



TEB



Sayı 03

NOYUN

Tiyatroyla
ilgili
her şey...

Mitos
Boyut



Tiyatro Eleştirmenleri
Birliği

ISBN 975778522-9 TL



9 789757 785224

KDV Dahil 8 TL

İÇİNDEKİLER

Baş yazı *Üstün Akmen* / 03

Editör yazısı *Tijen Savaşkan* / 04

ANMA

İonesco 100 yaşında *Hasan Anamur* / 05

İonesco ve Karagöz *Metin And* / 08

GELENEKSEL DEĞERLER

UNESCO Somut olmayan mirasın korunması sözleşmesi ve Karagöz *Prof. Dr. Öcal Oğuz* / 13

Karagöz "Somut olmayan kültür mirası" listesinde *Alpay Ekler* / 17

SÖYLEŞİ

Tiyatro dünyamızın çınarı Yıldız Kenter'le "Sanatta 60. yıl söyleşisi" *Vedat Demirci* / 19

DOSYA

İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti

Yol yakınsın dönelim *Üstün Akmen* / 26

Muhsin Ertuğrul Sahnesi ve Atatürk Kültür Merkezi üzerine bir söyleşi *Hasan Kuruyazıcı - Mete Tapan* / 29

Hani İstanbul kültür başkenti olacaktı? *Murat Karasu* / 34

2010 Ajansı İstanbul'u nereye götürüyor? *Metin Boran* / 37

GÖZLEM

Pekin Ulusal Tiyatrosu / 40

MEKÂN TIYATRO

Tevfik Fikret'in armağanı 11 yaşında *Atıla Alpöge* / 42

GELENEKSEL DEĞERLER

4. Uluslararası Kukla ve Animasyon Film Festivali *Cengiz Özek* / 51

GROTOWSKI ÜZERİNE

İnceleme Grotowski tiyatrosu ve düşündürdükleri *Bahar Karlıdağ* / 54

İnceleme Grotowski Çalışma Merkezi'nin "Kesişen Yolların İzinde" projesi *Üstün Akmen* / 61

Söyleşi Türkiye'de Grotowski - Ayşin Candan'la etkinlikler üzerine söyleşi *Tijen Savaşkan* / 69

İzlenim Grotowski buluşması *Bahar Karlıdağ* / 71

ELEŞTİRİ

İşlik hâlâ kayıp *Pınar Şenel* / 81

DANS/PERFORMANS

Vakit tamam, beyler! *Türel Ezici* / 84

SÖYLEŞİ

Ankara Sanat-sız kalmasın *Tijen Savaşkan* / 87

KİTAP TANITIMI

Toplumcu Tiyatroya Adanmış Bir Yaşam S. Günay Akarsu *Mustafa Sercan* / 92

MİTOS BOYUT TANITIM

Jean-Luc Lagarce - Toplu Oyunlar I ve Aleks Sierz - Suratna Tiyatro / 94

HABER

28. TÜYAP İstanbul Kitap Fuarı'nda TEB etkinlikleri / 96

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

YAYIN KURULU: ÜSTÜN AKMEN, ZEHRA İPŞİROĞLU, ÖZDEMİR NUTKU, GÜLŞEN
KARAKADIOĞLU, BEKİ HALEVA, METİN BORAN, RENGİN UZ

GÖRSEL YÖNETMEN: SONAT ECE KAYA

Adres: Ağa Çırağı Sok. 7/2 Gümüşsuyu Taksim

Tel: 0 212 249 87 37-38 Fax: 0 212 249 02 18 E-mail: teboyun@gmail.com

Sürekli yayın / Üç ayda bir yayınlanır.

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

Yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergiye gönderilen yazılar yayınlansın yayınlansın yazarlarına iade edilmez. Dergide yayımlanan yazılar ve fotoğraflar izin alınmadan ve kaynak belirtilmeden kullanılamaz.

SEZON BAŞLADI...

Tiyatro dediğimizde aklımıza insan yaşamı içinde var olan ve insana ait olan her tür duygulanımların sahnelendiği görkemli bir yapı geliyor.

Gerçekliği asla tartışılmayacak olan bir yapı bu yapı.

Ve bu yapıda en önemli rol, hiç kuşkusuz yine yaşamın kendisinde...

İzleyenler de, izlenenler de tiyatroya "yaşam" adını veriyor.

Çünkü tiyatro yaşamı sahneliyor.

Çünkü yaşanan, güncelin geçmiş ve geleceği sorgulatarak anlaşılmasını sağlıyor.

O zaman?

O zaman, tiyatro yaşamın önsözü oluyor.

O önsöz, esasında yaşamı özetliyor.

İzlerken kucaklayan, izleneni yaratıcılığa özendirilen sanatsal bir âyin bu!

Sahne sürekli yenileniyor, yaşam kendi akışı içinde durmaksızın sorgulanıyor.

Düşünce, sahnede kendini fark ettirmeden her akşam yineliyor.

Sezon açıldı artık!

Hep birlikte olacağımız bir-iki perdelik yaşam ritüeli başladı, sürüyor.

Katılmayanlar / katılmayanlar gene kaybediyor.

Üstün Akmen

Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği
Türkiye Merkezi Başkanı

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 3. sayısı ile yeni yıla girerken, hepimiz 2010'nun İstanbul için bambaşka bir kültür sanat ortamı yaratacağı umutlarını hâlâ taşımak istiyoruz. Başlayıp da süren, yeni başlayacak ve bitmek üzere olan projeleriyle, yönetim ve organizasyondaki hızlı ve beklenmedik değişikliklerle taşlı topraklı zeminlerde yoluna devam etmeye çalışıyor Avrupa Kültür başkenti olma çabalarımız. Ancak sahne ve gösteri sanatları alanındaki beklentilerimiz, özellikle de gösteri mekânlarıyla ilgili gelişmeler sanki hedeflerimizin biraz aşağısında kalıyor. Umarız İstanbul'a yakışan önemli ve değerli sahne ve gösteri sanatları projeleri bu karamsarlığımızı zaman içinde biraz giderir.

Bu girişten sonra dosya konumuzun 'Sahne ve gösteri sanatları 2010' başlığı altında olduğunu anlamak zor değil. Tabii ki çok geniş ve kapsayıcı değil ama, farklı konularda fikir verebilecek, değişik bakış açılarını aktarmaya çalıştığımız bir dosya oldu 2010. Belki gelecek sayılarımızda yıl boyunca bu alandaki projelere daha detaylı bakma ve değerlendirme şansımız da olur. Görüşler, değerlendirmeler, söyleşiler ve örneklerle kotarılan bu dosya dışında değerli araştırma, inceleme, izlenim, söyleşi ve anma yazılarımızla hazırladık dergimizi.

İonesco'nun 100. yaşını kutladığımız bir anma yazısıyla başlıyoruz sayfalarımıza; hemen ardından da Karagöz'ün UNESCO tarafından soyut kültürel mirasımız olarak kabul edilmesiyle ilgili 2 yazımız var. Metin And'ın geçmişte kaleme aldığı İonesco ve Karagöz başlıklı bir incelemeyle bu iki konuyu birleştiriyoruz.

Değerli oyuncumuz, hocamız ve tiyatro insanı Yıldız Kenter üzerine 60. sanat yılını kutladığımız bir söyleşimiz de bu sayımızda.

2009'un Grotowski yılı olarak ilan edilmesinin ardından tüm dünyada etkinlikler düzenlendi. Bizde de Garajistanbul ve Yeditepe Üniversitesinde gerçekleşen önemli iki etkinlik vardı. Grotowski tiyatrosuyla ilgili bir inceleme, bir söyleşi, Grotowski kronolojisi ve bu etkinliklerle ilgili izlenimleri de bu sayımızda bulabilirsiniz.

Ankara Sanat Tiyatrosu, geçmişten günümüze, tiyatro ortamımızdaki özgün durumu ve seçimiyle gelenek olarak birçok kuşak için farklı bir anlam ifade eder, AST'ın zor günler geçirdiğini biliyorduk. Ancak yepyeni bir enerjiyle toparlanışına da bir söyleşiyle tanık olacağız.

İstanbul'daki yok edilmiş, eski ya da hâlâ kullandığımız tarihi tiyatro mekânlarına da dergimizde yer vermeye çalışıyoruz. Tefik Fikret'in Galatasaray Lisesi içinde kurduğu bir tiyatro salonunu tanırken geçmişe doğru ilginç bir yolculuk yapacağız.

Dans / performans bölümümüzü de ihmal etmiyoruz. Oyun eleştirisi alanını da. Dergimiz festival ve kitap tanıtımı yazıları ve Tiyatro Eleştirmenleri Birliği'nin 28. TÜYAP Kitap Fuarı'ndaki etkinliklerinin özetlenmesiyle sona eriyor.

2010'nun her şeye rağmen İstanbul'a yakışan kültür ve sanat projelerine katkıda bulunmasını temenni ederek, yeni yılın hepimiz için umutlu, sanatla dolu ve üretken geçmesini diliyoruz.

Tijen SAVAŞKAN

Anma

İONESCO 100 YAŞINDA

Hasan Anamur

26 Kasım 2009 İonesco'nun 100. doğum günü. Gerçek adıyla Eugen İonescu Romanya'nın Slatina kentinde doğmuş, burada nazi dönemine tanık olmuş, Fransa'ya geçerek buraya yerleşmiş ve Fransız uyruğuna kabul edilmiş, adı da Fransızlaştırılarak Fransız vatandaşı Eugène İonesco'ya dönüşmüştür. İlk dilinin Fransızca olduğunu, kendisini Fransız kültürü içinde daha rahat hissettiğini söyler. Kel Kantocu'nun giriş sahnesinin bir çeşitlemesini çağrıştıran bu girişten sonra İonesco'nun doğum tarihinin de yine bu oyundaki saat vuruşları gibi uzun süre zamansal bir farklılığı sürdürdüğünü söyleyebiliriz. 1990'lara kadar bu tarih 1912 olarak bilinmiş, kendisi de bunu yadsımamış, hatta doğrulamıştır. Bugünse bunun İonesco'nun da katıldığı bir oyun, tiyatrosunu keşfedenlerden biri olan eleştirmen Jacques Lemarchand'ın başının altından çıkan çocukça bir oyun, bir tür İonesco'yu ve yapıtını, üç yıl da olsa, gençleştirme oyunu olduğu anlaşılmıştır.

İonesco'nun tiyatro oyunları yazmaya başlaması da, kendi deyimiyle, bir tür oyun ve rastlantı sonucu olmuştur. Bunu, kendisine özgü mizah anlayışıyla şöyle anlatır: "1948'de ilk oyunum Kel Kantocu'yu yazmadan önce tiyatro yazarı olmayı düşünmüyordum. Bütün istediğim İngilizce öğrenmekti. İngilizce öğrenince insan İngilizce öğrenir, tiyatro yazarı olmaz. Ben İngilizce öğrenemediğim için tiyatro yazarı oldum. (...) İngi-

lizce öğrenmek amacıyla, dokuz ya da on yıl önce, İngilizce öğrenmeye yeni başlayanlar için Fransızca-İngilizce bir konuşma kitabı satın almıştım. Çalışmaya koyuldum. Büyük bir iyi niyetle ders kitabımdan çıkardığım tümceleri ezberlemek için yeniden yazıyordum. Sonra, bunları dikkatle okurken, İngilizce değil ama son derece şaşırtıcı birtakım gerçekler öğrendim: Haftanın yedi gün olduğunu, örneğin, bunu ben de biliyordum aslında; ya da döşemenin aşağıda, tavanın yukarıda olduğunu; bunu da biliyordum, sanırım, ama üzerinde uzun boylu düşünmemiştim hiç ya da düşünmüştüm ama unutmuştum; fakat bu bana birdenbire şaşırtıcı olduğu kadar tartışılmaz bir doğru olarak görünüyordu. Defterime aktardıklarımın basit İngilizce tümcelerin Fransızcaya çevirileri değil temel gerçekler, derin saptamalar olduklarını anlamayacak kadar da felsefeden uzak değildim.

"İngilizce öğrenmekten yine de vazgeçmedim. İyi de etmişim, çünkü, kitabın yazarı, bu evrensel gerçeklerden sonra, bana özel gerçekleri de açıklıyordu; bunu yapmak için de, Eflatun'un yönteminden esinlenerek, kişileri karşı karşıya getirip konuşurma yoluna başvuruyordu. Üçüncü derste gerçek mi yoksa yazarın düşüncesinin ürünleri mi olduklarını hâlâ anlayamadığım iki kişi getiriliyordu karşı karşıya: Bay ve Bayan Smith. Hayretler içinde, Bayan Smith'in kocasına çocuk-

ları olduğunu, Londra civarında oturduklarını, soyadlarının Smith olduğunu, Bay Smith'in bir resmi dairede çalıştığını, Mary adında bir hizmetçileri olduğunu, onun da İngiliz olduğunu, Martin adında yirmi yıldır tanıştıkları dostlarının olduğunu, evlerinin bir saray olduğunu çünkü < her İngiliz'in evinin onun sarayı > olduğunu söylüyordu.

"Kendi kendime Bay Smith'in bunları az buçuk bilmesi gerektiğini söylüyordum; ama böyle dalgın insanlar da yok değildir kuşkusuz; ayrıca türdeşlerimize unutablecekleri ya da pek bilincinde olmadıkları şeyleri hatırlatmak da iyi bir şeydir. Kitapta, bu özel gerçeklerin yanı sıra yaşanan anla ilgili birtakım gerçekler de vardı: örneğin, Smith'ler akşam yemeğinden kalkmışlardı; saat de akşamın dokuzuydu, İngiltere saatiyle.

"(...) İşte o an kafamda bir şimşek çaktı. (...) ben artık çağdaşlarıma Fransızca - İngilizce konuşma kitabı sayesinde bilincine vardığım temel gerçekleri ulaştıracaktım. Ayrıca, tiyatro diyalog demek olduğu için, Smith'lerin, Martin'lerin, Smith'ler ile Martin'lerin diyalogları salt tiyatroydu. Bu durumda benim bir tiyatro oyunu yapmam gerekiyordu. Sonuçta, görüldüğü üzere tümüyle öğretici bir tiyatro yapıtı olan Kel Kantocu'yu yazdım. (...)" (Notes et Contre-notes / Notlar ve Karşı-notlar, ss.155-160, Gallimard, Paris, 1962 / Türkçeye çevrilmemiştir. Alıntı yaptığımız metin İonesco'nun 1958'de İtalya'da Fransız Kültür Merkezi'nde yaptığı konuşmadandır. Kel Kantocu ilk kez Paris'te 1950'de oynanmıştır ve Ders'le birlikte aynı tiyatrodadır - Théâtre de la Huchette - hâlâ dünya rekorları kırarak her akşam oynanmaktadır).

İonesco genelde yaptığı gibi burada da dalgasını geçiyor kendi yapıtıyla. Bu alçakgönüllü yaklaşımına karşın o, aslin-

da, içeriksel, biçimsel, kurgusal, anlatımsal ve mantıksal olarak yepyeni, çarpıcı ayrıntılar üzerine kurulu, kimi kez de toplumsal, hatta siyasal bildiriler taşıyan, yoğun bir mizah duygusuyla yoğrulmuş bir tiyatro anlayışının yolunu açmıştır.

Bu tiyatroya kimi çevrelerce "öncü tiyatro" denmiştir; ancak alanına yenilik getiren, yeni bir yol açan her girişim öncüdür.

Bu tiyatroya, Beckett'inkiyle birlikte "absürd tiyatro", yani "saçma tiyatro" ya da "saçmanın tiyatrosu" da denmiştir ve denmektedir. Oysa bu kullanım bu tiyatroyu kavramaktan ve nitelendirmekten tümüyle uzaktır. (Bu terimi ilk kez İngiliz eleştirmen Martin Eslin kullanmıştır - yine bir İngiliz ! - 1961'de yayımladığı The Theater of the Absurd başlıklı inceleme kitabında. Bu kitap 1963 Le Théâtre de l'absurde başlığı korunarak Fransızcaya, daha sonra da pek çok dile çevrilmiştir. Türkçeye de, Absürd Tiyatro başlığıyla yayınlanmıştır; ne yazık ki başlık sorunu yanı sıra yayıncısına da yakışmayan niteliksiz bir çeviriyle (çeviren Güler Siper, Dost Yayınları, Ankara, 1999). Bu yayın - çeviri - okurlara, özellikle de öğrencilere yönelik yanlış bilgilendirme tehlikesi taşımaktadır.

İonesco'nun tiyatrosu, Beckett'inkiyle birlikte, farklı işleyen, ancak kendine özgü bir ilişkiler ve değerlendirmeler bütünü üzerine kurulu, temelinde de farklı, ancak "saçma" olmayan, kendi içinde sağlam bir mantıksal bütünlüğe sahip bir tiyatrodur. Geleneksel tiyatro anlayışı açısından bakıldığında yadırgatıcıdır, bu çizgideki anlatım yollarına, geleneksel mantık ilişkilerine de "aykırı"dır. Victimes du devoir / Görev kurbanları'da (s.242) farklı bir mantığın olabilirliğini düşlettiği kahramanına şunu söyler İonesco: "Günümüz tiyatrosu çağımızı biçimlendiren yeni düşüncenin anlatım biçimleriyle

uyumlu değil. Oysa yeni mantık tiyatrodadır geçerli olmalıdır". İonesco'nun tiyatrosunu eğer bir genelleme başlığı altında toplamak düşünülürse bu başlık, kanımca, "aykırı tiyatro" olabilir.

İonesco her ne kadar toplumsal, özellikle de siyasal amaçlı oyunları eleştirmişse de, kendi tiyatro anlayışı çizgisini değiştirmeden toplumsal - siyasal bildiriler yüklü evrensel nitelikli oyunlar da yazmıştır. Bunlardan biri Romanya'dayken yaşadığı nazileşme sürecinden, salgınının esinlenerek yazdığı Rhinocéros / Gergedanlar'dır ve evrensel bildirisi günümüz Türkiye'sinde de yaşanan değişim - dönüşüm ortamına, gergedanlaşma ortamına bir gönderme olarak da görülebilir. Yine toplumsal ve siyasal bildirili bir Shakespeare uyarlaması da yazmıştır İonesco: Macbett ve kahramanın adındaki harf değişikliğinin ardında özgün bir oyun çıkarmıştır sahneye, 1. Cadı'nın streap-tease yaparak Lady Macbett'e dönüşmesi gibi ilginç buluşlarla da bezeli.

Sahnede yeni bir dönem açan İonesco'nun herhalde daha pek çok doğum günü kutlanacaktır, oyunları özgünlüklerinden ve evrenselliklerinden bir şey yitirmeden.

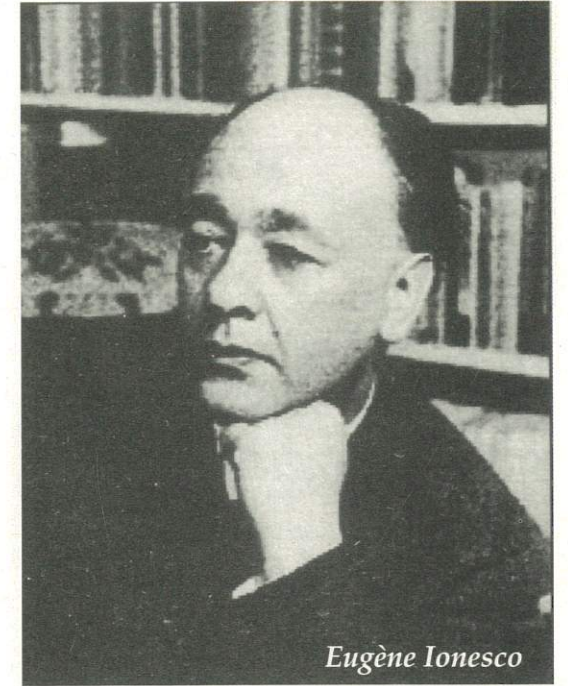
IONESCO'nun oyunlarının çevirileri Toplu Oyunlar başlığı altında, 1. ve 2. kitaplarda Hasan Anamur'un önsözleri ve oyunlar üzerine açıklamalarıyla Mitos BOYUT Yayınevinde basılmıştır:

I - EUGENE IONESCO TOPLU OYUNLARI I (1996)

1 - *Amédée ya da nasıl kurtulmalı Amédée ou comment s'en débarrasser*, çeviren: Hasan Anamur

2 - *Ölüm Oyunları / Jeux de massacre*, çeviren: Hasan Anamur

3 - *Macbett / Macbett*, çeviren: Hasan Anamur



Eugène Ionesco

II - EUGENE IONESCO TOPLU OYUNLARI 2 (1997)

1 - *Kel Kantocu / La Cantatrice chauve*, çeviren: Hasan Anamur

2 - *Ders / La Leçon*, çeviren: Hasan Anamur

III - EUGENE IONESCO TOPLU OYUNLARI 3 (1999)

1 - *Kral ölüyor / Le Roi se meurt*, çeviren: Lâle Arslan

2 - *Gönüllü katil / Le Tueur sans gages*, çeviren: Marina Crespin

3 - *Ölümler ülkesine yolculuk / Voyages chez les morts*, çeviren: Şehsuvar Aktaş

IV - EUGENE IONESCO TOPLU OYUNLARI 4 (1999)

1 - *Gergedanlar / Rhinocéros*, çeviren: Hasan Anamur

2 - *Bavullu adam / L'Homme aux valises*, çeviren: Lâle Arslan

3 - *Şu kâhpe dünya / Ce Formidable bordel*, çeviren: Hülya Yılmaz

İONESCO ve KARAGÖZ

Metin And

Çağdaş tiyatronun öncü yazarları Beckett, İonesco, Adamov, Schéhadé, Vauthier, Tardieu, Pinget, Pinter, Gheldrode, Arrabal... eserleriyle tiyatronun yüzlerce yıllık alışkanlıklarından, kanıksanmışlığından tiyatro seyircisini sarsarak, yepyeni bir tiyatro kurmaya çalışıyorlar. Tiyatroyu özgür, kendi kendine yeter, tüm bir sanat yapmak için, onu sözlerinden, anlamlılığından, kişilerin ruhbilimsel özelliklerinden, kimliklerinden sıyrıyor, sahne üzerine yepyeni bir yaşantı getirmeyi deniyorlar. Bunları tanıdıktan sonra bu eserlerin konuları bakımından değil de, yöntemleri bakımından, bizim geleneksel tiyatromuz Karagöz ve Orta Oyunu arasında çok belirli bir bağ ve benzerliğe gözümüzü kapatamayız. Bu bizi daha çok yöntem, davranış olarak ilgilendirir. Yoksa çağdaş tiyatronun çıkış noktası "Bourgeois" değerleri yıkmaktır. Bu onların yepyeni bir tiyatro anlayışı getirmek için çıkış noktalarıdır, yoksa varış noktaları değil. Benzerliği bu gerekçede değil, gerekçeden çıkan yöntemde aramamız gerekir. Karagöz ve Orta Oyunu yalnız önceliği değil, fakat bir başka bakımdan daha, çağdaş tiyatroya bir üstünlük taşır: Çağdaş tiyatro gibi eskinin yerine yeniyi koymak gibi bir başkaldırmanın, bir savaşın sonucu doğmamıştır. Seyircisince ilk çıktığı çağdan beri benimsenmiş, sevilmiştir. Anlık bir

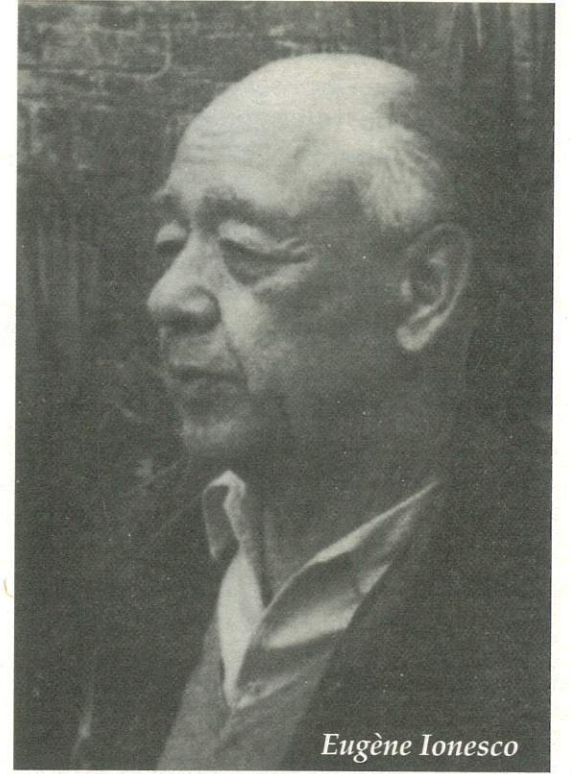
görüş açısından, fikir akımından değil, doğrudan doğruya halkın beğenisinden doğmuştur. Gelelim bazı benzeşmelere.

Çağdaş tiyatro amansız savaş açtığı geleneksel tiyatrodan ne varsa onu yıkıp kırmak istemiştir. İlk onun kanıksanmış sahne hilelerini, dansıklı dönüşüklülüğünü yıkmakla işe başlamıştır. Onun sergileme, düğüm, düğümün çözülüşü, olaylar arasında mantık bağı, olaylar örgüsü gibi işçiliğinin "Oyun Yazarlığı" derslerinde öğretilecek bütün püf noktalarını kaldırmış, bunlar yerine yeni çatışma noktaları bulup getirmiştir. Bir olaylar düzeninden kendini kurtarmış, salt hattâ soyutluğa yaklaşan kendine özgü bir tiyatro olmayı denemiştir. İşte Karagöz ve Orta Oyununda bütün bunları buluyoruz. Nitekim büyük bir tutumlulukla olayların en aza indirildiğini, Batı tiyatrosunun işçiliğinin hiçbir yönüne bağlı kalınmadığını görüyoruz. Yer, zaman, soyutluk sorunlarında çağcıl bir biçime, bir çözüme varmıştır.

Geleneksel Batı tiyatrosunda dilin, sözün görevi kişiler arasında olduğu gibi, sahne ile seyirciler arasında bir anlaşma, bir haberleşme aracıdır. Dil, oyun kişilerinin özelliğini, kimliğini, kişiliğini belirttiği gibi, yazarın bildirisini, görüşlerini de iletmeye yarar. Çağdaş tiyatro önce dilin bu üstünlüğünü kaldırmakla işe başladı, onu sahnenin birçok öğeleriyle eşit kıl-

dı. Pirandello gibi bazı yazarlar sözünün anlamını iletemeyen insanoğlunun yenilgisini dil yoluyla verdiler. Fakat öncü tiyatronun yaramaz çocukları dile her zamankinden daha önemli bir yer tanıdılar, ama çok değişik bir açıdan. Artık dil düşündürme, kişiler arasında bir anlaşma aracı olmaktan çıktı, seyirciyi sarsan, ona çarpan, silkici, sarsıcı etkisi olan bir araç durumuna geldi. Bir anlaşma değil, tersine kişiler arasında bir duvar, bir engel oldu. Daha da ileri gidildi, bir işkence, bir ezinç aracı kılındı. Dil kişilerin hizmetine değil, kişiler dilin hizmetine koşuldu. Dile kıyıldı, onun mantık bağları, anlamlı özü bozuldu, çarpıtıldı, öylesine ki dilin saçmalığı başlı başına bir konu değeri kazandı, bir amacın yardımcısı değil, amacın kendisi oluverdi.

Çehov'la başlayan oyun kişilerinin birbirlerini anlayamaması, dinleyememesi, daha sonra çağdaş tiyatro kişilerinin birbirlerini dinlememesi; dinleseler de anlamamaları; anlasalar da bu anlayışla bir yere varamayışları; bir yere varsalar da vardıklarının toptan anlamsızlık taşınması Karagöz ve Orta Oyununda da vardır. Hattâ diyebiliriz ki bu iki seyirlik oyunumuzda en büyük çatışma, gerilim kişilerin birbirleriyle anlaşamamalarından çıkar. Karagöz Hacivat'ı, Kavuklu Pişekâr'ı anlamaz, Türkçeyi bozuk konuşan Rum, Yahudi, Laz gibi "taklit"lerin hiçbirinin ne dediği anlaşmadığı gibi Kekeme, Tiryaki de özelliklerinden ötürü öteki kişilerle anlaşamazlar. Gerçi dil Karagöz ve Orta Oyununda kişilerin özelliklerini vermeye de yararsa da, bu görevi çok önemsizdir. Önemli olan dilin kendi başına bir konu olmasıdır. Seyirciyi dürtükleyen, sürükleyen, onu yadırgatan, tedirgin eden anlamsız uyumsuz sözler, uydurma deyişler, uyumsuz seslerle ken-



Eugène Ionesco

di başına nesnedir, hattâ oyunun her şeyidir. Lâfçılık, ad oyunu, cinas oyunu gibi pek çok söz oyunu yapılır. Bunlar başlıca ya anlamdaşlık, ya da benzeşmedir. Bunun yanı sıra gevezelik, boşboğazlık, ters deyi, abartma, yineleme, çene yarışması, dolaylama, utançlama, kılıklama, kakışma, kelime kalabalıklığı, kemleyici sözler ve ayrıca ayak açmak, ayak uydurmak, deyiş oyunu gibi türlü şiir oyunu buluruz.

Çağdaş tiyatrodan olduğu gibi Karagöz ve Orta Oyununda, toplum içinde basmakalıplaşmış saygı, selâm sözleri, atasözleri, bilmece-bulmacalar, kanıksanmış günlük konuşma örnekleri, türküler ses benzerliği yoluyla çarpılır, bozulur. İonesco'da bir kişinin bütün sözlüğü tek kelimedir: "puss". Gene İonesco bir Fransız atasözünü, "Bugün bir yumurta çalan yarın bir öküz çalar" deyimini ses benzerliği yoluyla "Bugün bir öküz sa-

tanın yarın bir yumurtası olur" biçimine sokmuştur. Bunun gibi Karagöz de kendisine söylenen her şeye ya "hamhum" ya da "şaralop" diye cevap verdiği gibi bilmeceleleri, atasözlerini, insan adlarını, saygı-selâm sözlerini Acem'in özene bezene söylediği şiir dörtlüklerini ses benzerliği yoluyla tartımını da taklit ederek hiçbir anlamı olmayan bir ses yığını yapar. Hattâ Karagöz ve Orta Oyununda çok sık başvurulan en ilkel bir güldürme yöntemi olan cinas oyununa çağdaş tiyatro da yer veriyor. Bu ilkelliğiyle seyircide bir tedirginlik bir öfke yaratılıyor.

Gerçeği yeni bir yüzle göstermek eğiliminde çağdaş tiyatronun başvurduğu yollardan biri de kişilerin sahne kişiliklerinin ve davranışlarının tiyatroluluğunu hatırlatmak, seyirciye oyun içinde oyuncularını, bilinçli kuklaları seyrettiğini belirtmektedir. Pirandello'nun da başvurduğu bu yolu Anouilh *Le Rendez-vous de Senlis*'te, Thornton Wilder *The Skin of Our Teeth*'te kullandığı gibi, birçok çağdaş yazarda da buluyoruz. Karagöz ve Orta Oyunu da bunu sık sık uygular. Sık sık oyun kurallarının dışına çıkıp bunun bir oyun, bir yapıtı olduğu seyirciye hatırlatılır. Örneğin Orta Oyununda ev yerine kullanılan "yeni dünya"nın gerçekte bir ev olduğuna inandırmak için türlü diller dökülür, kişiler evin ikinci katı diye bir iskemlenin üstüne çıkıp evin dolaylarında gördüklerini ballandıra ballandıra anlatırlar. Oysa Kavuklu gelir bunun bir ev değil içi boş bir kafes olduğunu belirtir. Bunun gibi Kavuklu ile Pişekâr iki saat uzaklıkta bir yere gidiyormuşçasına meydanın içinde birkaç kez dönerler. Pişekâr'ın bir yerde durup geldiklerini söylemesi karşısında Kavuklu hemen gerçeği belirtir: İki saat yürümediklerini, dolap beygiri gibi hep aynı yerde dönüp

durduklarını, varmak istedikleri yerin önünden birkaç defa geçtiklerini söyler. Karagöz'ün de "Ferhat ile Şirin"deki köşk karşısında tepkisi böyledir.

Gene çağdaş tiyatrodaki değerlendirme, karşılaştırmada ölçeklerin yok edildiğini görüyoruz. Batı tiyatrosunda eskiden kötü iyiye, çarpık düzğüne doğru ayarlanıyor, hırsız namusluya göre tanıyorçuk, adaletin yerine getirilişi saygı duyulan bir yetki sahibi eliyle oluyordu. Çağdaş tiyatronun yıktığı bu ölçekleri Karagöz ve Orta Oyununda da bulamıyoruz. Hemen her oyunun sonunda çatışmalara, haksızlığa son veren *deus ex machina*, yetkili kişi bıçkın, sarhoş, ağzı bozuk Tussuz, Matiz'dir. Ölçek olarak namuslu, sağduyu sahibi bildiğimiz Karagöz'ü de alamayız, çünkü o bazen Hacivat'ın bilgiçliğini takınır, bazen güveni kötüye kullanır, iş ortağını dolandırır. Hattâ din adamı imam bile, *Ortaklar* oyununda, gülünç, anlamsız dualar okur. Çağdaş tiyatrodaki yalnız ölçekler değil, çok defa kişilerin birliği, tümlüğü, kimlikleri de kaldırılır. Nitekim gene İonesco'da aynı kimlikten birkaç kişi vardır: *Jacques*'daki *Roberte*'ler gibi. Bunun Karagöz'de de uygulanışını buluyoruz. Nitekim *Murgzar Bahçesi* oyununda iki Karagöz vardır, ikisi de Karagöz olduğunu ileri sürer, tartışılır.

Çağdaş tiyatrodaki gerçeğin zorlanması çok defa düş yoluyla da olur. Çağdaş tiyatrodaki düşlerin kullanılmasında uyanıklık ile düş arasında uyumlu bir denge kurulmuştur; düş kesimleri mantığın tam bir karşıtı değil, bir aracı durumundadır. Böylece düş gerçeğin bir parçası olur. Jarry'nin *Ubu Roi*'sında, Cocteau'nun *Les Mariés de la Tour Eiffel*'inde olduğu gibi. Karagöz ve Orta Oyununda mantığın allak bullak edilmesini, usdışıcılığı, gerçeküstücülüğü buluyoruz. Düşler, olmaya-



Karagöz ile Hacivat

cak işler, hiçbir açıklama gerektirmeden gerçeğin bir parçası oluyor. Gerçek düşlerin, düşler gerçeğin bir sürüncemesi gibidir. *Yalova Sefası* oyununda ancak bir kişinin sığabileceği bir harar ile bir küp içine bir sürü insan girer. *Kırgınlar* yahut *Aptal Kardeşler* oyununda Hacivat ve Hacivat'ın "Demeli", "Dediği gibi", "Tavtati Kütüpatı" adlı üç kardeşi öldürülüp bir küpe konulduğu halde sonra diri çıkarlar; bunun gibi *Salıncak* oyununda da Yahudi öldüğü halde, sonra hiçbir açıklama yapılmadan dirilir. *Büyük Evlenme* oyununda çocuk evlenme gecesi doğar ve doğar doğmaz büyük bir insan gibi sövüp saymaya başlar. Orta Oyununda Kavuklu, hiçbir tutamak yokken kurbağa, mezar taşı gibi çeşitli nesnelere benzetilir. Fakat düş ile gerçeğin kaynaşmasını en çok her Orta Oyununda görülen "tekerleme"lerde buluyoruz. Tekermeme Kavuklu Pişekâr'a başından geçen

bir olayı olmuş gibi anlatır, Pişekâr da bunu gerçekmiş gibi dinler. Sonra bunun bir düş olduğu anlaşılır. Düşten gerçeğe yakıştırmaca bir uyanışla geçilir.

Karagöz ve Orta Oyununun çağdaş oyun yazarlığına ilintisi yanında çağdaş oyunculuk ve sahnelemesine de benzerliklerini buluruz. Doğu tiyatrosunun Batı'da Craig, Artaud, Brecht, Jean-Louis Barrault, Roger Planchon, Maurice Béjart ve başkaları üzerinde derin bir etkisi olmuştur. Oyunculuk bakımından ele alırsak İonesco "ipler" dediği tiyatronun yapımcılarını, oyun kurallarını ayıpmış gibi gizleyip örtmek yerine, tersine onları daha bağırktan, daha çığırktan çıkarmayı deniyor. Bunu çağdaş tiyatrodaki kuklaya gösterilen ilgide de bulabiliriz. Gene çağdaş oyunculukta *Commedia dell'arte*'nin kalıplaşmış kişilerine, onun doğmaca havasına, üslûplaştırılmış, plastik bir anlam kazandırılmış oynayışına özenmesi de

çağdaş tiyatroyu Karagöz ve Orta Oyununa yaklaştırır. Bu ikincisinde de kalıp kişiliklerin hep yorumcularıyla sıkı fıkiya içli dışlılığını buluruz. Karagözcüsü, Orta Oyuncusu kendi düşüncesini ortaya dökmek yerine, kendinden önce var olan bu kalıplaşmış kişilerle bir hesaplaşmaya girişir, bu hazır kişilikler onun için bir zorunluluk olur. Zaten bu içli dışlılık ki Karagöz'ün, orta oyununun yaşamasını onun sanatçılarının varlığı koşuluna bağlı tutar. Ayrıca üslûplaştırılmış, plastik anlatımını kazanmış oynayış hem Karagöz'de hem Orta Oyununda vardır. Pişekâr'ın "düm tek te dümték" tartımı üzerine ayak havasıyla oyuna girişi, Karagöz'de orta oyununda söyleşmelerin bile çok defa bir müzik eşliği gibi tartımı içinde hareketlere eşlik ettiği, gelgeç söyleşmesinde vuruşma, pataklama sahnelerinde sözlerin sonundaki kafiyelerle tartımlanıp müziklenmesi gibi.

Sahne düzeni bakımından da iki örneğe değinelim. Çağdaş sanata en önemli yönelişlerden biri seyircinin, dinleyicinin, okuyucusunun canlı, katılıcı, yaratıcı, uyanık kılınmak istenmesidir. Bu da her şeyden önce yuvarlak tiyatroyu, meydan sahnesini düşündürüyor. Orta Oyununun meydan tiyatroluğuyusa yalnız çevresinin firdolayı seyirciyle kuşatılmış olması değildir. Orta Oyununun düzeni baştan aşağı bu açıklığa uyacak yoldadır. Seyircilerin görünüşe engel olmamak ve içindekileri görebilmesi için Orta Oyununun tek dekoru olan yeni dünya, içi boş bir çerçevedir. Kişiler sık sık yönelişlerini değiştirerek yüzlerini değişik açılardaki seyircilere çevirirler. Çalgıcılar takımı oyuncuların giysi sandıklarının bulunduğu yere açılan yolun önündedir, bu da bugünkü yuvarlak tiyatroların çıkış yerleri gibi görevsel bir açıdır. Tıpkı çağ-

daş tiyatroda istendiği gibi, seyirci oyuncuyla aynı iklimi, aynı havayı, aynı ısıyı duyuyor, onun gülmesi, kıpırtısı, soluğu oyunun tartımını etkiliyor, akışını değiştiriyor, ona renk katıyor. Sahne ile seyirciler arasında bir etkileme, bir alışveriş oluyor. Ayrıca coşkusal yanılısamanın yıkılmasını Brecht nasıl arada bir seyirciye sesleniyor, kimi zaman oyuncularını seyirciler gibi dineltip, oyunu onlara seyrettiriyorsa, öylesine Pişekâr da oyunun başında, sonunda seyircilere sesleniyor, işi biten kişiler sahne yanlarına sığınıp gözden yok olacak yerde tersine oyunu seyrediyorlar. Seyircinin bu canlı bağlantısı, ayrıca yaratıcılığa katılışında görülüyor. Çağımızda müzikte, resimde, tiyatrodaki eserlere seyircinin, dinleyicinin yaratışa katılabileceği bir biçimin verilmesi deniyor. Bu yaratmaya açık olan biçim, Orta Oyunu ve Karagöz'de vardır. Seyircinin alkışı, gülmesi, gönderdiği duygudaşlık dalgaları, oyunu kısaltıp uzatmakta, her dakika oyunun gelişimini etkilemekte, onu yormaktadır. Bikkın, usanık, somurtkan seyirci karşısında, Karagöz ustası söyleşmeleri tekerlemeleri kısaltıyor, taklitlerin sayısını azaltıyor, öte yandan bakıyor, seyirci duygudaşlık dalgalarıyla kendisini destekliyor, onun da keyfi geliyor, söyleşmeleri uzatıyor, yedek kişileri perdeye sürüyor, oyun sonunda çengisiyle, cambazıyla seyirciye bir cümbüş hazırlıyor. Karagöz'ün ve Orta Oyununun çatısı böyle oynak, kısayıp uzayabilen, parçaların, oluntuların yerleri, sırası, seyirciye, duruma göre değişebilen bir olanak taşıyor.

Kent Oyuncuları Dergisi, sayı:7, ss.8-10, Ekim 1962 / sayı:8, s.11, Ocak 1963 (Kent Oyuncularının izniyle alıntılanmıştır)

UNESCO SOMUT OLMAYAN MİRASIN KORUNMASI SÖZLEŞMESİ VE KARAGÖZ

Prof. Dr. Öcal Oğuz*

Kısa adı UNESCO olan Birleşmiş Milletler Eğitim Bilim ve Kültür Örgütü, 1972 yılında kabul ettiği **Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi** ve bu sözleşme içinde yaptığı kültür tanımıyla aslında 2003 yılında sonuçlanacak büyük bir tartışmayı da başlatmış oldu. Bu sözleşme korunması gereken kültür olarak sözleşmenin tanımlar bölümünden özetleyerek söyleyecek olursak *tarih, sanat ve bilim bakımından evrensel değere sahip mimari eserler, buralarda yer alan resim ve yazılar, arkeolojik karakterli yapılar, mağaralar, harabeler ve bunlarla bütünlük kazanan doğal çevreyi* işaret ediyordu. Bu tarihten itibaren bu doğrultuda oluşturulan ve günümüzde kayıtlı eleman sayısı 2009 yılı itibarıyla 890'a ulaşan **Dünya Miras Alanları Listesine** Türkiye'den de 9 kültürel ve doğal miras, Türkiye'nin Sözleşmeye 1983 yılında taraf olmasıyla birlikte süreç içinde alındı.

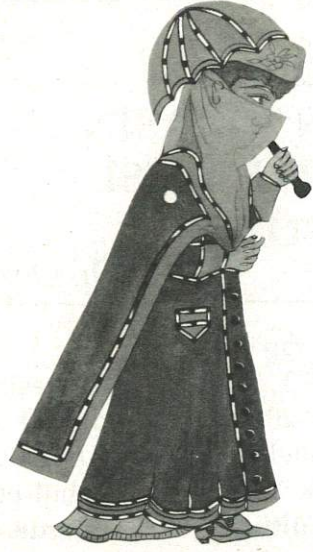
UNESCO, bu sözleşmeyle bir yandan tarihi eserlerin ve sit alanlarının korunmasını **Dünya Miras Listesi ve Acil Koruma Listesi** şeklinde oluşturduğu iki liste aracılığıyla gerçekleştirmeye çalışırken, öte yandan bu tanımlamanın dışında kalan kültürün korunması için de başka bir sözleşme hazırlanmasını isteyen taraf devletlerin taleplerine ve eleştirilerine

muhatap oluyordu.

1973 **Bolivya Bildirgesinden** başlayarak 2003 yılına kadar 30 yıl süren bu mücadelenin içinde UNESCO belgeleri olarak 1989 yılında kabul edilen **Popüler Kültürün ve Folklorun Korunması Tavsiye Kararı**, 1994 yılında gerçekleşen **Yaşayan İnsan Hazinesi Programı** ve 1997/98 yıllarında kurumlaşan **İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Başyapıtları İlan Programı** üzerinde durulmaya değer ara dönem çalışmalarındır (Oğuz 2009). Bu çalışmalar sırasında 2003 yılında ilân edilen UNESCO Başyapıtları arasına **Meddahlık Geleneği**, 2005 yılında ilân edilenlerin arasına da **Mevlevi Sema Törenleri** dâhil edilmiştir.

2003 yılında 32. UNESCO Genel Konferansı'nda kabul edilen **Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi**, 2006 yılında taraf devlet sayısının öngörülen düzeye ulaşmasıyla yürürlüğe girmiştir. Türkiye, aynı sözleşmeye taraf olmuş ve toplanan ilk Taraf Devletler Kurulu'nda, sözleşmenin Yönetim Kurulu niteliğindeki 18 taraf devletten oluşan Hükümetlerarası Komite'ye Fransa, Lüksemburg ve Belçika'yla birlikte Batı Avrupa ve Kuzey Amerika ülkelerinin oluşturduğu Birinci Grubu temsilen aday olmuş ve 2006-2010 yılları arasında Komite Üyeliğine seçilmiştir. Hükümet-

* UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi Hükümetlerarası Komitesi Türkiye Temsilcisi



Kanlı Nigâr ile Beberuhi

lerarası Komite, Cezayir, Çin, Japonya ve Bulgaristan'da iki olağan, iki de olağan üstü toplantı yaparak Uygulama Yönergesi olarak adlandırılan kurallarını belirlemiştir. 2008 yılında İstanbul'da yapılan Üçüncü Olağan Toplantı'da sözleşme hükümleri 2001, 2003 ve 2005 yıllarında ilân edilen ve aralarında Meddahlık Geleneği ve Sema Törenleri de bulunan 90 başyapıt, **İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesine** kaydedilmiştir. 2007 yılındaki Tokyo toplantısından sonra Komite'nin başkanlığına seçilen Türkiye'nin ev sahipliğinde gerçekleşen İstanbul toplantısında, **Temsili Listeye** yeni elemanların yazım süreçlerini oluşturacak, gelen dosyaları inceleyecek bir çalışma grubunun oluşturulması kararı alınmıştır. UNESCO terminolojisine göre **Alt Organ** olarak adlandırılan bu yapılaşmaya Birinci Grubu temsilen Türkiye, diğer beş seçim grubunu temsilense Birleşik Arap Emirlikleri, Estonya, Güney Kore, Kenya ve Meksika seçilmişlerdir.

Alt Organ, hemen çalışmalarına başlamış ve yaptığı toplantı ve diğer çalışma-

larla, İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesine çeşitli taraf devletlerce önerilen 111 dosyayı inceleyerek görüşünü Hükümetlerarası Komite'nin onayına sunmuş, Komite 28 Eylül- 02 Ekim 2009 tarihlerinde Birleşik Arap Emirlikleri'nin başkenti Abu Dhabi'de yaptığı Dördüncü Olağan toplantıda, Alt Organ çalışmalarını değerlendirerek, aralarında Türkiye'nin sunduğu 3 elemanın da bulunduğu 74 elemanın **İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesine** kaydını onaylamıştır. Böylece İstanbul toplantısında kabul edilen 90 Başyapıtla birlikte Temsili Liste'deki eleman sayısı 164'e yükselmiştir.

Bu genel bilgiler içinden Karagöz'e gelecek olursak, gerek ulusal, gerekse UNESCO açısından süreçleri şöyle özetleyebiliriz. Bilindiği üzere, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'nin ilgili süreçleri Dışişleri Bakanlığı, UNESCO Türkiye Milli Komisyonu tarafından da yakından izlenmekle birlikte, kanunun meclisteki kabulü sırasında Kültür ve Turizm Ba-

kanlığı *icracı birim* olarak belirlenmiştir. Bu nedenle, Temsili Liste'ye dosya sunumuyla ilgili kararlar ve teknik hazırlıklar, Kültür ve Turizm Bakanlığı içinde gerçekleşmektedir. Bakanlık bu süreçlerin yürütülmesinde Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü'nü görevlendirmiştir. Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, UNESCO'ya dosya sunumunun teknik koşulları olan Sivil Toplum Kuruluşları ve Uzmanlarından katıldığı **Komisyon** yapılaşmasını gerçekleştirerek ve korunacak ve/veya UNESCO'ya sunulacak mirasların kaydedildiği **Ulusal Envanterini** hazırlayarak işe başlamış, Komite tarafından belirlenen kurallar kapsamında hazırlanacak dosyalar arasına **Karagözü** öncelikle almıştır.

UNİMA Milli Merkezi'nin katkı ve işbirliği ile Karagöz sanatçılarının, akademisyenlerin ve miras yöneticilerinin bulunduğu toplantılar düzenlenmiş, hazırlanacak dosyanın içeriği tartışmaya açılmıştır. Bu tartışmalarda elde edilen verilen Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü'nün ilgili birimlerinde öneri dosyasına dönüştürülmüş ve hazırlıkları tamamlanan, Komisyon tarafından olur alan dosya, yönetimin de olumlu görüşüyle UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Şubesine gönderilmiştir. Türkiye aynı işlemleri **Âşıklık Geleneği** ve 7 ülkelye birlikte hazırladığı **Nevruz** dosyaları için de gerçekleştirmiştir.

Türkiye'den gelen 3 ve diğer ülkelerden gelen 108 dosya yani toplam 111 dosya arasında yer alan **Karagöz Dosyası** da, Alt Organ tarafından Temsili Liste'nin beş temel ölçütüne göre incelenmeye alınmıştır. Alt Organ'a üye her devlet ayrı ayrı değerlendirmeler yapmış ve bunun sonunda 11-15 Mayıs 2009 tarihlerinde

Paris'te toplanarak nihai kararını vermiştir. Buna göre Karagöz, ölçütlere uygun dosyalar arasında yer almış ve Hükümetlerarası Komite'ye olumlu değerlendirilmeyle sunulmuştur. 28 Eylül-02 Ekim 2009 tarihlerinde Abu Dhabi'de yapılan Dördüncü Olağan Komite Toplantısında Karagöz, Türk kültür mirası olarak **İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Miras Listesine** oybirliğiyle kaydedilmiştir. Karagöz'ün kabulünün Temsili Listeye alınmasından sonra Komite üyesi olmayan ancak toplantıyı Gözlemci Taraf Devlet statüsünde izleyen Yunanistan, söz alarak kendilerinin de **Karagozis** adında bir mirasları olduğunu ve bu mirası 19. yüzyıldan beri canlı bir şekilde yaşattıklarını, gelecekte kendilerinin bu nedenle UNESCO'ya dosya sunmak istediklerini "temenni konuşması" kapsamında ifade etmiştir.

1972 Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunması Sözleşmesi'ne göre oluşturulan Dünya Miras Alanları Listesi'ne kaydedilen elemanların korunmasına yönelik olarak taraf devletlerin üstlendiği taahhütlerin ve koruma önerilerinin değerlendirilmesi gibi, 2003 Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi de, Temsili Listeye eleman öneren taraf devletin mirasını korumasını, bu konuda Sivil Toplum Kuruluşlarını desteklemesini ve bu miraslara örgün ve yaygın eğitim programlarında etkin bir şekilde yer vermesini öngörmektedir. Bu konuda yapılan çalışmalarda ilgili devletin her dört yılda bir sunduğu Rapor kapsamında ele alınmaktadır.

Kuşkusuz Karagöz'ü İnsanlığın Somut Olmayan Mirası Temsili Listesi'ne Türk kültür varlığı olarak kaydettiren Türkiye'nin bundan sonraki süreçte ya-

pacağı etkin çalışmalarla bu sanatın yeniden canlanması beklenmelidir. Bunlar arasında öncelikle Zorunlu Eğitim sürecinde her öğrencinin Karagöz'le tanışması sağlanmalıdır. İkinci olarak, Karagöz sanatçıları desteklenmeli, nitelikli üretim yapanları ve çevrelerinde temayüz edenleri Yaşayan İnsan Hazinesi Programına alınmalı ve böylece daha kolay şekilde çırak bulmaları sağlanmalıdır. Üçüncü olarak, yaygın eğitim alanları ve kitle iletişim araçları vasıtasıyla halkın ve sivil toplumun Karagöz'le buluşması sağlanmalıdır. Bütün bu farkındalıklarsa, kültür endüstrisi içinde yer alan kitap, gazete, dergi, tiyatro, sinema, İnternet, müzik gibi sanat ve iletişim alanlarında ve sektörlerde yeni yaratmaların esin kaynaklarını oluşturmalarıdır.

Özellikle Türk aydını ve basını Karagöz üzerindeki duyarlılığı Yunanistan özeline indirgeyerek sürdürme alışkanlığından vazgeçmeli ve bu sanatın son derece kendine özgü nitelikleriyle gelecek kuşaklara aktarılması gereken önemli bir miras olduğu vurgusunu öne çıkarmalıdır.

Türkiye, 2006 yılında taraf olduğu Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi kapsamında 2009 yılı itibarıyla, içinde Karagöz'ün de yer aldığı toplam beş mirasını İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesine kaydettirme başarısını göstermiştir. Böylece, Meddahlık Geleneği, Mevlevi Sema Törenleri, Âşıklık Geleneği, Karagöz ve Nevruz (bu dosya, Azerbaycan, Hindistan, İran, Kazakistan, Pakistan ve Özbekistan'la birlikte sunulmuştur) İnsanlığın Somut Olmayan Mirası Temsili Listesi'ne yazılmıştır.

Abu Dhabi toplantısında, bir çok ülkenin bir tek Sivil Toplum Kuruluşu dahi

UNESCO süreçlerini davete gerek olmaksızın izleme hakkı elde etmek ve dosya incelemelerinde görüşlerine başvuru kuruluş niteliği kazanmak anlamına gelen akderitasyon sürecini gerçekleştirmezken, Türkiye'nin bu konuda başarıyla yürüttüğü ön hazırlık çalışmaları sayesinde (bunlar arasında 2009 yılı içinde Gazi Üniversitesinde gerçekleştirilen Somut Olmayan Kültürel Miras ve Sivil Toplum Kuruluşları Çalıştayı not edilebilir) Türkiye kaynaklı 5 Sivil Toplum Kuruluşunun (Akşehir Nasreddin Hoca Derneği, Buğday Derneği, Folklor Araştırmacıları Vakfı, Mevlana Vakfı ve UNİMA Milli Merkezi) akreditasyonu önemlidir. Ayrıca Somut Olmayan Kültürel Mirası devlet yapılaşması içinde ve akademik ölçütlerle izleyen kuruluş olarak Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi 2012 yılına kadar gözlemci statüsünü elde etmiştir.

Sonuç olarak, Türkiye 2006 yılında taraf olduğu Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesinin gerek uluslararası düzeydeki yönetiminde gerekse kendi mirasının korunup uluslararası belleğe kazandırılmasında önemli çalışmalar yapmıştır. Bu sürecin bundan sonra da başarıyla yürütüleceğine ve daha çok Türk mirasının dünya belleğinde hak ettiği yeri alacağına inanıyorum.

Kaynak

Oğuz, Öcal. *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara, 2009.

Geleneksel Değerler

KARAGÖZ “SOMUT OLMAYAN KÜLTÜR MİRASI” LİSTESİNDE

Alpay Ekler

Her şey 17 Ekim 2003 Birleşmiş Milletler Eğitim Bilim ve Kültür Örgütü olan UNESCO'nun, 17 Ekim 2003 tarihli 32. Genel Konferansı'nda “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi”ni imzalamasıyla başladı. Sözleşme'nin ikinci maddesi Somut Olmayan Kültürel Miras'ı şu şekilde tanımlamaktaydı:

“Somut Olmayan Kültürel Miras, toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar anlamına gelir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu somut olmayan miras, toplulukların ve grupların çevreleriyle, doğayla ve tarihleriyle etkileşimlerine bağlı olarak, sürekli biçimde yeniden yaratılır ve bu onlara kimlik ve devamlılık duygusu verir; böylece kültürel çeşitliliğe ve insan yaratıcılığına duyulan saygıya katkıda bulunur. İşbu Sözleşme bağlamında, sadece, uluslararası insan hakları belgeleri esaslarına uyan ve toplulukların, grupların ve bireylerin karşılıklı saygı gereklerine ve sürdürülebilir kalkınma ilkelerine uygun olan somut olmayan kültürel miraslar göz önüne tutulacaktır”.

Bu sözleşme hızla değişen dünyada, sosyal ve ekonomik koşullar nedeniyle yok olma tehlikesi ile karşı karşıya ka-

lan kültürel çeşitliliğe dikkat çekiyor ve bu çeşitliliğin göstergesi olan somut olmayan kültürel mirası insanlığın ortak birikimi kabul ediyordu. Sözleşme bu mirasın öncelikle saptanması sonra da sakınip korunması için taraflara sorumluluk yükliyordu.

Sözleşme çerçevesinde Türkiye'nin ilk girişimi 2003 yılında “Meddah” ve 2005 yılında “Mevlevi Sema Töreni” geleneğinin Somut olmayan miras listesine kabulü konusunda oldu. Karagöz'ün de bu listeye girmesi amacıyla çalışmalar başlatıldı. 2008 yılında konuyla ilgili hemen hemen tüm kurum, kuruluş ve şahısların katıldığı kapsamlı bir çalıştay yapılarak bir yol haritası belirlendi. Aynı yıl kasım ayının başında İstanbul'da yapılan UNESCO toplantısında “Gölgenin Renkleri” başlıklı bir makaleyle benim de katkıda bulunduğum, Karagöz tasvir sanatını ve sanatçılarını tanıtan bir yayın tüm katılımcılara dağıtıldı. 5 Kasım 2008 akşamı Kenter Tiyatrosunda sanatçı Metin Özlen “Ferhat ile Şirin” konulu Karagöz oyununu canlı icra edilen müzik eşliğinde UNESCO temsilcilerine sundu. Bu toplantıda değerlendirmeye alınan dosya 28 Eylül – 2 Ekim 2009 tarihleri arasında Abu Dabi'de yapılan UNESCO Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Hükümetler Arası Komite Toplantısında uygun görülerek Somut Olmayan Kültürel Miras listesine kabul edildi.



Çengi ile Karagöz

Yaşanan bu süreç adım adım medyanın bilgisine sunulmasına rağmen medya konuyu magazinleştirdi, ya da başka bir deyişle var olan önyargıları nedeniyle algısında seçici davrandı. Konu sanki Yunanistan'ın Karagöz hakkındaki iddialarına karşı bir girişim ve kazanılmış bir zafer olarak ortaya kondu. Elbette bu bir türlü sırtımızdan atamadığımız aşağılık kompleksinin dışavurumundan başka bir şey değildi. Türkiye bizzat kurucuları arasında olduğu halde UNESCO'nun yabancı ve onay veren bir kurum olduğu yanılması bu kompleksin göstergesiydi.

Karagöz geleneğinin bunca yıldır özel bir koruma altına alınmaması, daha da ötesi basit bir çocuk eğlencesine indirgenmesi karşısında, Unesco'nun somut olmayan kültürel miras sözleşmesine kabulü aslen bu yozlaşmaya karşı bir kazanımdır. Bu "Kabul" yalnızca Kültürle ilgili kurumların değil, Karagöz sanatçılarının, araştırmacıların ve tiyatro dünyamızın da geçmişe yönelik bir özeleştiriyi

gündeme getirmeleri için önemli bir fırsattır.

UNESCO'ya sunulan dosya Karagöz geleneğinin olmazsa olmaz niteliklerini ortaya koydu. Karagöz'ün SOKÜM'e kabulü deriden birkaç Karagöz tasviri temin edip bilindik oyunları sahneleyenlerin kendilerine Karagöz sanatçısı ya da hayali payesi vermesinde artık en büyük engel. Bu miras özgün tasarımlarıyla deriden tasvir yapanların mirası olarak tanımlandı; Kar-ı kadim Karagöz oyunlarını bilmenin yanında Nev-i icad, yani yeni yazdığı özgün oyunları sahneleyenleri sanatçı kabul etti; Karagöz'ün bir toplumsal ve siyasal taşlama olduğu kabul edildi. Sonuç olarak bir zafer kazanıldıysa bu Yunanistan'dan çok, Karagöz'ü tiyatro hayatımızın dışına iterek, dolaylı yollardan sansürleyerek, bir ramazan çadırı oyunu olmaya mahkûm edenlere karşı oldu.

Söyleşi

TİYATRO DÜNYAMIZIN ÇINARI YILDIZ KENTER'LE SANATTA 60.YIL SÖYLEŞİSİ

Vedat Demirci

Çok yoğun çalışmaları arasında nihayet bana tiyatrodan randevu verdi Yıldız hanım. Bu sezonun yeni oyunu *Kraliçe Lear*'in provasında. Başrolü oynuyor. Provasını kesip beni odasına davet etti.

Vedat DEMİRCİ - Bundan on iki yıl önce, 50. sanat yılınızda, sizinle çok geniş bir söyleşi yapmıştık. Verdiğiniz bilgiler ve tiyatro hakkındaki düşüncelerinizle, sizinle taçlanmış, bir kat daha değerlenmişti. Bu gün sahnede 60.yılına idrak etmiş bir sanatçı olarak neler düşünüyorsunuz?

Yıldız KENTER - Efendim bu yıl itibariyle 62 yıl oluyor. Kolay bir süreç değildi, zordu. Tiyatrocu olmak demek biraz da zoru seçmek. Onu kolaylaştırmak, güzelleştirmek demek. Bizim Stanislavski'den öğrendiğimiz ilk derslerden biridir bu. Hele Türkiye'de sanatın belirgin bir biçimde göz ardı edilmeye çalışıldığı bir dönemde daha da güç tiyatrocunun olmaması. Değişiyor, hızlanıyor... Teknik bir sürü işin yerini alıyor. Bu durumda bir de ekonomik boşluklar olduğu için insanlar daha çok eve mahkûm oluyorlar, tiyatroya gelebilecek, tiyatroyu sevebilecek insanlar. Seyirci sayısı gittikçe azalıyor. Bu demek değil ki her yerde insanlar az. Bazı kesimlerde, bütün lokantalarda, kafelerde insanlar sokaklara taşmış vaziyette. Fakat tiyatro popüleritesini bu aca-

yip hız içinde biraz yitirmiş görünüyor. Desteğe ihtiyaç var. Çünkü tiyatrosuz bir dünya, bir ülke ben düşünmek istemiyorum zaten. İnşallah buna mahkûm olmaz Türkiye.

Efendim 50. yılınız nedeniyle sizinle yaptığımız röportajda o yıla kadar oynadığınız oyunları ele alırken 12.Gece'den başlayarak Maria Callas'a kadar gelmiştik, orda kaldık. Ondan sonraki oyunlarınızın isimlerini hatırlıyor musunuz?

Tabii hatırlıyorum. Ama tarihlerini hatırlamıyabilirim. Şimdi getiririm.

Onları ben alırım. Şimdi ilk aklınıza gelenleri rica edeyim.

Gece Mevsimi diye bir oyun oynadık. İki veya üç sene evvel. Güzel bir oyundu. Bir İrlanda oyunuydu. Ben İrlandalıları biz Türklere çok yakın bulurum. Hem duygusallık açısından, hem öfke açısından, hem de öfkelenedikleri zaman söyledikleri lâfları açısından. Onlar, bu Protestan, Hıristiyan çatışması içinde dahi insan sevgisini bir türlü bırakmıyorlar. Bırakmıyorlar ama insan sevgisi bile o dinlerin çatışmasını önleyemiyor. Öldürüyorlar yani. Hoş bir şey değil. İnsanları inançlarından dolayı kavga etmeye bırakmamalıyız. Önemli olan olumlu bir şeye inanmış olmaları. Bir tek olumlu bir şeye inan, onu yapmaya çalış. Bizim oyunda da söylendiği gibi.

Ben şimdi *Hep Aşk Vardı* başlıklı oyununuzu anımsadım. Siz bu oyunu



Afişe ödül töreninde Şukran Güngör'le

Ankara'da rahmetli Şeref Gürsoy adına düzenlenen bir gecede de oynamışsınız. O zaman hayattaydı. Davetiyesi elime geçti.

Evet Cumhurbaşkanı'nın himayesinde düzenlenen bir geceydi. Ben de mutlu oldum.

Böylece dostluk ve dayanışma örneği vermişsiniz. Bu ara sizin yurt dışı turneleriniz de oldu.

Evet biz Talat Halman'la kültür programları yapıyoruz. Bu programların hepsini Talat Halman yazıyor. Bunların içinde Yunus Emre var, Mevlâna var, Türk aşk şiirleri var. Bu programlarda dekor kostüm olmadığı için pek çok yeri dolaştık. Yurt içinde de, yurt dışında da. Bunları İngilizce ve Türkçe yazdığı için Talat bey, istediğimiz yerde yapabildik. Bütün İskandinavya ülkelerine, Kanada'ya, New-York'a gittik. İngiltere'de yaptık. Pek çok yerde yaptık bu programları.

Ne mutlu.

Evet mutluluktuk. Bir defa Talat Halman'la beraber olmak büyük mutluluktur. Çünkü her an bir şey öğreniyorsun. Hocaların hocası.

O bir cevherdir, kültür hazinemizdir.

Evet çok doğru.

"60. Sanat Yılı"nızda Victoria'yı sahneye koydunuz. Defne Halman oynuyordu. Çok başarılıydı. Ama kendiniz için bir rol düşünmediniz galiba.

Evet bir oyun koydum sahneye. Bu oyunu ben Defne Halman için seçtim. Defne on dört yıl ara vermişti oyuculuğa. Onu geri getirdik. Dediğiniz gibi çok başarılı oldu. Ama oyun istediğimiz şeyi getirmedi seyirciye.

Ağır mı geldi acaba?

Ağır bir şey yoktu. Alzheimer hastalığıyla ilgiliydi. Komedi vardı, dansı vardı. Komik ve trajik durumlar vardı. Ama insanlar hastalıklı oyunları sevmiyorlar galiba. Bana öyle gibi geliyor. Ben bir Oscar ve Pembeli Meleği oynadım, bir Nükte oynadım. Bunlar hastalıkla ilgiliydi. Hasta bir çocuk ile yaşlı bir insan arasındaki aşk. Nükte'de kadın bir edebiyat profesörüdür ve John Donne öğretir. Tek konusu John Donne şiirleridir. Bu konuda işlediği şey ölüm, yaşam ve tabii aradaki zaman. O kadının kanser oluşu John Donne'ın şiirleriyle bir paralellikte... Yani inanılmaz şiirsel bir hastalık görüyorsunuz orada. Güzel bir oyundu. Amerika'da bir sürü ödüller almış. Bana da burada ödül getirdi. Fakat dediğim gibi: "Yıldız kanserli bir kadın oynuyormuş orada. Aman ben gitmem", diyenler olmuş. Biz hastalığı sevmiyoruz sahnede.

Bir taraftan da televizyon programları işi çok basite indirgedi, ucuzlattı.

Evet biraz sığlaştı insan. Derinliği gitti, kurudu.

Bundan sonra ne düşünüyorsunuz?

Artık bundan sonrasını düşünmek kolay değil. 82 yaşındayım. Elbette ki benim yaşındaki insanlara rol yazılmıyor artık. Ama 30 yaşındayken *Pembe Kadın*'ı oynadım



Ayaktakiler: Yıldız Kenter, Muhsin Ertuğrul, Müşfik Kenter, Genco Erkal, Şukran Güngör Oturanlar: Kâmrân Yüce, Ergun Köknar

mıştım biliyorsunuz. *Sandalyeler ve Ders'i* oynadım. 80 yaşındayken 60-65 yaşındaki bir kadını oynayabilirim henüz. Ama şimdi öyle bir durum yok. Bu elimdeki piyesi Eugene Sticland diye Kanadalı bir kadın yazmış. Benim yaşındaki bir aktrist için yazmış. Fakat aktristin ezberleme gücü yok. Bu problemi ele almış. Çok ilginç bir oyun.

(Kraliçe Lear temalar, kişiler, neden Lear? Bunları açıklıyan notları bana yazılı verdi Yıldız Hanım. Ben de bu yazının sonunda sizlerle paylaşacağım).

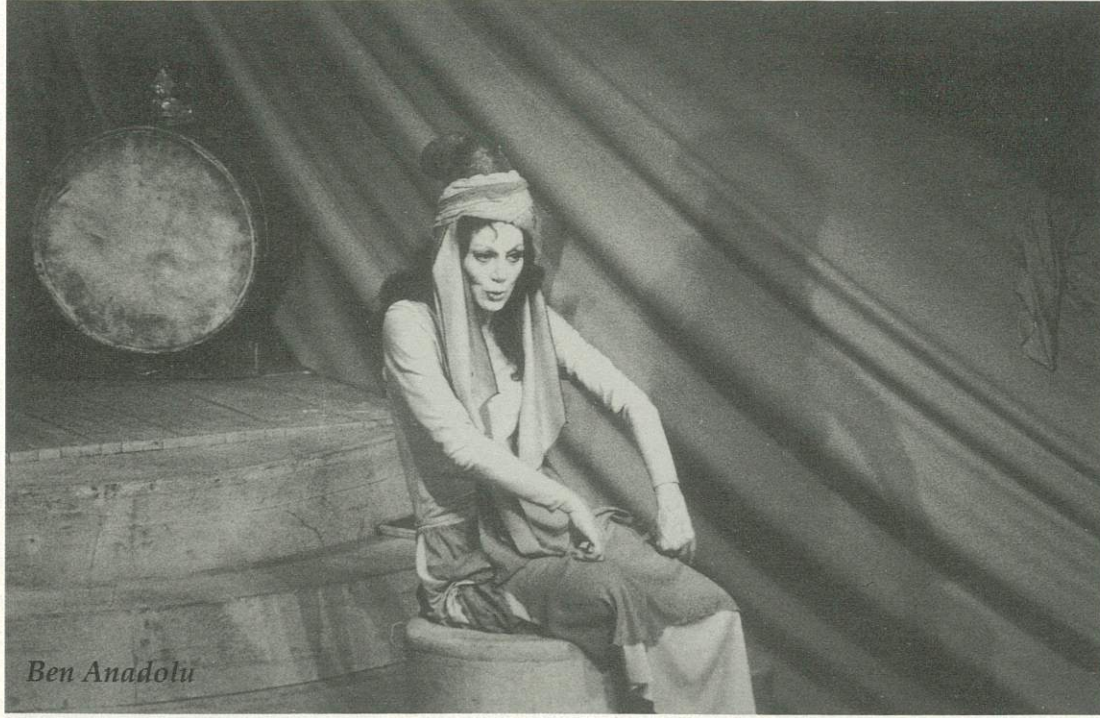
Bu son on yıl için, genel olarak söyleyecekleriniz vardır herhalde.

Tabii yaşadıkça hayat kolaylaşmıyor. Tuhaf bir şey, giderek zorlanmaya başlıyorsunuz. Sanıyorum ki bütün dünya için, bütün insanlar için de bu böyle. Doğduğumuz andan başlayarak ölüme doğru giden bir yol var herkes için. O yolun neresinde durup yok olacağımız, toz topıra-

ğa karışacağımız belli değil. Ben bu yaşa kadar sıyırtmışım. Bu bir ayrıcalık. Ama mutluluğu bulamıyorsun. Çocukluğumdaki, gençliğimdaki, başarılarımdaki mutluluğu... Yakınlarını kaybediyorsun... Bir yalnızlık dönemi oluyor. Bu anneyle, babayla başlayınca müthiş sarsıntılar yaşıyor insan hayatı boyunca. Kendi ölümüne giderken bir sürü ölümle cebelleşme durumunda kalıyorsun. Yani bir defa ölmüyoruz. Bu çok zor. Durmadan ölüyoruz. Afrika'da olanlara baktığımız zaman katlanıyor ümünüz. İnsanların açlığını, hastalıklarını falan yaşıyorsanız hayat zorlaşıyor.

Bundan önceki röportajımızda "hayatının en mutlu yılları konservatuvar yıllarımdı", demiştiniz.

Hâlâ öyle diyorum. Onlar başlangıç yılları, umut dolu yıllar. Shakespeare'nin lâfı, oyunda da kullandığım için, şöyle diyor: "Bütün dünya bir sahnedir. Kadın, erkek



Ben Anadolu

herkes birer oyuncu. Sırası gelen girer, işi biten çıkar gider”, diyor. Bazı roller çetrefil, bazı roller daha zor, bazı roller daha kolay oluyor nisbeten. Bu çok doğru bir şey. Şimdi bizim çekip gitme zamanımız yaklaşıyor galiba.

Tanrı gecinden versin. Sanatın gücü daha uzun yıllar sizi koruyacak efendim. Buna yürekten inanıyorum.

Ona inanıyorum. Sanatın, tiyatronun, şirin gücüne..

Efendim 2010 yılının İstanbul’umuzun Kültür Başkenti ilân edilmesi ve hâlâ bu yıla ilişkin projelerin belirginleşmesiyle ilgili siz neler düşünüyorsunuz? AKM önce yıkılacak, sonra restore edilecek dendi, şimdi kapalı bulunuyor. Öteki sahnelerimizin durumu da malûm. Siz bir, iki tiyatroyu adeta korumanız altına alarak sahnenizi paylaşıyorsunuz. Neler düşünüyorsunuz?

Biz korunmak için bu paylaşmaya girdik.

Korumadan çok. Çünkü maddi gücümüz zayıfladı. Bu tabii tiyatronun iyi idare edilmeyişinden de kaynaklandı. Ben oyuncuyum. Ama dinamik bir idarecimiz olmadı maalesef. Hem oyun oyna, hem de oraya koş filân olmuyor. Bir parça toparlanmaya çalışıyoruz. Bakalım artık ne kadar toparlayabiliriz? Bu saatten sonra.2010 için çok evvelden çalışmaya başlamak lâzımdır. İstanbul’un mimari yapısı utanç verici bence. Türk mimarisi diye bir şey var. Bunları yapalım demiyorum ama, estetik duygusundan yoksun, ne renk açısından, ne inşaat, ne de malzeme açısından birbirine uyan yapılar dikkati çekiyor. Böyle bir şey yok. Londra’ya, New-York’a bakıyorsunuz bir mimari var. Paris bir cennet. Berlin öyle. İstanbul bir coğrafya şaheseri. Böyle bir coğrafyası olan şehir yok dünyada. Biz ne yaptık İstanbul’a? Mimariyi bozmaktan, yüz kızartıcı hale getirmekten başka. Stili yok, üslubu yok.

Yolu yok. Hiç değilse yollardan başlanabilirdi. Şimdi bizim Akaretler yokuşu var ya, orada biliyorsunuz saray artıkları filân oturmuş eskiden. Onları bir elden geçirdiler, yahu şundan da örnek alamadık biz. Türkiye’de çok önemli mimarlar vardır mutlaka. Ama nedir bu üslupsuzluk. Yani üslubunuz nedir diye sorsalar “Üslupsuzluk” diyeceğim geliyor.

Yani sizin 2010 için bir projeniz yok.

Hayır yok.

Belki bu yeni oyununuz *Kraliçe Lear* olabilir.

Evet 2009 da başlayacak ama tutarsa bunu sunabiliriz. İzmir’de açıyoruz. İstanbul’da devam edeceğiz.

Sizin daha fazla vaktinizi almıyayım. Sonsuz teşekkürler ederken size daha nice nice sağlıklı, başarılı yıllar diliyorum efendim.

Çok teşekkür ederim. Oyuna bekliyorum.

KRALİÇE LEAR hakkında:

1 - Temalar

Oyun çeşitli temalara eğilmektedir. Bunlar kısaca :

- yaşlanmak ve bunun çeşitli bedelleri, aklın ve bedenın sürekli olarak kişiye oynadığı oyunlar, toplumun kişiyi dışına itmesi, ona işe yaramaz ya da aptal muamelesi yapması;
- Kuşaklar arası çatışma, değişik kuşakların sürekli karşı karşıya kaldıkları iletişim sorunları;
- Bilinç ile delilik arasındaki sınırın inceliği, kaypaklığı;
- Sanatın, özellikle de insan yaratıcılığının yaşamın getirdiği tüm kayıpların bir noktada üstesinden gelebilmesi (transcend), o yaratıcılıkta kendinimizi en yalnız hissettiğimiz anda bile insan sıcaklığını, sevgisini duyabilme gücünü bize verebilmesi.



Kraliçe Lear

II - Kişiler:

Oyunda üç karakter vardır : Yaşlı bir oyuncu olan Jane; ona ezberde yardıma gelen liseli genç kız ile viyolonselci. Oyunun belki de en ilginç kişisi viyolonselci ya da viyolonselcin kendisidir. Çalgı ve ezgileri zaman zaman eski Yunan tiyatrosunda koronun gördüğü işlevi yüklenir, zaman zaman da özellikle yaşlı oyuncunun bir çeşit "alter ego" su olur.

III - Neden Kraliçe Lear?

Shakespeare'in en önemli dört tragedyasından biri olan *Kral Lear*, oyunda da vurgulandığı gibi, ne *Hamlet*, ne *Macbeth*, ne de *Romeo ile Juliette* kadar sık sahnelenmektedir. Bunun bir nedeni hem rolü ezberliyecek belleğe sahip, hem de yeterince yaşlı oyuncu bulunmasındaki güçlüktür belki de. *Kraliçe Lear*'da da, *Kral Lear*'da olduğu gibi, yaşlılığın onulmaz bedelleri tema olarak yankılanmaktadır. Ancak *Kral Lear* Shakespeare'in tüm tragedyaları arasında, *Titus Andronicus* gibi bir kan şöleni hariç, en karanlık olanıdır. *Hamlet*'in sonunda Fortinbras çürük Danimarka'yı canlandıracaktır. *Macbeth*'in sonunda adalet yeniden kurulacak ve Macduff'un çocukları krallığı sürdüreceklere, *Romeo ile Juliette*'in trajik ölümü kan davasına varan husumeti noktalayacaktır. *Lear*'da umut, ne de "catharsis"ten sonra gelen doğum müjdesi yoktur. *Kraliçe Lear*'daysa yazar bu makûs kaderi deler. Çatışmalardan güzellik, hatta aşk doğar. Yaşlılığın gençlikle gönenip içindeki kişinin yeniden dirilmesini; şuursuz, acılar içindeki gençliğin "iş bitik bir ihtiyarda" sevginin sıcaklığını yeniden bulabilmesini izleriz.

Devlet Sanatçımız Yıldız Kenter'in 60 yılda rol aldığı ve yönettiği oyunlardan bazıları

12 Gece, Fitnen, Yağmurcu, Çöl Faresi, Öfke, Salıncakta İki Kişi, Nalınlar, Ayaktakımı

Arasında, Pembe Kadın, İnsan Denen Garip Hayvan, Üç Kız Kardeş, Çiçü, İçerdeki-ler, Oturma Odası, Günden Geceye, Seneye Bugün, Yürüyen Geceyi Dinle, Vanya Dayı, Bodrumdaki Pencere, Bir Garip OrhanVeli, Harold ve Maude, Babalar ve Oğullar, Arzu Tramvayı, Savunma, Uzaklar, Bir Çift Kanat, VanGogh, Şafak Yıldızları, Sevgili Yelena Sergeevna, Maskeli Süvari, Kuwayi Milliye Destanı, FehimPaşa Konağı, Konken Partisi, Çok Uzak Fazla Yakın, Ramiz ile Jülide, Nutuk, Maria Callas, Martı, Nükte, Hep Aşk Vardı, Sırça Kümesi, Oskar ve Pembeli Meleği, Gece Mevsimi, Anna Karanina, Ben Anadolu, Kraliçe Lear.

Aldığı sayısız ödüller içinde ilk akla gelenler

- 1981 "Devlet Sanatçısı Ünvanı"
- Dünya çapında mesleklerinde en başarılı 7 kadından birine verilen Adalaide Kistori Nişanı
- Kültür Bakanlığı Ödülleri,
- Afife Ödülleri,
- Sanat Sevenler Derneği'nin verdiği ödüller ile *Maria Callas* dolayısıyla verdiği Yılın Kadın Sanatçısı Ödülü,
- ve daha pek çokları...

İşte bütün yaşantısını Türk Tiyatrosu'na adayan 82 yaşındaki bir idealist Cumhuriyet kadınının 62 yıllık sanat serüvenini, düşüncelerini, oynadığı roller ile sahneye koyduğu oyunları, aldığı ödüllerden bazılarını siz değerli tiyatroseverlerle paylaşırken, ona tekrar bütün seyircileri ve *TEB OYUN* adına sevgi ve saygıların en büyüğünü sunuyor, daha uzun yıllar esenlikler ve sağlıklar diliyoruz.

Dosya

İstanbul 2010

Avrupa Kültür Başkenti

YOL YAKINKEN DÖNELİM

Üstün Akmen

Ahhh ki, ahhh!
2006 yılında ne kadar sevinmiş-
tik, adeta göklere yükselmiştik,
İstanbul'un adı artık dünya kültür-sanat
gündeminin merkezine oturacaktı. Tarihi
boyunca farklı kültürleri bir arada yaşa-
tan İstanbul, sahip olduğu dünya kültür
mirasını tüm zenginliğiyle Avrupa'yla
paylaşacak, katılımcı bir yaklaşımla oluş-
turulacak kentsel dönüşüm projeleri bir
yandan kentin çehresini değiştirirken,
kentlinin yaşam kalitesini de yükseltecek-
ti. Uluslararası projeler Avrupa ülkeleri-
ne Türk kültürünü tanıtacak, Avrupalı ve
Türk sanatçılar arasında esin paylaşımına
olanak sağlanacaktı. Dünyanın dört bir
yanından pek çok kültür-sanat insanının
yanı sıra, onlarca seçkin medya temsilci-
sini konuk edecektik. Bir dünya kültür
başkenti olarak İstanbul'un uluslararası
ünü perçinlenecekti.

İstanbul'un Avrupa kültür başkentli-
ğinden en önemli kazanımı, yöneten ve
yönetilenlerin İstanbul için birbirlerine
dayanarak, güvenerek, bilgi, birikim ve
deneyimlerini paylaşarak "ortak refah"
için el ele çalışıp üretecekleri yepyeni bir
yönetişim anlayışına kavuşmalarıydı.
Öyle umduk, ama ah ne yazık, ne yazık
ki bize / bizlere, öyle bulmadık!

2010'a on ay kala, 2009'un şubat ayı-
nın son günlerinde İstanbul 2010 Avrupa
Kültür Başkenti projesini yürüten ajansta

(AKBA), başbakan Recep Tayyip Erdoğan
tarafından Yürütme Kurulu Başkanlığına
atanan Nuri Çolakoğlu ile başbakanın
yardımcısı Hayati Yazıcı'nın AKBA Ge-
nel Sekreterliğine tayin ettiği Eyüp Öz-
güç arasında "ihtilaf" çıktığını duyduk.
İhtilaf "kriz"e dönüştü. Buradaki "kriz",
teğet geçen cinsten değildi, işler yürütü-
lemedi ve mart ayının ilk günlerinde Yü-
rütme Kurulu Başkanı Nuri Çolakoğlu
ile yürütülemeyen Yürütme Kurulunun
üyeleri İskender Pala, Metin Sözen, Gür-
han Ertür hep birlikte istifa ettiler.

İstanbul 2010 AKBA İletişim Direktö-
rü Deniz Giray, resmi bir gelişme olmadı-
ğını söyleyerek istifa haberlerini önceleri
doğrulamadı. Giray: "Yürütme Kurulu
önceki gün olağan toplantılarından birini
gerçekleştirdi. Resmi açıklama yapacak
bir gelişme yaşanmadı", dedi. Eyüp Öz-
güç de istifa haberinin doğru olmadığını
belirtti. Böyle dendi, ama istifalar sessiz
sedasız yürürlüğe girdi. İstifaların nede-
ni olarak "projeler üzerinde uyumsuz-
luk" gösterildi. Kimi üyelerin eşlerine /
dostlarına bazı projeleri peşkeş çektikleri
bile söylendi.

Derken, Sahne ve Gösteri Sanatları
Yönetmeni Prof. Dr. Dikmen Gürün de
istifa etti. Gürün "Avrupa Kültür Başken-
ti Kavramı"yla uyum içinde olan proje-
leri seçmekteydi, seçerken de genç kuşak
profesyonel ve amatör toplulukları / sa-

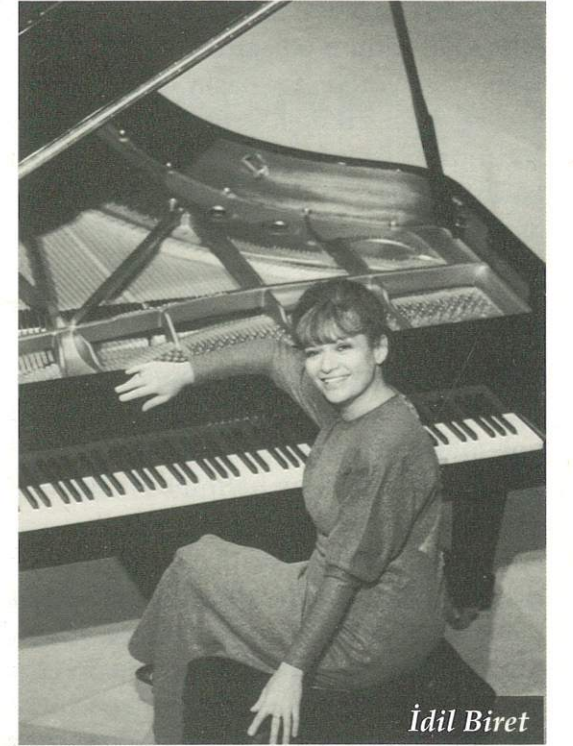
natçıları desteklemekteydi ve de ulusal
ve uluslararası boyutta görünürlükleri-
ni sağlamayı yeğlemekteydi. Bu alanda
yenilikçi bakışla sürekliliği ve kalıcılığı
temin etmek Prof. Dr. Dikmen Gürün'ün
hedefiydi, beklenen başarıyı pek de güzel
elde etmişti.

Prof. Dr. Dikmen Gürün, ajans bünye-
sindeki görevinden ayrılırken Danışma
Kurulu ve Artistik Komite tarafından
onaylanan "Şimdi ve Burada", "Misafir"
ve "EON" adlı üç projenin Yürütme Ku-
rulu tarafından gerekçe bile gösterilme-
den reddedilmesini istifa nedeni olarak
gösterdi ve: "Bugüne kadar çalışmalarımı
belli bir titizlikle yürüttüm. Ancak çok
önceden üzerinde titizlikle çalıştığımız
dört projenin üçünün reddedilmesi, ta-
rafıma bir güvensizlik göstergesidir. Bu
şartlar altında daha fazla görevime de-
vam edemem, dedi.

"İstanbul 2010 Avrupa Başkenti" pro-
jesi çerçevesinde düzenlenecek "İdil Bi-
ret Haftası" da sumen altı edildi. Varşo-
va Filarmoni Orkestrası, Chopin'in 200.
doğum yılı için İdil Biret'e İstanbul'da
Chopin'in iki piyano konçertosunda eş-
lik edecekti. Bütün bu olumsuz gidişin
ardından bir görevden çekilme haberi
daha geldi. Son olarak Çağdaş Sanatlar
Direktörü Serhan Ada görevinden istifa
ettiğini kamuoyuna bildirdi.

Yukarda verdiğimiz olumsuz örnek-
lerden de anlaşılacağı gibi 2010 Ajansının
başında bulunan yetkililer sanat alanına
kapsamlı olarak hâkim olmadıklarını uy-
gulamalarıyla şimdiden kanıtlamış bulu-
nuyorlar. Seçtikleri ya da onay verdikleri
projelerin sanatsal ve estetik nitelikleri
sorgulanmadan ziyade kimi ahbap çavuş
ilişkisiyle bu projelere destek verdikleri
biliniyor.

Oysa İstanbul gibi nüfus yoğunluğu



İdil Biret

ve her türden sosyal sorunları çığ gibi bü-
yüyen bir kentin kültür hareketini yönet-
mek sanıldığı kadar kolay olmadığı 2010
Ajansının uygulamalarıyla bir kez daha
kanıtlanmış oldu. Aslında sorun, sadece
2010 Ajansının üstesinden gelebileceği
kadar yalın ve tekdüze değil, tersine kar-
maşık ve fevkalade çetrefilli.

Öncelikle, Kültür Başkentine aday
olarak sunulan İstanbul'un sanat ve ede-
biyat alanında her türden sanatsal ve
edebi türlerin kendi pratiklerini uygula-
yacakları mekânların yetersizliği ve var
olan mekânların da teknik donanım ve
kullanım koşullarının sınırlılığı en baş-
ta sorunun ana eksenini oluşturmakta.
Bu gerçekliği kimse görmek istemiyor
anlaşılın. Oysa herhangi bir projenin
uygulanabilirliği öncelikle mekân soru-
nunu çözmekten geçiyor. Bu bilinmesine
karşın proje sahipleri, destek verenler,
uygulayacak olanlar, sorunu daha çok

spekülatif düzeyde tartışmayı tercih ederek temel sorunu göz ardı eder bir pozisyona düşüyorlar. En başta sahne sanatları ve diğer etkinlik gruplarının mekân sorununu çözmek için 2010 Ajansına bir baskı kurmaktan çekinmeleri bu ajansın aymazlığına yardımcı oluyor, farkında değiller.

Bilisel ve sanatsal bağlamda altyapı hazırlığı yapılmadan, rasyonel olarak projelerin uygulanabilirliğiyle ilgilenmeden bir kentin bir yıla yayılmış, ama yoğunlaştırılmış kültür hareketini yönetmeye talip olmak en hafif tabirle aymazlık değilse sizce nedir?

Ayrıca ortalıkta gezinen bilgilere göre destek verilen ya da sponsor yardımıyla uygulanacak projelerin sanatsal işlevi, toplumsal yararı, halkın katılımı, kentin periferisine yayılma olanakları ve buna

benzer ölçütler hangi veriler eşliğinde oluşturuldu, bu da bilinmiyor. Yani hangi proje hangi yarar gözetilerek desteklendi yeterince açık değil. Bu durumda uygulamaların şaibeli bir durum oluşturması son derece doğal... Verdiğim örneklerse şaibeli uygulamaların somut kanıtı. Bunlar somut kanıt olarak kabul buyurulursa eğer, bugüne değin yapılanlar ya da yapıldı sanılanlar bir anlamda sonun başlangıcı!

Sözün özü olarak deyivereyim, İstanbul'un Avrupa kültür başkentliğine inanmıyorum, olacak skandal/lar/dan ciddi anlamda tırsıyorum.

Belki geç oldu, ama: "Bırak boş kalsın elim / Yol yakınken dönelim" şarkısını söylüyorum. "İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Projesi"ni makaraya sarıyorum.



AKM'ye giden Kültür Çıkmazı yolu

Dosya

MUHSİN ERTUĞRUL SAHNESİ VE ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ ÜZERİNE BİR SÖYLEŞİ

Hasan Kuruyazıcı - Mete Tapan

Son iki üç yılda kültür ve sanat alanında kamuoyunda çok tartışılan konulardan ikisi İstanbul'un iki çok önemli gösteri sanatları binasının, İstanbul Şehir Tiyatroları'nın yönetim biriminin de içinde yer aldığı Muhsin Ertuğrul Sahnesi ile kentin tek opera salonunu barındıran Atatürk Kültür Merkezi'nin geleceğiyle ilgiliydi. Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nin, yerine bir kongre merkezi yapılmak üzere yakılacağı, AKM'nin de yıkılarak yerine yeni bir kültür merkezi inşa edileceği haberleri kamuoyuna âdeta birer bomba gibi düşmüş, aydınları ayağa kaldırmıştı. Sanatçılar, meslek kuruluşları ve kamuoyunun bir bölümü çok çeşitli gerekçeler göstererek bu girişimler karşı çıktılar; toplantılar, protesto gösterileri birbirini izledi. Basının kimi doğru, kimi yanlış haberlerinin de etkisiyle durum iyice gerginleşti. Neyse ki, bugün Muhsin Ertuğrul Sahnesi eski yerinde yeni bir binaya kavuşmuş, AKM'nin geleceği de (umalım) çözüme ulaşmaya çok yaklaşmış durumda.

Her iki bina da İstanbul II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun görev alanında bulunuyor ve her iki binanın da projeleri, yasa gereği, bu kurul tarafından onaylandıktan sonra uygulanabiliyor. Projeler birçok kez kurula gidip geldikten, istenen değişiklikler ve düzeltmeler yapıldıktan

sonra onaylandı. Bu nedenle her iki konuyu da, bütün gelişme süreci boyunca yakından izleyen ve gelişmeleri en iyi bilenlerden biri olan II Numaralı Koruma Kurulu'nun başkanı Prof. Dr. Mete Tapan'la konuştuk.

Hasan Kuruyazıcı: Sayın Tapan, bugün artık tamamlanmış, dolayısıyla üzerindeki tartışmalar geride kalmış olduğu için Muhsin Ertuğrul Sahnesi'yle başlayalım istiyorum. Bildiğim kadarıyla 1940'ların sonlarında, şimdi "Kongre Vadisi" diye andığımız alanın bir bölümünde yazları İstanbul Sergisi adıyla sergiler düzenlenir, burada hem yerli sanayi ürünleri sergilenir, hem de çeşitli lunapark eğlencelerine yer verirdi. Oradan, içinde Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nin de yer aldığı "Kongre Vadisi" fikrine nasıl gelindi?

Mete Tapan: Bu soruya cevap vermeden önce, söz konusu olan iki binanın yenilenmesinde de geçerli olan bir noktayı belirtmek istiyorum : Koruma kurulları kendilerine sunulan projeleri, bağlı oldukları 2863 sayılı yasada öngörülmesi gibi, ancak kültür ve tabiat varlıklarının korunması yönünden değerlendirirler. Tescilsiz yapıların projelerinde iç mekân düzenlemesi bakımında bir değişiklik önerisinde bulunmaları doğru değildir. Yeni inşa edilecek bir bina tescilli bir



Muhsin Ertuğrul Sahnesi

kültür varlığının komşuluğundaysa, o zaman kurullar bu binanın cephe konturuyla ve gabarisıyla (yüksekliğiyle) ilgili karar alabilirler. Örneğin yeni Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nin kurul kararında da binanın gabarisıyla ilgili kısıtlama getirilmiştir.

Şimdi sorunuza gelecek olursak, o sergiler geçici olarak düşünülen irili ufaklı pavyonlarda ve yine o dönemde vali ve belediye Başkanı Lütfi Kırdar'ın çabalarıyla inşa edilen Spor ve Sergi Sarayı'nda yapılıyordu. Bina bundan başka, adındaki gibi, bir de spor etkinliklerinde kullanılıyordu. Ama İstanbul'da büyük toplantıların düzenlenebileceği büyük bir salon yoktu. Zamanla böyle bir salona olan gereksinme iyice büyüdü. Çözüm olarak, geçen zamanda işlevini yapamaz duruma gelmiş ve iyice eskimiş olan Spor ve Sergi Sarayı'nın yıkılmadan bir kongre salonuna dönüştürülmesi fikri gelişti. Lütfi Kırdar Kongre Merkezi adı verilen salon 1996'da toplanan HABİTAT

II Konferansı'na yetiştirildi. Bu konferansın bazı etkinlikleri de yine o bölgedeki Hilton Oteli'nin Sergi ve Toplantı Salonu ile Taşkışla binasında yapıldı. "Kongre Vadisi" tanımı böyle ortaya çıktı.

Ve sonra, 2009'da yapılacak IMF toplantısı için bu bölgedeki mevcut binaların yetersiz kalacağı görülünce, büyük bir kongre binasının yapılması gündeme geldi. Muhsin Ertuğrul Sahnesi de aynı yerde bulunduğundan, bu yeni binaya yer açmak için yıkılması kararlaştırıldı. Tamam da, kongre binası gibi olumlu bir girişim için bile olsa, bir kültür ve sanat binasının yıkılması sizce ne kadar doğru? Zaten kamuoyundaki tepki de bu nedenle oluştu. Muhsin Ertuğrul Sahnesi, az önce sözünü ettiğiniz İstanbul sergileri kapsamında, Sümerbank Pavyonu olarak yapılmış, daha sonra işlevsiz kalmış, dört duvardan ibaret bir binanın 1970'te mimar Yüksel Umuter'in hazırladığı projeye göre yaklaşık 600 ki-

şilik bir tiyatroya dönüştürülmesiyle ortaya çıkmıştı. Doğrusu ya, bugün çağdaş bir tiyatro binası olmaktan uzaktı. Yine de büyük bir gereksinmeyi karşılıyordu. Sorun ya biri, ya öteki gibi bir ikileme haline gelmeden çözülemez miydi? Kongre Vadisi'nin burada olması şart mıydı? Başka yerde oluşturulsa da, hem Muhsin Ertuğrul Sahnesi yerinde kalsa, hem de, hadi hayalimi zorlayayım, bu alanda başka bir tiyatro daha yapılırsa iyi olmaz mıydı?

Böyle bir karar kurulun yasayla tanımlanmış görev ve yetki alanına girmez. Proje, burası 2007'de Hilton Oteli'yle birlikte sit alanı ilan edilmiş olduğu için, sit alanına uygunluğunun incelenmesi açısından kurala getirildi. Aslında daha 2007'den önce IMF toplantısının İstanbul'da yapılması kararlaştırılınca, bu bölge hükümet, belediye ve hem ulusal hem de uluslararası güvenlik örgütleri tarafından, özellikle denetlenebilirlik ve güvenlik açısından en uygun yer olarak seçilmişti. Üstelik Taksim ve çevresindeki oteller bölgesine yakınlığı da bir diğer olumlu yanıydı. Ama ben, bütün bunları kabul etmekle birlikte, kentin merkezlerinden birinin hemen yakınında büyük bir trafik yoğunluğuna yol açacağı ve yine kentin en güzel manzaralı bir noktasında bu manzaraya açılan değil de, kongre salonu gibi kendi içine dönük bir yapının uygun olmayacağı gibi nedenlerle bu projenin başka yerde gerçekleştirilmesini yeğlerdim. Burada büyük bir kongre binasına yer açabilmek için Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nin yıkılması gerekiyordu. Bu durum basına yansınca, biraz da basının abartılı ifade tarzı nedeniyle, kamuoyunda büyük bir tepkiye yol açtı ve çeşitli çevrelerin haklı protestolarıyla karşılandı. Ama kurulun bir tiyatronun yok olmasını kabul etmesi

söz konusu değildi. Zaten projede baştan beri bir tiyatro da öngörülmüştü. Büyük bölümü yer altında olacak kongre binasının üstünde, yıkılacak Muhsin Ertuğrul Sahnesi'yle aynı noktada ve aynı büyüklükte bir tiyatro yer alacaktı. Bildiğiniz gibi bu büyük tesis bu yılın ekim ayı başında gerçekleştirilen IMF Toplantısı'na yetiştirildi.

Evet, dışarıdan bakınca bu arada tiyatronun da bina olarak tamamlandığı görülüyor. Ama, acaba iç düzenlemeler ve teknik donanım da bitirilerek kullanıma hazır hale getirildi mi sorusunu da sormadan edemiyoruz. Çünkü bina burayı kullanacak olan İstanbul Şehir Tiyatroları'na henüz teslim edilmedi, Kasım programında da burada oynanacak bir oyun yer almadı. Umarız, inşaatı IMF'ye yetiştirme telaşı artık bittikten sonra işlerde bir yavaşlama olmaz ve yeni Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nde perde en kısa zamanda açılır.

Ben de aynı umudu paylaşıyorum.

Şimdi isterseniz biraz da Atatürk Kültür Merkezi'ni konuşalım. Aslında daha büyük bir gürültü, dönemin kültür ve turizm bakanının o binanın artık eskidiğini, yerine daha iyi yeni bir kültür merkezi yapılmak üzere yıkılmasını düşündüğünü açıklamasıyla koptu. Kamuoyunun bir kesiminde kültür konularında hükümete karşı güvensizlik duyuluyor, pek çok kimse, mevcut bina bir kez yıkıldıktan sonra bir daha yerine bir kültür merkezinin yapılacağına inanmıyordu. Burada alışveriş merkezi gibi ticari binaların yapılacağını ileri sürenler, hatta tartışması yıllardan beri zaman zaman gündeme gelen Taksim camisinin inşa edileceğine inananlar da

eksik değildi. Siz bu konuda ne diyebilirsiniz?

Bence olaya birkaç bakımdan bakmak gerek. Yapılışından beri 40 yılı aşkın zaman geçen binanın eskidiği doğru. Bu eskime hem yapının kendisi, hem de sahne donanımı için geçerli. Ama bunların yenilenmesi için binanın yıkılıp yeniden yapılması gerekmez. Başka pek çok ülkede çok daha yaşlı tiyatro ve opera binaları vardır ve bunlar yıkılmadan, zaman zaman yapılan tadilatlar ve eklemelerle yenilenmişlerdir. Doğru olanı da budur. AKM'de durum biraz daha farklı. Türkiye bir deprem bölgesi olduğu için bütün bina inşaatlarının bu gerçek göz önüne alınarak gerçekleştirilmesi gerekir. AKM, döneminin deprem konusundaki bilgilerine ve yönetmeliklerine göre çok doğru tasarlanmış ve çok özenli inşa edilmiş olabilir. Ama 1999 depreminden sonra binaların depreme karşı dayanıklılığı konusunda pek çok yeni bilgiler edinilmiş, yönetmelikler bu bilgilere göre yeniden düzenlenmiştir. İşte asıl eskime bu alandadır. Dolayısıyla AKM binasının yeni bilgi ve yönetmeliklerin ışığında yeniden ele alınarak depreme karşı güçlendirilmesi gereği, bilimsel bir koşuldur. Tabii bu arada sahne donanımında da gereken değişiklikler ve varsa eksikliklerin giderilmesi için eklemeler de yapılabilir. Ama tekrarlıyorum. Bunun için binanın yıkılıp yeniden yapılması gerekmez.

Birkaç bakımdan, demiştiniz; yıkılması için başka ne nedenler var?

Olmaz mı? Bakın bu noktada ben önce AKM'nin yapılışının kısa bir tarihçesini vereyim. İstanbul'da gösteri sanatları için büyük bir bina yapma fikri 1930'larda gündeme gelmiş, bu iş için uluslararası bir proje yarışması açılmış, ama kazanan

proje II. Dünya Savaşı'nın zorlaştırdığı koşullar nedeniyle gerçekleştirilememişti. Aslında o zaman yapılmak istenen sadece bir opera binasıydı. Savaşın sonradan Belediye tarafından 1946'da bu operanın inşasına başlandı. Ama Belediye'nin ekonomik olanaklarının yetersiz kalması üzerine 1953'te iş, çıkarılan özel bir yasayla Bayındırlık Bakanlığı'na devredildi. Bu arada binanın operadan bir kültür merkezine dönüştürülmesine de karar verildi. Bütün tasarım ve denetim çalışmaları 1956'da Bakanlık bünyesinde kurulan özel bir mimari büronun başına getirilen mimar Hayati Tabanlıoğlu'nun yönetiminde yürütülerek 1969'da tamamlandı. Ama 1970'te çıkan büyük bir yangın binayı kullanılmaz hale getirdi. En kısa zamanda işe yeniden başlandı ve bina 1978'de Atatürk Kültür Merkezi adıyla yeniden açıldı. Şimdi bu binaya baktığımızda, yaşanan bütün zorluklara karşın büyük bir azimle, âdeta inatla sürdürülen bir yapım süreci olduğunu görüyoruz ki, bu benzeri pek az olan bir durum.

Yani İstanbul kenti âdeta "ne olursa olsun, neye mal olursa olsun, ben böyle bir kültür merkezine sahip olmak istiyorum" demiş ve sonunda emeline ulaşmış. Bina kültür alanındaki bu ısrar nedeniyle de bir değer taşıyor. Ayrıca Türkiye'deki ilk ve en büyük opera binası değil mi? Bütün bu nitelikleri de onun yıkılmadan korunmasını gerektirmez mi?

Tabii öyle. Bir de şu var. Bu bina Taksim Meydanı'ndaki fiziksel varlığıyla uzun süredir toplumun gözünde bir simge haline gelmiş, bir Landmark niteliğine ulaşmış. Daha önce tescilliymiş, ama grubu belli edilmemişti ve hakkında karar

verilebilmesi için grup tayini yapılması gerekiyordu. İşte bu nedenleri göz önünde tutan kurulumuz AKM'yi, 2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'na bağlı olarak Koruma Yüksek Kurulu tarafından geliştirilen ilke kararları doğrultusunda birinci grup kültür varlığı olarak belirledi. Bu karardan sonra bir yıkım söz konusu olmaktan kesinlikle çıktı. Artık yapılması gereken, binanın depreme karşı güçlendirilmesi ve günümüz koşullarına göre tadil edilmesi idi.

Galiba bu noktada binanın müellifi Hayati Tabanlıoğlu'nun yine bir mimar olan oğlu Murat Tabanlıoğlu ortaya çıkıyor?

Evet, Murat Tabanlıoğlu tadilat projesini hiçbir bedel almadan hazırlamayı kabul etti. Bu önemli bir özveriydi. Çok olumlu başka bir gelişme de inşaat giderinin İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı (AKBA) bütçesinden karşılanması için özel bir yasa çıkarılması oldu. Yapılan tadilat projesi Kurul'dan geçip onandı, inşaatın ihalesi tamamlandı. Binanın inşaata hazırlanması için çalışmalar başladı; örneğin izleyici koltukları söküldü. Bu sırada başka bir gelişme oldu, Kültür Sanat-Sen, yani Kültür Sanat ve Turizm Emekçileri Sendikası, Kurul kararının iptali ve projenin yürütülmesinin durdurulması için İdare Mahkemesi'nde dava açtı.

Peki, gerekçeleri neydi?

Bizim onayladığımız tadilatın 2863 sayılı yasaya ve Yüksek Kurul'un ilke kararlarına aykırı olduğunu ileri sürüyorlardı.

Yani bütün bu işleri Kurul'dan daha iyi bildikleri görülüyor.

Onu bilemem ama, bütün bölge kurulları

gibi bizim kurulumuz da adı geçen yasaya ve Yüksek Kurul'un ilke kararlarına bağlı olarak çalışır ve karar alır. Bunun tersi bir durum zaten bakanlıkça kabul edilemez ve soruşturma açılmasını gerektirir. Ama İdare Mahkemesi, Kültür Sanat-Sen'in ileri sürdüğü gerekçeyi kabul ederek yürütmeyi durdurma kararı aldı.

Bunun sonuçları ne oldu?

İnşaat başlayamadı. Tadilat projesinin de tadil edilmesi ya da yeni bir projenin hazırlanması, bu projenin kuruldan geçirilmesi ve inşaat için yeniden ihale açılması gerekti.

Peki, bunlar yapıldı mı?

Tam olarak bilmiyorum. Ama bu güne kadar Kurul'a yeni bir proje gelmedi. Bu durumun en kötü yanı inşaatın gecikmesi oldu. Hem AKM güçlendirme, tadilat ve eklerle güncel bir hale getirilecek, hem de 2010 yılına yetiştirilecekti. Bilmiyorum bundan sonra bu mümkün olur mu, yoksa fırsat kaçırıldı mı?

Benim okuduğum gazete haberine göre 2010 AKBA ile Kültür Sanat-Sen arasında devam eden görüşmeler iki tarafın da anlayışlı tutumuyla olumlu bir sonuçlanmasını ve AKM'nin hiç olmazsa 2010'un sonuna kadar yetişmesini umalım diyerek, bu konuşma ve verdiğiniz bilgiler için size teşekkür ediyorum.

Evet, şu anda bunu ummaktan başka çaremiz yok. Ben de teşekkür ederim.

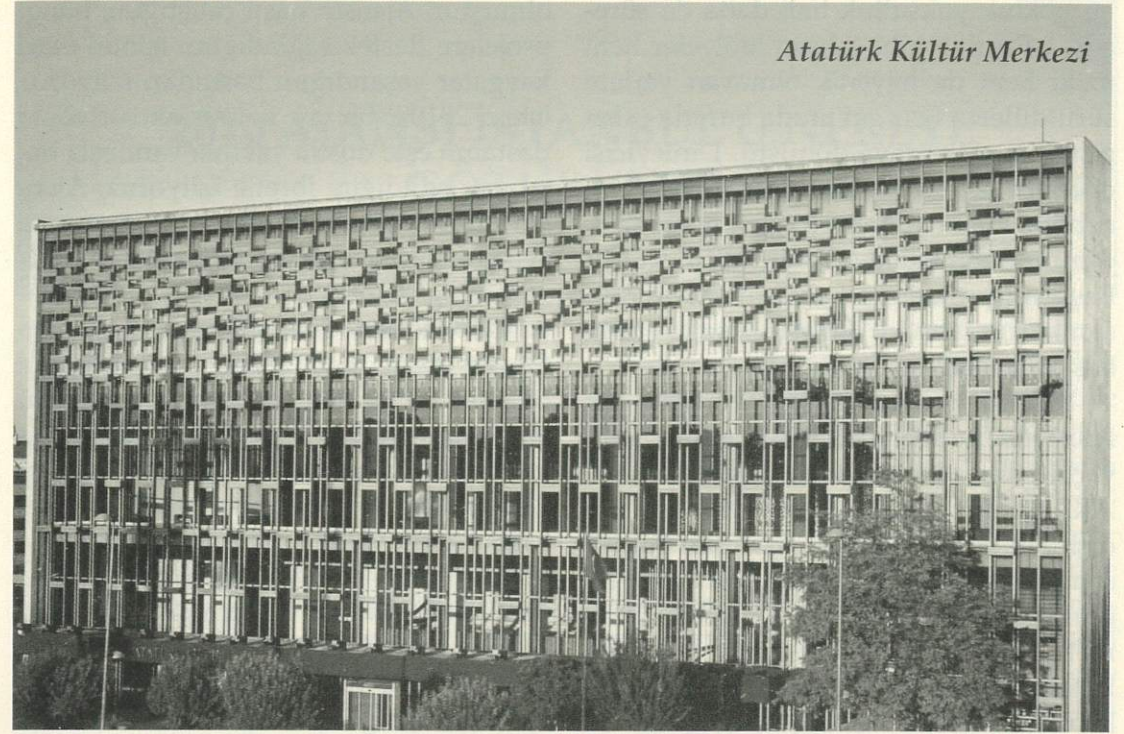
HANI İSTANBUL KÜLTÜR BAŞKENTİ OLACAKTI?

Murat Karasu

İstanbul 2010 Avrupa Kültür başkenti seçildiğinde oldukça umutlanmıştık doğrusu. Çok uzun yıllar kültür sanat alanında ihmal edilen bu kocaman kent bu vesileyle biraz olsun toparlanır, kendine çeki düzen verir diye... İçinde neredeyse orta ölçekli dört-beş kent barındıran bu devasa yaşam alanı ne yazık ki yaşayan insanları için beton yığınlarından ve keşmekeşten ibaret bir ucubeye, doğal güzelliklerini bile örten, boğan, karartan bir çöle dönüşmüştü ne yazık ki. Tatlı bir rüyanın karabasana dönüşümünü seyrediyorduk hep birlikte. "Sahne Senin İstanbul" dediklerinde iyi şeyler olacak galiba demiştik içimizden... Belki kentin dört bir yanına, semtlere, mahallelere hatta sokaklara yayılan yeni kültür-sanat mekânları oluşturulur, kentte yaşayan herkes bir ucundan müziğe, resme, dansa, oyuna, mimariye, edebiyata, sinemaya, operaya dokunur; yılların biriktirdiği tortu yavaşça çözülür, rafine olur akar gider, belki koca kentin solgun yüzüne renk gelir... Hani belki dar bir alana sıkışmış kültür-sanat haritası yeniden çizilir, sanat, seçkinlerin tekelinde olmaktan çıkar, kendine daha gur akacağı yeni ve verimli bir yatak bulur, Taksim-Cihangir- Galata üçgeni kırılır, kentin bir çok noktasında farklı ve yeni akslar oluşur, kültür- sanat alanı hem kendini hem kentini dönüştürür usul usul...

Amma velâkin, daha ilk adımda "Atatürk Kültür Merkezi'ni yıkalım" diye gürleyen buyurgan, rantiyeci sesin şiddetiyle aslımıza rücu ettik hızla...Yıkalım dedikleri İstanbul'un biricik Kültür Merkeziydi. İçinde Tiyatroyu, Operayı, Baleyı, Senfoniye, Klasik Türk Müziğini, çağdaş Türk Müziğini, Halk Müziğini, Resmi, Heykeli, Sinemayı ve daha pek çok etkinliği barındırıyordu... "Yıkalım", diyorlardı koro halinde, rantçılar, hınk deyciler, şakşakçılar.."Güzel değil, çirkin, Cumhuriyete benzeyen cumhuriyet mimarisi, kasvetli, karanlık, vs"... Arzisi çok değerliydi, lokasyonu çok değerliydi... Yerine bir otel, bir kongre merkezi, bir alışveriş merkezi kondurulsa, içine de iki tane sahne yapılıverirdi, ne olacak! Turizmcilerin, inşaatçıların ve daha bir sürü hesap kitap adamının ağzı şapırdıyordu keyiften... "Kültüre Bakan" eski bir hesaplaşmanın da rövanşını alacak olmanın hazzıyla uyuyordu her mühim toplantıda... Biz Dimyat' a pirince giderken evdeki bulgurdan olmanın telaşıyla tozu dumana katıyorduk sokaklarda... Neyse ki işe yaradı... Yıkmaktan gönül-süzce de olsa vazgeçtiler... Ama ranttan vazgeçemediler...

2010 Kültür Ajansı kuruldu yasayla, sözüm ona özerk, bağımsız çalışacak!.. AKM işi de ajansa havale edildi... Apar topar boşaltıldı bina... İhale edildi onarıl-



Atatürk Kültür Merkezi

mak üzere... Ancak ortada ne proje vardı, ne de yol haritası... Kurumlar orada burada işlerini yapmaya çalışır hale geldiler... Operanın, Balenin icra-i sanat eyleyecekleri bir başka sahneleri, salonları yoktu 2010 Kültür Başkenti'nde...

Hâlâ da yok! Onarımın detayları ortaya çıktıkça görüldü ki neyin nasıl onarılacağından çok terasına sosyetik bir restoran kondurmak, girişine dükkân açmak, birilerinin beğenmediği dış cephesini elektronik reklam alanına dönüştürmek dışında dişe dokunur bir yenilenmeden eser yoktu... Rant ağır basmıştı gene, sanat kenar süsüydü... Hal böyle olunca Sendika yargıya başvurdu ve zaten işlemeyen icraat tümüyle durdu. AKM'nin açılması da bir başka bahara kaldı... Buraya kadar olan biteni konuyla ilgili herkes biliyor az ya da çok.., Ama dikkatlerden kaçan 15 milyona yaklaşan nüfusuyla Avrupa da birden fazla ülkenin nüfusundan daha

kalabalık kente yeni kültür sanat alanları kazandırmak için en küçük bir niyet, girişim zuhur etmedi geçen sürede... Bazı belediyelerin "çok amaçlı" salonlar yaptığı görüldü sağda solda ama onlar da derde derman olamadı... Çok amaçsız salonlar olarak kentin beton katsayısına katkıda bulundular yalnızca...

Koskoca Devlet Operası, Devlet Balesi bir yerel yönetimin himmetiyle onarılan Süreyya Operetine sığındı... Görkemli prodüksiyonlar küçüldü, âdet yerini bulsun tadında temsillere yöneldi opera... Balenin durumu daha da acıklı... Mesleki ömürleri işin doğası gereği zaten kısa olan dansçılar Süreyya sahnesinin uygun olmayan zemininde dans etmeye mecbur bırakılarak sakatlanma ve dans edemez duruma gelme riskinin altında ömürlerini daha da kısaltmaya başladılar... Kültür Başkenti olmak en çok Devlet Balesine yaramadı bu anlamda... Görünen o ki

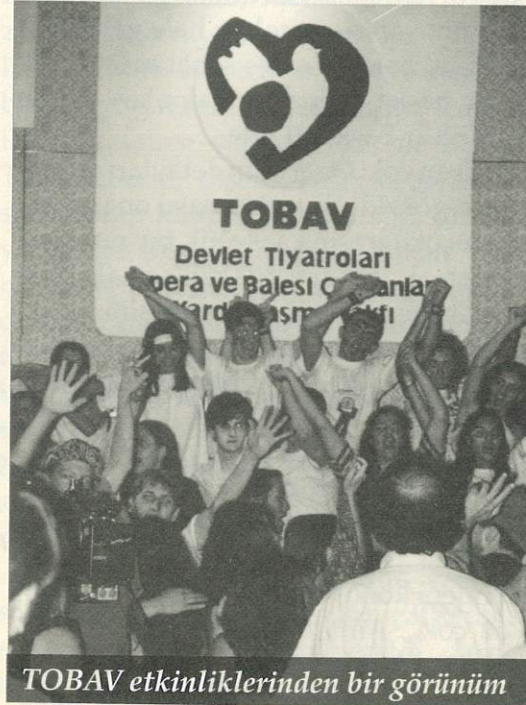
bu yokluk yoksulluk hali daha da sürecek... Fabrika gibi çalışan atölyeler hem fiziki hem de hijyenik olmayan yerlere sürüldüler... Senfoni orada burada çalan gezginci orkestraya dönüştü. Dinleyicisi orkestra ne zaman nerede çalıyor öğrenmek için yoğun bir çaba göstermek durumunda kaldı. Hâsılı, 2010 Kültür Başkenti projesinde kabak AKM'de çalışan kurumların ve onların izleyicilerinin başına patladı.

Yılların yorgunluğuyla hırpalanmış AKM elbette adam akıllı bir onarıma ihtiyaç duyuyordu, bu bir zorunluluktan ama AKM'yi hiçbir hazırlık yapmadan devre dışı bırakmak İstanbul kentinin kültür sanat mekânları konusundaki zavallılığını yedi düvele ilan etti. Yenilerini üretmek, çoğaltmak yerine eskisini onarmak kolaycılığı kültür ve sanatı yönetenlerin beceriksizliğinin ve başarısızlığının en açık göstergesi oldu. Elbette "ne gerek var bunlara" diye düşünen zihniyeti fazlasıyla mutlu eden bir sonuçtur bu... Bir süre için sanatı depoya, antrepoya, merdiven altına, garaja tıkıştırmak, ayak altından kaldırmak işlerine gelmiştir...

Bugün itibariyle kentin kültür sanat haritasını çıkardığınızda çok geniş bir yüzölçümüne ve muazzam bir nüfusa sahip kentte bir tek Opera sahnesi yoktur, bir tek Bale sahnesi yoktur, bir tek Konser salonu yoktur, amacına uygun Tiyatro salonu sayısı bir elin parmakları kadardır; kentin tek Modern Sanatlar Müzesi özel girişim sayesinde bir antrepoda kurulabilmiştir; ancak âkibeti meçhuldür... Kısacası kültür sanat yoksulu bir kentin Kültür Başkenti olma iddiası yaman bir çelişkidir. Bütün eksiklerimizi görmek, geç de olsa bir şeye başlamak için önemli bir fırsat yakalanmışken, ne yazık ki rant tartışmalarının gölgesinde heba

olmuştur. Ajansın nasıl çalıştığını, hangi projelere destek sağladığını, içinde nasıl kavgalar yaşandığını basından izliyoruz işte... 2010'a bir ay kalmışken ortadaki pastanın eşle dostla yakınlı yandaşla nasıl pay edildiğini ibretle izliyoruz. Ajansın sitesinde projelerden çok savunma açıklamaları yer alıyor. Merak eden ziyaret edip görebilir...

TOBAV otuz yıla yakın geçmişi olan Opera, Bale ve Tiyatro çalışanlarının oluşturduğu alanın en eski ve en güçlü sivil toplum örgütüdür. Ama Kültür Başkenti çalışmalarının hiçbir noktasında, ne ajansın oluşturulmasında ne de projeler aşamasında deneyimine, bilgisine başvurulmuştur. TOBAV gibi alanda hizmet veren pek çok sivil toplum örgütü de sürecin dışında bırakılmıştır. Sadece "proje sun, para al, yakın dur" anlayışıyla, sivil toplumu göz ardı ederek İstanbul'u gerçek bir Kültür kentine dönüştürmek mümkün müdür?



TOBAV etkinliklerinden bir görünüm

2010 AJANSI İSTANBUL'U NEREYE GÖTÜRÜYOR!

Metin Boran

Kuruluş, görev ve yetkileri Kasım 2007 yılında çıkarılan özel bir yasa ile belirlenen ve o tarihten bu yana görev organlarını belirleyerek çalışmalarına başlayan İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, hedeflerini şu cümlelerle belirliyor "İstanbul'un eşsiz değerlerini ön plana çıkarmak, kültürel mirası koruma projeleri gerçekleştirmek, kültür- sanat altyapısını ve etkinliklere katılımı artırmak, şehri kültür ve sanatla tanıtmak, kültür turizmi pazarından alınan payı artırmak ve kent yönetiminde karar alma sürecine katılımı artırmak."

Öncelikle bu hedefler ajansın şimdiye kadar uyguladığı ve gerçekleştirdiği projeler bağlamında bakıldığında hiçte rasyonel gelmiyor bana, çünkü ajansın şimdiye kadar örgütlenme ve iş bölümü sürecinde yaşadığı sancılar plan, proje, kadro, uygulama, uzmanlık gibi birbirine sıkı sıkıya bağlı alanlarda sürekli gündeme gelen istifa ve görevden ayrılmalar bu hedefin tuturulmasında ajansın zorlanacağı izlenimi veriyor. Çünkü ajansın gerek kuruluş sürecinde gerekse de 2009 yılında uygulamaya koyduğu projeler üzerinden yürütülen tartışma daha şimdiden ajansı yıpratmış gibi aynı zamanda bu yapıya olan inancı da sarsmıştır. Tartışmaların en önünde giden ve varlığını daha uzun süre devam ettirecek olan başat sorun hiç kuşkusuz Ajansın siyasallaştığı yönünde güçlü bir eğilimin ortaya çıkması ve ajans yetkililerinde bu tartışmalarda bir beis

görmemesi ve üzerine uğratmamasıdır.

Zaten temel sorunda, bu üzerine alınmama durumundan ve yanı sıra şimdiye kadar uygulamaya konulan (yukardaki hedeflerle ilişkisi tartışmalı) projelerin desteklenmesi ve proje sahiplerine estetik nitelik, toplumsal ve sanatsal yarar gözetilmeden başka kriterler göz önünde bulundurulduğu izlenimi veren bir yaklaşımla kaynak aktarıldığı iddialarından kaynaklanıyor. Desteklenen projelerle ilgili olarak basına yansıyan haberleri ajanstan kimi yetkililerin yarım ağız düzeltme yapma gereği duymaları bu iddiaları güçlendiriyor.

Yanı sıra kendi görev alanında uzman ve yetkin kişilerin ajansla ilişkilerini kesmeleri ya da görevden ayrılmaları, bu insanların ajanstan ayrılmalarının gerekçesi sanatsal ve estetik anlayışların uyuşmaması mı yoksa ajansta dönen akçeli işlerle mi ilgili olduğu tartışmaları da yeterince açığa kavuşturulmadan gündemden düşürülmesi ve bir muamma olarak ortada kalması, böylesi büyük bir organizasyonda bir şeylerin saklandığı ve yeni şaibelere hazır olunması anlamına mı geliyor burası da kendi içinde belirsizliğini koruyor.

Oysa sanatsal ve kültürel alanda bir organizasyonun ulusal ve uluslar arası sorumluluğunu üstlenen bir kurumun yetkililerinin daha şeffaf, daha açık ve daha dürüst olması gerekmez mi? Ama sanırım burada amaç sadece 2010'a için

sanatsal ve kültürel pratikleri finansal olarak desteklemek ve bu sanatsal süreci yaygınlaştırmak değil, aynı zamanda kendi siyasal anlayışlarına ve etkinliklerine angaje olmuş kişi, kurum ve örgütleri de bir yandan ihya etmekte var anlaşılın. Öyle görünüyor.

Bu yaklaşımlardan sonra burada bir duruşun ve durumun samimiyetini sorgulamanın tam ortasına geldik. Ajansın şimdiye kadar destekleyerek uyguladığı projeler bağlamında içinde bulunduğumuz süreci, nesnel olarak değerlendirdiğimizde hedeflerle uygulamanın kan uyuşmazlığı yaşadığı gün gibi ortada. Bu anlayışla 2010 ajansının yukarıda tasarım oldukları hedefleri vasat ölçülerde bile olsa yakalamaları objektif olarak zor görünüyor.

Çünkü esas olan, kent kültürünün oluşumu ve kentlilik bilincinin yerleşmesi ve kentte yaşayan insanların sanatsal etkinliklere ortak katılımı ve bu etkinliklerin kentte olabilecek her noktasında gerçekleştirilmesi ve buralara halkın eşit düzeyde katılımı ajans için başat amaç olması gerekirken bu yaklaşım şimdiden terk edilmiş ve uygulamalar daha ziyade dar bir alanda sıkıştırılarak 'yasak savma' bir anlayışla görev tamamlanmış ve birlikler alanlarını terk etmiştir.

Diğer yandan bu kentten kültürel ve sanatsal etkinlikleri bakımından en zayıf halkası mekan sorunudur bu gerçeği dile getirmeyen kimse kalmadı, ancak 2010 ajansından bu sorunun çözümü ile ilgili olarak her hangi bir girişim olup olmadığı, kamuoyunun beklentisini karşılayacak bir açıklama şimdiye kadar yapılabilmiş değil. Oysa bilinir mekan sorunu yaşayan bir kentte o kentten yerel yönetiminin sosyal politikası yarım ve sorgulanmaya mecburdur. 2010 ajansı bu konuda yerel yönetimin yetkililerini

ikna etmek, motive etmek ve gerekirse zorlamakla yükümlü değildir, buşuna mı özel bir yasa ile kurulduklar sorun tam bu nokta da düğümlenmişken ajans yetkilileri susmayı tercih ediyorlar. Neden? Bu sorunu çözme konusunda proje üretmek, var olan mekanları yeniden tadilat yapmak ve ya yaptırmak ve yeni mekan açılmasına olanak sağlamak gibi zorunlu ve meşakatli bir görevle yükümlü olmalarına karşın, onlar, ellerindeki halkın parasını ulufe dağıtır gibi ne idüğü belirsiz işlere aktarıyorlar. Sanırım ellerinden gelen bu şimdilik.

İstanbul şimdiye kadar sadece iktisadi ve sosyal hayatı ile varlığını sürdürmedi. Kentin en önemli özelliklerinden birisi de hem tarihsel olarak hem de bugün bağlamında her biri sosyal hayatın bir çeşitliliği ve zenginliğini imleyen mekanları ile yaşamış ve yaşatılmış bir kent değildir. Nerede o eski tiyatro salonları, stüdyolar, kütüphaneleri, konser salonları, sosyal hayatın bir parçası olan meyhaneler, çarşılar, bedestenler, çeşmeler bütün bu yapılar kentten kültürel ve tarihsel dokusunu imleyen yapılardır. Hangi yapı için birileri yeniden onarım ya da inşa için kolları sıvadı ve harekete geçti.

2010 ajansı bu toplumun sanatçısına, kültür insanına, sanat alımlayıcısına ve başka ülkelerden davet ettiği sanatçılara, belediye ve başka bir takım kurumların kanunsuz ve kaçak olarak plansız ve mimari ve görsel anlamda estetik nitelikten yoksun olarak inşa ettikleri 'çok amaçlı' salonları reva görüyor ve bu amatörlüğü de farklı gerekçelere dayandırarak işin içinden sıyrılmak istiyorsa yetki ve yetkinlikleri zaten tartışmalı olan bu kişiler görev ve sorumluluktan kaçıyor ve içinde buldukları kurumu yeniden tartışmalı hale getirdiklerinin farkına varmadıklarıdır.

Eleştirilmesi zorunlu bir başka konu ise sanatsal, yazınsal, folklorik ve genel olarak kültürel alanlarda her bir sanat alanına eşit bir uzaklıkta ve ya yakınlıkta davranılmadığı, kimi projelere hiç bir yarar gözetmeden özel ve kayırmacı tutumlarla destek olunduğu yönünde sokakta yapılan tartışma ve dedikodular ayyuka çıkmışken yine bu konuda da yetkililerin suskun kalmayı tercih etmesi. Öyle ya tanıdığımız ressam, müzisyen, besteci, şarkıcı, heykeltıraş, tiyatro insanı, dansçı ve koreograflar, opera solisti, sinema yönetmeni, amatör belgeselci, araştırmacı yazar, sosyal sorumluluk projesi uygulayan koordinatör, şair, romancı, kitabevi sahibi, yayıncı, galeri sahibi, müze kurmak isteyen romancı, sinema platosu kurmak isteyen prodüktör, sinema okulu açmak isteyen oyuncu, çevirmen, tasarımcı, grafiker, performans sanatçısı ve deneyselci ve diğer şeyler peşinde koşan herkes bu süreçten şikayetçi ama kim burada sanatını ve yeteneğini ya da siyasi refansını kullanarak nemalandı, nemalanıyor bu şimdilik muamma.

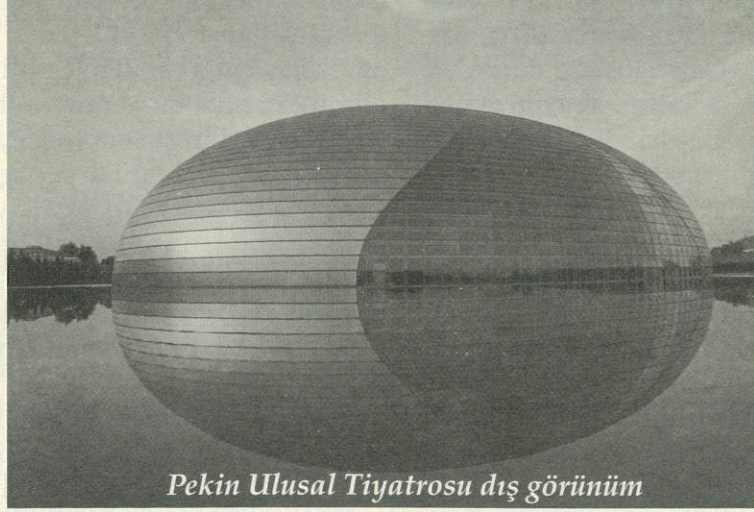
Ayrıca 2010 ajansının varsa sanat felsefesi, estetik algısı ve sanat siyasetindeki eğilimlerini (bir başka yazının konusu olmakla birlikte) okunaklı hale getirmek gibi bir yükümlülüğü var bu alanda kafa yoran ve etkinlik üreten kültür insanlarının. Şimdiye kadar uygulanan projelerde aranan niteliklere baktığımızda esasında böyle bir felsefe, algı ve eğilimin çok sığ bir yaklaşımla oluşturulduğu gibi bir izlenim edinmek hiç zor değil. Kabul edilmiş ve uygulanmakta olan ya da reddedilen projelerden özellikle söz etmedim bu yazıda, keza olumlu ve olumsuz örneklerim var ve sırası geldiğinde sade bir vatandaş olarak bunları yazmakla kendimi yükümlü sayıyorum. Duyarlılığım, sorgulayıcı yanım ve eleştirel tavrım ve

sorumluluk bilincim beni buna mecbur kılıyor.

Sonuç olarak şu gerçeklik iyice anlaşılmalı, İstanbul bir dünya şehridir, bu gerçekliği hiç bir şey değiştiremez. Bu kent hiç bir partinin, bir siyasal görüşün ya da kendini her konuda yetkili kılan bir siyasetçinin uhdesinde olamaz. Ya da her hangi bir sanat alanında ulusal veya uluslararası mecrada tanınmış olsa da onun temsiliyetine terk edilemez. Ya da artık modası geçmiş yeniliği içermiyor ve çağa uymuyor, diye bu kentten kültürel değerlerini mecranın dışına itekleyerek kendi sanatsal snopluklarına yer açma gayreti içinde, sağa sola yardakçılık yapan kerameti kendinden menkul sallapati akıllı ve hayata deneysel çırpınışlarla tutunmaya çalışanların geçici heveslerine bırakılmayacak kadar her bakımdan önemli bir kent.

İstanbul kültürel birikimi, zenginliği ve etnik yapısındaki çeşitlikle en başta 'çeşmelerden akan' Mimar Sinan'dır, gülün tebessümü ve bülbülün teranesine bakarak meşk eden Şair Nedim'dir, Jön prömiye Tomas Fasulyeciyan'dır, tiyatro sevdası başına bela olmuş Güllü Agop'tur, meyhanelerin müdavimi Ahmet Rasim'dir, Asmalı Mescit'in bohem hayatının tadını çıkaran Fikret Adil'dir, bir huzur Tanpınar'dır, Haydarpaşa'daki liman işçisinin dramını yazan Nazım Hikmet'tir, Alemdağın yılanlarını deşifre eden Saik Faik'tir, Darülbedayi'nin ustası Muhsin Ertuğrul'dur, kör kuyularda merdivensiz bıraktığımız Münir Nurettin Selçuk'tur, Şişhane yağmurunda ıslanan Haldun Taner'dir, uzaktan İstanbul'u dinleyen Orhan Veli'dir, Dersadet'te ezan sesleri ile mistik bir dünyanın kapısını aralayan Atilla İlhan'dır ve de Tophane'nin karanlık sokaklarında çocuklarla koyun-koyuna yatan Vedat Türkali'dir.

PEKİN ULUSAL TİYATROSU



Pekin Ulusal Tiyatrosu dış görünüm

2006 yılında 2010 Avrupa Kültür Başkenti olarak seçildi İstanbul. Ancak 2010'a girerken, İstanbul bir Kültür Başkenti adayı olmaktan uzak görünüyor. İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı AKBA'nın, özellikle de Türkiye'yi yöneten kadroların bu evrensel olayın bilincinde olduklarını ve kenti bu seçime örnek olacak biçimde hazırlandıklarını söylemek olanaksız. İstanbul Avrupa Kültür Başkentliğine var olan kültür varlıklarından da yoksun olarak giriyor. Kentin en önemli kültür merkezi olan ve Devlet Opera ve Balesi'ni, Senfoni Orkestrasını ve Devlet Tiyatrosunu barındıran (3 salon) Atatürk Kültür Merkezinden yoksun. İstanbul'da bugün, şehir merkezinde, bu sanatsal etkinliklerin tüm boyutlarıyla gerçekleştirebilecekleri

donanımlı sahneler yok, opera ve bale sinema salonundan dönüştürülmeye çablanmış Kadıköy Süreyya "Operası"ndan başka. Senfoni orkestrası da salonsuz. Devlet Tiyatrosu da, İstanbul Belediyesine bağlı Şehir Tiyatrosu da, özel tiyatrolar da bunaltıcı, engelleyici bir sahne sıkıntısı yaşamaktalar. Bu sıkıntı İstanbul Tiyatro Festivalinde daha da yoğun hissedilecektir.

Sık sık Doğu ile Batı arasında bir köprü olduğu söylenen İstanbul'u, Türkiye'yi bu yıllarda yönetmeye çalışanların yapıcı çağdaş düşünceden ve yetenekten uzak oldukları, "kültür" konusunda Doğu'da ve Batı'da yaşananlardan, gerçekleştirilenlerden haberdar olmadıkları görülmekte.

Bu yazı bu konudaki eleştirisini bu sayfalardaki fotoğraflar aracılığıyla yan-



Tiyatro salonu (1040 koltuk)

sıtmak istiyor.

Bu fotoğraflar Çin'in başkenti Pekin'deki Ulusal Tiyatro'yu, bir başka adıyla Pekin Gösteri Sanatları Ulusal Merkezi'ni, halkın değişimiyle Yumurta'yı göstermekte.

Kentin merkezinde, Tiananmen meydanına 500m. uzaklıkta, 200.000 m2 alana kurulmuş, çevresinde bir yapay göl yaratılmış olan bu merkezin mimarı alanın uzmanlarından Fransız Paul Andreu'dür. 2007'de tamamlanan, Pekin Olimpiyatları öncesine yetiştirilen, opera salonu 2.416; konser salonu 2.017; tiyatro salonu 1.040 koltuklu bu merkez Çin'in, pek çok başka alanda da olduğu gibi, kültür, sanat ve bilgelik alanlarında geçmişinde olduğu gibi bugün de sergilemekte olduğu düzeyi göstermekte. Görünümüyle geleneksel yin ile yan'ın kucaklaşmasını yansıtan, titanium ve camdan yapılmış dış yüzeyi de Merkez'in ışığını geceleri saydamlaşarak yaymakta.

İstanbul'daysa boşaltılan Atatürk Kültür Merkezi'nde yaklaşık iki yıldır tek ampul bile yanmamakta.



Pekin Ulusal Tiyatrosu gece görünümü

TEVFİK FİKRET'İN ARMAĞANI YÜZ YAŞINDA

Atıla Alpöge

Galatasaray Lisesi'ndeki "Tevfik Fikret Salonu" bu yıl yüzüncü yaşına bastı. Ancak 2009, Tevfik Fikret'in okula müdür oluşunun da yüzüncü yılı. Galatasaraylılar Derneği bu iki olguyu bir dizi etkinlikle kutluyor. Bunlardan biri de 23 Kasım Pazartesi akşamı o salonda hem salonun kendini, hem de başlatmış olduğu ilginç "tiyatro geleneği"ni anan, kutlayan, kutsayan bir gösterim olacak.

Niye diye sorabiliriz? Durup dururken böyle bir salon ne diye gündeme geliyor ve bu dergide yer alıyor? Çünkü hem ortaya çıkışında yaşananlar, hem de bu mekânın yarattığı dinamik, bir çağdaşlaşma çabasını ve ideolojik bir tasayı yansıtıyor. Ayrıca tiyatroyu genel kapsamıyla düşünmemizde bazı ipuçları veriyor. Öyleyse, bu olgunun tarihsel gelişmesine göz atalım ve bugüne ne gibi göndermeler yaptığını anlamaya çalışalım.

İkinci Meşrutiyet

Abdülhamit'in Meşrutiyeti ilan etmek zorunda kalması tarihin akışını allak bullak eder, yepyeni sayfalar açar. Uzun yıllar boyu sürüp gitmiş baskılardan kurtulan toplum suskunluktan sıyrılır ve büyük bir coşkuyla patlar. Bir heyecan dalgası sarar ülkeyi. Adeta bir çılgınlık yaşanmaya başlanır. Her köşede birilerinin iskemle üstlerine çıkıp toplanmış

kalabalıklara "hürriyet, özgürlük, anayasa" nutukları attığı görülür. Bu coşku tiyatroya da yansır. Gençler birden tiyatro yapmaya başlarlar. Muhsin Ertuğrul bu dönemi "tiyatroya hücum" diye tanımlıyor. Nitekim o da kendini bu fırtınanın içinde tiyatrodada bulur. İlginçtir, 1950 de, 1960 da böyle bir sonuç üretecektir daha sonraları.

Tevfik Fikret yıllar önce başlamış bir isyan duygusuyla mevcut rejimin ve toplumsal çerçevenin kısıtlayıcı ve baskıcı ağırlığını hissetmişti. Zalim bir yönetimle, kokuşmuş bir düzenle ve geri bırakılmış bir toplumla karşı karşıya olduğunu biliyordu. En temel değerlerdeki çürümüşlüğü, insani ilişkilerdeki çarpıklıkları gözlemişti. Özgürlükten yoksunluğa, haksızlığa, eşitsizliğe tahammül edemeyen duygu ve düşüncelerini gizlice elden ele dolaşan şiirleriyle ifade etmişti. Bu da ona bir "kahraman" konumu kazandırmıştı.

1908 coşkusu onu da sarıp sarmaladı. Heyecanla şiirler yazdı ve toplumsal değişim yolunda çaba göstermek amacıyla bir gazete çıkarmaya başladı. Ancak kısa bir zaman içinde ortalığı saran heyecanın, sokaklarda atılan nutukların, gazete yazılarının, politik toplantıların arkasının boş olduğunu fark etti. Adlar ve yüzler değişmişti, ama toplumun hastalıkları ve çürümüşlüğü olduğu gibi devam

ediyordu. Örneğin gazete serüveninde beraber olduğu arkadaşlarının doğrularla, çağdaşlıkla ilgilenir gibi görünmekle birlikte aslında siyasal ihtirasların, koltuk edinme telaşının içinde olduklarını gözlemledi. Anayasayı uygulamakla, seçim düzenlemekle, meclisi çalışır kılmakla toplum değişmiyordu. İnsan malzemesinin nitelikleri de değişmeliydi. Anayasasının ilanıyla birlikte ortalığa çıkıvermiş olan kimselerle beklenen dönüşüm gerçekleşemezdi. Mevcut kadrolar nicelikçe de, nitelikçe de yetersizdi. Çağdaşlaşma çok uzun bir süreç gerektiriyordu. Bu sürecin kilit taşı da eğitimdi, yeni kuşaklardı, gençlerdi, çocuklardı.

Eğitim

Haksızlık yapmayalım. Ülkede bir eğitim hareketi çoktan başlamış, hatta Abdülhamit döneminde önemli bir ivme kazanmıştı. Ancak bunun içeriği köhneydi, hatta zararlıydı. Toplum düzeninde bazı davranış ve düşünme kalıpları vardı. Amaç çocuğu bunlara uygun olarak biçimlendirmektir. Yani, bir bakıma çocuk "boş bir şişe"ydi. Bu "şişe" bilgilerle ve becerilerle tıka basa doldurulmalıydı. "Şişe doldurma" işleminde ezber önemli bir araçtı. Katı bir disiplin mutlaka gerekirdi. Çocuk, talim yerine yeni gelmiş acemi er gibi ele alınmalıydı. "Şişe" istese de istemese de doldurulmalıydı.

Öte yandan ilginç görüşler de ileri sürülüyordu. Örneğin, bir ara eğitim bakanlığı yapacak olan Emanullah Efendi üst kadroları ve seçkinleri öncelikle yetiştirmenin önemine inanmıştı. Bunların köşe başlarını tutması ülkeyi kestirme yoldan cennete çevirirdi. Yani öncelik üniversite eğitimine verilmeliydi. Ülkede okuma-yazma oranının çok düşük olması o kadar da önemli değildi.

Tevfik Fikret'in yaklaşımıysa bunun tam tersiydi. Onun Jean-Jacques Rousseau'dan esinlendiğini söylemek mümkün. Rousseau'nun Emile başlıklı kitabı eğitim biliminde radikal bir devrim yaratmış, "çocuğa dönük" bir eğitimin kapılarını açmıştı. Ona göre çocuk doğal olarak, doğuştan "iyi" idi; onu bozan, zedeleyen, kısıtlayan toplumdur. Toplumun kurduğu baskı ve kurallar. Çocuğu hayli özgür bırakan, kendi gelişmesini doğal olarak yaşayacağı, kişiliğini adım adım kendince geliştireceği, yaratıcı yeteneklerini rahatça kullanabileceği bir düzen kurmaktı, eğitimden beklenmesi gereken. Bu eğitim anlayışı öğretmeni değil, çocuğu "tahta oturtuyordu". Emile o günlerin Türkiye'sinde dar bir aydın kesiminin başucu kitabı durumuna gelmişti.

Ayrıca eğitim çabasını üniversiteye girmiş gence odaklamanın, önceliği o yaş grubuna vermenin fazla bir anlamı da yoktu; çünkü geç kalınmış olurdu. Kişilik çocukluktan ergenliğe geçiş döneminde oluşuyordu. Köklü değişimi sağlayacak yeni kadroların gelişmesini ancak o dönemde sağlayabilirdiniz. Üniversite yıllarındaysa yalnızca "bilgi vermekle" yetinirdiniz. Yani "ille de üniversite" diyenler "boş şişe" kavramından söz ediyorlardı.

Müdürlük

İkinci Meşrutiyet'in dinamosu olan İttihat ve Terakki duruma el koyunca hızla kadrolaşma yolunu tutmuştu. Oluşumun geçmişinde mert ve inançlı tavrıyla yer almış olan Tevfik Fikret'i de bu kadrolaşmanın içine çekmek, rejimin vitrininde onu da sergilemek iyi olurdu. Saygı duyduğu bir tanıdığını ona yolladılar ve eğitim bakanlığını kabul etmesini istediler. Reddetti.



Tevfik Fikret

Niye istememişti? Kabul etseydi eğitim alanında çok şey değişmez miydi? Mekteb-i Sultani'deki yaklaşımlarından biliyoruz ki, onun böyle bir sorumluluğu başarıyla taşıyacak birikimi ve yeteneği vardı. Ama Tevfik Fikret biliyordu ki, ortalık toz duman; her bir yanda, kişisel kavgalar ve küçük çıkar oyunları var. Bir çalkantı sürüp gidiyor. Nitekim Tevfik Fikret'in 16 aylık lise müdürlüğü sırasında 8 eğitim bakanı gelip geçti. Bu çerçevede fazla bir şey yapılamazdı.

Ama bir, iki ay sonra gelen "Mekteb-i Sultani müdürlüğü" önerisini çekinmeden kabul etti. Ancak koşulları vardı. İşine karışılmayacaktı, bildiğini bildiği gibi yapacaktı. Robert Kolej'in müdürü C. Frank Gates onun bu kararını duyunca "Kafandakileri yapamazsın. Yaptırmazlar", demişti. Tevfik Fikret onu kararlı bir sesle yanıtlamıştı: "Ee, ne olmuş? O zaman istifa ederim."

Bakanlığı reddedip de lise müdürlü-

ğüne "evet" demesini anlamak için yedi yıl sonraya gidelim. Tevfik Fikret hasta yatağında yatmaktadır; bir hafta sonra da vefat edecektir. Onu ziyarete gelmiş olan Ruşen Eşref Ünaydın'a şöyle der bir ara: "Ne istiyorum, biliyor musun? Bir dergi çıkarmaya başlayayım. Onun yönetimini gençlere bırakayım. Gelsinler buraya, kolları sıvasınlar, çalışmaya başlasınlar. Kendi aralarında yazsınlar, çizsinler, konuşsunlar, tartışsınlar. Ben de onlara hizmet edeyim, çaylarını, kahvelerini getireyim, sobalarına kömür atayım. Ve onların çabalarını seyredip mutlu olayım". Burada sözünü ettiği gençlerin arasında, örneğin, o zamanlar edebiyat dünyasına yalnızca bir, iki yazısıyla ürkek, çekingen adım atmış (anlayış ve destek bekleyen) Yahya Kemal Beyatlı ile Yakup Kadri Karaosmanoğlu vardı.

Bu küçük sahne Tevfik Fikret'in düşünsel yapısını çok iyi tanımlıyor. Ulusal kahraman mertebesine çıkmış bir ünlüydü, ama alçakgönüllü bir tavırla, bir hademe gibi, bir şeyler üretecek gençlere çay, kahve hizmeti yapmaktan mutluluk duyabiliyordu. Çünkü özlenen yeni düzeni yaratacak kimlik çocukların, gençlerin arasından fıskıracaktı. Çıkış kapısı onların gelişmesinde, açılıp serpilmelerindeydi. Geleceği biçimlendirecek olan gençlere hizmetkârlık yapmaktan daha onur verici bir çaba olamazdı. Tevfik Fikret müdürlüğü bu kuvvetli inancı nedeniyle kabul etmişti.

Tevfik Fikret'in 16 aylık kısa mı kısa müdürlüğü sayısız başarılı girişimle ve yaratılmış yepyeni bir havayla süslüdür. Zamanın yerli ve yabancı gözlemcileri bu olgunun altını tekrar tekrar çiziyor. Okul, Tevfik Fikret gelmeden önce 22 Şubat 1907'de tamamen yanmıştı. Geriye yalnızca yüzyıllık taş duvarlar kalmış-

tı. Saray Başmimar Vedat (Tek) Bey'i ve mimar Alexandre Vallauri'yi görevlendirerek taş duvarların sağlam olup olmadıkları hakkında rapor istedi. Duvarlar yenilenecek olan yapıyı taşıyabilecek miydi? Yoksa her şeyi yıkıp yepyeni bir bina mı gerekiyordu? Vedat Bey eski bir Mekteb-i Sultani öğrencisiydi. Tahminen Tevfik Fikret onun öğretmeni olmuştu. Daha sonra Paris'te mimarlık okumuş ve ülkede "Ulusal Mimari" diye tanınan hareketin önde gelen iki önderinden biri olmuştu. O sıralarda Sirkeci Büyük Postanesi'nin mimarlığını yürütüyordu. Vallauri de günün önde gelen mimarlarından biriydi. Verdikleri rapor (12 Mart 1907) duvarların sağlam olduğunu belirledi. Bunun üzerine onarım başladı.

Tevfik Fikret onarım bitmeden müdür olmuştu (Aralık 1908). Onarım çabasından yararlanıp tasarladığı eğitimin çerçevesine uygun mekânlar kazandırdı. Öte yandan, ders programını, yönetim tarzını değiştirdi. Tevfik Fikret "çocuğa odaklı eğitim" anlayışını getirmek istiyordu. Eğitim düzeni çocuğu özgür bırakmalı, ona saygıyla yaklaşmalı, ona güvenmeli, güvendiğini hissettirmeli ve yaratıcılığın kapılarını ardına kadar açmalıydı. Bu nedenle öğrenciye sevgi ve saygıyla yaklaşılacaktı. Ona her şeyin en iyisi sunulacaktı. Derslerde uygulama, pratik, deneyim ağırlık kazanacaktı. Beyinlere bilgi doldurmakla yetinmenin yerine kişilik gelişmesini bir bütün olarak sağlamak amacıyla oyuna, spora, resme, edebiyata, tiyatroya, münazaraya öncelik verilecekti.

Yaptıkları sürekli tepki yarattı, rahatsız etti. Arkasından konuştular, jurnallediler, baltalamaya çalıştılar. "Ne olacak şair işte!" dediler. "Eğitimden ne anlar?" Oysa bugün için bile ilerici kabul edilebilecek bir çizgi yürütüyordu. Onun yakla-

şımının ne kadar devrimci olduğunu bugün kavramakta zorluk çekebiliriz. Ama o günlerin katı ataerkil toplumunu, jurnallerin ve korkuların hüküm sürdüğü otoriter yapıyı, vatandaşlığı değil kulluğu talep eden ortamı düşünürsek, bunun mevcut düzene ne kadar aykırı olduğunu, nasıl da taptaze ve yepyeni bir nefes getirdiğini kolayca anlayabiliriz.

Tiyatro

Tevfik Fikret'in, etkisini bugüne kadar başarıyla sürdüren girişimlerinden biri "Tevfik Fikret Salonu" diye bilinen salondur. Bu olguya eğilmeden önce, bu salondan dolayı Tevfik Fikret'in uğradığı saldırıları bütün boyutlarıyla kavramak amacıyla, zamanın tiyatrosunun bazı çevrelerce nasıl algılandığına bakalım.

Tevfik Fikret getirdiği yeni esintiy-le öğrencinin yüreğini kazanmıştı. Ama hem okulun içindeki idarede, hem de dışarıdaki çevrelerde ona direnenler vardı. Eski düzene çıkarlarıyla ya da duygularıyla bağlı olanlar muhalefete başlamışlardı. Fırsat bulunca acımasız çullanıyorlardı. Özellikle dinci kesim ayaklanma provaları yapıyordu. Örneğin, 7 Ekim 1908'de Kör Ali adlı bir müezzin yüzlerce kişiyi etrafına topladı. Silahlı olarak Yıldız Sarayı'na doğru yürüyüşe geçti. Abdülhamit onu kabul edip dinledi. Kör Ali isteklerini şöyle ifade etti: "Meclis istemiyoruz. Bize çoban gerek. Çobansız sürü olmaz. Şeriat istiyoruz. Meyhaneler kapatılsın. Müslüman kadınlar sokaklarda gezmesin. Fotoğraf çekirtmek yasaklansın". Ve özellikle, altını çizerek, tiyatro denilen ahlaksızlık yuvası yerlerin kapatılmasını istedi. Padişah onları yatıştırdı. Çapulcular geri dönerken yolda başbakanla karsılaşınca ona saldırdılar ve şeriatı uygulayacağına yemin ettirdiler.

Tevfik Fikret bu ortamda Mekteb-i Sultani'de bir tiyatro salonu yaptırmaya karar verdi. Hem de okulun mescidinin üstünde.

Niye bir tiyatro ve toplantı salonu? Uzun yıllar boyunca baskı, gammazlık ve polis kontrolü altında ezilmiş olan toplumda kişiler suskun, ürkek ve çekingen tavırlıydı. Kişiliklerin ezildiği, sansürün at koşturduğu, insanların konuşmaya korktuğu bir düzenden daha çağdaş bir düzene geçmek hiç de kolay değildi. Tevfik Fikret geleceğin insanı çok farklı bir profile sahip olmalı diyordu. Kendine güveni olan, düşüncesini çekinmeden söyleyen, kendini etkili biçimde ifade eden ve kalabalıkların karşısına korkmadan çıkan insanlar yetişmeliydi. Gençlere bu cesareti verecek fırsatları yaratmak temel bir strateji olmalıydı. Ancak bu strateji derslerle sağlanamazdı.

Tevfik Fikret'i hep şair olarak biliriz. Ama aslında o çok boyutlu, çeşitli dallara ilgi duymuş bir sanatçıydı. Örneğin, bugün bile saygıyla anılan bir ressam. Tiyatroya da eğilimi vardı. Başarılı bir tiyatrocuyu gibi konuşurken etki yaratabiliyordu. Yüksek sesle şiir okurken kendini dinletmesini biliyordu. Evinde arkadaşlarıyla birlikte tiyatro bile yapmışlardı. Bu nedenle, Tevfik Fikret stratejisini uygulamak için aradığı çözümün tiyatrodan olduğunu biliyordu. Gençler sahneye çıkmalı ve bedenlerine, seslerine, yüzlerine sahip olmayı öğrenmeliydiler. Tiyatro onların kişilik geliştirme alanlarından biri, en başta geleni, olmalıydı.

Salon

Yaratılacak salon bir, iki kişinin konuşup nutuk atacağı, yüzlerce kişinin de efendice oturup dinleyeceği sıradan bir toplantı yeri değil, gençlerin kalabalık

karşısına çıkacakları bir ortam olmalıydı. Yani bir tiyatro salonu. Mimarlık eğitimini Fransa'da tamamlamış olan Vedat Tek'in Paris'te edinmiş olduğu tiyatro kültür ve görgüsü bu hedef için yeterliydi. Birlikte bu anlamdaki bir projeyi gerçekleştirdiler. Başka bir deyişle, bu salon bir konferans salonu olarak değil de, bir tiyatro salonu olarak yaratıldı.

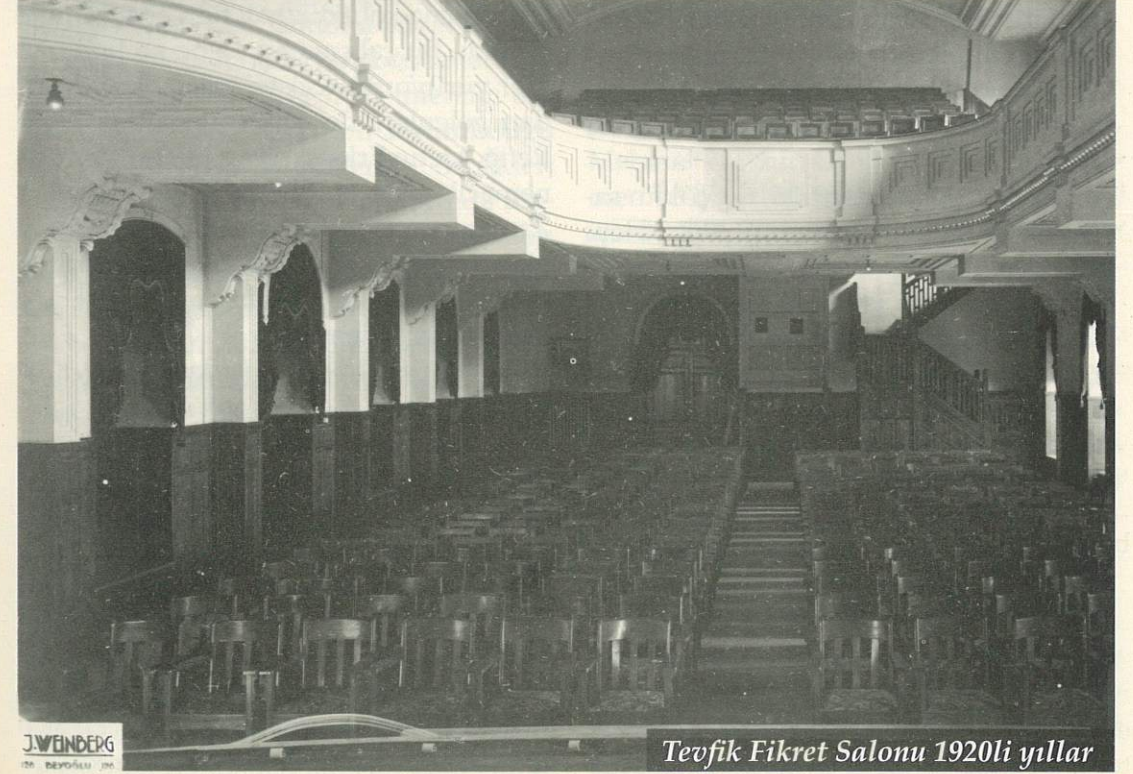
Okulun eskiden, yangından önce, bir "müze"si vardı. Burada değişik şeylerin yanında Fransa'dan armağan edilmiş değerli bir dinazor fosili bile sergileniyordu. Yangın bunların hepsini yakmış, yok etmişti. Tevfik Fikret o müze alanını tiyatroya tahsis etmeye karar verdi. Mevcut geniş alanın sağındaki, solundaki iki dershaneye el konuldu. Aradaki duvarlarda açılım sağlandı. Biri sahne oldu. Perdeli, kulislili bir tiyatro sahnesi. Öteki dershane de fuaye. Seyirci normal bir tiyatroya geldiğinde kendini önce bir fuayede bulur. Salona oradan geçer. Sahnenin tam karşısında yer alan bir kapıdan. Ve öne doğru ilerler. Tevfik Fikret - Vedat Tek ikilisi bu alışılmış düzeni bu salonda gerçekleştirdiler. Eski müzenin tek giriş kapısı vardı. Vedat Tek onun sağına ve soluna iki kapı daha açtı. Böylece normal bir tiyatro salonunda bulunması gereken ve salonun hızla boşalmasına yarayacak çıkış kapıları oluştu. (Ne var ki, daha sonraları işbaşına gelen okul idarecileri "tiyatro mekânı" kavramını anlayamadılar. Giriş kapısını iptal edip ördürdüler ve fuayeyi ortadan kaldırdılar. Görgüsüzcü. Çıkışa ayrılmış kapıları giriş-çıkış kapısı oluverdiler. Yıllar sonra, 2005'te bir müdür (Gün Kut) bu özelliği fark etti de, fuaye yeniden oluşturuldu).

Müdür ile mimar ikilisinin bu ince ve duyarlı yaklaşımı orada kalmadı. Tevfik Fikret burada simge niteliği taşıyabilecek

görkemli bir mekân oluşturmak istiyordu. Bu nedenle salonun üstündeki yatakhaneye iptal edildi, tavan kaldırıldı, iki kata oturan yüksek bir hacim elde edildi. Buraya bir de balkon kondu. Ortaya şık ve gösterişli bir tiyatro salonu çıktı. Mekteb-i Sultani'nin en çekici, en seçkin, özel bir statüye sahip bir köşesi. Tevfik Fikret'in istediği de buydu işte. Okulun günlük yaşantısında ayrı bir yeri olan, bir çekim merkezi niteliği taşıyan seçkin bir alan. Öyle ki, öğrencileri çeksin kendine. Buraya gelme, burada yaşama ve burada var olma duygusuna kapılsın gençler. Başka bir deyişle, cazibesıyla bir "kışkırtma" işlevi yüklensin salon.

Bu oluşum yaşanırken bir fırtına koptu. Tevfik Fikret'in kişiliğinden zaten rahatsız olan ve hele getirmekte olduğu eğitim modelini sindiremeyen kesimler

çılgık çılgıca ayağa kalktılar. "Mescidin üzerine tiyatro yaptırıyor. Burada çıplak kadınlara göbek attırıp günaha girecek", diye bağırma başladı. Tevfik Fikret bu saldırıları umursamadan umut bağladığı projesine devam ederken "31 Mart" diye bilinen dinci ayaklanma patladı. Sayısı on bine varan çapulcu takımı meclisi bastı ve bazı isteklerini dayattı: "Müslüman kadınlar Beyoğlu'na çıkmasın... Kız liseleri kapatılsın... Şeriat kaidelerine uyulsun... Dinsiz mebuslar meclisten kovulsun..." Kargaşa sırasında Bahriye Bakanı, bir mebus, beş subay, bir gazeteci öldürdü. Gazeteler basıldı, kırıp döküldü. Olaylar sürüp giderken çapulcuların: "Esas dinsiz Mekteb-i Sultani'de. Orayı da basalım", diye bağırıştığı öğrenildi. Ne yapmak istiyorlardı? Okula saldırıp salonu yıkıp yakmak mı? Tevfik Fikret'i



öldürmek mi? Bu söylentiye duyan (müdürün yardımcısı) Fransız ders nazırı telaşlandı ve "Okula Fransız bayrağı asalım. Burası yabancı toprak diye içeri girmezler", diye bir öneride bulundu. Tevfik Fikret bu münasebetsiz fikri elinin tersiyle itti ve "Bunlar ancak benim cesedimi çiğneyerek bu okula girebilirler", dedi. Gitti, okulun kapısında çapulcu takımının saldırısını bekledi. Ama gelen, giden olmadı.

Ürünler

Bugün 100 yaşına basan Tevfik Fikret Salonu şu anda Türkiye'de yıkılıp yakılmamış, hâlâ ayakta duran, hâlâ tiyatro oynanabilen en eski üçüncü salon. Yıldız Sarayı tiyatro salonundan ve bugün Ferhan Şensoy ve arkadaşlarının oynadığı salondan sonra. Daha da ötesi, ülkemizde okullarda yapılmış ilk salon. Bu bakımdan ciddi bir tarihi değeri var. Onu ciddi gerilimlere göğüs gererek yaptıran büyük şair-düşünürün gelecek kuşaklara bıraktığı bir armağan. Başarılı olmuş bir miras.

Elbette, salon büyüklü, küçüklü sayısız toplantıya ev sahipliği yaptı. Hem de zaman zaman okulun dışına açılarak. Kamuoyunda ve İstanbul'un yaşamında kendine özgü bir yer edinerek. Bununla birlikte, esas önemi kucakladığı genç insanlarda ortaya çıktı. Daha önce bu salon bir kışkırtmadır, demiştim. Nitekim özellikleriyle, seçkin statüsüyle bir çekim merkezi oluşturan bu mekân yıllar boyu sayısız genci kendine çekti. Onlar ilk gençliklerini burada yaşadılar. Kişilikleri burada oluştu. Yaratıcı çabaların içine dalarak. Burası yaşamlarının dönüm noktası oldu. Daha sonraki yıllarda ülkenin hayran olacağı bazı müzik insanları, sinemacılar ve tiyatrocular kimliklerini

burada edindiler. İlk deneyimlerini burada yaşayan 3.000-3.500 gençten 250'si daha sonra tiyatroyu, müziği, sinemayı kendilerine meslek seçti.

Salonun ateşlediği alanlardan biri müzik olmuştu. Örneğin, gençler 1920'lerde "İzcaz" adını verdikleri bir orkestra kurdular. Kuşaktan kuşağa geçen bu orkestra 1950'lerin sonuna kadar devam etti. İstanbul radyosunun normal programında yer alan konserler bile verdi. Bunu klasik müzik alanında kişisel ya da grup çalışmaları ve konserleri izledi. Daha da sonra, 1960'larda başlamak üzere, hafif müzik grupları peşi peşine sahne aldı. Bunlarda parlayan bazı gençler müzik yaşantımızda iz yaratan, ses bırakan, ünleri bütün ülkeyi saran konum kazandılar.

Salonun çekiciliğine kapılan başka bir grup sinemayla ilgilenen gençler oldu. Örneğin, 1950'lerin sonlarına doğru, okulun sinema kolu düzenli film gösterimine başladı. Bu çalışma bir "sinema kulübü" gibi yürüyordu. Gösterimler okul dışından gelenlere de açıktı. Bu arada Halit Refiğ, Metin Erksan gibi zamanın genç sinemacıları da bu girişimle bütünleştiler. Zamanın en önemli sinema eleştirmeni olan Semih Tuğrul "Türkiye'nin ilk sinematek denemesi Galatasaray Lisesi'nde yapılmıştır", demişti.

Folklor da burada filizlenen bir çalışma alanı oldu. Gençler çok canlı bir folklor çalışması yürüttüler. Çeşitli yörelerin danslarını yansıtacak biçimde örgütlediler, okulda şenlikler düzenlediler. Hatta bir ara bu şenliği uluslararası düzeye taşıdılar, değişik ülkelerden topluluklar davet ettiler ve şenliği ücretsiz olarak İstanbul halkına sundular.

Ama belki de gelişmesi ve boyutları bakımından en ilgi çekici alan tiyatro oldu. Bunda zamanla köklü ve bir kuşak-

tan ötekine devredilen bir geleneğin doğmuş olduğu gözleniyor.

Gelenek

Önceleri, 1920'lerde ve 1930'larda son sınıfların yılsonu etkinliği olarak ortaya çıkan ve okuldaki öğretmenlerin ya da okul dışından gelen (Galatasaray mezunu) profesyonel tiyatrocuların yönettiği tiyatro çalışmaları görüyoruz. Repertuar Molière ve benzeri klasik yazarların komedilerinden, modern fars ve vodvilere uzanan bir çerçeve taşıyordu. Ama arada sırada öğrenci birliği öğrencilerin arasında oyun yazma yarışmaları bile açmıştı.

1950'lerin hemen başında öğrenciler arasında bir direnmenin, bir değişim yaratma isteğinin (adeta mevcut düzene başkaldırının) filizlendiği göze çarpıyor. İdarenin de yeşil ışık yakmasıyla olay boyut değiştiriyor. Bundan böyle her şey gençlere bırakılmıştır. Artık oyunları onlar arar, tarar ve seçer. Yönetmenliği onlar yapar. (Hatta bazen bu sorumluluğu 2-3 kişilik gruplar yüklenir). Seçtikleri oyunun yorumunu kendi aralarında topluca tartışarak kendileri yapar. Dekorları kendileri tasarlar ve kendileri gerçekleştirir. Afiş oluşturma ve duyuruyu gerçekleştirme sorumluluğu onlardadır. Başka bir deyişle, okuldaki tiyatro çalışmasının A'dan Z'ye sorumluluğunu öğrenciler yüklenmiştir.

Daha da ötesi, artık bu çalışmalar son sınıfın yılsonu çalışması değildir. "Galatasaray Lisesi Tiyatro Topluluğu" (GSLTT) adı verilmiş bir topluluk oluşmuştur ve kapılarını okula yeni giren gençlere de açmıştır. Bazı gençler tiyatro kolunda 6 yıl süreli çalışma olanağını kazanır. İleri sınıftakiler yeni katılanları yetiştirme sorumluluğunu da taşırlar. Her ders yılının

başında 2-3 ay kadar tiyatro temrinleri yapılır. Hatta beden çalışmalarının yanında koşma, jimnastik gibi çalışmalar da yürütülür. Oyun seçimi ve sahneleme çalışmaları bu çabalardan sonra devreye girer. İleri yaştakiler geleneğin sürüp gitmesine duyarlıdırlar. Geleneğin bayrağı elden ele taşınacaktır. Hatta topluluğun eski üyeleri mezun olduktan hemen sonra topluluğa (davet edilirse) seve seve geri dönerler ve çalışmalarda kimi zaman danışman gibi, kimi zaman da yönetmen gibi sorumluluk taşırlar.

GSLTT zaman zaman tiyatro dergisi bile yayımlamıştır. Öte yandan topluluk son 50 yıl içinde dünya tiyatro edebiyatının seçkin yapıtlarını sahnelemiştir. Örneğin, ünlü Kral Ubu ülkede ilk kez bu sahnede oynanmıştır. Belçikalı değerli yazar Ghelderode ilk kez burada sahnelenmiştir. O'Neill, O'Casey, Lorca, Brecht (4 ayrı yapıtı), Shakespeare (4 ayrı yapıtı), Aristophanes, Genet, Goldoni, Beckett, Ionesco ve diğerleri... Yerli yazarlar arasındaysa Haldun Taner, Aziz Nesin, Mehmet Baydur, Cahit Atay, Güngör Dilmen ve diğerleri yer alıyor. Son 50-60 yıl içinde GSLTT'nin 130 yapıta ulaşan bir repertuar oluşturmuş olduğunu gözlemliyoruz.

Belki de bu serüvenin en ilginç yanlarından biri okul yönetiminin gençleri çabalarında serbest bırakması. Öte yandan da gençler tanınmış olan bu özgürlüğün inançlı ve ısrarlı savunucuları. Ne zaman bir öğretmen heveslenip tiyatro çalışmalarına bulaşmaya ya da ağırlık koymaya kalksa öğrenciler direniyorlar.

Akla bir soru takılabilir: "Yıllardan beri sürüp giden bu kökleşmiş oluşum ne ölçüde genellenebilecek bir model niteliği taşıyor?" Kuşkusuz, kendine özgü bir sürecin sonucuyla karşı karşıyayız. Bu-

4. ULUSLARARASI KUKLA ve ANİMASYON FİLM FESTİVALİ

Cengiz Özek



Günümüzdeki Tefik Fikret Salonu

nun irdelenmesi elbette ayrı bir araştırma konusu. Ama görülüyor ki, bu öykü bazı ilginç ipuçları veriyor. Bunlardan biri "eğitimde tiyatro" sorunsalına tuttuğu radikal ışık. Alıştığımız kavramları tersyüz eden, başka bir modelin de geçerli olduğunu vurgulayan bir olgu. Bir diğer ipucu da "kışkırtma" kavramıyla ilgili. Öyle anlaşıyor ki, Tefik Fikret bilinçli ya da sezgisel olarak bir strateji saptamış. "Seçkin, çekici, özelliği olan, varlığıyla heves uyandıracak bir mekân yaratayım" diye düşünmüş. "Ötesi kendiliğinden gelir. Doğa boşlukları sevmez. O salon boş kalmaz ve mutlaka yaratıcı çabaları ateşler".

Diyebiliriz ki, Tefik Fikret'in bu salonu yaptırmadaki muhteşem "kışkırtması" hedefine varmıştır. Değerli eğitimci ve düşünür Tefik Fikret vefatından bir

hafta önce Ruşen Eşref'e özlemle aktardığı girişimi (dergi çıkaracak gençlere hizmetkâr olma isteğini) gerçekleştirmedi belki ama, başka bir çağdaşlaşma anıtına imzasını attı: Adını taşıyan bu salon. Burada, onun bu "kışkırtmasında" gençler onun özlediği ortamı yarattılar, yaratmaya devam ediyorlar. Bu salon zamanla yaratıcılığa, birlikteliğe, dayanışmaya, toplu çalışıp takım kurmaya, araştırma ve yorumlama düşüncesine, kaderini kendi ellerine alma duygusuna ve deneyimlerine kapı açtı.

Kukla sanatına hak ettiği yeri veren Polonya'da uzun yıllardan beri süregelen kukla geleneği akademik yaşamda devlet kukla tiyatrolarıyla ve festivalleriyle yaşayan bir kültür.

Polonya Varşova'da bu yıl 15-25 Ekim 2009 tarihleri arasında Polonya'nın en ünlü kukla rejisörü ve Unia Teatr kurucusu Marek Chodaczynski'nin sanat yönetmeliğinde 4. kez düzenlenen Uluslararası Kukla ve Animasyon Festivali'ne Cengiz Özek Gölge Tiyatrosu olarak "Büyülü Ağaç" adlı oyunumuzla katıldık.

Festivalin bu yılki ana teması kuklaların insanlara değin hikâyeler anlatmalarından hareketle "Puppet is a human, too" "Kukla da insandır" olarak belirlenmişti. Festivalde uluslararası kukla topluluklarından 14 farklı gösterinin yanı sıra 11 animasyon film gösterisi, Krakow Akademisinden Joanny Braun'un Velasquez'den esinlenerek oluşturduğu "The Infantas" (Bebekler) başlıklı kukla sergisi yer almaktaydı.

Festivalin gösteri bölümünde Çekoslovakya'dan Continuo Theatre Studio, Belarus'dan Mohylewski Teatr, Rusya'dan Suitcase-duet Kvam, Norveç'ten Skromlehjulet Dukketeatr, Fransa'dan Compagnie Mittes de Spectacles, Almanya'dan Figurentheater Wilde & Vogel, İngiltere'den Helen Ainsworth, Polonya'dan Teatr Malabar Hotel, Teatr

Ognia i Papieru, Unia Teatr ve Bialostocki Teatr yer aldı.

Festivalde yer alan uluslararası yarışma bölümünde Polonya'dan festival danışmanı, Unima üyesi ve kukla sanatçısı Krystyna Zuchowska, Amerika'dan kukla sanatçısı ve oyuncu Hilary Chaplain, Polonya'dan yazar, rejisör Bartłomiej Miernik'den oluşan profesyonel jüri, ayrıca kukla fakültelerinde eğitim gören öğrencilerden oluşan bir jüri ile seyirci jürisinin festival bitiminde yaptıkları değerlendirme sonucunda 4. Uluslararası Kukla ve Animasyon Festivali'nin ödülleri sahiplerine takdim edildi.

Cengiz Özek'e festivalde Profesyonel Jüriden "Expression of Life by the Puppet" Yaşam Boyu En İyi Kuklacı Özel Ödülü verildi. Öteki ödüllerse, Festivalin En İyi Performansı Ödülü ile Öğrenci Jürisi Ödülü Almanya'dan katılan Figurentheater Wilde & Vogel'e; Seyirci Jürisi Ödülü Rusya'dan Suitcase-duet Kvam'a verildi.

Cengiz Özek Gölge Tiyatrosu'nun Polonya Unima'dan (Dünya Kukla Birliği) "En İyi Geleneksel Tiyatro Yorumu" özel ödülünü almasının ardından bu kez de Cengiz Özek Gölge Tiyatrosu oyunlarında en dikkat çekici özelliklerden biri olan kuklaya can verme yetisi dolayısıyla da Yaşam Boyu En İyi Kuklacı Özel Ödülü'ne layık görüldü.

Festivalin organizasyonunu üstlenen Unia Teatr, 21 - 26 Mart 2010 tarihleri arasında "Toporland" başlıklı oyunlarıyla İstanbul'da 13. Uluslararası İstanbul Kukla Festivali kapsamında yer alacak.

İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti çerçevesinde de iki ay süreli geniş kapsamlı bir organizasyona imza atılacak ve 13. Uluslararası İstanbul Kukla Festivali "Dünya Kuklası İstanbul'da" başlığı altında 21 Mart-16 Mayıs tarihleri arasında üç ayrı bölüm olarak gerçekleştirilecek.

21-26 Mart tarihleri arasında düzenlenecek ilk bölümde 21 Mart Dünya Kukla Günü ilk kez ülkemizde kutlanacak. Bu bölümde Hollanda, Fransa, Polonya, İspanya ve Türkiye'den değişik disiplinleri bir arada bulunduran kukla oyunları yer alacak.



Büyülü Ağaç'tan bir sahne

Festivalin ikinci bölümünde "Dünya Kuklası" konulu, dünyadaki bütün kukla örneklerini bir arada ve bir bütün olarak görebileceğimiz, görsel açıdan hareketli bir sergi gerçekleştirilecek.

Üçüncü bölümdeyse bir Shakespeare özel dosyası sunulacak. Varşova Festivalinde En İyi Performans Ödülü ile Öğrenci Jürisi Ödülünü alan Almanya'dan Figurentheater Wilde & Vogel, bu dosya içinde, bir Kral Lear uygulamasıyla 13.

Uluslararası İstanbul Kukla Festivalin konuğu olacak.

Dünyanın sayılı festivalleri arasında şimdiden yerini alan ve hazırladığı oyunlarla kukla dünyasının dikkatlerini üzerinde toplamayı bilen UniaTeatr'ın "Toporland" gösterisinden bahsetmemiz gerekirse bilindiği gibi Roland Topor, Polonya asıllı Fransa'da yaşamış, oyun yazarı, tiyatro dekoratörü, illüstratör olarak tanınan çok ünlü ve çok yönlü bir sanatçıydı. Bu gösteride sanatçının ölümünden sonra Unia Teatr tarafından sanatçının el çizgileri bir araya getirilerek lirik bir Topor yaşamı gözler önüne seriliyor.

4. Uluslararası Kukla ve Animasyon Film Festivali'nde büyük ödüle layık görülmüş bir başka Polonyalı dev gölge oyunu sanatçısı, Tadeusz Wierzbicki de festivalimizin konuğu olacak. Wierzbicki, bu oyunda, aynaları kullanarak, aynaya yansıyan ışığı perdeye yansıtarak hareketli gölgeler oluşturuyor, elindeki aynalara eğim vererek elde ettiği hareketli gölgeleri yeniden hareketlendiriyor ve sonuçta ortaya inanılması güç, insanı büyüleyen şiirsel bir gösteri çıkıyor.

Ayrıca Seyirci Jürisi Ödülünü alan Rusya'dan Suitcase-duet Kvam da Festivalin meydan etkinlikleri kapsamında İstanbullu kukla severlerle buluşacak.

Aynı festivalde büyük ödülü alan Cengiz Özek Gölge Tiyatrosu da "Sihirli Lamba" başlıklı, ve Karagöz oyunlarına yepyeni bir bakış açısı getiren, dünya edebiyatı ile halk tiyatromuzu birleştiren, ayrıca Karagöz tekniği sınırlarını yeniden biçimlendirerek perde içinde perde oluşturan yeni oyunuyla festivalde yer almayı hedeflemekte.

13. Uluslararası İstanbul Kukla Festivali dünya çapında önemli bir etkinlik olmaya aday.

GROTOWSKI üzerine...



GROTOWSKI TİYATROSU ve DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Bahar Karlıdağ

Polonyalı Tiyatro eleştirmeni Jan Kott, 'After Grotowski, the end of the impossible theatre'¹ başlıklı makalesinde Grotowski'yi imkansız tiyatronun bir kaç gurusundan biri olarak anar. İmkansız tiyatro efsanevi bir olgudur; gösteren ve gösterilenin henüz birbirinden ayrılmamış olduğu doğal dilin mükemmel ortamına bir dönüştür ve provalara hakim estetik tiyatronun temel deneyimine dönüştüğünde yakalanabilir bir durumdur. Kurgulanmış ve bitmiş bir eserden çok, hayatıyetini koruyan ve son halini kendisinin de tanımadığı bu tiyatro, hayatın ikizi değildir; hayat bu tiyatronun ikizidir. Grotowski'nin tiyatrosunda günlük hayatta gerçekleşme şansı olmayan deneyimler gerçekleşir. Bu deneyim, oyuncularının da belirttiği gibi, kendi gündelik hayatlarından çok daha gerçektir. Polonya romantik edebiyatına hakim bir tema olan 'insanlık için kendini ortaya koyma, kurban etme' konusunu temeline alan bu tiyatrodaki gerek bu edebiyat metinleri, gerekse kutsal metinler insanın somut varlığının gerçekliği karşısında sınanır. Grotowski, Artaud'nun vahşeti çağırın tiyatrosunu sahiplenir ve Artaud'yu şu şekilde alıntılar:

'Oyuncular canlı yakılan şehitler gibidir, bizlere hala davalarından işaretler yollayan'²

Bu şehitler gibi, Grotowski oyuncusu da kutsaldır. Bir ayinde verilecek bir kurban gibidir; kendini ve insanlığı kurtulu-

şa taşıyacaktır.

Bu tiyatroyu kavramsallaştırma çabası içinde ele alınabilecek motifler arasındaki bedensellik, kurban ve arınma, sağaltma ve özgürleşme, insan gerçeğinin meta metinler ve söylemler karşısında test edilişi bir takım çağrışımlar doğurabilir. Kendi mahremiyetinden sahnede feragat eden ve bir tür kurbanı dönüşerek tiyatroya hayatıyetini bağışlayan bir oyuncudan söz ediyoruz.

Jerzy Grotowski'nin tiyatrosunu anlamaya çalışırken akli kurcalayan soruların başında, bir aktörün oyun sırasında nasıl gerçek bir insana dönüşebildiği gelmekte.. Bu tiyatronun evriminde belli bir aşamadan itibaren, performans sürecindeki oyuncu ana çalışma sahası olarak belirdi ve insanlıktan tarih boyunca çeşitli bağlamlar çerçevesinde esirgenmiş olan 'gerçek varlık' halini ona hediye ettiği gösterimlere imkan tanıdı.

Grotowski'nin metinlerle çalıştığı 13 Sıra Tiyatrosu dönemine bakıldığında, dramaturjisinde metinden çok, metne karşı belli bir güncel duruşu sahnede kurguladığını görebiliyoruz. Jennifer Kumiega, The Theatre of Grotowski adlı kitabında, bu dramaturjideki metinsel yaklaşımın tartışmalı doğasına dikkat çeker. Grotowski'nin özellikle Polonya romantik edebiyatının metinlerinin güncel yaşamsallıklarını test edercesine sahneye taşınması ve erken dönem prodüksiyonlarında seyirciye yönelik agresif ortamlar

yaratması, ve tiyatrodaki kutsal olanın ancak sapkınlık ve küfür sergileyerek gerçekleşeceği ifadeleri, onun realize etmeye çalıştığı gerçekliğin doğasını sorgulamamıza yardımcı olabilir. İnsanın gerçek tabiatına tahammülü olmayan, onu ancak darağacında görmeye katlanabilen ve orada, bu somut insan bedenini soyut toplumsal mekanizmalar karşısında sınavan toplumsal ve siyasi eğilimlere tarihsel bir cevap olarak düşünülebilir mi bu tiyatro?



Aksiyon'dan bir sahne

Grotowski oyuncusunu gerçekleştirdiği eylem özgün ve dönüştürücü bir eylemdir, yanılsamaya, inandırıcılığa yer vermez. Olan bir tür temizlenme, arınmadır ve de mahremdir. Normal koşullarda ortalama bir insan için bu mahremiyetin sergilenmesi bir özveri gerektirir. Tiyatro bunun koşullarını, alanı yaratır, hatta bu yolda sadece oyuncusunu değil,

seyircisini de zorlayacak bir misyon edindir; bu mahremiyeti kamu alanına yayar, seyircisine dayatır. Kamu infazlarının tersine, bu ibretlik bir seyir değildir. Bakması zordur, ama bu defa dayatma, belki de bir tür gönüllü darağacına dönüşmüş olan sahneden seyirciye doğru yayılır. Grotowski'nin tiyatrosu bu misyonu taşır ve gerçekleştirir de. Çoğu zaman Grotowski'den olumsuz eleştirilerini sakınmamış olan Amerikalı eleştirmen Eric Bentley, Apocalypsis Cum Figuris oyunu hakkında kişisel deneyimini paylaşırken şöyle yazmıştır:

"Bu şov, Apocalypsis sırasında bana bir şey oldu. Bu kadar kişisel ifade etmemin sebebi, olanın çok kişisel olması. Oyunun kalan yarısında oldukça net bir aydınlanma yaşadım. Bir mesaj gönderildi. [...] tiyatrodaki daha önce başıma böyle bir şey geldiğini hatırlamıyorum."³

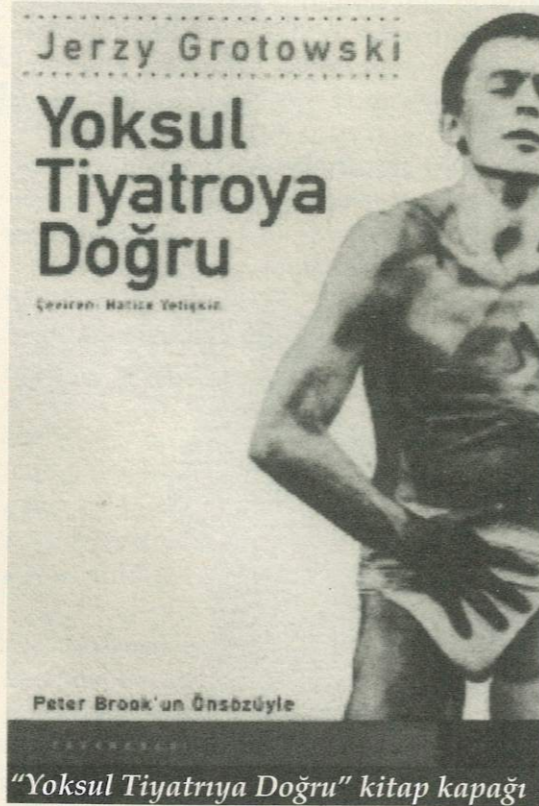
Bu tamamlanan misyon tam olarak nedir? Sahnede yaşanan, seyircileri de içine çeken bir ritüel ya da devrim anı mı? Jan Kott, makalesinde Antonin Artaud'nun ifadesi ile, imkansız hale gelen devrimin anında tiyatral hale geleceğini ve sahnede potansiyelini gerçekleştireceğini belirtir ve Grotowski tiyatrosunda belki de bunun gerçekleştiği düşüncesiyle imkansız tiyatronun sonu olarak ele alır bu tiyatroyu. Peki bu imkansızlık neyin bedelinde aşılmıştır? Oyuncu için, herkes gibi üzerinde taşıdığı kabuklardan sıyrılmak çetin bir deneyimdir. Grotowski oyuncusu tüm insanlık adına bunu yapar. Bu sebeple, bu zor devrim tiyatrodaki gerçekleşmiştir, fakat bunu diyerek de bütün taşları yerine oturtamayız, çünkü bu oyuncunun gerçek hayatı neredeyse kurmaca, oyunu ise gerçek hayattır:

"Apocalypsis Cum Figuris benim için asla bir gösteri olmadı. Bir süreliğine başka bir dünyada, dolu bir hayat yaşayabileceğim bir zaman gibiydi ve bu da

size günlük hayata tahammül gücü veriyordu.” (Zygmunt Molik, The Theatre of Grotowski)

Grotowski, daha arı bir tiyatro arayışında, biçim içerik meselesine değinir ve ‘biçimin içerikten ayrılamayacağı, arı haliyle biçimin’ yakalandığı bir tiyatroyu düşünür. Grotowski’nin algıladığı dünya, doğanın sevimsiz bir şey olarak reddedildiği ve alaya alındığı bir dünyadır.⁴ Doğal olan fiziksellik, bedenselliktir. Grotowski ile beraber 13 Sıra Tiyatrosunun yöneticiliğini yapmış olan Flazsen, Grotowski oyuncusunu, anlamı işaretten ayırlamayacak bir metafora benzetir, çünkü bu iki birim arasında devamlı bir enerji akışı gerçekleşir ve onları birbirine bağlar.⁵ Grotowski tiyatrosunun arı biçimi hareketin, yani fiziksel eylemin kendisidir. Bu doğallığın sahnede ortaya çıkarılmasında estetik ve etik sorumluluk sadece oyuncuya teslim edilmez, bunu seyirci de paylaşır. Yapımlarında Grotowski, seyircisine de her zaman bir rol biçmiştir, ve hatta oyunun nihai etkisinin seyircilerin algı boyutunda oluşmasına imkan tanıyacak uzamsal düzenlemeler yapmıştır. Seyircinin şahit olduğu eylem, oyuncunun bilinçdışındaki psikolojik değerleri ortaya çıkararak yaratılan materyalin oyunun bağlamında değerlendirilmesine dayanır. Bu (ortaya) çıkarma sırasında bir takım sınırlara tecavüz edilir; kendini veren, feda eden oyuncu aydınlatıcı, arındırıcı bir deneyim yaşar ve sadece seyirci durumunda kalmamaları beklenen, katılımcı gözlemcilere de yaşatır. Oyuncunun kendini kurban vermesi, ritüelin bazı temel özelliklerinin gerçekleşmesine yardımcı olur. Tiyatroya ayinsel özünü geri kazandıran bu oyuncudur. Bedeni bir yüklenici konumundadır ve oldukça ağır bir yüklenmiştir: tiyatroya ayinsel özünü iade edecektir, tıpkı bedeni suçu ve adalet mekanizmasını karşılaştıran bir alana

dönüşen darağacındaki sanık gibi.. Bu oyuncu kendini kurban etmeye hazırdır, sanık ise gönülsüz kurbandır.



“Yoksul Tiyatrya Doğru” kitap kapağı

Jerzy Grotowski’nin gösterilerinde metne yaklaşım ve bunun dramatik yorumu negatiftir. Daha önceden belirtildiği gibi, yazılı metine karşı sergilenen tavır bir polemik barındırır. Yazarın felsefesi ters yüz edilir ve yapımda metnin iç değerleri ve doktrinleri yadsınır. Karakterler neredeyse bulanıklaştıran bir aynadan yansırmaşçasına görünür.⁶ Acaba Grotowski’nin tiyatrallığı bu bulanıklaştırmada mı belirir? Bu tiyatrallık metni ve seyirciyi test eden bir estetik midir? Kutsal ya da romantik metinlerin karşısına mitolojiyi ve arketipleri çıkaran Grotowski, meta söylemler karşısında bunlarla ikileme düşen insanın asıl gerçekliğini mi göstermiştir? Ne de olsa,

Grotowski’nin gözünde bu dünya, insanı olduğu gibi kabul etmeye razı değildir. Bir çatışma vardır, fakat insan bu çatışmaya teslim olmuş ve doğal, hayati tarafını toplumsallığı ile değiştirmiştir. Doğal olan alaya alınır ve kabul görmez. Klasik zamanlardan bu yana, bu alanın komedinin alanı olduğunu biliriz. O zaman, bu hayati doğallığın geri kazanımı nasıl olacaktır? Bazı kazanılmış hareketler, jestler, alışkanlıklar, banallikler terk edilecektir ve bu, fiziksel eylem üzerine çalışan Grotowski oyuncularının geçtiği zorlu yollardan biridir. Yapımlarında göze batan “kurban verme” teması bir tür arınma ayinini çağırıştırır. Bu şekilde kurban etme, bir tür arınma, özgürleşme ve (seyircileri) özgürleştirme eğilimidir. Bu tür bir ‘kutsal estetiğe’ tepkiler de gelmiştir. Sadık Prens gösterimi hakkında tiyatro eleştirmeni Helmut Kajzar şöyle yazar:

“Tiyatroyu bir ayine (liturgy) çeviremezsiniz. [...] Onlar yeni bir din yaratmıyorlar, [...] beni arındırmıyorlar [...] komplekslerimin ağırlığından beni kurtarmıyorlar”

Grotowski’nin inandığı ise, tiyatronun hem oyuncuyu hem de seyirciyi değiştirebileceği idi. Bunca emek ve uyarının ardından seyircinin eski benliğine geri dönmesi kabul edilemez bir şeydi, ve aynı şey oyuncu için de geçerli idi.⁷ Oyuncu rolü değil, bir süreci gerçekleştiriyordu. Bu sürecin patolojik boyutlarda gezinen bir deney olduğu; tavırlardan çok koşulları değiştirmeyi tercih eden bu çağ ile örtüşmeyen bir tiyatro olduğu da eleştirmenler tarafından ileri sürüldü.⁸

Grotowski’nin sahneye gerçekliğin tek ve rakipsiz alanı olarak yaklaştığını düşünebiliriz. Orada oyuncu incelik ve görünür bir acı ile bir şeylerini kurban eder. Bu kurban tiyatro için mi yoksa seyirciler adına, onlar için mi verilmektedir, tartışılabilir. Bununla beraber, kesin

olan, bu sahnede bir dönüşümün yaşandığıdır. Sadık Prens oyununda, İsa Peygamberi temsil eden Sadık Prens’in kurban verilmesi ile kutsal anlatılar tekrar edilir; kurban vererek kurtulma, ruhu kurtarma teması ön plandadır ve bir nevi efsanevi boyuta erdirilir. Bu efsane boyutunun insanlığın gerçeğini daha net yansıttığı ortadadır. Söylencenin/efsaneenin evrenselliğine olan inancı, Tiyatro Laboratuvarının temel düsturu olmuştur. Grotowski’nin gösterimlerini takip eden tiyatro eleştirmenlerinden Temkine, bu oyunda Mağriplilerin ve Hıristiyanların, ruhani değerlerin aynı mezhepten dünyevi cellatları olarak temsil edildiğini ve bildik küfür ve bağlılık prensiplerini sergilediklerini yazar.⁹ *Apocalypsis Cum Figuris* oyununda ise sosyal varlık olarak insanın yapısındaki küfre sapma eğilimini göstererek onu evrensel değerler karşısında bir nevi teste tabi tuttuğunu düşünebiliriz. Sınırları devamlı çiğneyen insanın kutsal olan karşısındaki hali midir bu? Bu durumu anlatmak, göstermek bu sahnenin amacı mıdır?

Bu arınma, kendini feda etme temaları, yapımlar çerçevesinde değerlendirildiğinde sosyolojik bir bağlama oturtulabilir. Sadece oyuncunun sanatı açısından ele alındığında ise, yine bir takım fazlalıklardan arınma, bir şeyleri geride bırakma, atma, kurtulma temalarına yine rastlarız. Bu atılan fazlalıklar, daha evvelden de değinilen günlük hayatın jestleri, banallikleridir. Oyuncu nasıl kendini eğitirken bunlardan arınmak durumundaysa, gösteri sırasında seyirciden de aynı şeyi bekleyecektir. Grotowski’nin tiyatrosunun amaçladığı eylem ya da devrimsel nitelik bu izdüşümde aranabilir. Grotowski’nin tasarladığı teknik, özgürleştirici bir tekniktir, çünkü her oyuncu psişik ya da fiziksel bir şekilde bloke durumdadır. Bu özgürleştirici, arındırıcı metodun so-

nucunda, sahnede zaten yüklerinden kurtulmuş ve seyircilerin taşıdığı onca banallikten uzak olan kendi bedenselliklerini rahatlıkla seyirciye dayatabilir, onların sınırlarını zorlayabilir ve onların da kabuklarının bir kısmını dökebilir. Buna karşın, sahnede yaşanan feda etme olayı oyuncu için artık zor bir şey, bir risk değildir. Uzun zaman çalışarak, kendi psişik doğasında ve beden hafızasında gezinerek bu saf ama aslen savunmasız olmayan hali yakalamış ve geliştirmiş, gösteride kullanacağı yaratıcı bir materyal haline getirmiştir. Artık, kendisini bireysel veya kişisel olarak adlandırılan seviyelerin de altına indirgeyebilmektedir. Şimdi sıra seyircidedir. Seyircinin gözlemci rolünü bir zorlama olmadan, usulca nasıl terk edebileceğini araştırır bu tiyatro, aynı zamanda.¹⁰

Yukarıda yöneltilen sorular, bu tiyatronun sosyolojik bağlamını irdeleme çabasında sorular. Grotowski tiyatrosunun kabul edilmiş gizi oyunculuk metodunda yatmakta, Lezsek Kolankiewicz'in ileride değineceği büyü yaratma işini oyuncu gerçekleştiriyor. Yine de, sergilenen bir eserin seyirlik bütünlüğüne dışarıdan bakmak, günlük hayata dair ya da daha geniş bir tarihsel, kültürel perspektife oturtma çabasını da tetikliyor. Grotowski tiyatrosuna ne kadar dışarıdan bakılabiliyor, ve Grotowski oyuncusunun sahnedeki "gerçek deneyiminin" gizini çözmeye çalışmak bu amaca ne kadar hizmet eder sorularının ardından Grotowski Buluşması izlenimlerine dönebiliriz..

JERZY GROTOWSKI YAŞAM VE ÇALIŞMA KRONOLOJİSİ

11 Ağustos 1933 Jerzy Grotowski Marian ve Emilia Kozłowska'nın ikinci çocukları olarak Rzeszow'da dünyaya geldi. Erkek kardeşi Kazimierz, Krakov'da bulunan

Jagiellonian Üniversitesi'nde kuramsal fizik profesörü olacaktır.

1951-1956 Krakov ve Moskova'da oyunculuk eğitimi aldı; 1956 baharında Orta Asya'ya yolculuk etti.

1956-1959 Krakov'da yönetmenlik eğitimi aldı; Polonya'da 1956 olaylarına karıştı.

1959-1960 Ludwik Flaszen'le birlikte Opole'deki, "13 Sıralı Tiyatro"yu devraldı. Burada Cocteau, Byron, Mayakovski ve Kalidasa'nın oyunlarını yönetti

1961-1964 Adam Mickiewicz'ten uyarlanan Forefathers' Eve (1961), Juliusz Slowacki'den Kordian (1962), Stanislaw Wyspianski'den Akropolis (1962), Christopher Marlowe'dan Dr. Faustus (1963), Wyspianski'den Study of Hamlet (1964) başlıklı yapıtları yönetti; Çin'e seyahat etti; tiyatronun adını "Tiyatro Laboratuvarı" olarak değiştirdi.

1965 Tiyatro topluluğuyla birlikte Wroslav'a taşındı; bir Calderon - Slowacki oyunu olan The Constant Prince (Sadık Prens) başrolde Ryszard Cieslak'la ilk kez oynandı.

1965 İskandinav ülkelerine ilk yurtdışı turnesini yaptı ve Paris'te bulunan Théâtre des Nations'un (Uluslar Tiyatrosu) 10. Festivali'nde Sadık Prens oyunuyla büyük başarıya ulaştı. Peter Brook'tan gelen bir davet üzerine Cieslak'la birlikte Royal Shakespeare Company için bir çalışma oturumu düzenledi.

1966 Belgrad'da (Yugoslavya) bulunan BITEF'te oyunları gösterildi; Aix-en-Provence'teki Ecole Nationale Supérieure'de profesörlüğe aday gösterildi.

1967 Apocalypsis cum Figuris ilk kez sahnelendi; Eugenio Barba tarafından yayına hazırlanan Yoksul Tiyatro başlıklı kitabın ilk baskısı çıktı.

1968 Akropolis, Sadık Prens ve Apocalypsis Amerika'da büyük başarı elde etti.

1969 Hindistan'a yolculuk etti; Labora-

tuar Tiyatrosu yapıtlarını dünya çapında (aynı zamanda İran'daki Shiraz festivalinde) sergilemeye başladı. Yeni gösterimler üretmemeye karar verdi.

1971-1974 Cieslak, Zbigniew Cynkuttis, Antoni Jaholkowski, Rena Mirecka, Elizabeth Albahaca, Zygmunt Molik ve Stanislaw Scierski'yle birlikte 1980 yılına kadar oynanacak olan Apocalypsis cum Figuris'in yeni versiyonu sergiledi; 1972 yılında Holiday'i yayınladı ve çalışmalarında "para-tiyatro" denilen arayışa yöneldi; Włodzimirz Staniewski ve Jacek Zmyslowski gibi yeni çalışma arkadaşları davet etti; Laboratuar Tiyatrosu Münih'teki Olimpiyatlarda sahne aldı; Polonya Devlet Ödülü aldı (1972); Pittsburgh Üniversitesi'nden fahri profesör ünvanı verildi (1973).

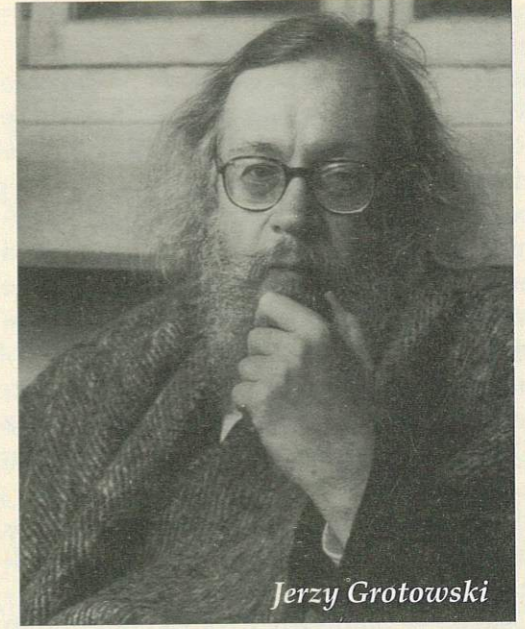
1975 Bu yılın yazında Wroslav'da 23 ülke ve 5000'den fazla kişinin katıldığı Uluslar Tiyatrosu'nun Araştırma Üniversitesini yönetti. Bu etkinlik için Barba, Jean-Louis Barrault, Brook, Joseph Chaikin, Andre Gregory ve Luca Ronconi gibi isimleri davet etti. Araştırma Üniversitesi Venedik'teki bienalde de devam etti.

1977 Zmyslowski, Grotowski gözetiminde Dağ Projesi başlıklı çalışmayı yönetti

1977-1982 Uluslararası bir proje olan Kaynaklar Tiyatrosu'nu yönetti; Haiti, Nijerya, Polonya, Meksika ve Hindistan'a alan çalışması gezileri düzenledi; projenin ilk aşaması 1980'de Brezezinka ve Ostrovina'da yapılan uygulamalı seminerde özetlendi; Leszek Kolankiewicz'le metinlerinin antolojisi üzerinde çalıştı.

1982 Polonya'daki sıkıyönetim sırasında, Ferruccio Marotti'nin girişimiyle Roma'da dersler verdi; Amerika'ya göç etti, Columbia Üniversitesi'nde ders verdi ve 1983'de kendisine politik sığınma hakkı tanındı.

1983-1986 Robert Cohen'in yardımıyla, Californiya Üniversitesi'nde "Nesnel



Jerzy Grotowski

Dram Projesi"ni gerçekleştirdi; Volterra, Roma, Floransa (İtalya), New York, Los Angeles (ABD), ve Liège'de (Belçika) konferanslar verdi; Şikago'da De Paul Üniversitesinde kendisine fahri doktora ünvanı verildi. Laboratuar Tiyatrosu 1984'te kendini feshetti.

1986 Ağustos ayında Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale'nin daveti üzerine Pontedera'ya (İtalya) taşındı; Pontedera yakınlarındaki Vallicelle'de "Jerzy Grotowski Çalışma Merkezi"ni açtı; çalışmalarının son dönemine girdi; Thomas Richards onunla birlikte çalışma merkezini kurmak üzere Pontedera'ya geldi ve kısa bir süre sonra çalışma gruplarının birinin başına geçti ve çalışma merkezindeki "Art as vehicle" (araç olarak sanat) adıyla bilinen araştırmada baş uygulamacı olarak Grotowski'nin başlıca ortaklarından biri oldu. Mario Biagini, çalışma merkezine katıldı.

1987-1992 UCLA, Irvine'de yılda yaklaşık iki haftalık oturumlarla öğretmenliğe devam etti ve bunu "eski soylu anlamda, geçmiş Stanilavski zamanlarındaki gibi"

temelde tiyatro zenaatine odaklanan bir çalışma olarak tanımladı.

1989 Mercedes Gregory, Çalışma Merkezi'nde Grotowski rehberliğinde Richards tarafından oluşturulan gösterimsel bir "opus" Downstairs Action'ı belgeleyen Araç olarak sanat filmi ni çekti; Grotowski Paris'te Grotowski aujourd'hui (Günümüzde Grotowski) ile Modena'da (İtalya) Grotowski, la presenza assente (Grotowski, bulunmayan varlık) konferanslarına katıldı. Seçilmiş eserlerinden oluşan bir cilt ilk defa Janusz Degler ve Zbigniew Osinski tarafından Lehçe basıldı.

1990 Laboratuvar Tiyatrosu'nun Wroslav'daki binasında başta Osinski ve Alina Obidniak, daha sonra - 2004'e dek - Osinski ve Stanislaw Krotoski tarafından yürütülen "Jerzy Grotowski Yapıtları ile Kültürel ve Tiyatral Araştırma Merkezi" faaliyete geçti.

1991 MacArthur Kurumundan "Genius Award" (ABD) ödülü ile Wroslav Üniversitesinden fahri doktorluk unvanı aldı; Araç olarak sanat filmi Pisa'da (İtalya) gösterildi; Torino'da (İtalya) ders verdi.

1992 Kudüs, İsrail'de toplantı düzenledi.

1993 Richards'la ortaya koyduğu çalışmanın "aktarım" özelliği olduğunu belirtti; New York Üniversitesi'ndeki Jerzy Grotowski: Teatral Dönem konulu konferansta yer aldı ve Fordham Üniversitesi'nde (ABD) bir konuşma yaptı.

1994 New School For Social Research, New York tarafından kendisine fahri doktorluk unvanı verildi; Danimarka'da bulunan, Richards'ın Araç olarak sanat filminin gösterildiği Odin Tiyatrosu'na 30. yıldönümü dolayısıyla gitti ve burada bir konferans verdi; Richards, Workcenter'da günümüze dek geliştirilmekte olan Aksiyon'u oluşturdu.

1995 Evanston'daki Northwestern Üniversitesi'nde (ABD) bir konuşma yaptı;

aynı zamanda burada Araç olarak sanat filmi gösterdi.

1996 Kendisinin de ifade ettiği gibi, "uygulamalı çalışma Richards'ın ellerinde çoktan şekillendiği için", Jerzy Grotowski Çalışma Merkezi ismini Jerzy Grotowski ve Thomas Richards Çalışma Merkezi olarak değiştirdi; Bennington Koleji'nde (ABD), Kopenhagen'da (Danimarka) ISTA (Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nda konuşmalar yaptı; çalışma merkezi Aksiyon'un gösterilmesi için Brezilya Serviço Social do Comércio'nun Sao Paulo'ya davetini kabul etti ve Richards'la birlikte burada Araç olarak sanat konulu uluslararası bir sempozyum yürüttü; yönetmen olarak Polonya'da Konrad Swinarski ödülünü aldı.

1997 Paris'teki Collège de France kendisine tiyatro antropolojisi kürsüsü verdi; Polonya Kültür Vakfı Büyük ödülünü aldı; Polonya'da Aksiyon'un ilk defa gösterildiği Wroslav Grotowski Merkezi'nden gelen davet üzerine çalışma merkezi grubuyla birlikte Wroslav'a gitti ve burada Richards'la birlikte bir konferans düzenledi; çalışma merkezi grubuyla Aksiyon'un gösterildiği Marsilya'ya gitti ve Richards'la birlikte bir konferansa katıldı; Paris'te Collège de France'ta dokuz dersin yedisini verdikten sonra Bolonya'ya (İtalya) gitti. Bolonya Üniversitesi tarafından kendisine fahri doktorluk unvanı verildi. Ayrıca burada Aksiyon gösterildi.

1998 Collège de France'ta son iki dersini verdi ve Toscana bölgesinin Golden Pegasus Award ve Beato Angelico ödülünü aldı; Wroslav şehri kendisine fahri vatandaşlık verdi.

1999 14 Ocak'ta Pontedera'da (İtalya) öldü.

Gregorz Ziolkowski derlemesinden alınmıştır.

MIMESIS Özel Sayı : Yoksul Tiyatro, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

İnceleme

GROTOWSKI ÇALIŞMA MERKEZİ'NİN "KESİŞEN YOLLARIN İZİNDE" PROJESİ

Üstün Akmen

Şimdilerde, İtalya'nın Toscana vadisindeki Pisa ilinin güneydoğusunda bulunan "Jerzy Grotowski ve Thomas Richards Çalışma Merkezi", "Kesişen Yolların İzinde" başlıklı üç yıllık projesinin Türkiye ayağını 2000'li yılların hemen başında gerçekleştirmişti. Avrupa Birliği tarafından desteklenen "Kesişen Yolların İzinde" projesi Türkiye, Yunanistan, Tunus, İtalya, Avusturya, Rusya, Polonya, Bulgaristan, Kıbrıs, Fransa ve İngiltere'yi kapsadı. Projenin odak noktalarıysa Türkiye, Yunanistan ve Tunus'tu. Üç yıllık süreç içinde bu ülkelerden her biri, "Jerzy Grotowski ve Thomas Richards Çalışma Merkezi"nin halka açık gösteriler yapmasını; yerel tiyatro topluluklarıyla yapıt üzerinde eylem alışverişinde bulunmalarını, Merkezin çalışmalarına ilişkin belgesel film gösterimlerini ve Merkezi yönetenler ile meraklıların söyleşmelerini sağladı.

LABORATUVAR SÜRECİNİ ÖNE ÇIKARMAK

Tiyatro literatüründe "Yoksul Tiyatro" kuramıyla özdeşleştirilen bir addi Polonyalı tiyatro adamı Jerzy Grotowski (1933-1999). Bir oyunun sahne üstünde seyirciyle buluşmasından önce geçirdiği değişik evrelere yön veren öncelikli süreci, yani laboratuvar sürecini öne çıkaran bir tiyatro adamıydı. Bu kavramı, kavrayışı

kendi kuramsal düzlemini oluşturarak anlatan ve çağdaş tiyatroyu dibinden sarımsan Grotowski'nin ekibini uzun yıllardır izlemekteydim. Grotowski'nin "Tiyatro Laboratuvarı"nda oyunculuk ve yeni tiyatro dili üzerine yaptığı araştırmalardan, 1960-1970 yılları arasında bütün dünyayı dolaşarak sergilediği oyunlarıyla, dünya tiyatro tarihinde köklü değişim fırtınaları estirdiğini de biliyordum. Çağdaş tiyatro gelişimini yönlendirirken, Türk tiyatrosunu pek etkileyemediğini de, defterime parantez içinde not etmişim.

OYUNCULUK YÖNTEMLERİNİN ARAŞTIRILARAK ÖĞRETİLMESİ

Grotowski, 1970'li yılların sonunda tiyatro etkinliklerine son verdiğini açıkladı. "Aaa!.. Olur mu yahu," falan derken, belki de daha "hayırlı" bir yol tuttu. İtalya'nın Pisa ilinin güneydoğusunda, Pontedera'da bulunan ve 1996 yılında adı "Jerzy Grotowski ve Thomas Richards Çalışma Merkezi" olarak değiştirilen atölyesinde dünyanın dört bucağından gelen öğrencilere oyunculuk yöntemlerini "araştırtarak" öğretmeye başladı. Atölyenin yönetimi ve geleceğe yönelik planları Grotowski'nin izinde Thomas Richards tarafından şekillendirildi, atölyenin sanatsal araştırmalarının geliştirilmesi göreviniyse Mario Biagini üstlendi.

Demem o ki, Richards ve Biagini'yle

o günlerden bu yana tanışıklığımız var. Pontedera'daki merkezi de bilirim. Onların, araştırmalarını geliştirmesinin bir örneği olan *Kalan Tek Nefes*'i, araştırmalarını "Köprü: Tiyatro Sanatlarını Geliştirme Projesi" başlığı altında yoğunlaştıran bir çalışmanın sonucunda biçime kavuşan bir oyun olarak geçen yıl Milano'da da izledim. Proje, ham haliyle Türkiye'ye (biri Ankara, diğeri İstanbul) iki kez getirilmişti, izlemiştim. *Kalan Tek Nefes*, bu kere oldukça farklı bir yorum, farklı bir anlatım biçimiyle karşıma çıktı. Örneğin önceki gösterilerde, oyunun çekirdek kadrosunu (gene Biagini'nin önderliğinde) Singapore ve Çin'den gelen oyuncular oluşturuyordu. Bu kere Uzakdoğulu oyuncu sayısı ikiye inmiş/indirilmiş/indirgenmişti. O yıllardaki çekirdek kadro, Çin geleneklerini oluşturan bileşenler üzerine olabildiğince detaylı, hatta gözle izlenebilir çalışmalar yapmıştı. Geçen yılki izlenimim, o çalışmaların tüm oyuncular tarafından uygulanır hale gelmiş olması yolundaydı. Eski Çin metinleri, çeşitli Çin diyalektlerindeki geleneksel şarkılar, Tai Chi, Budizm geleneğine dayalı meditasyon teknikleri, bu yeni "version" da da aynen korunmuştu. Oyun, gene boşlukta üç renkle açılıyordu: siyah, kırmızı ve beyaz... Sessel dürtülerle gelişen fiziksel devinim... Eş anlı düzenlemeler içinde birleşme, akış, kopuş... Yaşama ve yaşam ötesine yapılan göndermeler... Dönüşüm, değişim, çocukluk, ergenlik, oyun, aşk, yetişkinlik, (erotik değil, pornografik de-recede) cinsellik... Son nefes... Ölüm...

... VE SONRASI

Sonrasında bedensel tepkiler ve ağızdan kendiliğinden çıkan anlaşılmasız çığlıklar... Yarı akrobatik alıştırma... "Kaplan" sıçrayışları... Oyuncunun, se-



Mario Biagini

yircilerin göz külhanları önünde, yalnızca içsel itkilerini, bedenlerini kullanarak kendisini dönüştürmesi... İşte istediklerinin bir bölümü buydu Grotowski'nin ve ben Milano'da o istek bölümünün "külliye" yerine getirilişine üçüncü kez "tanık" oldum. Evet... "Laboratuvar Tiyatro"sunun olmazsa olmazı sayılan, oyuncunun kendiliğinden bir kompozisyon yaratabilme dayanağını bulabilmesi için, konuşurken gereksiz el kol hareketleri yapmaması ve ses kurallarına ilişkin o inanılması güç disipline bir kez daha şaştım kaldım, "bravo"ları patlattım. Oyuncuların oyunu kendileri için gizli ve zorunlu bir eylem saymaları ilk kez seyrediyormuşçasına bana gene çok ilgi çekici geldi. Sekiz kişi olan oyuncuların tümü, kendi kişiliklerini oynarlarken bu kere de "evren"den uzaklaştılar. Çizdikleri kompozisyon elbette kendi kişilikleri değildi, ama bu kompozisyonu kendi öz kişiliklerine varması için bir amaç doğrultusunda araç olarak kullanıyorlardı.

GÖSTERİ ÖĞLERİ YOĞUNLUĞU

İngilizce, Mandarin, ve çeşitli Çin di-



Akropolis oyunundan bir görünüm

yalektlerinde oynanan oyunun bütününde dikkat çeken, oyuncuların gözlerini kendi içlerine çevirmeleri sırasında asla aşırılığa kaçmamalarıydı. Örneğin Mario Biagini Ang Gey Pin'le (adını umarım doğru anımsıyorumdur) olan ilişkisinde, ortada kalan bilinmezleri çizdiği kompozisyonla çözümlemeyi gönüllü olarak kabullenip, kendine sanki gündelik bir "Araf" hazırlamıştı. Düşler ve öngörüler tanımsızlıktan çıkıp, tanımlı hale geldi. İyilikçi ruhların cinlerden ödünç alınışı, bana sorarsanız Bali tiyatrosunun verdiği ve Balililerin evrensel olarak anladığı gösterge alfabesindeki özgül teatral harfler ve bir anlamda somut ifadeler olan gösteri öğeleriyle verildi. Tüm oyuncular kendi organizmalarını inceler ve "araştırma" etmenine kavuşurlarken, alıştırma-larına ritim ve dans öğesi de katmışlardı.

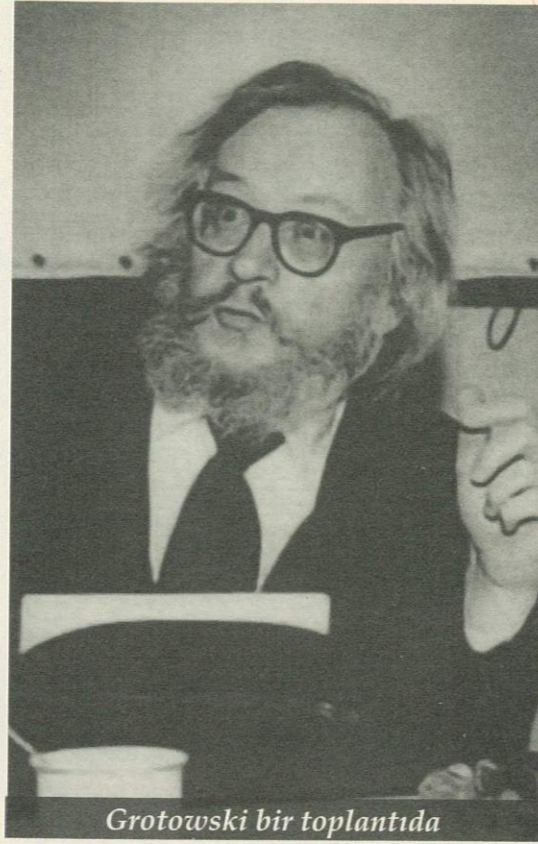
Örneğin, küçük davulun vuruşları eşliğinde, hem ritim tutan oyuncunun, hem de alıştırma yapan oyuncunun doğaçlama yapması ve birbirlerini uyarmaları gibi...

BAKIŞI ÖNGÖREN, AMA DIŞARIDAN BAKIŞA DAYANDIRILMAMIŞ ÇALIŞMA

Jerzy Grotowski ve Thomas Richards Çalışma Merkezi'nin *Kalan Son Nefes*'i Ankara ve İstanbul'dan geçerken, oturup iki sayfa yazı yazmışım (*Nokta Dergisi* / sayı:1031, 29 Mart-11 Nisan 2002). Grotowski'nin cesur, gözü pek tiyatro anlayışını uuuuu mu uzun anlatmışım. Grotowski'nin alışılmışın dışındaki yorumlamasından ve sahneye koyma tekniğinden söz etmişim. Grotowski ti-

yatrosu için: "Yapmacılığın barınmayacağı bir ortam" yorumunu yapmışım. Kural olarak sesin gücünden yararlandığını, perdeli ve bir şarkı türünü andıran konuşmalardaki nefes özelliklerini önemseydiğinden dem vurmuşum. Onun çalışmalarında vücuda esneklik kazandırmak kadar, bu esnekliği korumanın esas olduğunu söylemişim. Yoga ve Çin egzersizlerinin, işte bu temel kuraldan yola çıkılarak kullanıldığına değinmişim. Stanislavski'nin fiziksel ve Meyerhold'un bio-mekanik çalışmalarını aşarak, Doğu ülkelerinin geleneklerinden alabildiğine yararlandığının altını çizmişim. Daha neler de neler demişim...

O halde, aynı şeyleri yinelememin elbette anlamı yok. Bir de, "Jerzy Grotowski ve Thomas Richards Çalışma Merkezi"nin *Aksiyon* başlıklı gösterisinden söz etmek istiyorum. Şimdi, Çalışma Merkezi'nin kuruluşundan bu yana birçok projenin yönetmenliğini üstlenen, aynı zamanda yardımcı yönetici olarak görev yapan Mario Biagini ya da Thomas Richards ya da eğitmenlerden Franco Baldini *Aksiyon* için "gösteri" sözcüğünü kullandığını duysalar, hiç kuşku yok küplere binerler ve o küplerden bir daha hiç inmezler. Öyle ya, dünyanın dört bir yanında otuz bir "tanık"şa yapılan sınırlı çalışma için Biagini: "Bu bir gösteri değildir. Bu bir izlençe değildir. Seyredilmek için yapılmamıştır, seyirciye gereksinimi yoktur. Bu bir prova da değildir, çünkü oyunculuk açısından üzerinde çalışılmış ve tamamlanmış bir metne sahiptir. Diğer taraftan, asla doğaçlama değildir. İçinde tek kurşunu olan silah olarak da tanımlanmamalıdır. Aksine bir araştırma aracıdır. İleride çalışılacak bir metne taban olacak bir araçtır. Yeni, yepyeni bir sanatsal biçim arayışının temelini oluşturacak bir çalışma... Dışarıdan bakışı öngören,



Grotowski bir toplantıda

gel gelelim dışarıdan bakışa dayandırılmamış bir çalışma..." dememiş miydi? Demişti! Demişti, ama Biagini, Richards, Baldini ne derse desin, benim için izlediklerim bal gibi gösteriydi.

ÖYKÜ YOK, AMA BİR TUTAM ŞİİR VAR

Aksiyon'un Milano'daki: "... Dışarıdan bakışı öngören, gel gelelim dışarıdan bakışa dayandırılmamış çalışma" sı da yanmakta olan dört adet mumla açıldı... Sonradan kullanılan beyaz emaye bir leğen, bordo bir örtü ve bordo örtüye sarılı kurutulmuş asma kabağı... Bütün aksesuar bu kadar... Mario Biagini koşarak ortaya geldi, "ritüel" başladı. Grotowski'nin, Kopt dilinden virgülüne dokunmadan, ama bilerek isteyerek olabildiğince kaba



Grotowski bir panelde Peter Brook'la

biçimde (Türkçe'ye: "Dünyanın arasında durdum ve kendimi onlara et olarak gösterdim", olarak çevrilebilecek: "I stood in between the world and I showed me out to them in meat" gibi İngilizce'ye çevirdiği metin devreye girdi. Biri kız, dört oyuncu daha ve en sonra Thomas Richards da sahneye dâhil oldu. Öykü yok, öyküleme de yok... Ama bana sorarsanız, bir nebze dahi olsa şiir var.

Kopt dili dediğimiz, Mısır'da İ.S 2. yüzyıldan 17. yüzyıla değin konuşulan bir dil. Mısır dilinin eski evrelerinde, dinsel terimlerin yerini Yunanca sözcüklerin aldığı bir dil. Bugün yalnızca Kopt ibadetinde yaşayan bir dil. Kopt ibadetininse, Kudüs'teki en eski Hıristiyan âyinlerinden kaynaklandığı, bu arada bazı Süryani etkileri taşıdığı varsayılıyor. Belirli ölçüde Arap etkisi de varmış, dil bilimciler öyle diyor. Ekip, çalışmaya Afrika kökenli geleneksel ezgileri de eklemiş, törensi devinimleri öne çıkarmışlar. Dediğim gibi belirli bir öykü yok, ama yaşam ritminin belirleyici özellikleri olan hız, gerilim, son duygusu, kişisel güdüleri saklama isteği salkım saçak ortada.

Senkronizasyon her evrede ölçülüyor, denetleniyor, belirleniyor. Özgürleşme, kurtulma arayışının sonundaki biyolojik karmaşa da ilâhi biçimde ezgilerle veriliyor.

SESİN YALIN, BESLEYİCİ, SARIP SARMALAYICI İLETME GÜCÜ

Mario Biagini, Thomas Richards, Franco Baldini örneğin Almanya'da seyircisiz, Pontedera'daysa sekiz-dokuz kişi önünde yaptıkları bu çalışma biçimine istediği kadar ad koymaktan yana olmasın ve de istediği kadar bana kızsın, ben bu çalışmaya "gösteri" demeyi sürdürdüm. Bu, bal gibi bir gösteriydi yahu! Diğer taraftan, sesin iletme gücüne öylesine özel bir özen gösteriyorlardı ki, öncelikle seslerin seyircinin içine "stereo" olarak işlediğine tanık oldum. Oyuncunun sesi, sanki bulunduğu yerden değil de, dört bir yandan seyirciyi sarıyordu. Sesin iletme gücünün, ben bu denli yalın, bu denli besleyici, bu denli sarıp sarmalayıcı olduğuna,



Thomas Richard ve Mario Biagini bir söyleşide



Geçmiş çalışmalarından bir anı

sesin fizyolojik tınlaticılarla böylesine güçlendirildiğine inanın hiç "tanık" olmamıştım.

Ve elbette, oyuncunun yüz kaslarıyla organik maske oluşturduğuna da...

YARATIM SÜRECİNDEKİ ÇALIŞMA

Franco Baldini, bir söyleşimizde Grotowski'nin "araç olarak sanat" düşüncesinden yola çıktığını ve üzerinde on yıl çalışıldıktan sonra bugün altı saatlik bir malzemeye ulaştıklarını, hedeflerinin on iki saatlik gerece erişmek olduğunu anlattı. Bir de İkiz'i izleyecek ve bu çalışmada da şarkıların uçuşmasına tanık olacaktım, ezgiler akan bir nehrin

üzerinde uçuşacaktı. Çalışma sürecinin bir-bir buçuk saatlik bölümünü görecektim, altı saatlik malzemeye yenilerinin eklenmesine tanıklık edecektim. Geleneksel şarkıları dinlerken, birbirini izleyen şarkıların kendilerince önemini kulaktan uzak tutmayacak ve ezgilerin metinle doğru bağlantılı olduğunu kavramaya çalışacaktım.

Yaratım sürecinde çalışma başladı. Öykü anlatılmıyordu, ama bir öykü vardı. Bir çocuğun öyküsüydü bu... Küçük bir çocuğun, daha emeklemeye dahi başlamamış bir çocuğun öyküsüydü. Günün birinde anne-baba çocuğa bir "amaç" verip uzaklara yolluyor, çocuk amaca ulaşıyor, amaçtan uzaklaşıyor, kısır döngü içinde kısırlaşıyor, başarısızlıklarla karşılaşılıyor, az gidiyor uz gidiyor, dere tepe düz gidiyor, falan... Öykü önemli değil.

ÖZ, OYUNCUNUN EYLEMLERİNDE VE BAŞARABİLECEKLERİNDE

Bana sorarsanız önemli olan, öncelikle Grotowski'nin seyirci ile oyuncu arasındaki ilişkinin tiyatrodaki yaşamsal önem taşıdığı görüşüne sadık kalınmasıydı. "Tiyatronun özü oyuncu, oyuncunun eylemleri ve başarabilecekleridir". Öyle deniliyordu. Görecektik. Çalışma Mario Biagini'yle başladı. Taklit edilemeyecek sesler, değişik tonlamalar çıkarıyordu Biagini. İlerleyen dakikalarda, yere yüzükoyun uzandığında insanoğlunun ensesinin altında, sırtının aşağı bölümünde, sırtının ortasının çevresinde ve kürek kemiklerinin arasında ses merkezleri olduğunu inanmayacaksınız, ama bizzat gördüm, öğrendim, şaştım kaldım. Thomas Richard, kimi zaman uzaktan, kimi zaman çok yakından Mevlevi Şeyhi gibi çalışmayı izliyor, oyuncunun tekniğine, sahnedeki fiziksel varlığına ilişkin bilim-



Mario Biagini ve Üstün Akmen

sel ve yöntemli bir araştırmaya girişiyordu. Yaratım sürecini yönetirken, oyuncular arasında dolaştı, konuşurlarken ya da şarkı söylerlerken zaman zaman onların göğüslerine, sırtlarına, kürek kemiklerinin arasına, sırtlarının alt kısmına, kafataslarına, göğüs üstündeki kaburgaların yerleşim bölgelerine, avuçlarına, ya da karınlarına parmak uçlarıyla minik vuruşlar yaptı. Oyuncuların vücutlarına dağılmış enerji bölümlerini saptıyordu.

"YALNIZCA ARAŞTIRMA YAPARAK YARATICI OLABİLİRİZ."

Şimdi... "Yalnızca araştırma yaparak yaratıcı olabiliriz." Grotowski, bu olguyu tiyatroya uyarlayan olarak bilinir, bilirsiniz. Doğrudur da... Örneğin, her durum için ve o durumun sesle yorumlanması için, uygun tınlaticıyı bulmaya çalışmak,

araştırmak, bulmak... Thomas Richards ve yardımcı yönetici Mario Biagini, işte bu tınlaticıyı araştırmayı, bulmayı, buldurmayı; alıştırma ile araştırmayı, yaratıcı çalışmayı Grotowski'den sonra da sürdürüyor, ama birbirine asla karıştırmıyorlar. Ustalarının: "Önce beden, sonra ses" ilkesine sadık kalınarak yapılan bu çalışmada, isteğe bağlı hareketlerin eşgüdüm içinde yapılmasıyla bir dizi alıştırma, sonrasında da araştırma oluşuyordu. Kucaklamak, almak, kendine almak, sahip olmak, korumak öğeleri eşgüdümlü hareketlerle birbirine bağlanıyor, oyuncunun omurgası sürekli çalışıyor, uzuvlar omurgadan uyarılıyordu.

Sürecin sonucunu Mario Biagini'de gördüm. Karşısındaki oyuncu elindeki şalla somut hareketler yaparken, o sürecin sonucunu ifade eden "uzağa itme"yi elle yaptı. İtme gene hareketten önce geli-

yordu ve Biagini itkiyi anlaşılır biçimde bel altı bölgesinde oluşturdu, geliştirdi, bedeninden çıkardı. Yani, oyuncu bir anlamda, içsel itme hareketini, somut itmeden önce yapıyordu. Altısı bayan, üçü erkek, Richards ve Biagini'yle birlikte on bir kişilik "yaratıcı", devinimlerini hem İlkçağ ve Ortaçağ tiyatrosundaki, hem de Afrika ve Doğu tiyatrosundaki el ve beden hareketlerini gösteren "ideogram"ların oluşum sürecini göz önünde bulundurarak uyarladılar. Ayaklar kök oldu, beden sap, eller taç yapraklarını simgeledi. Çağrışımların kılavuzluğunda bütün beden, o zorlayıcı çiçeklenme sürecinde can buldu, sarsıldı, titredi.

İNSAN TÜRÜNÜN STEREOTİPLERİNE DÖNÜŞMESİ

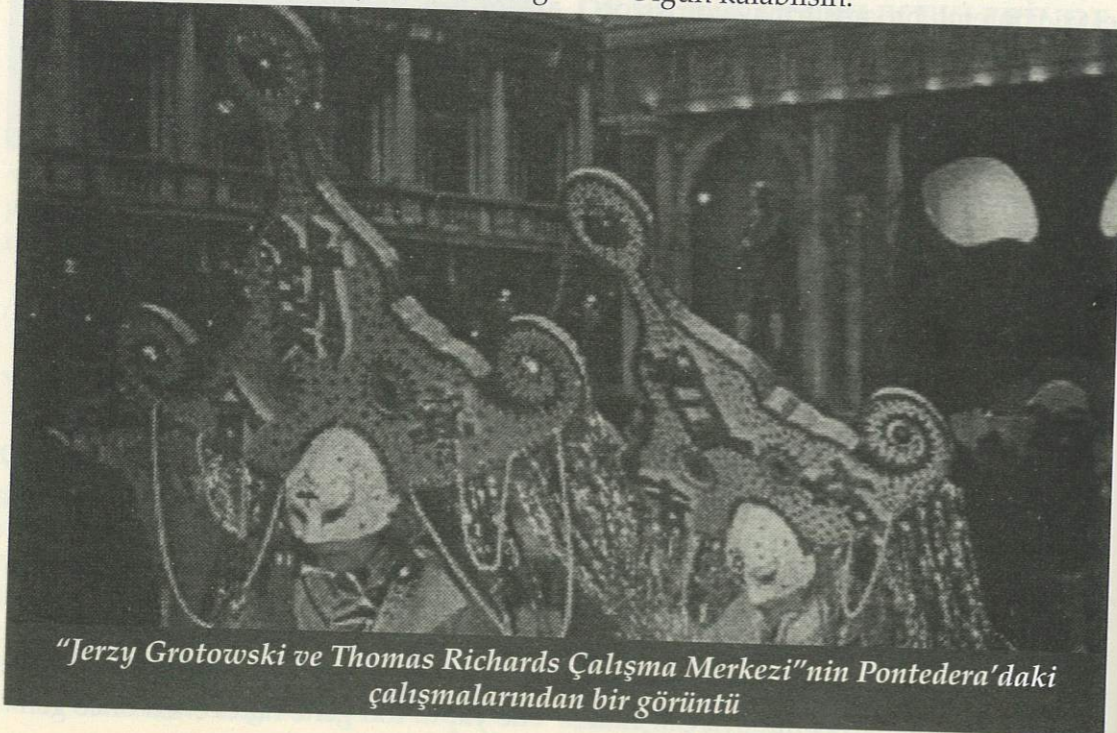
İkiz: *Yaratım Sürecinde Bir Aksiyon* da bir gösteriydi, provayla da yakından uzaktan ilgisi yoktu... İkiz de, *Aksiyon* gibi pek de önemli olmayan, daha doğ-

rusu hiç mi hiç önemsenmeyen metin ya da metinler üzerine kurulu bir çalışmaydı. "Yoksul Tiyatro"yu biraz daha yakından tanıdım. Oyuncuların pantomimden alınma jestleri, duruşları ve ritimleri nasıl başarılı kullandıklarını bir kez daha gördüm. Her birinin, değişmez gibi görünen silüetlerini çizmelerini, sonuçta karakterlerin kişiliksizleştirildiğini, bireysel özellikler ortadan kaldırıldığında, Eugenio Barba'nın dediği gibi "insan türünün stereotiplerine dönüştüğüne" vallahi yakından tanık oldum.

... Ve bir kez daha anladım ki, eleştirmen olarak beklentilerimde fevkalade haklıyım. Oyuncu dediğin öyle bir doğru hedeflemeli ki, o hedefe ulaşmaya dek insanlığında, ruhsal olgunluğunda, içsel hesaplaşmalarında da oyunculuğu kadar olgunlaşabilsin.

Yetmez!

Olgun kalabilsin.



"Jerzy Grotowski ve Thomas Richards Çalışma Merkezi"nin Pontedera'daki çalışmalarından bir görüntü

Söyleşi

TÜRKİYE'DE GROTOWSKI Ayşin Candan'la etkinlikler üzerine söyleşi

Tijen Savaşkan

TİJEN Savaşkan - 2009 tüm dünyada Grotowski yılı olarak ilan edildi. Ülkemizde de birtakım etkinlikler yapıldı. Sizin bu etkinliklerdeki katkınız büyük. Nasıl çıktınız bu yolculuğa ve dünya'da Grotowski yılıyla ilgili yapılan ne gibi etkinlikler oldu?

Ayşin Candan - 2009'un bahar aylarından başlayarak dünyanın çeşitli yerlerinde Grotowski ile onun tiyatroya bıraktığı mirası tartışan anma programları düzenlendi. Bana ulaşanlar New York ve İngiltere'nin Kent Üniversitesi'ndeki programlardı. Ben de bu arada Polonya'da Wrocław'da gerçekleşen Grotowski şenliğine davet edildim. Orada 12-16 Haziran arası kitap tanıtımları, gösterimler ve açık oturumlar izlerken başka uluslararası sempozyum vb. toplantılardan tanıdığım kişilerle bir araya geliyordum. Danimarka'daki "Neden Tiyatro Laboratuvarı?" (2004) sempozyumundan tanıdığım Varşova Üniversitesi profesörü Leszek Kolakiewicz'e bizim de Türkiye'de buna benzer bir etkinlik düzenlememiz halinde İstanbul'a gelip gelmeyeceğini sordum. Doksanlı yıllarda yine Grotowski'yi anlatmak üzere Ankara'da bulunmuş olan Kolankiewicz soruma çok olumlu yanıt verdi. Başka hangi konuşmacıyı çağıracağımı düşünürken Eugenio Barba'dan yardım geldi. Ludwik Flaszen'in Paris'te çok alçak gönüllü koşullarda yaşadığını, böyle bir öneriye olumlu yanıt vereceğini söyledi. Flaszen tabii çok hoşsohbet yaşlı, engin

deneyimli bir kişilik, ben onun yaşı ve uluslararası ünü yüzünden zor olacağını düşünüyordum, ama Eugenio haklı çıktı. Böylece konuşmacılarımızı bir araya getirebildik.

T.S. - Sonuçta maddi kaynak gerektiren bir organizasyon. Nasıl çözdünüz bu sorunu?

A.C. - Yeditepe Üniversitesi konuşmacıların ücret ve konukevi sayesinde konaklama sorunlarına çare buldu. Ancak Yeditepe Üniversitesi'nin yeri İstanbul içi ulaşımı güç kılıyordu. Sürücü ve araç tahsisi için sayısız dilekçe yazmak gerekti. Sabah kahvaltıları ve kimi akşam yemekleri için de... Dostum ve manevi destekçim Beklan Algan, Hayati Asilyazıcı'yı bulmama yardım etti, o da birlikte yaptığımız bir Polonya konsolosluğu ziyareti üzerinden doğru ilişkileri kurma vesile oldu. Polonya başkonsolosu, uçak biletlerini üstlendi. Pontedera'daki Grotowski - Thomas Richards Çalışma Merkezi altı yıl önce düzenlenen "Kesişen Yollar" projesinde gerçekleştirdikleri Aya İrini'de Aksiyon'un film kaydını gösterilmek üzere yolladı. Aynı zamanda benim kişisel arşivimde bulduğum "13 Sıralı Tiyatro" ve "Akropolis" belgeselleri programı zenginleştiren gösterimler oldu. Sanırım Aya İrini'de Aksiyon, Grotowski'nin oyuncuyla çalışmasını kusursuz belgelemesiyle kimi öğrencileri derinden etkiledi.

T.S. - Bildiğimiz kadarıyla Grotowski olayının fikir babası Norgunk yayınevi. Norgunk'un herhangi bir desteği oldu mu Türkiye etkinliğinde?

A.C. - Evet, Norgung yayınevi afişlerimizi bastı.

T.S. - Son olarak bu kısa ama yoğun etkinliğin sizin ve katılımcılar açısından ne gibi sonuçları ve geri bildirimleri oldu?

A.C. - Sonuçlardan ne ölçüde hoşnut olduğumu soruyorsanız, çevirinin konuşmacılardan yeterince yararlanamamıza yol açtığını söyleyebilirim. Kendi dillerinde konuştular ve çeviriyi Polonyalı bir çevirmenin yaptı. Konuşmacıları çok iyi olmasa da az bildikleri İngilizce - Fransızca konuşmaya yönlendirmek, oradan alıp o dilleri de anlamayan seyirciye kendimiz aracılık etmek iyi olurdu. Öte yandan panelde ben kendi adıma Grotowski'yi fazla tanımadan öğretmen zoruyla ora-

ya gelen tiyatro öğrencilerine daha temel bilgiler aktarmış olmak ve teorik art alanı toparlamak isterdim. Ama olmadı. Sanırım bütün olay daha çok arif olanlara seslenebildi. Belki de böylesi doğuydu.

T.S. - Ben kendi adıma etkinlikten çok yararlandım. Bugüne kadar okuduğum her şeyin Polonyalı uzmanlar sayesinde çok daha fazla yerine oturduğuna ve gerek gösterimlerin gerekse Türkiye'de Grotowski çalışmalarını hem akademik hem de uygulamalı ve laboratuvar deneyimleri olarak toparlayabildiğimiz bir etkinliğe tanıklık ettiğime inanıyorum. Emeklerinizin karşılığını gören birçok katılımcı oldu.

TEB oyun dergisi adına teşekkür ederiz.



Kalan Tek Nefes oyunundan bir sahne

İzlenim

GROTOWSKI BULUŞMASI

Bahar Karlıdağ

Ölümünün üzerinden geçen on yıldan sonra UNESCO 2009'u Grotowski yılı ilan etti, ve dünyanın pek çok kültür merkezinde olduğu gibi, Kasım ayının ilk günlerinde Grotowski Buluşması başlığıyla İstanbul'da da konferans ve panel düzenlendi, belgesel filmler gösterildi. Ülkemizdeki oturumu Polonya Başkonsolosluğu, Yeditepe Üniversitesi, Garajstanbul ve Norgunk Yayıncılık tarafından organize edilen Grotowski Buluşması Grotowski ile uzun yıllar çalışma fırsatı bulmuş bir sanatçı ve bir bilim insanını İstanbul'a getirdi ve dinleyicilerine birincil kaynaklardan Grotowski Tiyatrosunu dinleme ve konuşma fırsatını verdi. Tanıtım broşüründe değinilen, on yıl aradan sonra dünya tiyatrosunun bir Grotowski hesaplaşmasına oturduğu saptamasından cesaret alarak, ben de yukarıdaki düşünce ve sorularımı paylaşmış oldum.

Grotowski Buluşması'nın konukları, Grotowski'nin 13 Sıra Tiyatrosunda beraber çalıştığı dramaturg Ludwig Flaszen, ve Kaynaklar Tiyatrosu dönemindeki çalışmalarını gözlemlemiş olan Varşova Üniversitesi profesörü, Grotowski Enstitüsü üyesi Leszek Kolankiewicz idi. Film gösterimlerinde "Jerzy Grotowski Thomas Richards Çalışma Merkezi, Pontedera"nın 2003-2005 arası kısmen ülkemizde yürüttükleri "Kesişen Yollar"

projesi kapsamında 2003'te kaydedilen "Aya İrini'de Aksiyon" filmi ve "On Üç Sıralı Tiyatro" belgeseli izlendi. Türk tiyatrosunda Grotowski'nin etkilerinin tartışıldığı paneller etkinlik noktalandı.

Konferans sırasında ilk sözü alan Leszek Kolankiewicz, Grotowski ile beraber çalıştığı yıllarda edindiği deneyimi tiyatro antropolojisi açısından değerlendirirken, 1970'li yıllarda karşı-kültür hareketlerinin yoğunlaştığı döneme denk gelen arada, Grotowski tiyatro yönetmenliğine ara vererek, bunu takip eden çalışmalarında "aksiyon" nitelikli happenningler düzenlemeye başlamasına değindi. "Akiş deneyimi"¹¹ olarak adlandırılan, insanın varlık halini duyumsaması üzerine yoğunlaşan çalışmalardan bahsetti:

"Bunlar mistik deneyime işaret etse de, Tanrı inancı ile doğrudan bağı yoktur, fakat o deneyim üzerinden tarif edilir. Grotowski'nin çalışmalarında bu bir yoga sistemidir ve inanç bu sistemi desteklemez ya da engellemez. Alp Dağlarına tırmanırken de yaşanabilir; dini bağlamların dışında bir adanmışlık durumudur ve dans bu koşullarda sözden daha etkindir, bu aksiyonda söz yoktur ve burada farklılıklar bizi ayırmaz, buluşturur. Bu kutsal buluşma anı antropolojik tiyatroya geçiş noktasıdır. "Kaynaklar Tiyatrosu" dönemidir."

Kolankiewicz, bu dönemin ana te-

masının değişik tekniklerin kaynağını araştırmak olduğunu belirtti. Farklı kültürlerdeki hareketlerin kaynakları araştırılacak, bir sistem ortaya çıkarılacak ve sonuçlar antropoloji verilere indirgenecektir. Genelde dans iyi bir tekniktir ve araştırmalara konu edilir. Kültürün gerektirdiği üzere, bedenimiz sosyalleşme halindedir. Bu bağlamda, beden belki de bize ait değildir; kültürün yapısal hale getirdiği hareket tarzlarına bağımlıdır. Dans da bu hareketlerden biridir.

Aksiyonun antropolojik açımlarını değerlendirirken şu soruyu yöneltti Kolankiewicz, 'aksiyon kültürel bir olgu mudur?':

'Aksiyonun içine doğarız. Durağan noktayı ise hareketin içinde taşıyoruz. bu devimsiz harekettir ya da hareketsiz devim. Şu an burada bulunan herkes bir partnerdir. Doğduğumuz anda kendimizi bir aksiyonun içinde buluyoruz. Biri bizi ellerine alır, temizler, besler, ve bir aksiyonun içinde kendimizi buluyoruz. Bunun için kim olduğumuzu bilmemiz, tespit etmemiz, bulmamız gerekiyor. (Kaynağımız) muhtemelen başka bir realiteden geliyor. Kendi kaynağımızı burada, aksiyon içinde deneyimleyebilir miyiz? Bu dünyada her şey devimdir: Heraklitos da bunu belirtmişti.. ama bu devimde hareket etmeyen, durağan bir nokta var, hareket ederken taşınan. Işığın bir tohumu, bir kıvılcımı; bu da insanın içinde Tanrı'nın portresi, resmi diye adlandırabileceğimiz bir şey. Hareketsiz devim. Kolankiewicz, Grotowski ile buluşmanın anlamını burada görür. Grotowski ruhsal, mistik bir ustadır ve antropolojik deneyimin bir ustasıydı.'

Profesör Kolankiewicz, Grotowski tiyatrosunun antropolojik çerçevesini değerlendirirken, bu tiyatrodaki yaşanan

deneyimin antropolojik niteliğini şöyle açıklıyordu: "Psikoloji, insanın sadece bilinç değil, dev bir bilinçsizlik alanı da taşıdığını bilmektedir. Freud, insanın ne yaptığını bilmediğini, içgüdüsel davrandığını; psikolojik enerjinin güdülerde saklandığını belirtir. insanların davranışları hiyeroglif gibi şifrelenmiş metinlerdir. Günlük hayatında insan tam değildir. Özünde kim olduğunu ise, ancak içine bakarak tespit edebilir. bu aşamalı bir süreçtir ve yüzeydeki her etkeni atmaktır suretiyle ilerlenir."

Kolankiewicz, Borges'in Everything and Nothing adlı eserinde Shakespeare eserleri hakkında yaptığı saptama ile konuya yaklaşır: "Shakespeare pek çok hayat dolu, bütünlük sergileyen karakter yaratmıştır. Tiyatroda en önemli şey kişilik kurmak ve karakterleri seyircinin katılımı ile yaratmaktır. Tiyatro Işıklarında 2-3 saat boyunca yaşayan karakterler, bedenlere bürünmüş bir rüya gibidir. Borges'in sorusu şudur: Shakespeare'de bütün bu kişilikler buluşmuş mudur? Bunlar Shakespeare miydi? Ya da Shakespeare kimdi? Hiç kimseydi. Tiyatronun yüzeyinin altında bulunan boşluk deneyimi budur." Kolankiewicz bunun antropolojik bir alan; bir buluşma noktası olduğunu ve insan gerçeğini keşfetmek için aksiyonun ön planda incelenmesini önerir; insanlık gerçeğinin aksiyon üzerinden ortaya çıkacağını belirtir.

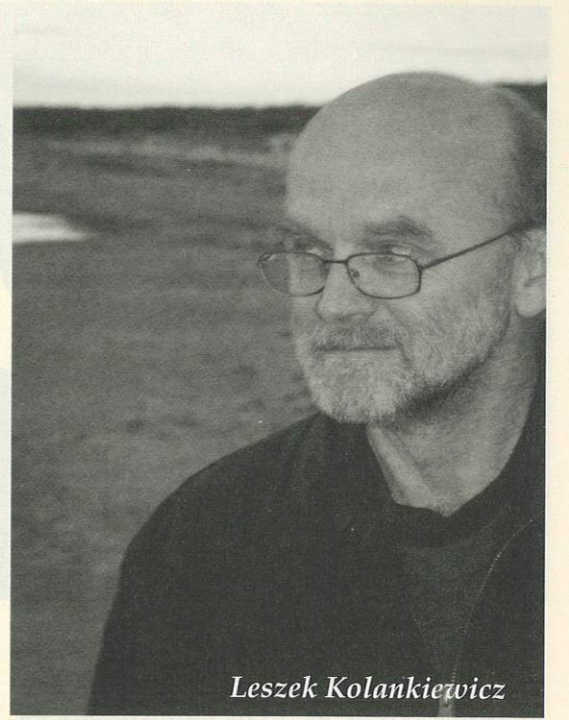
Bahsedilen boşluk deneyimi üzerine gelen sorulara cevabında, Kolankiewicz bu deneyimi şöyle açıklar: "boşluk deneyiminin belli aşamaları vardır. Bu deneyim, kişilik üzerine çalışmayı gerektirir; bu biraz mistik bir deneyimdir. yalnızlık, konsantrasyon gerekir; trans tarafı ise toplu kaynama deneyimidir. Vurgulu çalgılarla transa geçmek için, seyircilerin de katılı-

myla ortaya çıkan bir deneyimdir. Bu iki durumda da boşluk deneyimi farklıdır. Vudu deneyiminde, dansçının ruhu tanrı tarafından dışarıya atılır. bu ruh hali için "küçük melek" tanımı kullanılıyor. Bayılır gibi şuur kaybı olur, uykuda yaşadığımız gibi değil. Bu deneyim tamamen bir boşluktur. İnsan deneyimini içermez; bu deneyimde insan birimi yoktur. Antropoloji biliminin kurucularından kabul edilebilecek Jean Jacques Rousseau, kendi hayatında bir kaç kere yaşadığı şuur kaybına değinir ve bir defasında, köpek korkusundan ötürü bayılmasının ardından kendine gelme halini şu şekilde anlatır: 'ayılırken, kim olduğumu hatırlamıyordum. Kim ve nerede olduğumu bilmiyordum. Ama çok belirgin bir şekilde etrafı görebiliyordum. Etrafta bulunan her şeyi, kişiliğimle dolduruyordum. Tüm etrafımdaki varlığı kişiliğimle dolduruyordum. İçim bomboştum. ama aynı zamanda kendimi bütün olarak hissettim, dopdoluydum, çünkü her şeyi dolduruyordum'. Borges'in her şey ve hiç bir şey dediği bu olsa gerek?"

Profesör Kolankiewicz'in dahe evelden bahsettiği akış deneyimini de içeren bir durum olarak saptayabiliriz bunu. Performans sahası belli bir uzamda bir birimin diğer birimlerle kurduğu etkileşim hallerine odaklanan bir antropolojik alan olarak görünmektedir. Bunu anlamak için 2003 yılında İstanbul'da Tracing Roads Across (Kesişen Yolların izinde) projesi kapsamında, "aksiyonları eylemeden" evvel Thomas Richards'ın gözlemcilerle paylaştığı bilgilere bakalım:

"Bizim sanatçı ve insan olarak aradığımız şeyler var. Birbirimiz vasıtasıyla kendimizle temasa geçiyoruz. Tepkisellik ve hareket en önemli anahtarlar."

Teknik anlamda aksiyonlar, Afrika



Leszek Kolankiewicz

ve Afrika-Karaiib kökenli ilkel, titreşimli şarkıların etrafına inceliklerle örülen hareket serilerinden oluşmakta. İlkel şarkılar oyuncuların vücudunda yarattıkları tınlama ile o vücudu etkileri altına alarak, akıp gitmekte olan harekete oyuncunun bizzat kendi samimi vücut diliyle katılımını sağlıyorlar. Böylelikle, hem Flazsen, hem de Kolankiewicz'in de belirttiği gibi, biyolojik denebilir hayati bir seviyeden yükselen enerjiyi son derece hassas, süptil bir faza çıkartabilmelerine olanak tanıyor. Aksiyonlar, özünde şarkılarla tetiklenmiş bir bedenselliğin katılımı ile süren, bir akışa sahip. Bu sebeple, bir ilkel tören, ritüel havası hakim oluyor ortama. Workcenter yöneticileri ritüel benzetmesine karşı çıksa da, her oyuncunun kendi içten bakışı, kendi tınusu, kendi ritmi ile; bedeninin kendi öznel teslimiyeti ile, kısacası bu dünyaya ait olmayan bir varlık hali sergilemesinden ötürü, belki de ilkel



Kalan Tek Nefes'ten bir sahne

zamanların ritüellerine yoruyoruz gördüklerimizi.. Kolankiewicz'in tiyatrodaki ritüel boyut ile ilgili aktardıkları ise şöyleydi:

"Çoğu dillerde sanat kelimesi el sanatlarına bağlıdır. Belli bir teknik; beceridir. Kullanılmayacak şeyleri yaratma becerisidir, fakat toplumlar tarafından bunun sonuçları önemli bulunur. Tiyatro konusunda ise, Avrupa'da uygulanan tiyatro Yunanlardan alınmıştır. Fakat başka önemli bir tiyatro daha var, bunlar ölmüş ataları kutlama törenleri. Bu da tiyatrodur ama bir amaca hizmet eder. Atalarımızı kutlama törenlerinde ruh çağırıp onlarla bir beraberlik ihtiyacı giderildiğinde farklı oluyor. Bunlar kaçınılmaz etkinliklerdir toplumlar için. Tekrarlanırlar. Bu hem bizim, hem ölü atalarımızın ihtiyaçlarıdır. Tiyatro sahnesinde ölü atalarımızın gölgeleri bizim için çok önemli. Tiyatro ve büyü arasında ortak bir alan bulunduğu bir sosyolog tarafından ileri sürülmüştür. İkisi de toplumun kolektif gücüne dayalıdır. Işık içinde ortada duranlar bir büyü

yaratır; ortada olana inandırılır ve her iki taraf da bu büyüden beslenir."

Boşluk deneyiminden ya da bilinçsizlikten sonra bilinç durumuna nasıl geçileceği ya da varoluşçuluğun bu tiyatrodaki yeri ile ilgili soruya cevabı şöyle oldu:

"İnsanoğlunun içindeki bir birimin dışı vurum yöntemiyle ortaya konduğu varsayılıyor.. fakat bu dışı vurum benim partnerim tarafından hemen çalınıyor (tüketiliyor). özüme ait değil o artık, onun ellerine geçiyor. Alman akımlarında yabancılaştırma olarak geçen bir fenomendir bu. Tiyatroda iki ayrı akımda temsil edilmiştir, Stanislavski ve Brecht ile. Her ikisi de oyuncuya odaklanmıştır. İkisinde de oyuncu hareketlerinin bilincindedir. Stanislavski oyuncusu bilincini korur ve karakterinin kişiliğine bürünür. Bu kişilik onun insan ruhunu alır. Bu tam bir olma halidir; hazır bulunma durumu. Yani Sartre ve Stansislavski dışı vurumculuğun bir gerçek olduğuna inanmıştır. İnsan var oluşunun bir oyuncu tarafından ortaya konabileceğine inanmıştır. Bi-

linçli bir teknik aracılığıyla bilinçsizliğin yaratıcılığına soyunmuştur Stanislavski. Çalışmalarının çeşitli dönemlerine bakacak olursak, erken aşamada, oyuncu karakterin duygularını yaşayacak ve dışı vurumculuğun bu şekilde gerçekçi olacaktı. İleri aşamalarda bu gerçeklik fiziksel hareketlerle sağlanacaktır. Mesela ben mektup yazan bir kişilik olacağım.. masaya otururum, sandalyeyi bir elimle yaklaştıracam, nasıl tutmalı ki düşmesin..küçük fiziksel alıştırmalar. nasıl oturacağım ayaklarımı nasıl yerleştireceğim, bunları bilmeliyim. Kenarda mı oturacağım, defter, kağıt..dolmakalemim var..kalemi hangi parmaklarla tutmalı. dirsek nerede? başlık ne atacağım? gibi.. Bugün ise asıl soru Sartre felsefesine uygun değildir. İnsanlar arası ilişki artık gerçek.. Sanat, o temasın, ilişkinin elde edilmesi, yürütülmesi sanattır. Etkin bir performans sonucu edinebilmek için."

Lezsek Kolankiewicz'in açıklık getirdiği antropolojik yaklaşım Grotowski'nin özellikle kaynaklar tiyatrosunu ve takip eden aşamalarını en verimli şekilde ele alan sistem olarak görünüyor. Bununla beraber, takip eden bölümde Ludwig Flazsen'in de değindiği şekilde, bu tiyatroyu tarihsel, toplumsal bir çerçeveye oturtma çabası içinde Kolankiewicz'e bu tiyatronun sosyolojik ivmesini sordüğümde, dönemin Polonya'sının yaşadığı komunizm-Katolik çevrelerin kutupları arasındaki savaşta bir "boşluk" alanı yaratma çabası olarak görülebileceğini ve anlattığı boşluk deneyiminin bu çerçevede incelenebileceğini kabul etti.

Konferansın öğleden sonraki oturumunda, 13 sıra Tiyatrosunda Grotowski ile çalışmaya başlayarak yirmi yıl iş birliğini sürdüren Ludwig Flazsen de bu ortak deneyimin tarihçesini, çalışmalara

esas olan bazı teknik detayları paylaştı. Bu buluşmada bir Grotowski ozanı gibi hatıralarını nakledeceğini anlatırken, mikrofon kullanmayacağını, bunun bu tiyatroya uygun bir tavır olacağı nüktesi ile sözlerine başladı:

"..Bu da Grotowski'ye gösterdiğim sadakatten kaynaklanıyor. Bu, faaliyetimizin başındaki reformlardan biridir.. Tiyatro teçhizatını uzaklaştırmak, mekanik müziği, mikrofonu kullanmamak. Bu da herhalde şu an benim durumuma uygundur, çünkü şu an bulunduğum çağ resim, görsellik ve mikrofon çağıdır. Ben de kendimi arkaik bir insan olarak görüyorum ve insanın ses gücüne inanırım.."

Konuşmanın geri kalanını da Flazsen'in zarif üslubu ve Varşova Üniversitesi Türkoloji kürsüsünden Dr. Agnieszka Ayşen Kaim'in Türkçe'ye yaptığı çeviri ile aktarmaya çalışalım:

"1959'da bahar mevsiminde, 50 yıl önce bana bir teklif geldi, taşradaki Opole'de 13 Sıra Tiyatrosu yönetmenliği. Ben o dönemde Polonya'da çok tanınmış bir edebiyat ve tiyatro eleştirmeniydim. Çok dokunaklı ve iğneliydim, çok okunurdum, popülerdim. Belki de bu sebeple o tiyatronun başına getirildim. Daha evvel Krakov'da dramaturg ve oyun yazarı idim.

Edebiyat yönetmeni olarak tiyatro hakkında yazılar ve tiyatro oyunları yazarak tiyatroyu öğreniyordum. Hiç tiyatronun pratik yönüyle ilgili hırslarım olmamıştı daha evvel. Kendi kendime şöyle dedim: Evet, ben bu konuyla ilgileniyorum.. ama ben kalem adamıyım, yazıyorum, çiziyorum, yayınlıyorum.. Bunun için bu görev ve daha pratisyen nitelikli birini bulmalıyım.

Krakov şehri de Polonya kültüründe önemli bir şehirdir; eski kraliyet başken-

ti, yeni kültürel başkent. Bunun müca-
delesini vermiş, hem geleneksel, hem de
avangard bir kenttir. Krakov'da avangard
yaklaşık 1900lerde başladı. Başkaldıran
gençlerin kuşağıydı o zaman. 20li yıllarda
da 2. avangard akımını yaşadı; kübizme
paralel akımlarımız oldu. İkinci Dünya
Savaşında Nazi işgali gördü.. Yani tiyatro
yaşamı yeraltına indi. Savaş sonrası yeni
hareketler canlandı. Sovyet bloğuna geç-
tik (aldılar).. Ama Polonya hep baş kaldı-
ran bir ülke oldu. Stalin'in, "Polonya için
komünizmin, ineğe eğer gibidir" der. Bi-
zim totalitarizm her zaman delikliydi ve
Polonya kişilik yapısında anarşizm her
zaman vardı. 1950-60lardan sonra Stali-
nizm politikası yok olurken, gene büyük
avangard canlandı. Tadeuzs Kantor o dö-
nemde başlamıştır. avangardın başında
Kantor duruyordu bizden evvel. Bir fon
çizmeye çalıştım sizlere.

Biz de bu Krakov avangardının tam
içinden çıktık. Grotowski genç ve işe yeni
başlayan bir yönetmendi. Ben onun hak-
kında da eleştiri yazıları yazardım; kimi
zaman olumlu, kimi zaman olumsuz
yazılar. Çehov'un Vanya Dayı oyununu
sergilediğinde çok soğuk, entelektüel bir
gösteri oldu. Soyuttu. Canlı bir hayat de-
ğildi. Felsefi tutumlar sergileyen, soyut,
yapay kişiliklerdi karakterler. Sanki üzer-
lerinde kim oldukları yazan levhalar taşı-
yorlarmış gibi.."

Flazsen, Grotowski'nin Krakov'daki
en ilginç yönetmenlerden biri olduğunu
ve kendisine 13 Sıra Tiyatrosu yönetmen-
liğini teklif ettiğini belirtiyor: "Bu sürekli
bir arayış içinde, sürekli kendine sorular
soran genç yönetmenle işbirliğinin benim
için çok ilginç olacağını düşünmüştüm
ve gerçekten öyle oldu. Beklentilerimin
de ötesinde. Sonuçta bu karar sonucu
buradayız. işbirliği böyle başladı.. Kendi

gereklerini, tarzını aramakta olan genç
bir yönetmen, ve bir eleştirmen. Ben
okuyucu için hep zor bir eleştirmendim.
Elitist idim, seçkin kitleye ulaşırdım.
Okuyucuya yönelik değil, tiyatro sanat-
çılarına yönelik yazardım. Böyle bir eleş-
tirmen türü var.. Yaratıcı ile bir diyalog
kurmaya çabalayan bir eleştirmen türü..
O yaratıcının içinde en yaşamsal olanı
arayan bir eleştirmen. Genç sanatçıların
bir özelliği var, daha faaliyete geçmeden
kendi düşüncelerini bir manifesto olarak
ilan etmek.. Bu manifesto bazen onların
gerçek amaçları olmuyor.. Ben de böyle
düşünüyordum. Benle işbirliği sürecinde
Grotowski de bunu anlamıştır.

Grotowski çok iyi bir düşünür ve ko-
nuşmacıydı. Siyasetçiydi aynı zamanda.
İnsani yüzü olan sosyalizm adına siyasi
faaliyetler gösteren bir siyasetçiydi. Ama
politikadan kaçınmıştır. Gerçek politika
için uygun bir kişi değildi çünkü. Benim
durumum da öyleydi. Öfkeli genç adam-
lardık.. Küçük Opole şehrine taşındık,
bu küçük taşra şehrinde bulunmamız
önemliydi. Büyük bir şehirde olsaydı bu
başlangıç, tam hızını alamazdı. Sadece
geleneksel muhafazakarlıktan değil, mu-
hafazakar komünist partiden de ötürü.
Avangard çevrelerin de desteğini alamaz-
dı bu hareket.. Bu biraz komik, delice bir
başlangıçtı; tiyatronun özünü, olmazsa
olmazını arıyorduk. tam olarak belirlen-
memiş hırslarımız doğrultusunda hare-
ket ediyorduk. Bir devrim hırslarımız vardı.
Dönemi Polonya tiyatrosuna çok eleştirel
gözle bakıyorduk.

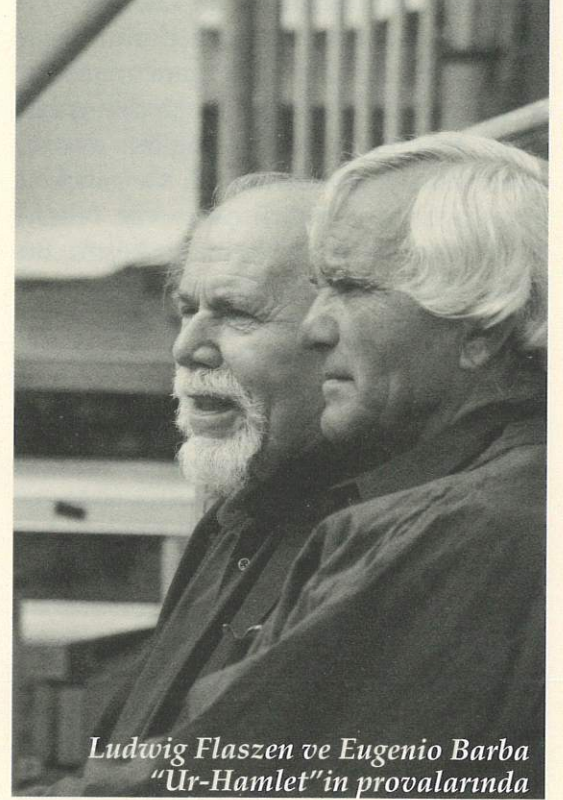
Benim rolüm provaların analizini yap-
maktı, tartışıyorduk. Grotowski döne-
mimizin manifestosu sayılan yazılar da
hazırlardı. Benim Grotowski yanındaki
faaliyetim çok ketumluk gerektiriyordu.
Başkaları etrafımızdayken tartışma yap-

mazdık. Benim oyuncularla konuşmam
yasaktı. Grotowski bazen bana özel izin
verirdi, o zaman oyuncularla konuşabi-
lirdim. gölgede kalan biriydim. Tanınmış
ama tam ne yaptığı bilinmeyen.. Bu yakın
ilişki yirmi yıl sürdü. Eleştirmen yaratıcı
arasındaki yaratıcı diyalog diyebiliriz
buna. Sanatçı ve entelektüel arasındaki
diyalog."

Flazsen, Grotowski ile çalışmalarının
özünde yatan temayı, tiyatrosal olanın
özünde ne yattığını aramak olarak be-
lirtti: "tiyatronun pek çok şeyden ka-
çınarak hala tiyatro olarak kalabildiği
şeylerden başladık. Via-negativa olarak
adlandırılan süreçten bahsediyorum. Bu
felsefi bir terimdir. Aslında teolojik bir
terimdir. Mistisizm terminolojisinde bu-
lunur; Hıristiyan ve Hindu geleneklerin-
de vardır. Sufizmde de bulunur sanırım.
Özü olan şey tanımlanamaz. Özü olan
şeyler tanımlanamaz. Mantığı ve ifade-
si, bu bu değildir, o bu değildir, şu bu
değildir şeklindedir..peki kalan nedir?
Eliminasyon.. Bazı şeylerden kaçınarak
bir yol tuttu Grotowski..Tiyatrosal olan
nedir sorusuna yanıt ararken, felsefe ve
misticizm ile ilgili herşey Grotowski için
pratik sorulardı. Tiyatroyu kurduğumuz
andan itibaren her zaman pratik tarafla
ilgileniyordu Grotowski. Tiyatrosal nedir
diyene arayışların yolu burda başlamıştır.
Vardığımız en basit sonuçta, tiyatrosal
olan; tiyatronun vazgeçemediği şey, hep
tiyatro kategorisinde kalan tiyatro, yani
o vazgeçilmez unsur oyuncu ve seyirci.
bu şekilde oyunculuk sanatı üzerine
araştırmaları başlamıştır Grotowski'nin.
Bu şekilde de tiyatrodaki dekordan vaz-
geçme ve oyuncu-seyirci ilişkisi üzerine
tiyatro mimarisini oturtmayı amaçlayan
çalışmamız başladı. Uzun bir destan. Bir
sürü dönüş noktası oldu. Çıkamaz yerle-

ri de oldu, ama en önemli noktası ama-
törlükten kaçınmaktı. temel kanaatimiz,
normal, klasik tiyatrolardaki oyunculu-
ğun aslında amatörlik olduğu idi. Bu
düşünceden yola çıktık.

Bir dansçı ya da sirk sanatçısı ile kı-
yaslasak, aslında oyuncudan fazla şey



Ludwig Flazsen ve Eugenio Barba
"Ur-Hamlet" in provalarında

beklenmiyor, mesela metinle çalışan bir
amatör tiyatro yapılabilir, ama bunu çok
komplike oyunculuk metni ile yapmak
mümkün değildi. Grotowski burada bir
gelenekten bir yöntem ödünç aldı: oyun-
cunun partitürü, metni; beden ve ses par-
titürü denen bir şey ortaya çıktı. bu ne
demek? İngilizcede "score" denen, (ak-
siyon bağlamında) ses-hareket çizelgesi.
Bu oldukça ayrıntılıdır. Günlük hareket-
lerle ilgisi yoktur. Ses ve hareket çizelge-
sini kurmak nasıl bir şeydir? Bu konuda

doğu tiyatrosundan faydalandık. Japon ve Hint tiyatrosu No ve Katakali gibi geleneklerde ses ve hareket çizelgeleri olur. Çok boyutlu oyunculuk sanatıdır bu. Temelinde insan organizmasının içindeki enerji merkezlerine dayanarak oluşturulan bir yöntemdir. İtki sonuna kadar getirilmelidir, ama istisnalar da var.

Her hareketin arkasında bütün organizmamız var; kaynağı organizmamızın enerji merkezi. Asya geleneğinden gelen beden tekniklerinden bu bilgilere dayalı. Grotowski yoga uzmanıydı ve gençken uyguluyordu. Bir sürü çakra var, bilirsiniz. 50 sene önce bu büyük bir keşifti. Bu keşifleri artık herkes biliyor; anonim hale geldi. ses ve beden, bu özel bağlantı; bu ses-beden bağlantısı, Grotowski'den kalan büyük bir keşif, artık herkesin bildiği bir kavram ve ses-beden eğitimi her yerde var artık.. “

Flazsen, geleneksel ses açma yöntemlerinin ses-nefes ilişkisini bildiğini, fakat ses-beden bağlantısının bundan farklı olduğunu şöyle anlattı:

“3 temel tınlatici bilinir. Göğüs kafesinde, kafa tasında ve kafa arkası tınlaticıları.. Geleneksel teknikten bahsediyorum şu an. Grotowski'nin keşfettiği yöntemle bütün beden tınlatici olabilir; bütün beden vibrasyona geçer. Bu karmaşık olabilir. yumuşak doku değil, kemikler tınlaticıdır. Grotowski çeşitli tınlaticıları bulmak üzere deneyler yaptı. Vücudumuzun üzerinde sayısı belirsiz tınlatici olabilir. tınlatici topografyası hayal gücümüze bağlı olabilir. Bunu hayal edersen, mesela dirsekle konuştuğumu hayal edersem, tınlaticiyı buraya yerleştirmem mümkündür. Dirseğim konuşabilir ve şarkı söyleyebilir. Bilimsel olarak kanıtlanamayan tınlaticılar var. Bunlar vibrasyonun doğduğu merkezler. Bu-

rada, omzumda var olduğunu kabul edersem, gerçekten benim omuzum konuşuyor, şarkı söylüyor diye bir hisse kapılıyorum. Herhangi bir vokal faaliyet, etrafla kurduğumuz diyalogda oluşuyor. Burada kafanın tepesinde tınlatici var desem, tavanla konuştuğumu hayal ederim ve bu tınlatici çalışır. Gerçekten tınlatici kafamın bu tepesinde bulur. Yerle konuştuğumu düşünürsem, sesimi, yani dudaklarımı oraya doğru yönelttiğimden kaynaklanmıyor, bu dikey yüzeyde durarak yere konuştuğumu hayal ediyorum; burada yer benim partnerimdir.”

Laboratuvar tiyatrosu deneyimini paylaşırken Flazsen, bu tiyatronun amacının prototip oyunlar çıkarmak olduğunu belirtti: “Sonuca endeksli olmadığı için gerçek yaratıcılığa odaklanabildik. 10 yıllık dönemde, çok az sayıda oyun çıkardık. Prömiyerler yıllarca sürdü. Apocalypsis Cum Figuris (son oyun) hazırlığı 1 yıl sürdü. Bu bir lükstü. Tiyatro laboratuvarının lüksü. Faaliyetler provalara odaklanıyordu. Tiyatro haritasında kendi yerimizi bulma çabası ya da siyasi sorumluluk yoktu. Tiyatro küçülürken, özgürlüğümüz büyüyordu. Bunun siyasi unsuru da mevcuttu. Bir özgürlük alanı yaratabilmek o dönemde çok önemliydi. Küçük, büyük neticeler doğurur diye düşündük.

Bu fikir yirminci yüzyılda Rusya'dan yayılmıştır. Meyerhold laboratuvarını oluşturmuştur. Sonra mantar gibi bitti bunlar. Siyasi anlamda çarlık Rusya ve sosyalist Rusya özgürlükler ülkesi değildi, vatandaşlık hakları, yaratıcılık sınırlıydı, sansür ülkeleriydi bunlar; rejimin iniş çıkışlarına göre kaprisli sansür. Rusya, tiyatro laboratuvarının doğum yeri, insan haklarının sınırlı olduğu bir yerdi.

Stanislavski de rejimin tarihsel süreçlerini atlatmış biriydi. Oyuncular prova-

lara başlamadan birbirlerini sayarlardı, eksiğimiz var mı diye. Stanislavski yaşamını sonunda tekrar laboratuvara döndü. fiziksel çalışmaların temeli ve rejime karşı bir özveri dönemi, provalarına Stalin bile geliyordu, hem de haber vermeden.

Parasal anlamda devam etmek kolay değildi. Asgari bütçemiz vardı. Gerçekten yokluk sınırındaydık. Sanat ortamında rutinden ve ara işlerden vazgeçmek gerekir. Oyuncu kendini angaje eder çünkü. Kiralık bir organizma mıdır oyuncu? Bunu başaran çok iyi profesyonel sanatçılar var ama bu farklı. Bu kötü bir şey de değil.. Grotowski'nin alıştırması insan/oyunculuk sınırlarını zorluyordu. Yaşam anarşist bir oluşumdur. Bazen aldatma bir sadakat olabilir (ya da tersi).. Biz de bir kaç yılda grubu ancak kurabildik. Grotowski'yi anlamak zordu. Oyuncular da ilk başta çok iyi seçilmedi. Laboratuvar adını aldığımızda seçim tamamlanmıştı. Sert, katı bir disiplin vardı. Grotowski'nin bir diktatör olduğu söylenebilir. İktidar hırsı olan bir diktatör. İktidar becerisi gerekli, çünkü iradesi olmayan yapamaz. Ahlaki açıdan da zor.. Kendini kurban edercesine adama, feda etme. Gerçek bir tiyatro yaratma adına bu hale düşen oyuncular.. Bu çok önemli ve ahlaki açıdan zor tarafı: “tiyatro icracılarının günahlarını biz ödeyeceğiz” derdi Grotowski.. Bunu biz yapacağız. Eskilerin günahlarının bedelleri. Kendini kurban eden oyuncunun eylemi. Kendi çok özel sırlarını açan biri olarak, tanıklara karşı günah çıkarmadır oyunculuk, derdi; “kusurlarımızı, sorunlarımızı saklamadan günah çıkarma. Risk sınırında hareket etme.” Sadık Prens oyunu buna örnektir. Burada en yüksek seviyede adanma vardır.

Disiplin kendimize işkence düzeyinde değildi. Günah çıkarma da yapılmadı.

Ketumluk kuralı vardı. Sahnedeki günah çıkarma oyuncunun özeliydi. Aksiyondaki oyuncunun olayı da mahremdi, oyuncular arasında da bahsi olmazdı.. Discretia. Koşulsuz ketumiyet önemli kuraldı, bunun sayesinde yirmi yıl sürdürdük.

Bir başka kural da konuşmamaydı. İyi oynadın ya da oynamadın demek yasak. Yanlış değerlendirme, ters anda yapılan bir yorum, oyuncunun olgunlaşma sürecine engel olabilirdi. Hijyen ortamı önemliydi. Çalışma hijyeni. Kişisel anlamda özel ve etik tarafı da vardı. Kişisel anlamda bir psiko-analitik süreç de gerektirir. Freud bu bağlama yakın; spiritüel değil, psiko-fizyolojik seviyede bir kendini tanıma gerektirir. Ketumluk ilkesi bu anlamda faydalı. Oyuncunun bedeni konusunda ketumiyet önemli. Oyuncular arasında bedene işaret edecek tüm göndermeler yasak. Bedenin kutsallığından ötürü. Tiyatro sınırlarını aşmış bir durum bu.”

Flazsen, bu aşkınlığın Yunus Emre ilahilerinde de olduğunu belirterek sözlerini noktalarken, bir grup dinleyicinin bu ilahilerden örnek vermesi güzel bir sürpriz oldu. Ertesi gün Yeditepe Üniversitesinde seyredilen belgeselin ardından düzenlenen panelde Grotowski tiyatrosunun Türk tiyatrosundaki etkileri tartışıldı. Mimesis dergisinden katılan Hakan Gürel, TiyatroAnadolu'dan Enis Yıldız, Viyana'da faaliyet gösteren Theater des Augenblicks tiyatrosundan, 2003 yılında Tracing Roads Across (Kesişen Yolların İzinde) projesinin de organizatörlerinden olan Gül Gürses, ve Çetin Sarıkartal katılımcılar arasındaydı.

Panelde genel olarak ele alınan başlıklar, 1980lerin sonunda Grotowski'nin Yoksul Tiyatro metinlerinin çevrilmesi ile başlayan süreci ve bunun oyunculuk

teknikleri üzerindeki etkileri çerçevesindeydi. İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarında Beklan Algan'ın kurmuş olduğu Tiyatro Araştırma Laboratuvarında (TAL) çalışmalara katılmış olan Nadi Güler bu çalışmalarda kısaca, oyuncunun ve aksiyonun merkezde olduğu, pek çok dış öğenin atıldığı; yöntem altyapısı bağlamında Grotowski'den etkilenmiş bir çalışma dönemini anlattı. Ne var ki icra medyasını sürdürmediği için laboratuvar ortamının devam edemediğini, fakat yoğun bir deneyim birikiminin bulunduğunu anlattı ve geride, bu çalışmalara ışık tutan çok sayıda kayıtnın, belgenin yoğun bir arşiv çalışması ile düzenlenip paylaşılabilceği konuşuldu.

Gül Gürses'in özellikle Kesişen Yolların İzinde projesinin yürütülmesi ile ilgili paylaştıkları arasında işaret ettiği sorunlardan biri de, halen Grotowski'nin izinde çalışmalarını Pontedera'da sürdüren Jerzy Grotowski ve Thomas Richards Workcenter'da çalışmalara katılan yetenekli genç oyuncularımızın finansman sorunundan ötürü ülkeye geri dönmek zorunda kalmaları idi. Çetin Sarıkartal ise, teorik bir çerçeve çizerek panel tartışmalarını Brecht oyuncusu ile Grotowski oyuncusunu arasındaki yöntem farklarının altını çizerek teorik bir çerçevede kapattı. Böylelikle, konferans, belgesel filmler ve bir panel ile yoğun tempoda geçen iki günlük Grotowski Buluşmasının ardından, değişik bakış açıları, sorular ve ele alınmayı bekleyen projelerle baş başayız, ve de bunun için organizatörlere teşekkür borçluyuz..

DİPNOTLAR

¹ Kott, Jan. The Theatre of Essence. Illinois: Northwestern University Press. 2. Basım 1986, s. 147-158

² A.g.e., s.156

³ Osinski, Zbigniew. Grotowski and His Laboratory. New York: PAJ Publications. 1987. s. 119-20

⁴ Kumiega, The Theatre of Grotowski, s.31

⁵ A.g.e., s. 134

⁶ Kumiega, The Theatre of Grotowski, s. 20

⁷ A.g.e., s. 52

⁸ A.g.e. s.53

⁹ Kumiega, The Theatre of Grotowski, s. 81

¹⁰ Kumiega, The Theatre of Grotowski, s. 104-105

¹¹ Pozitif psikoloji alanında çalışan Mihaly Csikszentmihalyi, insanlardan yaşamlarının en mutlu anlarını tanımlamalarını istemiş ve bunu bir "akış" deneyimi olarak betimlediklerini görmüştür. Csikszentmihalyi bu anlara en uygun deneyimler der. İnsanlar genellikle bu deneyimleri yaşarken, bir aşamadan diğerine geçme anında, kendilerini doğal, hatta neredeyse hiç çaba göstermedikleri bir süreç içinde buldukları için bu deneyime akış adını vermiştir.

KAYNAKÇA

• Kott, Jan. The Theatre of Essence. Illinois: Northwestern University Press. 2. Basım 1986

• Kumiega, Jennifer. The Theatre of Grotowski. London: Methuen London. 1985

• Osinski, Zbigniew. Grotowski and His Laboratory. New York: PAJ Publications. 1987

ISLIK HÂLÂ KAYIP

Pınar Şenel

Zaman, yeni bir başlangıca doğru giderken durmuştur. Sanal bir ülkede 12'ye 5 kala duran tüm saatler bunu imler. Zamanın durmasıyla hayat değişmez hâlâ gelmiş, düzen de bunu koruyan kalın bir duvar olmuştur. O duvar durmadan örülsün, sadece o duvar örülsün diye çalınmıştır zaten hayatın doğal akışı. Burası, saat hep aynı zamanı gösterdiği için hiç değişmeyen düzende, hayallerine ulaşamayan insanların ülkesidir. Çalınmış beş dakikanın hırsız, insanların okuma-yazmasını, gençliklerini, doğmamış çocuklarını da çalmış bir hayat hırsızdır. Toplum, içine kendini hapsedeceği düzen duvarını örmeye kilitleyen düzen kurucular da "ıslık çala çala değil, duvar öre öre ölmek gerektiğini" söyleyenlerdir. Çünkü tuğlayla, harçla, malayla uğraşmaya gönül indirmiş mutsuz çoğunluğa karşılık, kunt duvarlarda ıslıkla yaşam delikleri açmaya çalışanlar vardır. Hayatta kalma hakları ellerinden alındığında, onlar, ıslıklarını sokağa bırakırlar. Her gün adımladığımız kaldırımında, döndüğümüz köşede, kim bilir hangi sokak lambasının gölgesinde durur o ıslık, duymasını, bulmasını bilene. ıslık çalabilen, kendi duvarından çıkabilendir.

İlk defa 33 yıl önce sahnelenen, Ankara Devlet Tiyatrosu yapımı olarak seyirciyle yeniden buluşan *Islıkçı* oyununun kısa bir özeti bu. Yazarı Çetin Altan'ın duvar metaforu dün olduğu gibi bugün de yeni.

Asla eskimeyecek. Bize dayatılanlara git-gide alıştığımız, içinden çıkamadığımız duvarlar ördüğümüz gerçeği tam ortasında duruyor hayatımızın, psişik boyutta da, toplumsal yaşamda da. Oyunun bugün için esas dikkat çekici yanı, metnin önermesini taşıyan *Islıkçı*'nın dili. Amacı özgürlük fikrine ses vermek olan kahramanın söylemi, simgesel olanla - ıslıkla - daraltılmış. Tek gerçek kelime etmemesiyle, temsiline sözsüz oyuna dayanmasıyla, farklı bir teatral buluş ve - yazarın murat ettiği bu muydu bilemeyiz ama - bu sözsüzlüğüyle "devrimcinin dili" üzerine düşündüren bir biçim ögesi.

Duvarların ötesine ait olan devrim fikri, duvarların içine hapis halk kitlelerinin kulağına nasıl ulaştırılabilir? Ekmeğin dilini konuşarak mı, kompradorlardan söz ederek mi? Yoksa önce bireysel kurtuluşu gerçekleştirip sonra hep özgürlük şarkıları söyleyerek mi? Nasıl bir dil kurmalı ki insanların katılabilecekleri ve tekrar edebilecekleri bir ıslık ezgisi kadar kapsayıcı olsun? Nasıl bir söylem bulmalı ki eylemiyle bütünleştiğinde devrimci dönüşürme gücüne sahip bir üstdil olsun?

Türkiye'de solun kazanımları tamamına ermediği, bir devrim olmadığı için başarısıyla kendini tescil ettirmiş kesin yanıtlarımız yok bu sorulara. Bugün devrim ve devrimci dendiğinde, kural kesinliğinde kalıplı biçimler önerenler, hayatın - tırnak içinde - *doğal* akışında



Islık Hâlâ Kayıp'tan bir sahne

bugün geldiği yerin, devrimci ruhun tek söyleme ve belli eylemler dizisine bağlı olmadığını görmüyorlar. Sömürünün dili tektir ama herkes kendi meşrebince bağırır "hayır" diye. Hangi toplumsal eylemin kimin hesabına yazılacağını dert etmeksizin, haksızlıklar karşısında vicdanı sızlayan herkes, devrimci ruhun nüvesini taşır. Sağ ve sağlıklı tutulması gerekenin düzen duvarı olduğu fikrine yazgılı insanlarken "ama ben özgürlük şarkıları söylemek istiyorum, ıslık çalmak istiyorum" diyenlerin ruhu, hangi dille bir araya getirilebilir?

Buna verebileceğimiz yanıtlar, Çetin Altan'ın *Islıkçı*'sının ışığına karşılık gelmiyor ne yazık ki. Oyunun devrim ve dil üzerine düşündüren bir metin olması belki bizim algıda seçiciliğimizle ilgili, çünkü metinde öne çıkarılan bu değil. Ana çatışma statükoyu koruyanlar ile *Islıkçı* arasındaymış gibi konulsa da iki taraf arasında izlenebilir gerçek bir çatış-

ma yok. Düzen kurucular ile hükmedilen kitleler arasındaki işbirliğinin karşısına konmuş bir devrimci imgesi var sadece. Oyun kişilerinin kategorik tipler olarak belirdiği metinde doğal olarak *Islıkçı* da bir tipten ibaret ama oyun evrenini paylaştığı kişilerden daha az yaşıyor. Ruhu var, kendi yok bir devrim gibi.

Açılış sahnesinde, mala darbeleriyle üretilen ortak ritm eşliğinde her sınıftan insan, bu uğraşta ömründen ne kadar geçtiğini bilmeden, niye yaptığını bilmeden bir duvar örüyor. Adının hayat olduğunu sandıkları bu işte öylesine gönüllüler ki hepsinin tutturduğu "yapıcı türküsü" aynı. Sınıf konumları ne olursa olsun düzen olmak için yükselen bu duvarda hepsi eşit derecede işçi arı. Hepsinin üzerine duvarın harcı bulaşmış. Bir tek *Islıkçı* hariç. Oysa *Islıkçı*'nın da üzerine bulaşmalıydı bir parça da olsa inşaat kırı. O ameleliğin içinden gelmeseydi, bilebilir miydi duvar örmenin anlamsızlığını.

Islıkçı'yı üzerinde gördüğümüz yapı iskelesinin bir darağacı temsili olduğu hemen fark ediliyor. Peki, kahramanlar darağacına mı doğar? Ortalamadan üstün insan yazgısı mıdır bu? Yoksa onların seçimleri midir, yollarını darağacıyla kesiştiren? Herkes kadar ortalama hayatların içine doğmuşken kahraman olur bazıları. Hayatlarının yapı iskeleleri, sonradan darağacı olur onlara.

Simgesel anlatım düzeyinde bir de kırmızı fular var, bu anlatılan sol'un hikâyesidir'i imleyen. Sanatçıların seyirci selâmında temsilin kısa bir devamı olarak, duvar ördüren iktidar sahibinin de bilinçlenmiş halk gibi *Islıkçı*'nın kırmızı fularından kuşanması gerçekçi olmasa gerek. Devrimcilerin halkın vicdanında saygın yer edinmesi, anılarının yaşatılması, bugüne kadar hangi düzen kurucunun fikrini, duruşunu, misyonunu değiştirtti?

Islıkçı'nın erkek oyun kişileri, sınıflarının temsilcileri. Oyunda tipik erkeklik temsili söz konusu değil ama bunun gibi tiplere dayalı oyunlarda hep görme alıştığımız klişe kadınlık temsili var ne yazık ki. Ya baştan çıkarıcı, ya akılsız, ya da edilgen kadın imgesi... Bir tür figürasyon. Ama 80'li yıllardan önce yoktu kadın sorunu, değil mi?!

Önce mağdur sonra kahraman kıldığına timsah gözyaşları döken halkın darağacına giden *Islıkçı*'yla yüzleştiği sahnelerde de, sadece bir "ana" gerçek acı duyuyor. Bu tipik dünya tasvirinde kadın, ana olmakla değer kazanabiliyor.

Metin kadar sahne rejisinin de her şeyi neredeyse bir çocuk oyunu kadar işaret parmağıyla göstermesi, bugün tiyatroya geldiği noktadan hayli uzakta. Yönetmen Yunus Emre Bozdoğan, oyunun tek boyutlu yapısı üzerine yeni bir anlam

katmanı eklememiş. Oysa çağdaş tiyatroya anlayışı bir simgenin aynı anda farklı gerçekliklerin temsili olabileceğinden hareketle, anlam dizgeleri yaratma üzerine kurulu. Türkiye'de tiyatroya altın çağını yaşadığı 60'lı - 70'li yıllarda, simgesellik üzerine kurulu bu gibi oyunlar yenilikçiydi, çok izlenmiş, yasaklanacak kadar güçlü ses getirmişti. Ama bugünün öncü tiyatrosu göstergelerin ürettiği yan anlamlara odaklı çok boyutlu metinleri ve sahne düzenlemelerini arıyor.



Çetin Altan'ın *Islıkçı* oyunu, özgürleşme idealinin bir erdem olduğunu anlatırken düzen duvarı harcının az ya da çok hepimizin üzerine bulaştığını da hatırlatıyor. Ama kadını / erkeği / eşcinseli; genci / yaşlıyı; eskiyi / yeniye; cahil bırakılmış / güçsüz düşmüşü; farklı olanı / yabancıyı... dışlayan duvarlar örmediğini kimin, ne kadar iddia edebileceğini; düzen duvarında gedik açmak için çektiği tuğlaları kendi küçük duvarları için kullanmadığından kimin, ne kadar emin olabileceğini düşünmek bize kalıyor.

VAKİT TAMAM, BEYLER!

Türel Ezici

Şule Ateş'in tasarlayıp yönettiği, İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Hareket Atölyesi-Nnacho tarafından prova mekânı desteği verilen Vakıt Tamam Beyler (2008), sanat çevreleriyle ve seyirciyle buluşmaya devam ediyor. CD kaydından sonra 13. Ankara Uluslararası Tiyatro Festivali'nde canlı seyretme olanağı bulduğum performans, sanatsal tercihler bakımından Ateş'in 2006'da dikkatle izlenen Uzun Yol projesinden hayli farklı. Belki iki proje arasında ortak nokta her ikisinin de insana dair mitlerden hareket ediyor olmaları. Uzun Yol, Roman tarihi, sosyolojisi ve mitleri üzerine kurulu, amatör / gönüllü Roman gençlerin yorumladığı disiplinlerarası bir belgesel gösteriydi. Vakıt Tamam Beyler'deyse Şule Ateş, sahnede yine disiplinlerarası, kültürlerarası mitsel bir evren yaratmayı seçiyor. Bu kez mitsel imgenin kaynağını Batı'nın yetiştirdiği en ünlü şairlerden birinde, Thomas Stearns Eliot'da (1888-1965) arıyor.

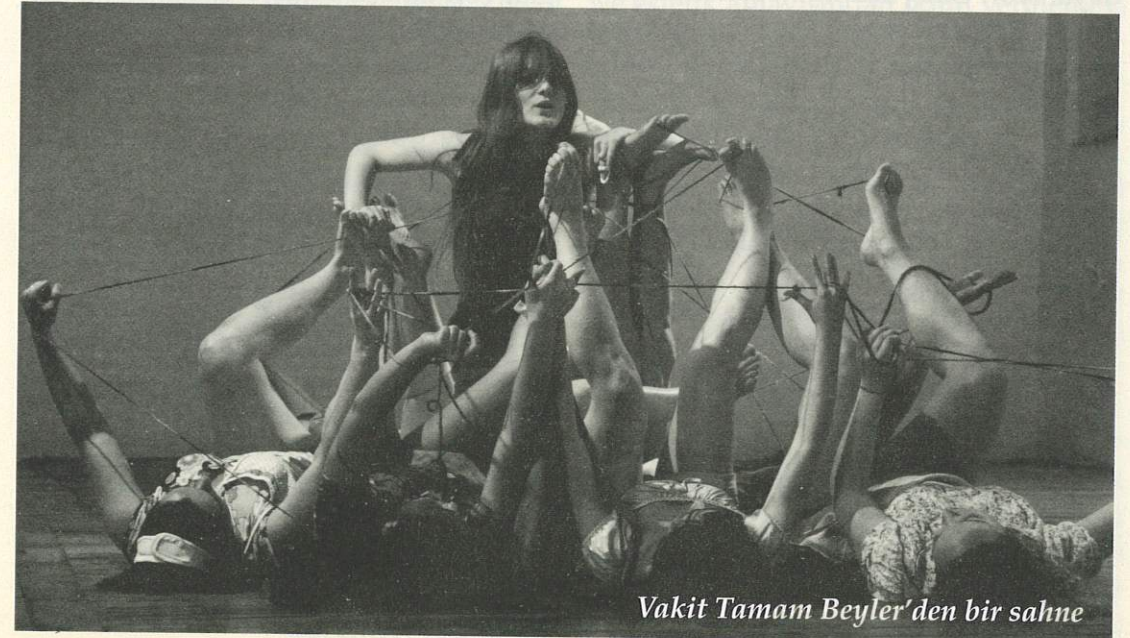
Seyircide kimi zaman performansın savrulduğu, kararsız bir yol izlediği duygusu yaratan strateji, en etkileyici biçimde tam da bu noktada kuruluyor sanki. Bu arayış stratejisi'nde. Sahnede şimdi / şu anda ve burada oluşuyor duygusunu yaşatan, arayış sürecinin her gösterimde performansın oluşum süreciyle birlikte değerlendiriliyor olmasında. Geçmişin gerçekliğinden damıtılmış eski sözün çağ-

rışımlarıyla güncel çağrışımların kesişim alanının performans boyunca usul usul, adım adım, bir epizottan diğerine, her epizot sonunda durup soluklanıp sonra yeniden başlayarak ve sanki ilk kez inşa ediliyormuş gibi sunulduğunda. Hiç kuşkusuz hareket odaklı olsa da, asal olarak tiyatro disiplini üzerine kurulu, bir şairin dizelerinden hareket etmeyi seçen böyle bir performansta asla yok sayamayacağımız, şairin nefesi. Ateş, şairin nefesinin / şiirin yol göstericiliğinde bedenlerin, seslerin, fısıltıların, ışığın ve dış sesin koral arayış seremonisi üzerine an an kuruyor performansını. Şule Ateş'i oyunu çalışırken resimleyebilseydim, bir tuvalde çağrışımsal desenler arayan fırçasını, arkasında duran Eliot'un kocaman eliyle kavrayıp yönlendirişini tespit ederdim.

Ateş ile T.S. Eliot, aslında boş bir uzamda, seçilmiş sözün imlediği durumlarla kimi zaman buluşan kimi zaman çelişen ya da uzaklara düşen bir zaman akışını birlikte kurguluyorlar. Performansın başarılı hareket çalıştırıcısı dansçı Tuğba Özkul, ses tasarımcısı Fatih Aydoğdu, ışık tasarımcısı Yüksel Aymaz ve yetenekli oyuncular Banu Çiçek Barutçugil, Pınar Bekaroğlu, Tülin Özen, Tuğba Özkul, Dizem Kaftan'ın katkılarıyla. Bu birlikte dinamik bir tarih okuması gibi. Geçmiş, şimdiyi ve geleceği buluşturan bir okuma. Ve biz bu okumaya, geçmişten sonsuzluğa akıp giden zamanın kay-

gan zemininde bilinçlerin birlikte akışını izlerken davet ediliyoruz. T.S. Eliot, buna "tüm bir geçmişin hal içinde varoluşu" diyor. Ateş, bu noktada da şairi izliyor. Eliot'un Homeros'tan Dante'ye, Kierkegaard'dan Sanskrit edebiyatına, Batı ve Doğu edebiyatlarında yansıyan insan düşüncesini, durumlarını, mitleri, liturjik gelenekleri, heroik kişilerin mesellerini geçmiş'in hal'e içkinliğinde buluşturması gibi, Şule Ateş de şairden aktardıklarını Anadolu'nun ve tüm dünyanın tarihsel / güncel imgeleriyle buluşturmayı deniyor. Ve yine "modern kargaşayı mit kalıpları içinde ifade etmek suretiyle ona bir düzen empoze etmenin mümkün olacağını" söyleyen şairle buluşuyor. Aradaki fark, sahnede ifade edilenin artık moderne değil yerel, kültürel, politik göndermeleri de olan modern sonrası küresel bir kargaşaya dair oluşu. Yönetmen tek bir erkek temsiliyetine yer vermediği bu kargaşanın odağına kutsal, dünyasal, femme fatale, kâhin,

cadı kimlikli kadın'ı modern giysileriyle yerleştiriyor. Günlük yaşamı sürdüren kadınların yoksunlaşma ve yılınlık anlarındaki (Çorak Ülke'de ölümü bekleyen Belladonna'nın endişesiyle örtüşen) kaos beklentisini performansın leitmotive'i olarak kullanıyor. Performansa Eliot'tan çok daha karamsar bir ton veren bu kıyamet beklentisi yinelemeleri, belki de yönetmenin, dünyanın her yerinde olduğu gibi Anadolu coğrafyasında geçmişte ve bugün yaşanan, gelecekte de yaşanabilir olan bir kaostan en fazla etkilenenin kadınlar olduğuna, olacağına ilişkin endişesiyle örtüşüyor. Fakat bunu dozu çok iyi korunmuş, kanıtlanmamış imgelerle, çağrışımlarla gerçekleştiriyor Ateş. Sizi kimi zaman yüksek dağların, kimi zaman bir nehrin, bir ovanın bulunduğu kırsalda, hep umarsız, gönülsüz, yorgun kadınlarla baş başa bırakıyor. Oryantal bir müzik, bir Ermeni türküsü, bir Anadolu hoyratı, bir makineli tüfek sesi ya da çizme sesleri, kadınların günlük iş ritüelini bölen, kor-



Vakit Tamam Beyler'den bir sahne

kulu bekleyişi doruğa taşıyan işlevsel bir ses dramaturgisiyle çağrışımsal uzamın seyircinin imgeleminde oluşmasına yardımcı oluyor. Ateş aslında bu göstergeleri kesin anlam dizgeleri oluşturacak şekilde üst üste yığmıyor. Oyunun belirli fazlarına serpiştirerek erkek egemen dünyanın tehdit edici güç metaforlarıyla kuşatılmış kadın imgesini, Eliot'un şiirinin rehberliğinde evrensele açmayı deniyor.

Şule Ateş, Eliot'un Çorak Ülke, Oyuk Adamlar, Marina şiirleri ve dramatik metni Katedralde Cinayet'in koro bölümlerinden seçtiği pasajları oyun kişilerine dağıtarak ya da koro pasajları halinde seslendirirken, yine şairin şiirde geliştirdiği dramatik monolog yöntemini, birbiri ardına kurguladığı sanat değeri yüksek görsel sahnelerde kullanıyor. Robert Langbaum'a göre, şairin dramatik monologlarında bilinç akışları serbest çağrışımların yönlendirdiği bir yapı oluşturuyor. Şiirde bütünlük mantıklı bir tutarlılıktan çok imgelemin gücüne dayanıyor. Okuyucunun (seyircinin y.n.) mesajı alımlayabilmesi için kendini bilinç akışına bırakması, şiirin gizlediği ironiyi keşfetmesi gerekiyor. Sanırım performansı seyredenlerin kavramsallıktaki yoğunluk, bölümler arasındaki geçişlerin belirsizliği ya da güncel bağlantıların zayıflığı vb. değerlendirmeleri, tam da Langbaum'un tespit ettiği bu bağlamla ilişkilendirmek gerekiyor. Aksi, konvansiyonel tiyatrodaki hep şikâyet ettiğimiz, seyircinin düş gücüne, algısına müdahale olmaz mıydı?

Performansta bedensel devinimin, sözün, müziğin, dış sesin, ışığın birlikte oluşturduğu görsel evrene gösterge değeri yüksek, minimal düzeyde kullanılan sahne eşyası önemli katkı sağlıyor. Dünyasal ve kutsal olana ilişkin ikonik gös-



Vakit Tamam Beyler'den bir sahne

tergeler dışında, yün, kova, leğen, gazete gibi çok amaçlı kullanılabilen sahne eşyasının yanısıra, mercimek ve lahanalar gibi organik malzemenin kullanımı dikkat çekiyor. Özellikle oyuncuların lahanalarla oluşturdukları sahnelerin görsel estetik değeri, en az dağ ve nehir sahneleri kadar seyredeni etkiliyor. Chirico'nun tablolarında objeler, binalar, ıssız sokaklar, meydanlar, objesi görünmeyen gölgelerle bir arada bulunan bir muz hevangi ya da bir çift enginarın ya da balığın uyandırdığı grotesk etkiye benzeyen çok çarpıcı bir etki bu. Modern, çağdaş, deneysel, modern sonrası, kültürlerarası adlandırmalarını birlikte kullanabileceğimiz Vakit Tamam Beyler'in bütünü düşünüldüğünde, sırf bu yüzden bile Chirico'nun tabloları kadar enigmatik ve melankolik olduğu söylenebilir.

ANKARA SANAT – SIZ KALMASIN

Tijen Savaşkan

Ankara Sanat Tiyatrosu, özellikle seksen öncesi birkaç kuşağın geçmişinde derin izler bırakan önemli bir tiyatro olmanın yanı sıra, Ankara için toplumsal bir sanat hareketi olarak da algılanabilir. Kendi adıma, üniversite yıllarımda turneleri beklemeyen gece trenleriyle Ankara'ya sırf AST'nin yeni oyunlarını görebilmek için gittiğimi çok iyi hatırlıyorum.

AST son yıllarda oldukça zor dönemler geçirdi. Hatta İstanbul'a taşınmayı bile düşündü. Ancak yerel yönetimlerin en azından mekân sorunlarını kısmen çözebilmesi üzerine Ankara'da kalma kararı verdi. Şimdilerde yeni yönetim kurulu başkanı Hakan Güven önderliğinde "Yeniden!", diyor. Hakan Güven'le AST'nin geçmişi, geleceği ve yeni umutları üzerine konuştuk.

Tijen Savaşkan - Ankara Sanat Tiyatrosu'nun zor bir dönemden sonra yeni bir yapılanma sürecine girdiğini biliyoruz. Hepimizin hafızasında önemli bir yer tutan ve bir geleneği her şeye rağmen 46 yıldır yaşatmayı başaran önemli bir tiyatro olgusu AST. Sizler nasıl bir miras devraldınız? AST'nin çıkış noktası ve benimsediği tiyatro anlayışı neydi?

Hakan Güven - Ankara Sanat Tiyatrosu, 1963 yılında İstanbul Arena Tiyatrosu'nun devamı olarak Asaf Çiyiltepe yönetiminde kuruldu. Kendi dönemi içinde, ödenekli ve ticari tiyatrolara karşı, kendisi-

ni demokratik, ilerici deneme tiyatrosu olarak konumlandırdı. AST, oyunlarında Beckett, Behan, Salacrou, Frish, Strindberg gibi başlıca çağdaş dünya klasiklerine yer verirken, bu seçimlerinden dolayı özellikle bir 'Brecht - Gorki tiyatrosu' kimliği kazandı.

AST, kuruluş tarihi olan 1963'ten bu yana, oynadığı ve her biri türünün en önemli örneği sayılabilecek oyunlarla ülkemiz tiyatrosuna adını yazdırmayı başardı. Toplumsal bellek ve tarihimizin oluşmasına katkı sağlamayı en önemli önceliği sayan Ankara Sanat Tiyatrosu, bunu yaparken ilerici, aydın, demokratik düşünce ve estetik anlayışından ödün vermemeyi ilke olarak kabul etti. Çağdaş, ulusal ülkemiz tiyatrosuna da büyük önem veren AST, Vasıf Öngören, Oktay Arayıcı, Cahit Atay, İsmet Küntay, Fikret Otyam, Muzaffer İzgü, Murathan Mungan gibi çağdaş yazarlarımızın oyunlarının yanı sıra Aziz Nesin, Nâzım Hikmet, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Orhan Kemal, Reşat Nuri Güntekin, Sait Faik Abasıyanık gibi klasik yazarlarımızın eserlerine de repertuarında yer verdi.

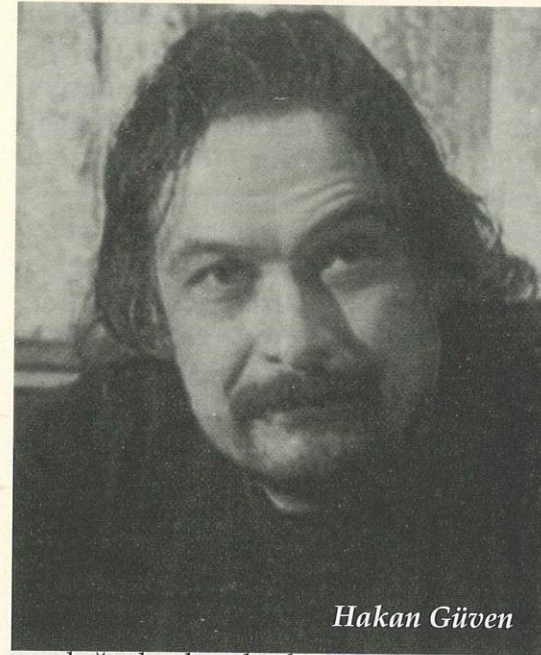
Asaf Çiyiltepe, Güner Sümer, Genco Erkal, Engin Orbey, Çetin Öner, Rutkay Aziz ve Yılmaz Onay gibi yönetmenler, Osman Şengezer ve Yücel Tanyeri gibi sahne tasarımcıları, Timur Selçuk, Çiğdem Talu, Cahit Berkay gibi müzik insan-



Kod Adı Keklik
oyun afişi

ları da AST'ın kadrolarında yer aldı. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun ilk genel sanat yönetmenliğini Asaf Çiyiltepe yapmıştır. Daha sonra bu görevi sırasıyla Güner Sümer ve Rutkay Aziz üstlenmişlerdir. Genel Sanat Yönetmenliği görevini halen Rutkay Aziz sürdürmektedir. Kısaca, Türkiye kültür ve sanat tarihine yaptığı katkı küçümsenemeyecek ölçüde olan Ankara Sanat Tiyatrosu, 46 yıllık tarihi boyunca öncü rolünü hep korudu. Türkiye'nin yetiştirdiği önemli entelektüellerin de katkılarıyla bu tarihi yazan AST, yetiştirdiği oyuncu, yazar, müzisyen ve tiyatro insanlarıyla adeta bir okul görevi gördü. **AST gerçekten de kültür hayatımızda**

bir okul olmuştur. Ancak daha da ötesi AST kendi içinde tiyatro eğitimi veren gerçek bir okul olarak da farklı bir misyon yüklenmiştir. AST'ın bu bağlamdaki eğitim kurumu kimliğinden de biraz söz edebilir misiniz? AST 1973 yılında başlattığı ve halen sürdürmekte olduğu 'Ankara Sanat Tiyatrosu Amatör Tiyatro Kursları' adı altında sürekli kurslar düzenlemekte. Bu kurslardan, kültür sanat dünyamızda, her biri kendi alanında önemli isimler haline gelen yüzlerce kişi yetişti. Bugün Türk tiyatrosunun yanı sıra Türk sineması da önemli ölçüde bu okuldan yetişmiş insanların varlığıyla güç bulmaktadır. Bugüne kadar yaklaşık 4 bin adayın baş-



Hakan Güven

verdığı bu kurslarda 900 tiyatrocuyu yetiştirildi. Ancak her yıl yüzlerce öğrencinin başvurduğu bu kurslara katılmak için öğrencilerin, yetenek sınavından geçmeleri gerekiyor. Sınavlarda AST'ın uzman kadrosunun yanı sıra üniversitelerin ilgili bölümlerinden öğretim üyeleri de jüri üyeliği yapıyor. Sınavlarda başarı gösteren 20 öğrenci bir yıl boyunca eğitiliyor. Öğretim ve eğitim yılı boyunca öğrencilere oyunculuk ve doğaçlama, ses-konuşma, dans, ritim, müziksel işitme dersleri veriliyor. Bu dersleri tamamlayan öğrencilerin başarıları sene sonunda verilen sertifikayla onaylanıyor. Bu kursu başarıyla tamamlayan 10 öğrenciye AST'ın kurumsal kimliği altında tiyatro yapma olanağı sunuluyor. AST, şimdilerde geleneksel olarak sürdürülen bu kursları bir 'Sanat Akademisi'ne dönüştürmeyi hedefliyor. Bu hedef doğrultusunda bir yandan kurumsal alt yapı oluşturma çabaları sürerken bir yandan da Milli Eğitim Bakanlığı'yla görüşmeler sürdürülüyor.

Akademi fikri gerçekten ilginç. AST'a yakışır bir girişim. Biraz da gelecekte ve ideallerden söz edelim isterseniz. Akademi olma yolunda nasıl çabalarınız ve beklentileriniz var?

Öncelikle, Tiyatromuzu, yüklendiği sorumluluk gereği kültür ve sanat hayatlarımızın her alanına yaymak amacıyla bir Kültür Merkezi haline getirmeyi planlıyoruz. Bu amaçla özellikle kolektif kültürümüze katkı yapan sanatçılar arasından seçtiğimiz isimlerle konserler yapmaya başlıyoruz.

Tiyatromuzun konserler için şu isimleri belirledi: Erkan Oğur - İsmail Hakkı Demircioğlu, Telvin, Timur Selçuk, Leman Sam, Bülent Ortaçgil, Bulutsuzluk Özlemi, Cahit Berkay ve Moğollar, Ezginin Günlüğü, Kardeş Türküler, Gayda İstanbul (Kardeş Türküler), Bajar (Kardeş Türküler), Mor ve Ötesi, Hayko Cepkin, Ahmet Arslan, Replikas, Volkan Konak, Muammer Ketencioğlu, Birol Topaloğlu, Marsis, Bandista, Arif Sağ, Aynur Doğan, Neşet Ertaş, Cengiz Özkan, Sabahat Akkiraz, Erdal Erzincan, Orrient Expresion, Fazıl Say, Cihat Aşkın ve Üç Anadolu.

Bu önemli isimlerin büyük bir bölümüyle ön görüşmeler yapılmış ve onayları alınmıştır. Bu konserlerle aynı zamanda genç kuşağı tiyatro salonlarıyla tanıştırmayı da hedefliyoruz. Geleneksel değerlere sahip ve bu değerleri tavizsiz taşıyan kurumların eksikliğini hayati derecede hissettiğimiz bu günlerde, tam 47 yıldır tüm zorluklara rağmen ayakta kalmayı başaran Ankara Sanat Tiyatrosu, bu eksikliğin giderilmesini kendine görev bildi. AST, bir yandan kolektif kültürümüze katkı yaparken bir yandan da ortak değerlerimizi bir kuşaktan diğerine aktarmaya çalışarak, kuşakların birbirini anlamasını ve değerlerin ortaklaştırılmasına katkı

yapmayı hedefledi. Bugün artık, ülkemizin aydınlık geleceğine inanan kurumlar, kuruluşlar ve kişiler arasındaki işbirliği zorunlu hale gelmiştir. Kurumlar bu çabalarını bilinçli bir şekilde sürdürdükleri takdirde, giderek toplumsal kalitenin yükselmesine de sağlanacağına inanan AST, kurum ve şahıslarla yapacağı işbirliğinin kendisine ve ülkemize çok şey katacağına da inanmaktadır.

AST'la yapılacak işbirliği, ekonomik koşulları sürekli belirsizliğe maruz kalan ülkemizde nitelikli sanat etkinliklerinin kalitesinden ödün vermeden sürdürülebilmesine de katkı olacaktır aynı zamanda. Kurumlar bunu yaparken bireylerin ve kurumların gelişmesindeki en önemli etkenlerden olan kültür ve sanatla daha aydınlık bir toplumun inşasında da pay sahibi olacaktır.

Tüm bunların toplumsal bir görev olduğuna inanan Ankara Sanat Tiyatrosu'nun varlığının, aynı görevde sorumluluk hissedilen kurum ve kuruluşların işbirliğiyle daha da güçleneceğine inanıyoruz.

Biraz da sayılarla AST'ı tanıyalım.

AST, kurulduğu 1963 yılından bu yana 38'i çocuk oyunu olmak üzere 150'yi aşkın oyun sergiledi. Kızılay merkezde bulunan tiyatro salonumuzda ikisi 6, diğerleri 4 kişilik olmak üzere toplam beş locamız bulunuyor. 287 olan sabit koltuk sayımızı uygulanabilir eklerle 310'a çıkarabiliyoruz. Tiyatromuz son iki yıl içinde yaklaşık 50 il, 46 ilçeye turne yapmıştır. Bu turneler kapsamında yaklaşık 60 bin izleyiciye ulaşıldı. AST'ın 2008-2009 sezonunda sadece Ankara'da ulaştığı izleyici sayısıysa 38 bindir.

Sıra geldi Ankara'ya. Ankara Sanat Tiyatrosu bu şehirle neredeyse özdeşleş-

miş bir kurum ve mekân. Bir dönem bu şehirden kopmayı düşündünüz. Şehirlerle nasıl bir ilişki kurar bir sanat kurumu? Bu anlamda, kent kültürü dediğimiz olguyla AST nasıl ilişkilendiriyor kendini?

Kentlerde yaşayan insanların yüzleri yaşadıkları kente benzer. Zamanla değişen yeniden şekillenen kentlerin ruhu, insanların yüzlerine yansır ve aynı şekilde değişime uğrar. Nüfustaki kontrolsüz artış, estetikten yoksun yapılaşma, kente kimlik veren doku ve kurumlara gerekli özenin gösterilmemesi gibi nedenler yaşadığımız şehirleri büyük bir hızla kent kimliğinden uzaklaştırıyor. Bu kimliksizleşme kentte yaşayanların aidiyet duygusunun zayıflamasına neden oluyor. Oysa kentler ve kentlilik kültürü yaşamsal ve hepimiz için gerekli... Yaşanacak yerler değil, barınacak yerler haline getirilmiş kentlerden tek kaçış artık evleri insanların. Ankaralılar bir yandan bu dört duvar içinde yaşamayı kanıksarken bir yandan da kentin solukluğuna teslim oldular, terk ettiler kentlerini. Ankara artık, kentlerinden uzakta yaşayanların hafızasında canlandırdığı tüm anılarını yalanlıyor, inkâr ediyor. Hepimizin hatırasındaki mekânlar artık ya yok ya da can çekişiyor. Bu artık tam bir yıkım halidir ve kentin kimliksizleştiği ve kişiliksizleştirildiği son noktadır. Ankaralıların anılarının ilk sıralarında yer alan Ankara Sanat Tiyatrosu bu karmaşa içinde nefes almaya çalışan tek mekândır neredeyse. Kurulduğu ilk günden beri hem kent kimliğinin önemli bir ögesi olmuştur, hem de demokratik mücadele sürecindeki işleviyle toplumsal hafızamızda yer almıştır. Yaşı 50'ye gelmiş, küçük sahneden yüzlerce ismin geçtiği, sofitasında, duvarlarında, kulislerinde her gece uzun uzun tiratlar

okuyan Asaf Çiyiltepeliler, Erkan Yüceller, Kerim Avşarlar, Yaman Okaylar, Mümtaz Sevinçler, Savaş Dinçerler ve daha nice-lerinin mekân-ı cennetidir Ankara Sanat Tiyatrosu...

Sadece anılarımızı canlandırmak için değil, ülkemizin aydınlık ve demokratik geleceği için geçmişte olduğu gibi bugün de eskisinden daha çok ihtiyacımız var AST'a... Evlerimizden çıkalım... Anılarımıza, kentimize sahip çıkalım. Ankara Sanatsız kalmasın.

Ankara da dahil hiçbir kentimiz sanatsız kalmasın. Son olarak, evlerimizden çıktığımızda AST bu yıl bize nasıl bir repertuvar sunuyor?

Bu yıl repertuara aldığımız, Özlem Saraç'ın yazdığı, Mehmet Akay'ın yönettiği *Denizkızı ve Sevimli Korsanlar* 7 Ekim'de; Mürsel Yaylalı'nın yazıp Murat

Çıdamlı'nın yönettiği, müziklerini Ali Seçkiner Alıcı'nın yaptığı *Kod Adı: Keklik* başlıklı oyununu 7 Kasım'da sahnelmeye başladık. Bu repertuara Aralık ayı içinde Martin Mc Donagh 'ın *Insmore'un Yüzbaşı'sı* ve Istvan Örkény'nin *Totlar* başlıklı büyük oyunu ile Erdinç Doğan'ın yazdığı *Karpuzun İçindeki Masal* başlıklı çocuk oyunları eklenecek.

TEB OYUN dergisi adına çok teşekkür ederiz. Ayrıca AST'a daha nice 47 yıllar diler, bu yapının kültür ve sanat hayatımıza çok daha büyük katkılarda bulunacağına inanarak yolunuz açık olsun deriz.



Toplumcu Tiyatroya Adanmış Bir Yaşam

S. GÜNAY AKARSU

Mustafa Sercan

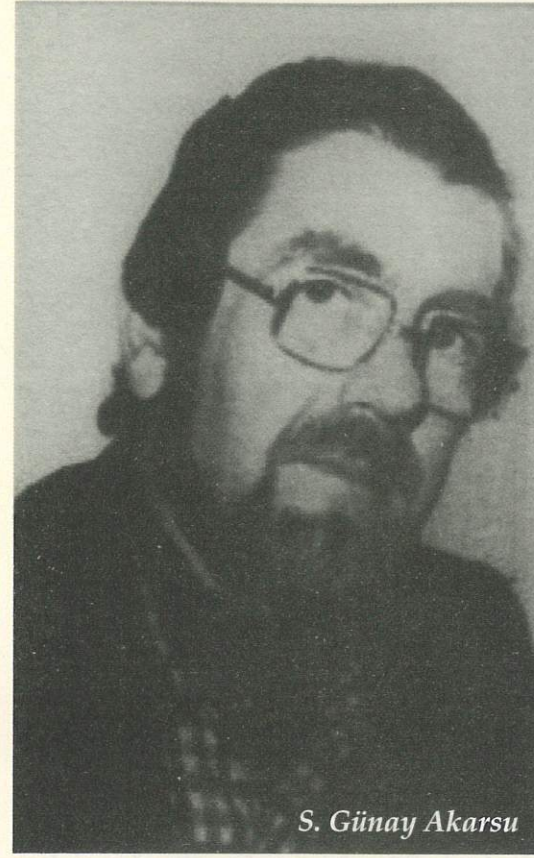
Bir kitap çıktı: "Toplumcu Tiyatroya Adanmış Bir Yaşam: S. Günay Akarsu" 320 sayfalık kitapta neler var? S. Günay Akarsu var, bıraktığı yazıları, eleştirileri, adı kalmış ama izi başka insanların akıllarında, gönüllerinde süren yapıtları: İzlem yayınları, Merhaba Gösteri Topluluğu, tiyatro kurslarında verdiği dersler...

Tiyatro eleştirileri yazardı Akarsu ama

aynı zamanda tiyatro üzerine düşünür, yazardı. Seyirci seçimi, tiyatronun halka ulaşması, toplumcu tiyatronun içerik sorunları üzerine görüşler, öneriler içeren yazılarını günlük gazetelerde, aylık dergilerde yayımladı. Kitapta görüş yazılarının tamamı ve eleştiri yazılarından geniş bir seçme yer alıyor. Eleştiri yazıları seçilirken, günümüzde tanınmayan oyunlar üzerine olanları elendi. Tiyatro ya da toplumsal hareketlilik bakımından öne çıkmış oyunlarla ilgili eleştiri yazıları kitaba alındı.

Geçmiş yazı emeğinin bir kitapta toplanması dışarıdan nasıl görülür? 50 yıla varan bir geçmişten gazete sayfalarında kalmış yazıların bir kitaba dönüşümü arkeolojik bir çabayı biraz andırmıyor değil. Sanki kırık bir testinin bütünlenmesi gibi... Ancak S. Günay Akarsu'nun yazıları aynı zamanda güncel yazılar. Yıllar geçmiş de olsa eskimeyen bir canlılık.

Kitapta dünya ve ülke olayları, S. Günay Akarsu'nun yaşamından köşe taşları, yayımlanma tarihlerine göre yazıları ve onu yakından tanımış bazı yazarların ve bazı öğrencilerinin yazıları iç içe yer alıyor. İstendi ki hem bugünden bakılsın S. Günay Akarsu'nun yaşamına, emeğine hem de o günkü koşullar içinde anlaşıl-sın. Nurten Tuç, Sennur Sezer, Yılmaz Onay, Cengiz Gündoğdu, Ahmet Say, Salih Kalyon, Nur Akarsu, İbrahim Kara-



S. Günay Akarsu

kaş, Şevki Avcı yaşadıkları ve akıllarında kalan S. Günay Akarsu ve emeğini anlatıyor kitapta.

İzmir'de gecekondu semtlerine, İstanbul'da halk gecelerine ya da grev yerlerine giderek tiyatro yapan Merhaba Gösteri Topluluğu'nu kurarak eylemli bir tiyatro deneyimi de yaşadı Akarsu. Benzerleri olsa da kuramsal ve uygulama bakımından özgün bu iki Merhaba topluluğu başka amatör tiyatrolara yardımcı olacak deneyimler de yaşadı. S. Günay akarsu bu deneyimin beyni ve kalbi oldu.

1982'de aniden öldü S. Günay Akarsu. Tiyatro eleştirileri yazardı. Elektrik mühendisiydi, aynı zamanda dergi, kitap ve ansiklopedi yayıncısı, tiyatro eğitme-

ni, amatör tiyatro yöneticisi olarak dolu dolu bir 49 yıllık yaşam sürdü. Siyasal tutumu toplumculuktu. 1971'e dek Türkiye İşçi Partisi üyesiydi. Sonraki on yılı çok sayıda sosyalist örgütten hiçbirine üye olmadan geçirdi ama toplumcu tiyatro örgütlenmesi için çekim merkezi oluşturarak son dönem sanat emeğini amatör tiyatroya verdi. Bir ömre kaç yaşam sığdırdı saymak güç. Geçim derdi dışında harcanmış emeğinin tümünü toplumcu bir dünya görüşü doğrultusunda ve tiyatroya harcamıştı. Günümüz insanının S. Günay Akarsu'yu tanınması için bellekler yetersiz, gazete sayfaları fazla uzaktı. Kitap biraz da bunun için yapıldı.

Kitabı hazırlarken Günay Akarsu'nun yazıları ve yaşamı bizlere bellek deşici oldu. Üzeri tozlanmış, altta kalmış nice anılarımız gün ışığına çıktı. Kitap sanırım bir bölüm okur için yine böyle bir bellek deşici işlev gösterecek. Merak eder de alırsa, S. Günay Akarsu'yu tanımak isteyen okur kitapla onun benzeri az bir toplumcu aydın olduğunu görecektir. Yazılarını okuyarak, yaptıklarını öğrenerek eylemli bir tiyatro aydınının, düşüncesine, halkına adanmış düşün ve sanat emeğinin duru, aydınlık dünyasını tanıyacak.

Kitaptan okura gönül dolusu bir merhaba... Merhaba sürekli yenilenecek dünya.

"Toplumcu Tiyatroya Adanmış Bir Yaşam: S. Günay Akarsu". Mitos- Boyut Yayınları Tiyatro/ Kültür Dizisi:93

1. Baskı: 2009 Ekim

ISBN : 978 975 7785 34-2

320 sayfa- Fiyatı: 25 TL (KDV dahil)

Yayına Hazırlayan:MERHABA GÖSTERİ TOPLULUĞU (Mustafa SERCAN- Şefika Görgülü KAMCEZ- Rüksan Doksatlı TUNA-Erdinç ÖZKÖYLÜ- Dünder İNCESU)

JEAN-LUC LAGARCE TOPLU OYUNLAR 1

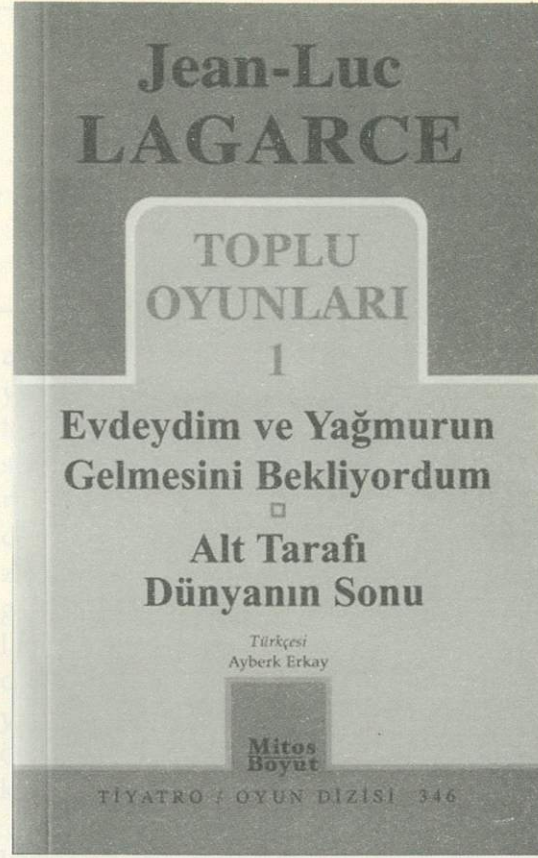
Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum / Alt Tarafı Dünyanın Sonu
Türkçesi: Ayberk ERKAY

Jean-Luc Lagarce Türkçede!

Son yılların adından en çok söz ettiren, en çok ses getiren çağdaş oyun yazarlarından Fransız tiyatro adamı Jean-Luc Lagarce, öne çıkan iki oyunu, "Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum" ve "Alt Tarafı Dünyanın Sonu" ile Türk okuru ve izleyicisiyle buluşuyor.

1995 yılında ölümünün ardından, geriye bıraktığı yirmiden fazla oyun metniyle Lagarce tiyatrosu, bugün, modern bir klasik olarak tiyatro tarihindeki yerini almıştır. Lagarce'ın özgün yazın tarzı ve sahne anlayışı ile kaleme aldığı -ve bazı- larını hayattayken sahnelediği- oyunları, dünyanın birçok ülkesinde, en önde gelen tiyatrolarda, en önde gelen yönetmenler tarafından sahneye taşınmakta, birçok dile çevrilmekte ve akademilerde okutulmaktadır. Bugün Fransa'da, Shakespeare ve Molière'den sonra oyunları en fazla sahnelenen oyun yazarı konumunda bulunan Lagarce'ın oyunları, Comédie-Française'den, Peter Brook'un yönetmenliğindeki Bouffes du Nord'a birçok önemli sahnede hayat bulmuş, en saygın ödülleri kazanmıştır. Profesyonel tiyatrolar tarafından olduğu kadar, amatör tiyatro toplulukları tarafından da büyük ilgi gören, hemen her festivalde bir ya da birkaç oyunuyla temsil edilen Lagarce tiyatrosu, aynı zamanda tiyatro akademilerindeki derslere, akademik çalışmalara ve uluslararası konferanslara konu olmaktadır.

Son yirmi yılda dünya tiyatrosunda kendine özgü bir yer kazanan ve iz bırakan Jean-Luc Lagarce'ın birçok oyu-



nu, kaleme alınmalarının üzerinden çok uzun bir süre geçmemiş olmasına rağmen, şimdiden yirmi beşten fazla dünya diline çevrilmiş durumdadır. Belki biraz geç kalınmış olsa da, Lagarce'ın oyunları, nihayet, Ayberk Erkay'ın kaleminden Türk tiyatro okuruyla buluşuyor.

Toplu Oyunları 1'de yer alan iki oyun metni, "Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum" ve "Alt Tarafı Dünyanın Sonu", Lagarce'ın tiyatro anlayışını, yazın tarzını, kaleminin gücünü en açık şekilde sergilemeleri ve dünya sahnelerinde en fazla yer bulan Lagarce oyunları olmaları bakımından, aynı ciltte okurlara sunulmaktadır.

"Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum", evi terk eden bir oğlun, ardında bıraktıklarını, pişmanlıkları,

düşmanlıkları, suçlamaları, ihanetleri, acıları, darmaduman hatıraları konu alır; zindana dönmüş hayatlar ve o hayatları yaşayanlar, oğlun dönüşünde dile gelir, eski defterler açılır, yargılama başlar.

"Alt Tarafı Dünyanın Sonu", yine bir terk edişin, terk edilmiş öyküsüdür; yine terk edip giden bir oğul, geride kalanlar, yokluk üzerine inşa edilen hayatlar. Ama bu defa geri dönmüştür özlemle beklenen, son bir defa geride bıraktıklarını görmeye karar vermiştir... eve dönüşün bedelini ödeyeceğini bile bile.

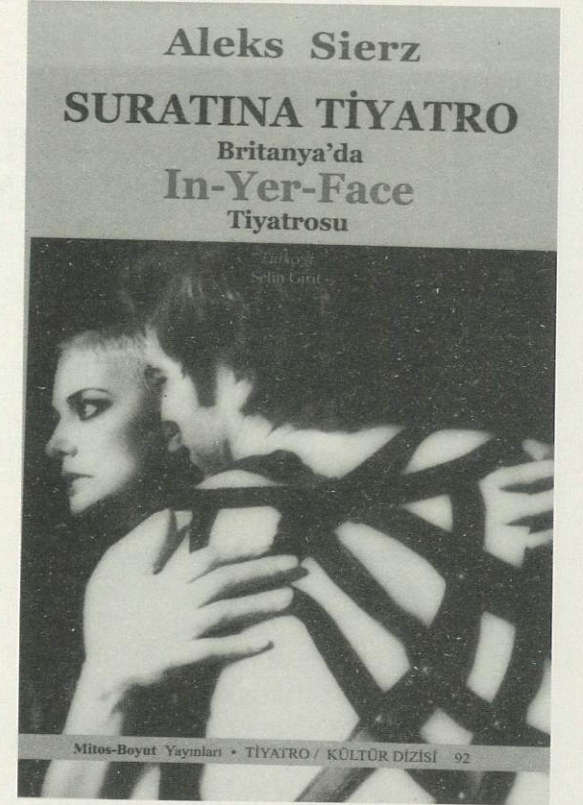
Oyuncular: Evdeydim...: 5 Kadın. / Alt Tarafı... 2 Erkek, 3 Kadın.
2009 / 160 sayfa. Kitap. 12x19.5 cm.

SURATINA TİYATRO ALEKS SIERZ

Türkçesi: Selin GİRİT

"Suratına Tiyatro: Britanya'da In-Yer-Face Tiyatrosu adlı bu kitabım Mart 2001'de yayımlandı. O tarihten bu yana defalarca baskısı yapıldı; dünya genelinde yalnızca İngilizce konuşulan ülkelerde değil, Britanya tiyatrosunun -ve çağdaş tiyatrosunun- kültürel açıdan etkin olduğu birçok yerde en çok satanlar listesine girdi.

Yoğunluğu ve küfürleşmeyi vurgulayan sahne dili, keskin acı ve kasvetli kırıklığı gösteren sahne imgeleri, masum kurbanlardan çok, suç ortaklarını tercih eden karakter tanımı ve perde arası verilmeksizin süren doksan dakikalık yapısıyla Suratına Tiyatro'nun örneklerini diğer oyunlardan ayırt etmek hiç zor değildir. Türkiye'deki tiyatro sahnesi hakkında çok az bilgim olmasına karşın, genel olarak yeni tiyatro edebiyatına, özel olarak da Suratına Tiyatro'ya ciddi ilgi duyan bazı tiyatro gruplarının varlığından haberdarım. Bu kitapta adı geçen bazı yazarların oyunlarının Türkiye'de de sahnelenmiş olduğunu öğrenmek bana mutluluk verdi.



Türkiye'de Suratına Tiyatro'ya çeşitli kesimlerden farklı tepkiler söz konusu oldu. Bazı eleştirmenler Suratına Tiyatro'ya ateş püskürdüler. Birbirinden farklı bu tepkiler, seyirciler için de geçerliydi. Bazıları bu oyunlardan nefret ediyor ve rahatsızlık duyuyor, bazılarıysa bayılıyor ve sahneye koyulan her Suratına Tiyatro oyununu izliyordu. Her şahsen, Türkiye'de daha çok cesur kişinin ortaya çıkmasını ve İngilizce oyunların çevirilerini bir kenara bırakıp kendi oyunlarını yazmalarını umuyorum.

Eğer bu kitabımın çevirisi bu sürece herhangi bir katkıda bulunabilirse, hayallerim gerçek olacaktır."

Aleks Sierz

2009 / 320 sayfa / 14x21.5 cm

28. TÜYAP İSTANBUL KİTAP FUARI'NDA TEB ETKİNLİKLERİ

Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği'miz (TEB) bu yıl "Kültürlerarası Diyalogda Çeviri" genel başlığı altında gerçekleştirilen 28. İstanbul Kitap Fuarı'na aşağıdaki 2 etkinlikle katıldı :

1 – "Tiyatroda çeviri ve uygulama"

Yöneten: Üstün Akmen

Konuşmacı: Ali Poyrazoğlu

31 Ekim Cumartesi : 17:30-18:30

(Bu program Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu turnede olduğu için gerçekleştirilememiştir)

2 – "Çeviride özel bir alan : tiyatro"

Yöneten: Hasan Anamur

Konuşmacılar: Zeynep Avcı, Şükran Yücel, Mehmet Ergen, Yücel Erten
7 Kasım Cumartesi : 15:45-16:45

Zeynep Avcı'nın rahatsızlığı nedeniyle katılmadığı bu panelde tiyatro alanının bu deneyimli çevirmenleri ve sahneye koyucuları tiyatrodaki çeviri olgusunu metinlerin çevirisi ve çevirilerin sahneye uygulanış süreçleri açısından derinliğine incelemişler, yaşadıkları deneyimleri ayrıntılı bir biçimde örnekleriyle anlatmışlar ve dinleyicilerin sorularını yanıtlamışlardır.

Şükran Yücel çevirmenin ilk önce metni derinliğine anlaması gerektiğini belirttiikten sonra, oyun metnini çözmek ve yeniden yaratmak için çevirmenin rolden role girdiğini, çeviri metni üretirken ya-

şayan Türkçenin olanaklarını, argo dahil, zorlaması gerektiğini, çeviri kokan sözcüklerin oyuncunun ağzına uymadığını, dramatik çarpışmayı seyirciye sözcüklerle ulaştırmak için çevirmenin çarpışan sözcükler bulmak zorunda olduğunu, bu arada çevirinin karakterlere uygun düşmesi ve yazarın üslubunu yansıtması gerektiğini örneklerle vurguladı.

Mehmet Ergen, çevirilerin bazen metni başka bir ortama sokabildiğini, oysa metnin yabancılaştırılmaması, çevirinin yerli oyundaki gibi akması gerektiğini vurguladıktan sonra yönetmen ile çevirmenin bir noktada buluşuyor olmasının önemi üzerinde durdu, çeviri açısından çağdaş oyunlar ile klasikler arasında bir dil farkı olduğuna dikkat çekti ve Türk tiyatrosunda klasiklerin sevilmeyiş nedenini de bunların yapıldıkları dönemde kötü olmayan, ancak bugün yadırgatıcı gelen çevirilere bağladı.

Yücel Erten, genel anlamıyla çevirinin kendisi için bir tür dinlenme olduğunu belirttiikten sonra çevirinin tiyatrodaki önemi üzerinde durdu ve tiyatrodaki çevirinin "iyi, doğru, akıcı" olması, çevirinin sesle söylenebilir olup olmadığının test edilmesi, sahneye koyucunun çeviriyi kontrol etmesi gerektiğini dile getirdi ve hibrid bir çeviri söz konusu olduğunda sahneye koyanın bunu, üzerinde oynayarak değiştirilmesi gerektiğini vurguladı.