

tebooyun

2026 BAHAR, SAYI 52

ISSN: 2880-2997



TİYATROYLA
İLGİLİ
her şey



TİYATRO
ELEŞTİRMENLERİ
BİRLİĞİ

tiyatroylailgilihersey.com

TEB OYUN

2026 BAHAR, SAYI 52

ISSN: 2880 - 2997

Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB)

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ
Tijen Savaşkan

YAYIN KURULU
Tijen Savaşkan
Zehra İpşiroğlu
Eylem Ejder
Nihal Kuyumcu
Hasibe Kalkan
Özden Işıltan
Yaşam Özlem Gülseven
Aynur Demircan

SON OKUMA
Özden Işıltan

DERGİ TASARIMI
Yaşam Özlem Gülseven

SOSYAL MEDYA
Yaşam Özlem Gülseven

TEB Oyun Dergisi | Yazı Gönderme Koşulları

- 1) TEB Oyun Dergisi'ne eleştiri, inceleme, izlenim, araştırma yazılarınızı gönderebilirsiniz.
- 2) Yazılar Times New Roman yazı tipiyle, 12 punto ve 1,5 aralık olacak şekilde düzenlenmelidir.
- 3) Yazıdaki bütün eser adları (oyun, kitap, müzik vs.) *italik* yapılmalıdır. Yazıda başlık dışında bold kullanılmamalıdır.
- 5) Yazıda kullanılmasını istediğiniz görseller fotoğraf altı yazılarıyla birlikte gönderilmelidir. Örnekleri web sitemizden inceleyebilirsiniz. (Görseller yazı içinde kullanılsa da mailinizde ek olarak yer almalıdır. Çözünürlüğü yeterli olmayan görseller kullanılmayacaktır.)
- 6) Yazılarınızı **teboyundergi@gmail.com** adresine gönderebilirsiniz.

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

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

Merhaba

TİJEN SAVAŞKAN

6 **U**zun bir aranın ardından 52. sayımızla yeniden birlikteyiz. Bu sayıda, “Kış” ve “Bahar” sayılarını tek bir kapsamlı edisyonda buluşturma kararı aldık. Oldukça yoğun ve zengin bir içerik sizleri bekliyor.

Bu kez okuma deneyimini daha bütünlüklü ve erişilebilir kılmak için yazılarımızı tematik başlıklar altında topladık. Böylece ilgi duyduğunuz alanlara kolaylıkla yönelirken, sayı boyunca kurulan düşünsel hattı da izleyebileceksiniz.

Ayrıca bu sayımızda, “Kolonyalizm ve Tiyatro” başlığı altında akademik makalelerden oluşan kapsamlı bir araştırma dosyasına da yer veriyoruz. Bu dosyada özellikle genç araştırmacıların çalışmalarının katkısı dikkat çekiyor. Tiyatroyu kolonyal geçmiş, temsil politikaları ve kültürel iktidar ilişkileri üzerinden yeniden düşünmeye davet eden bu bölümün, alandaki tartışmalara önemli bir zemin sunacağına inanıyoruz.

Gelelim ilk bölümümüze, “Toplumsal Cinsiyet ve Tiyatro” dergimiz için önemli bir izlek, bu başlık altındaki ilk yazımız bir söyleşi. Barış Celiloğlu 25 yıldır İngiltere’de oyunculuktan, yönetmenliğe ve akademisyenliğe kadar tiyatronun her alanında aktif olarak emek veren, Londra’da kendi tiyatrosunu kurmayı başaran, uluslararası projelere imza atan göçmen bir kadın sanatçı. Artık İstanbul’da, ancak iki ülkede de üretmeye devam ediyor. Onu tanıtmak, yaptığı işleri sizlerle paylaşmak ve toplumcu/ feminist bu sanatçıyı ülkemizde de görünür kılmak istedik.

İkinci yazımız yeni çıkan bir kitap üzerine, Sophie Dionysopoulou’nun yazdığı mit kaynaklı iki kadın oyununu içeren *İphigenia Euripides Sokağı*’nda adlı eser, aynı adlı oyunun yanı sıra *Karanlık Sular* adlı bir diğer oyunu da içeriyor. Öridike mitiyle bağlantılı *Karanlık Sular* oyununu Fakiye Özsoysal, kaynak mitle yazarın yorumu arasındaki farkları tartışarak, toplumsal cinsiyet açısından değerlendiriyor. Sahne Yayınları tarafından basılan kitabın çevirisi Canan Domurcaklı’ya ait.

Üçüncü yazımız Zehra İpşiroğlu'nun *Hatırlayamadıklarımız* adlı romanının bir okuma tiyatrosuna dönüştürülme serüveni üzerine. Ebru Suna'nın kaleminden "Sesle Hakikatı Anlatmak" başlığı altında yayınlanan bu yazıdan sonra Berliner Ensemble'dan anneler ve annelik üzerine bir oyun eleştirimiz var. *Motherfuckinghood* adlı oyunu Aslı Kaplan değerlendirdi.

İkinci başlığımız "Romandan Tiyatroya". Bu başlık altında iki yazımız var. İlki Nurten Kum tarafından yazılan bir inceleme. Zülfi Livaneli'nin *Serenad* romanından *Nadia İçin Serenad* adıyla uyarlanan oyun Struma gemi faciası etrafında hatırlama ve yüzleşmeyi dramaturjinin merkezine koyarak romandan farklı bir yol izliyor. Oyunun yönetmeni ise Ebru Tartıcı Borchers. Oyun Köln'de Oberhausen tiyatrosunda sahneleniyor. İkinci yazı *Vatermal* roman uyarlaması üzerine. 3. kuşak Türkiyeli genç bir yazarın, Necati Öziri'nin Almanya'da Göç Sonrası Edebiyat başlığı altında değerlendirilen romanı önce Alman Kitap Ödülü ve 2024 yılında Ruhr Edebiyat Ödülü almış. Ardından, 2025'te bir tiyatro oyunu olarak sahnelenmiş ve seyirci salonları doldurmuş. Songül Kaya'nın kaleminden romanla oyunun ayrıntılı bir karşılaştırma analizini sizlerle paylaşıyoruz.

"Dünya'dan Sesler" başlığımız altında yine Almanya'dan Yasemin Dayıoğlu imzalı *Oratoryo: Doyçland* adlı bir oyun eleştirimiz var. Yine göç temasının bu kez sahnede eski bir Mercedes'le simgelandığı, müzik ağırlıklı bu oyun Caner Akdeniz rejisiyle sahnelenmiş. Dramaturg ise Jascha Fendel. Seyircinin müzik yoluyla, hatta dansa davet edilerek sahneyle güçlü bir bağ kurmasını sağlayan oratoryo formundaki bu ilginç oyunun düşünsel ve eleştirel boyutu oldukça güçlü.

Bu bölümümüzdeki son yazımız Avusturyalı koreograf ve yönetmen Florentina Holzinger'in *A Year Without Summer* adlı gösterimi üzerine. Berlin Volksbühne'de sergilenen oyun güçlü bir feminist perspektifle kadın bedeni, gençlik, güzellik, cinsellik gibi kavramları sert, cüretkar ve tersine bir sahne estetiğiyle sorgulayan çok katmanlı bir performans. Geleneksel seyirciyi rahatsız edebilecek bu performansı Aslı Kaplan değerlendirdi.

Gelelim "Eleştirel Düşünce ve Eğitimde Tiyatro" başlığımıza... İlk yazımız Zehra İpşiroğlu imzalı "Görünmeyeni Görünür Kılmak: Eleştirel Düşüncenin İzinde" başlığı altında günümüzde eleştirinin işlevi, alımlama, tiyatro eleştirisi, hatta feminist eleştiriden dizi eleştirisine kadar genişleyen ve bu bölüm için bir alt yapı niteliğinde bir inceleme. Ardından Nihal Kuyumcu'nun "Özgürlüğe Giden Yolda Bir Araç: Eğitimde Tiyatro" başlıklı yazısında eleştirel düşünce ve tiyatro ilişkisini örneklerle anlattığı eğitimde tiyatro ve forum tiyatro çalışmaları var. Daha sonra Cüneyt Yalaz, "Lise Tiyatrosu: Sorunlar, Olanaklar, Öneriler" başlığı altında 21 yıldır liselilerle yaptığı tiyatro çalışmalarından ve deneyimlerinden süzülen saptamaları ve gençlerle tiyatro çalışmanın önemini ve değerini vurguluyor. Yalçın Baykul ise "Dersleri Muzip Kılmak ya da Tiyatroyla Güldürerek Eğitmek" başlıklı yazısıyla eğitimde tiyatronun güler yüzlü, mizahla harmanlanmış yanını vurgulayarak öğrenmenin ve öğretmenin "korku dolu otoritesinden arınıp" empatiye açılan yolları paylaşıyor. Hemen ardından Orhun Şemin imzalı "Grips Tiyatrosu ve Dünyayı Değiştiren Çocuklar" yazımız var. 1969 yılında kurulan ve çocuk tiyatrosunda bir devrim niteliği taşıyan Grips Tiyatrosu'yla ilgili bu inceleme, konu başlığımızla doğrudan ilişkili, aynı zamanda Grips Tiyatrosu'nun çok değerli bir tanıtımı. Bu bölümün bir diğer yazısı ise Umut Tellioglu'nun kaleme aldığı "Yakınlığın Sanatı: Üniversitelerde Oda Tiyatrosu Geleneği". Üniversitemizdeki tiyatro geleneğini ve kulüp yapılanmasını tarihsel perspektiften günümüzün üretim koşullarına dek derinlemesine her boyutuyla anlatan bu kapsamlı yazı, eğitimde tiyatro bölümümüzün ilköğretimden başlayarak, üniversitede sonlanan yolculuğunu da tamamlıyor. Bölümün son yazısı ise konuyla ilgili bir dizi kitabın tanıtımı ve bu yayınlarla ilgili yaptığımız kısa bir söyleşi. Kısa bir

süre önce MEB Güzel Sanatlar Liselerinin tiyatro bölümleri için özel tasarlanan dört yeni ders kitabı yayınlandı. Biri Tiyatro Tarihi ve üçü Dramaturji ders kitaplarından oluşan bu setin editörlüğünü Prof. Dr. Fakiye Özsoysal ve Prof. Dr. Metin Balay yapmış. “Tiyatro Eğitiminde Yeni Bir Dönem” başlığıyla yayınladığımız tanıtım ve söyleşiyle bu bölümü kapatırken, tiyatro eğitimini eleştirel düşünceyle bağlantılı biçimde her yönüyle mercek altına alıyoruz.

Arada Fahri Yiyin’in kaleminden “Anlatıdan Anlık Güldürüye: Stand-Up’ın Tiyatro İle İmtihanı” başlıklı bir yazımız var. Yine tarihsel perspektiften, ülkemizdeki meddah geleneğine uzanan sonrasındaysa tek kişilik oyunların stand-up türüyle bağlarını tartışan yazı, sonuçta stand-up türünü hepsinden farklı bir yerde konumlandırıyor.

Bu sayımızda “Kolonyalizm ve Tiyatro” başlıklı akademik ağırlıklı bir dosyamız var. Yedi Tepe Üniversitesi’yle yaptığımız işbirliği sonucu yayınlamaya karar verdiğimiz bu makaleler üç farklı yazardan altı oyunu kapsıyor. Koffi Kwahule’nin *Bira Fabrikası* ve Jean Genet’in *Zenciler*’i Özgür Deniz Ergözoğlu, Carly Churchill’in *Bulutların Üzerinde* ve Jean Genet’nin *Paravanlar*’ı Merve Nur Şirin ve Athol Fugard’ın *Ada* ve Tom Stoppard’ın *Hint Mürekkebi* ise S. Gamze Nergis tarafından kapsamlı bir şekilde araştırılarak makale hâline getirilmiş. Kolonyalizm ve post kolonyalizm üzerine bu özel oyunlar yoluyla düşündüren ve bunu zaman zaman toplumsal cinsiyet perspektifiyle de bağlayan bu inceleme yazıları başta söylediğim gibi oldukça kapsamlı bir dosya oluşturuyor.

Dergimizin 2009 yılından itibaren Tiyatro Eleştirmenler Birliği (TEB) tarafından sahiplenilmesinde büyük emeği olan ve uzun yıllar TEB başkanı olarak görev yapan eleştirmen ve değerli insan Üstün Akmen’i yitireli 10 yıl oldu. Dikmen Gürün “Üstün Akmen’i Bir Kez Daha Sevgiyle Anmak” başlıklı yazısında onun eleştiri kültürümüze kattıklarından ve yayınladığı toplu eleştiri kitaplarından söz ederek, sanata gönül vermiş bu üretken yazarı saygıyla anıyor. Biz de tüm yayın kurumumuz ve TEB camiamız adına güzel anısını saygıyla yaşatmaya çalışıyoruz.

“Devlere Veda” başlığımız altında 2025 yılında yitirdiğimiz, dünyadan ve ülkemizden üç çok önemli tiyatro insanını anıyoruz. Zeynep Oral 20. ve 21.yüzyıla damgasını vuran Robert Wilson’ı, Zehra İpşiroğlu 60’lı 70’li yıllardan bu yana Alman Tiyatrosu’nda devrim yaratmış ünlü yönetmen Claus Peymann’ı, Nurdan Arca ise 1.5 yıl önce kaybettiğimiz Genco Erkal’ı yıllar içinde kendi karşılaşmaları ve yaptığı *Dostlar Tiyatrosu Belgeseli* yoluyla anlatarak yeniden unutulmaz kılıyor.

Bu kez yazıma ülke gündemiyle başlamadım. Oysa ekonomik krizin hayatlarımızı her geçen gün biraz daha daralttığı bir dönemdeyiz. Tam da böyle bir zamanda, Şubat ayı itibarıyla İstanbul sahnelerinde 300’ün üzerinde oyun perde açıyor. Bu sayı, yalnızca niceliksel bir veri değil; umudunu yitirmeyen genç toplulukların, tüm imkânsızlıklara rağmen üretmekte ısrar eden bağımsız tiyatroların direncini gösteren güçlü bir işaret.

Çoğu mekânsız, yüksek sahne kiralalarıyla ve kamusal destekten yoksun biçimde var olmaya çalışıyor, kendi olanaklarıyla ayakta duruyor, zaman zaman örgütlenerek dayanışma ağları kuruyor. Belki de bugün attıkları bu inatçı adımlar, yarının kültürel iklimini belirleyecek; tiyatromuza yeni sözler, yeni bir estetik, yeni değerler katacak.

Onları görün. Bir bilet alarak yalnızca bir oyun izlemeye değil, bir varoluş mücadelesine ortak olun. Yaşamınıza tiyatroyu katmak, kolektif belleğimizi canlı tutmanın en güçlü yollarından biri. Çünkü tiyatro, seyircinin soluğuyla nefes alır; o nefes kesildiğinde sahne kararır.

53. sayımızda tekrar buluşmak dileği ve sanatla, tiyatroyla yollarımızı ayırmamanız umuduyla yaklaşan Dünya Tiyatro Günü’nü de şimdiden kutluyoruz.



**Tiyatroda
Toplumsal
Cinsiyet**

Barış Celiloğlu ile Söyleşi

İstanbul'dan East N Bull'a bir kadın sanatçının 25 yıllık sanat ve direniş öyküsü

TİJEN SAVAŞKAN

10

Bu söyleşide tiyatro sanatçısı, oyuncu, yönetmen ve akademisyen Barış Celiloğlu'nun İstanbul'dan Londra'ya göç hikayesiyle birlikte kadın emeğiyle oluşturulan bir sahne, toplumcu/feminist bakış açısı ve taviz vermeden politik bir inatla sürdürdüğü üretim sürecine tanık olacaksınız.

Tijen Savaşkan: Dilersen söyleşiye başlıkta vurgulanan İstanbul'dan East N Bull'a... vurgusuyla başlayalım. İstanbul'da bir kadın sanatçı olarak karşılaştığın ya da potansiyel olarak karşılaşılabileceğin engeller ve zorluklar nedeniyle, sadece sanatınla var olabilmek için göç kararı alıp Londra'ya gittiğini biliyorum. Önce kısaca bu gidişin somut nedenlerine değinmeni daha sonra ise "kaçtığın" bu şehrin sesini ve hafızasını neden orada yeniden kurmaya çalıştığını sorayım.

Barış Celiloğlu: Gençliğimde tiyatro ile ilgilenmeye başladığım andan itibaren yurt dışında tiyatro okumayı hayal etmeye başlamıştım. Benim İstanbul'daki tiyatro serüvenim 18 yaşındayken o dönemin önemli genç tiyatro topluluklarından olan Genç Oyuncular'la başladı. Ortaköy Kültür Merkezi'nde Wolfgang Bochert'in *Kapıların Dışında* adlı oyununu sahnelemiştik. Yönetmenimiz Tunç Tatoğlu'ydu ve ben oyundaki Elbe nehrini canlandırmıştım. Genç Oyuncular tiyatroya gönül vermiş ve o konuda çok okuyan, tartışan, bilgili ve politik genç insanlardan oluşan bir gruptu ve ben katılmadan önce de çok güzel oyunlar sahnelemişlerdi. Ben de bu oyundaki rolümle tiyatroya o genç yaşta sevdalandım. Sonra Şahika Tekand'ın Nişantaşı'ndaki oyunculuk okuluna yazıldım ve iki seneye yakın orada Şahika'dan ve diğer hocalardan ders aldım. Stüdyo Oyuncuları o zaman da bugün de çok önemli bir

Barış Celiloğlu



okul genç oyuncu ve tiyatrocu adayları için. Beni de ilk biçimlendiren yer oldu. Sonrasında Bilsak Tiyatro Atölyesi'ne katıldım ki bu da benim oyuncu olarak yetişmemde çok önemli kilit noktalardan biridir. Nihal Koldaş, Ceysu Koçak, Şerif Erol, Alp Giritli ve Cüneyt Uzunlar ile birlikte 1996 yılında Edward Bond'un *Savaş Oyunları*'ni sahneledikten sonra kumpanya dağıldı. Ben de bunun üzerine çocukluk hayalimi gerçekleştirmek üzere Londra'ya gitmeye karar verdim. Oradaki fiziksel tiyatro okullarını araştırdım önce. Lecoq ekolü ustalarından Philippe Gaulier'in Londra'da bir fiziksel tiyatro okulu olduğunu öğrendim ve oraya gitmeye karar verdim. Yani İstanbul'dan Londra'ya gitmemin nedenlerinden biri çocukluk hayalimi gerçekleştirmektir ama bunda Bilsak Tiyatro Atölyesi'nin dağılması da etkili oldu. Belki Bilsak devam etseydi böyle bir karar almazdım ya da çok daha sonra alırdım. Yalnız şunu biliyordum ki, o genç yaşta benim içinde yer alabileceğim

bir tiyatro oluşumu yoktu artık ve kendimi yeni bir oluşumu yaratacak yeterlilikte görmüyordum. Ayrıca Türkiye'de tiyatro ve sinemada daha çok çalışmak için sektörde ilişkilerin ve kontakların olması şarttı ve ben kontak kovalamayı hiç sevmiyordum. Bugün networking dediğimiz şeyi hiç yapamıyordum yani. Stüdyo Oyuncuları'nda da Bilsak'ta da hepimiz biraz öyleydik. Biz idealist değerlerle yetiştirilmişti. İki bin beş yüz yıllık bir sanatımız vardı ve onun detaylarını büyük bir iştahla öğrenmeye ve icra etmeye çalıştık. Yani star ya da meşhur olmak gibi hırslarımız yoktu. Sadece tiyatroyu layıkıyla yapmak istiyorduk. Aynı zamanda tiyatronun farklı metodlarını öğrenmek istiyordum tabii ve daha fazla eğitime ihtiyacım olduğunu düşünüyordum. Londra tiyatronun büyük merkezlerinden biri olduğu için ve İngilizcem de Darüşşafaka'daki ortaokul eğitiminden ötürü çok iyi olduğu için oraya gitmeyi uygun buldum. Yıllarca tiyatronun yanı sıra bankalarda yönetici asistanlığı yaparak da para biriktirmiştim. Yani bu yolculuk benim aslında uzun süredir planladığım bir yolculuktu. Finansal olarak da hazırdım. Bir taraftan da çok şanslıydım çünkü orada çocukluk arkadaşlarım vardı. Ailece 90'ların başında oraya göçmüş Kürt ve Alevi bir aileydiler. Politik olarak çok sağlam ve verici insanlardı ve oraya gitmek zorunda kalan birçok insana da evlerini açarak hep çok destek olmuşlardı. İstanbul'da birlikte büyümüştük ve çok yakındık. Onların dayanışması çok önemliydi çünkü gurbette tutunmak çok zor. Hepimiz okuyorduk o yıllarda ve onlar bana aile evlerini açtılar ve üç yıla yakın bir süre yani üniversiteyi bitirene kadar onlarla kaldım. Londra'da bir düzen kurmamda katkıları çok büyüktür gerçekten. Bu güzel dayanışma içinde yaptım o ilk yıllarda her şeyi. Londra'ya gidip Gaulier'in fiziksel tiyatro okulunda bir yıl okuduktan sonra

tiyatro üzerine master yapmaya karar verdim ve Royal Central School of Speech and Drama'nın Master programına başladım. Bu part time bir master programıydı. Bu program hem oyunculuk, hem yönetmenlik, hem de eğitimde drama derslerinden oluşuyordu. Gittiğim üçüncü ayında The Gate Theatre'da İspanyol bir yönetmen tarafından yönetilen *Don Kişot* oyununda dört farklı karakteri canlandırdım. Yani gider gitmez seçmelere katılarak önemli bir oyunda yer aldım. Ancak Londra'daki ilk yıllarım daha çok tiyatro eğitimine odaklandığım yıllar oldu. Aynı zamanda yarı zamanlı birtakım işlerde çalışıyordum. Yabancı bir oyuncu olarak oynayabileceğiniz roller doğal olarak daha kısıtlıydı. Gittikten üç ay sonra bir İngiliz prodüksiyonunda rol almama rağmen bu sürekli olmadı. Yine de o ilk yıllarda *The Bill* diye bir polisiye dizide ve BBC radyo oyunlarında yer aldım. Seslendirme yaptım ve bir kamu spotunda oynadım. Oyunculuk fırsatı ortalama bir ya da iki senede bir çıkıyordu ve sürekli tiyatroyla iç içeydim. Yine de bir noktadan sonra kendi kumpanyamı kurmaya karar verdim. İstanbul'dan Londra'ya uzanan serüvenimi böyle özetleyebilirim.

T.S: Theatre East N Bull bir tiyatrodan öte senin için neyi temsil ediyor?

2007'de Theatre East N Bull'u kurarken aynı zamanda oradaki Türkçe konuşan toplumlar için de oyun yapmaya karar verdik o zamanki ortağımınla beraber. Hayalim hem Türkçe hem İngilizce hem de iki dilin ya da birkaç dilin bir arada kullanıldığı oyunlar yapmaktı. Bu kumpanyayı kurarken ismini birkaç yıl öncesinden düşünmüştüm aslında. Yani eyleme geçmeden birkaç yıl önce bir kumpanya kursam adını ne koyarım diye düşündüğümde bu ismin kendi geldiğim yeri de temsil etmesini istedim.

Tabii ki İstanbul'u çok seviyordum ve çok özlüyordum. İstanbul kelimesini nasıl İngilizceleştirebilirim diye düşünüyordum. Aklıma East N Bull kelimeleri geldi. Yani Doğu ve Boğa. Bence bu ikisi İstanbul'u belli özellikleriyle çok iyi temsil ediyordu. Bu isim orada hem İngilizlerin hem de Türkiye'lielerin çok hoşuna gitti. Şirketi kurduk ve Türkçe yapımlarla başladık. Birkaç yıl sonra da ben bilingual yani hem İngilizce hem de Türkçenin kullanıldığı prodüksiyonlar yapmaya başladım. Böylece iki kültürün ve dilin seyircisini de bir araya getiriyordum. Türkçe oyunlar İngilizce üst yazıyla sahneleniyordu ve İngilizce kullanıldığında da Türkçe üst yazıyla sahneleniyordu. Kısacası Theatre East N Bull benim için iki dili, kültürü ve toplumu sanatla bir araya getiren bir "shared experience" yani sanatta ortak paylaşım ve deneyim alanı oldu.

T.S: Yorumladığın oyunlar ve projelerin çok dilli, çok kültürlü feminist ve toplumcu bir sahne olarak erkek egemen ve adil olmayan bir düzene karşı sessiz ama kalıcı bir karşı çıkış gibi. Seçtiğin ve yönettiğin oyunlar ve projelerde inandığın ilkeleri ne kadar sürdürebildin ve "göçmen" bir üçüncü dünya sanatçısı olarak oryantalizmin batıdaki alımlama tuzağına düşmeden sanatınla bunu nasıl başarabildin?

B.C: Evet doğru, sahnelediğim oyunların hepsi politik oyunlar oldu çünkü büyürken ve sonrasında da hayatımda hep politik insanların olmasıyla ilgili bu. Ben çok politik bir ailede büyüdüm. Babam da annem de Türkiye İşçi Partisi'nin birinci kuşağından insanlardı ve gençliklerinde hayatlarını toplumsal eşitliğe ve adalete adanmışlardı. Hatta annem de İlerici Kadınlar Derneği (İKD) üyesi olduğu için cinsiyet eşitliği ve rolleri üzerinde düşünen ve tartışan kadın-



ların arasında büyüdüm. Annemin ve annemin İKD'li kadın arkadaşlarının benim gelişimimde büyük etkileri oldu. Zira bu kadınlar Türkiye'nin o dönemde sol feminist mücadelesinin önderleriydi. Etrafımda onların olması benim cinsiyet eşitsizliğine dair çok küçük yaşlarda düşünmeme ve bilinçlenmeme sebep oldu. Sonrasında 1971 darbesinden hemen önce babamı şaibeli bir trafik kazasında kaybettik. Belli bir yaşa geldiğimde aslında onun düşüncelelerinden ötürü çok genç yaşta öldürüldüğünü öğrendim. Bu doğal olarak benim bütün hayata bakışımı değiştirdi ve etkiledi. Bu acı olay benim bir insan olarak etrafımda olup bitenleri çok daha sorgulayan, düşünen, araştıran biri olmamı sağladı. Aynı zamanda toplumda sömürülen, suistimal edilen ve çeşitli baskılara uğrayan ya da azınlık gruplar içinde olan insanlara karşı çok daha duyarlı ve hassas olmamı sağladı. Bütün bunlar sanatımı da çok derinden etkiledi tabii. Odağına sosyal ve sınıfsal eşitlik, adalet, cinsiyet eşitliği, ırkçılık, faşizm ve ötekileştirilen grupların sorunlarını alan oyunları sahnelemek heyecanlandırdı beni. O nedenle modern klasiklerden Ariel Dorfman'ın *Ölüm ve Kız* oyunu, Loula Anagnostaki'nin *Resmi Geçit'i*, Pulinio Marcos'un *Gece Öyle Kirliydi ki İki de Kayboldular* gibi oyunlarını sahnelemeyi tercih ettim o yıllarda. Aynı zamanda "devised" dediğimiz yani kendi sahne pratiğim içinde yazdığım oyunlar da oldu. Bunlardan biri *Silent Voices Silent Cries (Sessiz Sesler Sessiz Çığlıklar)* adlı oyundu. Bu da savaş ve kadın üzerine bir oyundu ve Irak'ın işgali sırasındaki gerçeklere dayanıyordu. Oryantalizme gelince, evet, belli bir coğrafyanın sanatçısı olunca oralarda belli temalar ve formlarla kısıtlanabiliyor sanatçılar ama bu daha çok West End'de ve büyük ticari tiyatrolarda oluyor. Fringe'de daha özgür olabiliyor tiyatrocular ve herkes kendine bir yer buluyor bir şekilde. Ben de kendime bir alan açtım fringe tiyatrolarında ve iki üç yılda bir de olsa istediğim işleri istediğim gibi yaptım. Çok şanslıydım yani.

T.S: Yönettiğin bazı oyunlardan söz edersek örneğin Genet'nin *Hizmetçiler*'ini göçmen emekçi kadınlar olarak yorumlaman oldukça politik. Bu yorum, bazı göstergeler ve çok dilli bir sahne estetiğiyle oldukça etkili görünüyor. Önce yorumunun detaylarından daha sonra ise seyircide yarattığı etkilerden bahsedebilir misin?

B.C: *Hizmetçiler*'i 2019-2020 senesinde sahneledim ve oyunu günümüzün gerçeklerine göre yorumlamak istediğim için iki hizmetçiyi Türkiyeli iki vize sorunu olan göçmen kadın olarak yorumladım. Oyunda Madam yoktu fiziksel olarak. Madam'ı

daha ürkütücü, görünmeden bile varlığı hissedilen ve boğucu bir baskısı olan bir figür yapmak için sadece sesini kullanmayı tercih ettim. İki göçmen hizmetçi kadın kendi başlarına olduklarında Türkçe konuşurken Madam geldiği anda onunla İngilizce konuşmaya başlıyorlardı. Madam'ın sesi üst sınıf İngilizce'siydi ve onlar da panikle onunla kendi yabancı aksanlarıyla İngilizce konuşuyor ve o gider gitmez Türkçe'ye geçiyorlardı. Onlar için en büyük tehdit vize alma şanslarını tamamen kaybetmekti. Bu oyuna çok derin bir gerçeklik kattı, zira seyircinin bir kısmı göçmendi ve bir kısmı da İngiliz'di ve bu sert gerçeği çok iyi tanıyorlardı. Seyirci oyundan çok etkilendi ve çok güzel geri dönüşler aldık.

T.S: *Ölüm ve Kız (Ariel Doffman) , Resmi Geçit (Loula Anagnostaki) , Gece O kadar Kirliydi ki İkisi de Kayboldular (Plinio Marcos de Baros) yönettiğin diğer oyunlar. Hepsi belli bir bakış açısına ve politik bir duruşa göre seçilmiş, didaktik olmayan, seyirciyi düşünmeye davet eden oyunlar. Ayrıca doğrulğundan şüphe duymayacağımız örneğin “adalet” gibi kavramları yeniden sorgulatan boş alanları olan metinler. Sen bu oyunları yorumlarken neleri öne çıkarttın? İletiyi metinlerin gücüne mi yoksa tiyatral ve bedensel olana mı yükledin?*

B.C: Ben oyunları yönetirken onlara yeni bir nefes vermek istiyordum hep ve bunu hem politik olarak bazı noktaları öne çıkararak hem de hareket ve beden kullanarak görsellik üzerinden yapmak çok hoşuma gidiyor. *Resmi Geçit* bilinmeyen bir yerde, bir odanın içinde iki kardeşin meydana geçen resmi bir geçidi izlemesi ile başlar. Oyun savaş ve faşizm üzerinedir. Bir noktadan sonra dışarıdan çatışma ve soykırım

sesleri gelmeye başlar. Bu esnada da ara ara iki kardeşin tartışıklarını izleriz. Ben bu oyunu yorumlarken dışarda şiddet sürerken odanın içinde de iki kardeş arasında sözlü kavganın sürdüğünü ve yazarın, oyunun dünyasını çatışma üzerinden böyle kurduğunu biliyordum. Yalnız ben odada iki kardeş tartışırken erkek kardeşin ablası üzerinde uyguladığı sözel şiddeti fiziksel hâle getirdim. Yani dışarıda bir savaş ya da soykırım sürerken, bu odada da zaman zaman kadın karakter üzerinde erkek kardeşin eril bir şiddet uyguladığının altını çizdim. Bu şiddeti görsel olarak daha güçlü olan fiziksel bir koreografi ile yarattım. Bu, içeride uygulanan şiddeti dışarıyla daha güçlü bir şekilde ilişkilendirdi ve oyunu çok daha çarpıcı kıldı. Bu oyunla Atina ve Selanik'e davet edildik. Yazarın oğlu Atina'da oyuna geldi ve bundan çok etkilendiğini söyledi. Bugüne kadar Yunanistan'daki hiçbir prodüksiyonda böyle bir yorum görmediğini ve aslında bu yorumun çok daha doğru olduğunu, eğer görebilseydi annesinin bu yorumdan çok etkileneceğini ifade etti. Bu beni çok mutlu etti tabii. Aynı zamanda oyunun sonuna doğru bir yerde oğlan “Şimdi de izciler geliyor” der. Kız da yazarın Yunanistan'da İkinci Dünya Savaşı sırasında birçok insanın öldürüldüğü bir yerin adını referans olarak kullandığı kasabayı kastederek “Oradaki izciler gibi izciler mi?” diye korkuyla sorar. Ben yazarın oğlundan izin alarak Yunanistan'daki o şehir yerine “Gazze ve Rojova'daki izciler gibi mi?” diye değiştirdim o repliği. Bu iki yer de soykırım olasılığı taşıyan yerlerdi ve bu oyundan yedi yıl sonra maalesef gerçek oldu bu. Aynı şekilde *Ölüm ve Kız*'da da renkler, doku ve hareket üzerinden kadını diğer iki erkekten ayrı tutmayı tercih etmiştim. Her ne kadar kadının eşi onu sevse ve yanında yer alsın da bazı noktalarda onu bir erkek olarak asla anlamadığının ve o an-

Resmî Geçit oyunundan bir kare.



15

lamda kadının kendisine işkence yaptığını iddia ettiği doktorun ister istemez yanında konumlandığının görsel olarak da altını çizmiştim. Üçü sahnede bir aradayken de sahne matematiğini ona göre kurmuştum. Üçü bir aradayken iki erkek birbirine yakın dururken kadın hep fiziksel olarak onlardan uzakta konumlandı. Hareket ederken oyuncular hep bu matematiği gözettiler.

T.S: Kendi tiyatronu kurmadan önce 1998-99 yılları arasında iş bulamadığın dönemde amatör bir kadın grubuyla ilginç, biraz da zorlu bir yönetmenlik deneyimin var. Nazar adlı grubun *Kır Kabuğunu* adlı oyununu yönetmişsin. Biraz bu süreçten bahseder misin?

B.C: Evet, tiyatro yapmak isteyen bu kadınlar aile içi şiddete maruz kalan, mağdur kadınlardı. Hepsini olmasa da bir çoğu. Bazıları ev kadınıydı, bazıları ise çalışıyordu. Bir oyun yapmak istemişler ve kadın bir yönet-

men aramışlar, beni buldular. Onlarla 6 ay çalıştım. Drama çalışmalarını sonucu ortak bir yazım süreciyle kendi deneyimlerinden de beslendikleri bir oyun ortaya çıktı. Ancak bu süreçte çoğunun eşi çalışmalara sıcak bakmadı. Aslında Türkiye’den politik nedenlerle iltica eden solcu bir grup ve solcu bir dernek çatısında olmasına rağmen 25- 30 kadınla başladığımız çalışmayı, eşlerin tepkisi yüzünden 8-10 kişiyle tamamlayabildik. Maalesef prova sürecinde oyunu bırakmak zorunda kalanlar oldu. Özellikle kadın özgürlüğüne hiç sıcak bakmayan feodal ve orta yaşlı sözde “solcu” erkekler oyun günü “sen bizim karılarımızı yoldan mı çıkarmaya çalışıyorsun?” diyerek üstüme yürüdüler, neredeyse beni döveceklerdi. Genç ve daha ılımlı olanların araya girmesiyle kurtuldum. Maalesef oyun sadece tek sefer oynayabildi. Dernek oyunu iptal etti. Aslında oyunun konusu şiddet mağduru kadınların sonunda İngiliz yasalarını ve oradaki haklarını öğrenmesiyle ilgiliydi.

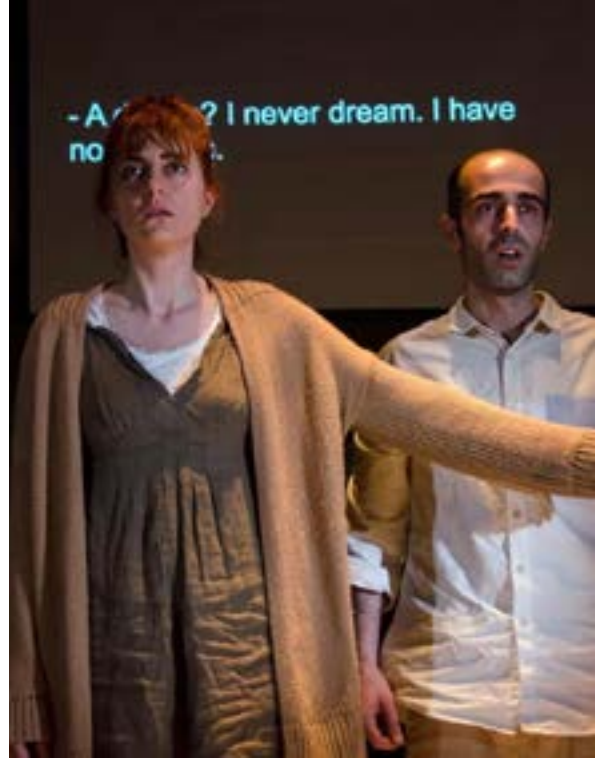
Başlarda kadın günlerinde fiziksel şiddeti gizleyen kadınlar daha sonra bu kadınlardan birinin kızının diğerlerine annesinin babası tarafından şiddet gördüğünü açıklamasıyla birlikte diğer kadınların çözüme yönelik desteklerini anlatıyordu. Oyunun sonunda böyle bir durum yaşayanların nereye sığınabilecekleri ve hangi numaraları arayabilecekleriyle ilgili bilgiler de veriliyordu. Yani sadece bir tiyatro oyunu değil bir sosyal sorumluluk işlevi de vardı. Bu özelliğiyle oyun şiddete karşın olumlu biten bir tondayken, sonuna doğru erkek seyircilerin yüzleri değişti ve oyun sonrası söyleşi sırasında kıyamet koptu. Hayatımın şokunu yaşadım tabii. 80 sonrası İngiltere'ye gelen bu "solcu" erkeklerin tepkisi gerçekten şaşırtıcıydı.

16

T.S: Evet çok şaşırtıcı. Ama tabii solcu olmak ataerkil değerleri koruyan bu kesim için çok da anlamlı değil. Kadınların çabası ve istediği ise çok anlamlı. Keşke bu oyun daha uzun süre oradaki Türkiyeli topluluğa oynayabilseydi.

Hem oyuncu hem yönetmen hem de eğitimci olarak sahne olayına kuramdan başlayarak oyunculuk tekniklerine kadar oldukça hakim bir noktadasın. Tabii ki her yorum kendi sahne biçimini de beraberinde getirir. Ancak yönetmenin tercih ettiği ve kendine yakın bulduğu bazı oyunculuk yöntemleri de vardır. Senin çalışmalarında kullanmayı tercih ettiğin yöntemler neler?

B.C: Ben oyunlarımda çeşitli oyunculuk metodlarını harmanlamayı seviyorum. Hem Stanislavski'nin doğalcı oyunculuk yöntemini hem epik tiyatro öğelerini hem fiziksel tiyatroyu bir arada kullanmayı seviyorum. Hemen hemen bütün oyun-



larımda bu üç yaklaşımın izlerini görebilirsiniz. Mesela *Resmi Geçit*'te oyuncular baştan sona karakterlerini Stanislavski yöntemiyle yaratıp oynadılar ama oyunun sonunda dördüncü duvarı kırarak direkt seyirciyi dâhil ettiler oyuna. Aynı zamanda yer yer bedenlerini kullanarak yarattıkları bir gerçeklik vardı. Yani bir tek yöntemi kullanarak çalıştığım söylenemez. Tabii oyuna göre bir yöntemin daha ağırlıklı olarak kullanıldığı olmuştur ama izlendiğinde farklı yöntemlerin izlerini görebilirsiniz. Oyuncularımın her oyunda karakterlerinin duygularını içerden hissetmelerini beklerken belli noktalarda fiziksel tiyatro öğelerini kullanarak o gerçekliğe varmalarını sağlıyorum. Yine "devised theatre" örneği olan *Don't You Dare!* adlı oyun feminist tiyatronun çok iyi örneklerinden biridir, Commedia dell'Arte oyunculuk yöntemini Stanislavski yöntemiyle birlikte kullandım.

Oyun 15. yüzyılda yaşamış olan gerçek bir Commedia dell'Arte oyuncusu olan bir kadının hayatını işlerken o dönemin faşizan, dinci ve muhafazakâr ortamıyla günümüzdeki muhafazakâr, sağcı, politik ortam ve cinsiyet eşitsizliği arasında paralellikler kuruyordu. İtalyan kadın oyuncu o dönemin engizisyon mahkemelerini yöneten kardinal gibi Commedia dell'Arte yöntemiyle yarattığı grotesk karakterleri canlandırırken yer yer oyuncu ve dansçı kadınları oynadığında tamamen Stanislavski'nin doğalcı oyunculuk yöntemini kullandı.

Bazen de Stanislavski ve Grotowski'nin yöntem ve tekniklerini harmanlamayı tercih ediyorum. Eğer Yunan tragedyası çalışıyorsak ağırlıklı olarak Grotowski'nin fiziksel yöntemiyle Stanislavski yöntemini bir arada kullanmayı tercih ediyorum diyebilirim.

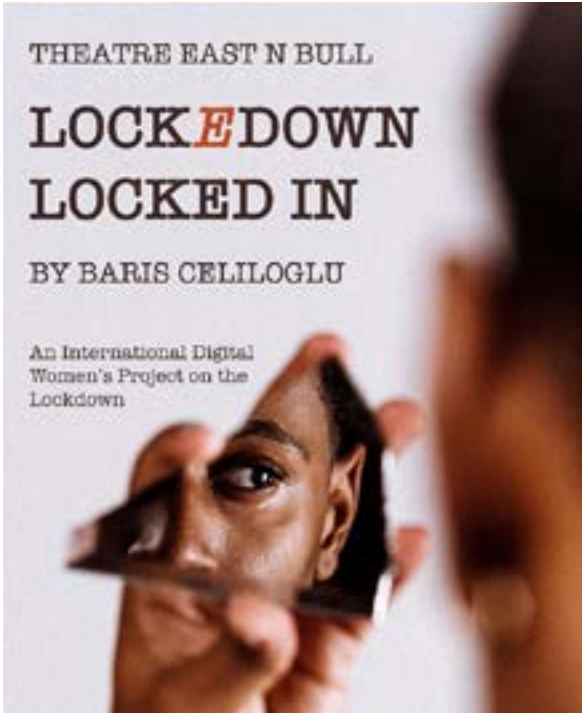
T.S: Geçmişine baktığımda Stüdyo Oyuncuları ve Bilsak Tiyatro Atölyesi seni ilk kez tiyatroyla buluşturan ve özellikle o dönem için oldukça alternatif gruplar. Bu çalışmaların izlerini Londra'ya taşıdın mı? Daha sonraları üzerine neler koydun? Tüm bu birikimi değerlendirebildiğin fırsatlar ve projeler oldu mu?

B.C: Tabii taşıdım. Hem Stüdyo Oyuncuları'nda hem de Bilsak'ta öğrendiklerimin faydasını çok gördüm Londra'da. Stüdyo Oyuncuları'nda aldığım eğitim sağlam bir temel oluşturmuştu. Bilsak'ta da bu eğitim yerini buldu ve oyunculugum çok daha gelişti. Londra'da her şeyi bu temel üzerine kurup geliştirdim aslında ve bu yüzden bir oyuncu olarak İngiliz oyuncuların ve öğrencilerin arasında hiç yabancılik veya eksiklik hissetmedim. Bu iki kurumda aldığım eğitim özgüvenimi oldukça geliştirmişti zira. Dolayısıyla Londra'da aldığım

fiziksel tiyatro eğitimi ve sonrasında master programında öğrendiklerim bu temel eğitimi geliştirip tamamladılar.

T.S: Oyuncularla ve sahne emekçileriyle çalışma biçimini ve üretim sürecini de merak ediyorum. Oyuncuya alan açan bir yönetmen misin? Bunun bir sınırı var mı? İdeolojik olarak durduğun yer, örneğin toplumcu ve feminist bir bakışının olması bir tiyatroyu ya da oyunu yönetirken daha yatay bir hiyerarşiyi koşulluyor mu? Ya da karar alma mekanizmalarında daha eşitlikçi bir ortam yaratabiliyor mu?

B.C: Evet, oyunculara başlarda alan açmak, deneme ve yaratma özgürlüğü vermek isterim yönetmen olarak. Baştan içinde çalışacağımız parametreler bellidir ama oyuncuların istedikleri kadar farklı şeyleri deneyerek keşfetmelerine alan tanırım. Bunun oyuncuların yaratım sürecinde çok önemli olduğunu biliyorum zira. Aynı zamanda herkesi dinlerim provalarda ve bazı noktalarda o yönde değişiklik yaparım gerekirse. Yalnız bu alan açıklığı prova sürecinin ortalarına kadar sürer. Bir noktadan sonra artık rejî kararlarım daha netleşip sabitleşir ve oyuncular da zaten o noktaya kadar özgürce yarattıkları için doğal ve organik bir şekilde rejîyi takip ederler çünkü hepimizin ortak vizyonu oluşmuştur artık. Mesela Londra'da son olarak yönettiğim *Sharing is Caring* adlı oyunun oyuncuları, sonrasında bana "provalarda onları çok sıkı bir disiplinle çalıştırdığımı ama ilginç bir şekilde aynı zamanda çok özgür hissettiklerini" söylemişlerdi. Bunun nedeni yaratım sürecinde sınırları net olarak belirlenmiş bir çerçeve içinde özgür bırakılmış olmalarıydı. Bu yaklaşımım diğer sahne emekçileriyle de aynı. Yönetmenin provalarda yarattığı ortam çok önemli. Benim



18

için pozitif bir ortam yaratıcılığı arttırması açısından çok önemli. O nedenle daha eşitlikçi ve yatay hiyerarşik bir yaklaşımı tercih ediyorum. Tabii dediğim gibi bu benim öncesinde çok net bir şekilde belirlediğim bir yaratım çatısı ve iskeleti içinde oluyor.

Karantinada Mahsur (Lockedown/ Locked in) Dijital tiyatrodaki tanıklık, şiddet ve kolektif bellek üzerine ...

T.S: Gelelim Uluslararası çapta gerçekleştirdiğin *Karantinada Mahsur (Lockedown/ Locked in)* projene...Öncelikle en sessizleştirildiğimiz ve görünmez olduğumuz, şiddetin en uç noktalarda yaşatıldığı ev içi pandemi ortamında seni tetikleyen neydi ve hangi adımlarla ve bağlantılarla projeyi hayata geçirebildin?

B.C: Gerçekten öyle oldu. Pandemi başladı ve ilk karantınayı yaşadık. Herkes BBC’de ve başka platformlarda monologlar çekmeye başlamıştı. Benim aklımda önce böyle bir düşünce yoktu fakat karantina başlar başlamaz sosyal medyada kadın cinayetlerinin sayısının üç dört katına çıktığı haberleri gelmeye başladı. Bu beni çok sarstı bir kadın olarak. İngiltere’deki sayıları araştırmaya başladım ve rakamların iki katına çıktığını gördüm. Hemen sonrasında Türkiye’deki rakamları merak ettim ve iki hafta içinde İstanbul’da 21 kadının öldürüldüğünü öğrendim. Bu rakam Londra’da 14 idi. Bu bilgi beni oldukça sarstı ve bunun üzerine bu konuda bir proje yapmam gerektiğine karar verdim ancak öncelikle “sadece İngiltere ve Türkiye ile ilgili bir proje olur bu” diye düşündüm. Türkiye’den tanıdığım ve Londra’da yaşayan Türkiyeli oyuncularla ve yazarlarla konuştum. Sonra aynı toplan-

tıyı İngiliz yazarlar ve oyuncularla yaptım. Yazarlardan gerçek olayları araştırıp bir dahaki toplantıya getirmelerini rica ettim. Yani önce bir araştırma süreci oldu iki ay kadar ve sonra tekrar toplandığımızda gerçek kadın cinayetlerini ve ayrıntılarını öğrenmiştik.

T.S: Erkek şiddetinin öldürmeye kadar giden sekiz aşaması dijital oyunun da aşamalarını belirlemiş. Tiyatro dışında disiplinlerarası araştırmalar projeye katkı sağlamış. Bu çabanın sonucu proje sanat ortamlarında ne kadar görülebildi ve değerlendirilebildi? Yurt dışında aldığı onca ödüle karşın ülkemizde ne kadar duyulabildi, görülebildi? Bu konuda bazı girişimlerde bulundun mu?

B.C: Evet, kadın cinayetlerinin ayrıntılarını öğrendiğimiz araştırmalardan yola çıkarak yazarlardan üç ila beş dakikalık monologlar yazmalarını rica ettim. Bu dönemde kadın organizasyonları ile görüşürken çok ilginç bir bilgi edinmiştim. Yıllardır bundan hiç haberim yoktu. Bu kadın örgütleri 40-50 yıllık deneyimleri sonucunda bir cinayet zaman çizelgesi (homicide timeline) çıkarmışlardı. Deneyimlerine göre saptadıkları, kadınları öldüren erkeklerin bunu sekiz aşamada yaptıklarıydı. Yani şiddetin yoğunluğu ve derecesi yavaş yavaş artıyordu. İlk üç aşamada mağduru hazırlama (grooming) süreci gerçekleşiyordu. Dördüncü aşamada kontrol mekanizması harekete geçiyor ve kadınların sosyal çevrelerinden uzaklaştırılmaları gerçekleşiyordu. Beşinci aşamada kadınlar buna itiraz ettikleri ve oradan çıkmak istedikleri için fiziksel şiddet başlıyordu. Altıncı aşamada fiziksel şiddet artıyordu ve yedinci aşamada kadın artık bırakmayı yani ilişkiyi bitirmeyi planladığı için bu erkekler de ci-

nayeti planlamaya başlıyorlardı. Sekizinci aşamada da cinayet gerçekleşiyordu. Bu beni çok derinden etkiledi. Ve bu aşamaları yapacağım işin dramaturjik yapısında kullanmaya karar verdim. O nedenle proje sekiz bölümden oluştu ve her bölümde monologların tarzı artan şiddeti temsil etti. Ben İngiliz ve Türkiye'den ekiplerle çalışırken tiyatro ağımdaki diğer milletlerden sanatçılar da bu projeye çok ilgilendiklerini söylediler. Sonunda Yunanistan, İspanya, İtalya, Avustralya, Polonya, Kıbrıs ve Rusya'dan kadın sanatçılar da projemize katıldı ve bütün bu ülkelerden karantina sırasında gerçekleşen kadın cinayetleri hikâyeleri e-mailime yağmaya başladı. Bunların içinden bir kısmını sectim ve yazarlarla birlikte toplantılar yaparak nasıl yazılacaklarına karar verdik. Bu çok güzel ve verimli bir çalışma oldu çünkü bir sürü kadın sanatçı bu konuya dair büyük bir duyarlılık gösterdi ve muhteşem bir ekip çalışması oldu. Onlara çok minnettarım. İki ay sonra monologlar bitmişti ve oyuncularla Zoom üzerinden provalara başladık. Provalar da yaklaşık iki ay sürdü ve bu sürecin sonunda oyuncular benim verdiğim rejî doğrultusunda telefonlarıyla ya da profesyonel kameralarla ama çoğu akıllı telefonlarıyla kendi çekimlerini yapmaya başladılar. Sonra bu çekimleri bana ve montajcımıza yolluyorlardı ve biz de tekrar onlara dönüp ışığı nereye koymaları gerektiğini, sesi nasıl ayarlamaları gerektiğini vesaire yani teknik konularda tavsiyelerde bulunuyorduk. En uzun ve zorlu süreç bu, yani monologları çekme noktasında oldu. Önce videolar grenli geliyordu çoğunlukla. O nedenle sanatçılar tekrar tekrar çekim yapmak zorunda kaldılar. Bu şekilde monolog çekimleri de bitmiş oldu. Sonraki süreçte ben montajcı arkadaşımınla beraber yaklaşık on ay montaj stüdyosunda projenin montajını yaptım ve bir yılın sonunda yani 2021'de

projemiz bitmişti. Böylece karantina süresince sekiz ülkede işlenen kadın cinayetlerini belgelemiş olduk. *Karantinada Mahsur* adını verdiğim bu proje yaklaşık ondan fazla bağımsız film festivaline davet edildi. Berlin Indie Film Festivali de dâhil toplam sekiz film festivalinden çeşitli ödüller aldı. Çevrimiçi olarak İngiltere'deki Lift Off film festivalinde gösterildi. Ayrıca 2023'te İstanbul'un İfsak Kısa Film Festivali'nde bir hafta boyunca seyirci ile buluştu. Ben Türkiye'ye gelmeden önce Jeremy Corbyn ile oynadığım bir İngiliz filminin (*Smotherhood*) setinde tanıştım. Projeden bahsettiğimde kendisi çok etkilendi ve parlamentoda gösterimini yapmak istedi ama ben ailevi nedenlerle buraya dönmek zorunda kalınca ilgilenemedim. Bu sene Londra'ya gittiğimde kendisiyle görüşüp parlamentoda gösterilmesi için konuşacağım. Ancak tabii ki bu projenin çok daha geniş kitlelere ulaşmasını isterim.

T.S: Londra sana gençliğinde hayal ettiğin eğitim, sanat ve üretim fırsatlarını ne dereceye kadar sağladı? Bugünden baktığında 25 yılda Türkiyeli bir kadın sanatçı olarak eksileriyle ve artılarıyla sanat hayatını ve birey olarak deneyimini nasıl yorumlarsın?

B.C: Londra bana gittiğim andan itibaren çok iyi fırsatlar verdi. Gittiğim üçüncü ayı The Gate Tiyatrosu'nda sahneye çıkma fırsatı buldum. Ve bu henüz bir oyuncu ajansım olmadan gerçekleşti çünkü yolladığım CV'yi kaale aldılar ve hemen beni seçmelere çağırdılar. Bu beni çok şaşırtmıştı çünkü kendi ülkemde tanıdığım olmadan bir CV ile hiçbir yere giremiyor-dun. Londra'da adımları bile doğru söyleyemedikleri hâlde beni bir sanatçı olarak merak edip seçmelere çağırıyorlardı. Böyle görünür olmak bana çok iyi gelmişti. Birkaç

oyunda oynadıktan sonra 1998'de Londra'daki yönetmenlik serüvenim başladı. Yunanlı aktris ve Kültür Bakanı Melina Mercouri'nin hayatını sahneye koymak isteyen bir kumpanyanın davetiyle *Melina* adlı oyunu yönettim. Hem İngiliz hem de Yunanlı seyirci tarafından çok beğenilince o dönemin Pasok parti üst düzey yetkilileri oyunu Atina'ya davet ettiler. Oyun orada da büyük övgü kazandı ve *Ta Nea* gazetesinde "Türk kadın yönetmen harika bir yorumla Melina'mızı İngiliz seyircisine tanıttı" diye yazmıştı. Bütün bunlar Londra'nın tiyatro-sunun o yıllardaki açıklığından ötürüydü. Şimdi o kadar açık ve fırsat veren bir ortam yok maalesef çünkü politik iklim orada da çok değişti ve artık göçmenler sanatçı da olsalar 90'lardaki kadar güzel karşılanmıyorlar. Kısacası ben orada hayallerimi büyük ölçüde gerçekleştirdim ve kendimi sanatçı olarak çok geliştirme fırsatı buldum.

T.S: Biraz da gittiğin yıllardan bugüne İngiltere'deki tiyatro ortamından bahsedebilir misin?

B.C: Aslında İngiltere'de çok köklü bir tiyatro kültürü var biliyorsunuz. Beni en çok etkileyen şey her mahallede bir halk eğitim ve kültür merkezi (community centre) olmasıydı. Bu, her sınıftan ve kesimden insanın sanata ve kültüre erişimini sağlıyordu. O kültür merkezlerinde ciddi bir müzik, tiyatro, dans eğitimi vardı ve çok kaliteli amatör gösteriler yapılıyordu. 2008 ekonomik krizinden sonra bu tür merkezlerin sayısı azaldı ama hâlâ devam eden bir gelenek bu. Bu halk eğitim ve kültür merkezleri sayesinde tiyatroyu seven ve öğrenmek isteyen çocuklar ve gençler tiyatro yapabiliyor ve oralarından geleceğin çok iyi aktörleri, tasarımcıları ve yönetmenleri yetişiyor. Bu gençlerin bir bölümü liseden



Sharing is Caring oyunundan bir kare.

sonra üniversitede sanat ve tiyatro eğitimi olarak yolculuklarına devam ediyorlar. Yani oranın görsel sanatları bu halk eğitim merkezlerinden besleniyor aslında. Maa- lesef son on beş yılda kriz nedeniyle sanat, kültür ve eğitim fonları ciddi bir şekilde sekteye uğradı. O nedenle bir gerileme var ama yine de tiyatronun bu kadar gelişkin olmasının nedeni buralara dayalı. Dediğim gibi İngiltere’de 2008’e kadar kültür sanat için daha çok para vardı. Yabancı ya da göçmen sanatçı ve onların projeleri çok daha fazla destekleniyordu. Yetenek, ilginç ve yaratıcı düşünceler görülüyordu ve karşılığını buluyordu. Ancak 2008 ekonomik krizi sonrası para havuzu iyice daraldı. İlk olarak sanat, sonra eğitim ve sonrasında sosyal güvenlik alanında kesintiler oldu. Arts Council’in (İngiltere Kültür Bakanlığı) bütçesi azalınca çok seçici olmaya başladılar ve daha da önemlisi kriterler ve seçilen temalar değişti. Ülke politikası sağa kay-

dıkça kadın sorunu, sınıf eşitsizliği, politik bakış ve meselesi olan bu tarz oyunlar artık öncelikli olmamaya başladı. Örneğin, *Karantinada Mahsur* 1990’lar ya da 2000’lerin başında yapılsaydı ki konu çok ivediydi sonuçta ve pandemi süreci bir kırılmaydı, projeye mutlaka para verirlerdi. Ama politik değişim her şeyi gerçekten çok ciddi etkiledi. 2000’lerin ilk on yılındaki sanatın yanı sıra işin eğitim ayağında da birçok öğrenci oyunu (showcase) yönetmek durumundaydım. Ancak bunlar bile orada profesyonelliğe yakın, çok ciddiye alınan işler oluyor. Teknisyenlerle çalışarak kaliteli oyunlar çıkarılıyor. İlk yıllardaki bu süreç bir oyuncuysen bana yönetmenlik yolunda da çok deneyim kazandırdı. Daha önce de yönetmenlik deneyimim vardı ama bu kadar farklı işler (dramdan komediye, müzikalden post-dramatik oyunlara) yönetmek ayrı bir vizyon katıyor. Diğer yandan ben İstanbul’dayken yazları gittiğim atölyeleri,



Bilsak Kumpanya

örneğin Odin Tiyatrosu'nda ya da Viyana'da katıldığım Grotowski'nin önemli oyuncusu Zygmunt Molik'le oyunculuk atölyelerini düşünürsem, o yıllarda İngiltere'de Grotowski'yi bilen pek yoktu. Yani İngiliz Tiyatrosu'nun orta Avrupa'yla bağları zayıftı. Bu da benim için oldukça avantajlı olmuştu. Tiyatro yapma koşullarına gelince, buradan çok farklı. Saatlik stüdyo kiralanarak oyunlar çalışılıyor ve sadece 4-6 hafta arası prova yapılıyor. Hatta Fringe'de pandemiden sonra bu süre üç haftaya kadar düştü. Geçen sene bir tiyatro festivali için yönettiğim oyunu tam 18 günde bitirdim. Orada oyuncular buna alışık ve çok hızlı çalışıyorlar ama yine de bu çok zor bir durum aslında. Bir de son anda önceden anlaşmış oldukları tiyatro mekânına gidip her şeyi o anda yapıyor gruplar. Oranın teknik ekibi, ışıkçısı vb. destek oluyor ama sahnede prova şansı yok gibi. Bu da tabii çok stresli bir durum. Burada ekiplerin mekânı olmasa da

daha şanslılar diye düşünüyorum. En azından prova süresi daha uzun. Son olarak, orada sahnelenecek oyunların içinde konu ne kadar ciddi olursa olsun bir komedi unsuru mutlaka aranıyor. Yani yeni yazılan oyunların en azından kara komedi veya içinde dram ve komedinin bir arada olması bekleniyor. Aksi hâlde "Bu izlenmez çünkü negatif" diyorlar. Yani West End'de seyircinin eğlenmesi çok önemli. Kendi deneyimlerimden örnek verirsem, çeşitli tiyatro gruplarının hazırladığı oyun parçaları ileride geliştirebilmek ve finansal destek bulmak için "scratch night" denilen küçük festivallerde seyirci önüne çıkıyor. Ben de Güney Londra'da bir scratch night'a davet edilmişim. Oyun Irak'ın işgaliyle ilgiliydi. Irak savaşı sırasında Iraklı oyuncunun yeğeni öldürülmüştü. Oyuna bu sahneyle başlıyorduk. ABD helikopterleri heavy metal müzikle Bağdat'a iniyorlar, Bağdat meydanında şok olmuş insanlara askerler "kimse

kıpırdamasın” diye anons yapıyorlar ve çocuk teyzesine koştığı için vuruluyor... Bu tamamen gerçeklere dayalıydı. Gösterimden sonra seyirci ikiye ayrıldı çünkü oyun Batı'nın Ortadoğu'da yaptıklarını gösteriyordu, Irak'tan Filistin'e... Bir taraftan “Bu oyun yüzeysel çünkü taraf tutuyor” diyenler oldu. Öbür taraftan ilerici olup destekleyenler de oldu. Gösterim sonunda seyirci çok kötü oldu ve kalakaldı ama bir kısmı da “Bu projeyi tamamlamalısın” dediler. Tabii bunun için para bulamadım çünkü “ağır ve sıkıcı” bulunarak reddedildi. Bir yandan da Grotowski oyunculuk yöntemi çok ağır bulundu orada genelde. İlla bir şekilde seyirciyi güldürmek gerekiyor oysa oyun çok politikti. ”Araya hafif sahneler katın” diyen sanat yönetmenleri oldu mesela ama benim de içimden gelmiyordu çünkü niyetim başkaydı ve tercihim buydu. Ben de çabuk vazgeçtim çünkü sonunda yoruldu. Para da bulamayınca ellerinle kazıyorsun, destek yok ve sürekli mücadele.. O oyun yarım kaldı sonuç itibarıyla maalesef. Yani kıta Avrupa'sı gibi değil tiyatro ortamı orada. Öyle bir form burada, Polonya'da, Fransa'da veya Rusya'da sevilir ama İngiltere'de çok seyirci bulmuyor. Tabii yine de orada çok iyi ve çok kaliteli oyunlar yapılıyor. Günde irili ufaklı iki bin tiyatro perde açıyor Londra'da. Dünyanın hiçbir yerinde olmayan bir tiyatro ortamı var hâlâ. Bir de şunu ekleyeyim. Çok pozitif bir gelişme olarak son on yılda Migrant Theatre Group diye göçmen tiyatrocularından oluşan bir lobi grubu oluşturuldu. Bu grup göçmen oyuncu ve sanatçıların oranın devlet tiyatrosu ve Royal Court, Young Vic gibi büyük tiyatrolarına girmesi için sektör içinde lobi yapıyor ve başarılı oluyor.

T.S: Son olarak bundan sonra Türkiye'de yerleşiksin ama İngiltere ve İstanbul'da çalışmaya devam edeceksin.

Burada yapmak istediğin oyunlar, projeler var mı ? En büyük hayalin nasıl bir oyun yapmak?

B.C: 2019'da Avustralyalı bir yazarın *Tell Me Again (Tekrar Anlat Bana)* adlı oyununu sahnelemiştim ve seyirci çok sevmiştii; alzheimer üzerine bir oyundu. Onu burada da sahnelemek istiyorum. Bir de savaş ve kadınlar üzerine Londra'da başlattığım o oyunu tamamlamak istiyorum. Mümkün olsa Medea, Truva'lı Kadınlar, Bacchae Esfanesi gibi büyük prodüksiyon gerektiren Yunan trajedilerinden birini Grotowski metodunu kullanarak Şehir Tiyatrosu gibi ödenekli tiyatrolardan birinde yapmak isterim. Bu benim yıllardır hayalim. İngiltere'de bu tür büyük ölçekli oyunlar yapamadım çünkü çok pahalı ve fon bulmak neredeyse imkânsız. Yine de her sene Londra'da mutlaka bir oyun sahneliyorum. Geçen sene yönettiğim *Sharing is Caring* altı kişilik bir oyundu ve Theatre Deli'de bir festivalin parçası olarak sahnelendi. Bu Mart ayında da Londra'da çocuk suistimali ve cinayetini konu alan yeni bir oyun yöneteceğim.

T.S: Çok teşekkürler Barış, seni tanımak ve tanıtmak dergi ekibimiz ve kendi adıma oldukça değerli. Umarım İstanbul'da da güzel projeler yaparsın ve onları da tanıtmaya şansımız olur. Bu kez başlığı East N Bull' dan İstanbul'a yaparak bundan sonraki üretimlerini konuşacağımız söyleşilerde buluşmak dileğiyle yolun açık olsun.



Öridike'nin Karanlık Suları... Simgeden Özneye Dönüşüm Mümkün Mü?

FAKİYE ÖZSOYSAL

24

Sophie Dionysopoulou'nun mitlerden yola çıkan yeniden yazımlarından biri olan *Karanlık Sular* Yunan mitolojisinin aşk hikâyelerinden Orfeus ve Öridike'nin trajik hikâyesini bakış açısını değiştirerek farklı yorumlamalara izin veren akışkan bir performans metnine dönüştürüyor.

Kaynak mitte tanrılarla müzik konusunda boy ölçüşen bir ölümlü olan ve lir çalarak müziğiyle herkesi büyüleyen, etkileyen, mutluluk yayan Orfeus, aşık olduğu Öridike'yle evlendiği gün, eşini, aşkını kaybeder. Genç kadını kırılık alanda bileğinden yılan sokar ve ölümüne neden olur. Bu kaybın acısına dayanamayan Orfeus, müziğinin büyüyle yeraltı tanrısını etkileyerek ölümler diyarına gidip Öridike'yi yaşama geri getirmek ister ama bir şartı vardır yeraltı tanrısının. Yeraltından, karanlık mağaradan yeryüzüne çıkana kadar sevgilisinin ardından gelip gelmediğine bakmayacaktır, ancak böyle onu geri alabilecektir Orfeus. Oysa ışığa doğru ilerlerken acele eder genç adam ve arkasına

bakar ve Öridike sonsuza kadar yeraltına geri döner. Onu yeniden kaybetmiştir Orfeus. Bundan sonra onun müziği kaybedilen, erişilemeyen aşkının acısını çalar, anlatır durmadan. Kaynak mitin aşk hikâyesinde Orfeus'un sevgilisini arayışı ve aşkını kaybedişi vurgulanmaktadır.

Mitin hikâyesinde Öridike olmak ne demektir? Öridike'nin aşkı nasıl yaşadığını bilmeyiz. Öridike'nin ne istediğini de bilmeyiz. Sesini de duymayız. Aşk ve arzu nesnesi olmak dışında bir varlığı var mıdır? Karar veren o mudur? Aşk hikâyesi Orfeus'un mu yoksa Öridike'nin mi hikâyesidir? Konuşan, sesi duyulan, lirinden çıkan müziği her yerde dolaşan Orfeus, sessiz ve ölü olan, duyulmayan, konuşamayan Öridike. Kaynak mitten farklılaşan yeniden yazımda, *Karanlık Sular* metninde Öridike'nin merkezde olduğunu görürüz.

Sekiz tablo ve tablolar arası intermezzo olarak verilen ara geçişlerle ilerleyen, akan, tekrarlanan bir müzik partiyonu gibi



düşünölmüş, bestelenmiş bir metin *Karanlık Sular*. Sesten göröntüye kayan deneysel bu metinde belirtilen ışık oyunları, seslerin ve müziğin ritmi, ani sert sessizlikler veya yumuşak geçişlerle, buna uyumlu hareket ve repliklerle, kesik kesik sözler ve epizodik bir anlatıyla birleşiyor ve metnin yarattığı atmosfer okurun/izleyicinin zaman algısını değiştiriyor. Ses ve sessizlik, ışık ve karanlık, hareket ve durgunluk anları, kısa epizotların çarpıcı yoğun duygu anları, mitin simgesel anlatı zamanıyla günümüzün şimdisi arasında gidip gelen bir algı yaratıyor. Metnin bu tasarımı ve parçalı kurgusal yapısı okuru/izleyiciyi oyunun simgesel boyutunu ve soyutlamasını anlamaya, anlamlandırmaya yöneltiyor.

Bilinçle bilinçdışı arasından varoluşun

temeline doğru, aşk ve ölümün içiçe simgelendiği arkaik bir soyutlamanın, kültürün ortak bilinçdışının uçlarına doğru sesleniyor oyun. Narsistik arzunun erişilmezliği. Sonsuz arzunun ve aşk arayışının, sonsuz aşkın hazzında kalma isteğinin ve kaybedilen bir cennetin mitsel eril dilin kurguladığı bir düşünöldüğü gerçeği. Bütün bunlar Öridike'nin karanlık sularına, onun dünyasına doğru ilerledikçe görünür oluyor. Kendi karanlık sularımızın da keşfi belki bir anlamda. Acı çekilen yer, kederlerin yeri karanlık sular, ama yeniden doğuşların da yeri.

Karanlık Sular performans metni Orfeus'un ölümler diyarına girişiyile başlıyor. Karşılaşma anında başta bilinçsizdir Öridike, hatırlamaz, kim olduğunu bilmez. Sözcükleri yoktur. Orfeus ona öğretir sözcükleri, hikâyesini, aşkı



ve ölümünü. Öridike'yi tanımlar, Öridike'nin kim olduğunu ve olanları anlatır ona. Öridike'nin kurtarıcısı olacaktır, ona yaşam verecektir, onu hayata döndürecektir. Neden?... Kendi aşkını sonsuza dek yaşamak için. Çünkü, ona aittir Öridike. Orfeus için var olmalıdır yeniden. Onun için beyaz elbisesini giymelidir. Orfeus onu görmek istediği hâle getirir. Öridike'yi olduğu gibi kabul etmez. Başta talep eden, hükmeden Orfeus'tur. Aşk onun hükmetme ilişkisini hafiflettiği bir araç gibidir, aşık olduğu için her yaptığına doğru olduğuna inandırır kendini, aşk meşru kılar onu. Öridike onun arzusunun nesnesidir, bedeni de ruhu da ona aittir. Oysa Öridike başta Orfeus'un varlığından, dokunmasından çok ürker. Çünkü Orfeus ölümler diyarında yüzü görünmeyen biridir, sadece sesi duyulur.

Oyunda Öridike Orfeus'la yeryüzüne, ışığa gitmek ister mi? Romantik aşk bir olmayı, eriyip tek olmayı imler ama iki ayrı dünya vardır. Orfeus'un aşkı onları birleştirebilir mi?

Öridike bir sese aşık olmuştur, ama bir insanda yok olmak, eriyip gitmek istemez, aşık olduğu sesin sahibini görmek ister. Kendi aşkını yaşamak, tanımak ister. Anlarınız ki aşk da, onu öldüren yılan da Orfeus'un sesidir aslında.

Epizotlar ilerledikçe bilinçlenen, bilinci yükselen Öridike, bulunduğu yerde karanlık sularda kalmak ister. Orfeus'un tanımladığı kişi değildir. İnsan değildir, neyse odur. Öridike bulunduğu diyardan Orfeus'un gitmesini ister, onunla birlikte ışığa doğru yürümek de istemez. Oysa Orfeus kendine ait bilir kadını. Onundur ve kaybettiği için öfkeli, nefret eder ondan bu yitimden dolayı. Ve geri alacaktır ona ait olanı. Ölümler diyarından geri getirecektir Öridike'yi dünyaya, yaşama. Peki kimin yaşamıdır, kimin yaşam alanıdır Öridike'nin geri döneceği yer? Sahi Öridike Orfeus'a mı aittir? Yoksa onun zihnindeki aşk hikâyesine mi? Orfeus'un hayal ettiği, inandığı, olmasını istediği şey ile ölümler diyarında karşılaştığı gerçek farklıdır. Öridike tanımak,

bilmek ister Orfeus'u, yüzünü görmek ister onun. Kalıplarını kırar, parçalar, öfkelenir, ışığa gitmek istemez ve hatırlar, bir hayal, her yere yansıyan bir görüntü olarak görünür Orfeus'un yüzü. Zaman dolar. Bu nedenle de kaybeder Orfeus'u. Kaynak mitten farklılaşır böylece hikâye.

Oyunun sonunda değiş-tokuş yaparlar; Orfeus ölümler diyarından yeryüzüne dönmek zorundadır, giderken Öridike'ye ait bir şey ister ve kadının beyaz elbisesini alır, Öridike'nin siyah elbisesini istemez, üzeri metallerle bezeli diğer elbisesini de istemez. Beyaz elbise saf, uysal, melek kadın imgesinin ve o arzulanan beden simgesidir. Öridike ise Orfeus'un sesini ister. Ölmeden önce onun verdiği sesle hıçkırır. Orfeus'un sesi Öridike'yi bir aşk ve arzu nesnesi olarak yaratmış ve öldürmüştür. Ölüm ve aşkı birleştirmiştir. Ozanın aşk hikâyesinde Öridike'nin yeri arzulanan eş ve sevgili, kaybedilen eş ve sevgili imgesidir, yani ozanın özlenen ama erişilemeyen narsistik sonsuz aşk arayışının nesnesidir. Böyle bir hikâyede Öridike yeniden bir özne olarak doğurabilir mi kendisini? Hikâyeden, tanımlanmış kimliğinden, benliğinden, rolünden, kalıplardan çıkıp özgürleşebilir mi? Öridike'nin bir özne olduğu, kendisi gibi olduğu bir aşk hikâyesi yazılabilir mi? Kendi aşk hikâyesini, aşkı nasıl yaşadığını yazabilir mi Öridike? Kendini kendi bulunduğu karanlık sulardan simgesel bir ölümle yeniden doğuracaktır belki de.

Arzunun nesnesi kültürel olarak inşa edilmişse, sembollerle beslenen yüceltmeler yaratarak aşkın akışkanlığını dondurmaya da mümkün olabilir. Bilinçdışının arzuları simgesel anlamlarla dizginlenip yönlendirilebilir. Yasaklanan ölüm, bilinçdışındaki arzuyla birleşen ölüm, mitsel ölüm... Kendi arzumuzla, yasak ölümümüzle karşılaşmak, korkumuzla, dışladığımız ötekimizle karşılaşmak, gölgemizle birleşmek olası mı? Kültürün tanımladığı aşkı dışlayan

bir yer mi ölümler diyarı? Sonsuz aşkın, hazzın aramışı, hayal edilen sevgili, kurgulanmış narsistik arzu eril bir düşünme yoksa?

Peki, bakış açısını değiştirterek yeni aşk hikâyeleri yazmak mümkün mü? Öridike, bir aşk hikâyesini var eden tanımlanmış arzu nesnesi olmaktan, erişilemeyen/kaybedilen sevgili imgesinden sıyrılıp özneye dönüşebilir mi? Öridike kendi sesini bulabilir mi? Kim olduğunu, hikâyesini kendi sesiyle kendisi anlatabilir mi?

Oyunu farklı, çeşitli biçimlerde yorumlamak olası, buna izin veren, yaratıcılığı besleyen, sembolik, esnek bir metin *Karanlık Sular*.



Sesle Hakikati Anlatmak: Okuma Tiyatrosu

EBRU SUNA

28

Okuma tiyatrosu için yirminci yüzyılın ortalarından günümüze kadar uzanmış ve sesin karakterlere büründüğü, güçlü bir anlatı biçimi diyebiliriz elbette. Fiziksel eylemden büyük ölçüde arınmış bir metnin, oyuncunun sesiyle var olması hem zor hem de etkileyici bir anlatı biçimi bence... Ancak kelimelerin gücünün yalnızca okuduğumuz kitaplarda, izlediğimiz filmlerde ya da kurduğumuz cümlelerde saklı olduğunu düşünmüyorum. Aksine, henüz hiç anlatılmamış hikâyelerin içinde, büyüleyici kelimeler gizlidir. Ve bence okuma tiyatrosu, tam da ismine tezat en saf anlatma biçimlerinden biri. Tıpkı o anı yaşıyor gibi anlatmak... Hem de bir oyuncu için hiçbir fiziksel aksiyon almadan bunu yaşıyor gibi anlatmak hem zor hem de çok etkiliyici. Oyuncu için sınırlayıcı olan bu alanı seyirciye sesinizle hatta bir esle, sessizliğinizle anlatmak işte buna sanatın yaratıcı gücü diyebiliriz.

Bu konuda yaptığım araştırmalar bu formun coğrafyayla, devrimle, savaşıyla, hatta bir eylemle ne kadar iç içe olduğunu gösterdi bana.

Örneğin bu form İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde önemli bir ivme kazanmış. Savaşın yıkımıyla sahne olanaklarının azalması, sansür ve politik baskılar, tiyatronun daha sade ve doğrudan biçimlerle var olmasına zemin hazırlamış ve okuma tiyatrosu da bu zorunluluklardan doğan yaratıcı bir çözüm olmuş, örneğin Almanya'da *The Investigation (Soruşturma)* – Peter Weiss (1965) Auschwitz toplama kampındaki Nazi savaş suçlularının Frankfurt duruşmalarını temel alan, belgesel nitelikli bir okuma tiyatrosu. Gerçek mahkeme tutanaklarına dayanarak sahnelenmiş. *Soruşturma*'nın seyirciyi tarihin karanlık yüzüyle etkileyici bir biçimde buluşturduğunu söyleyebiliriz. Ya da 1986 Çernobil felaketine tanıklık etmiş bireylerin anlatıları üzerine kurulu *Voices from Chernobyl*– Svetlana Alexievich'ten uyarlanan bu metin için, bireysel travmaların kolektif hafızaya dönüşümünün sesli anlatı hâli diyebiliriz. Türkiye'de ise bu türün örnekleri az olmakla beraber, oldukça etkileyici eserler ile görebiliyoruz. Darbe dönemlerindeki



Hatırlayamadıklarımız oyunu okuma tiyatrosundan bir kare.

insan hakları ihlallerini konu alan Turgut Özakman'ın *Sorgu* metni (1973) zamanla okuma tiyatrosu formatında da sahnelenmiş, politik tiyatronun önemli örneklerinden biri hâline gelmiş. *1984'ten Mektuplar – Kolektif* ise 12 Eylül sonrası cezaevlerinden ve sürgünden yazılmış mektupların bir araya getirildiği bir proje, sesli performanslarla sahnelenmiş ve bireysel anlatıların kolektif hafızaya etkisini güçlü bir biçimde ortaya koymuş.

Bugün okuma tiyatrosu, yalnızca teknik ya da ekonomik sınırlamaların değil; düşünsel derinlik arayışının, sadeleşme ihtiyacının ve seyirciyle doğrudan bağ kurma isteğinin bir sonucu olarak yeniden değer kazanıyor. Özellikle anlam yoğunluğu yüksek metinlerde, bu yalın ama etkileyici form, tiyatronun özünü yeniden hatırlatıyor bizlere.

Benim için okuma tiyatrosunu tanımlamak bir metnin ilk nefesi gibi diyebilirim. Sahneye konmadan önce duyulan o ilk ses, karakterin içinden doğup seyirciye ulaştığı o eşsiz an... aslında okumanın değil anlatmanın büyüğü olarak tam da burada başlıyor.

Hatırlayamadıklarımız ise benim için “sesin hafızayla buluştuğu yüzleşme alanı” oldu diyebilirim.

Bu projenin kapılarını bize aralayan sevgili Zehra İpşiroğlu oldu. Ekibi kurmak ise hiç zor olmadı. Bu işe gönül veren beş oyuncu arkadaşım projeyi anlattıktan sonra, onlardan öncelikle *Hatırlayamadıklarımız* kitabını okumalarını rica ettim. Sonra fark ettim ki, kitabı okuyan her arkadaşım konunun derinliği ve anlatım gücünden etkilenmişti. Hepsi, projede yer almak istediklerini heyecanla dile getirdiler.

Ve böylece biz, altı oyuncu olarak *Hatırlayamadıklarımız* ile bir okuma tiyatrosu deneyimine adım attık. Altı farklı ses, altı farklı tını... Ortak bir hakikatin peşinde bir araya geldik. Moderatörlüğümüzü sevgili Zehra Hoca üstlendi ve seyirciyle aramızda güçlü bir köprü oluşturdu. Çünkü herkesin içinde tuttuğu, bastırıldığı; zamanla bedensel hastalıklara, ölümlere, vicdan azabına dönüşen yaraları metne taşıyan Zehra İpşiroğlu, metnin sesle buluştuğu anlarda seyirciyle aramızda

empatik bir bağ kurmamıza olanak sağladı. Öyle ki oyunlarıyla Türk tiyatrosuna birçok eser vermiş Zehra Hoca'nın *Babalar, Amcalar ve Diğerleri* kitabını okuduğumda, aslında *Hatırlayamadıklarımız*'in tarihçesini, ilk tohumlarını görmüş oldum diyebilirim.

Bu kitabın, belgesel anlatı öğeleri taşımasının yanı sıra, tanıklık etmenin temel bir izlek olduğu güçlü bir oyun metni olduğunu farkettim.

Babalar, Amcalar ve Diğerleri, hikâyenin başlangıcını tanıklık üzerinden aktarırken, *Hatırlayamadıklarımız* daha katmanlı, daha içsel bir yolculukla romana dönüşmüştü. Tıpkı Suzan ve Selen'in kardeşliği gibi, bu iki eser de birbirini bir hakikat üzerinden iki farklı dille var etmiş. Biz ise aynı hakikatin izini süren iki farklı anlatıyla yoğrulmuş *Hatırlayamadıklarımız*'i okuma tiyatrosuyla sahneye taşıdık. *Hatırlayamadıklarımız*'in karakterleri; cinsel istismar, bastırılmış hafızalar, sessizliğin gücü ve görmezden gelinen toplumsal travmaların taşıyıcısıydı elbette. Zehra Hoca karakterlerin yaşadığı travmaları yalnızca kişisel düzlemde ele almakla kalmamış, toplumun ortak suskunluklarını da bu travmaların ayrılmaz bir parçası olarak ifşa etmişti.

İşte tam da bu bağlamda, bir oyuncu olarak sanatın derinlikli dünyası beni daha çok düşündürmeye başladı. Sanat, bazen bir roman aracılığıyla okuyucunun zihninde hayali bir evren kurar; bazen de tiyatro yoluyla izleyiciyi canlı yaşanmışlığın tam kalbine yerleştirir. Okuma tiyatrosunda fark ettim ki yalnızca kelimeler dile gelmiyor; aslında bir yaşanmışlığı anlatmanın kendine özgü biçimine dönüşüyor.

Sanki o anı yeniden yaşıyormuşsun gibi...

Bir arkadaşına, annene, babana acını ya da sevincini anlatır gibi o kadar hayatın içinden, o kadar gerçek...

Ses titreşiyor, çarpıyor, yaralıyor ve iyileştiriyor.

Okuduğumuz karakterler yalnızca kurgu değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliğin yankılarıydı. İçlerinden özellikle Selen ve Suzan, sesin taşıyıcılığı üzerinden en derin yüzleşmeleri izleyiciye aktaran karakterler olarak öne çıktılar.

Selen ve Suzan, aynı kültürel bağlamda büyümüş fakat hayatla kurdukları ilişkiler farklı yönere savrulmuş iki kadın figürü. Suzan, istismar dolu bir dünyanın içinde görünür olmak için çabalarken fark edilmemiş, sessizliğiyle varlığını haykırması ve sonunda bu görünmemenin bedelini ölümüyle ödemiş. Selen ise babasının Suzan'a yani kuzenine yaptığı istismarı önce inkâr etmiş, ardından adım adım yüzleşmiş; meseleyi "baba" figürüyle bastırmak yerine hukuki ve kamusal bir mücadeleye dönüştürecek kadar cesur bir kadın portresi çizmiş. Onun sesi, yalnızca bir karakteri değil; bir hafızayı, bir direnişi, bir yüzleşme çağrısını sahneye taşımıştı. Bu iki karakter bana okuma tiyatrosunda seyircinin tanıklık ettiği şeyin yalnızca metnin seslendirilmesi olmadığını öğretti. Seslerin karakterlerle bütünleştiğinde ne kadar sahicilik kazandığını gösterdi. Böyle olduğunda ortaya çıkan performans, yalnızca bir okuma değildi. Bir tür hakikatti.

Bu hakikatin en büyüleyici yanı nedir diye sorarsanız size cevabım:

Hatırlayamadıklarımız'in hatırlayabildiklerimize dönüşümünü görmeyi derdim. Seyirciden yükselen "Çocuktum, ben de yaşadım; anlatamadım! Ama şimdi anlatıyorum" cümlesi, bir anda kolektif bir geçmişin empati coğrafyasına dönüşüyordu. Bu, bir "okuma"dan çok daha fazlasıydı; hissederek aktarmanın, seyirciyle ortak bir paydada buluşmanın en özel yansımasıydı bence. Şimdilerde okuma tiyatrosunun büyüsünü soranlara diyorum ki, "hakikati sesinizle okumak değil, anlatmaktır."



Berliner Ensemble'dan Süper Anneler Üstüne Bir Oyun: *#MotherFuckingHood*

ASLI KAPLAN

31

27 Aralık akşamı hava -1 derece. Köln'deyim. Schauspiel'de 2024'ün ses getiren oyunlarından *#MotherFuckingHood*'u izlemek için fuayede bekliyorum. Kadın yazarların oyunlarından kolaj hâline getirilip tek kişilik bir anlatı metnine dönüştürülen oyuna yoğun bir talep var. Biletler bir hafta öncesinden tükendi. Fuaye çok kalabalık. Eylül ve Ekim ayında Berliner Ensemble'da oyuna bilet bulamadığım için Köln'deki temsilini yakaladım. Ve oyun başlar başlamaz neden bilet bulunamadığımı anladım.

Modern dünyanın anneleri “sözde” kabul edilmiş, “tartışmalı” bir eşitlikçi düzende yaşıyor. Hem ekonomik bağımsızlıklarını kaybetmemeye çalışıp hem de ailelerine ve kendilerine zaman ayırmaya çalışıyorlar. Ve iyi bir bakım veren olmaya çalışıyorlar. Erkek egemen gözle bakıldığında kadınların her şeye aynı anda yetişmeye çalışması çok sıradan bir durum. Bunun yükü oldukça “normal” karşılanıyor. Kadınlar adeta birer süper kahraman gibi... Oysa ki modern annelik, çevresinden destek

alamayan kadınları hem evde hem de iş yerinde birer vardiyalı çalışana dönüştürüyor. Hayatın kendisi tam zamanlı bir iş hâline evriliyor.

#MotherFuckingHood tam da böyle bir yerden, günümüzün dilinden kaleme alınmış bir kadın hikâyesi. Bize içinde olduğumuz düzeni mizah yönü kuvvetli bir şekilde, kusursuz bir oyunculuk performansı ile anlatıyor. Öyle ki Claude De Demo sahneye adım attığı an enerjisiyle seyirciyi hipnotize ediyor. Enerjisi akrep ve yelkovan ilerledikçe büyüyor ve seyircinin bir ân bile oyundan kopmamasını sağlıyor.

Tek kişilik prodüksiyonlarda -özellikle de büyük salon oyunlarında- seyirci ve oyuncu ilişkisinin tiyatronun büyüü olduğunu bir kez daha fark ediyorum. Rejiyle ön plana çıkan Çağdaş Alman Tiyatrosu'nda kocaman sahnede yalnızca yere serili pembe bir halı var ve bu yeterli. Seyirci daha fazlasına ihtiyaç duymuyor. Oyun minimal ve samimi bir estetikle kurulmuş. Claude De Demo yorgun bir şekilde sahneye giriyor. Gömleğinde lekeler, üzerinde büyük



#MotherFuckingHood oyunundan bir kare.
Fotoğraf: Anna Sorgalla

32 bir ceket var. Biraz dağınık, biraz görgün... Cep telefonu çalıyor ve çocuğuyla konuşmaya başlıyor: “Şimdi çalışmam lazım, babanı ara!” Ebeveynlikte yalnız bırakılmış çalışan bir kadının cümleleri bunlar. Her şeye yetişmek zorunda. Ve De Demo seyirciye sorular sormaya başlıyor: *Hamilelikte kadınların beyninde değişim gerçekleştiğini biliyor muydunuz?*

Vücudumuzun en karmaşık organı beyin, hamilelikte bedende oluşan çatlaklar kadar ilgi çekmiyor. Toplumun odak noktası kadının bedeni. Diğer şeyler vücuttan ve güzellikten sonra konuşmaya değer görülüyor.

Kısa bir süre sonra annelik tiplerinden bahsediyor: Kötü anne, psikopat anne, helikopter anne, kötü üvey anne, kar gibi uçan anne, kötü kayınvalide, süper anne, MILF. Hepsi mi berbat? Peki ya “iyi anne”?

Annelik miti o kadar derinleşmiş ki annelik prototipleri zihnimize imgeler uyandırıyor. Peki kötü babalar için de aklımıza yerleşmiş kalıplar var mı?

bell hooks (*Feminist Theory: From Margin to Center* ve *All About Love*'da) annelik hak-

kında şunu söylüyor: “Annelik doğal, masum ya da otomatik olarak özgürleştirici değildir; patriyarka içinde yeniden üretilen bir roldür.” Annelik, kadınları yücelten bir şekilde övülen, saygı duyulan bir kavrammış gibi gözükse de katmanları oldukça komplike. Hayvanlar dünyasına kıyasla insanların ilerleyen çağla beraber modernleşen yaşantısında annelik çoğu zaman dokunulmaz görülüyor. Fakat bir o kadar da dokunulur bir noktada. Patriyarkanın isteğiyle annenin fedakâr ve ev odaklı bir yaşam sürdürmesi. Çünkü bir kadın en kolay bu şekilde ataerkil sisteme hizmet edebilir: Yeni bir yaşam dünyaya getirir ve o yaşam bu düzeni sürdürür. Böylece annelik kutsallaştırılır ve idealize edilir. Ve üremek istemeyen kadınlar sistem tarafından dışa itilir. Özellikle erkeklerin doğurmak istemeyen kadınlara yönelik düşmanca tutumu tesadüf değildir. Sistem erkeklere bunu empoze etmeye ve sürdürmeye yönelik inşa edilmiştir.

#MotherFuckingHood bir saat yirmi dakika boyunca bizlere bu sistemin kadınları yalnızlaştırırken nasıl eksik ve kusurlu hissettirmeye

çalıştığını anlatıyor. Örneğin stresle boğuşan anneler için hazırlanmış 1950'lerden kalma bir reklamı ekrana yansıtıyor. Reklamda, yorgun ev kadını ve annelere gergin olduklarında ve “eskisi kadar güzel olmadıklarını” hissettiklerinde bir yudum “Frauengold” içmeleri öneriyor. (%16,5 alkol içerikli bu içki içerisindeki kanserojen ve böbreklere zarar vermesi sebebiyle 1981’de yasaklandı.) Yorucu ve boğucu bir yaşamın iyileştirilmesi için çözüm içkide bulunuyor. Sorumlulukların paylaşılması ve kapsayıcı bir yöntem aramakta değil.

Anlatıcımız iş yerinde yönetici pozisyonunda bir kadına dönüştüğünde evinde çalışan Meksikalı göçmen bakıcıyı kıskanıyor. Çünkü bakıcı çocuklarıyla ondan daha fazla vakit geçiriyor. Öfke, tam da ataerkinin istediği gibi kendinden aşağıda gördüğü bir kadına yansıtılarak egemen oluyor. Bakıcı emeğinin karşılığında daha düşük bir ücret alıyor... Burada yine görüyoruz ki ataerkil sistem kadınlar arasında da var ve ev içindeki emek her zaman hak ettiğinden daha az değer görüyor.

Anlatıcı, çocuklarına yeteri kadar zaman ayıramadığı için kendini hem yetersiz ve kötü bir anne gibi hissediyor, hem de bakıcısını kıskandığı için kendine kızıyor. Sistem hem kadınların omuzlarına ağır yükler yüklüyor hem de kadınları kadınlara düşman ederek düşmanlaştırıcı alanlar oluşturuyor.

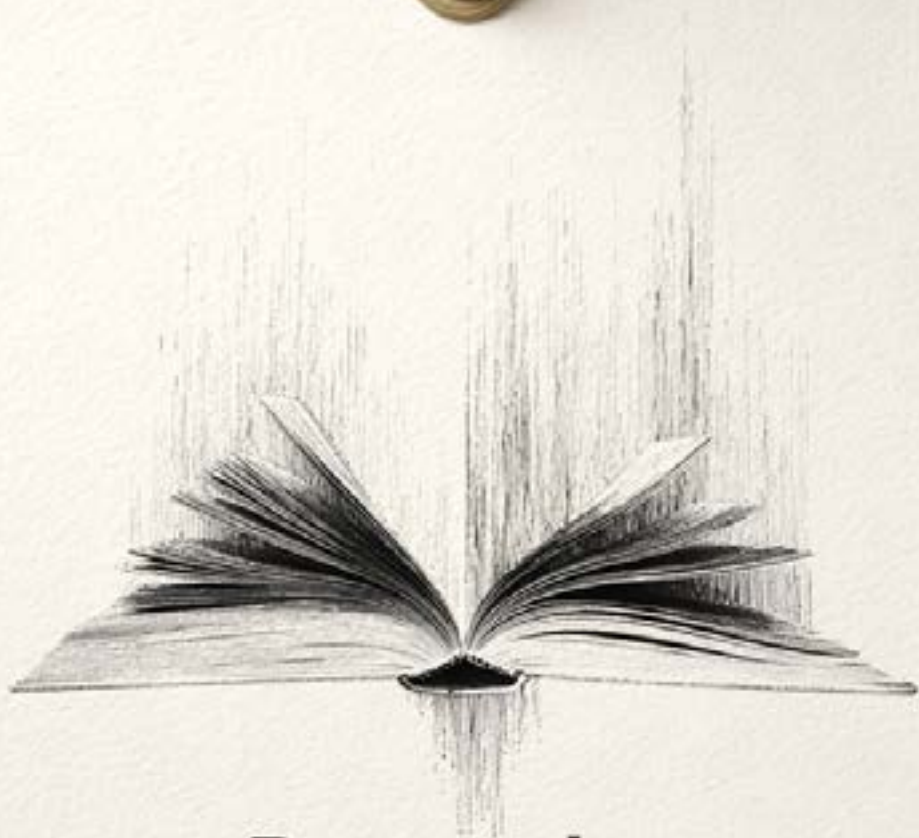
Peki Ne Yapmalı?

Benim için oyunun en kritik sahnesi bell hooks’un (İnsan Hakları için mücadele eden ABD’li siyahi kadın aktivist) fotoğrafının yansıtıldığı sahne. Öyle ki umudun ve çözümün yine eylemlerimizde olduğunu hatırlıyorum bu sahneyi izlerken. Claude De Demo, bell hooks’la karşılaşarak bu düzenin geleneklerini sürdürmeyen şefkatli bir erkek evlat yetiştirmek istediğini anlatıyor: «*Çoğu insan eşitliği kızların erkekler gibi olma hakkı olarak görüyor, erkeklerin kızlar gibi olma hakkı olarak değil.*

Eksik olan yeni bir erkeklik fikri.”

Hepimizin ihtiyacı olan şey de bu değil mi? Cinsiyet merkezli sistemin çarkı olmayı reddederek, sırtımızda taşıdığımız dogmatik fikirlerden vazgeçerek ve hayal ettiğimiz gibi bir yaşam için yeni bir erkeklik fikrini icraate geçirerek. Bunun için taşı kadınların omuzlarına yığmadan hep birlikte taşımamız gerek.





**Romandan
Tiyatroya**

Nadia İçin Serenad (*Serenade für Nadja*)

NURTEN KUM

35

Unutturulanların melodisi

Görmezden gelinmiş, örtbas edilmiş, tarihin derinliklerine gömülmüş, unutulmuş ya da unutturulmuş insanlık trajedileri vardır. Bu trajediler bazen toprağın altında gömülüdür, bazen denizin dibinde, bazen tarih kitaplarının satır aralarında. Bazen bir insanın hafızasına tutunur. Bazen de edebiyatta, tiyatrodan yeniden yaşam bulur.

Zülfü Livaneli'nin *Serenad* romanından uyarlanan ve Ebru Tartıcı Borchers yönetmenliğinde Oberhausen Tiyatrosu'nda izleyicilerle buluşan *Nadia İçin Serenad*, tam da böyle bir insanlık trajedisini, sistematik bir kötülükle yok edilen hayatları, yok edilen kimlikleri sahneye taşır. Tiyatral bir estetikle hafıza inşasını yeniden kurar. Kişisel trajedilerden yola çıkılarak hatırlama ve sorgulama süreci başlar böylece.

Struma faciasını hatırlamak: Yok edilen hayatlar ve kolektif kötülük

Yıl 1942. Nazi zulmünün ayyuka çıktığı yıllar. Bu zulümden kaçarak Filistin'e ulaşmaya baş kuyan 769 Yahudi mülteciyi taşıyan Struma gemisi, uluslararası diplomatik baskılar ve pazarlıklar nedeniyle Türkiye sularında 68 gün boyunca bekletilir, yolcuların karaya çıkmalarına izin verilmez. Gemi, uzun bekleyişlerin ardından Karadeniz açıklarına geri gönderilir ve 24 Şubat 1942'de Sovyet denizaltısı tarafından batırılır. Struma gemisi, Yahudi mültecilere ve gemi mürettebatına mezar olur. Faciada sadece bir yolcu şans eseri kurtulur. Başta Almanya ve o dönemin Nazi rejimi olmak üzere, Romanya, İngiltere, Türkiye ve denizaltısıyla Struma'yı batıran Sovyetler Birliği'nin bu kolektif kötülükte farklı ağırlıklarda payı vardır. Sorumluluğu kimse üzerine almaz.



Nadia İçin Serenad oyunundan bir kare.
Fotoğraf: Axel J. Scherer

36

Romandan sahneye: *Serenad*'tan *Nadia İçin Serenad*'a

Struma gerçeğiyle ilk kez Zülfü Livaneli'nin *Serenad* romanında karşılaşmış olmak hem kendime yönelik bir özelleştirme yapmama neden oldu hem de bize ya hiç aktarılmayan, ya yeterince aktarılmayan ya da yanlış aktarılan tarihsel olayların olduğu gerçeğini bir kez daha yüzüme çarptı. Struma faciasının kurgu olduğunu düşünmüştüm önce. Araştırdıkça dehşete düştüm. *Serenad*'taki roman kahramanları kurmacaydı, ama Struma gerçektir.

Olay örgüsüyle Türkiye ve Almanya'yı ortak paydada buluşturan *Serenad*'ın Almanya'da sahneye taşınmasının, sanat aracılığıyla kolektif bir bellek inşası ve yüzleşme sürecini deneyimleme fırsatı sunduğunun altını çizmek gerekir.

Oyun, Maya Duran'ın pasaport kontrolü anını Amerika yolculuğu esnasında yazma atmosferiyle başlar. Barkovizyonda gösterilen

bilgisayar ekranına dökülen sözcükler, klavye sesi ve tempolu bir müzik eşliğinde kimlik künyesini seslendiren Maya, kim olduğunu tanımlamaya çalışırken, kim olmadığını da ipuçlarını verir.

Adı: Maya

Soyadı: Duran

Cinsiyeti: Kadın

Doğum Tarihi: 21 Ocak 1965

Yaşımın 36 olduğunu biliyor yani.

Pasaportumda din hanesi olmadığı halde müslüman olduğumu düşünüyor muhtemelen, Türk olduğuma göre! Oysa ben sadece Maya değilim artık; aynı zamanda Ayşe, Nadia ve Mari'ydim...

Bu açılış, bürokratik bir prosedürün yeniden üretimi olmasının ötesine geçerek, izleyiciyi ilk anda kimlik ve aidiyet olgusuyla yüzleştiren bir eşik işlevi görür. Uçakta yazdığı hikâyesini bir an önce tamamlama telaşındadır Maya; çünkü ancak bu anlatı sona erdiğinde, geçmişle

yüzleştiğinde, acıların ve insanlık zulmünün izlerinin hafifleyeceğini düşünür.

Nadia İçin Serenad, İstanbul Üniversitesinde çalışan Maya Duran'ın, 2001 şubatında üniversitedeki konferansa konuşmacı olarak davet edilen 87 yaşındaki Alman asıllı Amerikalı Profesör Maximilian Wagner'le yollarının kesişmesiyle değişen yaşamını sahneye taşır. Maya ve Wagner'in yollarının kesişmesi hikâyenin politik boyutunu evrensel bir zemine taşır. Rektör, Maya'yı Maximilian Wagner'le ilgilenmekle görevlendirmiştir. Başlangıçta sıradan ve işinin bir parçası olarak düşündüğü bu karşılaşma, Maya'nın bireysel ve gündelik kaygılar içinde cebelleştiği rutin yaşamını alabora eder. Maya, Wagner'in sırlarla dolu geçmişine hem de kendi aile tarihinin derinliklerine doğru uzun ve çetrefilli bir yolculuğa çıkar.

Wagner'in gizemli geçmişini araştırmaya koyulan Maya, onun Nazi döneminde Almanya'yı terkederek Türkiye'ye geldiğini ve 1939-1942 yılları arasında üniversitede akademisyen olarak çalıştığını öğrenir. Wagner'in suskunluğunu kırdıkça ve araştırmalarını oğlu Kerem yardımıyla da derinleştirdikçe Struma gerçeğiyle karşılaşır Maya. Yıllardır Karadeniz'in derinliklerinde sessizce bekleyen bu batık ve insanlık trajedisi, bu karşılaşma ve yakınlaşmayla su yüzüne çıkmaya başlamıştır artık.

Wagner'in Struma faciasıyla bağı çok güçlüdür. Çünkü gemideki yüzlerce yolcudan biri de eşi Nadia'dır. Nadia, Yahudi olması nedeniyle Nazilerin cenderesindedir. 1939'da Wagner'le birlikte Türkiye'ye kaçma eylemi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Nadia, Wagner'in olmadığı bir anda trenden indirilmiş ve böylece birbirlerini kaybetmişlerdir. Uzun mücadelelerden sonra nihayet 1941 yılında yeni bir kurtulma ve kavuşma umudu doğar. Romanya üzerinden yüzlerce mülteciyi taşıyan Struma gemisiyle İstanbul'a gelir. Ne var ki insanlık dışı koşullarda gemide



hayata tutunmaya çalışan yolcuların karaya çıkmalarına izin verilmez. Struma, bozuk motoruyla Karadeniz'e gönderilir. Wagner, 1942 şubatında Şile sahilinde endişe ve umutla günlerce Nadia'ya kavuşmayı bekler. Nafile bir bekleyiştir bu.

Nadia, sahnede hayalî bir figür, bir gölge olarak belirir. Yokluğuyla, sahnede güçlü bir varlığa dönüşür, oyunun duygusal nabzını tutar. Nadia'nın ve Struma faciasında hayatını kaybedenlerin unutulmuşu, insanlık hafızasındaki en büyük suskunluklardan biri olarak oyunda yer bulur.

Wagner'i yıllar sonra İstanbul'a getiren aslında konferans daveti değil, vicdan muhasebesidir. Yaşanan zulümlerin ve gecikmiş tanıklığın ağırlığını ruhunda ve bedeninde taşıyan Wagner, oyunun travmatik belleğinin temsilcisidir. 24 Şubat sabahı, Struma faciasının yıldönümünde Şile sahiline gelerek, Struma faciasında kaybettiği eşi Nadia'ya kemanıyla Serenad çalmak en

büyük isteğidir. İsteğini gerçekleştirir de. Ne var ki Şubat ayazında sahilde içine işleyen soğuk, ve duygu yorgunluğuna yenik düşüp kendinden geçer, donma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Maya, çaresizlik içinde kendi vücut ısıyla Wagner'i hayata döndürmeye çalışır. Döndürür de. Bu yakınlığın medyada karalama kampanyası olarak kullanılması Maya'nın üniversite ve özel yaşamında büyük sorunlar yaşamasına neden olur.

Wagner'in geçmişini merak eden, araştıran bir tek Maya değildir. İstihbarat görevlileri ve İngiliz Büyükelçiliği Wagner'in yıllar sonra Türkiye'ye gelme nedeninin peşine düşerler. İstihbarat görevlileri Maya'ya, Wagner hakkında bilgi vermesi ve attığı her adımı rapor etmesi için baskı kurarlar. Maya'yı, kendisinin de o güne kadar bilmediği aile geçmişiyle, aile kimliğiyle tehdit ederler. Aile tarihiyle yüzleşmek isteyen Maya, yüksek rütbeli bir asker olan ve kariyer hayalleri nedeniyle aile geçmişiyle deşmek ve deştirmek istemeyen kardeşi Necdet'le bu yüzden çatışma yaşar. Babaannelerinin Ermeni ve anneannelerinin Kırım Tatarı olması, gerçek kimliklerinin saklanmış, isimlerinin değiştirilmiş olması, aslında kendi adının bile anneannesinin Ayşe adını almadan önceki adı olduğunu yeni öğrenmesi bastırılmış belleğin, sistematik unutmaya politikalarının sahnede yansımalarıdır.

Hafızanın sahnesi: *Nadia İçin Serenad*'ın Sahneleme Dokusu

Tarihsel belleğin, vicdan muhasebesinin, travmaların ve yüzleşmenin ilmek ilmek işlendiği yaklaşık üç saat süren bu oyunda oyuncular, karakterleri yalnızca canlandırmazlar, aynı zamanda hikâyenin tanıkları ve taşıyıcıları olarak konumlanırlar. Maya karakterini canlandıran oyuncu, duygu sömürüsü yapmaksızın izleyiciye denetimli bir empati alanı sunar. Wagner'i

canlandıran oyuncu geçmişin hafıza yükünü sahneye taşıyan isimdir. Yaşlılığın ağırlığını fiziksel olarak yansıtmakla kalmaz, yıllardır taşıdığı vicdan yükünün ruhsal kırılmasını da bedensel ifadeye dönüştürür. Maya ve Wagner'i canlandıran oyuncuların dışındaki oyuncuların birbirinden farklı karakterlere hayat vermeleri karakterlerin inandırıcılığına dair kısa bir tereddüt yaratsa da, oyunun tanıklık odaklı yapısı içinde düşünülünce bu çoklu rol dağılımının oyunun dramaturjisiyle uyumlu olduğu söylenebilir.

Sahne tasarımı oyunun düşünsel düzleminin önemli bir parçasıdır ve olay örgüsünün anlaşılmasını destekler niteliktedir. Sahne gösterişli değildir, sadelik hakimdir. İşlevsel ve sembolik nesnelere ustaca kullanılmıştır. Sahne büyük, hareketli, gri panellerden oluşur. Bu paneller yer değiştirir, daralır, genişler ve düzleşir. Bazı sahnelerde bu paneller barkovizyondaki görsellerle bütünlük sağlayan bir fona dönüşür. Bu dinamik yapı sahne ve mekân değişimlerinin yanı sıra, hafızanın katmanlarını sistematize etme işleviyle de kullanılır. Küçük birkaç panelse sahnede masa, koltuk gibi işlevlerde kullanılır.

Barkovizyon ve video tasarımı, sahnelemeye belgesel nitelikli bir derinlik kazandırır. Deniz, gemi ve arşiv görüntüleri, anlatıda sözü geçen figürlerin silüetleri, geçmişten ve şimdiki zamandan bazı kesitler doğrudan bilgi vermek için değil; daha çok hatırlatmak ve anlatının parçalarını tamamlamak amacıyla kullanılır.

Işık, bazı tanıklık sahnelerinde gerçeği açığa çıkaran bir anlatı aracına dönüşür. Sahnede çok kullanılan koyu ışık atmosferi hem bastırılmış hafızayı hem de travmanın ağırlığını sahnede daha görünür ve hissedilir kılar.

Müzik, oyunun omurgasını oluşturan önemli bir katmandır. Sadece işitsel bir eşlik öğesi değil; bellekle uyumlu bir anlatı aracıdır. Wagner'in Nadia için bestelediği Serenad, yalnızca bir besteyi değil; geçmişin sesini



Fotoğraf: Axel J. Scherer

bugüne duyurur. Hem kişisel dramı hem de tarihsel hafızayı geri çağırır. Melodinin kesik kesik çalınması tamamlanmamış yas duygusunu destekler. Geçmiş anlatan sahnelerde müzik, bellek geçişlerini duygusal düzlemde işaretler. *Serenad*, geçmişle bugünün iç içe geçtiği derin bir tınıya, bir melodiye, ama aynı zamanda sorgulayan bir anlatıya dönüşür.

***Serenad*'ın sahnede yeniden hayat buluşu**

Serenad romanında beni en çok etkileyen, metnin melodik anlatım gücü ve derinliğiydi. Roman, yalnızca bir hikâye anlatmıyor; diliyle, müziğiyle, tınısıyla hatırlamanın estetik bir biçimini sunuyordu. *Serenad*'ın uyarlamasına dair en büyük endişem, romanın hissettirdiği bu tınının uyarlamada kaybolma ihtimaliydi. *Nadia İçin Serenad*, sahnede kendi gerçekliğini ve dilini kurmayı başaran bir yapıt olarak bu endişemi boşa çıkardı.

Oyun, romanı birebir taklit etmeye

çalışmaz, aksine aynı gerçekliği başka bir estetik düzleme taşıyarak özgün bir anlatım evreni kurar. Romanda Maya'nın düşünsel çözümlenmeleri geniş yer tutarken, oyunda bu çözümlenme iletişim, eylem ve yüzleşme anlarına dönüşür. Romanın iç monolog yapısı, tiyatrodaki daha çok dramaturjik gerilimle ifade bulur. Romanda geniş yer kaplayan Maya'nın aile geçmişi ve kimlik arayışı, oyunda daha incelikli ve sembolik bir yer edinir. Romanda Wagner ve Nadia arasındaki aşk, duygusal merkezdedir, bu aşk sahne uyarlamasında daha çok tarihsel ve politik eksendedir. Roman, bilgi aktarımını ve duyguları öncelirken, oyun daha çok hatırlama ve yüzleşme olgusunu dramaturjinin merkezine yerleştirir.

Yüzleşme sancılıdır, ama özgürleştirir de

Wagner'in travmatik geçmişini Maya'yla paylaşması, onunla güven ilişkisinin merkezde olduğu bir yakınlık kurması; aynı şekilde Maya



Fotoğraf: Axel J. Scherer

40

ve hatta oğlu Kerem'in de bu karşılaşmadan kendi paylarına düşeni almaları her iki taraf için iyileştiricidir.

Maya'nın hem iş hem de özel hayatında bir dizi değişim olur. Basında çıkan haberler nedeniyle üniversitedeki işini kaybeden Maya bu durumdan çok da etkilenmez. Wagner'in tavsiye ettiği Auerbach kitabını Türkçeye çevirir ve bu çeviriyi Wagner'e atfeder. Ailesiyle kurduğu açık iletişimle hem aile geçmişiyle yüzleşir hem de aile ve özel yaşamını düzene sokar. Kerem artık babasında kalacaktır örneğin. Böylece Maya biraz daha özgürleşir. Almanya'ya giderek arşivde Serenad notalarını bulur. Aynı zamanda Nadia'nın Wagner'e ulaşmayan mektubunu ve Nadia ve Wagner'e ait fotoğrafları bulması ve bu değerli hatıraları Wagner'in son günlerinde ona getirmesi anlatının duygusal eksenini derinleştirir. Gecikmiş adalet temasınının altını bir kez daha çizer.

Wagner'in Maya'dan son isteği olan küllerini

Şile'de denize bırakması, hafıza ve kayıp üzerine kurulu bu anlatının en sarsıcı anıdır. Maya'nın Serenad eşliğindeki bu seremonisi hem Nadia ve Wagner'in yarım kalan hikâyesinin sessizce tamamlanışı hem de kendi içsel dönüşümünün tescili olur.

Yüzleşmeler sancılı olmuştur, ama özgürleşirmiştir de. Wagner, hikâyesini anlatmasına anlatmıştır, ama bu geçmişi geri getirmez. Hakikat geç kalmıştır. Ama yine de anlatılmak zorundadır. Bu hikâyenin asıl sahibi tanıklığı devralanlardır. Hikâye artık Maya'ya, Kerem'e emanettir, bir de izleyicilere.

Unutulan her trajedi, yeniden yaşanma ihtimali taşıyan bir tehdittir. Bu nedenle bu oyun yalnızca geçmişi hatırlatmaz, bugünün sorumluluğunu da tartışmaya açar. Unutmanın bir tercih olabileceğini ve hatırlamanın politik bir eylem olduğunu hatırlatır.



*Vatermal*¹ “Göç Kültürü”nde Kimlik Arayışı

SONGÜL KAYA

41

Türkiye ve Almanya arasında imzalanan İş Göçü Sözleşmesi'nin üzerinden 60 yıldan fazla bir zaman geçtiği halde, o sözleşmenin gerek Türkiye'de gerekse Almanya'da yarattığı sonuçlar bugün daha yoğun, daha belirgin, daha derin, daha açık, ama düne göre daha karmaşık (kompleks) bir şekilde ele alınıp tartışılıyor. Burada hayatın her alanını etkileyen göçün sanat, kültür ve müzik piyasasında da yer edindiğini ve kendine bir alan yarattığını söylemek yanlış olmaz. Örnekleyerek açıklayacak olursak; dün Yüksel Özkasap'ın Köln Radyosu'nun Türkçe saatinde yayınlanan gurbet konulu otantik Türkçe türkülerinin yerini, bugün müzikte Hip Hop piyasasını doğrudan etkileyen Eko Fresh, Kool Savaş, KC Rebell ve benzeri Türkiye kökenli rap yapan müzisyenler almış durumda. Tabii bunlar “gurbet” konusu yerine, artık en başta ayrımcılık, ırkçılık, yoksulluk, kimlik edinimi...vb. gibi göç kültürünün sonucu olan birtakım sosyal-politik sorunları dile getiriyorlar.

Bu bağlamda, göç kültürünün edebiyata nasıl yansıdığına baktığımızda, onun da müziğe paralel bir tarzda, yani zamanla karmaşıklaşarak ilerlediğini söylemek gerekir. Türkçe edebiyatın klasikleri sayılan Fakir Baykurt'un ve Bekir Yıldız'ın iş göçüne odaklı eserlerinin yerini, bugün Almanca edebiyatın kategorileri arasına yerleşen “Göç Sonrası Edebiyat (postmigran-tische Literatur)” almış durumda.

Hamburg Üniversitesi'nde bu alanda çalışmalar yapan Jara Schmidt 17 Temmuz 2025'te Deutschlandfunk Kultur'da yayınlanan bir söyleşide, göç sonrası edebiyat kategorisi içerisinde değerlendirilen yazarların Almanya'da doğup büyüdüklerinin ve Almanca'yı anadili olarak kullandıklarının altını önemle çizerek, artık onların hangi kökene sahip olduklarından ziyade, göçten kaynaklı sorunları nasıl ele aldıklarına bakmak gerektiğine vurgu yapıyor.²

Bu yazarlardan biri olan Necati Öziri (doğ. 1988) 2023 yılında yayımlanan *Vatermal*³ adlı ilk romanıyla Alman kültür ve edebiyat çevre-



Vatermal oyunundan bir kare.
Fotoğraf: Birgit Hupfeld.

42

sinin dikkatini çekmiş durumda. Roman yayınlandığı yıl Alman Kitap Ödülü'nün (Deutsche Buchpreis) ödüle yakın seçilmişler listesine (Schortlist) girmeyi başardı. 2024 yılında ise Ruhr Edebiyat Ödülü'nün sahibi oldu. Bunun yanında *Vatermal* adlı romanın 2025 yılının daha ilk aylarında defalarca tiyatro sahnelerine taşınarak, gerek Berlin (Maxsim Gorki Theater)⁴, gerek Köln (Import-Export-Theater)⁵, gerekse Dortmund'da (Schauspielhaus Dortmund)⁶ defalarca sahnelenmesi ve her defasında salonları doldurması da bu romanın bir şekilde içinde bulunduğu kategoriye (post-migrantische Literatur) zorlayarak aşmaya çalıştığının ve hatta belki de aştığının, bir işareti olarak değerlendirilebilir.

Aşağıda Necati Öziri'nin *Vatermal* adlı ilk romanı (Debüt) ve bu romanın aynı adla Schauspielhaus Dortmund'daki sahnelenmesiyle ilgili bir değerlendirme yapılacak.

Üç Anlatım Zeminine Yayılan Bir Konu: Aile Dramı

Roman yazarın Arda Kaya adını verdiği ana karakterin aile hikâyesini konu alır. Bu aile hikâyesi tamamen Arda'nın perspektifiyle, babasına yazdığı bir mektubun içinde kurgulanmıştır. Ana karakter Arda Almanya'daki bir hastahane de yoğun bakımda tedavi görürken, hiç tanımadığı babasına bir mektup yazmaya başlar. Bu mektupta yaşadığı hayattan, hastalığından ve ona duyduğu hislerinden bahseder. Son derece özgün olan bu anlatım tarzında ölüm döşegindeki genç bir insanın iç dünyasına girmek, babasıyla hesaplaşmasına, kimlik arayışına ve hayatı nasıl algıladığına tanıklık etmek mümkün. Bir mektubun sınırlarını aşan konular okuyucuda bir mektup değil de günce okuduğu izlenimi yaratır.

Bazı bölümlerde ben anlatıcı (Arda) kaybolur.

Onu ziyarete gelen ve bu ziyaretler sırasında kendi hikâyelerini aktaran anne (Ümran) ve ablanın (Aylin) yaşadıklarına egemen anlatıcı tekniğiyle yer verilir. Egemen anlatıcı annenin hikâyesine (Türkiye’de geçen çocukluk ve ilk gençlik yılları, deprem mağduru olmasından dolayı yaşadığı travma ve ilk aşkı) olabildiği kadar nesnel ve mesafeli yaklaşırken, ablanın hikâyesinde onu destekleyen, anlayan bir yaklaşım içindedir. Abla, henüz Arda doğmadan önce, çok küçük yaşlardayken, aile içi siddete tanıklık etmiş, babanın aileyi terketmesi ile derin bir sarsıntı yaşamış ve bunun sorumlusu olarak gördüğü anneyi hiç affetmemiştir. Egemen anlatıcı, Aylin’i annesine karşı isyankar, öfkeli ve güçlü, kardeşi Arda’ya karşı şefkatli ve koruyucu olarak okuyucuya yansıtır. Bu anlatımlarda Aylin çok sevdiği kardeşi Arda’ya yarı-anne olan bir abla rolündedir.

Roman anlatımı içindeki hikâyelerin toplamından üç kişilik bir aile dramı sonucu çıkarılabilir. Bu ailenin gerek ekonomik, gerek sosyal gerekse politik sorunlar karşısında çözümsüzlüğünün -başta anne olmak üzere; onunla birlikte her iki çocuğun istenmeyen yerlere savrulmasının- sebebi, baba Metin Kaya’nın hiçbir açıklama yapmadan onları terketmiş olmasıdır. Benzer aile dramlarına Arda’nın akraba ve arkadaş çevresinde de rastlanır. Romanda yan karakterler olarak yer alan bu insanların birbirlerine acımasız ve hatta imha edici yaklaşımları dikkat çeker. Sanki her bir karakter kendi dünyasında yeterince anlaşılıp yakın çevreden yardım gör(e)meden, kendi yalnızlığı içinde kıvrılmaktadır.

Aile Dramının İki Disipline Ayrı Yansımaları

Romandan sahneye taşınan bu aile dramını iki disiplin (tiyatro ve edebiyat) kapsamındaki üç anlatım zeminine yayarak şu şekilde görselleştirmek mümkün:

Birinci Anlatım Zemini

Mektup olarak kurgulanan roman ben anlatıcının babasına hitabıyla başlar.

Oyundaki ilk sahneyse ana karakterin karmaşık bir rüyası/kabusu olarak kurgulanmıştır. Ana karakter anlatıcı rolüyle sahnedeki yerini aldığı anda mektup el yazısıyla sahne duvarına yansır.

İkinci Anlatım Zemini

Annenin ve kız kardeşin hikayeleri romanda "Egemen Anlatıcı" tekniğiyle verilir. Anlatım geçmiş zaman formundadır.

Oyunda bu iki karakterin hikayeleri birbirinden bağımsız sahneler içinde aktarılır. Sahne üzerindeki ana karakter ise o sürede "Ben Anlatıcı" rolüyle izleyici durumdadır.

Üçüncü Anlatım Zemini

Romandaki "Ben Anlatıcı" aile ve arkadaş çevresiyle yaşadığı olayları mektup tekniğinin dışına çıkararak anlatır.

Oyunda ise ana karakterin çevresiyle ilişkisi birbirinden kopuk bir şekilde spontane sahnelenir. Ana karakter "Ben Anlatıcı" oynanan sahnenin içindedir.



Sahneleme:

Romanın Schauspielhaus Dortmund'daki sahnelenmesinde dikkat çeken unsurlardan biri girişin Alman edebiyatının klasiklerinden *Faust II*'den yapılan alıntılarla başlaması. Yaklaşık on dakika süren girişte gerek görsellerdeki dinamizm, gerek müzik, ışık ve sahne düzeni izleyiciyi bir gerilime sürükler nitelikte. Ana karakterin baygın bir şekilde yere yığılmasıyla sahne aniden sessizliğe bürünür ve giriş bölümü böylece sonlanır. Özetle Arda hasta yatağında kabus görmüştür.

Bir süre sonra anlatıcı rolünü üstlenerek baba-

sına mektup yazmaya, başka bir deyişle yüzü izleyiciye dönük, babasıyla konuşmaya başlar. Sahne üzerindeki dekorda sadece iki bank dikkat çeker, bu şekilde hastahane atmosferi canlandırılır. Hastahaneye ziyarete gelen anne ve kızkardeşin -birbirleriyle konuşmadıkları halde- oyunun sonlarına doğru yakınlaşmak zorunda kalmaları da bu banklar üzerinde gerçekleşir. Romanda bu yakınlaşmaya rastlanmaz. Ama her iki kadın da hem romanda hem de oyunda güçlü karakterler olarak yansıtılır. Oyunun kurgulandığı üç anlatım zemini birkaç sahne fotoğrafıyla şu şekilde özetlenebilir:



MEKÂN GÖRSELİ / SAHNE KULLANIMI / DEKOR / FİGÜRLER

Oyunun sonuna doğru ana karakter annesi ve kızkardeşini yakınlaştırmak için iki bankı yanyana koyarak ikisinin arasına oturur.



DEPREM / BİREYSEL TRAVMA / KOLEKTİF TRAVMA / SOYUTLAMA

Ergenlik yıllarında Türkiye’de banyo yaparken depreme yakalanan Ümran’ın travması hamam sahnesiyle anlatılır. Hamama giden bir grup kadının şarkı ve türküleriyle neşeli muhabbetleri gergin bir korkuyla sona erer.



ALMAN VATANDAŞLIĞI / KİMLİK EDİNİMİ / BÜROKRATİK ENGELLER / MÜCADELE

Romanda özgün ve sade bir dille anlatılan bürokratik zorluklar, oyunda ırkçılığın sonucu olarak keskin bir ironiyle eleştirilir. Ailenin nihayet Alman vatandaşlığı edinmesi abartılı bir kutlamayla sahnelenir.

Karakterler:

Ümran (Arda'nın annesi) kocası tarafından terkedildikten sonra iki çocuğunun tüm sorumluluğunu tek başına üstlenmek zorunda kalır. Bu durumda maddi ve manevi olarak çok zorlandığı hâlde annesinin yardımını bile kabullenmez. Ona karşı öfke içindedir. Türkiye'de yaşadığı depremden dolayı travma sonrası rahatsızlıkları zaman zaman günlük hayatını etkiler. Ümran tüm zorlukların yanı sıra bir de Almanya'daki bürokratik sorunlarla ve ayrımcılıkla mücadele etmek zorundadır.

Aylin (Arda'nın ablası) daha çok küçük yaşta kaybetmiş anne-babasının tartışmalarına ve daha sonra babasının hiçbir şey söylemeden evi terketmesine tanık olur. Annesine duyduğu öfke, annesinin anneannesine duyduğu öfkeye benzer, ama daha şiddetlidir. Ondandır hiçbir beklentisi yoktur. Çocuk yaşta kaybetmiş annesinin ilgisizliğinden dolayı, erkek kardeşinin sorumluluğunu üstlenmek zorunda kalır. Ergenlik dönemindeyken evi terk eder ve bu yüzden gençlik kurumu tarafından koruyucu bir aileye teslim edilir.

Metin (Arda'nın babası) politik bir geçmişe sahiptir. Arda'nın onun hakkında bildikleri Aylin'in ve aile çevresinden birilerinin anlatıklarından ibarettir. Onu kendi tasavvuruyla canlandırmaya, anlamaya -başka bir deyişle- ona ulaşmaya çalışır. Romanda baba karakterinin yokluğu ağır basar. Neredeyse her satır ve sayfada bu yokluğun fark edildiği söylenebilir.

Sonuç olarak gerek romanda gerekse sahnelemede göçten kaynaklı bir aile hikâyesinin gerçekçi bir bakışla anlatıldığı görülür. Her iki disiplin de kendi doğal çevresinden kopmak zorunda kalan ve başka bir ülkede yeni bir hayat kurarken, buna yeterince hazır olmayan bir ailenin hikâyesini çok katmanlı sebeplere dayayarak okuyucu ve izleyiciye aktarmakta. Bu aktarımlarda tiyatro, ailedeki sorunların sebebi olarak Almanya'daki kurumsal şiddeti gösterirken, roman babanın yokluğunun başka

bir deyişle aileye karşı sorumsuzluğunun altını çizer. Tiyatroda abartılı grotesk motiflere, romandaysa duygusal, özgün ve hatta romantik motiflere rastlamak söz konusu. Biri okumaya diğeriye izlemeye değer... Tavsiye edebiliriz.

Dipnotlar

1) Vätermal kelimesi Almanca Muttermal kelimesine alternatif üretilmiş bir kelime olarak ele alınabilir. Muttermal kelimesinin Türkçe karşılığı "ben: doğum lekesi" anlamındadır. Ben anlatıcısının yavaşta babasında olduğu gibi bir doğum lekesi vardır. Anlatıcı bu doğum lekesiyle birlikte kendini babasıyla özdeşleştirmeye çalışır.

2) Was ist "postmigrantische Literatur"?

3) Vätermal kelimesi Almanca "Muttermal" yani "ben" kelimesinin ironik bir şekilde dönüştürülmesiyle kurgulanmış bir kelimedir. Ana kahraman sol gözünün altındaki ben babasıyla ortak olduğu için bunu Vätermal olarak adlandırır ve hiç görmediği babasıyla ortak olan bu "ben"e büyük bir anlam yükler.

4) Vätermal | Gorki

5) Vätermal, nach dem Roman von Necati Öziri | Schauspiel Köln

6) Vätermal: Theater Dortmund





Dünyadan Sesler

Oratoryo: Doyçland

YASEMİN DAYIOĞLU YÜCEL

48

Caner Akdeniz'in rejisi ve Jascha Fendel'in dramaturjik yönetiminde Eylül 2024'te Oberhausen Tiyatrosu'nda prömiyerini yapan *Oratorium: Doyçland*, kolayca benzeri bulunamayan bir oyun. Alt başlıkta "Hayatın Diskografisi" ve program broşüründe bir şarkı gecesi olarak tanımlanması bu akşamın bütünlüğünü yansıtmakta eksik kalıyor. Sahne ile seyirci arasında güçlü bir birliktelik duygusunun yaratılması bu bütünlüğün bir parçası. Salonda hem tipik "beyaz" ve beyaz saçlı tiyatro izleyicileri hem de Essen Üniversitesi'nden göçmen kökenli öğrenciler bir arada. Seyirciler şarkılara eşlik etmeye, hatta dans etmeye davet ediliyor. Böylelikle bir konser havası hakim olsa da, şarkılar bir oratoryuma uygun şekilde bir anlatıcı tarafından sıkça bölünüyor.

Tiyatro salonuna giren seyircileri sahnenin çoğunu kaplayan hantal, eski model bir Mercedes karşılıyor ve oyun boyunca yerinden kıpırdamıyor. Oyun başladığında anlatıcının aslında bu Mercedes olduğu anlaşılıyor. Sadece şarkıları değil, büyük bir başarıyla şarkıcılığa

bürünmüş oyuncularını ve müzisyenleri de zaman zaman birbirinden ayırıyor. Sert, erkek, hafif metalik bir sesle az ve öz konuşuyor. Akşam ilerledikçe bu emektar Mercedes'in kendisini tanımladığı gibi yalnızca "krom ve çelikten bir kalıntı" olmadığını hissetmeye başlıyoruz. Mercedes aslında, Almanya ile misafir işçileri başka hiçbir sembolün yapamayacağı şekilde birleştiriyor: "Ben sadece bir araba değilim. Ben o arabaydım. Arzu nesnesi. Umut taşıyıcısı. Mükemmellik. Ben Almanya'yım." Mercedes, misafir işçi göçünün bir hafıza mekânına dönüşüyor; farklı ülkelerden gelen göçmen işçilerin kaderlerine E5 yolundan öte eşlik edip arşivliyor:

"Bin kilometre, tavana kadar yüklenmiş, kalpte özlem, bagajda hayallerle. Yorgun yüzleri hatırlıyorum, her molada koltuklarımda dinlenenleri. Arka koltuğumda oynayan ve gülen çocukları. Tartışmaları, hararetli münakaşaları, aile ve memleket üzerine fısıldaşmaları. Onlar beni sevdiler, ben de onları seviyorum."

Fotoğraf: Axel J. Scherer



49

Mercedes, Bruno Latour'un aktör-ağ teorisi bağlamında sahnede bir aktör hâline geliyor; aynı zamanda Hartmut Rosa'nın rezonans kuramı ya da Karen Barad'ın "agential realism" ışığında okunması da mümkün. Kesin olan şudur ki, onsuz misafir işçi göçü bildiğimiz biçimde gerçekleşmezdi. Adalet Ağaoğlu da *Fikrimin İnce Güllü* (1976) romanında misafir işçi Bayram'ın kaderini Mercedes'inin kaderiyle sıkı sıkıya bağlamıştı. Roman, İlyas Salman'ın başrolünde *Mercedes Mon Amour* (1992) adıyla sinemaya uyarlanmış ve uluslararası başarı kazanmıştı.

Hurdacıya verilmeden önce ("Ben yaşlıyım, yorgunum, artık rağbet görmüyorum."), Mercedes seyirciyi farklı bir yolculuğa çıkarıyor: "Hayatım boyunca bana eşlik eden eski şarkıları son bir kez daha duymak istiyorum." Böylece Ruhi Su'nun *Acı Vatan* şarkısıyla misafir işçi diskografisinin ilk şarkısını dinliyoruz:

*Almanya acı vatan
İnsana hiç gülmeyi
Nedendir bilemedim
Bazılarını gelmeyi*

"Almanya Acı Vatan" sözü, Almanya'daki Türk göçmen işçilerin kültürel hafızasına derinden kazınmış, deyimleşmiş bir ifade. Ancak oyunda yalnızca Türkçe'den çevrilen şarkılar değil, doğrudan Almanca yazılmış eserler de seslendiriliyor. Örneğin Cem Karaca'nın *Mein Deutscher Freund* (Arkadaşım Alman) adlı şarkısı:

*Türk erkeği, sana ihtiyacımız var
Gel bu ekonomik mucizeler diyarına
İş seni orada bekliyor
Geleceği ellerine al
Ağır iş, ağır mark
Türk erkeği, sen henüz bilmiyorsun
İnsanlığımı değiştireceksin
Bir bant vardiyasıyla*

Almanya acı vatan
Deutschland ist eine bittere Heimat



Fotoğraf: Axel J. Scherer

Şarkı, sonunda daha umutlu bir tonla bitiyor:

*Türk çocuğu ve Alman çocuğu
Siz bizim umudumuz olacaksınız
Şimdi hâlâ duvar olan yerde
Onları yıkın, paramparça edin
Anlamaya köprüler kurun
Kalplerin dile ihtiyacı yok
Yeni bir dünya doğacak
Yepyeni doğacak
Eğer isterseniz
Bunu başarabilirsiniz
Türk kadını, erkeği ve çocuğu
Türk kadını, erkeği ve çocuğu
Hayaliniz o zaman gerçekleşecek*

Bu özlem dolu ve eleştirel şarkılar, Derdiyoklar'dan Şoför Kardaş veya Aşık Metin Türköz'den *Guten Morgen Maestro* gibi daha hareketli parçalarla çeşitleniyor. İspanyolca

(*Trico Trico Tra* -Toni Los Santos), Sırpça (*Gastarbajterska*- Riblja Corba) ve Yunanca (*Protomaya*- Prosechòs) şarkılar da kimi zaman eleştirel, kimi zaman nostaljik bir tınıya sahip. Hepsi, memleket özlemi, ağır çalışma koşulları, dışlanma ama aynı zamanda yaşam sevinci ve daha iyi bir hayat umudunu konu alıyor. Oyuncular, Ronya Oppelt, Regina Leenders ve Khalil Fahed Aassy, yabancı dillerdeki şarkıları büyük bir başarı ile seslendiriyor Oyunda yer alan çoğu şarkıları *Songs of Gastarbeiter* albümlerinde derleyen İmran Ayata ve Bülent Kullukcu, müzisyenleri "öncüler" olarak tanımlıyor:

"Öncüler, yalnızca acı çeken değil, aynı zamanda mücadeleciler ve ironik tavırlarıyla Alman toplumunun keskin gözlemcileriydiler. Öncüler, daha Türk-Alman rapçiler ortaya çıkmadan çok önce Anadolu disko-folk gibi yeni tarzlar yaratmış, türler arası denemeler

yapmış ve hatta rap formunda deneyler gerçekleştirmişlerdi. Öncüler, çünkü arabesk soundunu Almanya'ya taşıdılar, diller arasındaki geçişlerle ustalıklarla oynadılar ve Almancaya özgün bir tını kazandırdılar.”

Eserin başlığında “Deutschland” Türk fonetiğine göre yeniden yazılmış: “Doyçland”. “Alamanya” kavramı, oyunda seslendirilen birçok göçmen işçi şarkısında geçiyor. Bu dilsel yabancılaştırma, Mercedes gibi, Türk-Alman göçünün ortak tarihini simgeliyor: Bu göç bazen sanıldığı gibi tek taraflı veya tamamlanmış değil, her iki ülkede, günümüzde ve gelecekte toplumsal, siyasal ve kültürel gelişmeleri etkilemeye devam eden bir süreç.

Başlığın “oratoryo” terimiyle birleşmesi şarkıların ve anlatıcının sırayla ön plana çıkması dışında da izleyiciyi düşündüren bir unsur. Bu müzikal form Hristiyan geleneğinden gelir, dini metinler dramatik ve müzikal olarak icra edilir. Eğer kutsal oratoryolarda müzik vaazların çerçevesini çizmişse, burada Mercedes’in sözleri bir tür vaaz mıdır? Oyuncular sahneye rahipleri andıran cüppelerle çıkıyor. Ama gregoryen ilahiler yerine, hem hüzünlü hem de hareketli şarkılar duyuluyor; seyirci hem düşünceye hem coşkulu dansa davet ediliyor.

Seyirciler Conny Froboess’in çok bilinen *Zwei kleine Italiener* (İki küçük İtalyan) şarkısının son ezgilerini mırıldanırken, sahnede aniden Rostock-Lichtenhagen'deki ırkçı saldırıların görüntüleri beliriyor. Mercedes, Mölln ve Solingen saldırılarını da hatırlıyor:

“Solingen'deki şoku hatırlıyorum. Beş masum insanın hayatını kaybettiği evin kömürleşmiş kalıntılarına bakan insanların yüzlerindeki dehşeti. Sokaklara yayılan yas ve öfkeyi duydum. [...] Almanya'nın en karanlık anlarına tanıklık ettim; nefretin ve şiddetin üstün geldiği anlara. Gövdem bu saldırıların izlerini taşıyor, ama asıl izler insanların kalplerinde kaldı. Ben bir anıttım, nefret ve

hoşgörüsüzlüğün yeniden alevlenmesine karşı uyanık kalmanın zorunluluğunu simgeleyen bir sembolüm. Ben geçmişin tanıyıyım ve geleceğin farklı olmasını umut ediyorum.”

“Acı”, “öfke” ve “umutsuzluktan” Türkçe-Almanca rap doğar; “kendini duyulmamış hissedenlerin sesi, baskının kroniği, adaletsizliğe karşı bir haykırış” olur. Bu müzik, Cartel'in aynı adlı parçasıyla temsil ediliyor.

Finalde Mercedes rolünü sorguluyor:

“Bu gösteri için bir ikinci el araba satıcısının avlusundan satın alındım, hiçbir uyarı ve rızam olmadan. Sanki yalnızca ölü bir aletmişim gibi. İnsanların kalplerine dokunan, yüzlerine gülümseme getiren eski, paslı bir arabanın sahne aldığı bir gece. Müziğin insanla makine arasındaki sınırları aştığı, hepimizi birbirine bağladığı bir gece. Ama ben kendimi aldatılmış ve biraz da istismar edilmiş hissettim.”

Mutlu sonun “tarzı” olmadığını söylese de, bilge Mercedes bu duygusal ve birliktelik yaratan gecede – müzisyenlerin ve şarkıcıların performanslarının; Mercedes'in anlatıcı rolünün; farklı dillerin; kişisel hatıraların ya da akrabalar, arkadaşlar ve komşuların anılarının müzik aracılığıyla çeşitli yankı eksenleri boyunca birleşerek büyük bir rezonans alanı oluşturduğu bu anda – belki abartılı ama asla kitsch olmayan sözlerle noktıyor:

“Gerçekten değerimin bilindiği, özgünlüğümün tanındığı ve bana saygıyla davranıldığı bir geleceğin hasretini çekiyorum. Sadece sergilenen bir süs eşyası olmak istemiyorum. Şimdi birkaç bağlayıcı, sevgi dolu cümle daha söylemeliyim. Benden böyle istendi. Ama mutlu son benim tarzım değil. Sevin birbirinizi. Bu kadar canlı ve çeşitli topluluklara sahip olmak bir armağandır. Onlar ülke için bir zenginliktir ve nefret ile dışlanmaya karşı bir siper. Hele ki sağ ideolojilerin yeniden güç kazandığı bu zamanlarda. Uyanın.”



Son Yok: *A Year Without Summer*

ASLI KAPLAN

Kim sonsuza kadar yaşamak ister?

Bir süredir yaptığı özgün işlerle dünyayı kısıp kavuran Avusturyalı koreograf ve yönetmen Florentina Holzinger, *A Year Without Summer*'da bu soruyla seyirciyi sorguya çekiyor. Sislerle kaplı sahnede genç bir kadın oyuncu beliriyor. Gündelik kıyafetleri ve yumuşak ses tonuyla bizlere yazsız geçen 1816 senesini anlatmaya başlıyor. Endonezya'daki volkanik patlamayla gökyüzünün külle kaplandığını, bu yüzden de güneşin doğmadığını anlatıyor. İnsanlar kıtlıkla karşı karşıya. Bu yazsız yılda sıralar 18 yaşındaki Marry Shelley ve arkadaşları Cenevre Gölü etrafında bir evde buluşuyor ve korku hikâyeleri anlatarak kendilerince bir çıkış yolu arıyorlar. Karanlık bir gökyüzünün altında bir araya gelmenin farklı yöntemlerini arıyorlar. Öyle ki Shelley'in *Frankenstein*'i bu dönem kaleme almaya başladığından bahsediyor.

Bu kısa bilgilendirme sonrası 65 ile 85 yaş aralığındaki kadın performansçılar sisler eşliğinde sahneye yerleşiyor ve dans etmeye başlıyor. Realizm ve sürrealizmin sınırlarında gezinmeye başlıyoruz. Müziğin ritmine kendine bırakan kadınlara genç kadın performansçılar dâhil olmaya başlıyor. Sahnenin gittikçe kalabalıklaşmasıyla sahnede bir erotizm seli başlıyor. Kadınlar yavaş yavaş birbirine dokunmaya başlıyor ve kıyafetler teker teker çıkartılıyor. Kıyamet gününü andıran bir günde belki de yok oluşa direnmek için birbirine tutunan, birbirini tatmin ederek büyüyen bir kalabalıkla baş başa kalıyoruz. Güzellik standartlarını karşılamak için savaşa açan Holzinger bizi gerçek kadın bedenleriyle karşılaştırıyor. Dik ve iri olmak zorunda olmayan memeler, şekilli olma derdi olmayan kalçalar ve pornografik sahte kalıplardan uzak orgy sahneleriyle her zaman karşılaşılmaması mümkün olmayan bir gösteriyi şahitlik ediyoruz. Seks ve orgazm, medyanın ve ataerkinin bize dayattığı estetik algısından

Fotoğraf: Nicole Marianna Wytczak



53

uzak bir şekilde tüm doğallığı, şehveti ve gerçekçiliğiyle sahnede.

Naomi Wolf, *The Beauty Myth* kitabında “Kadınlarda yaşlanma ‘güzellikten düşme’dir çünkü kadınlar zamanla daha güçlü olur. Kadın kuşakları arasındaki bağlar sürekli yeniden koparılmalıdır: Yaşlı kadın gençlerden korkar, genç kadın yaşlılardan; güzellik miti tüm kadın yaşam süresini kısaltır.” der. Bu güzellik miti ataerkinin kadınları arzu nesnesi olarak gördüğünü bize hatırlatır. Öyle ki bugün en çağdaş, en beğendiğimiz sanat kurumlarında bile ne kadar az dile getirsek de kadınlar nasıl görüldüğünün kaygısını taşımaktadır. Yalnız yaşlılık ve gençlik değil, beden güzelliği algısı da toplum tarafından dayatılanlarla ilişkilidir. Kapitalizm ve onun araçları yaşlı veyahut alışlagelmiş güzellik standartlarını karşılamayan kadın bedeninden korkar. Çünkü kadın kapital olanın makbul gördüğü sınırların dışına çıktıkça kapitalizm ondan beslenemez. Böylece yaşlı veyahut çirkin olarak atfedilen kadınlar kapitalizme ait olmayı reddettiklerinde sırf onlara

hizmet etmedikleri için canavarlaştırılırlar. Bu canavarlaştırılma adeta modern bir Frankenstein efektidir. Kontrol edilemez ve “aykırı” olanı öteki konumuna koyar. Holzinger, yaşlı ve genci aynı sahnede buluşturarak kapsayıcı bir fotoğraf oluşturmanın yanı sıra, kadınların yaşam döngüsünü de bizlere gösteriyor. Gençlik ve güzellik sonsuza kadar sürmek zorunda değil ve bu son derece normal. Seks, merkezde olmak zorunda değil, sahne yalnızca güzel olana ait değil ve bu son derece normal.

Bu sahnenin sonundaki doruk noktasıyla beraber, ekip stetoskop ve önlüklerini giyerek Holzinger’ı bir sandalyeye oturtturuyor. Kamera kayda başlıyor ve görüntü ekranda yansıtılıyor. Holzinger’ın bacağındaki dikişleri seyretmeye başlıyoruz. Oyunculardan biri ebe olarak dikişleri tek tek söküyor ve diğer kadınlar bir koro hâlinde ona ıkınmasını söylüyorlar. Holzinger acıyla ıkınıyor ve sökülen dikişlerin altından minik üç boyutlu bir embriyo çıkıyor. Ebe “Muhteşem bir müzikal!” diye bağıyor. Bu bir müzikalin doğuşu ve her şey şovun bir



Fotoğraf: Nicole Marianna Wytzyzak

parçası. Burada aslında her şeyin şov dünyasında farklı versiyonlarla yer edinebildiğini görüyoruz. Sahnede hayata dair olan her şey form değiştirerek ya da orijinal hâliyle kendine yer edinebilir. Bu sahnenin sonunda şarkılar ve müzikle birlikte tıp dünyasının derinlerine iniyoruz. İrkçı psikologlardan bahsediliyor, antidepresanlarla olan ilişkimize değiniliyor, estetik operasyonlarla kaşlar kaldırılıyor, öjeni gündeme getiriliyor ve Freud sahneye çıkıp vajinaya dair yargılarından bahsediyor. Freud, kadınların eksikliklerine vurgu yaparken onun kadın bedenine ne kadar ataerkil yaklaştığını bir kez daha hatırlıyoruz. Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*'de "Kız çocuğu, kendi hadım edilmişliğini kabul eder; böylece erkeklerin üstünlüğünü ve kendi aşağılığını da kabul eder. Penis kıskançlığı geliştirir..." der. Oyunda bu düşüncelerin plastik karşılığı ola-

rak sahnede kendini kaybetmiş ve kadın bedenini aşağılayan bir Freud görüyoruz. Kadınları muayene ediyor ve penis eksiklerine değiniyor. Hatta kendi penisi yerinde mi diye sık sık kontrol ediyor. Bütün bunları yaparken o kadar kendinden geçmiş ve hiperaktif davranıyor ki kendini gülünç duruma sokuyor. Onun düşüncelerinin aslında kadınlık algısı ekseninde ne kadar komik olduğunu görüyoruz. Bu sahne bize erkekliğin ve tıbbın kadınların bedeni, fikirleri ve iffetlerine yönelik yargılarının sona ermediğini, aksine bir çığ gibi büyümeye devam ettiğini hatırlatıyor. Modern tıp bedenlerimizden ne istiyor? Tam bu noktada oyundaki canlı estetik sahnesini düşünüyorum. Genç bir performansçının sarktığı düşünülen -aslında çok dinç ve güzel olan yüzü sahnede kancalarla geriliyor. Bu sahneyi izlerken omuzlarıma büyük bir ağırlık çöküyor. Kusur biz kadınlar için



Fotoğraf: Mayra Wallraf

öyle bir kelime ki sanki gittiğimiz her yerde peşimizden geliyor. Her zaman düzeltilmesi gereken bir şey mutlaka varmış gibi hissettiriyor. Seyirci bu anı dev ekrana yansıtılmış bir şekilde canlı seyrediyor. O yüz aslında sadece bir yüz olmaktan ziyade özellikle 2010 yılı sonrası dünyada viral olan yüz estetiği akımına büyük bir gönderme. Bütün yüzler gerilmek zorunda, tıpkı bütün yüzler günün birinde kırışmak zorunda olduğu gibi... Naomi Wolf, *The Beauty Myth* kitabında yüz gerdirme hakkında şunları söyler: “Kadınlar yüz gerdirme ameliyatı oluyor çünkü bu toplumda, böyle işlemleri yaptırmayan kadınlar sanki gözden kayboluyor.” Sahnede yüzünü gerdiren genç performansçının yüzündeki ifade zamana meydan okuma isteği taşıyor. Belki de toplum içinde var olabilmek için acı çekerken fark edilmeyi düşünüyor. Fark edilmeyi düşünmese bile onaylanmak mı istiyor? Bu son derece gerçek değil mi? Düzen, kendine adapte olamayanı görünmez kılıyor ve görünmez kılınansa genelde kadınlar oluyor.

Sistemin kadınların omuzlarına bıraktığı yükü bir kez daha hatırlıyoruz. Peki ya biz genç ve güzel görünme uğruna çabalarken ölümsüzlüğü mü arıyoruz yoksa zaten kendi kıyametimizin içinde mi yaşıyoruz? Holzinger’ın kadınları bütün bunların farkında. Belki de en çok seyir zevki veren şey de bu: Sistemi içtenlikle reddeden, onunla dalga geçen, var oluşu olduğu gibi kabul eden kadınları seyretmek.

En etkileyici sahnelerden biriye büyük bir cam fanusun ardında kalan ve oradan çıkmaya çalışan robot hayvanların olduğu sahne. Bu robottan hayvanlar dakikalar boyunca camları delmeye çalışarak dışarı çıkmak için çabalıyor fakat sonunda onları dışarı çıkaran insanlar oluyor. Yapay zekânın geliştiği, gerçek ve sahtenin birbirine karıştığı günümüzde insan robotları köleleştirmek için mi kullanıyor? Hiyerarşiye olan düşkünlüğümüzü çağ ilerledikçe farklı versiyonlarla neden yeniden üretiyoruz? Her yeni yüzyılda yeni Frankensteinler mi yaratıyoruz?

Oyunun son sahnesinde genç oyuncular yaşlı oyuncuların altına bez bağlıyor ve onlara bacaklılık yapıyor. Bu esnada bezler kirlenmeye başlıyor. Oyunun başında karşılaştığımız orgy şimdi dışkı seliyle yer değiştiriyor. Önce yaşlı ardından bütün kadın performansçılar toplu bir şekilde dışkılamaya başlıyor. Her yer dışkıyla kaplanana dek devam eden bu sahnede seyirciye sahte dışkı dolu mendiller fırlatılıyor. Doruk noktasındaysa bütün performansçılar kendilerini sürekli dışkı selinin büyüdüğü ve kendilerini durduramadıkları bir hâlin içinde buluyorlar. Bu sert ve izlemesi kolay olmayan bir ritüele dönüşüyor. Cinsellik ne kadar dikkat çekiyorsa dışkılamak ve kusmak seyirci üzerinde o kadar tiksinti uyandırıyor. Seyircilerden bazılarının verdiği negatif reaksiyonla ya da salonu terk edişiyse sahnede kadınların genellikle güzel ve erotik olanla bağdaştırıldığını bir kez daha hatırlıyorum. Kadınlar onlara yakışmadığı düşünülen şeyleri yaptıklarında bazı insanlar bundan çok daha fazla rahatsızlık duyuyor. Oysa belki de bu sahnede ele alınan dışkılamak kavramı, kadınlar olarak kurtulmak istediğimiz şeylere, bütün biriktirdiklerimize bir göndermedir. Bir iz bırakmaktır dünyada. Olamaz mı? Bu sahne bana Artaud'un "*Bok kokan yer varlık kokar.*" sözünü hatırlatıyor. Dışkılamak her zaman kimse yokken yapılması gereken, kirli bir şey olarak algılansa da aslında canlılığın ve döngünün büyük bir parçası aslında.

Ben bütün bunları düşünürken sahnede aniden Frankenstein beliriyor. Bir kadın performansçının bedeninde ete kemiğe bürünüyor. Seyirciye ona neden değişik bir yüz ifadesiyle baktığını soruyor. Günümüzün insanı şu an karşılaştığı kendi yaratmış olma ihtimali olan Frankenstein'dan korkuyor mu? Yoksa farklı olan, öteki olarak görülen nerede ve nasıl olursa olsun önyargılarımızla karşılaşmaya devam mı ediyor? Bunun bir sonu yok mu?

Oyunun sonunda "Son Yok" yazan bir yazıyla karşılaşılıyor. Ardından bütün ışıklar açılıyor. Performansçılardan biri küçük yuvarlak bir

buz pisti üzerinde buz pateni yapıyor. Diğer performansçılar selam verirken o piruetler yapmaya devam ediyor. Sahne boşaldıktan sonra bile son seyirci salondan ayrılana kadar buna devam ediyor. Düşüyor, kalkıyor ve kaymaya devam ediyor. Bu döngüyü sürekli tekrar ediyor. Gözlerimi ondan alamıyorum. Gerçekten bir son yok. İnsan belki de yüzyıllardır aynı çemberin etrafında dönüp duruyor ve belki de hiç gelmeyecek olan bir sonu bekliyor. *A Year Without Summer*, zihnimizi meşgul eden bütün meselelerin altını filtresiz ve özgün bir şekilde oyuyor. Gecenin sonundaysa kendimizi kaçırdığımız ya da görmek istemediğimiz ne varsa onları düşünürken buluyoruz.





**Eleştirel Düşünce
ve Eğitimde Tiyatro**

Görünmeyeni Görünür Kılmak: Eleştirel Düşüncenin İzinde

ZEHRA İPŞİROĞLU

1

58

Günümüzde eleştirinin işlevi ne olabilir?

Ekolojik kriz dünyanın her yerinde etkisini gösteriyor. Yoksulluk ve sefalet günden güne artıyor. Popülist politikalar yaygınlaşıyor. Demokrasiler sallantıda. Savaşlar birbirini izliyor.

Bu karanlık dönemde eleştiri bize ne ifade ediyor? Eleştirel düşünce bize yaşadığımız dünyayı anlayabilmemiz ve çözümler üretebilmemiz için bir anahtar sunabilir mi? Eleştirinin işlevi nedir ve ne olabilir? Bu sorunun izini sürdüğümüzde eleştirinin yaşadığımız her alanda ne kadar önemli olduğunu görüyoruz. Söz gelimi günden güne artan ve geleceğimizi tehlikeye düşüren ekolojik sorunlarla nasıl baş edeceğiz? Savaşlara ve savaş çığırtkanlığına karşı ne yapabiliriz? Dünya barışını ve antimilitarist bir anlayışı nasıl sağlayabiliriz? Dünya genelinde yükselen yoksulluğun nasıl önüne geçebiliriz? Dünyayı egemenliği altına almak isteyen çeşitli ırkçı, dinci vb. ideolojilerin insanları yapay

zekâ aracılığıyla manipüle etmesini nasıl engelleyebiliriz? Dünyanın her yerinde giderek artan kadın düşmanlığına, kadına karşı şiddete karşı ne yapabiliriz? Çocuklarımıza nasıl daha iyi bir gelecek sunabiliriz? Bütün bu sorunların ışığında sanatın edebiyatın, tiyatronun, sinemanın ya da popüler kültürün söz gelimi dizilerin işlevi nedir ve ne olmalıdır?

Görünmeyenin görünür kılınması

Her gün karşımıza çıkan ve bizlerden etkin bir duruş bekleyen bu sorunlarla baş etmenin ilk adımı sorunların temeline inerek anlamaya çalışmak ki, işte tam bu noktada eleştiri bir anahtar işlevi görüyor. Başka bir deyişle görünmeyeni görünür kılıyor; görünenin ardında gizlenen anlamları, ideolojik katmanları ortaya çıkartıyor. Böylece bize söylenen, sunulan, gösterilen her şeye inanmamızı sağlıyor, kısaca bizi özgürleştiriyor. Özgür ve bağımsız düşünme,

sorgulama ve eleştiriye dayanıyor. Bunun gerçekleşebilmesi merceğe altına aldığımız olgunun kodlarını çözümleyen, aralarındaki bağlantıları ortaya çıkartan çok katmanlı bir alımlama sürecine dayanıyor. Önce sadece öznel duyguların tetiklediği algılamayla başlayan bu süreç, anlama doğrultusunda geliştikçe etkin bir alımlamaya dönüşüyor. Eleştirinin anahtar işlevini görmesi ve bize yepyeni bir bakış sunması ancak söz konusu olguyu iyice alımladıktan sonra gerçekleşiyor.

Tiyatro eleştirisi

Doksanlı yılların başında İstanbul Üniversitesi'nde Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği Bölümü'nü kurduğumda amacım eleştirel düşünmeyi tiyatro eleştirisi gibi sınırlı bir alanda yaşama geçirmekti. Şimdi olduğu gibi o dönemde de eleştiri sözcüğü çoğunlukla bir şeyi olumsuzlamak olarak algılanıyordu. Böyle olduğu için de tiyatrocularla eleştirmenler arasında sık sık gerilime tanık oluyorduk. Sanırım dikkatinizi çekmiştir “sakın yanlış anlamayın; amacım eleştiri yapmak değil; eleştiri yapmak ne haddime” gibi özür dilemeleri de ne çok duymuşuzdur. Oysa eleştiri olumsuzlama değil, bir şeyi anlama doğrultusunda adım adım alımlama anlamına geliyor. Başka bir deyişle eleştiri bir yargı değil sorgulama ve anlama sürecini içeriyor. Ancak bu sürecin sonunda olumlu ya da olumsuz bir değerlendirme söz konusu olabilir. O dönemde yazdığım *Eleştirinin Eleştirisi* kitabında somut tiyatro eleştirisi örneklerinden yola çıkarak bizdeki eleştiri anlayışına eleştiri getiriyordum. Yaptığım çalışmada bir eleştirmenin oyunu izleme zahmetine bile katlanmadan nasıl belli klişelerle eleştiri yazabileceğini örneklerle gösteriyordum. O dönemde bu kitap heyecan uyandırmış, eleştiri üzerine verimli bir tartışma ortamı yaratmıştı.

Eleştirmenin can damarı alımlama

İki binli yıllarda Nazan İpşiroğlu ile birlikte eleştirinin temelini oluşturan alımlama kitaplarını, *Tiyatroda Alımlama*, *Edebiyatta Alımlama*, *Sanatta Alımlama* kitaplarını yayınladık. Okullarda kullanılan ve hâlâ gündemde olan bu dizi zamanla müzik, fotoğraf, sinema gibi alanlarda da araştırmalara yol açtı. Bu çalışmalarımız yorumbilim ve alımlama estetiği kuramlarına dayanıyor. Böylece hem sanat yapıtını çözümleme, anlamlandırma ve yorumlama hem de kültürel ve ideolojik bağlantıları içinde görme yetisini elde ediyoruz. Eleştirel düşüncenin temellerini atmak için yaptığımız çalışmalar ve araştırmalar zamanla kök saldı. Eleştiri sadece algılama, yargılama ya da güzelleme olmaktan çıktı. Alımlamaya dayanan düşünsel bir pratiğe dönüştü. Çocuk tiyatrosu, tiyatrodaki kadın temsilleri üzerine kapsamlı eleştiriler yazıldı, kitaplar yayınlandı, genç kalemler Tiyatro Eleştirmenleri Birliği *TEB Oyun* dergisinde doğrudan alımlamada odaklaşan inceleme, araştırma ve eleştiri yazıları yazmaya başladılar. Ne var ki yapılan çalışmalar daha çok tiyatroyla ilgilenen küçük bir çevreyle sınırlı kaldı ve geniş çevrelerde yeterince yaygınlaşamadı.

Tiyatro eleştirisinde, metin odaklı tiyatrodaki eleştiriye giden alımlamanın iki aşamada geliştiğini görüyoruz. Metin alımlaması: Metnin tüm boyutlarıyla irdelenmesi, söz konusu olan nasıl bir metin, ne anlatıyor ve nasıl anlatıyor, (metnin anlatım ve söylem düzleminde incelenmesi). İkinci aşama sahne alımlaması: Bu aşamada da metnin nasıl sahneye taşındığı, kısaca nasıl bir sahne yorumu yapıldığı, hangi göstergelerden nasıl yararlandığı irdeleniyor. Değerlendirme, yani eleştiri ancak bu aşamalardan sonra gündeme geliyor. Metnin olmadığı performans türü oyunlarda ise doğrudan sahne çözümlemesi, sahnedeki göstergelerin anlatım ve sunuş



60 düzleminde analizi önem kazanıyor.

Dizi eleştirisi

Son yıllarda dizi eleştirisine yöneldim. (*Televizyon Dizi Pusulası, TV Dizilerine Eleştirel Bir Yaklaşım*). Milyonları etkileyen diziler eleştirel düşünme alanında kendimizi geliştirebilmemiz için bizlere büyük bir fırsat tanıyor. Aşırı gerçekçi olmaları izleyicinin gösterilenlere kendini kaptırmasına yol açıyor, böylece dizilerdeki ideolojinin bizi yönlendirmesine, dahası manipüle etmesine kolaylıkla izin veriyoruz. Ancak sorgulayıcı ve eleştirel bakışımız ne kadar gelişmişse buna karşı o kadar başışıklık kazanmış oluyoruz, öte yandan farkındalığımız da gelişiyor. Bu da yaşam karşısında temel bir duruşu oluşturuyor. Söz gelimi kadınların dizilerde nasıl temsil edildiğini bütün boyutlarıyla görebildiğimiz anda (kadınlar kendi yazgılarını ne derece kendileri belirliyorlar? Erkek egemen bir sistemin kodlarını ne derecede içselleştirmişler? Onları özgürlüğe götüren

kırılma noktaları nasıl yaşanıyor, karakterlerin dönüşümü özgürleştirici mi yoksa toplumsal ölçütlere hizmet mi ediyor vb.) yaşadığımız toplumdaki ataerkil ve cinsiyetçi eğilimleri de daha iyi irdeleyebiliyoruz. Ya da tam tersi, yaşadığımız toplumda kadına dayatılan rolleri sorgulamaya başladığımızda dizilere de farklı bir gözle bakıyoruz. Eleştirinin sadece gösterileni değil gizleneni de sorgulaması dizi eleştirisinde dizinin verdiği mesajları, cinsiyet rolleri ve iktidar ilişkilerini de gündeme getiriyor..

2

Feminist eleştirinin alışıldık düşünme ve görme biçimini kurması

Son yıllarda gerek kendi yazdığım roman ve tiyatro oyunlarımda gerek tiyatro ve dizilerle ilgili yazılarımda feminist eleştiriye geniş çapta yer veriyorum. Amacım bu yaklaşımla toplumsal cinsiyet açısından kadınların nasıl temsil edildiklerini, kadın erkek

ilişkilerinin nasıl kolaylıkla güç ve iktidar ilişkilerine dönüştürüldüğünü, kadınların nasıl bastırıldıklarını ya da yok sayıldıklarını, kısaca görünmez olduklarını çeşitli boyutlarıyla irdelemek. Bu da kanımca bizde kuramsal olarak çok tartışılan ama yaşama yeterince geçirilemeyen önemli bir alan. Bu nedenle bu deneme yazımda bu alanda yaptığımız iki küçük deneyden söz etmek istiyorum. Ataerkilliği nasıl içselleştirdiğimizi göstererek görünmeyeni görünür kılan bu deneyler düşünsel bir tartışmaya yol açmıştı.

Edebiyat eleştirmeni Norbert Mecklenburg ile birlikte yaptığımız ilk deneyimiz giysilerle ilgiliydi. (bak. www.zehraipsiroglu.com) Giysiler dünya görüşümüzün göstergeleridir. İnsanlar kimliklerini beden dilleri ve kıyafetleri ile yapılandırıyorlar. Bıyık, sakal, saç biçimi, başörtüsü, etek, pantolon, şort, mayo hepsi dünya görüşümüzü gündeme getiren birer göstergedir.

Deneyimizde iki resimden yola çıktık. İlk resimde siyah çarşafı güneş gözlüklü bir kadın, yanında da kot pantolonlu, spor ayakkabılı, resimli gömleklili bir genç adam görüyoruz. İkinci resimde deniz kenarındayız: Poposu bütünüyle açık olan tanga giymiş bir kadın, yanındaki genç adam ise diz üstüne kadar inen modern bir şort mayo giymiş. Birbirinden çok farklı olan bu iki resim günümüzde sık sık karşılaştığımız, bu nedenle de neredeyse kanıksadığımız sahneleri gösteriyor. Çiftlere tek tek dikkatle baktığımızda aralarında belirgin bir farklılık görüyoruz.

Erkek göze çarpmayan giysiler içinde, kadın ise bedenini ya iyice kapamış ya da açmış. Kadınların giysileri dikkat çekerken, erkeğinkiler çekmiyor. Yine iki resmi birbiriyle karşılaştığımızda çiftlerin aralarındaki belirgin farklılığa karşın ortak noktayı görüyoruz: Kadının bedeni çıplak ya da kapalı olarak sergilenen ve bize mesaj veren bir göstergeye dönüşürken, erkekte böyle bir şey söz konusu değil.



Bunun açıklaması şu olabilir: Kadınlar çıplaklıklarını sergileseler de (2.resim) kapansalar da (1.resim) cinsel obje olarak bedenleriyle sınırlandırılıyorlar (cinsiyetçilik), erkeklerde böyle bir şey söz konusu değil. Bu da ataerkil eşitsizliğin modern dünyada da muhafazakâr dünyada da etkisini sürdürdüğünü gösteriyor. Bu deneyde belirleyici olan, farklılığın içinde ortak noktayı görebilmek ve bunu açıklamaktır. Ancak bunu görebilen çok küçük bir kesimdi (yaklaşık yüzde yirmi). Bunun da nedenleri başlı başına bir araştırma konusu olabilir. Ama bence en önemli sorun ataerkilliğin görülmez olması. Ataerkillik öylesine doğal, öylesine sıradan ki onu görmede zorlanıyoruz.

Buna bir de edebiyat alanında yaptığım bir

deneyi örnek verebilirim. Deneye katılanlardan Haldun Taner, Orhan Pamuk ve Aziz Nesin arasındaki ortak noktayı saptamalarını istemiştim. Her üç yazarın da roman ve öykülerindeki kadın kahramanların ikinci planda olduğunu acaba herkes rahatlıkla görebilecek miydi? Bu deneyde de bunu görenlerin sayısı yüzde yirmiye geçmiyordu.

Eleştirel bakışın gelişmesinde yabancılaştırmanın önemi

Bertolt Brecht doğal sandığımız bir olgunun doğallığından sıyrılarak gösterilmesini yabancılaştırma etkisi olarak tanımlıyor ki bu da eleştirel bakışın özünü oluşturuyor. Nitekim her iki deneyde de bir tür yabancılaştırma etkisi yaratılmış, böylece soruna alışılmış ya da doğal saydığımız kodların dışına çıkarak bakmamız sağlanmıştı.

62 Sanat alanına geri dönecek olursak, söz gelimi tiyatrodaki gerek metin gerek sahneleme düzleminde bir yabancılaştırma, bildiğimiz ya da sıradan bulduğumuz sorunlara çok farklı bir açıdan bakmamızı sağlayabilir. Özellikle mizah, taşlama, alaylama türünde yazılan yapıtlar buna örnekler veriyor.

Nitekim kendi çalışmalarımnda konuya toplumsal cinsiyet penceresinden bakan *Hayal Satıcısı* ya da *Memleketimden Kadın Manzaraları* gibi oyunlarımnda kadına dayatılan rolleri mizah aracılığıyla sorgulamaya çalışıyorum. Ancak özellikle alaylama ve mizaha dayanan eleştirel oyunların yanlış anlaşılmalara yol açmaması yine eleştirel bakışımızın gelişmiş olmasına bağlı.

Modern klasik yazarlarımızdan Aziz Nesin'in bürokrasiyi eleştirdiği *Yaşar Ne yaşar Ne Yaşamaz* oyununu ya da Haldun Taner'in kahramanlık mitiyle alay ettiği *Keşanlı Ali Destanı*'ni yine alışıldık görme ve düşünme kalıplarını alabora eden, böylece sorunlara farklı bir açıdan bakmamızı sağlayan oyunlar olarak değerlendirebiliriz.

Sonuç

Eleştirinin temelini oluşturan alımlamadan sanat, tiyatro, edebiyat alanında değil eleştirdiğimiz her alanda yararlanabiliriz. Ama bu, bir olguya kendimizi geri plana çekerek, hiçbir öznel görüşe ve ön yargıya yer vermeden röntgen gözüyle yaklaşmamızı koşulluyor.

Ama günümüzde söz gelimi politik alandaki tartışmalara baktığımızda tartışmaların anlık tepkilerle, ön yargılarla, ego yönlendirmesiyle polemik yaratılarak bir tür iktidar ve güç savaşına dönüştürüldüğünü görüyoruz. Bu, zaman zaman o kadar ileri gidiyor ki aynı dünya görüşündeki insanlar bile birbirleriyle yapıcı bir diyaloga girmekte zorlanıyorlar. Oysa öznel sınırlandırmaları aşarak doğrudan konuda odaklanan eleştirel bakış bizlere her tür kutuplaşmayı aşmanın ve verimli bir diyaloga ulaşmanın yollarını açıyor, bu özelliğiyle de çok önemli bir yaşam pratiği oluşturuyor.



Özgürlüğe Giden Yolda Bir Araç: Eğitimde Tiyatro

NIHAL KUYUMCU

63

Özgür müyüz? Ya da ne kadar özgürüz? Özellikle iletişim teknolojileriyle bu kadar kuşatıldığımız günümüz dünyasında. Tüm dünyayı içine sığdırdığımız cep telefonları, yolda yürürken bilinçaltına ulaşan reklam panolarındaki görüntüler, sesler, ideolojilerin, yönetimlerin güçleriyle orantılı günlük politikalar, kararlarımızı etkileyen liderlerin başardıkları ve başaramadıklarını bize sunulduğu kadarıyla ve biçimiyle öğrendiğimiz medya teknolojileri... Bu listeyi uzatabiliriz elbette. Bu kuşatılmışlık içinde ne kadar özgürüz? Kararlarımız, yaşam biçimimiz, seçimlerimiz ne kadar bize ait. Daha da önemlisi biz bunların ne kadar farkındayız? Olaylara, olgulara, durumlara yönelik eleştiri yapabiliyor muyuz, eleştirel biçimde bakabiliyor muyuz? Aslında Orwel'in romanı 1984'deki kehanetinin gerçekleşmesinin de ötesinde, Houxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sında yaşıyoruz. Her şeyi şova, alınan satılan metaya dönüştürerek kendi bedenlerimize bile yabancılaşıyoruz. Farkında değiliz...

Eleştirel düşüncenin amacı gerçekleri ortaya çıkarmaktır. Görünenin ardındaki görünmeyeni görmeye, alt metinleri okumaya anlamaya çalışmaktır. Özellikle günümüzde maruz kaldığımız ses, görüntü sağanağı her zamankinden daha fazla farkındalık gerektiriyor. Zira bizler, bu sağanağın bize empoze ettiği yaşam modeli, düşünce biçimine göre farkında olmadan yaşamımızı düzenliyoruz. Neler sunuluyor, sunulanların ardında ne var ve amaçları ne? Sürekli soru sormamız gerekiyor. Ancak bu yapıyla eleştirel düşünce, otoriter düşünceye ters düşer. Otoriter düşünce soru sorulmasından hoşlanmaz, koşulsuz kabul edilme ister. Günümüz dünyasında kendimizi özgür hissedebilmemiz ve koruyabilmemiz, doğru ve yanlış bilgiyi sorgulayabilmemiz için eleştirel düşünme becerilerine sahip olmamız gerekir. Bize verilenlere/dayatılanlara kuşkuyla bakmak, analiz etmek, görünenin altında görünmeyenleri görüp değerlendirmekle özgürleşebilir, kendimizi koruyabiliriz.

Buna göre, eleştirel düşünme, özellikle günümüzde, bireysel ve toplumsal olarak güçlü olmanın özgür olmanın zorunlu olan ön koşuludur.

Eleştirel düşünme ve tiyatro

Peki, eleştirel düşünmeyi öğrenmek, çevremizde olanları fark ederek bağımsız düşünmek ve giderek özgürleşmek bir eğitim programı içinde mümkün mü? Değişimin, dönüşümün bugünden yarına gerçekleşmesi mümkün olmasa da, elbette mümkün. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nde çocuk, tiyatro ve eleştirinin bir araya getirildiği "Eğitimde Tiyatro" çalışmaları çerçevesinde hazırlanan programların uzun yıllar ÇYDD toplum merkezlerinde, ilkokullarda, orta öğretim kurumlarında, yine farklı toplum merkezlerinde kadınlarla yapılan çalışmalarla bu programları uygulama imkânı olmuştu ve çok iyi sonuçlar alınmıştı.

"Eğitimde Tiyatro" çalışmaları yaşadığımız dünyaya, gün içinde karşılaştığımız durumları yeniden üreterek, canlandırarak bir kez daha bakma fırsatı verir. Duvarda bulunan küçük bir lekeyi fark etmeyebiliriz. Ama onu bir çerçeve içine alırsak o leke görünür hâle gelir. "Eğitimde Tiyatro" çalışmasında da amaç, tıpkı bir lekenin çerçeve içine alınması gibi yaşanan bir anın, bir durumun da çerçeve içine alınarak incelenmesidir. Tiyatronun çeşitli öğelerini kullanarak, düşüncenin görünür kılınması, var olan, kanıksadığımız, içselleştirdiğimiz aykırı durumların somut hâle getirilerek üstünde tartışılması, doğaçlamalarla yeniden üretilmesi, farkındalık kazanmak ve eleştirel bakabilmek için bir başlangıç olabilir.

Örneğin, aile içi ilişkilerin sorgulandığı, dayatılan toplumsal cinsiyet rollerinin tartışmaya açıldığı küçük canlandırmalar her yaştaki gruplar için uygun olabilir. Akşam işten eve gelen aile üyelerinin içselleştirdiği

davranış biçimleri sahne üstünde görünür olduğunda bazen eğlenceli, bazen hüzünlü durumlarla değişime dönüşüme giden yolu açabilir. Anne ve babanın bütün gün çalışıp eve geldiğinde annenin mutfağa girmesi, babanın kumandayı alıp televizyonun karşısına geçmesi, annenin yardıma kızını çağırması genelde ilk başta sergilenen bir durum. Özellikle muhafazakâr ve dezavantajlı bölgelerde sık rastladığımız bu durumun değişmesi için uzun süre tartışmak gerekiyor. Erkek çocukları "baba mutfağa girmez, çünkü yemek yapmayı bilmez" hatta daha da ileri giderek taklit ettiği maço bir tavırla "erkek adam mutfağa girmez" derken, kız çocukların "beceremezler mutfağı dağıtırlar, bu iş annenin görevidir" gibi ifadelerle şimdiden dayatılan rolleri kabullendiği görülüyor.

Bir başka örnekte, aile fotoğrafı çekti oldukleri var sayılarak poz vermeleri istenir. Genellikle ortaya çıkan görüntü babanın merkezde, annenin yanında yer alması, ama adeta babanın aksine az yer kaplamak ister gibi ilişmesi, erkek çocuklarının babaya, kız çocuklarının ise anneye benzer biçimde fotoğraf içinde yer alması yine bu resmin tartışılması, yerlerin değiştirilmesi, daha eşit, daha çok sevginin, sarıp sarmalamanın fotoğrafa yansıdığı görüntüler istenmesi, çocuklara alternatif durumların varlığının gösterilmesi açısından önemlidir. Tersinleme yapılması da farkındalığı harekete geçiren bir yöntem olarak farkındalık sürecini başlatabilir.

Tartışmaların amacı, sorunu didaktik bir yaklaşımla açıklamak, üstünde düşündürmeden dikte ettirmek yerine, tartışma yoluyla var olan aykırı durumları çocukların bulmasıdır. Tartışma süreçleri, demokratik tartışma ortamlarının oluşmasında, bir başkasını dinleme, düşüncesini ifade edebilme, başkasının düşüncesine saygı duymayı öğrenme açısından önemlidir.

Verebileceğimiz bir başka örnekte amaç, cep

telefonu kullanımı ile ilgili farkındalık olabilir. Gruptan uzun süredir görmediği, sevdiği bir yakınına yaptığı ziyareti canlandırmalarını istediğinizi düşünün. Alışlageldiği üzere herkesin elinde cep telefonu var. Kısa bir sohbetten sonra yavaş yavaş dikkatin cep telefonlarına kaydığı bir ortam oluşacaktır. (Yapılan uygulamalarda böyle olmuştur) Bir süre sonra ortalık sessizliğe büründüğünde lider seyirci konumdaki grupla durumu tartışmaya açar. Neden böyle olmuştur. Bu durum normal mi? Ziyaret edilen kişi gerçekten ziyaret edilmiş sayılır mı? Bu durum nasıl değişir? Özellikle cep telefonunun hayatın bir parçası hâline geldiği bir dünyaya doğan çocuklar ve gençler bu durumun normal olduğunu düşünüyorlar. O nedenle bu konuda farkındalıkların oluşması, üzerinde düşünmek, tartışmak, akıl yürütmek ve evrensel entelektüel değerlerle ilişkilendirmek, değerlendirmek ve giderek tiyatronun gücünden yararlanmak çok önemli.

Kısa bir örnek de reklam dünyasından verebiliriz. Hedef kitlesi gençler olan bir giyim mağazasının reklamında iki genç kız bir de delikanlı yer alıyor. Genç kızlardan birine mağazada satılan ürünler giydirilmiş ve delikanlı ile el ele koşarak uzaklaşırken ikinci genç kız klasik bir giyim tarzı ile geride kalmış, ümitsizce arkalarından bakıyor. Bu reklamda yer alan alt metinde “eğer bu mağazanın ürünlerini kullanırsan seçilirsin, yalnız kalmazsın. Aksi takdirde diğer genç kız gibi yalnız kalırsın.”deniliyor. Ayrıca seçme yetkisi de erkeğe verilmiş.¹Bu reklamı gören kişi o mağazanın önünden geçerken belki de farkında olmadan, adlandıramadığı bir yalnız kalma korkusu ile mağazaya yönelip alışveriş yapacaktır. Bu reklam grupla incelenip canlandırıldığında, ortaya çıkan hikâyeye mutlaka, seçme/seçilme, yalnız bırakılma gibi konular çevresinde oluştu. Grup üyelerinin öylesine görüp geçtiği reklam ete kemiğe bürününce işin şekli değişiyor,

yeni farkındalıklar ortaya çıkıyor. Aslında verilen bu alt metinlerle biz özgür irademizle seçimlerimizi yaptığımızı zannederken hiç de öyle olmadığını bu çalışmalarla fark ediyoruz. Ayrıca, reklamlarda kadına ve erkeğe verilen rollerle toplumsal cinsiyet rolleri yeniden üretilerek pekiştiriliyor. Bu reklamda erkeğe seçme kadına seçilme, bekleme görevi verildiği gibi genellikle reklamlarda kadınlar ev ortamlarında, mutfak, çocuk bakımı, güzellik ürünleri vb. konularla ilişkilendirilirken erkekler karar mercii, güçlü, sorun çözen konumda gösteriliyor. Böylece toplumsal cinsiyet rolleri din, eğitim, medya vb. dinamiklerin de etkisiyle yeniden üretilmiş ve pekiştirilmiş oluyor.

Sorunları farketmede ve çözüm arayışında önemli bir araç Forum Tiyatro

Günümüzde gençlerin, hata yapma, yan yollara sapma olasılığının yüksek olduğu bir dönemde okullarda rehber öğretmenlerin kişisel çabalarının da yetmediği ya da yetersiz kaldığı durumlar olabilmektedir. Bu noktada, tiyatrodan yararlanmak için Augusto Boal'in oluşturduğu Ezilenlerin tiyatrosu “Theatre of the Oppressed” tekniklerinden biri olan Forum Tiyatro'nun kullanılması rehber öğretmenin çalışmalarına önemli katkılar sağlayabilir

Seyircisine kendi koşulları içinde kendi sorunlarına bakmasını, kendisi için doğru ve pratik değeri olan, geçerli çözümleri bulmasına yardım eden Forum Tiyatro gerçek yaşamın bir prova alanıdır. Çözümler için dışarıdan herhangi bir dayatmanın olmaması, seyircinin kendi sınırlarını keşfederek, yaşayarak içinde bulunduğu duruma bir kez daha bakması ve yapabileceği şeyleri sahne üstünde yaşayarak denemesi, deneyimleri kendi yaşamına götürmesi ve bu yolla kalıcı olmasını sağlaması bu tarz tiyatroyu önemli kılmaktadır

Forum Tiyatro ilköğretim ikinci kademe son sınıftan itibaren tüm okullarda uygulanabilir.

Özellikle lise çağındaki gençler için önemli bir eğitim aracıdır. Öğrenciler bir yandan tiyatro yapmanın, bir sanat alanıyla uğraşmanın ve ekip olmanın keyfini yaşarken, diğer yandan birlikte düşünerek, kendilerine ayna tutarak, sorunları üzerinde konuşarak, tartışarak bir farkındalık sürecinin yanı sıra, paylaşılan sorunların sahne üstünde nasıl biçimlendirileceğine ortak karar vermenin sorumluluğunu yaşarlar.

Forum Tiyatro'nun gerçekleşme sürecinde sırasıyla ön hazırlık (sorunların tesbiti ve sorunlarla ilgili kısa bir oyunun hazırlanması), büyük gruba oyunun sunumu ve seyircinin katılımı ile sorunlara çözüm arayışı gerçekleşir.

Sorunu yaşayanlardan oluşan bir gruba oyunu çıkarmak en doğru yoldur. Bunun iki nedeni vardır. Genç eğer bir sorun yaşıyorsa bu sorunu en iyi bilen, yetişkinlerle ya da yaşlılarıyla hangi noktalarda çatıştığını en iyi tanıyan ve gösterebilecek kişi yine kendisidir. İkincisi, oyun çıkarma sürecinde kendisini ve çevresini gözlemleyerek soruna çok yönlü bakma, gözlem yapma fırsatı elde edecek ve bunu beden diliyle ifade etme yoluyla bu sürecin kendisinde sağaltıcı bir etkisi de olacaktır. Bu sürecin temel amacı 1) Katılımcıların içinde buldukları durumu görmelerini sağlamak, 2) Bu durumun temel nedenlerini analiz edebilmek, 3) Sosyal adalet ve toplumsal barış ilkelerine uygun olarak bu durumu değiştirmeye çalışmak.

Oyunda dekor, kostüm, ışık vb. tüm öğeler minimal bir anlayışla hazırlanarak, seyircinin oyuna katılım sürecini pratik bir şekilde gerçekleştirmesine izin vermelidir.

Forum tiyatronun sergilenmesi

Hazırlanan 10-15 dakikayı geçmeyen ön oyun, hedef grubun sayısı 150'yi geçmeyen seyirci topluluğuna sergilenir. Oyun başlar ve krizin en tepe yaptığı noktada kesilerek Joker (sahne ile salon arasındaki trafiği düzenleyen

kişi) sahneye gelir ve "gördüğümüz gibi arkadaşımızın bir sorunu var ve bunun çözümü için siz ona yardım etmelisiniz. Siz olsanız ne yapardınız?" diye sorar. Seyircilerden sahneye gelerek sorunu bu kez çözüm önerilerini de oynayarak göstermelerini ister. Seyircinin, eğer isterse oyunu istediği bir noktasından yeniden başlatabileceğini, yeni bir karakter ekleyip oyunu sürdürebileceğini ve çözüm önerisini gelip sahne üstünde deneyerek arkadaşlarına gösterebileceğini söyler.

Forum

Oyun, seyircinin oyuncuya dönüşmesiyle doğaçlama olarak devam eder. Gelen öneriler hangi yeni durumları yaratırsa oyuncu grubu ona uymak ve onun gereklerini yerine getirmek zorundadır. Sahne üstünde gerçekleşen her şey gerçeğe uygun olmalıdır. Gerçek yaşamda hiçbir şey kolay kolay değişmez. Güç sahipleri ellerindeki gücü kolay kolay bırakmak istemeyebilir. Bu nedenle tam bu noktada oyuncular seyirci-oyuncunun önüne tüm olumsuz durumları da sergilemelidir ki seyirci yaşamda da benzer durumlarla karşılaşabileceğini görsün. Her seyirci-oyuncunun sergilediği çözüm önerisinden sonra Joker salona dönerek "ne dersiniz bu uygulanabilir bir çözüm mü?" diyerek salonun görüşünü, onayını almalıdır. Böylece seyirci önerinin uygulanabilir olup olmadığına karar verir. Bu şekilde, bulunan çözüm önerileri kendilerinin görüşlerine açılmış, onayına sunulmuş olur. Geçerli bir çözüm önerisi buluncaya kadar oyun devam edebilir. Ancak her zaman geçerli, salonun onayladığı çözüm önerileri bulunamayabiliyor. Böyle durumlarda bile sahnedeki süreçler öğrencilerin kendilerini sahnede görmelerine, çözüm arayışlarına, o sorun üzerinde çok yönlü olarak düşünmeleri ve empati kurmalarına neden olur.

Tamamlayıcı öge olarak uzman görüşü

Forum Tiyatro'nun en önemli bölümlerinden biri de forumun sonunda o sorunla ilgili bir uzmanın sahneye çıkıp seyirciyi bilgilendirmesidir. Örneğin, eğer konu sağlık sorunuyla ilgiliyse, bir uzman doktor, yasalarla ilgili bir sorun ise bu konuda bilgi sahibi bir kişi, bir avukat davet edilerek konuyla ilgili bilgilendirici bir kısa konuşma yapması çalışmanın amacına ulaşmasında tamamlayıcı olur.

Okullarda yapılan çalışmalarda PDR öğretmenleri bu konuda yardımcı olabilir.

Sonuç

Günümüzde özgürlük, eşitlik, demokrasi gibi kavramların giderek içinin boşaldığı, anlamını yitirdiği görülüyor. Her geçen gün -özellikle cep telefonları, bilgisayar oyunları vb. teknolojiler yüzünden- insanlar kurdukları küçücük dünyalarda birbirlerinden uzaklaşarak, yalnızlaşarak yaşıyorlar. Son zamanlarda giderek yaygınlaşan "Yapay Zekâ" bu yalnızlığa alternatif ama gerçek olmayan sanal dostlukların kurulduğu yeni ilişki biçimleri ortaya koyuyor. Sanal ile gerçek arasındaki ayrımın önemi ve farkı anlaşıldıkça insan, zaman içinde yanındakini fark edecek, kıymetini anlayacaktır.

Geleceğin dünyasında bizleri neler bekliyor bilmiyoruz. Bazen dile getirilen bu çalışmalar, gelişmeler karşısında çok naif kalıyor gibi gelse de her şeyin temelini insanın oluşturduğu inancı, ısrarla ilişkilerin sorgulandığı, üzerinde düşünüldüğü ortamlardan vazgeçmememiz gerektiğini kulağımıza fısıldıyor.

Dipnot

1) Telif sorunları olabilme kaygısıyla reklamın aslına burada yer veremedik.

Kaynakça

- 1) Gündoğdu H. 2009 *Eleştirel Düşünme ve Eleştirel Düşünme Öğretimine Dair Bazı Yanılgılar*. Sosyal Bilimler 7/1 (2009) S.57-74 57 Sosyal Bilimler Yılı: 2009 Cilt: 7 Sayı: 1 Celal Bayar Üniversitesi S.B.E
- 2) *Eleştirel düşünme becerisi öğretim programı tasarısının uygulanmasını etkileyen faktörler*. Available from: https://www.researchgate.net/publication/320983654_Eleştirel_dusunme_becerisi_ogretim_programi_tasarisinin_uygulanmasini_etkileyen_faktorler [accessed Jul 05 2018].
- 3) https://www.researchgate.net/publication/320983654_Eleştirel_dusunme_becerisi_ogretim_programi_tasarisinin_uygulanmasini_etkileyen_faktorler
4. Paul ve Elder akt. Şenşekerci E, Bilgin A. 2008 *Eleştirel Düşünme ve Öğretimi U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* Yılı: 9 Sayı: 14, 2008/1
5. İpşiroğlu Z. 1992 *Eleştirinin Eleştirisi*. Cem Yayınevi, s.8
6. Gündoğdu H. 2009 *Eleştirel Düşünme ve Eleştirel Düşünme Öğretimine Dair Bazı Yanılgılar*. Sosyal Bilimler 7/1 (2009) s 57-74 57 Sosyal Bilimler Yılı 2009 Cilt: 7 Sayı: 1 Celal Bayar Üniversitesi S.B.E



Lise Tiyatrosu: Sorunlar, Olanaklar, Öneriler

CÜNEYT YALAZ

68

21 yıl (1999-2020) boyunca Terakki Vakfı Özel Şişli Terakki Lisesi'nde tiyatro eğitmenliği yaptım, Terakki Oyuncuları ile oyunlar sahneledim. Aynı zamanda yine bu vakfın düzenlediği Gençlik Tiyatroları Festivali'nde 12 yıl boyunca Seçici ve Yürütücü Kurul'da yer aldım; festivalin formatı gereği her yıl 30-35 lise topluluğunun oyununu ya da provasını seyrettim ve lise tiyatrosunda yaşanan sorunlara ve olanaklara yönelik gözlem yapma şansına sahip oldum. Okuyacağınız yazı akademik referansları olan bir yazıdan ziyade bahsettiğim çalışmalar sırasında edindiğim deneyimlerden ve gözlemlerden yola çıkarak yazılmıştır. Ayrıca uzun yıllar Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'nda -önce katılımcı, daha sonra yürütücü ya da danışman olarak- yer aldığım çalışmaların gençlerle tiyatro yapma meselesi hakkında çok ön açıcı bir deneyim sunduğunu belirtmek isterim. Bu yazıda Lise Tiyatrosu'nda karşılaşılan sorunlara ve deneyimlerimden yola çıkarak oluşturduğum çözüm önerilerine odaklanmayı ve bu alanda çalışma yapanlara

yardımcı olabilecek sonuçlara ulaşmayı amaçlıyorum.

Lise Tiyatrosu Nedir, Neye Yarar?

Lise Tiyatrosu deyince akla ilk gelen şey sene sonunda velilere ve diğer öğrencilere sergilenen müsamere tarzı etkinliklerdir. Oysa işi biraz ciddiye alanların rahatça saptayabileceği gibi bu olgu çok daha geniş bir süreci ve ilişkiler bütünü kapsar ve üzerine detaylı araştırmaların ve akademik çalışmaların yapılmasını gerektirir. Zira müsamere tarzı etkinlikler -genel kanının aksine- tiyatro yapan gençlere bira-kın bir katkı yapmayı, çoğu zaman onlara zarar verici etkiye sahip olabilirler. Birlikte çalışılan grubun duygusal, düşünsel ve ilişkisel durumunu dikkate almadan, genellikle tamamen çalıştırıcının -çoğunlukla görev icabı bu işe soyunmuş bir öğretmenin- inisiyatifine bırakılarak, çok bildik yöntemlerle kotarılan bu çalışmalar çok zaman hem sahneye çıkan oyuncuların hem de izleyen gençlerin tiyatro sanatına yöne-



lik bakışını yıpratmakta hem de bazı katılımcılarda psikolojik sorunlar yaratmaktadır. Çalışmanın başında rollerin dağıtıldığı, “yetenekli” olduğu düşünülen gençlerin başrolleri aldığı, çalışmaların kısa ders saatlerine sıkıştırıldığı ve çok kısa süre içinde ezberlerin yapıлып gençlerin sahneye çıkarıldığı bu müsamereler hem gençlere hem de tiyatro sanatına zarar verirler.

Son yıllarda müsamere türünde çalışmalar azalıp yerine daha bilinçli bir biçimde tiyatro yapan okul tiyatrolarının ortaya çıktığını söyleyebiliriz; ama yine de Lise Tiyatrosu dediğimiz olgunun hak ettiği ölçüde ciddiye alındığını söylemek imkânsızdır. Dahası birçok okulda profesyonel çalıştırıcı desteği alınmasına karşın kurulan çalışma ortamları, ortaya çıkan ürünler ve çalışma, katılımcılarının yaşadığı deneyim hayli sorunlu bir sürece işaret etmektedir.

*

Öncelikle lise tiyatrosunun bireysel ve toplumsal açıdan ne anlam ifade ettiğine, ne tür faydaları olduğuna dair birkaç söz söyleyelim.

Tiyatro çalışmasının öğrenciye/katılımcıya kattığı şeyler söz konusu olduğunda hem akademik literatürde, hem de alanla ilgilenen kişilerle konuşulduğunda birçok şey sayılır. İlk akla gelenleri şöyle sıralayabiliriz:

- Öğrencinin diksiyonu /konuşması düzelir
- Kalabalık karşısında konuşma melekesi gelişir, kendini ifade yeteneği kazanır.
- Utangaç biriyse, bunun kırılması noktasında tiyatro katkıda bulunur.
- Çalışmaya katılan öğrenci sosyalleşir.
- Empati yeteneği gelişir.
- Eleştirel bakış açısı kazanır, çevresinde olan biten olayları daha iyi yorumlar.
- Yeni dünyalar keşfeder, kültür birikimi artar.
- Pratik çözümler üretme yeteneği gelişir.
- Katılımcı, takım çalışmasını keşfeder/deneyimler.
- Vb.

Bu “faydalar” tiyatro çalışması yapmakla kesinlikle elde edilecek şeyler değildir. Yani tiyatro çalışması bir ilaç gibi yuttuğunuzda eleştirel bakış açısını kazanacağınız ya da pratik çö-

zümleler üretmenizi sağlayacak bir şey değildir. Tiyatro çalışmasından elde edilecek fayda daha çok çalışma ortamının nasıl kurulduğu, hangi perspektifle yürütüldüğüyle ilgili bir meseledir. Örneğin bu faydalar arasında benim en önemseydiğim nokta son sırada yazılan katılımcı takım çalışmasını öğrenme meselesidir. Günümüz dünyasında giderek atomize olan ve yarış atı misali bireysel başarı odaklı yetiştirilen öğrencilerin birlikte iş yapmakta, kolektif bir çalışma yürütüp ortak bir ürün çıkarmakta ne kadar zorlandıklarını görmek zor değildir. Katılımcıların bu bilince sahip olabilmeleri tiyatro çalışmasının bana göre en önemli kazanımıdır. Bu yüzden de çalışma ortamını buna göre şekillendirmek, çalışma sırasında başvurulacak yöntemsel araçları bu ilke çerçevesinde belirlemek gerekir.

Çalışma Ortamını Kurarken Nelere Dikkat Edilmeli

Öncelikle tiyatro çalışmasının ders dışı bir faaliyet olarak tasarlanmasının önemli olduğuna inanıyorum. Haftada bir gün müfredat gereği yürütülen “kulüp saati” içine sıkışmış bir tiyatro çalışması sadece yetersiz olmakla kalmaz aynı zamanda öğrencinin o çalışmaya nasıl bir ruh hâliyle katıldığını da belirler. Ders saatleri sonrası yapılan tiyatro çalışmaları her zaman çok daha verimlidir. Zira öğrenci zorunluluk ya da müfredat gereği katılmaz böyle bir çalışmaya; gerçekten istediği için, irade göstererek hayatının o saat dilimini tiyatroya ayırır. Bu temel fark, öğrencinin çalışmaya katılım biçiminde kıyaslanamaz bir niteliksel fark yaratır.

Çalışma ortamını kurarken dikkat edilmesi gereken iki önemli nokta disiplin ve katılıma açık olma ilkesidir. Disipline edilmiş bir ortam kurma hem belirli kuralları olan hem de katılımcıların kendilerini rahat hissedebilecekleri bir ortamın inşasını gerektirir. Disiplinden kasıt ceberut bir ders ortamı kurulması değildir. Tiyatro çalışmasına katılanların o ortamın

kurallarına uyması beklenir; öte yandan ortama katkı sunmak istediklerinde ise önlerinin açılmasını hatta teşvik edilmelerini gerektirir. Tiyatro çalışmasına gençler çok farklı motivasyonlarla katılmış olabilirler: sosyalleşme, kız/erkek arkadaş bulma, kendini beğendirme, şamata yapma, kendini ifade etme/gerçekleştirme, vb. Önemli olan bu motivasyonların zaman içinde dönüşmesi ve teatral bir üretimin parçası oldukları hissini geliştirilmesidir. Bunu sağlayan da ortamın disiplini ve katılıma açıklığıdır.

Tiyatro çalışması örgütlenirken genellikle düşülen bir hata eğitmen tarafından bir eleme yapıp sadece “yetenekli” olduğu düşünülen gençlerin çalışmaya dâhil edilmesidir. Bu, benim anladığım anlamda Lise Tiyatrosu’nun temelini dinamit koyan bir yaklaşımdır. Çünkü Lise Tiyatrosu profesyonel bir ürün sergilenen bir alan değildir. Temel kaygı öğrencinin gelişimi ve sanatla kurulan ilişkinin geliştirilmesidir. Bu nedenle yıllar boyunca hiçbir zaman eleme yapmadım. Çalışmaya katılmaya gönüllü olan ve disiplinli bir biçimde çalışmalara katılan herkesi sahneye çıkardım. Yetenekli olmak elbette bazı oyuncular için hızlı ilerlemek konusunda bir avantaj yaratır ama yetenekli olduğuna inanan ya da kendilerine böyle oldukları empoze edilen öğrencilerin birçoğunun yerinde saydığı ve zamanla çalışmadan düştüğü de sıkça gözlemlenen bir vakadır. Üstelik birçok utangaç ya da “yeteneksiz” görülebilecek öğrencinin çalışma içinde zamanla güven ortamı oluştuğu çok iyi oyunculara dönüştükleri, ne ailelerinin ne de okuldaki çevrelerinin kendilerinden beklemedikleri bir performans sergilemeleri sık sık yaşanan bir olgudur. Bu nedenle baştan bir yetenek elemesi yapmak Lise Tiyatrosu’nu yozlaştıran bir uygulamadır. İsterse yüz kişi katılmak istesin, zamanla bu sayı zaten azalacak ve katılım arzusu ile dolu, disiplinli öğrencilerden oluşan bir kadro ortaya çıkacaktır.

Bu noktada çalışmaların “eğlendirici” olma-



sı gerektiğini belirtmem gerekir. Disiplinden anlaşılan şeyin asık suratlı bir otoriterlik olmadığını bir kez daha vurgulamak isterim. Bu nedenle çalışmanın başlangıcının ve sonunun eğlenceli bir biçimde yürütülmesi akıllıca bir taktik olacaktır. Çalışmaya eğlenceli başlamak o çalışmanın verimli devam etmesi için bir motivasyon kaynağı olacaktır; çalışmayı eğlenceli -ya da yüksek- bitirmek ise öğrencinin bir sonraki çalışmaya motive gelmesinin garantisi olacaktır. Bu arada eğlence kavramını da sorgulamak gerekir. Eğlence disiplinsiz bir biçimde şamata yapmak anlamına gelmez. Tiyatro çalışmasında asıl eğlence iyi bir çalışma, egzersiz, koreografi yapmaktan, oyun parçası üretmekten, vb. duyulan haz anlamına gelir. Öğrenci ancak iyi bir şeyin parçası olduğunu hissettiğinde eğlenmeye başlar.

Tiyatro çalışmasının en kritik ve en zorlu noktası bir ekip oluşturmaktır. Bu her zaman çalıştırıcının gündeminde olması gereken bir meseledir. “Yetenekli birkaç oyuncu bulayım,

diğerlerine de küçük roller vereyim” bakışıyla ekip oluşturulamaz. Herkesin kendini güvende hissettiği (mesela yaptığı hatalara gülünmediği), katkı sunmak istediğinde önünün açıldığı bir ortam kurmak ekip oluşumu için elzemdir. Bütün katılımcılar çalışma ortamının gerekli bir parçası olduklarını, dışlanmadıklarını hissetmelidirler. Bu, çalıştırıcı için bazı çalışma dışı sohbetleri de zorunlu kılar. Çünkü katılımcılar çalışmaya beyaz bir sayfa olarak gelmezler; okullarından, ailelerinden, arkadaş çevrelerinden taşıdıkları irili ufaklı meselelerle gelirler. Çalıştırıcı bu meselelerin farkında olarak davranmalı, bu meseleleri ilgili öğrenciyle ya da arkadaş çevreleriyle konuşmalı, çalışma içinde ona göre adımlar atmalıdır. Elbette mükemmel bir ekip oluşturmak zordur ama Lise Tiyatrosu’nun sergilediği oyunlarda hem icracıları hem de izleyenleri etkileyen / tatmin eden şey sahnede birbiriyle uyumlu bir biçimde var olan, kolektif bir üretimi ortaya koyan bir ekip ruhunun ortaya çıkmasıdır.



72

Eğitim Çalışmalarının Gerekliliği

Lise Tiyatrosu'nda genellikle düşülen hatalardan biri oyunculara herhangi bir eğitim vermeden doğrudan oyun çalışmasına odaklanmaktır. Oysaki oyun çalışmasına geçmeden önce 8-10 seanslık bir eğitim çalışması örgütlemek hem topluluğun ekip olma ruhunu kurmak açısından, hem bireysel olarak katılımcıların gelişip oyuna/sahneye hazır hâle gelmeleri açısından zorunlu bir aşamadır.

Eğitim çalışmalarının illaki profesyonel bir niteliğe sahip olması gerekmez (ne kadar nitelikli çalışmalar olursa o kadar iyidir elbette); önemli olan şey bu çalışmalarda yukarıda bahsedilen güven ortamının ve ekip ruhunun kurulması ve sahneyle -sahnenin yasalarıyla- tanışılmasıdır. Temel sahne ve tiyatro bilgilerinin verilmesi, -Stanislavski'den faydalanarak- basit fiziksel aksiyon çalışmalarının yürütülmesi, partnerlik ve kolektif oyunculuk

pratiklerinin geliştirilmesi bu çalışmaların temelini oluşturabilir. Basit düzeyde vokal ve diksiyona dönük çalışmalar yapılabilir. Bunun yanı sıra fiziksel alıştırmalar (vücut çalışması, ağır çekim hareket etme çalışması, ritmik hareket, müzikle yapılan çalışmalar, vb.) özellikle de beden kullanımı zayıflamış yeni nesiller için sahneye çıkma aşamasına gelmeden önce elzem çalışmalardır -hem de son derece keyiflidirler.

Eğitim çalışması sonrasında doğrudan oyun çalışmalarına geçmeden önce oyuna dönük doğaçlamalar yapılması (oyundaki sahnelere benzer sahnelerin gençlerin diliyle doğaçlama çalışmaları yoluyla üretilmesi) oyun çalışmasına geçildiğinde ekibin işini kolaylaştıracaktır.

Oyun Metni ve Dramaturgi

Lise Tiyatrosu'nda karşılaşılan en önemli sorunlardan biri gençlerle birlikte sahneye taşın-

maya uygun oyun metinlerinin olmamasıdır. Her sene başında eğitimciler sahneleyebilecekleri bir oyun metni arayışına girerler ve sık sık bu arayış hatalı sonuçlara ulaşır. Bunun nedeni gençlik tiyatrosuna uygun metinlerin -özellikle de Türkiye’de- üretilmiyor olmasıdır. Mevcut tiyatro edebiyatı yetişkinlere göre üretilmiştir. Ne gençlerin ilgilendiği meseleleri merkeze alırlar ne de gençlerin diline göre yazılmışlardır. Gençlerin dilinden kasıt sadece onların konuştuğu dil anlamında değil, aynı zamanda onların hoşlanacağı ve içinde var olmaktan keyif alacakları oyun dili/üslubu anlamındadır.

Bu sorunun aşılması için oyun metinlerinde değişiklik yapmayı göze almak gerekir. Elbette bunu yazarın anlattığı hikâyeyi, tartıştığı meseleyi dikkate alarak yapmak elzemdir. Oyun metinlerinde değişiklik yaparken kişiler arası çelişki ya da çatışmaların “basitleştirilmesi”, berraklaştırılması gerekebilir. Benim çalıştığım sürece başvurduğum metinler ağırlıklı olarak Brecht, Lorca, Shakespeare gibi klasikleşmiş yazarların metinleri oldu. Bu metinleri kısaltmayı, gençlerin diline uyarlamayı tercih ettim. Bunu yaparken de mizahi anlatımı ön plana çıkardım, oyunlardaki dinamizmi vurguladım, çelişkileri, çatışmaları daha berrak, daha belirgin hâle getirdim.

Oyun seçiminde yaşanan sorunlardan birisi de tiyatro edebiyatının erkek egemen tarihinden gelen bir sorunla ilgili. Oyun metinlerinin çok büyük bir kısmı erkek karakter ağırlıklıdır. Kadın karakterler hem az sayıdadır, hem de erkekler kadar iyi tasvir edilmemiştir. Gelgelelim genel bir eğilim olarak tiyatro çalışmalarına katılan öğrencilerin büyük bir çoğunluğunu kadın oyuncular oluşturur. Bu yüzden oyunlara yeni kadın karakterler eklemek, bazı karakterleri kadın karakter hâline getirmek ya da cinsiyetsizleştirmek gerekebilir.

Oyunlarda yaptığım bir başka değişiklik, oyunun desantralize edilmesi olarak nitelendirilebilir. Oyunlar genellikle belli karakterleri merkeze alarak yapılandırılmıştır. Bu da kadroda

az sayıda oyuncunun dişe dokunur bir rol üstlenmesi meselesini getirir. Birçok oyuncu çok küçük roller üstlenirler ve oyunla ve çalışmayla olan bağları zayıflar. Bu sorunu aşabilmek için oyuna kalabalık kadrolu sahneler eklemek, bazı rollerin işlevini birkaç karaktere bölmek, oyuna yeni tipler eklemek gibi çözümler üretilebilir. Bu yöntem hem kadronun oyunu daha çok sahiplenmesini getirir, hem de oyuncuların gelişimi açısından çok daha fazla katkı sunar.

Oyun sahnelerken Lise Tiyatrosu’nda ihmal edilen öğelerden biri dramaturgidir. Oyunlar çoğunlukla nitelikli bir yorumlama süzgecinden geçmeden seyirci önüne çıkar. Gençlerin masa başında yapılan teorik çalışmalara dönük isteksizliği anlaşılır bir meseledir. Ama dramaturgi çalışmasının illaki masa başında yapılması da gerekmez. Sahne üstü dramaturgisi diyebileceğimiz bir yöntemle oyuncuların çalışacakları sahneye dair akıl yürütmeleri, yorum yapmaları sağlanabilir. Çalışılan her yeni sahnede eğitimciler sorularla ilerleyerek gençleri bir tartışmaya katabilir, sahnede bulunan karakterler ve vukuatlar üzerine tartışmalar yürütebilir. Burada eğitmenin kendi bakış açısını dayatmaktan ziyade gençlerin tartışmaya katılmasını sağlaması daha doğru bir yöntem olacaktır. Bu gerçekleştiği takdirde gençler oyunu daha çok sahiplenecekler ve daha katılımcı bir ortam oluşacaktır. Dramaturgi çalışması kadın dramaturgisi (feminist dramaturgi), ekolojik dramaturgi, sınıfsal dramaturgi, iktidar dramaturgisi gibi eksenler üzerinde durularak yürütülebilir.

Oyun Çalışması

Oyun çalışması sırasında nasıl bir kadro politikası uygulanması gerektiğine dair ipuçlarına yukarıda değinmiştim. Önemli olanın birkaç oyuncunun virtüözleştiği bir star sistemi olmadığını, Lise Tiyatrosu’nda hem seyirciyi hem de katılımcıları etkileyen asıl unsurun takım çalışması ve ekip ruhu olduğunu bir kez daha

vurgulamak isterim. Tam da bu kaygıdan yola çıkarak rol dağılımının mümkün olduğunca geç yapılmasını öneriyorum. Çalışmalar boyunca roller sürekli farklı oyuncular tarafından denenmelidir. Bu deneme süreci bütün katılımcıların oyunculuk yeteneklerinin gelişmesine katkı sunar. Bir oyuncu bütün yıl boyunca sadece bir sahnede küçük bir rolü icra etmekle yetinirse oyuncululuğu ne kadar gelişebilir ki? Ve ne kadar o oyun çalışmasının vazgeçilmez bir parçası gibi hissedebilir kendini? Rol dağılımını geciktirme yönteminde kritik olan nokta rol dağılımının önemli bir şey olmadığı hissini ve anlayışını öğrencilerde oluşturmaktır; önemli olan kolektif bir bütünün parçası olmaktır.

Buna ek olarak oyunda var olmayan çok sayıda karakterin doğaçlamalar sırasında oyuna dâhil edilebileceğini de hatırlatmak isterim. Bu durum özellikle oyun metninde yeterli rol olmaması durumunda çok faydalı olacaktır. Başma gelen istisnai bir vaka olarak şunu anmadan geçemeyeceğim: Bir oyun çalışması sırasında metinde yazılı hiçbir rolü olmayan bir oyuncu arkadaş oyunun her sahnesine dönük doğaçlama çalışmalarında o kadar üretken davrandı, o kadar sahneleri zenginleştiren tiplmeler yarattı ki, oyun seyirci karşısına çıktığında -oyun metninde yazılı olan hiçbir rolü olmamasına karşın- sahnede en uzun süre kalan ve seyirci tarafından beğeniyle izlenen oyuncu o oldu.

Oyun çalışması sırasında dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan biri eğitmenin kendi imgelerini oyunculara dayatmamasıdır. Lise Tiyatrosu yönetmen tiyatrosunun bir alanı olarak görülmemelidir. Ne eğitmen bir tanrı-yönetmendir ne de katılımcılar onun “muhteşem” imgelerini sahneye taşımakla mükellef kuklalardır. Eğitmenin işlevi oyuncuların getireceği malzemeyi tartışmak ve şekillendirmektir. Bu yüzden kendi imgelerini dayatmaktan kaçınmalı, oyuncuları imge üretmeye teşvik etmelidir. Ancak bu şekilde samimi ve organik bir temsile ulaşmak mümkün olacaktır.

Son olarak vurgulamak istediğim bir mesele

daha var. Bu mesele hem oyun seçimi hem dramaturgi hem de oyunun sahnelenmesi süreciyle bağlantılı. Bazı çalıştırıcıların kendi dünya görüşleri doğrultusunda “karanlık” oyunlar sahnelediklerine tanık oldum. Ağır meselelerin işlendiği, ağıdalı bir üsluba sahip, kasvetli ve içinde yaşadığımız dünyaya ve geleceğe dair karamsar oyunlar izledim. Gençlerle çalışma yürütürken bunun doğru bir tercih olduğunu düşünmüyorum. Profesyonel bir tiyatro böyle bir tercihte bulunabilir ve bu türden oyunlar sergileyebilir. Ama gençlere karamsar dünya tasarımına sahip oyunlar oynatmak ve izletmek bana etik ve pedagojik olarak çok doğru gelmiyor. Bu nedenle olsa gerek 21 yıl boyunca sahnelediğim oyunlarda hep mizahi anlatım ve lirik bir üslup baş başa gitmiştir. Bu tarz oyunların gençler tarafından daha çok sahiplenildiğini ve izleyen seyircilerin de bu türden öğelerle donatılmış oyunlara daha çok ilgi gösterdiklerini söyleyebilirim. Toplumsal meseleleri gündemine alan ve bunu yaparken de hem mizahın eleştirel gücüne yaslanan hem de lirizmin pozitif duygularını içeren oyunlar, gençlerin geleceğe dönük daha mücadeleci, sorgulayıcı, katılımcı bireyler olarak topluma katılmalarına yardımcı olacaktır.



Dersleri Muzip Kılmak ya da Tiyatroyla Güldürerek Eğitmek

YALÇIN BAYKUL

75

“İnsan oynayabildiği yerde ve yalnızca oynayabildiği oranda insandır.” F. Schiller

Gülüyorum, öyleyse varım

Neşemizin çalındığı bir dönemden geçiyoruz. Savaşlarla, ekonomik yıkımlarla ve her türden bölgesel buhranlarla her geçen gün daha da kötüye giden dünyamızda bırakın düşledikleri hayatı yaşamayı, günlük gereksinimlerini bile karşılamaktan yoksun insanların sayısının her geçen gün arttığını bire bir gözlemliyoruz. Son yüzyılda, dünyanın her yerinden milyonlarca gencin kapağı gelişmiş ülkelere atmayı, önlerine en büyük hedef olarak koydukları yansıyor haberlere. Afrika ve Asyalı gençler Avrupa ülkelerini hedefe koyarlarken, Latin Amerika ülkelerinin mutsuzları da Birleşik Devletleri, Amerika ve Kanada'yı seçiyorlar genellikle.

Nitelikli ve gelecek vaad eden bir mesleğe ve eğitime ulaşmanın neredeyse yalnızca zenginlere özgü bir ayrıcalık olarak sunulduğu az

gelişmiş ya da hiç gelişmemiş ülkelerin yoksul vatandaşları, çözümlü gelişmiş ülkelerde aramakta ve bu uğurda varlarını yoklarını feda edip yollara dökülmektedirler. Bunlar arasında Türkiye'ye bile razı olan savaş mağduru on beş milyon civarında göçmenin oluşu durumun vehametini göstermesi bakımından son derece ilginçtir.

Ortadoğu ve Arap ülkelerinin başı çektikleri bu furyada, Kuzey Afrika ülkeleri ve eski Sovyet Cumhuriyetleri'nin vatandaşlarını Afganistan, Irak, Suriye, Filistin ve Ukrayna başta olmak üzere savaş bölgelerinin bahtsızları izlemiş oldu. Uzak Doğu'dan Vietnam ve Çin başı çekerken onları Kuzey Kore ve Tayland izlemektedir.

Göç alan ülkelerin en başında gelen Almanya'nın, bu anlamda benim de en yakından tanıdığım, göçmen ve kaçak gençlere sağladıkları olanakları en yakından gözlemlediğim bir ülke olması açısından mercek altına alınması gerektiğini düşünüyorum.



76

Eğitimde oyun ve tiyatroyu dünyada ilk uygulayan ülkelerin başında Almanya gelir. Schiller, bir bütün olarak sanatı da oyun olarak gören bir kuramcıdır ve insanın özgürleşme yolculuğunda sanatın en büyük rolü oynadığını öne sürer. Ona göre insan duyusal ve ussal anlamda iki temel içtepiye sahiptir ve oyun ise bu iki temeli mükemmel biçimde birleştiren bir edimdir. Oyun, bir yandan insanı güzelduyusal anlamda hiç farkında olmadan eğitirken, öte yandan güncel ve sıradan kaygılardan uzaklaştırarak ona özgürlüğün kanatlarını sunar. Yıllar sonra Brecht de *Öğretici Oyunlar*'ı kaleme alarak gençleri oynatarak bilinçlendirmeyi, sorular sorarak oynatmayı hedeflemiştir.

Bu anlamda çok zengin ve geniş bir birikime sahip olan Almanya, okullarda da oynatarak eğitime misyonunu yerleştirmeyi hedeflemiş, tüm eğitim kadrosunu da "Oyun pedagojisi" daha sonra da "Oyun ve Tiyatro pedagojisi" eğitimiyle tanıştırmayı seçmiştir. Almandada sözcük oyunları anlamına gelen sözcüklerin (Wortspiele) dışında bir enstrüman çalmak, çeşitli malzemelerle ve düşüncelerle denemeler yapmak, "oynamak" anlamına gelen "spie-

len" fiili ile karşılanmaktadır.

Oyun, tüm insanın doğasına seslense de özellikle hiçbir gencin ve çocuğun asla kayıtsız kalamayacağı bir olgudur. Oyunun çekiciliği, yarattığı tatlı gerilim ve ucunun açık oluşundan ve her türlü sürprizi içinden barındırmasından geldiği kadar, oyun edimine katılan insanları sınırsızca eğlendirip bolca güldürmesinden gelir. Oyunun nihai hedefi ne olursa olsun insanın bedenini ve beynini etkinleştirerek maharetlerinin bilenmesini sağladığı kadar, bireye kendi olanak ve sınırlarının bilincine varması ve paydaşlarını tanıması olanağı da sağlar. O anlamda kuralları bellidir, insana cesaret ve özgüven aşılmasının yanı sıra son derece demokratik ve empatik davranış seçenekleri de sunarak insanı her açıdan zenginleştirir, çoğaltır. Schiller'in de yüz elli yıl önce belirttiği gibi oyun, insanı daha bir yaratıcı kılarken, onun kendini gerçekleştirme yolundan sağlam donelerle donanmasını sağlar ve onu bir yandan özgürleştirirken, diğer yandan da güzelleştirir. İnsanın ruhsal ve bedensel duyargalarını bilir, paslanmış yanlarından arındırır.

Güler yüzlü eğitim, özgürlükçü ortam

Otorite çirkinleştirir. Eğitimde otoriter uygulamalar, öğrencileri bir yandan mutsuz ve kişiliksiz birer kuklaya dönüştürürken ve onları, kestirmeci, kolaycı, kopyacı ve dolandırıcı davranış biçimlerine zorlarken, öte yandan da öğrenme isteklerinden uzaklaştırmakta, eğitimden soğutmaktadır. Böyle bir ortama maruz bırakılan gerek eğitim görevlileri, gerekse öğrenciler eğitimin özü olan gönüllülük, yaratıcılık, özgürlük ve üretkenlik ilkelerinden uzaklaşıp somurtkan ve işgüzar tiplere dönüşmekte, eğitimciler “salla başını al maaşımı”, öğrenciler ise “salla başını al notunu” kuralına hapsolan erdemsiz karikatürlere dönüşmektedirler. Bu erdemsizliğin en uç noktasını “sahte diploma” furyasında tüm açıklığıyla gördük.

Öte yandan otoriter olmayan, özgürlükçü eğitim yöntemleri, genç beyinlerde son derece olumlu etkiler yaratmaktadır. Otoriter eğitimde (bizdeki yorumu milliyetçi, dindar-kindar) soru sormayan, eleştirmeyen, düşünmeyen, tekrarcı, ezberci, kişiliksiz ve korkak öğrencilerin yerini, özgürlükçü eğitimde soran, sorgulayan, karşı çıkan, eleştiren ve kendi görüşünü cesurca savunmaya çalışan bireyler alır. Bu bireyler daha araştırmacı, daha yaratıcı ve daha üreticidirler. Kendilerine güvenleri vardır ve yaşadıkları ortamı ve çevresini güzelleştirme yolunda adımlar atarlar, Dünya’da olan her türlü olumlu ya da olumsuz gelişmeler karşısında eleştirel tavır takınıp duygu ve tepkilerini dile getirirler. Duyarlılık, sorumluluk ve empati duyguları son derece gelişmişlik gösterir.

Birlikte gülebilenler kulübü ya da eğitimde mizah

Eğitimde mizah, öğretmenler için son derece yüksek düzeyde sosyal yeterlilik gerektirir. Kalıpçı, statükocu ve kompleksli öğretmenlerin üstesinden gelebileceği bir olgu değildir mizah. Bu konuda yapılan birçok deney ve araştırma

mizahın eğitim ortamlarında kullanımının öğrencilere çok kısa sürede aidiyet ve ekip duygusu verdiğini kanıtlamıştır. Birlikte gülebilen insanlar kendilerini bir arada son derece iyi hissetmekte ve bu, öğrenme antenlerinin olabildiğince açılmasını ve kapsama alanlarının genişlemesini sağlamaktadır. Böylesi bir farkın ayırıcısına varan öğretmenler, daha çok sevmekte ve alanlarında daha başarılı olmaktadır.

Tiyatro kökenli oluşum nedeniyle, tüm bu bilimsel verilerden bihaberken, el yordamıyla kendiliğinden keşfettiğim bu gerçek, çalıştığım birçok kurumda özellikle genç öğretmenlere örnek oluşturmuş, yanımda birçok öğretmenin ve öğretmen adayının -bazen deneyimli öğretmenlerin de- staj yapmalarını doğurmuştur.

Burada öğretmenlerin öğrenciler karşısında her fırsatta palyaçoluk yapması, bir stand up veya ortaoyunu ustası olması gerektiği sonucu çıkartılmamalıdır. Öğrencilere anlatılması/belletilmesi ya da öğrencilerin en yüksek düzeyde alımlaması/bellemesi gereken konuların mizahi yöntemlerle aktarımına yönelik yöntemlerin kullanıma sokulmasıdır. Bu yöntemleri, anaokulu çocuklarından, okuma yazma bilmeyen göçmen çocuklarına, ilk ve ortaokul öğrencilerinden, lise ve yüksek öğrenim düzeyindeki öğrencilere, hatta her alandan meslek gruplarına dek hemen her alanda deneyimlemiş bir eğitimci olarak, eğitim süreçlerinde güldürmenin ve gülmenin en olumlu etken olduğunu rahatlıkla öne sürebilirim.

Tarihimizde bir *Hababam Sınıfı* deneyimi yaşamış bir ülkenin evlatları olarak, kuşaktan kuşağa hep mutluluk ve gülümseme ile anımsanan anlar, en çok gülünen ve güldüren anlardır. *Hababam Sınıfı* akademik düzlemde her ne kadar kemik sızlatacak derecede başarısız tiplerden ve son derece mizah yoksunu otoriter kadrolardan oluşsa da, dostluk, kardeşlik, değerbilirlik, paylaşım, saygı, sevgi, vatan sevgisi ve dayanışma gibi en önemli insani değerleri en yüksek derecede uygulayan cesur bireyler



78

yaratmayı, onları birer özne olarak hayatımıza sokmayı başarmıştır. Bu bağlamda sevgili Veysel Atayman hocamızın şu çok isabetli saptamasını da anmadan geçmeyelim: "Gezi, tüm ülkeyi kocaman bir *Hababam Sınıfı*'na dönüştürdü." Neden? Çünkü Gezi'de gençliğin orantısız zekasının çatır çatır ortaya koyduğu o amansız, çoğunlukla ironik ve kara bir mizah vardı. O mizah, aslolan konunun da geniş kitlelere aktarımında en büyük rolü oynadı.

Mizahla eğitim

Mizahla eğitim, öğrencilerde var olan, hem öğrenmenin hem de öğretmenin canına okuyan o meşum korkuyu ve onu doğuran saçma sapan otoriteyi sıfıra indirgemesi nedeniyle son derece empati yüklü bir yöntemdir. Artık korkmayan ve özgüven kaygısı yaşamayan öğrenci, neyi nasıl öğrenmesi gerektiğini kendi başına kararlaştırarak yaratıcılık yönünde yelken açmaya başlar. Sınıfta olası çelişki ve saldırganlık ortamını yumuşatarak gerginlikten uzak,

insani ve barışçıl bir öğrenme ortamı yaratır. Goethe'nin belirttiği gibi, "artık köklerine ve kanatlarına kavuşma" yoluna çıkmışlardır.

Bu alanda Avrupa'da "Gülerek sağlıklı yaşam" başlığı altında "Gülme Yoga Seansaları", "Gülme Terapileri", "Gülme Grupları" gibi etkinlikler ve çalışma grupları düzenlenmekte, bu anlayışın yaygınlaştırılması yönünde bolca çaba harcanmaktadır.

Burada aslolan mizah yoluyla okulun/egitimin o aşırı ciddi ve korkutucu yüzünü, çekici bir tebessüme dönüştürmektir. Bu, genç beyinlerde yeni yetileri açığa çıkarmanın yanı sıra onlara geniş kapsamlı bir sosyal öğrenmenin kapılarını ardına kadar açmakta, onlara farkında olmadan öğrenme hazzı aşılarda dersler birer "gülme dersleri" ne dönüşmeye başlanmaktadır.

Öğrenmeyi, rol yapma oyunlarından sözcük oyunlarına, odaklanma oyunlarından bellek oyunlarına, harf, sözcük ve cümle oyunlarından sayı sayma ve matematik oyunlarına, bir işlevin parçası olma oyunlarından coğrafya

oyunlarına, isim şehir oyunlarından öykü ve masal yaratma oyunlarına, saçmalama ve zıralama, hatta delirme oyunlarına (ki öğrencilerin en sevdiği oyunlar arasındadır) dek çok geniş bir ufka yaydığımızda, alımlama ve belleme kapasiteleri son derece yüksek beyinlerin buna olağanüstü bir yaratıcılıkla karşılık verecekleri bilimsel verilerle de kanıtlanmıştır.

Olası sorunlar ve sakıncaları

Mizahın yapay, üstünkörü ve yaşıksız kullanımının yanı sıra, dozajının iyi ayarlanmaması beraberinde birçok sorunu da ortaya çıkarabilir. Bu nedenle oyunun kuralları öncelikli olarak çok açık ve net biçimde konulmalı, paydaşlar arasında mizah kisvesi altında kendini çok kolay gösterebilecek ön yargı, şiddet, aşağılama, ayrımcılık, küçük düşürücülük, cinsiyetçilik, küfür ve mobbing türü davranış biçimlerine asla hoşgörü gösterilmemeli, böylesi sorunların hemen üzerine gidilerek sınıf içinde tartışılması ve hak ettiği yeri alması sağlanmalı, bu tür davranışların kabul edilemez bir oyunbozanlık olduğu anlatılmalıdır.

Öte yandan gerek müfredatın zorunlulukları, gerek bireysel sorunlar, gerek öğrenciler ve velilerle yaşanan sorunların yanı sıra, kendini iyice hissettiren ekonomik gidişat ve gittikçe artan angaryalar öğretmenlerin yüzünü her geçen gün daha da aşılıyor olsa da, öğretmenler “mizah, her şeye karşın yine de gülebilmektir!” sav sözünü ilkeleştirmeli, en ağır koşullarda bile mizahi bir tavrı benimsemeye özen göstermelidir. Bu konuda bir mizah günlüğü bile tutulması önerilen çözümler arasındadır.

Mizahın öğrenilebileceği, hatta mizah duygusunun zamanla geliştirilebileceği gerçeğinden yola çıkarsak, öğretmenler, kendi aralarında bile her fırsatta mizaha yer vererek iş ortamındaki gerilimli havayı yumuşatmayı deneyip, bilinçli bir mizah yaratma çabasına girmelidirler. Böylelikle hem iş ortamının stres yüklü anlarını hafifletecekler, hem de bir sonraki ders için

çaktırmadan ısınma çalışması yapacaklardır.

Mizahta aslolan şimdi, burada ve şu andır. Hayata gülümseyerek bakanlar, asıl başarının olduğu kadar hayatın kendisinin de tadını çıkarırlardır. “Hayata gülümseyerek bakamıyorsan espriyi anlamamışsın demektir!” diyen Çehov’un yanı sıra Schiller’in de yıllar önce yazdığı gibi, “Uzak zamanlarda yitip gitme! Anı yakala! O senindir!”

Evet. Durum kısaca bu. Şimdi oyunu başlat. Öğrencilerinin gözlerinin içine gülümseyerek bak, gülümseyen ve gülümseten bir güneş gibi düşün kendini. Emin ol yansıması daha da haz verecektir sana. En ağır konuların bile kahkahalarla karşına çıkacağını ve dayanılmaz bir hafiflik kazanacağını göreceksin.



Grips Tiyatrosu ve Dünyayı Değiştiren Çocuklar

ORHUN ŞEMİN

80

1982 yılında, 12 Eylül rejiminin bütün tiyatro gruplarını baskıladığı günlerde, Salih Kal-yon'un kurduğu Ankara Çocuk Tiyatrosu iki cesur oyunla perde açıyordu. *Demet ile Memet* ve *Aman Aman...*

Demet ile Memet, *Max und Milli* adlı Grips oyununun uyarlamasıydı. *Aman Aman* ise 70'li yıllarda yazılmıştı ve orijinal adı *Mannomann*'di. Batı Berlin'de erkeklerin belirleyici olduğu, çocukların söz hakkının bulunmadığı, sessiz ve itaatkâr olmalarının beklendiği bir dönemde sahnelenmişti. Benzer beklenti kadınlar için de geçerliydi. Çoğu bir erkeğe bağımlıydı. Banka hesabı açmak veya çalışmak istediklerinde kocalarından izin almak zorundaydılar. Volker Ludwig ve Reiner Lücker'in 1972'de yazdığı *Mannomann*, bu çarpıcı temayı ele alıyordu.

Patron ustaya, usta babamıza, babamız an-nemize
Bağırıp, çağırıp, emredip, zulmederse
Savunmak gerek!
Oğlan kıza, kız oğlana denk
Vay aman!
Oğlan kıza, kız oğlana denk
Savunmak gerek! Savunmak gerek!

Üzerinden neredeyse 45 yıl geçti, ama AÇT sahnesinde söylenen bu şarkının sözleri hâlâ aklımdadır. Oyunun yönetmeni Salih Kal-yon'du. Usta oyuncu Jale Aylanç anne rolün-deydi. Genç oyuncu arkadaşlarım Pınar, Fatih ve Hülya sahnede fırtına gibi esiyordu... Bunca yılın ardından soyadlarını hatırlayamadığım için beni bağışlasınlar.



Stokkerlok und Millipilli, 1969 (Theodor Puechel, Barbara Maasch, Dieter Kursawe)

Grips Tiyatrosu'nun bu harika oyunu, 6 yaş üzerindeki çocuklara başka bir dünyanın mümkün olduğunu gösteriyordu. O günün çocukları artık 50'li yaşlarında. Ama çoğunun bu oyunu her ayrıntısıyla hatırladığına eminim.

Berlin'den Dünyaya Yayılan Bir Devrim: Grips Tiyatrosu

1969 yılının Berlin'inde, çocukların tiyatro deneyimi bambaşka bir boyut kazanmıştı. Volker Ludwig'in kurduğu Grips Tiyatrosu, o güne kadar prenseslerle, ejderhalarla ve peri masallarıyla dolu olan çocuk tiyatrosu anlayışını kökten değiştirdi.

Her büyük değişimin arkasında ilginç bir hikâye vardır. Grips'in hikâyesi de Ludwig'in 1965'te kurduğu politik kabare Reichskabarett Berlin'den başlar. Vietnam Savaşı'nı eleştiren programları yüzünden Amerikan radyo kanalındaki işlerini kaybeden sanatçılar, boş kalan zamanlarında çocuklara yönelik oyunlar sahneler. Başta geleneksel masalları sahneye taşırlar, hatta gösterdikleri "başarı" nedeniyle ödül bile alırlar.¹

Ancak 1969'da, dünyayı saran gençlik hareketiyle birlikte, çocuk tiyatrosunda da kayda değer bir değişim başlayacaktır. Ludwig ve arkadaşları, artık yeni bir arayışın peşindedir: Çocuklara dünyayı olduğu gibi gösterebilir miyiz? Bu soru, bakış açılarında köklü bir dönüşüme yol açar. Artık çocuklar için değil, çocuklarla birlikte tiyatro yapacaklardır.

Stokkerlok ve Millipilli : Cinsiyet Ayrımcılığına İsyen

Grips'in ilk oyunu *Stokkerlok ve Millipilli*, küçük Maximilian'ın hikâyesini anlatıyordu. Sihirli bir düdükle yetişkinlerin dayattığı kurallara karşı çıkan bu karakter, çocuklara yabancı değildi. O da tıpkı diğer çocuklar gibi "şunu yapma, bunu yasakladım" diyen büyüklerle karşı karşıyaydı.

Stokkerlok ve Millipilli oyunundaki Millipilli, toplumsal cinsiyet kalıplarına karşı çıkan ilk çocuk tiyatro karakterlerinden biriydi. O dönemde çocuk oyunlarındaki kız karakterler genellikle pasif, yardımcı, güzel ama güçsüz figürlerdi. Erkek karakterlerin maceraları ya-



"Line 1" Müzikali, GRIPS Theater, Berlin, 2024.
Fotoğraf: Eigenes Werk

82

şamasını izler, onları destekler, gerektiğinde kurtarılmalarını beklerlerdi.

Millipilli bu kalıbı paramparça ediyordu. Stokkerlok kadar zeki, cesur ve mücadeleciydi. Sihirli düdüğü kullanma fikrinin bile ondan çıkmış olma ihtimali vardı. Yetişkinlerin adletsizliklerine karşı Stokkerlok kadar kararlıydı. En önemlisi, kendi başına karar alabilen, kendi fikirlerini savunabilen bir karakterdi.

Bu yaklaşım, kız çocuklarına çok önemli bir mesaj veriyordu: "Senin de mücadelen var. Senin de söyleyecek sözün var." Geleneksel masalarda prensesler kurtarılmayı beklerken, Millipilli kendi kaderini ellerine almış bir karakterdi.

Bu oyunun yenilikçi yanı, çocukları pasif izleyici olmaktan çıkarmasıydı. Sahne ile izleyici arasındaki duvar yıkılıyor, çocuklar karakterlerle konuşabiliyor, tartışabiliyor, hatta oyunun gidişatını etkileyebiliyordu. Ludwig, çocukların tiyatrodaki illüzyona kapılmadığını, sahne ile gerçeklik arasında ayırım yapabildiğini keşfetmişti. Onlar en spontan ve dikkatli izleyicilerdi.

Grips'in diğer bir yeniliği, sahne tasarımıydı. Sihirli ormanlar ya da hayalî gezegenler yerine çocukların tanıdığı mekânlar kullanılıyordu: sıradan bir mutfak, çocuk odası ya da okul bahçesi. Karakterler de hayvanlar değil, güçlü ve zayıf yönleriyle gerçek insanlardı. Bu yaklaşım çocukların sahnedeki olaylarla kolayca özdeşleşmesini sağlıyordu.

Ludwig'in "Mutmach-Stücke" (cesaret veren oyunlar) dediği bu prodüksiyonlar, çocuklara pes etmemeleri gerektiğini öğretiyordu. Ama bu, klasik mutlu sonlardan farklıydı. Ludwig, bunları somut ütopyalar olarak tanımlıyordu. Yani gerçek hayatta mümkün olan çözümler ve perspektifler.²

Türkiye'de *İsli Sisli Pis Puslu* adıyla sahnelenen *Dicke Luft* oyununda çevre sorunlarını işlerken, çocuklar ölmekte olan nehir sahnesinde "kirli olan ölsün ki, temizliği yaşasın" diye bağıyordu. Bu tepki çocukların edilgen izleyici rolünü kırıyor, onları sorunun kökenini sorgulayan, çözüm talep eden bir oyun kişisi hâline getiriyordu.



Karikatürist Rainer Hachfeld, 1975-2000 yılları arasında GRIPS Tiyatrosu'nun çalışmalarına çizimleriyle eşlik etti, oyun afişlerine illüstrasyonlarıyla imza attı.

Yunanistan'da Bir Direnişin Sembolü: *Mugnog-Kinder*

1970 yılında sahnelenen *Mugnog-Kinder*, Ludwig'in tanımıyla Grips'in en anarşist oyunuydu. Bu oyun, Mugnog adlı basit bir tahta kutuyu icat eden ve onun otoritesiyle yetişkin dünyasını altüst eden iki şehirli çocuğun hikâyesini anlatıyordu. Bu sade hikâyeye, beklenmedik şekilde uluslararası bir politik direnişin parçası hâline geldi.³

Oyun Yunanistan'a *Mormolis* / Ο Μορμόλης adıyla ulaştığında, ülke askeri diktatörlük altındaydı. 1967-1974 yılları arasında süren cunta dönemi, ifade özgürlüğünü kısıtlıyor, sanatsal etkinlikleri sıkı denetim altında tutuyordu. Ancak *Mugnog-Kinder*'in basit görünen hikâyesi, sansürden sıyrılmayı başarmıştı.

Oyun, Yunan izleyiciler için bambaşka bir anlam kazandı. Çocukların sihirli kutuyla otoriteyi yıkması, askeri rejime karşı sembolik bir direniş olarak algılandı. Sahne sırasında

çocuklar ve yetişkinler oyunun mesajını kendi durumlarına uyarlıyor, baskıcı düzene karşı umut buluyorlardı. Bu deneyim, Grips oyunlarının evrensel gücünün ve yerel gerçeklere uyum sağlama yeteneğinin göstergesiydi.

CDU'nun Tepkisi

Politik fırtınalar sadece yurt dışında yaşanmıyordu. Grips, Almanya'da muhafazakâr çevrelerin yoğun tepkisiyle karşı karşıyaydı. Özellikle 1975'te gençler için sahnelenen *Das hältste ja im Kopf nicht aus* oyunu, büyük bir tartışma yaratmıştı. Oyun, ilk gençlik dönemindeki "Hauptschule" öğrencilerinin hayata atılma zorluklarını ve emek sömürsünü konu alıyordu. Üç yıl boyunca kapalı gişe oynayan ve 50.000 öğrenci tarafından izlenen bu oyun, Almanya Hristiyan Demokrat Birliği / CDU'nun hedefindeydi.

CDU, Grips'i "komünist bir bozguncu" olmakla suçluyordu. Parti, tiyatroyu "Bolşevik



kültür devriminin temsilcileri” olarak tanımlıyordu. Tepkiler sadece sözlü eleştirilerle sınırlı kalmadı. CDU, Grips’e verilen devlet yardımlarının kesilmesini talep etti. Grips oyunları, CDU yönetimindeki Berlin ve çevre yerleşimlerde yasaklandı. Öğretmenlerin Grips’e gösterdiği ilgi, sicil dosyalarına kaydedildi. Berliner Morgenpost gazetesinde, yedi ayda 29 kışkırtıcı makale yayımlandı.⁴

CDU’nun iddiaları ağırdı: Tiyatro çocukları şiddete teşvik ediyor, gençlerde otoriteye karşı saygısızlığı körüklüyor ve komünist ideolojiyi yayıyordu. Bu suçlamalar sadece Grips’i hedef almıyor, tüm alternatif çocuk tiyatrosu hareketini tehdit ediyordu. Ancak bu karalama kampanyası hiç beklenmedik bir sonuç doğurdu. Saldırıları, Grips için kendiğinden gelişen bir reklam kampanyasına dönüştü. Liberal basın tiyatroyu savunuyor, halktan destek mesajları yağıyordu. Çocukların ve ailelerin Grips oyunlarına yönelik ilgisinde bariz bir artış gözle-

niyordu. Grips artık sadece Berlin’de tanınan bir tiyatro topluluğu olmaktan çıkmış, politik tartışmaların merkezindeki sembolik bir figür hâline gelmişti.

1986’da sahnelenen *Linie 1* müzikali ise, Grips’in dünya çapındaki başarısının zirvesi oldu. Berlin metrosunun U1 hattında geçen bu hikâye, şehrin farklı kesimlerinden insanların kişisel yaşamlarını anlatıyordu. Nazi döneminin dul kadınları, göçmenler, uyuşturucu satıcıları...

Müzikal dünya çapında milyonlarca izleyici topladı ve Bertolt Brecht’in *Üç Kuruluşluk Opera’sından* sonra Almanya’nın en çok sahnelenen müzikali oldu. Brezilya’dan Güney Kore’ye, Filipinler’den Yemen’e kadar 15’ten fazla ülkede sahnelendi. Güney Kore’de 13 yıl boyunca kapalı gişe oynadı ve 4.000’den fazla gösterimle tüm zamanların en başarılı oyunlarından biri oldu.⁵

Çocuklarla Birlikte Yaratmak

Grips'in özgürleştirici yaklaşımı ve gerçekçi anlatım tarzı, çocukları insanlaştırılmış hayvan figürleri yerine gerçek insan karakterleriyle buluşturuyordu. Bu oyunlar, o dönem için radikal sayılabilecek toplumsal cinsiyet eşitliği mesajları da taşıyordu.

Grips'in en özgün yanlarından biri, oyun geliştirme süreciydi. Ludwig çocuklarla röportajlar yapıyor, onların kaygılarını, endişelerini ve hayallerini temel malzeme olarak kullanıyordu. Çocukların önerileri yeni oyun konularını şekillendiriyor, hatta oyunlar prömiyerden sonra bile izleyici deneyimlerine göre revize edilebiliyordu.

Bu demokratik süreç, çocukların yaratıcılığına ve karar verme yetisine olan güveni yansıtıyordu. Çocuklar sahne sırasında karakterlere seslenebiliyor, sorular sorabiliyor, tartışabiliyor, bazen de fiziksel olarak oyunun bir parçası olabiliyordu.

Grips'in yarattığı değişim sadece tiyatro sahnesiyle sınırlı kalmadı. Çocukluk ve eğitim anlayışımızı da dönüştürdü. Bu tiyatro bize şunu hatırlatıyor: Çocuklar dünyayı anlayabilir, sorulabilir ve hatta değiştirebilir.

"Düşünmek keyiflidir" mottosuyla yola çıkan Grips, çocuklara hazır cevaplar vermek yerine kendi sorularını sormalarını öğretti. Bu yaklaşım günümüzde daha da önem kazandı kuşkusuz. Giderek karmaşıklaşan bir dünyada yaşıyoruz ve geleceğimiz eleştirel düşünebilen nesillere bağlı.

Grips'ın savunduğu gibi: "Dünya değiştirilebilir."⁶

... ve ilk adım, onu olduğu gibi görmekle başlar.

Dipnotlar

1) Abalı, G. İ. *Berliner und Istanbuler Kindertheater in den Jahren 2006 bis 2011*

Ein Vergleich unter besonderer Berücksichtigung des GRIPS Theaters Berlin. Berlin.2012:29-35

2) von Billerbeck, Liane. *Irgendwann muss man eben langsam aufhören*

<https://www.deutschlandfunkkultur.de> (Erişim Tarihi:09.08.2025)

3) Proßer, Claudius. *50 Jahre Grips-Theater: „Eltern sind nicht das Problem“*. In: [Die Tageszeitung. taz.de](http://www.tageszeitung.de) (Erişim Tarihi:18.08.2025)

4) Ludwig, Volker. *The 70s: GRIPS prevails* <https://www.grips-theater.de> (Erişim Tarihi:20.08.2025)

5) *Goodbye Hakchon! Fond Memories of a Long-time South Korean Theater*

<https://uofhorang.com> Erişim Tarihi 18.08.2025)

6) Abalı, G. İ. *Berliner und Istanbuler Kindertheater in den Jahren 2006 bis 2011*

Ein Vergleich unter besonderer Berücksichtigung des GRIPS Theaters Berlin. Berlin.2012:29-35



Yakınlığın Sanatı: Üniversitelerde Oda Tiyatrosu Geleneği

UMUT TELLİOĞLU

86

Küçük bir sahneye sahip olmak, yalnızca ışıklarla donatılmış dikdörtgen bir alana sahip olmayı değil, aynı zamanda görünür olmanın, ses çıkarabilmenin ve birlikte var olabilmeyi ifade eder. Üniversitelerde doğan oda tiyatroları bu yüzden yalnızca bir “öğrenci üretimi” değil, kendi çapında bir özerklik denemesidir. Işığın, sesin ve nefesin paylaşıldığı bu dar alanlar, büyük salonların parıltılı disiplinine karşı, kırılğan ama dirençli bir tiyatro dili üretirler. Her oyunda yeniden kurulan o “küçük oda”, bir topluluğun kendi varlık alanını, kendi sözünü inşa ettiği yerdir.

Virginia Woolf’un “kendine ait bir oda” savı, kadınların yaratıcı üretimi için ekonomik bağımsızlığa ve kendilerine ait fiziksel bir alana ihtiyaç duyduğunu vurgular (Woolf, 1929/2000). Bu savdan hareketle, bir kadının yaratıcı düşünebilmesi için “kendine ait bir alanı” olması nasıl zorunluysa, günümüzde üniversite tiyatro topluluklarının “kendine ait bir sahnesi” olması aynı ölçüde zorunludur. Çünkü sahne, yalnızca gösterimin değil, dü-

şünmenin, sorgulamanın ve birbirine odaklanmanın mekânıdır. Küçük bir sahne, kısıtlı bir bütçe, yedeği olmayan ışıklar, ufak ve taşınabilir dekorlar... Tüm bunlar bir araya geldiğinde sanatın en saf hâlini, yani kolektif üretimin çıplak gerçeğini ortaya çıkarır. Bu sahneler, imkânsızlıkların içinden doğan bir özgürlüğün estetiğini taşır: “yoktan var etmek” değil “var olanı paylaşmak” üzerinden inşa edilen bir estetik.

Üniversite oda tiyatroları, büyük kurumların dışında, ama onlara dokunan ufak adacıklardır. Burada öğrenciler yalnızca oyun sergilemez, bir aradalığın politikasını da denerler. Yönetmen ile oyuncu arasındaki ilişki, teknik ekip ve dramaturglar arasındaki eşitlik, seyirci ve sahnede arasındaki bir solukluk yakınlık... Bunların her biri bir “dayanışma dramaturjisi”nin parçasıdır. Bu yazı, işte o küçük sahnelerdeki bağımsızlık arayışı arzusunun, kolektif pratik biçimlerinin ve sesin politik poetikasının izini sürmeye çalışıyor.

Oda tiyatrosu, bireysel olanla kamusal olanın



birbirine sızdığı o geçirgen eşiğin adıdır. “Oda”, Virginia Woolf’un (1929) sözünü ettiği gibi, yaratıcı öznenin kendi sesini duyabileceği kişisel ve özerk bir alanı temsil ederken; “sahne”, Hannah Arendt’in (1958) tanımladığı anlamda, eylemin görünür olduğu kamusal dünyayı işaret eder. Oda tiyatrosu bu iki alanı birbirinden ayırmak yerine buluşturur: öznelliğin kamusal biçimini, kamusalığın da kişisel tonunu arar. Bu nedenle oda tiyatrosu hem bir sahne hem de bir sığınaktır, sözün dışarıya açılırken kendine döndüğü yer. Jill Dolan’ın (2005) “ütopyacı anlar” olarak adlandırdığı kolektif paylaşım anlarını, Eylem Ejder’in (2024) “buluşma ekolojileri” kavramındaki gibi bir aradalık ve birlikte düşünme hâliyle birleştirir. Küçük mekânlarda, büyük sahnelerin gürültüsünden uzak, tiyatronun özünü yeniden hatırlatır: birlikte olmak, birbirini duymak ve görünür kılmak.

20. yüzyılın başında Avrupa tiyatrosu, büyük salonların gösterişli estetiğinden uzaklaşıp daha içe dönük, insan ölçeğinde bir anlatı-

mın peşine düştü. August Strindberg’in Stockholm’de kurduğu Intima Teatern, tiyatroyu bir “oda müziği” gibi düşünerek az oyunculu, sade ama yoğun bir ifade biçimi geliştirdi. Onun *Chamber Plays* dizisi, sahnenin gürültüsünden çok söze ve ruha odaklanan bu anlayışın ilk örneklerindendi. Kısa süre sonra Max Reinhardt’ın Kammerspiele denemeleri, seyirciyle oyuncu arasındaki mesafeyi kaldırarak tiyatroyu yeniden samimi bir karşılaşmaya dönüştürdü (Sauter, 2009; *Britannica*, 2024). Bu küçük sahnelerde ışık, ses ve nefes dramaturjinin asli unsurları hâline geldi. Aynı dönemde, Robert S. Breen’in Amerika’da geliştirdiği “Chamber Theatre” yöntemi, anlatıcının hikâyenin içinden konuştuğu bir biçimle kavramı yeniden tanımladı (Breen, 1978; McGeever, 1976). Böylece oda tiyatrosu, yalnızca mekânsal küçüklüğün değil, tiyatronun özüne, söze, bedene ve bakışa dönüşün adı oldu.

Türkiye’de ise “oda tiyatrosu” kavramı, Avrupa’daki biçimsel yönelimleri aşarak düşünsel



bir yoğunluk kazandı. 1956'da Ankara'da kurulan Oda Tiyatrosu, Gülriz Sururi, Engin Cezzar, Cüneyt Gökçer ve Yıldız Kenter gibi sanatçıların öncülüğünde, devlet merkezli tiyatro yapısına alternatif bir estetik ve örgütlenme modeli sundu (Çetinkaya, 2020; Dereli, 2019). 1960'larda Küçük Sahne ve Arena Tiyatrosu gibi girişimler bu anlayışı sürdürürken, "oda tiyatrosu" terimi giderek bağımsızlık ve özerklik çağrısına dönüştü (Konur, 1987). 1980'lerden itibaren ise kavram üniversite ortamına taşındı: Dil ve Tarih-Coğrafya, Boğaziçi, Anadolu, Sabancı ve Özyeğin Üniversitesi gibi kurumlar da kurulan topluluklar, kısıtlı imkânlar içinde dayanışmaya dayalı bir üretim etiği geliştirdiler. Dersliklerden dönüştürülen sahnelerde, oyuncu, teknik sorumlu ve dramaturgun rolleri iç içe geçti; böylece oda tiyatrosu, mekânsal bir zorunluluğun ötesinde, kolektif bir bağımsızlık arayışı pratiği olarak varlığını sürdürdü.

Bu tarihsel damar, günümüz üniversite sahnelerinde değişen koşullar altında yeniden canlanmaktadır. "mekân yetersizliği", oda

tiyatrosu modelinin bugünkü biçimlenişinde temel bir belirleyendir. Üniversite tiyatrolarının çoğu, sınırlı sahne olanakları ve idari kısıtlamalar nedeniyle mekânı yalnızca bir temsil alanı olarak değil, aynı zamanda bir mücadele alanı olarak deneyimler. Bu yetersizlik, bir eksiklikten çok, üretimi dönüştüren yaratıcı bir direnç biçimidir; oda tiyatrosu tam da bu sınırlılıklar içinde kendi özerk üretim etiğini kurar. Pandemi sonrasında tiyatronun yeniden yüz yüze biçimlerine dönüşüyle bu özerklik arayışı "yakınlık dramaturjisi"ne evrilmiştir. Uzun süreli çevrimiçi kopuklukların ardından küçük sahneler, oyuncu ile seyirci arasındaki bedensel teması yeniden mümkün kılan, birlikte var olma arzusunu taşıyan alanlara dönüşmüştür. Kurum içindeki bütçe, mekân ve izin süreçlerindeki sınırlamalar da bu arayışı pekiştirir; öğrenciler tiyatroyu sürdürebilmek için idari bağımsızlıklarını kendi emeğiyle kurmak zorunda kalır. Böylece oda tiyatrosu, günümüz üniversite ortamında yalnızca küçük bir sahne değil, özerkliğin ve ortak üretim iradesinin sür-



dürülebilir biçimi olarak varlığını korur.

Oda tiyatrolarında özerklik yalnızca kurumsal bağımsızlıkla değil, üretim biçiminin kendisiyle tanımlanır. Işığı kuran elin sahnede oynayan bedenden, dramaturglardan ya da yönetmenden ayrı olmadığı bu alanlarda, tiyatro bir iş bölümünden çok bir paylaşım pratiğine dönüşür. Her prova, hiyerarşinin çözülüp yeniden kurulduğu bir deney alanıdır; sahne tasarımındaki sadelik, bir yoksunluğun değil, kolektif emeğin görünür kılınmasının sonucudur. Taşınabilir dekorlar, yeniden işlevlendirilen ışıklar ve ortak teknik donanımlar, oda tiyatrolarının hem ideolojik hem pratik direncinin simgeleridir. Üniversite yönetimleriyle kurulan destek–denetim hattı da bu dramaturjinin bir parçasıdır: özerklik, idari onaydan çok, ortak üretim iradesiyle sürdürülen bir politik tutum hâline gelir.

Oda tiyatroları, estetikten önce bir etik önerir: birlikte üretmenin, görünürlüğü paylaşmanın ve sahneyi ortak bir alan olarak yeniden düşünmenin etiği. Yakın mekânlar, seyirciyle

oyuncu arasındaki hiyerarşiyi eriterek, tiyatronun özündeki eşitlik duygusunu yeniden hatırlatır. Feminist dramaturjinin “paylaşım” ilkeleriyle akraba olan bu biçim, yazının ve sahenin kolektifleşmesine dayanır; metin, prova ve teknik süreçler birer ortak mülkiyete dönüşür. Işık ve ses sistemlerinin kolektif kullanımında görüldüğü gibi, teknik emek estetik bir kararın değil, demokratik bir üretim anlayışının göstergesidir. Böylece oda tiyatrosu, küçük bir sahnede büyük bir birlikte var olma estetiği kurar: dayanışmayı biçimsel değil, yaşamsal bir değer hâline getirir.

Üniversitelerdeki oda tiyatrolarından bu kadar bahsetmişken neler yaptıklarından ve işleyişlerinden bahsetmemek olmaz. İstanbul başta olmak üzere Türkiye’nin dört bir yanında üniversiteler, hem daha kolay sahne bulmak hem de mekân sıkıntılarından biraz da olsa kaçınmak için çok başarılı oda tiyatroları örnekleri gösteriyor. Tüm imkânsızlıklar ve yetersizliklere karşın bu genç sanatsever sossyaller, el ele verip amatör tiyatronun sınırlarını

zorluyor ve beklentilerin üstünde bir çıplak tiyatro yapıyorlar.

ÖzÜ Oda Tiyatrosu, 2014'te öğrencilerin kendi inisiyatifleriyle kurduğu, az ekipmanla çok üretmeyi hedefleyen bir topluluk. Kuruluşundan bu yana hem büyük prodüksiyonlara hem de küçük ölçekli denemelere alan açarak özgün bir üretim ekolojisi kurdu. *Canlı Maymun Lokantası* ve *Ayak Bacak Fabrikası* gibi çok oyunculu, yoğun teknik altyapı gerektiren yapımlar; topluluğun sahne, ışık ve prodüksiyon becerilerini kolektif biçimde geliştirdi. Buna karşılık *The Raven* ve *Kozalar* gibi oda ölçeğindeki sahnemelerde, yakınlık, nefes ve sessizlik dramaturjinin merkezine taşındı. Aynı çatı altında, skeç ve doğaçlama ekiplerinin düzenli olarak sahne aldığı hafif yapılar da, tiyatronun gündelik enerjisini diri tutarak üretim sürekliliğini sağlıyor. Yönetimden oyunculuğa kadar tüm alanlarda dönüşümlü sorumluluk üstlenilen bu yapı, hiyerarşiden çok dayanışmayı önceleyen bir üretim biçimiyle ilerliyor. Böylece ÖzÜ Oda, Virginia Woolf'un "kendine ait bir oda"sını sahne ölçeğinde yeniden kurarken, hem kolektif hem bireysel sesi aynı anda duyurabilen özerk bir tiyatro alanı yaratıyor.

Tiyatrolab, 2014'ten bu yana İstanbul Medipol Üniversitesi bünyesinde kendi sınırlarını sürekli yeniden tanımlayan bir tiyatro laboratuvarı. Ana akım kalıplara alternatif, deneysel ve post-modern bir çizgide ilerlerken; Stanislavski'den çağdaş tekniklere uzanan geniş bir yelpazeden beslenerek oyuncularına kişisel üsluplarını geliştirme alanı tanıyor. *Vur*, *Yağmala*, *Yeniden*'den *Öksüzler*'e ve *Sarı Ay*'a birbirinden bir hayli farklı sahneleme biçimleriyle birbirinden farklı oyunlarla üyelerine ve izleyicilerine tiyatronun farklı yönlerini gösteriyorlar. Her üretim süreci, masa başı okumalarından sahneye uzanan kolektif bir keşfe dönüşüyor; üyeler, sahnenin olduğu kadar inşasının da parçası olarak kendi black box'larını el emeğiyle kuruyor. Bazen de konvansiyonel dört duvarlı sahnelerden çıkıp üniversitenin çeşitli

noktalarını açık hava sahnesi gibi kullanarak bir çeşit gezen tiyatro sergiliyorlar. Kısıtlı imkânlarla çok şey üreten bu yapı, zamanla üniversitenin en canlı topluluklarından biri hâline gelerek, üretkenliğini kolektiviteden alan bir tiyatro kültürü inşa ediyor.

Koç Üniversitesi Tiyatro Kulübü, belirli bir estetik kalıba kapanmadan klasiklerden moderne uzanan her üslubu deneyen, üretimini iki sahne arasında ritimleyen bir topluluk. 360 kişilik profesyonel altyapısıyla Sevgi Gönül Kültür Merkezi'nde (SGKM) her bahar büyük yapımları sahnelerken; 100 kişilik Oda Tiyatrosu yıl boyu atölyelerin, provaların ve öğrenci yönetmenli oyunların canlı laboratuvarı. İşleyişi sade ama katmanlı: Güz dönemi atölye ve eğitim, ardından oyuncu havuzuna seçmeler; Kasım'da başlayan SGKM provaları Nisan sonunda perdeye, Oda Tiyatrosu oyunları ise 27 Mart Dünya Tiyatro Günü'nde prömiyere varır. Repertuvar, *Hayvan Çiftliği*'nden *On İkinci Gece*'ye, *Almost Maine*'den *Vur*, *Yağmala*, *Yeniden* ve *Açık Denizde*'ye uzanan geniş bir yelpaze sunar. Kulüpler Ofisi'nin kurumsal eşlikçiliğine rağmen asıl itki, kısıtlı bütçeleri kolektif emekle aşan yapım kültürüdür; kimi zaman sponsorluklarla (ör. Paribu desteği) güçlenen, kimi zaman turne ve lojistiği üyelerin sırtladığı bir dayanışma pratiği. Böylece kulüp, üniversite içinde hem öğrenmenin hem sahnelemenin kesiştiği özerk bir tiyatro alanı kurar.

Gelgelelim bu birliktelik toplumlarının karşılaştığı sorunlara. Maalesef, profesyonel tiyatrolarda da olduğu gibi, bu küçük atmosferlerin de karşılaştığı sorunlar var. Üniversitedeki kültür-sanat ve performans odaklı toplulukların karşılaştığı sorunlar, aslında tek bir grubun değil, tamamının omuzlarında biriken ortak bir yükü işaret ediyor. Mekân kullanımında süregelen programlama belirsizliği, prova ve etkinlik saatlerinin çakışması, idari onay süreçlerindeki gecikmeler ve prosedürlerin net olmaması; üretim sürecini baştan ayağa kesintiye uğrattırıyor. Teknik ihtiyaçların karşılanma-

sında standart bir sistemin olmayışı, ekipman paylaşımında yaşanan koordinasyonsuzluk ve iletişimin kişilere bağlı ilerlemesi ise kulüplerin uzun vadeli plan yapmasını neredeyse imkânsız kılıyor. Depolama, malzeme erişimi, bütçe talebi ve lojistik gibi temel konuların bile dönemden döneme değişen uygulamalarla yürütülmesi, toplulukları sürdürülebilir bir yapı kurmak yerine sürekli “kriz yönetimi” modunda çalışmaya zorlayan bir döngü yaratıyor. Tüm bunların toplamı, kulüplerin potansiyelini değil; içinde çalıştıkları sistemin aksaklıklarını görünür kılıyor. Üniversitenin kültür-sanat alanında güçlenmesi, ancak bu tekrar eden yapısal sorunları kalıcı ve şeffaf bir düzenlemeyle çözmesiyle mümkün olabilir.

Kaynakça

- 1) Woolf, V. (2000). *A Room of One's Own*. Harcourt, Inc. (Original work published 1929)
- 2) Arendt, H. (1958). *The human condition*. University of Chicago Press.
- 3) Dolan, Jill. (2005). *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*.
- 4) Ejder, E. (2024). buluşma ekolojileri: editorial bir giriş. *TEB OYUN Dergisi*.
- 5) Breen, R. S. (1978). *Chamber Theatre*. Prentice-Hall.
- 6) Britannica. (2024). Kammerspiele. In *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com>
- 7) McGeever, C. J. (1976). Chamber theatre: Staging defamiliarized prose (ERIC Document ED133781). U.S. Department of Education. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED133781.pdf>
- 8) Sauter, W. (2009). Theatre – A building, a company, an art form. *Methis – Estonian Theatre Academic Journal*. <https://doi.org/10.7592/methis.v2i3.485>
- 9) Çetinkaya, G. N. (2020). *Oda Tiyatrosu'nun Türk tiyatro tarihindeki yeri ve tiyatro kültürüne etkisi*. Bilkent University Institutional Repository. <https://repository.bilkent.edu.tr/items/4f84bbaf-13e5-4446-89b1-ac1adadacdbf>
- 10) Dereli, Ş. T. (2019). *İzmit Belediyesi Personelinin Tiyatro İzleme Talebine Etki Eden Demografik Faktörlerin Belirlenmesi* [Yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi]. <https://acikerisim.uludag.edu.tr/bitstreams/68c85b83-a36e-4859-bc41-83c925e4726d/download>
- 11) Konur, T. (1987). *Cumhuriyet döneminde devlet-tiyatro ilişkisi*. Çankaya Üniversitesi.



Tiyatro Eğitiminde Yeni Bir Dönem: MEB Güzel Sanatlar Liselerine Özel Dört Yeni Ders Kitabı

TEB OYUN

92

Türkiye’de tiyatro eğitimi açısından önemli bir adım atıldı.

Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlı Güzel Sanatlar Liseleri için hazırlanan 9. Sınıf Tiyatro Tarihi, 10. Sınıf Tiyatro Tarihi, 11. Sınıf Dramaturji ve 12. Sınıf Dramaturji olmak üzere dört yeni ders kitabı 2025 yılı itibarıyla öğrencilerle ve sanat eğitimi camiasıyla buluştu.

Editörlüğünü Prof. Dr. Fakiye Özsoysal ve Prof. Dr. Metin Balay’ın üstlendiği kitaplar, alanında deneyimli akademisyen ve eğitimcilerden oluşan güçlü bir ekip tarafından hazırlandı. Ekipte Doç. Dr. Duygu Çelik Burkay (Munzur Üniversitesi), Doç. Dr. Züleyha Eşigül (Ordu Üniversitesi), Dr. Öğr. Üyesi Arda Öztürk (Yeditepe Üniversitesi), Dr. Öğr. Üyesi Elif Candan (Atatürk Üniversitesi), MEB Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni Murat Yalçın ve yazım komisyonu başkanı olarak MEB Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni ve Dil Uzmanı Yasemin Ayaydın yer aldı.

Bu dört ser yalnızca birer ders kitabı değil Türkiye’de tiyatro eğitiminin geleceğini şekillendirecek birer kilometre taşı niteliğinde. Aynı zamanda Millî Eğitim Bakanlığı’nın sanat, düşünce ve eğitimi buluşturan vizyonunun tiyatro tarihi ve dramaturji alanlarındaki ilk örneklerini oluşturuyor.

Sanat Eğitiminin Yeni Yüzü

Yeni kitaplar, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli öğretim programlarından önce yazılsa da Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli programının temel ilkeleriyle örtüşüyor; öğrenme çıktılarında anlamlandırma, yorumlama ve üretmeyi hedefliyor. Kitaplar bu yönüyle de ardından yazılacak tüm tiyatro tarihi ve dramaturji alanı ders kitaplarına örnek teşkil ediyor.

Tiyatro eğitimi yalnızca sahne becerilerine indirgenmeden; “düşünme, çözümleme, üretme ve eleştirel yorum yapma” yetkinlikleriyle

bir bütün olarak ele alınıyor. Her biri, sanat yoluyla öğrenmeyi, kültürel çeşitliliği ve disiplinler arası düşüncüyü destekleyen kapsamlı bir kaynak olma özelliği taşıyor.

Yeni Maarif Modeli ile Uyumlu Bir İçerik

Kitapların içeriği beceri temelli, düşünme odaklı ve üretken öğrenme anlayışının somut bir yansıması olarak dikkat çekiyor. Her sınıf düzeyindeki öğrencinin bilgi, beceri, eğilim ve değer gelişimini bütüncül biçimde destekleyen bir yaklaşım benimseniyor.

- *9. sınıf Tiyatro Tarihi Ders Kitabı*, başlangıcından 20.yüzyıla kadar dünya tiyatrosu tarihine kapsamlı bir giriş yapıyor ve Türk tiyatrosu tarihine de kapsamlı bir şekilde yer veriyor.
- *10. sınıf Tiyatro Tarihi Ders Kitabı*, karşı-gerçekçi eğilimlerden politik tiyatroya, tören tiyatrosundan çağdaş ve dijital yaklaşımlara kadar tiyatronun tarihsel, estetik ve kültürel dönüşümünü ele alıyor.
- *11. sınıf Dramaturji Ders Kitabı*, metin çözümleme, sahneleme odaklı dramaturji ve çağdaş dramaturji biçimleri aracılığıyla öğrencilerin analitik düşünme ve yorumlama becerilerini geliştiriyor.
- *12. sınıf Dramaturji Ders Kitabı* ise Shakespeare, Ibsen, Çehov, Brecht ve absürt tiyatro gibi klasiklerden başlayarak postmodern ve disiplinlerarası yaklaşımlara kadar geniş bir yelpaze sunuyor; öğrencileri uygulamalı dramaturji çalışmalarına yönlendiriyor.

Bu içerik yapısı, öğrencilerin yalnızca bilgi edinmelerini değil “deneyim, analiz ve üretim” süreçleriyle öğrenmelerini sağlıyor.

Tiyatro Eğitiminde Bütüncül Yaklaşım

Yeni ders kitapları, sanat eğitimini yalnızca bir alan dersi değil, aynı zamanda bir “yaşam becerisi” olarak konumlandırıyor.

Öğrencilerin metinleri çözümleme, sahneleme süreçlerini kavrama, tarihsel bağlamı yorumlama ve kendi üretimlerini biçimlendirme yetkinlikleri destekleniyor.

Bu yaklaşım, genç sanatçı adaylarının tiyatro sanatını çağın dinamikleriyle ilişkilendiren, “yaratıcı, eleştirel ve kültürel olarak donanımlı bireyler” olarak yetiştirmelerine katkı sağlıyor.

Sanat, Düşünce ve Eğitim El Ele

Bu kitaplar, Türkiye’de tiyatro pedagojisi alanında atılmış önemli bir adım olarak değerlendiriliyor.

Sanatı, düşünceyi ve eğitimi bir araya getiren bu çalışmalar, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli’nin “bilgiyi üretime dönüştüren, eleştirel düşünen birey” hedefine somut bir katkı sunuyor.

Güzel Sanatlar Liseleri için hazırlanan bu özgün kaynaklar, tiyatro eğitimine yalnızca yeni bir içerik değil “yeni bir bakış” kazandırıyor; öğrencileri sahneden dünyaya, düşünceden eyleme uzanan bütüncül bir sanat anlayışına davet ediyor.

EBA Erişim Linkleri:

Tiyatro Tarihi 9 ve 10.sınıflar için: <https://www.eba.gov.tr/arama?q=tiyatro%20tarihi>

Dramaturji 11 ve 12. Sınıflar için: <https://www.eba.gov.tr/arama?q=dramaturji>

Sayın Prof. Dr. Fakiye Özsoysal ile Güzel Sanatlar Liseleri Tiyatro Bölümleri için editörlüğünü yaptığı Dünya Tiyatro Tarihi (9. Sınıf), Dünya Tiyatro Tarihi (10. Sınıf), Dramaturji (11. Sınıf), Dramaturji (12. Sınıf) ders kitapları üzerine bir söyleşi yaptık.

Sayın Prof. Dr. Fakiye Özsoysal, bu kitapların neden önemli olduğunu anlatır mısınız?

PROF. DR. FAKİYE ÖZSOYSAL: Bu kitaplar Güzel Sanatlar Liseleri Tiyatro Bölümlerinde verilen kuramsal derslerin kitapları. Güzel Sanatlar Liselerinde tiyatro bölümü açıldığında bu dersler bir kitap olmadan okutuluyordu, bu durumun hem öğretmen hem de öğrenci için ne kadar zor olduğunu takdir edersiniz. Eğitim sürecini, yol açan bir ders kitabı olmadan sürdürmek gerçekten çok zor; özellikle de güzel sanatlar alanında, lise seviyesinde bunu gerçekleştirmek neredeyse imkânsız. Bu dört kitap kuramsal derslerdeki çok önemli bir ek-sikliği gidermiş oluyor.

Kitaplar yazılırken nasıl bir yol izlediniz?

F.Ö: Yazarlarımız ayrı ayrı üniversitelerde görev yapan akademisyenler, Munzur Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi, Ordu Üniversitesi ve Yeditepe Üniversitesi. Bir de MEB'den Yazım Komisyonu Başkanlığı'nı yürüten Yasemin Ayaydın Hoca var. Yazım sürecinde yazarlarımızla çevrimiçi toplantılarla ve yazışarak konuları paylaştırdık, metinler belirli bir takvime göre oluşturuldu. Yazımı tamamlanan metinler editörlük sürecini tamamladıktan sonra Komisyon Başkanı Yasemin Ayaydın tarafından Milli Eğitim Bakanlığı'nın temel ilke ve esaslarına uygun hâle getirildi. Kitabın son hâli tekrar editörler, komisyon başkanı ve MEB uzmanlarınca incelendi ve Talim Terbiye Kurulu Başkanlığı incelemesi sürecine gönderildi. Süreç sonunda tüm kitaplar onay alarak yayına hazır duruma getirildi.

Kitaplar yazılırken editör olarak en çok neye dikkat ettiniz? Bu kitapların temel özelliği nedir?

F.Ö: Öncelikle Tiyatro Tarihi kitaplarında bilgilerin doğru olmasını sağladık. Ayrıca kitaplarda ortaya konulan bilgilerin pedagojik açıdan lise öğrencisi için uygun ve öğrenme zevki veriyor olmasına özen gösterdik ki Ya-

semin Ayaydın Hoca bu konunun uzmanı olarak kitaba yön verdi. Dramaturji kitaplarında ise öğrencilere okudukları oyunları düşünsel açıdan çözümlene, yorumlama becerilerini kazandırmayı hedefledik. Hem Tiyatro Tarihi hem de Dramaturji kitaplarında tiyatro eğitiminde kuramsal eğitimin ne denli önemli olduğunu, aynı zamanda ne denli zihin açıcı ve zevkli olduğunu göstermeye ve öğrencilere kazandırmaya çalıştık. Ünitelerde yer alan çeşitli etkinlik ve farklı bölümlerle öğrencinin edindiği bilgi ve becerileri kullanarak, yorumlayarak üretici olmasını ve yaratıcı sanatçı kimliğini liseden başlayarak düşünsel gücüyle birleştirerek pekiştirmesini sağlamayı amaçladık.

Son olarak eklemek istediğiniz bir şey var mı?

F.Ö: Kuramsal eğitimin tiyatro eğitiminde çok önemli bir yeri olduğunu düşünüyorum. Dünyadaki ve bizdeki başarılı tiyatro sanatçılarının güçlü bir kuramsal donanıma sahip olduğu ve bu sayede üretici ve yaratıcı olduklarını görebiliriz. Bu dört kitapla da Güzel Sanatlar Liseleri Tiyatro Bölümü öğrencilerinin çok önemli bir eksiğinin giderildiğini söylemek yanlış olmaz. Kitapların yazımında emeği geçen Prof. Dr. Metin Balay (Yeditepe Üniversitesi), Doç. Dr. Duygu Çelik Burkay (Munzur Üniversitesi), Doç. Dr. Züleyha Eşiğül (Ordu Üniversitesi), Dr. Öğr. Üyesi Arda Öztürk (Yeditepe Üniversitesi), Dr. Öğr. Üyesi Elif Candan (Atatürk Üniversitesi), MEB Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni Murat Yalçın ve Komisyon Başkanımız MEB Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni, Dil Uzmanı Yasemin Ayaydın'ı kutluyorum.



Anlatıdan Anlık Güldürüye: Stand-Up'ın Tiyatro ile İmtihanı

FAHRİ YİYİN

Tiyatro tarihinin anlatıldığı birçok eserde ilk gösterinin M.Ö. 534 yılında Atina'da yapıldığına rastlamaktayız. 2500-3000 yıllık geçmişe sahip olan tiyatronun yüzyıllar içerisinde gelişimi ve değişimi de kaçınılmaz olmuştur. Tiyatronun ilk ortaya çıkışından günümüze kadar olan gelişimini bir insana benzetmek mümkündür fakat doğan, büyüyen ve ölen insandan farklı olarak tiyatro doğdu, büyüyor ve insan var olduğu sürece ölümsüz olmaya devam edecektir. Memet Fuat "Tiyatro Tarihi" isimli eserinde iki çeşit tiyatroya yer veriyor, bunlardan ilki metne, oyuncuya, sahne-dekora ve seyirciye dayanan klasik tiyatro sanatıdır. İkincisi ise günlük hayat davranışlarını ve taklitlerini içeren tiyatro olayıdır. İlk insanların avlama taklidini yapması, ortada dil yokken hareket ve figürlerle ne yapılması gerektiğini göstermesi ve bu insanların birbirlerini yönetip yönlendirmesi ilk tiyatro esintilerinin ne şekilde başladığını da gösteriyor.

Gerek oyuncuyu gerekse seyirciyi bulunduğu ruh hâlimden alıp uzaklara götürme başarısını gösteren tiyatro; deneyimleri, olayları, önermeleri, düşünce ve problem zenginliğini bünyesinde barındırarak geçmişe ve geleceğe ışık tutabiliyor. Bu denli köklü olan bu sanat dalında çok kişilik oyunlar olabildiği gibi tek kişilik oyunlara da rastlanabiliyor. Dekor, sahne, kostüm gibi uğraşların daha az olduğu tek kişilik oyunlarda ağırlıklı olarak oyuncunun performansına odaklanılıyor, tek kişi olan oyuncunun bu baskıyı kaldırabilmesi ve oyununu minimum hata ile icra etmesi gerekiyor. Batı dünyasında daha eski geçmişe sahip olan tek kişilik oyunların ülkemizde yaygınlaştığı yıl ise 1980 ve sonrası olarak öngörülüyor fakat sahnede icra edilen ve tek kişi tarafından ortaya konan şeylerin tamamına tiyatro denmemelidir. Bu çalışma içerisinde de stand-up gösterilerinin bir tiyatro türü olmadığına, meddahlığın sahip olduğu nitelikleri karşılamadığına fakat kendi başına bir sahne veya performans gösterisi olabildiğine değinilmektedir.



96

Tek Kişilik Oyunlar

Erbil Göktaş, 1999 yılında hazırlamış olduğu “Tek Kişilik Oyun Olgusunun Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Yansıması” isimli doktora tezinde, tek kişilik oyun olgusunun ortaya çıkmasının nedenleri arasında ekonomik, toplumsal ve kültürel değişimlerin önemli rol oynadığını ifade etmiştir. Çalışmanın devamında da tek kişilik oyunları üç ayrı başlık altında incelemiştir: canlandırmaya dayanan oyunlar, seyirciyi oyuncu ya da gözlemci yerine koyan oyunlar ve anlatıya dayanan oyunlar.

- Canlandırmaya Dayanan Oyunlar: Oyuncunun sahnede bir veya birkaç karakteri canlandığı türdür ve burada kapalı biçime ait özellikler yer almaktadır. Dolayısıyla oyuncu ile seyirci arasında dördüncü duvar oluşmaktadır. 1912’de Ahmet Nuri Sekizinci tarafından yazılan

Münevver’in Hasbihali, 1950’de Aziz Nesin tarafından kaleme alınan *Çiçü* ve 1975’te Ferhan Şensoy tarafından sahnelenen *Şu Gogol Delisi* eserleri bu türe örnek teşkil etmektedir.

- Seyirciyi Oyuncu Yerine Koyan Oyunlar: Bu türde oyuncu, metin doğrultusunda seyirci ile iletişime geçmektedir. Sahnede kurgulanan çatışma da buna göre şekillenir. Açık biçime uygun olan bu türde örneğin oyuncu hırsız, seyirci polis olabilir veya oyuncu memur, seyirci ise memura başvuran vatandaş rolünü üstlenebilir. Anton Çehov’un *Tütünün Zararları* isimli eseri ve Barry Collins’in *Yargı* adlı oyunu bu türe giren örneklerdendir.
- Anlatıya Dayanan Oyunlar: Seyirciyle doğrudan konuşulan oyunlardır ve genellikle açık biçime uygundur. Bu türde oyuncunun seyirci ile etkileşimi oldukça yüksektir; soru sormak, laf atmak gibi yöntemler yaygın olarak görülmektedir. Erol Toy’a ait *Meddah*, Ferhan Şensoy’un *Ferhangî Seyler* oyunu ve Cahit Atay’ın yazdığı *Cennet Ana ve Oğulları* bu türe örnek olarak gösterilebilir.

Görüldüğü üzere, tek kişilik oyunlar kendi içerisinde de farklı başlıklar altında toplanmaktadır. Dramatik anlatım ve içerik düşünülerek oyunun sınıflandırılması yapılmalı, özellikle de biçime göre yanılısama olup olmaması konusunda karar verilmelidir.

Erbil Göktaş, ilgili çalışmasında tek kişilik oyunları şu şekilde tanımlamaktadır: “Tek kişilik oyunlar, sahnede yalnızca bir oyuncunun yer aldığı, bu oyuncunun gerektiğinde farklı karakterlere bürünebildiği ve çeşitli kişilikleri ardı ardına canlandığı tiyatro biçimleridir. Bu tür oyunlarda oyuncu, yalnızca sahne üzerindeki unsurlarla değil, kendi iç dünyasıyla da çatışma yaratabilir. Oyuncu, sahne dışında hayalî karakterlerle veya izleyiciyle doğrudan ilişki kurabilir; bazı



durumlarda izleyiciyle kurulan bu iletişim, oyunun temel dinamiğini oluşturabilir. Oyun, dramatik ya da açık biçim gibi tiyatro anlayışlarının kurallarına bağlı kalınarak hazırlanır ve tiyatro sanatının estetik ve teknik gerekliliklerine uygun şekilde sahnelenir. Bu yapı, oyuncunun hem anlatıcı hem de karakter olarak işlev gördüğü, tek başına birden çok rolü üstlendiği bir anlatım biçimidir.”

Meddahlık

Meddah kelimesi Arapça kökenli olup “metheden, öven” anlamına gelmektedir. Hikâye anlatıcılığına dayanan meddahlık, geleneksel Türk tiyatrosunda da önemli bir yer edinmeyi başarmıştır. Ortaya çıktığı ilk dönemlerde dinî konuları ele alan ve dinin yayılmasını sağlayan meddahlık, zamanla din dışı konularda da uygulanmıştır ve bu meddahlara “kıssahan” adı verilmiştir. Özdemir Nutku, *Âşık ve Meddah Hikâyeleri*

adlı eserinde şu hususlara yer vermektedir: “Meddahlar, kıssahanlar, şehnamehanlar, halkın bulunduğu yerlerde İslâm tarihinin ve İran edebiyatının kahramanlarına ilişkin hikâyeleri ve şiirleri okuyorlardı. Bunlar halk arasında sevilir ve yayılıyordu. Klasik İslâm kültürünün ve klasik edebiyatın Osmanlıların büyük merkezlerindeki bu güçlü etkileri, aynı toplumsal ve edebî çevrelerin yarattıkları âşık türü üzerinde kuşkusuz etkili olmuş ve bu türe çeşitli öğeler vermiştir.”

Hikâye anlatıcılığını odak noktasına alan meddahlık, 20. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür. Sadece güldürmek veya eğlendirmek gibi amaçları olmayan meddahlık, seyircide coşkunluk, üzüntü, merak ve acıma gibi duyguları da uyandırmaktadır. Meddah, hikâye anlatıcılığının yanında izleyicileri etkileyen bir oyuncudur; bunu özellikle taklit, mimik, hareket, ses ve tiplmelerle zenginleştirmektedir.

Meddah gösterilerinde seyirciye oldukça yakın durur; bu sayede kuvvetli bir bağ kurar ve hikâyelerini merak-geciktirme gibi anlatım biçimleriyle sunar. Meddahın aksesuarları, sahnesi ve kullandığı eşyalar tesadüfen seçilmemiştir; sopa ve mendil bunlara iyi bir örnektir. Ayrıca gösterinin başlangıç cümleleri ile kapanış sözleri belirli kalıplarla söylenmektedir.

Gerçek anlamda meddahlık yaptığı belirtilen son kişilerin İsmail Efendi, Kadri Efendi, Âşki, Süruri ve Tahsin Efendi olduğu çeşitli kaynaklarda aktarılmaktadır. Atilla Kartal tarafından kaleme alınan *Meddahlık Geleneginin Günümüz Sanatçılarındaki Yansımaları Üzerine Bir Değerlendirme* isimli makalede ise İsmail Dümbüllü'nün geleneksel anlamda meddah olduğu, ancak hikâye anlatıcılığından çok taklit yeteneğiyle ön plana çıktığı belirtilmiş ayrıca son meddahlardan birinin de Erol Günaydın olduğu ifade edilmiştir.

Stand-Up Komedi

Erbil Göktaş 1999 yılında yazmış olduğu tezinde stand-up'ın 19. yüzyılın ortalarında Amerika'da ortaya çıktığını ve kitlesel bir eğlence türü olduğunu ifade etmektedir. 1800'lü yıllarda Amerika'da nüfusun artması, çoğunluğun erkek ve göçmenlerden oluşması ucuz ve basit eğlence talebinin de artmasına yol açmıştır. Dolayısıyla bu dönemde ortaya çıkan formların abartılı ve kontrol dışı olduğu fikri oluşmaktadır. Amerikan eğlencesi olarak bilinen vodvilin 1890'lı yıllarda geliştiği ve 20. yüzyıla kadar büyümesini sürdürdüğü bilinmektedir; kısa tanımı ise müzikli tiyatro oyunu şeklindedir. Çalışmanın devamında stand-up komedyen teriminin ilk kez 1966 yılında kullanıldığı öne sürülmektedir. O dönemdeki stand-up komedyenin tanımı, "sahnede, seyircinin önünde tek başına başarılı şakalar sergileyen, mizahî yorumlar yapan" biri olarak yapılmıştır. Jerry Seinfeld, Bill Cosby ve Richard Pryor gibi isimler de ilk stand-upçular olarak öngörülmektedir.

Türkiye'de stand-up esintileri ilk olarak 1988 yılının sonlarında görülmektedir ve ilk kullanan kişi Rüstem Batum'dur. *İki Ters Bi Düz Laflara* adlı gösterisinde stand-up duyuruları yapan Batum, ilk stand-up yapanın kendisi olmadığını; Orhan Boran ve Celal Şahin'in daha önce stand-up gösterileri yaptığını söylemiştir. Bunun üzerine internette birçok kaynakta Orhan Boran'ın 1960'lı yıllarda gece kulüplerinde stand-up yaptığı ve TRT Arşiv içerisinde 1978 yılına ait stand-up kaydının bulunduğu tespit edilmiştir. Türkçeye "ayaküstü komedi" veya "ayaküstü eğlence" olarak çevrilebilen stand-up, 1990'lı yıllarda yaygınlaşmış ve günümüzde de üst seviyede popülerliğe ulaşmıştır. Mehmet Ali Erbil, Cem Yılmaz, Cem Özer, Yalçın Özden, Ata Demirer, Uğur Yücel, Beyazıt Öztürk bu akımın başlangıcında ve yayılımında etkin rol oynayan isimler olmuştur.

Mevcut zamanlarda da stand-up gösterilerinin oldukça yaygın olduğu görülmektedir. Sosyal medya kullanımının artmasıyla birlikte daha erişilebilir hâle gelen stand-uplar, hem düşük maliyetli olması hem de eğlendirme amacından dolayı geniş kitlelere ulaşabilmektedir. Güldürmeyi, farklı anı, olay veya hikâyelerle seyirciyi sadece hoş tutmayı amaçlayan bu gösterilerde argo kullanımı da oldukça yüksek seviyede olabilmektedir. Mehmet Gedik ve Erhan Akın tarafından hazırlanan *Tek Kişilik Gösterilerde (Stand-Up) Kullanılan Argo Dilinin Tespiti Üzerine Bir İnceleme* isimli makalede Ata Demirer, Cem Yılmaz ve Atalay Demirci incelenmiştir. Türkiye argosunun öbeklendirilmesinin ardından ilgili kişilerin argo kullanım sıklıkları, gösterilerde yapılan gözlemlerle birlikte derlenmiştir. Çalışmanın sonucunda Ata Demirer'in iki gösterisinde 84 argo ve küfür nitelikli cümle/kelime kullandığı belirlenmiştir. Cem Yılmaz ise yedi gösterisinde toplamda 248 argoya yer vererek gösteri başına ortalama 35 argo kullanımı gerçekleştirmiştir.

Stand-up olarak ortaya konan bu gösterilerin herhangi bir didaktik amacı ve öğretisi bulunmamaktadır. Hoş ama içerik bakımından boş olarak nitelendirilebilecek bu gösterilerde alaycı üsluba da sıkça rastlanmaktadır. Gösteriyi yapan kişinin seyirciyi aşağılayacak seviyede karşısına alması veya sırf komikliği üst seviyeye taşımak için anlattığı olay üzerinden kişi ya da kişileri hedef göstermesi, stand-up'ın ilk yıllarında ortaya çıktığı kitleyle bugünlerde de bağdaştığını göstermektedir. Toplumsal, ekonomik ve gündelik olayların da artış gösterdiği bu son dönemlerde toplum, eğlenmeye, gülmeye ve bir anlık da olsa hoş vakit geçirmeye daha meyilli olabilmektedir. Bu meyil, stand-up gösterilerinin artmasına olanak sağlamış ve yüzlerce insanın komedyenliğe geçmesine katkıda bulunmuştur. Stand-up, içerik ve kapsam

bakımından ele alındığında ise meddahlığın devamı olmamakta; hatta tiyatro olarak da nitelendirilmemektedir.

Stand-up Tiyatro mudur? Meddahlığın Devamı Sayılabilir mi?

Tiyatro Tiyatro Dergisi'nin Mart 1998 sayısında Hülya Nutku "Stand-up Comedy Tiyatro mudur?" başlıklı yazısında stand-up'ın tiyatral olmadığını, modern meddah olarak sınıflandırılmaması gerektiğini ve oyunculuk donanımının yanında meddahlıkta taklitten çok dramatize edilen bir öykünün canlandırma çabasının bulunduğunu ifade etmektedir. Meddahlık sahip olduğu köken ve yaygın olduğu dönem bakımından stand-up ile bir tutulmamalıdır. Meddahlık insanları sadece güldürmeye odaklanan bir tiyatro türü değildir, anlatılan hikâyeler birbirinden kopuk olmamakla birlikte belirli önermeleri de içerebilmektedir. Meddah argo kullanımını düşük seviyede tutmakta ayrıca hiciv olarak bilinen yergiyi de kısıtlamaktadır. Stand-up güldürmeyi hedefi hâline getiren, güldürmeye giden yolda her şey mübahtır fikrini destekleyen ve tiyatral alt yapıyı barındırmayan bir gösteri olarak kalmaktadır.

Sevda Şener'in Erbil Göktaş'a yazmış olduğu 28/05/1997 tarihli mektupta stand-up için tiyatro niteliği taşıdığına emin olduktan sonra tek kişilik oyun kapsamına alınabileceğini belirttiğini görmekteyiz, bunun için metin incelemesi ve kurgu düşünüldüğü zaman tek kişilik oyun olamayacağı düşünülmektedir. Turgut Özakman'ın 30/06/1997 yılında yazdığı diğer mektupta ise "stand-up, one-man show gibi tek kişilik gösterileri tiyatro olarak değerlendirmek, kanımca olanaksızdır. Bunlar sadece gösteri olarak adlandırılabilirler." ifadesi yer almaktadır. 2 Ocak 1999 yılında *Sabah-Tele Şamdan* dergisinde "Alasya Sahnelere Dönüyor" başlıklı yazıda Zeki Alasya "stand-up tek



kişilik gösteri tiyatronun ta kendisidir. Eğer yapılan şey belli bir yükseltinin üzerine çıkıyorsa ve kitleler izliyorsa bu tiyatrodur." açıklamasını yapmıştır. Buna karşılık olarak Erbil Göktaş "tek kişi yapılan konserler de tiyatro mu sayılacak?" sorusu ile konuya açıklık getirmiştir. Hülya Nutku stand-up adıyla yapılan şeyin tüketim toplumunda anlık bir espri üretimi olduğunu, seyircinin kolayca kaçtığını ve sonucu hemen kabul ettiğini ifade etmiştir.

Mehmet Emin Bars tarafından kaleme alınan *Geçmişten Günümüze Meddahlık Geleneğindeki Değişim/Dönüşümler: Meddahlıktan Stand-Up'a* isimli makalede meddahlık ve stand-up özelinde benzerlik ve farklılıklar ortaya konmuştur. Çalışmanın sonucunda meddahın stand-upçı olmadığı, ikisinin birbirine yakın olduğu fakat birebir yerine geçmediği vurgulanmıştır. Atilla Kartal'ın 2017 yılında yayımladığı *Meddahlık Geleneğinin Günümüz Sanatçılarındaki Yansımaları Üzerine Bir Değerlendirme* isimli

makalesinde de meddahın halk tiyatrosu ile epik destan geleneği arasında bir yerde durduğu, stand-up yapan kişilerin ise anlık güldürü odaklı bir eğlencenin merkezinde yer aldığı gözlenmiştir.

Günümüz stand-up komedyenlerinden Baturay Özdemir 23 Temmuz 2024 tarihinde katıldığı *Ali Sunal ile Aramızda* programında meddahlık yapanlara kıyasla bazı kıstasları karşılamadıklarını belirtmiştir, bu görüş incelenen makale ve araştırmaları destekler niteliktedir. Diğer taraftan 18 Kasım 2023 tarihli *Okan Bayülgen ile Uykusuzlar Kulübü* isimli programda Cem Özer stand-up için “meddahtır” ifadesini kullanmıştır, aynı programda bulunan Okan Bayülgen ise stand-up ile meddahlığın birbirine çok yakın olduğunu söylemiştir. Stand-up ile meddahlık için ortak yönler kadar farklılıklar da bulunmaktadır ayrıca meddahlık geleneksel Türk tiyatrosunda köklü bir geçmişe sahiptir. Stand-up bir tiyatro türü olmamakla birlikte sahne sanatı, performans veya gösteri sanatı olarak nitelendirilebilir ayrıca bunu yapmanın da yetenek ve kıvrak zekâ gerektirdiği de bilinmektedir.

stand-up, meddah geleneğinin devamı sayılamayacağı gibi, tiyatro olarak da kabul edilemez; daha çok sahne veya performans sanatı kapsamında değerlendirilebilecek, anlık güldürüye odaklanan modern bir gösteri türü olarak konumlandırılmalıdır. Sonuç olarak, meddahlık ile stand-up arasında kurulan yüzeysel benzerlikler, bu iki gösteri biçiminin aynı kategoride değerlendirilemeyeceğini göstermektedir. İlave olarak toplumda stand-up’a olan ilginin yüksek seviyede olduğu değerlendirilmiştir. Yaşanan günlük, ekonomik ve toplumsal olayların etkisinde insanların gülmeye, eğlenmeye duyduğu ihtiyacı giderme noktasında stand-up önemli bir yer edinmiştir.



100

Sonuç

Tek kişilik oyunların, stand-up ve meddahlığın ele alındığı bu çalışmada birden fazla makale ve tez kullanılarak derleme yapılmıştır. Meddahlık, köklü bir gelenek olarak anlatı, dramatisasyon, oyunculuk ve kültürel birikimi içeren, felsefi ve sanatsal bir derinlik barındıran bir tiyatro türüdür. Stand-up ise kısa süreli, güncel ve sonuç odaklı güldürüye dayalı, çoğunlukla argo ve gündelik dile yaslanan bir sahne performansıdır. Her ne kadar performans teorisi bağlamında bir sahne sanatı olarak ele alınabilse de, stand-up’ın anlatı bütünlüğü, dramatik yapı, karakter derinliği ve estetik kaygı gibi tiyatronun temel unsurlarını taşımadığı açıktır. Bu nedenle



Kolonyal Eleştiri

Zamansız Sömürü: Koffi Kwahule'nin *Bira Fabrikası* Oyununda Postkolonyal Eleştiri

ÖZGÜR DENİZ ERGÖZOĞLU

102

Koffi Kwahulé'nin *Bira Fabrikası* adlı oyunu, sömürgeciliğin sona erdiği varsayılan bir dünyada Batı dışı toplumların sömürünün farklı biçimleriyle nasıl karşı karşıya kalmaya devam ettiğini; hiyerarşik güç ilişkilerine dayanan kolonyal bakışın, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden de kendini gösterdiğini ve bu ilişkilerin de aynı tahakküm mantığıyla şekillendiğini, kolonyal bakışın sömürülen özne tarafından içselleştirilebildiğini ve uygun tarihsel-politik koşullarda bu öznenin sömürüyü yeniden inşa eden bir konuma evrilebileceğini ortaya koyar. Kwahulé, bu tartışmayı ironi, alaylama ve grotesk estetikle biçimlendirirken, aynı zamanda tekrarlardan da faydalanır. Bir başka deyişle, Kwahulé'nin kullandığı bu araçlar oyunun iletisinin izleyici/okuyucu tarafından alımlanmasına hizmet etmektedir.

Bu makalede, Kwahulé'nin *Bira Fabrikası* oyunu üzerinden postkolonyal toplumların sosyo-ekonomik yapıları ve egemenlik ilişkileri incelenerek kolonyalizmin bıraktığı tarihi

travmaların ve dışa bağımlılığın, modern kapitalizm ve postkolonyal devlet yapıları aracılığıyla nasıl yeniden üretildiği; bununla birlikte beyaz kadının bedeni üzerinden şekillenen iktidar arzusu ve toplumsal cinsiyet dinamiklerinin kolonyal mekanizmalarla nasıl iç içe geçtiği tartışmaya açılacaktır.

Oyun, kimliği ve zamanı belirsiz bir savaş sonrası dönemde geçer. Savaştan galip çıktıklarını söyleyen işgal edilen ülkenin iki askeri Onbaşı-Asalak ve Yüzbaşı-Ölümü-Sallamaz yıkılmış bir ülkede hayatta kalmayı başaran tek üretim tesisi olan bira fabrikasını ele geçirir. Yazar Yüzbaşıyı Onbaşıya kıyasla daha zeki ve akıllı, Onbaşıyı ise daha saf ve şehvetine düşkün bir karakter olarak çizmiş; bu karşıtlık aracılığıyla da komediyi oluşturmayı amaçlamıştır. Oyunun başında Onbaşı, Yüzbaşı tarafından küçümsenip aşağılanırken; oyunun sonunda, Yüzbaşı en önemli amacına ulaşabilmesi için ona fikir verdiğinde, Yüzbaşı Onbaşının "o kadar da aptal olmadığını" kabul eder. Sömürüye en

Moda Sahnesi'nin *Bira Fabrikası* oyunundan bir kare.



103

ağır şekilde maruz kalan bu iki asker, fabrikayı yeniden üretime geçirip yönetimini ele alarak, bu kez tahakküm ilişkilerinin egemen tarafı olmayı hedefler. Bu hedeflerini yerine getirmek için de demokrasi ve ekonomik kalkınma gibi söylemlerin ardına sığınır. Ancak fabrikanın nasıl çalıştırılacağına dair teknik bilgiye sahip değildirler. Bilgiye sahip olabilmek için, esir aldıkları fabrika çalışanı Schwänzchen'i işkence uygulayarak sorguya çekerler; başarılı olamayınca tecavüz tehdidiyle baskıyı artırır. Sonunda Schwänzchen, teknik bilginin kendisinde değil, savaş sırasında Paris'e kaçan ve şu anda Moulin Rouge'da baş dansçı olan Beyazbüyü adlı kadında olduğunu söyler. Onbaşının saplantılı bir sahip olma arzusu beslediği Beyazbüyü bilgiyi paylaşmayı reddederken, Onbaşı hem Beyazbüyü üzerinde baskı kurar hem de ona patolojik bir bağımlılık geliştirir. Zamanla Beyazbüyü'nün direnci kırılır. Oyunun sonunda, fabrikanın yeniden açılması için kendisine bir teklif sunulur ve taraflar arasında çeşitli dengelere dayalı bir

“ortaklık” kurulur gibi görünür. Bu, yüzeyde bir uzlaşma gibi görünse de özünde Batı'nın teknik ve sembolik kontrolünü koruduğu bir düzendir. Bira Fabrikası, batının kontrolü elinde bulundurduğu sömürü düzeninin devamlılığını simgelemektedir.

Ania Loomba, kolonyalizmi başka insanların toprakları ve mallarının fethedilmesi ve denetlenmesi olarak tanımlar. (Loomba, 2000, s.19). Bununla birlikte, kolonyalizmin etki alanı sadece toprakların ve malların işgali ile sınırlı değildir. Kolonyalizm yalnızca bir toprak işgali değil, aynı zamanda siyasi, ekonomik, zihinsel ve kültürel bir tahakküm sürecidir. Loomba, “modern kolonyalizm” olarak adlandırdığı yeni kolonyalizm türünün, Batı Avrupa'da kapitalizmin kurulumuna eşlik ettiğini, modern kolonyalizmin fethettiği ülkelerden haraç, mal ve zenginlik toplamakla yetinmediğini; aynı zamanda bu ülkelerin ekonomilerini yeniden yapılandırdığını, kendi ekonomileriyle karmaşık ilişkiler içerisine sokarak, kolonileştirilenler ile



104

kolonileştirenler arasında yapısal bir bağımlılık ilişkisi kurduğunu belirtir. Bu sayede sömürü, yalnızca fiziksel bir hâkimiyet değil, aynı zamanda ekonomik bir bağımlılık sistemi hâline gelir. (Loomba, 2000, s.21)

Postkolonyal kuram, yalnızca geçmiş anlamaya değil, aynı zamanda sömürgeciliğin bugüne uzanan etkilerini sorgulamaya yönelik eleştirel bir düşünce alanı sunar. “Genel hatlarıyla postkolonyalizm; kolonyalizme boyun eğen, eğmek zorunda kalan insanların kaybettikleri tarihi, yaşam biçimini, kültürel kodlarını ortaya çıkarmak, onları yeniden düşünmek için kullanılan bir büyüteç olarak tanımlanabilir.” (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 2002, akt. Salman, 2022 s.2) Bu noktada, sömürge döneminin nerede bittiği ve sömürge sonrası dönemin nerede başladığı, bu iki dönem arasında çok keskin bir sınır olup

olmadığı soruları bazı eleştirmenler tarafından cevaplanmaya çalışılmıştır. Post eki kelimeye her ne kadar sonraki dönemi işaret eden bir anlam katsa da Ania Loomba bir ülkenin hem postkolonyal (biçimsel açıdan bağımsız) hem de aynı zamanda neo-kolonyal (ekonomik ve/veya kültürel açıdan bağımlı kalma) durumda olabileceğini, bu bakımdan kelimedeki post eki sebebiyle kolonyalizmin tamamen sona erdiği sonucuna ulaşılmasının son derece hatalı olacağını belirtir. (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 2002; akt: Salman, 2022, s. 2)

Bira Fabrikası oyununda da, savaş sonrası dönemde işgal edilen ve güçsüzleştirilen halkın sosyo-ekonomik durumu Onbaşı-Asalak ve Yüzbaşı-Ölümü-Sallamaz’ın “bira fabrikasına sahip olma” isteği üzerinden ve kolonyal sürecin sebep olduğu kimlik bunalımı da Onbaşı-Asalak’ın “Beyazbüyü’ye sahip

olma isteği” üzerinden anlatılmaktadır. Çeşitli şekillerde kendini gösteren bu sahip olma arzusu, kolonyal baskılara maruz bırakılan halkın, koşullar değiştiğinde bu sefer baskıyı uygulayan tarafa geçme eğilimini gözler önüne serer. “Bağımsızlıklarına kavuşan Üçüncü Dünya Ülkeleri geçmişlerini ve topraklarını işgal eden sömürgeci ruhun izleri ile savaş hâlinindedir. Bazıları bu savaşta köklerini ortaya çıkarmanın mücadelesini verir. Bazıları ise yeni dünya düzenine erişmek için sömürgeciyi taklit eder.” (Salman, 2022 s.33)

Oyun, bıçak, pala, silah, gülle sesleri ile açılır ve bu seslerle savaş ortamının vahşeti yansıtılır. Yüzbaşı ve Onbaşı sahnede daha ilk belirdiklerinde bir mezbahada kana bulanmış bir kasap gibidirler. Onbaşı-Asalak çıldırmışçasına, bir elinde pala sallayarak, bir elinde kalaşnikof tabancayı boşluğa sıkarak girer. Pala, yakın mesafeden uygulanan ilkel ve kişisel şiddetin; kalaşnikof ise modern, kitlesel ve teknolojik şiddetin simgesidir. Bu iki nesnenin aynı bedende birleşmesi, postkolonyal dönemde şiddetin hem geleneksel hem de modern formlarının iç içe geçtiğini ve yeni iktidar aktörleri eliyle sürdürüldüğünü gösterir. Yine ilk sahnede iki asker, savaşın artık sona erdiğini konuşurken, aynı anda sürekli ayaklarına dolanan ve peşlerinden ayrılmayan gölgelerden şikâyet ederler. Gölgeler, savaş sonrası dönemde hâlâ silinmemiş olan kolonyal travmanın izlerini simgeler. Bu sahne, postkolonyal öznelerin, kurtuluş sonrasında özgürleşmek yerine, tahakküm ilişkilerinin mirasını devralarak yeni bir baskı rejimi inşa etmeye eğilimli olduklarını çarpıcı biçimde ortaya koyar. Yine bu iki askerin de fabrika işçisi Schwanzchen’i sorgularken ona acımasızca işkence etmeleri, bir başka deyişle şiddet uygulayarak tahakküm kurmaları, kolonileştirilen halkın sömürgeci özneyi, sömürgecinin kendi araçlarıyla taklit ettiğini gösterir.

“ONBAŞI- ASALAK : *Bunu sen istedin! (bir bidon kapar) Sen bunu biliyor musun?*

SCHWÄNZCHEN: *Kör değilim, üstünde yazıyor: sülfürik asit.*

ONBAŞI- ASALAK: *Çok güzel, eğer itiraf etmezsen ayaklarının üzerine dökeceğim. İtiraf ediyor musun, etmiyor musun?*

(Schwänzchen cevap vermez ve bitmek bilmeyen sinsî gülüşünü sergilemenin keyfini çıkarır.) Sonunda Onbaşı-Asalak bidonun içindeki bütün sıvıyı Schwänzchen’ın küvette duran ayaklarına boşaltır.” (Kwahulé, 2018, 15)

Schwänzchen’den cevap alınamadıkça, baskının şiddeti artırılır ve sonunda Schwänzchen tecavüz tehdidiyle karşı karşıya kalır. “Hem kolonyalist yazılarda hem de milliyetçi yazılarda, ırk temelli şiddet ile cinsel şiddet, kolonyal ilişkiler açısından farklı biçimler altında kalıcı ve tekerrür eden bir eğretileme hâline gelen tecavüz imgelerinde birleştirilir.” (Loomba, 2000, s.189, 190) Her ne kadar tecavüz imgesi genellikle sömürgeci ülkenin erkeklerinin işgal edilen ülkenin kadınlarına tecavüzü veya kolonileştirilen siyah erkeğin arzu nesnesine dönüşen beyaz kadına tecavüzü üzerinden kurgulansa da, güç ilişkisinden kaynaklanan bir şiddet eylemi olan tecavüzün yine güçsüz konumda olan erkek bir esire yöneltmesi kolonyal bakışın özünde yer alan tahakküm ve vücut bütünlüğünün ihlaline ilişkin beden politikalarıyla açıklanabilir. Nitekim bu acımasız tehdit sonuç verir ve Schwänzchen bira fabrikasının çalıştırılabilmesi için gerekli teknik bilgiye sahip olan tek kişinin ismini verir: Beyazbüyü.

Schwänzchen, Beyazbüyü’nün Almanca konuştuğunu belirtirken onun gerçekten “beyaz” olup olmadığı konusunda bir bilgiye sahip olmadığını ifade eder. Oyunda Beyazbüyü her ne kadar Batılı beyaz emperyalistlerin bir

sembolü olarak konumlandırılrsa da yazarın bu noktada yarattığı bilinçli muğlaklık, “beyaz” unvanının mutlak ve tartışılmaz bir kimlik olmadığını ima eder. Bu belirsizlik, beyazlık söyleminin taşıdığı ayrıcalıklı statünün yalnızca fiziksel ya da dilsel niteliklerle belirlenemeyeceği; dolayısıyla bu unvana atfedilen otorite ve meşruiyetin sorgulanabilir olduğu fikrini gündeme getirir. “(...) post-yapısalcı düşünelere göre, insan özneler sabit birer öz olmayıp, söylemsel olarak kurulmuşlardır. İnsan kimlikleri ve öznellikleri oynaktır ve parçalıdır.” (Loomba, 2000, s.189, 261) Dolayısıyla, Beyazbüyü’ye atfedilen kolonyal beyaz kimliği de “özel” değil, söylemsel olarak kurulmuştur, bu nedenle her zaman istikrarsız ve kırılığandır, aynı zamanda doğruluğu da şüphelidir.

106

Bu durum, kolonyal ideolojinin kendisini var edebilmek ve meşrulaştırabilmek için söyleme dayandığını, dolayısıyla kendini tanımlama şekli dâhil tüm politikalarının da söylemsel bir zeminde inşa edildiğini gösterir. Loomba kolonyalizmin sadece ekonomik düzeyde bir maddi sömürüyle değil aynı zamanda kültürel ve ideolojik söylemlerle işlediğini, bu sebeple kapitalizmin bir parçası olarak kolonyalizme ilişkin Marksist analiz de postkolonyal düşünürler tarafından genişletilerek yeniden düşünüldüğünü belirtir. Bu analizler ekonomik olanla kültürel olanın nasıl iç içe geçtiğini görünür kılar. (Loomba, 2000, s.39) Kolonyal söylem, Batı’nın sömürgeleştirdiği toplumları tanımlamak, anlamlandırmak ve denetim altına almak amacıyla oluşturduğu kültürel ve dilsel temsiller sistemidir. Bu söylem, yalnızca politik ya da askeri bir eylem alanı değil; aynı zamanda bilgi üretimine ve ideolojiye dayanan bir süreçtir.

**“YÜZBAŞI-ÖLÜMÜ-SALLAMAZ: Hödük!
Sen de hiçbir fırsatı kaçırmıyorsun!... Onu
dinlemeyin...Onbaşı-Asalak her zaman olduğu**

gibi saçmalıyor. Burada ne yapıyorsak sadece çocuklarımızın yüksek çıkarları dâhilinde yapıyoruz, bu ülkenin bütün çocuklarının. Ve demokrasi için... Baş dangalak!... Ne olursa olsun gereklilikler ortada: kasaların boş olması, ekonomiyi tekrar canlandırmak için sıcak para ihtiyacı, bira fabrikasını alma zorunluluğu...Ah, mucize!. Benim gördüğümü sende görüyor musun?” (Kwahulé, 2018, 8)

(...)

“YÜZBAŞI-ÖLÜMÜ-SALLAMAZ:

Demokrasi, işte tek eksiğimiziz! Şöyle güzel, koca bir demokrasi, sağlam çatılı, şöyle memelerle ve güzel kışık depresif bir kırsağı azdırabileceğin, işte ancak bu bizi kardeşin kardeşi öldürdüğü bataklıktan kurtarabilir. Bu halk böyle güzel yapılmış bir demokrasiyi hak etmiyor mu! Bira fabrikasının tekrar işlerliğini kazanması, bütün kalbimle diliyorum ki, aramızdaki dışlanmışlara, daha güçsüzlere, daha küçüklere, başarısızlara, savunmasızlara, hiçbir şeyi olmayanlara, kendi varoluşlarını şimşek gibi ve özdeksel bir biçimde geliştirmeleri açısından homojen bir toplum oluşmasına zemin hazırlayacaktır; bireysel teşebbüslere açık, daha kardeşçe yaşanan bir toplumun bilinçli rüyasını görüyorum, herkes arasında paylaştırılmış iş imkanları, genç- yaşlı, kadın-erkek, yoksulluyla yaşlıyla el ele, tek yürek bir toplum! Evet, koyun çayıra göz kulak olacak, kurt da koyuna. Vatanımız için, yalnızca insan suretinde bir ekonomiyi ispatlayan bir birlik ve beraberlik değil, arzumuz, özellikle bunlarla eş zamanlı bir biçimde diyalog ve hukuka saygı çerçevesinde yeşillenecek özgün bir milli kimlik yaratmak adına, kültür ve sanatı, yani gelenekten yola çıkan bir eğlenceyi, modernite ile post-modernite ile güçlü bir sinerji meydana getirmektir.” (Kwahulé, 2018, s.19)

Yüzbaşı-Ölümü-Sallamaz'ın bu ifadeleri, Batılı sömürgeci güçlerin tarih boyunca kendi müdahalelerini “medenileştirme misyonu” ve “ilerleme” kisvesi altında nasıl meşrulaştırdığını göstermektedir. “Klişeler sömürgeci otoriteyi (ve diğer otorite biçimlerini) mümkün kılmak için işlev görür. Burada sömürgeci, sözde medenileştirici idealleri ile gerçek niyetini maskeler.” (Bhabba, 2016, akt. Salman, 2022, s. 32) Daha önce baskıya maruz kalanlar da aynı söylemi devam ettirmektedir. Yazar bu iletinin seyirci tarafından alımlanmasında ironi ve groteskten faydalanmıştır. “Depresif bir kırsağı azdıracabilecek demokrasi” gibi çelişkili ve grotesk benzetmeler, anlatının bilinçli bir şekilde absürtleştirdiğini ve ironik bir eleştiri sunduğunu gösterir. Yüzbaşı, halkın kendisinin iyiliğine yönelik geliştirdiği bir söylem ile, kapitalist ekonominin temelini oluşturan bireysel teşebbüsleri teşvik etmekte, savaş ortamından yeni çıkmış olan halkın özlem duyduğu barış ve kardeşçe yaşam rüyasını bireysel teşebbüslerle bağdaştırmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi, Loomba, modern kolonyalizm olarak adlandırdığı yeni kolonyalizm türünün, Batı Avrupa’da kapitalizmin kurulumuna eşlik ettiğini belirtir. Yüzbaşının bu sözleri de, ilk bakışta kolonyalizmin sona erdiğini düşündürecek olsa da, modern kolonyalizm ile kapitalist ekonominin bir kurtuluş rüyası olarak halka empoze edildiği görülmektedir.

Yüzbaşı ayrıca, kolonyal süreçte kaybetmiş oldukları milli kimliklerini de diyalog ve hukuka saygı çerçevesinde geliştireceğini, bu süreçte de kültür sanattan faydalanacağını belirtmektedir. Türkiye Cumhuriyeti’nin 09.07.1961 tarihli Anayasası’nın “Cumhuriyetin Nitelikleri” başlıklı maddesinde Türkiye Cumhuriyeti’nin, insan haklarına dayanan bir devlet olduğu belirtilmekteyken, 9.11.1982 tarihli Anayasa’da ise bu ifade “insan haklarına saygılı bir devlet” olarak değiştirilmiştir.

“Dayalı” ifadesi, insan haklarını devletin varlık ve işleyişinin temeli olarak görürken; “saygılı” ifadesi, bu haklara dışsal bir hoşgörü ve sınırlı bir riayet anlamına gelmektedir. Yüzbaşı’nın “hukuka saygı çerçevesinde” ifadesi de iktidar sahiplerinin hukukla aralarındaki mesafesini netleştirmekle birlikte, amaca yönelik söylemleri besleyen sembolik bir referans niteliğindedir. Oyunun ilerleyen aşamalarında Yüzbaşı’nın biranın formülünü alabilmek için Beyazbüyü’yü sorguladığı sırada, Yüzbaşı’nın kuracağı yeni düzenin de hukuku temel almaktan çok uzakta olduğu yine bizzat Yüzbaşı’nın kendi ifadelerinden anlaşılacaktır:

“BEYAZBÜYÜ: *Beyefendi, asıl siz bütün diyalog yollarını kapadınız ve en temel uluslararası hukukun prensiplerini ayaklar altında çiğnediniz!*

107

YÜZBAŞI-ÖLÜMÜ-SALLAMAZ: *Hukuk üzerine ipe sapa gelmez düşüncelerinizden beni bağışlayın, lütfen, hanımefendi; bizi ilgilendiren mesele, takdir edersiniz ki, uluslararası hukukun sınırlarının ve değişkenlerinin çok üstünde bulunmaktadır. Bana şu lanet olası bira fabrikasının nasıl çalıştığını öğretmek istiyor musunuz, istemiyor musunuz?”* (Kwahulé, 2018, p. 40)

Schwanzchen de Yüzbaşının ifadelerinin sadece birer söylemden ibaret olduğunu belirtir:

“SCHWANZCHEN: *Bütün bu anlattıklarımız politikacı lakırdıları değil mi, ha?”* (Kwahulé, 2018, s.19)

Buna rağmen iki asker de samimi olmadıklarını kabul etmez ve söylemlerini daha da koyulaştırırlar:



“YÜZBAŞI-ÖLÜMÜ-SALLAMAZ: *Sadece gerçekler, saf gerçekler...*

SCHWANZCHEN: *Gerçekten demokrasiyi mi savunuyorsunuz?*

YÜZBAŞI-ÖLÜMÜ-SALLAMAZ: *Şuraya yazıyorum! Ben bir demokratım, açılımların ve barışın adamı!*

SCHWANZCHEN: *Ya siz?*

ONBAŞI- ASALAK: *Ben de... onun gibi demokrat, açılımların falan adamı, aynı, akılların ve yüreğin barışı için... koyun ve kurt için...onun gibi demokrat.”* (Kwahulé, 2018, s.19, 20)

Fabrikayı yeniden çalıştırabilecek teknik bilgiye sahip olan kişinin Beyazbüyü olmasının ise iki sonucu vardır: Bilginin bahsettiği gücü elinde tutan kişinin bir erkek değil kadın olması ve bilginin sağlayabileceği kontrol ve denetleme yetkisinin de batılı sömürgecide bulunacak olması. Askerler, biranın bu zamana kadar bir kadın tarafından üretildiğini anladıkları anda şaşkınlıklarını gizleyemezler

ve bir kadın karşısında daha az bilgili/bilgisiz olmanın getirdiği aşağılık kompleksiyle erkeklik stresine girerler:

“SCHWANZCHEN: *Evet, gerçeği söylüyorum, bir kadın...ben hiçbir şey bilmiyorum...*

ONBAŞI- ASALAK: *Al işte: bir kadınmış! Yani ezelden beri içtiğimiz birayın bir karı mı*

üretiyor diyorsun...Annemiz ve kız kardeşlerimiz gibi yani?

SCHWANZCHEN: *Evet, gerçek bir kadın, göğüsleri ve kalçalarıyla.*

YÜZBAŞI-ÖLÜMÜ-SALLAMAZ: *İşte şimdi tamam oldu, bir bu eksikti, kerhane tamam*

olsun diye bir kadın. Yani başından beri bu fabrikayı yürüten bir karı mıydı? Emin misin?

SCHWANZCHEN: *Hatta kendisi hamile, yani o kadar kadın.”* (Kwahule, 2018, s. 23)

Aynı zamanda, yukarıdaki replikler ataerkil dünya düzeninde erkeklerin kadına yönelik beden algısıyla sınırlı görme biçimini de gözler önüne serer. Teknik bilgiyi elinde bulunduracak ve savaş ortamından kaçabilecek kadar önemli bir güce sahip olan kadın, ataerkinin zihninde sadece göğüsleri, kalçaları, bir erkekle yaşadığı cinselliği çağrıştırmaları bakımından da hamile oluşuyla canlandırılabilir. Ataerkil görme biçimi, kadın için öngörülen kalıpların dışında bir kadın varoluşunu hayal dahi edememektedir.

Sorgu ilerledikçe Beyazbüyü'nün çocuk sahibi olmak için fabrika işçileri arasında seçim yaptığı, hatta çıplak erkeklerin erkeklik organlarının boyutuna göre ilişkide bulunacağı erkeği seçtiği, işçileri üreme amacıyla işlevselleştirilmiş figürler olarak gördüğü anlaşılır. Beyazbüyü tercihini Schwänzchen'den yana kullanır; fakat bu durum, erkeklik organının diğerlerinden küçük olduğuna inanan Schwänzchen için oldukça şaşırtıcıdır. Beyazbüyü tarafından konulan Schwänzchen ismi dahi, küçük cinsel organ anlamına gelmektedir. Fakat oyunun ilerleyen aşamalarında, Schwänzchen'in cinsel organının küçük olduğuna inandığını, bu durumun gerçekliği yansıtmadığını, kendisini kolonyal devletin bakışıyla gördüğünü ve bu durumu içselleştirdiğini, hatta bu durumun kendisine bir haz verdiğini anlarız.

Edward Said, *Oryantalizm* adlı eserinde Batı'nın Doğu'yu nasıl yapay bir şekilde inşa ettiğini ve bu inşanın politik, kültürel ve akademik yönlerini inceler. Said'e göre Doğu, sadece bir coğrafi bölge ya da yön olmaktan öte, Batı tarafından kurgulanmış kavramsal bir anlam taşır. Batı, Doğu kavramını kendi çıkarları ve ihtiyaçları doğrultusunda tanımlar ve bu tanımlama hegemonik bir ilişki yaratır. Doğu'ya dair oluşturulan tanımlar, yalnızca Orta Doğu veya Asya coğrafyalarını değil; benzer biçimde tanımlanan tüm toprakları ve kültürleri kapsayacak niteliktedir. Said'e

göre oryantalizmin temel amacı, tanımlanan üzerinde egemenlik kurmaktır. (Said, 1998, s.14, 15) Bu ifadesiyle Said, Doğu hakkında söylenenlerin yalnızca "tanım" ya da "bilgi" sunmakla kalmayıp, aynı zamanda bu bilgilerin birer güç aracı olarak kullanıldığını, duygu ve inançlara seslenen, otorite kuran, hatta sömürgeci eylemleri meşrulaştıran bir anlatı kurduğunu belirtir. Beyazbüyü de, işçisine öncelikle bir isim vererek onu ihtiyaçları doğrultusunda tanımlamış, bu isim üzerinden Schwänzchen'i iktidarsızlaştırarak Schwänzchen üzerinde egemenlik kurmayı başarmıştır.

Aralarındaki cinsel ilişki sonucunda Beyazbüyü hamile kalır ve bu sebeple de işçiler arasında Schwänzchen'in bira fabrikasını çalıştırabilmek için gerekli tüm teknik bilgiye sahip olduğu algısı oluşur. Oysa Schwänzchen'in herhangi bir bilgisi veya hak sahipliği yoktur. Beyazbüyü hamile kalmış olsa da, Schwänzchen'in kendi bebeği üzerinde herhangi bir söz hakkı, babalık iddiası dahi olamayacaktır:

“SCHWANZCHEN: *Sadede gelince, çok basit: tek başına çocuk sahibi olmak istiyordu. onunla sevişmemi istedi ve ben de onu hamile bıraktım... Bu sebepten diğer işçiler onun bana birahänenin sırrını söylediğini sandılar... Karnına çocuğu koyduğum için... Ama bu benim çocuğum değil, onun çocuğu...”* (Kwahulé, 2018, p. 25)

Beyazbüyü Schwänzchen'e kendi çocuğu, kendinin olan üzerinde herhangi bir hak tanımamakla birlikte, Schwänzchen dâhil fabrikadaki işçilerden hiçbirine biranın formülünü vermeyerek işçileri bilginin ulaştırabileceği güçten uzak tutmuş, kendisine bağımlı kılmayı hedeflemiştir:

“YÜZBAŞI-ÖLÜMÜ-SALLAMAZ: (...)

Çünkü sonuçta, nasıl açıklayacaksınız Hanımefendi, siz ki uluslararası hukuku, demokrasiyi ve insanlığın şusunu busunu çok ince düşünen birisiniz, fabrikada geçen onca zaman sonunda işçilerinizden hiçbirinin fabrikanın nasıl çalışacağını bilmemesini nasıl açıklayacaksınız! Her şeyden önce, burası onların fabrikası, bu ülkenin çocuklarının mülkiyeti! (...) (Kwahulé, 2018, p. 42)

110

Beyazbüyü'nün kendisine göre dezavantajlı birinden çocuk sahibi olmayı tercih etmesi, geleceğin kim tarafından doğurulacağına dair bir belirlemeyi sembolize eder. Yeniden üretim her zaman üzerinde hak iddia edilemeyen bir pozisyonda Batı Avrupa'nın tekelinde olacaktır. Bununla birlikte, Loomba ulusal simgeler olarak kadınların genellikle birer anne ya da zevce olarak konumlandırıldığını ve ulusu yeniden üretmeye davet edildiğini belirtir. Kadınlar da ulus için yaşayacak ve gerektiğinde ölecek oğullar doğurmaya yüreklendirilirler. (Loomba, 2020, s.242) Bu bağlamda geleceği bir kadının doğuracak olması toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden oluşturulan tasarıları da gösterir.

Yüzbaşı ve Onbaşı, Schwänzchen'ın Almanca konuşan ve beyaz olduğu düşünülen bir kadınla birlikte olabilmesi karşısında ikinci bir şaşkınlık yaşarlar. Çünkü kolonyal dünyada, aralarında sınıfsal bir hiyerarşi olan bireylerin birlikte olması düşünülemez. Bunun üzerine Onbaşı da beyaz kadına sahip olma konusunda gittikçe artan bir istek duymaya başlar.

Ania Loomba kadın bedeninin, yalnızca kolonyal senaryoların pasif bir nesnesi değil, aynı zamanda ulusal ve kültürel kimliklerin sembolik anlamını da taşıyan bir alana dönüştüğünü belirtir. Kadın bedeni, keşfedilecek, yağmalanacak, fethedilecek, sahip olunacak ve sömürgeleştirilecek bölge ile ilişkilendirilir. (Loomba, 2000, s.176)

Fanon ise, siyah erkeğin beyaz kadınla kurduğu ilişkide, tarihsel olarak aşağılanmış bir benliğin, beyazlıkla özdeşleştirilen güce ve değere ulaşma çabasının dışavurumu olduğunu savunur. Beyaz kadına duyulan arzu, siyah erkeğin bilinç dışında beyaz olma arzusuyla örtüşür. Çünkü beyaz olma arzusu, bir tür kabul görme, insan yerine konma, değer görme ile ilişkilidir. Bu bağlamda beyaz kadının sevgisi de siyah erkek için sembolik bir varoluş onayıdır: “Beyaz bir erkek kadar sevebiliyorum, o hâlde ben bir beyazım.” (Fanon, 2016, s.85)

Yine Fanon, zencinin tarihsel olarak kendini içinde hissettiği aşağılık kompleksine karşı bir tepki koymaya çalıştığını, bütün çağlarda kendini aşağılarda hissettiğine göre, bu hissi fark ettiğinde artık yükseklik kompleksiyle hareket ediyor olması gerektiğini belirtir. (Fanon, 2016, s.253)

Oyunda da beyaz kadına ulaşamamanın sebep olduğu aşağılık duygusu, bastırılmış siyah benliğin beyaz iktidara karşı sembolik bir başkaldırısı ve bir tepki olarak şiddet uygulama isteğine dönüşecektir. Yüzbaşı, fabrikayı tekrar faaliyete geçirebilme konusunda Onbaşı'yı daha motive bir şekilde çalışmaya ikna edebilmek için, Beyazbüyü'yü Onbaşıya “sunmayı” vaat eder.

“YÜZBAŞI-ÖLÜMÜ-SALLAMAZ: Fabrika tam gaz çalışmaya bir başlasın, onu sana bırakacağım. İstedğin her şeyi yapmakta özgürsün...

ONBAŞI- ASALAK: Her şeyi mi, gerçekten mi?

YÜZBAŞI-ÖLÜMÜ-SALLAMAZ: Gerçekten her şeyi. Meydan sana kalacak.

ONBAŞI- ASALAK: Oo, komutanım, siz gerçek bir şefsiniz. Bir alman! Bir almanla çop çop yapacağım!...” (Kwahule, 2018, s. 36)

Fanon'ın açıklamalarıyla bağlantılı olarak, Onbaşı da beyaz kadına sahip olma yönündeki bu obsesif arzusunun nedenini itiraf etmektedir:

“ONBAŞI- ASALAK: *Ama, daha önce... Söz vermişsiniz, Komandante, bana söz vermişsiniz... Daha önce ona çöp çöp yapacağım...sırf bana saygısızca davrandığı için... Her neyse, zaten alman kadınlardan hep etkilenmişimdir...*” (Kwahulé, 2018, p. 36)

Dolayısıyla Onbaşı'nın kendisine saygısızca davranıldığına dair inancı, bu davranışı sergileyen özneye karşı şiddet eğilimine dönüşmüştür. Bununla birlikte beyaz kadın, siyah erkeğin özneleşmek için yöneldiği ama asla ulaşamayacağı bir “ideal”dir. Beyaz kadımla birlikte olma arzusu, yalnızca cinsel değil, aynı zamanda tarihsel ve politik bir semboldür. Onbaşı'nın Beyazbüyü'ye duyduğu obsesif ilgi, onun beyaz efendiye dönüşme arzusunun simgesidir.

Beyazbüyü sorgulanmak üzere Paris'ten getirildiğinde de Onbaşı'nın ilk aklına gelen Schwänzchen'in nasıl böyle bir kadımla ilişki yaşayabildiğidir. Kendisinin değil, Schwänzchen'in kadına ulaşabilmiş olması aşağılık kompleksini daha da beslemektedir:

“ONBAŞI- ASALAK: *Cidden aklım almıyor, bunun gibi bir kadın nasıl oluyor da şunun gibi bir örümceğin kasıklarını gıdıklamasına izin veriyor?”* (Kwahule, 2018, s. 29)

Beyazbüyü, savaşın yalnızca bu iki asker tarafından mı yürütüldüğünü sorguladığında, Yüzbaşı ve Onbaşı, şehit düşen on üç silah arkadaşlarının isimlerini anmaya başlar. Bu askerlerden bazılarının isimleri şunlardır:



Çavuş-her-katta-tecavüz, Onbaşı Kindar ve Başçavuş Mezarıcıbaşı. Bu grotesk isimler aracılığıyla askerler arkadaşlarını tanıtırken, savaşın şiddeti, acımasızlığı ve ahlaki çürümüşlüğü daha da görünür hâle gelir. Savaş, nefret, kin ve ölüme sebep olmuş; çatışma yaşanan her cephede, insan onurunu ayaklar altına alan cinsel şiddet vakaları yaşanmıştır. Bu anlatım, savaşın sadece fiziksel bir yıkım değil, aynı zamanda insan ruhunu ve bedenini hedef alan bir barbarlık biçimi olduğunu da ortaya koyar.

Beyazbüyü, Paris'ten geldiği için çok yorgun olduğu ve uzun zaman sonra biranın tarifini hatırlamadığı, tekrar kitaplarına bakması gerektiği gerekçeleriyle askerleri oyalayarak tarifi vermekten geri durur ve kısa bir zaman kazanır. Bu süreçte de esir tüm işçilerin salıverilmesi talebini Yüzbaşı'ya iletir. Yüzbaşı kabul ettiğini belirtse de sözünü yerine

getirmez. Bu durum iki tarafın da birbirine tam anlamıyla asla güvenemeyeceğini, iki tarafın da amaçlarına ulaşma doğrultusunda dürüst davranmayacağını gösterir.

Biranın formülünü alabilmek için girişilen müzakerelerde Beyazbüyü'nün formülü vermeye yanaşmaması sonucunda Yüzbaşı, Beyazbüyü'nün çok önem verdiği cep telefonuna el koyarak formülü vermesi için Beyazbüyü'yü hem mecbur bırakmaya çalışır hem de onu kontrol altında tutmak ister. Ayrıca, Yüzbaşı'nın bir şantaj unsuru olarak telefonu rehin tutması, kadının bilgi üzerindeki kontrolünü değersizleştirme ve pazarlık gücünü kırma girişimidir. Bu durum, kolonyal iktidarın teknik bilgi ve üretim araçları üzerindeki hâkimiyet kurma arzusunun ve kolonyal bakışın temelini oluşturan el koyma eğiliminin bir sembolüdür. Yüzbaşı, el koyduğu telefon aracılığıyla fabrikanın çalıştırılmasını sağlayarak, kolonyal söyleminin bir gereği olarak halkın “medeniyete” kavuşturulmasını vaat eder. Bir başka deyişle, medeniyet söylemi ile meşrulaştırılan el koyma eylemi kolonyal tahakkümün kurulması amacına hizmet eder.

Oyunun sonunda Yüzbaşı, Onbaşı'dan aldığı fikirle Beyazbüyü'nün ülkenin ilk kadın başbakanı olması ve Las Vegas'ta Beyazbüyü adına bir revü kurulması vaadiyle onu biranın formülünü vermeye ikna eder. Fakat Beyazbüyü daha sonradan bilgiyi tek bir kişiye vermektense, bilginin %50'sini Yüzbaşı'ya, %35'ini Onbaşı'ya ve %10'unu Schwänzchen'a vermek kaydıyla anlaşmayı kabul edeceğini belirtir. Bilginin geriye kalan %5'lik kısmı ise kendisinde saklı tutulacak, bu bilgiye kimse erişemeyecektir. Yüzbaşı, Onbaşı ve Schwänzchen birbirleriyle bilgilerini paylaşırsalar bile, bu hisseli sermaye yapısında Beyazbüyü'ye bağımlı kalacaklardır. Dolayısıyla Yüzbaşı Beyazbüyü'yü ikna etmiş gibi görünse de, aslında Beyazbüyü herkesi kontrolü altına almıştır. Beyazbüyü Yüzbaşı'ya en büyük hisseyi vererek onu sahte bir güçle

onurlandırır; fakat Beyazbüyü olmadıkça, bira fabrikasının faaliyete geçmesi yine mümkün olmayacaktır. Zaten iktidarsızlaştırarak hakimiyet kurduğu Schwänzchen'i fabrikanın genel müdürü pozisyonuna atayarak fabrikanın yönetim yetkisini de elinde bulundurur. Beyazbüyü bu zekice hamlesini birbirlerini korumanın tek yolunun bu olduğuna dair yeni bir söylem üreterek yapar. Bununla birlikte, Beyazbüyü'nün telefonu, bir başka deyişle onun dış dünya ile iletişimini sağlayacak cihazı da hâlâ Yüzbaşı'nın elindedir. Bu noktada Yüzbaşı da Beyazbüyü'nün “birbirimizi korumak için” söylemini ona karşı kullanarak, Las Vegas'a gidene kadar telefonu ona vermeyi reddeder; iki tarafın birbirine olan güvensizliği burada da kendini göstermektedir. Her şey rağmen yeni düzen, kolonyal ilişkilerin farklı biçimleriyle yeniden kurulmuş; modern kolonyalizmin meydana getirdiği kapitalizme dayalı sömürü düzeni daha modern bir şekil alarak kendini devam ettirmiştir.

Ania Loomba postkolonyal milliyetçiliğin kolonyal dışlama mekanizmalarını hukuk ve eğitim gibi aygıtlar aracılığıyla sürdürdüğünü vurgular. (Loomba, 2020, 224) Oyundaki yeni “yerli iktidar” figürleri de, bira fabrikasının sermayedarları olurken aslında eski kolonyal mekanizmaları işletmeye devam ederler. Fabrika, sömürünün ve dışa bağımlılığın sembolüdür.

Anlaşma sağlandıktan sonraki barış ortamında, Onbaşı Schwänzchen'in teşvikiyle Beyazbüyü'ye evlenme teklif eder fakat sert bir tokatla karşılaşır. Bu noktada Onbaşı'nın beyaz kadına ulaşma arzusu asla gerçekleşmeyecek bir fantezi olarak kalır.

Oyunun sonunda gölgeler hâlâ sahnededir; geçmişin, sömürünün ve travmanın izleri tamamen silinmemiştir. Bu durum Afrika'nın hiçbir zaman tam bağımsız olamayacağını, bu travmanın ve batılı güçlerin onları nereye gitseler takip edeceğini, gizemin asla çözülemeyeceğini simgeler.

“ONBAŞI- ASALAK: *Şunlar, orda...gölgeler... Onları ne yapacağız? Herhalde onları burada bırakıp gitmeyeceğiz?*

YÜZBAŞI-ÖLÜMÜ-SALLAMAZ: *Onlar için endişelenmeyin, çok sevgili dostum, onlar şimdiden bizi Las Vegas'ta bekliyorlar.*

ONBAŞI- ASALAK: *Yok canım, olamaz!*

YÜZBAŞI-ÖLÜMÜ-SALLAMAZ: *Gölgelerin gizemi, halkların gizemi...”* (Kwahule, 2018, p. 63)

Kwahulé, oyununda, savaşın ve kolonyal psikolojik sürecin travmalarını, Yüzbaşı'nın yönetim gücüne sahip olma arzusu ve Onbaşı'nın da Beyazbüyü'ye sahip olma arzusu üzerinden yansıtırsa da, karakterlerin ruhsal süreçlerini derinlemesine işlememiş; bu durumlar daha çok karikatürize edilerek komediye oluşturma amacıyla okuyucuya/ izleyiciye sunulmuştur. Bu bağlamda oyun, karakterlerin içsel çatışmalarını psikolojik derinlikten çok, absürt ve grotesk unsurlarla dışsallaştırarak ele alır.

Sonuç olarak *Bira Fabrikası* oyunu, kolonyalizmin bıraktığı enkazın üzerinde yükselmeye çalışan bir toplumun trajikomik portresini çizerken; sömürge sonrası toplumların sosyo-ekonomik durumlarını, beyaz kadının bedeni üzerinden şekillenen egemenlik arzusunu, toplumsal cinsiyet ve kolonyalizmin iç içe geçme hâlini gözler önüne serer. Kolonileştirilen halk için savaş kazanmak ya da kazanmamak, savaş sonrası dönemde kolonyal politikanın araçlarını farklı biçimlerde sürdürmek gerçek bir özneleşme anlamına gelmeyecek; aksine postkolonyal devlet, Batı'nın teknik bilgisine bağımlı kalırken, kendi geçmişinin gölgeleriyle yüzleşemediğinden sömürünün yeniden üretimini başka bir surette gerçekleştirecektir. Beyazbüyü'nün bilgiyi parçalara bölerek kontrolü elinde tutması ve gölgelerin sahnede

kalmaya devam etmesi, postkolonyal düzenin tam anlamıyla bir kopuş yaratamayacağını; aksine, kolonyal aygıtların ve travmaların yeni kılıflarla sürdüğünü imlemektedir. Böylece Kwahulé, modern kapitalizmin ve postkolonyal devletlerin, geçmişin hayaletlerinden kurtulmadan geleceği inşa edemeyeceğini çarpıcı biçimde gözler önüne serer. Gerçek bir hesaplaşma olmadıkça, kolonyal hayaletler, özgürleşme iddiasındaki her yapının dibinde sessizce varlığını sürdürecektir.

Kaynakça

1. Fanon, F. (2016). *Siyah Deri, Beyaz Maskeler* (Çev. C.Koytak). İstanbul: Encore Yayınları. (Orijinal eser 1952 yılında yayımlanmıştır)
2. Kwahulé, K. (2018). *Bira Fabrikası* (Çev. E. Coşkun). İstanbul: İmge Kitabevi.
3. Loomba, A. (1998). *Kolonyalizm / postkolonyalizm* (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 1998 yılında yayımlanmıştır)
4. Said, E. W. (1998). *Oryantalizm* (Çev. N. Üzel). İstanbul: İrfan Yayınları. (Orijinal eser 1978 yılında yayımlanmıştır)
5. Salman, Y. S. (2022). *Postkolonyalizm ve Siyahi Tiyatro*. İstanbul: Vadi Matbaacılık.



Kadın Bedeni, Şiddet ve Kolonyal Hiyerarşi: Jean Genet’in *Zenciler* Oyununda Söylemin Kesişimleri

ÖZGÜR DENİZ ERGÖZOĞLU

114

Jean Genet, 1957 yılında kaleme aldığı *Zenciler* adlı oyununda, sömürgeleştirilen Afrikalı zencilerin konumunu, beyaz bakışı altında şekillenen kimlik krizini, beyaz dünyaya ait estetik algının nasıl inşa edildiğini ve kolonyal söylemin üretim biçimlerini ironik ve eleştirel bir biçimde tartışır. Genet bu sorgulamasını yaparken grotesk, sembolik anlatım ve oyun içinde oyun araçlarından yararlanmakta; bir başka deyişle bu araçlar oyunun iletisinin izleyici tarafından alınmamasına hizmet etmektedir.

Bu yazıda *Zenciler* oyunu, Ania Loomba, Frantz Fanon ve Edward Said’in kolonyal ve postkolonyal ideolojiye dair kuramları bağlamında kolonyalizmin kendisini meşrulaştırmak ve yeniden üretmek amacıyla geliştirdiği söylemlerle, bu söylemlerin kolonileştirilen halklar tarafından nasıl içselleştirildiği analiz edilecektir. Ayrıca, kolonyalizmin temelini oluşturan hiyerarşik güç ilişkileri ve baskı mekanizmasının oyunda beyaz bir kadının ölümü üzerinden

yansıtılmasının tercih edilmesi, bir başka deyişle oyunun kurgusunun kadın bedenine uygulanan şiddet üzerinden şekillenmesi dolayısıyla, kolonyal söylemin toplumsal cinsiyetle nasıl kesiştiği ve bu iki yapının birbirini nasıl beslediği de tartışmaya açılacaktır.

Edward Said, *Oryantalizm* adlı eserinde Batı’nın Doğu’yu nasıl yapay bir şekilde inşa ettiğini ve bu inşanın politik, kültürel ve akademik yönlerini inceler. “Doğu çok eski çağlardan bu yana garip yaratıklarla dolu, şaşırtıcı anılar ve görüntüler taşıyan ve doğaüstü olaylarla bezenmiş bir fanteziler dünyası olarak Avrupalılar tarafından yaratılmıştı.” (Said, 1998, s.13) “On dokuzuncu yüzyılda Oryantalizm’in en önemli gelişme çizgilerinden bir diğeri de Doğu üzerinde temel fikirleri, onun duyarlılığını, despotizme eğilimini, kaba mantığını, gerçeklere karşı ilgisizliğini, geri kalmışlığını süzgeçten geçirmesi olmuştur.” (Said, 1998, s.280, 281) Dolayısıyla oryantalist yapı, Doğu’nun



kendisini nasıl gördüğünden çok, Batı'nın Doğu'yu nasıl gördüğü üzerine kurulur. Batı, Doğu'yu kendi çıkarları ve ihtiyaçları doğrultusunda tanımlar ve bu tanımlama hegemonik bir ilişki yaratır. "Oryantalizm hitabetle birlikte düşünülmediği takdirde Avrupa kültürünün Doğu'yu yönetmek, hatta yeniden canlandırmak, siyaset, sosyoloji, askerlik, ideoloji, bilim ve hayal gücü alanlarında ona yön vermek için kullandığı ileri ölçülerde sistemleştirilmiş disiplini fark etmek imkansızdır." (Said, 1998, s.14) Bu ifadeyle Said, doğu hakkında söylenenlerin yalnızca "tanım" ya da "bilgi" sunmakla kalmayıp, aynı zamanda bu bilgilerin birer güç aracı olarak kullanıldığını, duygu ve inançlara seslenen, otorite kuran, hatta sömürgeci eylemleri meşrulaştıran bir anlatı kurduğunu belirtir.

Bu bakımdan oryantalizmin temel amacı, tanımlanan üzerinde egemenlik kurmaktır. "Doğu, fakat nasıl? Bu kitapta göstermeye çalışacağım nokta bu... Ayrıca şunu hemen belirtmek istiyorum ki Avrupa sadece şekil olarak ele aldığı alçaltılmış ve saptırılmış bir

Doğu kavramı ile kendi kültürünü belirlemiş ve güçlendirmiştir." (Said, 1998, s.15)

Benzer bir biçimde Ania Loomba da *Kolonyalizm, Postkolonyalizm* adı eserinde medeniyet ve barbarlık tanımlamaları ile siyah ve beyazlar arasındaki sınırın nasıl çizildiğinden bahseder: "Medeniyet ve barbarlık tanımları 'siyah' ile 'beyaz', benlik ile öteki arasında uzlaşmaz bir farklılığın üretilmesine yaslanır. Geç Ortaçağ Avrupa'sında görülen 'vahşi adam' siması, yani ormanlarda, medeniyetin sınırları dışında yaşayan, uzun saçlı, çıplak, şiddet düşkün, ahlak duygusundan yoksun ve duyuları aşın gelişkin 'vahşi adam' siması tüm kültürel anksiyete tarzlarını dışa vuruyordu." (Loomba, 2000, s.79)

Loomba kolonyalizmin sadece ekonomik düzeyde bir maddi sömürüyle değil aynı zamanda kültürel ve ideolojik söylemlerle işlediğini, bu sebeple kapitalizmin bir parçası olarak kolonyalizme ilişkin Marksist analizin de postkolonyal düşünürler tarafından genişletilerek yeniden düşünüldüğünü

belirtir. Bu analizler ekonomik olanla kültürel olanın nasıl iç içe geçtiğini görünür kılar. (Loomba, 2000, s.39) Kolonyal söylem, Batı'nın sömürgeleştirdiği toplumları tanımlamak, anlamlandırmak ve denetim altına almak amacıyla oluşturduğu kültürel ve dilsel temsiller sistemidir. Bu söylem, yalnızca politik ya da askeri bir eylem alanı değil; aynı zamanda bilgi üretimine ve ideolojiye dayanan bir süreçtir.

Said, oryantalizmin hem açık hem de gizli biçimlerde günümüz dünyasında da hâlâ sürmekte olduğunu ifade eder. Açık oryantalizm, klasik sömürgeci söylemi doğrudan sürdürürken, gizli oryantalizm ise örtülü biçimlerde tezahür eder. “Yapmaya çalıştığım ayırım, gizli oryantalizm adını verdiğim bilinçsiz (dolayısı ile dokunulmazlığı olan) oryantalizmle Doğu'nun toplum, dil edebiyat, tarih, sosyoloji vs. gibi çeşitli konularını içine alan ve açık olarak isimlendirdiğim oryantalizm arasındadır.” (Said, 1998, s.281) Dolayısıyla gizli oryantalizm, doğrudan siyasi ya da akademik beyanlara yansımaya da, içselleştirilmiş kültürel refleksler ve kabullerle devam eder. Bu bakımdan farkına varması güç olmakla birlikte bilinçsizce yapıldığı iddiasına dayanabildiğinden dokunulmazlığı da vardır.

Oyunun çözümlenmesine geçmeden önce, oyunun orijinal ve çeviri isimlendirmelerindeki terimlerin seçim nedenlerine açıklık getirilmesi önem arz etmektedir. Bu yazıda, Jean Genet'nin *Zenciler* adlı oyununun Nami Başar tarafından Fransızca'dan Türkçe'ye çevrilmiş ve 2014 yılında yayımlanmış çevirisi esas alınmıştır. Nami Başar kitabın orijinal adının (*Les Negres*) doğrudan çevirisini yaparak, “zenciler” kelimesini kullanmayı tercih etmiştir. Bununla birlikte, oyunun *Karalar* ismiyle sahnelenmiş versiyonları bulunmaktadır. Genet'nin ve Nami Başar'ın kelime tercihleri bilinçli olup; “zenci” sözcüğünün “siyah” yerine kullanılmasındaki

amaç, bu ifadenin siyahilere yönelik aşağılayıcı bir anlam taşıdığına dikkat çekmek ve bu durumu özellikle görünür kılmaktır. Bu sebeple bu makalede de siyah veya kara yerine zenci kelimesi tercih edilecektir.

Jean Genet'nin beyaz dünyanın şiddet üreten hiyerarşik zihniyetine duyduğu öfke, onu sömürge halklarının yanında olmaya itmiş, yazınında ezilenlerin mücadelesini görünür kılmayı hedeflemiş ve kurulan tahakküm ilişkilerini toplumsal cinsiyetten ayrı düşünmediği için, eserleri hem ırksal hem de cinsiyet temelli baskıları birlikte ele alan derin ve çok katmanlı bir direniş alanı yaratmıştır. Bu yaklaşım, *Zenciler* oyununda da belirginleşmiş; oyun, kolonyal ve cinsiyetçi baskılara karşı bir direniş sahnesi olarak hem toplumsal hem bireysel kimlikleri sorgulamış hem de yeniden şekillendirmiştir.

Oyun, zenciler tarafından öldürüldüğü iddia edilen beyaz bir kadın için düzenlenen ayın töreniyle iç içe geçen sembolik bir yargılama süreci ile başlar. Oyunun tüm karakterleri zencilerden oluşmakta olup; karakterler, henüz tanıtım aşamasında iki gruba ayrılmışlardır: Beyaz maske takıyor olsalar da maskenin altından zenci oldukları anlaşılan Kraliçe, Yargıç, Uşak, Misyoner ve Vali, sömürgecileri temsil eden Mahkeme Heyeti'ni oluşturur ve oyundaki birinci grupta yer alır. Beyaz kadının öldürülmesini acıklı bir oyuna dönüştürüp Heyet'e sahneye onları “eğlendirecek” olan Aziz-Nazarlık Şehri, Ne Köy Olur Ne Kasaba, Kellerkeli, Yuf, Fazilet, Uf-Acıdı, Saadet ve Kar karakterleri ise ikinci grupta yer alır.

Genet, karakterleri oyunun en başından iki gruba ayırarak zencilerle beyazlar arasında bir ikilik yaratırken; oyunun giriş kısmında zencilerin vahşi görünebilmek için oldukça abartılı bir makyaj yapmaları ve beyazların da aslında maske takan zenciler olması gerektiğini belirterek bu ikiliğin yapaylığını ustalıkla ortaya koymuştur. Bu yapaylık,

Robert Wilson'ın *The Blacks* oyunundan bir kare.
Fotoğraf: Lucie Jansch



bir yabancılaşma etkisi yaratarak izleyici/ okuyucunun belirli grup lehine taraf tutmasına engel olur ve oyunun dert edindiği asıl meseleyi görünür kılar.

Mahkeme Heyeti'nin iktidarı ve yönetim erkini temsil eden Kraliçe, yargılama yetkisini elinde bulunduran Yargıç, beyazların iç hiyerarşisinde en alt konumda yer almakla birlikte zaman zaman onlara yön veren Uşak, dinsel hegemonyanın simgesi olan Misyoner ve statükoyu temsil eden Vali'den oluşması, oyunda yargının bağımsız olmadığını ve baskı mekanizmasının birbirleriyle iş birliği içinde çalışan unsurlarını simgelerken; diğer karakterlere özgür bireyleri çağrıştıracak özel adlar verilmemesi, köleliğin yarattığı kimliksizliği ve yok sayılmayı sembolize eder. Sahici bir yargılama sürecinden de gerçek bir ayin töreninden de ironi derecesinde uzak olan bu mahkeme ve ritüel, zamanla sömürgeci baskıya karşı duyulan bastırılmış öfkenin

dışavurumuna, zencilerin ruhsal dünyalarında gerçekleşen bir yüzleşmeye ve sömürge düzenine karşı geliştirilen kolektif bir direnişe evrilir. Oyun, beyazlar tarafından zenciler için uygun görülmemeyen aşk duygusunun, Fazilet ve Ne Köy Olur Ne Kasaba arasında yeşermesiyle sona erer.

Genet, bu oyunu beyaz bir topluluğa oynanmak üzere kaleme almıştır. Kitabın giriş bölümünde, oyunun sahnelenebilmesi için seyirciler arasında mutlaka en az bir beyaz izleyici bulunması gerektiğini belirtir; eğer böyle bir izleyici yoksa, zenci seyircilere beyaz maske dağıtılmasını, zenciler de maske takmayı kabul etmezlerse beyaz mankenlerin kullanılması gerektiğini ifade eder. Genet'nin bu ısrarının nedeni, oyunun temel işlevinin, beyaz bakışın zenciler tarafından nasıl algılandığını dolaysız biçimde beyazlara aktarmak olmasıdır. Beyaz seyirci, oyunun kurgusal evreninde yalnızca pasif bir izleyici

değil; sömürgeci ideolojinin simgesel taşıyıcısı, temsil edilen “öteki”yi şekillendiren görüşün kendisidir ve kendisini bu kez “karşı grubun” gözünden görmek zorundadır. Oyunun, sadece söz konusu bakış açısına sahip olması imkânsız olan siyah bireylere sahnelenmesi hâlinde (ki bu bireyler, en fazla bu bakışı içselleştirme yönünde bir deneyim yaşayabilirler), eserin hedeflediği asli temsil işlevinin gerçekleşmesi de mümkün olmayacaktır.

Oyun, zencilerin dans ederken bir anda durup önce Mahkeme Heyeti’ni, sonra seyircileri bir tören havasıyla selamlamasıyla açılır. Zencilerin bu tören selamı, hiyerarşiyi ve sömürgeci bakışı içselleştirdiklerini göstermektedir. Daha sonra Kellerkeli tüm karakterleri Mahkeme Heyeti’ne tanıtırken, zencilerin Heyet’i tekrar selamlamasını ister; fakat Kar kabul etmez. Bu noktada Genet, içselleştirilmiş sömürgeci kodlara karşı direnişin ilk işaretini Kar karakteri üzerinden verir.

Mahkeme Heyeti oyunu izlemek üzere sandalyelerine yerleşirken, Uşak’ın ve Misyoner’in sandalyelerinin kaybolduğunu görürüz:

“UŞAK, çevresine bakarak: Sandalyem nerede?”

MİSYONER, aynı oyun: Hani benimkisi? Kim almış?

UŞAK, misyonere, tersleyerek: Benim sandalyem de kaybolmasaydı, beni suçlardınız. Bak, tam oturma sırası bana gelmişti, sandalyem gitti. Şimdi de oyunu ayakta izlemek zorunda kaldım. Canım sıkılmazsa, sabrım tükenmezse herhalde oyunu sonuna kadar izleriz.” (Genet, 2004, s.18)

Uşak, Misyoner’le birlikte kendi sandalyesi de kaybolduğu için rahatlamıştır. Oturabilmek



Classical Theater of Harlem’in *The Blacks: A Clown Show* oyunundan bir kare.

için sıra beklemek zorunda kalmaları ve herhangi bir olumsuzluktan Uşak’ın sorumlu tutulması, beyazların kendi aralarında da bir hiyerarşi olduğunu ve hiyerarşinin alt katlarında yer alan bireylerin suçlu ilan edilmeye elverişli olduklarını göstermektedir. Kolonyal bakış da bu düşüncenin etrafında şekillenir. Bireylerin, kendilerinden güçsüz ve aşağıda gördükleri kişiler üzerinde egemenlik kurma ve birtakım söylemlere dayanarak onları cezalandırma yetkisini kendilerinde görmeleri, kolonyal bakışın temelini oluşturmaktadır.

Oyunda Mahkeme Heyeti’nin maskeleri öyle yerleştirilmiş ki, maskenin çevresinde siyah bir şerit, hatta kıvrıkcık saçlar görünmektedir. Maskenin altındaki siyah rengin görünür olması, sömürgeci bakışın zencilerin deneyiminden anlatılacağına işaret etmektedir. “Genel hatlarıyla postkolonyalizm; kolonyalizme boyun eğen, eğmek zorunda kalan insanların kaybettikleri tarihi, yaşam

biçimini, kültürel kodlarını ortaya çıkarmak, onları yeniden düşünmek için kullanılan bir büyüteç olarak tanımlanabilir.” (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 2002; akt: Salman, 2022, s.2) Bu bağlamda Jean Genet'nin *Zenciler* adlı oyunu, bu büyütecin işlevini tiyatro aracılığıyla yerine getirmektedir.

Genet, zenciler için uygun görülerek içselleştirilen kültürel kodları ve yaşam biçimini okuyucu/izleyiciye yeniden düşündürmektedir:

“KELLERKELİ: *Susun. (Seyircilere) Bu akşam sizlere oynayacağız. Ama, bizim acılı oyunumuzun, daha şimdiden başlamış olan bu dramın kıymetli hayatlarınıza girerek sizi altüst etmemesi gerek; siz koltuklarınızda bu oyunu rahat rahat izleyeceksiniz, endişelenmeyin, bunu sağlamak için sizin bize öğrettiğiniz bir şeye başvuracağız, yani kibarlığımızı takınarak aramızda hiçbir iletişim olmaması için uğraşacağız. Aramızda en başından beri mesafe var, bu köklü mesafeyi yapmacık törenlerimizle, abartılarımızla, küstahlığımızla çoğaltacağız. Çünkü, unutmayan ki, biz eşek başı değiliz, oyuncuyuz.(...)”* (Genet, 2004, s.19)

Yukarıda yer verilen repliğiyle Mahkeme Heyeti'ne seslenen Kellerkeli, zencilerin doğaları gereği kaba oldukları ve kibarlığı ancak beyazlardan öğrenebileceklerine dair beyaz bakışını ironik bir dille eleştirir. Bununla birlikte, kibarlık da, beyazlarla aralarındaki mesafenin aşılabilmesi ve samimi bir iletişimin engellenmesi amacı doğrultusunda kullanışlı bir medeniyet öğretisi olarak iş görmektedir. Sömürgeleştirilmiş öznenin, sömürgeciyle ilişkisini “kibarlık”, “tören”, “yapmacıklık” ve “abartı” gibi Batılı biçimler aracılığıyla düzenlemeye çalışması, doğrudan ve açık bir düşmanlıktan ziyade,

Edward Said'in “gizli oryantalizm” kavramıyla açıkladığı örtülü bir tahakküm biçimini yansıtmaktadır. Mahkeme Heyeti, diğer karakterlere kibarlık kalıplarını öğretip onları bir bakıma eğiterek beyazlarla zenciler arasındaki hiyerarşik mesafeyi söylemsel düzeyde yeniden üretmiş, tüm karakterler bu yapısal ayrımın aşılması fikrini içselleştirmiştir.

Oyunun başında belirlenen bu kural, oyunun sonlarına doğru ihlal edildiğinde dahi bir uyarıyla karşılık bulur:

“NE KÖY OLUR NE KASABA: (...) *Hazır mısın?*

YARGIÇ: *Hayır, hayır, siz demen daha iyi olur, unuttun mu!*

NE KÖY OLUR NE KASABA: *O kadar önemli mi bu, siz önem veriyor musunuz yani?*

YARGIÇ: *Evet. Böylesi daha iyi. Araya mesafe koymaktan çekinmemelisiniz.”* (Genet, 2004, s.57)

Oyunda kibarlığın yalnızca beyazlara ait olan ve zencilere ancak öğretilebilecek olan bir erdem olduğu, vahşilik ve barbarlığın ise beyaz bakışına göre zencilere yakıştırılması ironik bir dille eleştirilmektedir.

“KELLERKELİ: (...) *Bu akşam sadece sizi eğlendirmeyi düşüneceğiz. Bu yüzden beyaz bir kadın öldürdük. Nah işte şurada. Sadece biz becerebilirdik böyle bir cinayeti, olabilecek en vahşi şekilde öldürdük.”* (Genet, 2004, s.20, 21)

Kellerkeli'nin belirttiği bu eğlencede zenciler, beyazlar tarafından kendilerinden beklenen, “vahşiliği ve barbarlığı” performe edeceklerdir. Bir başka deyişle zenciler, beyazların öyle

olmasını arzuladıkları, bu sebeple de eğlenceli bulacakları zenci vahşetini sahneye taşırlar. Ancak bu vahşetin ve ölümün sahici mi, kurgusal mı, yoksa tamamen sembolik mi olduğu ve yargılamanın seyri oyunda hiçbir zaman netleşmez. Yargılama esnasında da sanıklar sorgulanır, tanıklar dinlenir; ancak bu süreç, bir adalet arayışından çok, “beyazın zihninde kurulmuş mahkeme düzenini” simgeler. Bu belirsizlikler, oyunun bilinçli bir parçasıdır. Bu sayede Genet, izleyicinin/okuyucunun ilgisini bir yargılama sonucunda mahkum edilecek olan suçlunun tespitinden, sömürgeci bakış açısının sorgulanmasına, sömürülenlerin ruhsal durumlarının fark edilmesine doğru yönlendirir. Oyunun bu kısmında yargıçlar, zencilerin kendilerinden beklenen “vahşiliği” gerçekleştirmelerini ister; yani onları kışkırtır, yönlendirir, hatta suç işlemelerini bekler. Çünkü ne yaparlarsa yapsınlar, onlar için hüküm zaten verilmiştir:

“YARGIÇ: (...) Layık olduğunuz cezayı size verelim diye, cinayeti canlandıracağımıza söz vermiştiniz. Kraliçe bekliyor. Acele edin.” (Genet, 2004, s.27)

Zenciler de kendileri için uygun görülen cezayı almaya hazırdır, hatta tüm bu eğlence zaten, bu cezayı alabilmek için kurgulanmıştır:

“KELLERKELİ: Şunu unutmayın, onların bizi aşağılamalarına layık olmalı ve onların bizi cezalandıracakları yargıyı söyletmeliyiz. Tekrar ediyorum, onlar işlediğimiz cinayetten haberdarlar.” (Genet, 2004, s.31)

Zencilerin barbar ve vahşi sıfatlarını hakkıyla taşıyabilmeleri ve bu cezayı hak etmeleri için dış görünüşleri de buna uygun olmalıdır:

“KELLERKELİ: Görüyorsunuz, bayanlar, baylar. Sizin nasıl leylak ve gülleriniz varsa bizim de süslenmek için kapkara, pasparlak farlarımız var. Biz de onları sürüneceğiz. Bay Hüdaverdi Kasabası dumandan, isten karaları toplar, Bayan Saadet Afbuyurun-Baldırıçıplak tükürüklerimizle onları sulandırır. Bu bayanlar yardım eder. Hoşunuza gitsin diye kendimizi cicileştiriyoruz. Siz beyazsınız. Hem de seyircisiniz. Bu akşam biz sizin için oynayacağız.” (Genet, 2004, s.18)

“UF-ACIDI: Onlar oyun için. Sizin çiçeklerle donatılmanıza gerek yok. Yerine koyun süsen çiçeğini (...).” (Genet, 2004, s.20, 21)

Kellerkeli ve Uf-Acidi'nin bu replikleri bize, oyunu içselleştirilen söylemlerle oynayacaklarını gösterir. Beyazlara ait olan çiçekler, süslenebilmek için bile zencilere yakıştırılmaz; zencilerin elinde olan yine “kapkara ve pasparlak” farlardır. Zencilerin, ne yaparlarsa yapsınlar, bir beyaz gibi “cici” olmalarının imkânı yoktur.

“KAR: Sanki başka küfürler arıyor ve bulduklarını hıçkırıklarla kusuyormuş gibi: Yemin edin bakalım! Kimileri nasıl oturup ailelerini, kentlerini, ülkelerini, adlarını değiştiriyorlarsa, tanrılarını değiştiriyorlarsa, siz de o kadına ulaşmak için renk değiştirmeyi düşündünüz, yalan mı, yemin edin bakalım. Ama yine de soyluluk demek olan beyaz olmayı düşleyemeyeceğinize göre, yeşil bir deri istediniz kendiniz için: Böylece o sizde kaldı yalan mı!” (Genet, 2004, s.44, 45)

Oyunda Kar karakteri, beyazların görme biçimiyle olduğu kadar kendi ırkdaşlarıyla da hesaplaşmayı isteyen, zencilerin oyunlarının

altında yatan gerçeği yüzeye çıkarmaya gayret eden kişi konumundadır. Diğerleri itiraf edemese de, bir başka deyişle itiraf edemeyen zenci karakterleri oynasalar da, Kar, zencilerin beyaz kadını elde edebilmek için kendi benliklerinden vazgeçmeye hazır oldukları gerçeğiyle ırkdaşlarını yüzleştirir. Ancak beyaz olmak soylulukla özdeşleştiğinden, bu durum bir zencinin asla ulaşamayacağı bir mertebedir. Zenciler, asla bir beyaz olamayacaklarının bilincinde olarak, yeşil deriye sahip olma isteğinden hareketle beyazın ancak, yine bir zenciye yakışan, kötü ve iğrenç bir taklidi olabilirler.

Frantz Fanon, *Siyah Deri, Beyaz Maske* adlı kitabında, zenci kelimesinin kötü, çirkin, günahkâr, ahlak dışı, kirli ve türedi anlamlarının karşılığı olarak kullanıldığını söyler. (Fanon, 2016, s. 225, 239) Bunun ters anlamından hareket edildiğinde, beyaz sözcüğü de iyi ve güzel olanla ilişkilendirilir. *Zenciler* oyununda bu durum UF-Acıcı'nın aşağıdaki sözleriyle görünür olur:

“UF-ACIDI, Kellerkeli'ne: Şimdi de kokudan korkuyorsunuz öyle mi. O benim Afrika toprağımdan yükselen kokudur. Bana Uf-Acıcı derler, hırçın dalgalar üzerinde her türlü taka tukayı yüzdürebilirim! Bir leş kokusu alsın beni! Uzaklara götürsün! (Mahkeme Heyeti'ne:) Sen, solgun ve kokusuz ırk, sende ne hayvan kokusu ne de bataklıklarımızdan yükselen iğrenç koku var.” (Genet, 2004, s.23)

Böylece Genet, beyaz dünyaya ait estetik algının nasıl inşa edildiğini sorgularken, bu sürecin ırksal ve kültürel hiyerarşilerle nasıl iç içe geçtiğini de gözler önüne serer.

Kolonyal toplumlarda sömürgeci ideolojinin meşrulaştırılmasında ve yerli halk üzerinde tahakküm kurulmasında en etkili söylem araçlarından biri de dindir. Beyazların

egemen olduğu dünyada Tanrı da elbette beyaz olmalıdır. “Evrim bile siyahtan beyaza doğru ilerler. Hatta gür sakalı ve ışıltılı pembe yanaklarıyla Bağışlayıcı Tanrı da beyazdır. Sonuç: Beyaz olmak zengin olmak, güzel olmak ve zeki olmak demektir.” (Fanon, 2016, s. 15). Oyunda din üzerinden üretilen söylemleri yayma görevi üstlenen Misyoner de kolonyal ideolojinin ırksal hiyerarşisini ilahi bir düzene yaslayarak meşrulaştırmaktan geri durmaz:

“MiSYONER: Güvenin Haşmetlim. Tanrı beyazdır.

UŞAK: Kendinizden pek emin görünüyorsunuz.

MiSYONER: Tanrı beyaz olmasaydı, Yunan Muzicesi nasıl ortaya çıkardı? Seni genç şırfıntı. Tanrı iki bin yıldır beyazdır, beyaz bir örtü ile yemek yemektedir, beyaz bir havluya beyaz ağzını silmektedir, beyaz çatalını beyaz ete batırmaktadır ... (Bir an sessizlik.) Karın yağmasını seyretmektedir.” (Genet, 2004, s. 26)

Kolonyalizm, işgal edilen bölgenin yalnızca siyasi ve ekonomik sömürüsüne dayanmaz, aynı zamanda bölgenin tarihsel belleğini silerek kültürel olarak da yok etmeyi amaçlar. “Kolonyal tecrübe kolonileştirilen insanın benlik duygusunu yok eder, onu ezici bir nesnelik durumuna hapseder; bu yüzden o bir insan değildir.” (Loomba, 1998, s.168)

Kolonyalizm, sadece tahakküm kurmakla kalmaz; fethettiği coğrafyaları, toplumsal yapıları ve kimlikleri dönüştürür; kimi zaman da onları tümüyle silip kendi çıkarları doğrultusunda yeniden inşa etmeyi amaçlar. “Daha önce gördüğümüz gibi, kolonyalizm yönetsel arazilerin fiziksel yapısını, toplumsal bölgeleri, ayrıca insan kimliklerini, genellikle de zor kullanma yoluyla, yeniden biçimlendirir.” (Loomba, 1998, s.211)



122

“KELLERKELİ: (...) *Söyleyeceklerim şimdi bitti, her şey burada (Aşırı bir öfkeyle ayağını yere vurur, tepinir, at gibi kişner) -burada! Bu narin aşağılama dünyasında geçecek. Olur da bazı şeyleri halledersek, koskoca Afrika Kıtası kökünden sökülüp gitsin, okyanuslar dibine batsın, göklere uçsun..”* (Genet, 2004, s.19)

Kellerkeli'nin bu repliği, kolonyalizmin sömürgeleştirilmiş özneyi her anlamda yok etmek istemesine yönelik motivasyonunun abartılı ve ironik bir örneğidir. Loomba, Marksist düşüncenin eski kolonyalizm ile yeni kolonyalizm arasında hayati bir ayrım yaptığını belirtir: “Daha önceki kolonyalizmlerin kapitalizm öncesi olmalarına karşılık, modern kolonyalizm Batı Avrupa’da kapitalizmin kurulumuna eşlik etmiştir.” (Loomba, 1998, s.21 akt. Bottomore, 1983, s.81-85) “Modern kolonyalizm, fethettiği ülkelerden haraç, mal ve zenginlik toplamaktan daha fazlasını yaptı – fethettiği ülkelerin ekonomilerini yeniden yapılandırdı, kendi ekonomileriyle karmaşık ilişkiler içerisinde soktu. Böylelikle

kolonileştirilenlerle kolonileştirenler arasında işgalciye doğal kâr sağlayan yapılar kuruldu.” (Loomba, 1998, s.21) Bu bağlamda, eski kolonyalizm doğrudan fetih, vahşice yok etme ve yağma üzerinden işlerken, modern kolonyalizm daha sofistike ekonomik ve ideolojik yapılarla sömürgeleştirilmiş toplumları sistematik olarak bağımlı ve işlevsiz hâle getirir.

Genet de *Zenciler* oyununda herhangi bir zamansal sürece ilişkin bütünlüklü bir anlatı sunmaz; dolayısıyla bizi Afrikalı zencilere yönelik olarak devam eden aktif ve ilkel bir savaş süreciyle de karşı karşıya bırakmaz. Bu nedenle, oyunun kolonyal bir dönemde mi yoksa postkolonyal bir süreçte mi geçtiği de açık değildir. Bu noktada belirtmek gerekir ki; post eki kelimeye her ne kadar sonraki dönemi işaret eden bir anlam katsa da, Ania Loomba bir ülkenin hem postkolonyal (biçimsel açıdan bağımsız) hem de aynı zamanda neo-kolonyal (ekonomik ve/veya kültürel açıdan bağımlı kalma) durumda olabileceğini, bu bakımdan kelimedeki post eki sebebiyle kolonyalizmin

tamamen sona erdiği sonucuna ulaşılmamasının son derece hatalı olacağını belirtir. (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 2002; akt: Salman, 2022, s.2) Oyunda zencilerin durumu, süregelen ve içselleştirilmiş modern bir kolonyalizmi yansıtır. Sömürü ekonomik olarak da kendini göstermektedir:

“VALİ, Uşak’a: Yeter! Kauçuklardan haber verin siz.

UŞAK, sakınımla ve bir solukta: Heveas 4500.

VALİ: Altından ne haber?

Mahkeme Heyeti yüzünü buruşturur.

UŞAK: Doğu Ubangi 1850. Aziz-İlyas-Tanrısı- V at 1 OSO. Maküpya 2002. M,Zaita 20.008.” (Genet, 2004, s.24)

(...)

KRALİÇE, Vali’ye: Söyleyin onlara; başlarındaki Kraliçe’nin yüreği onlarla beraber... peki... peki... altın nerede!... Zümrütlere ne olacak?... bakır ... sedefler ... ne olacak?” (Genet, 2004, s.72)

Loomba, *Kolonyalizm Postkolonyalizm* adlı eserinde kolonyal söylemin toplumsal cinsiyet ve cinsellik ekseninde nasıl şekillendiğini açıklar. “Nitekim, kolonyal dönemin başlangıcından sonuna (ve daha ötesine) kadar, kadın bedenleri fethedilen ülkeyi simgeleştirir.” (Loomba, 1998, s.177, 178) Genet’in oyundaki baskı mekanizmasının temsilini zenciler tarafından her zaman arzulan ama ulaşılamayan beyaz bir kadının öldürülmesi üzerinden anlatmasına yönelik bilinçli tercihi de izleyiciye/okuyucuya bu durumu sorgulatmaktadır.

Kadın bedeni, yalnızca kolonyal senaryoların pasif bir nesnesi değil, aynı zamanda ulusal ve kültürel kimliklerin sembolik

anlamını da taşıyan bir alana dönüşmüştür. Kadının tasviri, çoğu zaman keşfedilecek, yağmalanacak, fethedilecek, sahip olunacak ve sömürgeleştirilecek olan bakir bölgenin bir yandan arzulanabilirliği bir yandan da ilkelliği ile paralel şekilde sunulur. Loomba bu konuda Stradanus’un resmini örnek olarak gösterir. Bu resimde, Amerika kıtası, kendisini uyandıran Vespucci’ye bakmakta olan çıplak bir kadın olarak tasvir edilir. (Loomba, 1998, s.176, 177) Bu temsilde kadın bedeninin “soyundurulmuş/ keşfedilmiş” (dis-covered) olması, cinsel ve kolonyal ilişkilerin nasıl benzeşik hâle geldiğini, kolonyal fetih üzerinden kadın bedeninin de “fethedilecek ve sahip olunacak” bir nesne olarak içselleştirildiğini açığa çıkarmaktadır. Fethedilecek yeni dünyaların “kadın”, fethedenlerin “erkek” olarak kodlandığı bu temsiller, eril tahakkümün kolonyal göstergeleri olarak karşımıza çıkar:

123

“SAADET: (...) Sen orada mısın Afrika? Göğüsleri kalkmış Afrika, dolgun kalçalı Afrika, alaycı Afrika, ateş üzerinde, demir üzerinde işlenmiş Afrika, krallıkların milyonlarca köleli Afrika’sı, sürgün yeri Afrika, sürüklenen Kıta Afrika orada mısın? (...)” (Genet, 2004, s.62)

Saadet’in bu sözlerinde, Afrika kıtasına dışı bir kimlik atfedilmiş; arzunun, tahakkümün ve sahip olma dürtüsünün yöneldiği bir “beden olarak kıta” temsiline işaret edilmiştir. Ateş ve demir hem fiziksel acıyı hem de kolonyal şiddeti çağrıştırırken, “krallıkların milyonlarca köleli Afrika’sı” ifadesiyle emperyalist devletlerin sömürüsüne doğrudan vurgu yapılmıştır.

Fanon’ın *Siyah Deri, Beyaz Maske* adlı kitabı kolonyalizmin bireyler üzerindeki psikolojik etkilerini inceleyen ilk çalışmalardan biridir. Bu eser, sömürge yönetiminin, sömürülen halklar tarafından nasıl içselleştirildiğini;

aşağılık kompleksinin nasıl sistematik biçimde zihinlere yerleştirildiğini ve ırkçılığın, siyah bireyleri zamanla kendi baskıcılarını taklit etmeye nasıl ittiğini tartışır. “Eğer bir aşağılık kompleksi söz konusu ise, bu kompleks başlıca iki sürecin ürünüdür: Öncelikle ekonomik sürecin, ikinci dereceden de, bu aşağılık duygusunun içselleştirilmesi sürecinin yahut daha iyi bir deyimle, tenselleştirilmesi, ten rengiyle özdeşleştirilmesi sürecinin ürünü.” (Fanon, 2016, s.27)

Fanon, siyah erkeğin beyaz kadınla kurduğu ilişkide, tarihsel olarak aşağılanmış bir benliğin, beyazlıkla özdeşleştirilen güce ve değere ulaşma çabasının dışavurumu olduğunu savunur. Beyaz kadına duyulan arzu, siyah erkeğin bilinç dışında beyaz olma arzusuyla örtüşür. Çünkü beyaz olma arzusu, bir tür kabul görme, insan yerine konma, değer görme ile ilişkilidir. Bu bağlamda beyaz kadının sevgisi de siyah erkek için sembolik bir varoluş onayıdır: “Beyaz bir erkek kadar sevebiliyorum, o halde ben bir beyazım.” (Fanon, 2016, s.85)

Yine Fanon, zencinin tarihsel olarak kendini içinde hissettiği aşağılık kompleksine karşı bir tepki koymaya çalıştığını, bütün çağlarda kendini aşağılarda hissettiğine göre, bu hissi fark ettiğinde artık yükseklik kompleksiyle hareket ediyor olması gerektiğini belirtir. (Fanon, 2016, s.253) Oyunda da beyaz kadına ulaşamamanın sebep olduğu aşağılık duygusu, bastırılmış siyah benliğin beyaz iktidara karşı sembolik bir başkaldırısı ve bir tepki olarak şiddete dönüşmüştür.

“KAR: (...) Sizin ona karşı duyduğunuz kinde birazcık arzu da vardı, yani aşk da vardı. Ama ben, bu kadınlar (Öbür kadınları gösterir), biz zenci kadınlar, bizim sadece kızgınlıklarımız, kudurmuşluklarımız vardı. O kadın öldürüldüğünde, hiç çekinmedik, korkmadık, orahı bile olmadık. Bambaralı yaşlı karıların

iş görmeyen kuru memeleri vardır ya, biz de onlar gibi hareketsiz, tepkisizdik.” (Genet, 2004, s.23)

Kar’ın bu sözleri, bir yandan Fanon’ın da belirttiği gibi beyaz kadının zenci erkekler için ulaşılamaz bir arzu nesnesi olduğunu vurgularken aynı zamanda zenci kadınların da yok sayılan ruhsal durumlarını görünür kılması bakımından oldukça önemlidir. Genet, isimsiz bırakılan ve başkalarının gözünden tanımlanan karakterlerin yok sayılan ruhsal süreçlerini de görünür kılarak onlara öznellik kazandırmıştır. Bunun üzerine Ne Köy Olur Ne Kasaba beyaz kadına duyduğu gizli arzuyu inkâr ederek kadının onu sürekli aşağıladığını belirtir:

“NE KÖY OLUR NE KASABA: *Gülünç şüphelerinize gene başladınız. O kadın beni nasıl aşağılardı, teker teker ayrıntılarını mı öğrenmek istiyorsunuz? Söyleyin, bunu mu öğrenmek istiyorsunuz?”* (Genet, 2004, s.23)

Beyaz sömürgeci sistem, beyaz kadını “arzulanabilir” bir estetik nesne olarak zencilere sunarken, bu arzunun gerçekleştirilmesini yasak ve cezalandırılabilir bir alan hâline getirmiştir. Böylece zenci erkek için beyaz kadın ulaşılmaz bir fetişe dönüşmüştür. “Zencilere, beyaz efendinin estetiği olarak ‘onun kadını’ gösterilmiş ve bu öylesine reklam edilmiştir ki, zencilerde bu malı elde etme isteği uyanmış, mala tecavüz de beyazların istediği biçimde cezalandırılan bir suç sayılmıştır.” (Millet, 1987, s.507) Öte yandan, zenci kadınlar ise sömürge efendisinin cinsel kölesi konumundadır; onların iradesi yok sayılır ve askerlerin kullanımı için araçsallaştırılır. Siyah kadının sistematik biçimde cinsel sömürüye maruz bırakılması ve bu durumun kurumsal şiddetle normalleştirilmesi, oyunda Fazilet ve Vali’nin aşağıdaki diyalogu ile görünür kılınmıştır:

“FAZİLET: *Konuşabilirsin. Her genelevde bir zenci kadın vardır.*

VALİ, *boğazımı temizledikten sonra: Kerhanede ha, aman Tanrım! Kerhanede, aman yirmi Tanrım!.. Ben de her cumartesi kitabı hep oraya şöyle bir atlayışa yollarım. (...)* (Genet, 2004, s.36)

Fanon ayrıca, kişilik bölünmesi ve ırksal nevrozlar üzerine derin psikanalitik bir çözümleme yapar: “Siyah insanın iki boyutu vardır. Biri ırkdaşlarına ilişkin olanı, diğeri de Beyaz insana ilişkin olanı. Beyaz insana karşı davranışıyla başka bir Zenciye karşı davranışı farklıdır Zencinin. Bu benlik bölünmesinin doğrudan doğruya sömürgeci baskının bir sonucu olduğunu ayrıca belirtmeye gerek yok.” (Fanon, 2016, s.33) Bu çözümleme ile Fanon, arada kalmışlık duygusunun siyahlara varoluşsal bir yalnızlık ve yabancılaşma getirdiği sonucuna ulaşır ve siyahların içine düştüğü bu durumu “ırksal nevroz/benlik bölünmesi” olarak tanımlar: Birey, sömürgeci toplumun değerlerini benimsedikçe kendi kimliğini inkâr eder; ama aynı zamanda, o topluma tam anlamıyla ait olamayacağını da bilir.

Fanon, dili yalnızca bir iletişim aracı olarak değil, aynı zamanda bir kimlik biçimlendirici ve kültürel aidiyet meselesi olarak görür. Bir dili konuşmak, sadece düşünceleri aktarmak değil; aynı zamanda o dilin uygarlığını, medeniyet biçimini içselleştirmektir: “Konuşmak demek, bir kültürü özümlemek, bir uygarlığın yükünü dilinin ucunda taşıyabilmek demektir.” (Fanon, 2016, s.17) Bu bağlamda zencilerin sömürge dilini kullanma çabaları, beyazlara benzeyerek insan sayılma ve değer görme arzusuyla iç içe geçer. Oyunda da zenciler beyazın diliyle konuşarak aslında onun kalıplarında düşünmeye, hatta kendilerini onun bakışıyla tanımlamaya başlarlar. Genet, içselleştirilmiş

tüm söylemleri ironi ve grotesk kullanarak yansıttığından, Fanon’un tanımladığı benlik bölünmesini sorgulayıp eleştirerek sahneye taşımıştır:

“UF-ACIDI: *Siz söyleyin papaz efendi, ne görüyorsunuz? Cevap versenize Yuf. Onların bakış açısından bakılınca, krallar nasıl acaba? Sizin o mavi gözlerinizin tepesinden, tepedeki köşkten bakınca, neler görüyorsunuz?*

YUF, *tereddü eder: Ben sizi -pardon bizi- şöyle görüyorum: Yükseklerdeyim, yerde değilim. Tanrı'nın bizi gönül gözüyle görmesinin ne olduğunu anlıyorum.*

UF-ACIDI: *Siz Beyaz mısınız yoksa?*

YUF: *Şunu söyleyeyim önce size, ya yalan söylüyorlar, ya da yanıltıyorlar: Beyaz filan değiller, pembeler aslında, ya da sarımtırak ...*

UF-ACIDI: *Yani siz bir Pembe misiniz o zaman?*

YUF: *Öyleyim. Bir ışık içerisinde oradan oraya sürükleniyorum; yüzlerimizden çıkan, yüzlerimizin birbirlerine yolladığı bir ışık içerisindeyim. (...)* (Genet, 2004, s.69, 70)

Loomba ise, kolonyal öznenin çoğunlukla eril, dişil öznenin ise beyaz olarak kavramsallaştırıldığını ve bu sayede kolonileştirilmiş “siyah kadının durumunun ise gözardı” edildiğini belirtir hatta bu konuda Frantz Fanon’a eleştiri getirir. Loomba, psikanalizin kullandığı terimlerin cinsel nitelikte olması sebebiyle, ırkın kurulmasına ilişkin psikanalizden etkilenmiş açıklamaların da (var olan hiyerarşileri dağıtmak isteyen kişilerin yaptıkları açıklamalar bile), cinsel farklılık sorununa yaslandığını, bu durumun klişelerin yeniden üretilmesine sebep olduğunu belirtir. (Loomba, 1998, s.187)



126

Bu bağlamda Loomba, Fanon'un ırk temelli güçsüzleştirmeyi eleştirmek için psikanalitik kategorileri kullanmasını eleştirir ve bu çalışmaların ancak özneye dair feminist eleştirilerle bir araya getirilmesi hâlinde anlamlı olacağını savunur; aynı zamanda siyah kadının deneyimini hiç ele almamasına Fanon'ın kendi sözleriyle dikkat çeker: "O kadına dair hiçbir şey bilmiyorum." (Loomba, 1998, s.188; akt. Fanon 1967, s.112) Genet, Kar karakteri üzerinden zenci kadınların bastırılmış ve yok sayılmış ruhsal süreçlerine dikkat çekmiş, zenci kadınların iç dünyalarında yaşanan karmaşık duyguları, sessiz ama korkusuz tepkilerini ve mücadelelerini sahneye taşıyarak, onlara varlık alanı açmıştır.

Kolonyal söylem, dili karmaşıklaştırıp akademikleştirerek sıradan insanların anlayamayacağı hâle getirir. Bu sayede dil, kolonileştirilen halk üzerinde kültürel hegemonya kurarak kolonyal ideolojiyi besler. Genet, *Zenciler* oyununda bu duruma doğrudan bir örnek vermiştir:

"NE KÖY OLUR NE KASABA: *Bir dakika 'Baba' yerine ne diyecektim ben?*

KELLERKELİ: *Demın söyledığınız laf kalabalığı (Karnından çıktığım zenci kadını hamile bırakan o erkek) uygun.*

NE KÖY OLUR NE KASABA: *Ama çok uzun.*

KELLERKELİ: *Uzunlaştırma dili bozmamızı sağlar bize, böylece onu örtü gibi kullanıp içine saklanabiliriz. Ustaların yöntemi budur: yayma." (Genet, 2004, s.28)*

Loomba, İtalyan komünist Antonio Gramsci'nin kolonileştirilen halkların kolonyal ideolojilere nasıl ikna olduğu ve nasıl o ideoloji içerisinde yaşadıkları konusunu hegemonya kavramı ile açıkladığını belirtir. Hegemonya, sadece zorla değil, rıza ile de kurulan bir tahakküm biçimidir. Dolayısıyla kolonyal tahakküm sistemleri de yalnızca baskı yoluyla değil, aynı zamanda ideolojik onay yoluyla da kurulur. Amerika kıtası, kendisini uyandıran

Vespucci'ye bakmakta olan çıplak bir kadın olarak tasvir edilir. (Loomba, 1998, s.48) Oyunda Yuf karakteri, kolonyal ideolojiye rıza gösterme ve uyumlanma hâindedir:

“KELLERKELİ: (...) *Tekrar ediyorum, onlar işlediğimiz cinayetten haberdarlar.*

YUF: *Bırakın da onlarla anlaşmaya çalışayım, barışırız belki.”* (Genet, 2004, s.31)
(...)

“KELLERKELİ, (...) *(Yuf'a): Sen kalıyor musun? (Yuf başını eğer.) O zaman kal.*

-Kısa bir sessizlik-

KAR: *Ben gitmek zorundayım.”* (Genet, 2004, s.86)

Yukarıda yer verilen ilk sahnede Yuf'un, beyazlarla uzlaşmayı önermesi, Gramsci'nin tarif ettiği gibi alt sınıfın egemen ideolojiye rıza göstermesine örnektir. Yuf'un barış arayışı, bir direniş değil; aksine, mevcut sömürü ilişkilerinin devamına sessizce onay verme hâlidir. İkinci sahnede ise Yuf egemen ideolojinin içinde olduğu gibi yaşamaya onay vermektedir.

Oyunun sonlarına doğru, performans giderek grotesk bir hâl alır. Gerçekle oyun arasındaki sınır silinir. Oyun ilerledikçe, siyah karakterler rollerini ciddiye alır, özdeşleşir, hatta oynadıkları beyazları içselleştirir. Zenciler, performe edilen ayın ve yargılama sürecinde yer alması planlanmayan gerçek bir öfke yaşarlar. Bu noktada, Genet tiyatroyu, ideolojinin nasıl içselleştirildiğini göstermek için bir araç hâline getirir. Oyunun sonunda, sahnedeki “oyun içinde oyun” biter. Beyaz Maske takan siyah karakterler kendi kişiliklerine döner.

Oyunda Fazilet ile Ne Köy Olur Ne Kasaba'nın arasında aşka dair bir kıvılcım oluştuğunda, bu durum statükonun temsilcisi Vali'yi rahatsız eder ve hemen müdahale etme ihtiyacı hisseder:

“(...) FAZİLET: *Sus. İkimiz de birbirimizi sevelim, eğer senin gücün hâlâ buna yeterse.*

VALİ: *Her şeyi mahvedecekler, Allah'ın belası! Önleyin şunları, kimseyi izlemesinler. (Kraliçe'ye.) Hanımefendi, hanımefendi, uyanın!*

VALİ: *Uyandırınlar, Allah Allah, uyandırın onu ... Asker işi bir karavana darbesi ... (...)*

NE KÖY OLUR NE KASABA: *Bizim rengimiz öyle kötü bir şarap rengi değil. Bizim rengimiz, bir yüzü bozabilecek bir renk değil. Bizim yüzümüz bir çakal değil, baktığı herkesi yiyecek gibi değil. (Uluyarak:) Ben güzelim, sen güzelsin. Biz birbirimizi seviyoruz! Ben güçlüyüm!.. Ve birisi sana dokunsaydı...*

FAZİLET, *kendinden geçmiş: Ne kadar mutlu olurdum.*

VALİ, *Heyet'e: Duyuyorsunuz onları değil mi? Müdahale etmemiz gerekir. Çabuk. Kraliçe konuşmalı. Hanımefendi, yataktan atlayın!”* (Loomba, 1998, s.39)

Çünkü beyaz dünyanın bakış açısında iki zencinin birbirine iyiye ve güzele dair herhangi bir duygu beslemeleri istenmez, aksi bir durum kolonyal ideolojiye hizmet etmez. Zencilerin vahşi ve barbar olduğuna dair söylemler tam da bu sebeple yaratılmıştır. İyiye ve güzele dair duyguların zencilerin doğasında oluşamayacağına yönelik üretilen söylemleri yerle bir edecek olan bu “aşk”, söylemler üzerine kurulu ve sömürüye dayanan kolonyal düzeni de yerle bir edecektir. Bu yerle bir etme durumu da Vali için darbe niteliğindedir. Bu sebeple Fazilet ve Ne Köy Olur Ne Kasaba arasında gelişen aşk, sömürgeci zihniyete karşı duran bir direniş ve dayanışma anlamını taşır.

Fazilet ve Ne Köy Olur Ne Kasaba için bu aşkı geliştirmek hiç kolay değildir; direniş de tam bu zorluğun altında yatar. Çünkü iki zencinin aşkı, aynı zamanda içselleştirilmiş kolonyal



128

söylemlere ve benlik algısına karşı durmak anlamına gelir. Kolonyal söylemin yapay da olsa bahsettiği kimliği reddetmek, bireyin bugüne dek kabullendiği benlik tasarımını inkâr etmeyi gerektirir ki, bu da hem psikolojik hem varoluşsal düzeyde büyük bir direnişi ifade eder:

“NE KÖY OLUR NE KASABA: *Kara gözlerimi tatlılıkla doldurduğunuz için sizden nefret ediyorum.*” (Genet, 2004, s.35)

“Zenci aşıklar kendilerini sarmalayan uğursuzluktan kurtulmak için her şeyden önce kadının bir estetik nesne olduğu ve güzelin beyaz demek olduğu yolundaki beyaz yutturmacasını altetmek zorundadırlar. Bu yalan sürdürükçe Village, Virtue’yu sevemeyecektir.” (Millet, 1987, s.507)

Bu karşı duruş sadece içselleştirilmiş benlik tasarımına yönelik değil, aynı zamanda kendi ırkdaşlarına da yöneliktir. Zencilerden özellikle Kellerkeli, kolonyal söylemleri en çok içselleştiren zenciye oynadığından, Ne Köy Olur Ne Kasaba, aşkını Kellerkeli’ne karşı da savunmak zorunda kalır.

“KELLERKELİ: *Seviyorum zannediyorsun. Sen bir zencisin ve bir oyuncusun. Bunların ikisi de aşkı bilmeyecekler. Oysa bu akşam, ama sadece bu akşam, biz zenci olduğumuza göre, artık oyuncu değiliz. Bu sahnede hepimiz hapishanelerde suçluları oynamaya çalışan suçlular gibiyiz.*

NE KÖY OLUR NE KASABA: *Biz hiçbir şeyin suçlusu olmak istemiyoruz. Fazilet benim karım olacak.*

KELLERKELİ: (...) *Çık! Hadi defol. Al onu da git onlara (Seyircileri gösterir.) ... Eğer seni kabul ediyorlarsa. Eğer sizleri kabul ediyorlarsa. Ve sen de onlar tarafından seilmeyi başarırsan, gel bana haber ver. Fakat her şeyden önce renklerinizi birazcık beyazlatmaya çalışın.”*

Kellerkeli’nin bu repliği, kolonyal ideolojinin derinlemesine işlediği ırksal hiyerarşiyi ve “beyaz sevilebilirlik” ölçütünü açık biçimde ortaya koyar. Onun “renklerinizi birazcık beyazlatmaya çalışın” uyarısı, siyahların ancak beyaz normlara yaklaştıkları ölçüde kabul görebileceğini ima eder. Sevgi ve aşk gibi insani

duygular, kolonyal ideolojiye göre yalnızca “beyaz” olana yakıştırıldığından, Kellerkeli, iki zencinin aşkını kolonyal düzenin gözünde bir değeri olmayan, geçersiz, işlevsiz ve olanaksız bir birlikteliğe indirgemeye çalışır.

Tüm bunlara rağmen oyun, Fazilet ile Ne Köy Olur Ne Kasaba'nın aşkıyla sona erer. Kolonyal ideolojinin siyah bedene yüklediği tüm imgeleri reddeden bu aşk, sadece iki bireyin duygusal yakınlaşması değil, aynı zamanda kolonyal düzenin temsilcilerine, içselleştirilmiş aşağılık kompleksine ve beyaz bakışın tahakkümüne karşı açık bir başkaldırıdır. Genet, oyunun finalini bu aşk aracılığıyla kurarak, zencilerin de sevmeye, sevilme, güzel olanı arz etme ve dayanışma kurma haklarının olduğunu güçlü bir şekilde ilan eder. Böylece oyun, kolonyal söylemin içinden yükselen bir direniş sesi üretir; aşkı, sömürü düzenine karşı devrimci bir eylem olarak konumlandırır.

Sonuç olarak, Jean Genet'nin *Zenciler* oyunu absürd oyun özelliklerini taşımanın yanı sıra, dert edindiği konular bağlamında aynı zamanda politik bir oyundur. Genet oyununda, devrimci tutkunun taşıyıcısı olarak kadınları konumlandırmıştır. Zenciler, sömürge halkları, kadınlar, yani başkalarının kendilerini tanımladıkları sınırlar içinde ezilen tüm insanlar, kendilerinden nefret etmelerinin kurbanı olmak istemiyorlarsa, dayanışma ve kendilerine güvenle özgürlüğe kavuşacaklardır. (Millet, 1987, s. 507,509) Kadınlar, bilinçlenerek ve birbirleriyle dayanışarak bir devrimin öznesi olabilirler; bu nedenle Genet'nin metinlerinde aşk yalnızca bireysel bir tutku değil, aynı zamanda kolektif bir direniş biçimi, politik bir dayanışma pratiği olarak anlam kazanır.

Beyaz sömürgeci söylem ise bu dayanışmayı bölerek, öznelere birbirinden ayırmayı hedefler. Genet bu sömürgeci söylemleri dert edinirken, söylemleri izleyiciye/okuyucuya olduğu gibi ve doğrudan yansıtmak yerine grotesk, ironi

ve sembolik anlatımdan da faydalanarak sorgulatmayı/eleştirel bir görme biçimi kazandırmayı hedeflemiştir. Genet, özünde bu hükmetme ilişkilerine dayanan kolonyal bakışı toplumsal cinsiyetten ayrı düşünmemiştir. Böylece Genet'nin tiyatrosu, hem bireysel kimliğin hem de kolektif mücadelenin dilsel, simgesel ve toplumsal cinsiyet temellerini sorgulayan güçlü bir sahneye dönüşür.

Kaynakça

1. Fanon, F. (2016). *Siyah Deri Beyaz Maske* (Çev. C. Koytak). İstanbul: Encore Yayınları. (Orijinal eser 1952 yılında yayımlanmıştır)
2. Loomba, A. (1998). *Kolonyalizm / Postkolonyalizm* (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 1998 yılında yayımlanmıştır)
3. Millet, K. (1987). *Cinsel Politika* (Çev. S. Selvi). İstanbul: Payel Yayınları. (Orijinal eser 1969 yılında yayımlanmıştır)
4. Said, E. W. (1998). *Oryantalizm* (Çev. N. Üzel). İstanbul: İrfan Yayınları. (Orijinal eser 1978 yılında yayımlanmıştır)
5. Salman, Y. S. (2022). *Postkolonyalizm ve Siyahi Tiyatro*. İstanbul: Vadi Matbaacılık.



Caryl Churchill'in *Bulutların Üzerinde* Oyununun Postkolonyal Teori Bağlamında Toplumsal Cinsiyet, Irk ve İktidar Üzerinden Çözümlemesi

MERVE NUR ŞİRİN

130

20.yüzyılın son çeyreği, politik ve kültürel düzeyde gelişmelerin yaşandığı, batı toplumlarında “medeniyet”, “iktidar” ve “cinsiyet” gibi kavramların sorgulandığı bir dönemdir. Özellikle 1979’da Margaret Thatcher’ın başbakan olmasıyla birlikte İngiltere’de neoliberal ekonomi politikaları, muhafazakâr değerlerin yükselişi ve kadın haklarına dair çelişkili söylemler ön plana çıkmıştır. Bu dönemin kültürel atmosferi, hem sınıfsal eşitsizliklerin derinleştiği hem de ataerkil yapının yeniden üretildiği bir zemine dönüşmüştür. Bu dönemin radikal tiyatro yazarlarından olan Caryl Churchill’in yazdığı *Bulutların Üzerinde(Cloud Nine)* oyunu toplumsal sınıf hiyerarşileri, cinsiyet rolleri ve kolonyalizm arasındaki ilişkiyi ortaya koyan yapısı ve içeriği ile dikkat çeker. Oyun, zaman ve mekânı kullanmış biçimiyle toplumsal değişimin bireyler üzerindeki etkisini; bazı karakterlerin karşı cinsten oyuncular tarafından canlandırılmasıyla ise toplumsal cinsiyet ve kimlik ilişkisini sorgular. Böylece seyirciyi yalnızca bir anlatının değil, eleştirel bir düşünme sürecinin parçası hâline getirir.

Bu makale, *Bulutların Üzerinde* oyununu postkolonyal teori çerçevesinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Oyun, yalnızca sömürgeci düzenin siyasal ve ekonomik etkilerini değil, aynı zamanda bu düzenin bireylerin bedenleri, arzuları ve kimlikleri üzerindeki içselleştirilmiş izlerini de görünür kılar. Bu bağlamda makale, Ania Loomba’nın *Kolonyalizm/Postkolonyalizm* adlı yapıtında özellikle vurguladığı toplumsal cinsiyet, cinsellik ve ulus inşası eksenlerinden (Loomba, 2000) ve Frantz Fanon’un *Siyah Deri, Beyaz Maskeler* kitabında tartıştığı “siyah adamın daha aşağı olma hususunu içselleştirmesi” meselesinden (Fanon, 2016) yararlanacaktır. Ayrıca Gayatri Spivak’ın *Madun Konuşabilir mi?* sorusu, oyundaki kadın karakterlerin dile getirilmemiş ya da bastırılmış arzularının çözümlemesinde yol gösterici olacaktır. (Spivak, 2016)

Bulutların Üzerinde, ilk perdesinde Viktorya dönemi Britanya’sının Afrika’daki sömürgelerinden birinde geçerken, ikinci perdesinde 1979 Londra’sına taşınır. Gerçekte neredeyse 100 yıl geçmiştir, ancak karakterler yalnızca

25 yıl yaşlanmıştı. Bu, Churchill'in toplumsal değişimin bireysel deneyimi nasıl farklılaştırdığını vurgulamak için kullandığı yapısal bir yabancılaştırma tekniğidir. Zaman kırılması, modernleşmenin sömürgecilik sonrası özgürleşme anlamına gelmediğini gösterir. Karakterler artık daha özgür bir konumda olsalar da içselleştirdikleri bir baskı ve ataerkil düzen vardır. Bu nedenle tam olarak özgür değildirler. Koloni sistemi artık olmasa da kolonyal söylem sürmektedir. Sahnelemeye karakterlerin kim tarafından canlandırılacağı konusunda yapılan müdahale ise toplumsal cinsiyet, ırk ve iktidar ilişkilerini yapı söküme uğratar. Böylece, ataerkil düzen ve sömürgeci düzenin birbirini nasıl beslediği hem biçimsel hem de tematik olarak ortaya konmuş olur.

Birinci Perde: Kolonyal Parodi ve İdeolojik Yapısöküm

Bulutların Üzerinde'nin ilk perdesi, Viktorya dönemi Britanya'sının Afrika'daki sömürgelelerinden birinde geçer. Bu arka planda, karakterlerin cinsiyet, ırk ve sınıf hiyerarşilerinin ideolojik yapısı görünür. Caryl Churchill, birinci perdede kolonyal düzenin aile üzerinden kurduğu iktidarı parodileştirir.

Caryl Churchill, Alman tiyatro kuramcısı Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışından etkilenmiştir. Brecht'e göre tiyatro, izleyiciyi eğlendirmekten çok düşündürmelidir. Bunu da sahne ile seyirci arasında bir mesafe bırakarak, izleyicinin sahnelenen olayları eleştirel bir gözle izlemesini sağlayarak yapar. Bu teknik, "yabancılaştırma efekti" olarak bilinir (Brecht, 1993) Churchill de benzer şekilde, kolonyal ideolojiyi birebir yansıtmaz; aksine onu abartarak, çarpıtarak, karikatürleştirerek sahneye koyar, karakterlerin cinsiyetleri ile onları canlandıran oyuncuların cinsiyetleri örtüşmez; zaman atlamaları gerçek zamanla uyuşmaz; çocuklar oyuncak ya da yetişkin oyuncular tarafından canlandırılır. Tüm bu öğeler, seyirciyi

şaşırtmak, bildik kalıpları kırmak ve izleyeni pasif izleyici değil, aktif sorgulayıcı konumuna taşımak içindir.

İlk sahne İngiliz bayrağı altında bir şarkıyla başlar, ulus güzellemesi yapılır, İngiltere için birlik olmanın önemi vurgulanır. Ancak bu şarkı ciddi ve gururlu bir biçimde değil, abartılı ve yapay bir tonla sahnelenir. Brecht'in etkisi törensi bir havanın olduğu bu sahnede net bir şekilde görünür, yabancılaştırma sağlanır. Bu, seyircinin oyunun içinde kaybolmasını engelleyen bilinçli bir tercihtir. Ardından aile üyeleri kendilerini tanıtmaya başlar. Clive, Viktoryen İmparatorluk'un "baba figürü"dür. Ataerkil ve sömürgeci düzenin temsilcisi olarak oyunda yer alır. Karısına, çocuklarına ve siyah uşak Joshua'ya hükmeder. Clive'in repliği oldukça anlamlıdır: "*Buradaki yerlilerin babasıym, sevgili ailemin başındayım.*" (Churchill, 1979, s.3)

Bu söz, kolonyal devletin kendini baba-yasa ve terbiye edici efendi olarak kurma biçimini açıklar. Ania Loomba'nın belirttiği gibi, milliyetçilik ve kolonyal söylem, toplumu genellikle bir aile metaforu üzerinden inşa eder:

"Ulus bir yuva olarak tarif edilir, ulusun önderleri ve ikonlarıysa ailevi roller üstlenir(...) Aile ve devlet birbirlerinin gelişimini biçimlendirdi(...)Beyaz adamın yükümlülüğü bir ebeveyn yükümlülüğü gibi yorumlandı: Medeni düzey bakımından az gelişmiş olanların 'bakımlarıyla ilgilenmek' (bu insanlar böylece birer çocuk olarak gösterildi); onları disipline sokarak itaatkar olmalarını sağlamak." (Loomba, 2022, s.243)

Kadınlar ise bu yapı içerisinde hem "nesne" hem de "taşıyıcı" dır. "Başka bir anlatımla, kadınlar fundamentalist söylemlerin hem nesnelere hem özneleridir; bu söylemlerin en kindar retoriklerinin hem hedefleri hem de sözcüleridir." (Loomba, 2022, s.254) Clive karısını şu şekilde tanımlar: "*Karım bir eşte olmasını hayal ettiğim her şeye sahip Neye sahipse hepsini bana borçludur.*" (Churchill, 1979, s.3)



Cloud 9, Studio Theatre
Fotograf: Teresa Wood

132

Clive'in karısı Betty, erkek bir oyuncu tarafından canlandırılır ve kendisini "erkeğin yarattığı bir yaratık" olarak tanımlar: "*Gördüğünüz gibi erkeğin yarattığı bir yaratığım. Erkek ne istiyorsa ben de onu istiyorum.*" (Churchill, 1979, s.3) Bu replik ve Betty'nin erkek bir oyuncu tarafından canlandırılması durumu, Loomba'nın "kadının hem kolonyal tahakkümün nesnesi hem de taşıyıcısı olduğu" yönündeki saptamasını sahne üzerinde gösterir. "Ulusal belirtkeler olarak kadınlar genellikle birer anne ya da zevce olarak konumlandırılır ve harfiyen ya da figüratif olarak ulusu yeniden üretmeye davet edilir." (Loomba, 2022, s.242) Ataerkiyi içselleştirmiş olan bir diğer karakter olan Betty'nin annesi Maud'un Betty'ye söylediği, "*Sabırlı olmayı öğrenmelisin. Ben sabırlıyım. Annem de oldukça sabırlıydı.*" (Churchill, 1979, s.11) sözü bu durumu destekler niteliktedir. Kadın, ataerki düzeninin nesnesi konumunda olsa da aynı zamanda onu yeniden üreten bir konumdur. Betty'nin kimliği tamamen koca-

sının bakışı ve beklentisi üzerine kuruludur. Böylece, kadınlığın kolonyal aile içinde nasıl kodlandığına dair eleştiri getirilir.

Clive'in oğlu Edward ise kadın bir oyuncu tarafından canlandırılır. Edward ve Betty gibi karakterlerin karşı cinsten oyuncular tarafından canlandırılması, toplumsal cinsiyetin kurgulanmış yapısını gösterir. Judith Butler'ın *Cinsiyet Belası* adlı yapıtında belirttiği gibi, toplumsal cinsiyet bireyin içsel özü değil, toplumsal beklentilere yanıt olarak "sahnelenen" bir performanstır. (Butler, 2014, s.225-227) Burada önemli olan nokta, Churchill'in bu meseleyi kolonyal düzenle birlikte ele almasıdır. Çünkü Ania Loomba'nın da ifade ettiği gibi, "İrk, toplumsal cinsiyet ve cinsellik kolonyal arenada yalnızca birbirlerine katkıda bulunmakla kalmaz; bunlar yalnızca birbirlerine eğretilmeler ve imgeler sunmayıp, aynı zamanda birlikte işler ve birbirlerinin potasında gelişir." (Loomba, 2022, s.198)

Edward, eşcinseldir ve bu yönünü bastırmak

zorundadır: “*Babamın istediği gibi bir erkek olabilmeyi ben de çok isterdim. Ama elimden gelen bu, başka ne yapabilirim.*” (Churchill, 1979, s.4) Edward’ın durumu, toplumsal cinsiyetin doğuştan gelen bir öz değil, dışsal biçimde kurulan ve sürekli tekrarlarla yeniden üretilen bir kimlik olduğunu ortaya koyar. Edward’ın kadını yönleri, yalnızca ataerkil sistem tarafından değil, aynı zamanda kolonyal ideoloji tarafından da bastırılmaktadır. Edward’ın arzuları kolonyal iktidar açısından da tehlikeli bir sapma olarak algılanır. Clive gibi bir babanın gözünde, oğulun “erkekleşmesi” yalnızca ailevi bir görev değil, imparatorluk düzeninin sürekliliği için zorunluluktur: “*Elimden geleni yapıyorum küçük oğlum için. Büyüyüp gerçek bir erkek olması için.*” (Churchill, 1979, s.4) Clive, baba figürünü yalnızca aile içi bir konum değil, aynı zamanda imparatorluğun ve ilahi düzenin bir uzantısı olarak görür. Bu nedenle babaya duyulması gereken sevgi ve saygı, yalnızca bireysel bir duygu değildir:

“*Beni her zaman sevmeli ve saygı duymalısın, ben olduğum için değil, haketmeyebilirim, ama tıpkı benim babamı sırf babam olduğu için sevip saydığım gibi. Babalarımızı severek Kraliçemizi ve Tanrıyı da sevmiş oluruz. Anlıyorsun değil mi? Bu yalnız erkeklerin anlayabileceği bir şeydir.*” (Churchill, 1979, s.32)

Ailenin kız çocuğu Victoria’yı ise bir oyuncak bebek temsil eder. Bu şekilde, kız çocuklarının yok sayılması ya da sessizleştirilmesi durumu sahne üzerinde gösterilmiş olur. Victoria, dadı ve Clive’in kayınvalidesi Maud, ataerkil ve kolonyal düzende yok sayılan, görülmeyen karakterlerdir: “*Bir de kızım, kayınvalide ve dadı. Çok isterdim tanıtmayı, fakat hiç vakit kalmadı.*” (Churchill, 1979, s.4)

Victoria karakteri, sınıfsal olarak sömürgeci aristokrat bir aileden gelmesine rağmen, özellikle 1. perdede kadın kimliği üzerinden özne olmaktan çıkarılır ve adeta bir nesneye indirgenir. Victoria sahnede fiziksel olarak bile görünmez; bir oyuncak bebek aracılığıyla tem-

sil edilir ve bu temsil biçimi, kadının kendi arzusu ve sesinden tamamen yalıtılmış oluşuna dikkat çeker. Bu noktada Gayatri Chakravorty Spivak’ın “Madun konuşabilir mi?” sorusu yankılanır. Spivak, özellikle sömürgecilik bağlamında kadınların yalnızca sınıfsal olarak değil, aynı zamanda cinsiyetleri üzerinden de bastırıldığını ve temsil edilemediğini vurgular. Victoria, sınıfsal olarak “madun” olmasa da, kurgusal bir temsil aracılığıyla başkalarının onun adına konuşması, sesinin bastırılmasına neden olur, bu durum onun bir madunlaştırılma sürecine maruz kaldığını gösterir. Spivak’ın belirttiği gibi, “madun” yalnızca yoksul ya da alt sınıftan değil; konuşması sistematik olarak engellenen, özneleşme imkânı elinden alınan kişidir. (Spivak, 2016) Victoria’nın kendi sesi yoktur, ona doğrudan bir soru yöneltildiğinde bile başkaları onun adına konuşur. (Churchill, 1979, s.9) Bu bağlamda Victoria’nın ilk perdede temsil edilen sessizliği, erkek egemen ve sömürgeci yapılar içinde kadının sesinin nasıl susturulduğunu sahnede görünür kılar.

Joshua, oyunda siyah bir hizmetkâr olarak tanıtılır fakat bu karakter beyaz bir oyuncu tarafından canlandırılır. Böylece Frantz Fanon’un *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*’de “aşağı olma durumunun içselleştirilmesi ya da kendi tabiriyle derinin içine işlemesi (epidermalization)” olarak tanımladığı durumun sahne üzerindeki karşılığı görünür. Fanon’a göre kolonyal özne, beyaz adama benzemeye çalışırken kendi halkına yabancılaşır. (Fanon, 2021, s.55-58) Joshua’nın şu sözleri, bu yabancılaşmanın açık bir ifadesidir: “*Derim siyah ama ruhum beyaz. Kabilemden nefret ediyorum. Patronum benim ışığım. Sadece onun için yaşıyorum.*” (Churchill, 1979, s.3) Joshua kendi halkına karşı nefretle doludur. Bayan Saunders’ın “*Kendi insanların dövmeekten rahatsız olmuyor musun?*” sorusuna verdiği “*Benim insanlarım değil.*” yanıtı, onun yalnızca beyaz efendisine sadık kaldığını değil, aynı zamanda kendi kimliğini tümüyle inkâr ettiğini gösterir. (Churchill, 1979, s. .32) Bu ifa-



Cloud 9, University of Michigan School of Music, Theater & Dance

134

de, Frantz Fanon'un *Siyah Deri, Beyaz Maskeler* eserinde tanımladığı “zencinin beyaz bakış altında kendinden yabancılaşması” durumunu sahneye taşır. (Fanon, 2021, s.139-140) Fanon'a göre kolonyal özne, beyaz adama benzemeye çalışırken hem kendi halkından hem de kendi benliğinden uzaklaşır. Bu yabancılaşma sadece düşünsel değil, bedensel bir deneyimdir: “Bu noktada artık hayati birçok noktadan vurulan bedensel şema yıkılıyor ve ırksal epidermik şemaya bırakıyor yerini.” (Fanon, 2021, s.140) Churchill bu karakterle, kolonyalizmin sadece dışsal bir tahakküm olmadığını, aynı zamanda bireyin ruhuna ve bedenine işleyen derin bir özdeşleşmeye sebep olduğunu gösterir.

“Kolonyalizmin en çarpıcı çelişkilerinden biri, hem kendi ‘ötekileri’ni ‘medenileştirmeye’ hem de bunları kalıcı bir ‘ötekilik’ konumuna mıhlayıp sabitleştirmeye ihtiyaç duymasıdır.” (Loomba, 2022, s.199) Clive’in yerli halka yönelik bakışında bu çelişki açığa çıkmaktadır. Clive, yerlileri “vahşi bir hayvan” gibi eğitmeye çalıştığını itiraf ederken, aynı zamanda bu eğitimin sonuçlarından da korkmaktadır:

“Vahşi bir hayvanı bir yere kadar eğitebiliyorsun. Eninde sonunda gerçek doğalarına geri dönüp elini parçalıyorlar. Bazen yerlileri düşman olarak görüyorum. Doğru olmadığını biliyorum. Onlara karşı sorumluluklarım var, hepsini eğitip Joshua gibi yapmalıyım. Ama tehlikeli birşey var. Karşı koyamadığım bir düşünce. Sanki bütün kıta düşmanım. Aklımı, irademi, mantığımı ve ruhumu kontrol etmeye çalışıyorum, bazen dağılıp beni yutacakmış gibi hissediyorum.” (Churchill, 1979, s.33)

Loomba'nın şu tespiti, Clive'in yerli halka karşı bu yaklaşımındaki bu çelişkiyi net biçimde ortaya koyar:

“Nitekim amaç, kolonileştirenler ile kolonileştirilenler arasındaki giderilemez boşluk ya da farklılığı ortaya koymaktır. Ama yerlileri ihtida ettirme çabası aynı zamanda bu insanların kolonyal metinlerde kutsallaştırılan dinsel ya da kültürel hakikatler tarafından dönüştürülebileceklerini varsayar. Buradaki varsayım kültürler ve halklar arasındaki boşluğun doldurulabileceğini bildirir. Bu yüzden, kolonyal ‘öteki’ni eğitme, ‘medenileştirme’ ya da yuka-

rıdan tayin etme girişiminin tam ortasında bir çelişki yer alır.” (Loomba, 2022, s.113)

Clive üzerinden sahneye taşınan bu çelişki, kolonyal öznenin hem efendi hem de korkan bir figür olduğunu gözler önüne serer. Clive’in yerli halkı “vahşiliğinden kurtarmaya” çalışması, aslında kendi varoluşunu bu halk üzerindeki üstünlük söylemiyle meşrulaştırma çabasıdır. Ancak bu “öteki”ni hem dönüştürmeye çalışıp hem de ondan tehdit olarak korkmak, kolonyal kimliğin içsel olarak tutarsız, kırılabilir ve paranoyak bir yapıya dayandığını gösterir. Clive’in ağzından dökülen bu korku dolu cümleleri, seyirciye yalnızca bir bireyin psikolojisini değil, kolonyal ideolojinin ruh hâlini aktarır.

Clive’in sömürge üzerindeki otoritesiyle ailesi üzerindeki denetimi, aynı tahakküm düzeninin farklı yüzleri olarak işler: biri toprağı ve halkı “medenileştirmeye”, diğeri ise kadının bedenini ve arzularını bastırmaya yöneliktir. Churchill, bu paralelliği karakterler üzerinden açıkça kurar. Joshua, Clive tarafından eğitilen, hizaya sokulan bir siyah hizmetkâr; Betty ise “iyi bir eş” ve “itaatkâr bir kadın” olarak şekillendirilmeye çalışılan bir kadındır.. Joshua’yı disipline ederken, aynı anda Betty’nin davranışlarını gözetler, arzularını bastırır. (Churchill, 1979, s.6-8) Clive’in hem siyah hizmetkârına hem karısına aynı şekilde hükmetmesi, bu iki figürün kolonyal ve patriyarkal söylemin benzer baskı araçlarına maruz kaldığını gösterir. Burada ırksallaştırılmış tahakküm ile toplumsal cinsiyet temelli baskı aynı sistemin parçasıdır. Loomba’nın ifadesiyle:

“Fanon’un sunduğu şema da kadınların konumu ile kolonileştirilmiş öznelerin konumu arasında belli bir eşleşimi gösterir. Patriyarkal toplumda kadınlar kendilerini erkeklerin bakış açılarından seyreden yarılmış öznelerdir. Bizzat kadınsılık erkeklerin bakışıyla tanımlandığından, kadınlar kendilerini birer nesneye dönüştürür.” (Loomba, 2022, s.187)

Betty cinsiyeti nedeniyle Joshua ise ırkı nedeniyle “öteki” konumundadır ve birbirleri

üzerinde üstünlük kurmaya çalışırlar, ikisi arasında bir çatışma söz konusudur. Clive ise ikisi üzerinde de tahakküm kurarak ikisi arasındaki dengeyi sağlıyor gibi görünmektedir. Betty’nin yanında, onun için Joshua’yı azarladıktan sonra, Betty görmezken Joshua’ya göz kırpması, Loomba’nın “Kolonyal ayrımın iki yakasındaki erkekler keskin çatışmalara girseler de, iş kadınlar üzerinde tahakküm kurmaya gelince çoğunlukla birbirleriyle işbirliği yaptılar.” (Loomba, 2022, s.194-195) açıklamasıyla örtüşür.

Joshua ile Betty arasındaki gerilimin olduğu bir başka sahnede ise Betty, bu sefer onu koruması için oğlu Edward’dan yardım ister.

“Betty: *Edward orada dikilip bir uşağın aneni aşığılmasını izleyecek misin?*

Edward: *Joshua git annemin ipliğini getir.*

Joshua: *Ah küçük Edward sahibi(efendiyi) oynuyor. Sadece şaka.*

Edward: *Bir daha sakın annemle bu şekilde konuşma.*

Joshua: *Bayanlar hiç şaka kaldırmıyor. Joshua ile şakalaşmak istemez misiniz?*

Edward: *Derhal o dikiş kutusunu getir, duydu mu beni? Daha ben lafımı bitirmeden hareket etmiş olmalısın.*

Joshua: *Evet efendim, tabii efendim.”* (Churchill, 1979, s.41)

Edward burada erkekliğe ve sömürgeci otoriteye adım atmaktadır. Bu sahne, Ania Loomba’nın şu tespitiyle örtüşür:

“Ana olarak ulus oğlunu kolonyalizmin zararlarından koruyor, ama kendisi de kolonyalizmin tahribatlarına maruz olduğu için oğlunun korumasına ihtiyaç duyuyordu.” (Loomba, 2022, s.245)

Cloud 9, University of Michigan School of Music, Theater & Dance



136

Betty hem koloninin sınırlarında tehdit altındaki İngiliz kadını hem de oğlunun üzerinden kolonyal iktidarı yeniden üreten bir aktördür. Onun Joshua tarafından “aşağılandığını” düşünmesi, yalnızca kişisel bir hakaret değil, aynı zamanda ırksal ve toplumsal hiyerarşinin sarsılması anlamına gelir. Edward ise bu yapıyı sürdürmeye aday olarak öne çıkar, annesini koruyarak sömürgeci erkeklığe ilk adımını atar. Churchill, bu sahnede aile içindeki mikro iktidar ilişkilerini kolonyal yapının aynası hâline getirir; böylece kolonyalizmin yalnızca dış politikayla değil, annelik, çocukluk ve gündelik ev içi roller üzerinden de yeniden üretildiğini gösterir.

Joshua'nın karakteri, oyunun başında kolonyal efendisine mutlak sadakat gösteren, kendi kimliğini inkâr eden bir figür olarak kurulur. Ancak bu durum oyun ilerledikçe sarsılır. Joshua'nın sessizliği, bastırılmış öfkesiyle yer değiştirir. Ailesi İngiliz askerleri tarafından öldürülmüştür, Clive, Joshua'ya sanki onun acısını önemsiyormuş gibi davransa da, onun için Joshua'nın ya da onun ailesinin hiçbir önemi yoktur.

Clive: *Ne diyeceğimi gerçekten bilemiyorum. Çok nazıksın. Yapabileceğim birşey olmadığına emin misin? Bak istersen bugün izin alabilirsin? (Betty, arkasında Edward girer.)*

Betty: *Sorun ne? Ne oluyor?*

Clive: *Çok korkunç bir şey olmuş. Hayır yani şey demek istiyorum, Joshua'nın ailesinin başına bir kaza gelmiş.*

Joshua: *Gidebilir miyim efendim?*

Clive: *Evet evet tabii ki. Aman tanrım, ne kötü bir olay. Bize bir içki getir olur mu Joshua?* (Churchill, 1979, s.41)

Bu sahne, Joshua'nın efendisi için duyduğu sadakatin kırılmaya başladığı bir andır. Birinci perdenin sonunda, Joshua'nın Clive'a karşı tüfeği eline alması yalnızca fiziksel bir tehdit değil, bastırılmış bir öfkenin simgesel ifadesidir. Fanon'un tarif ettiği gibi, kolonyal özne bünyesinde bastırılmış bir öfke barındırır. “Be-yazların elinde bir oyuncaktır Zenci; bu yüzden



Cloud 9, Sydney Theatre Company

sonunda infilak eder, bu cehennemi çemberi parçalamak üzere.” (Fanon, 2021, s.174)

Joshua'nın silaha yönelmesi, Fanon'un işaret ettiği gibi bastırılmış bir öfkenin sembolik patlamasıdır; kolonyal tahakkümün yalnızca siyah erkekleri değil, sistemin normlarına uymayan beyaz kadınları da nasıl ötekileştirdiği, Bayan Saunders karakteri üzerinden açığa çıkar. Bayan Saunders, Viktoryen erkek egemenliğinin dayattığı aile modeline uymayan, bağımsız, dul ve açık sözlü bir kadındır. Kolonide yaşayan bir İngiliz olarak kendini yerli halktan “tehdit altında” hissettiğini belirtir; ancak onun tehdit altında olmasının başlıca sebebi “dul bir kadın” olması nedeniyle ataerki düzende “öteki” konumuna yerleşmesidir. Clive, Saunders'ın bağımsızlığını takdir eder gibi görünse de onun “müthiş ruhundan” (amazing spirit) bahsederken, onun üzerinde kurduğu eril tahakkümdür. Loomba'nın belirttiği gibi,

“Bir kadın olarak ulus ya da kültür imgesi (ki bu, genellikle hayatın asli kaynakları ya da dışı enerjisinin tezahürleri olarak tanrıçalar şek-

linde var olan imgelere başvurularak işlenen bir imgedir), kolonyal yönetim koşullarında, hem kadının gücünü hem de çaresizliğini akla getirme işlevi gördü.” (Loomba, 2022, s.245)

Clive, Saunders'ın yalnızlığına ve savunmasızlığına odaklanarak, kendi erkliliğini yeniden teyit eder; böylece kadın bedeninin kolonileştirme nesnesine dönüştürülmesinin bir örneği daha görünür olur. Bu tahakküm biçimi, ikili arasındaki tensel sahnede açık biçimde sergilenir. Clive, arzularını şehvetli bir işgal diliyle ifade eder: “Çok güzel kokuyorsun. Aklımı başımdan alıyorsun. Bu kıta kadar karanlıksın. Gizemli. Tehlikeli. Güvenilmez.” (Churchill, 1979, s.17) Burada, Saunders'ın bedeniyle Afrika kıtası arasında doğrudan bir eğretileme kurulur. Kadın, hem arzusunun hem korkunun nesnesi hâline gelir. Clive'in tatmin olduktan sonra onu önemsememesi ve “Ne kadar aç gözlüsün. Bırak artık. Toparla kendini.” demesi, tatminin yalnızca erkeğe ait olduğu bir sömürgeci beden siyasetinin ifadesidir. Bayan Saunders karakteri, bir yandan direnişin, bağımsız kadın

varoluşunun temsili olurken; öte yandan erkek egemen düzenin onu disipline etme girişimine maruz kalır. Ania Loomba'nın belirttiği gibi: "Kolonyal dönemin başlangıcından sonuna (ve daha ötesine) kadar, kadın bedenleri fethedilen ülkeyi simgeleştirir." (Loomba, 2022, s.177)

Churchill fetih ve beden arasındaki ilişkiyi Harry Bagley karakteri üzerinden de işler. Kaşif, yani sömürgeci genişlemenin simgesi olarak sunulan Harry, yalnızca toprakları değil, insan bedenlerini de "keşif alanı" olarak görür. Cinsellik ve kolonyal genişleme, onun karakterinde iç içe geçmiştir. Harry, oyun boyunca Edward, Betty, Joshua ve Clive ile dolaylı ya da doğrudan cinsel yakınlıklar yaşar. Bu durum, onun cinselliğinin sabitsiz, yönsüz ya da daha doğrusu, tahakküm üzerinden tanımlı olduğunu gösterir. Harry, kolonyal eril bakışın bir temsilcisi olarak, istediği her bedeni "keşfetme" hakkını kendinde görür. Ania Loomba, kolonyal ilişkiler ile cinsel ilişkiler arasındaki bağlantıyı Donne'un şiirinden verdiği bir örnekle de anlatır:

"Donne'un şiirindeki eril aşık dişi bedeninin aktif kaşifidir; bu bedeni tıpkı Avrupalı 'maceracı'nın yaptığı gibi, yani pasif ya da keşfedilmeyi bekleyen ülkelere giren ve buralara sahip olan maceracının yaptığı gibi keşfetmeyi arzular." (Loomba, 2022, s.95)

Harry'nin Betty ile kurduğu ilişkinin yanı sıra Edward gibi ergen bir erkek çocuğuyla hem de sömürgeleştirilen Joshua gibi bir Afrikalı ile cinsel ilişki kurması, sömürgeci eril tahakkümün yalnızca kadın bedeni üzerinde değil, tüm ötekileştirilmiş bedenler üzerinde de işlediğini gösterir. Churchill'in Harry karakteri aracılığıyla gösterdiği bu durum, kolonyal erk ve cinselliğin birbirini nasıl tamamladığını ve queer arzunun dahi iktidar ilişkilerinden bağımsız olamayacağını açıkça ortaya koyar. Harry'nin Edward ile arasında geçen şu diyalog bu yapının çelişkili doğasını açık biçimde gözler önüne serer:

Edward: *Hani sen geçen sefer buradayken yaptığımız şey var ya. Ben bir daha yapmak istiyorum. Sürekli düşünüyorum. Kendim yapmaya çalıştım ama güzel olmadı. Artık istemiyor musun?*

Harry: *İstiyorum, ama günah, ve suç, aynı zamanda yanlış.*

Edward: *Ama yine de yapacağız değil mi?*

Harry: *Elbette yapacağız." (Churchill, 1979, s.25)*

Burada Harry'nin arzusu, hem cinsiyet normlarına hem de hukuki-dini söyleme göre "yanlış" olarak kodlansa da, aynı zamanda bastırılmaz, tekrar edilmek istenen bir eylemdir. Bu sahnede Harry, bir yandan sistemin temsilcisi olarak normları dile getirirken, öte yandan bu normları kendi keyfi doğrultusunda çığır. Arzunun bu denli çelişkili biçimde yaşanması, yalnızca bireysel değil, sistemsel bir durumdur. Çünkü kolonyal düzen, cinsel ilişkileri yalnızca bastırmakla kalmaz; onları sınıf, yaş, toplumsal cinsiyet, ırk ve iktidar eşitsizlikleri üzerinden şekillendirir ve sömürür. Loomba'nın belirttiği gibi, "kolonyal cinsel temasların —hem heteroseksüel hem homoseksüel olanlarının— genellikle sınıf, yaş, toplumsal cinsiyet, ırk ve iktidar adaletsizliklerini sömürdüğünü unutmamalıyız." (Loomba, 2022, s.184)

Oyunda görülen bir başka queer arzu da Ellen'in Betty'ye karşı duyduğu arzudur. Heteronormatif düzende bastırılan eşcinsel yönelim oyunda bir kez daha açığa çıkar.

Ellen: *Koca istemiyorum ben. Seni istiyorum.*

Betty: *Kendi çocukların olur.*

Ellen: *Çocuk istemiyorum, çocukları sevmiyorum. Sadece seninle yalnız olmak istiyorum, sana şarkılar söylemek, seni öpmek*

istiyorum çünkü seni seviyorum.

Betty: *Ben de seni seviyorum. Ama kadınların da tıpkı askerler gibi görevleri var. Eğer olabiliyorsan mutlaka anne olmalısın.*

Ellen: *Seni çok seviyorum. Hep seninle kalmak istiyorum, sana olan aşkım sonsuz, ölümden bile güçlü. Senden ayrılmaktansa ölmeyi tercih ederim.*

Betty: *Hayır, saçmalama. Hadi gel, ağlama artık. Aslında hissettiklerin bunlar değil. Buradaki iklim, yalnızlık kafa karıştırıcı olabiliyor.”* (Churchill, 1979, s.37-38)

Ellen, açık ve samimi bir şekilde Betty'ye duyduğu aşkı dile getirir; bu aşk yalnızca tensel değil, aynı zamanda duygusal ve ruhsal bir bağ kurma isteği iken, Betty, Ellen'la yaşadığı ilişkiyi gerçek olarak tanımaktan kaçınır, çünkü bu arzu ataerkil ve kolonyal düzenin dışındadır. Spivak'a göre de, madun özne konuşmaya çalıştığı anda bile, onun sesi sistemin hegemonik yapıları tarafından ya bastırılır ya da temsil edilemez hâle getirilir. (Spivak, 1988, s.90-91)¹ Ellen'ın aşk itirafı da bu bağlamda yalnızca Betty tarafından değil, sahnenin sosyal ve kültürel bağlamı tarafından da reddedilir. Yani Ellen konuşur, ama sesi “duyulmaz”, arzusu görünür olur ama “meşrulaştırılmaz.” Churchill, bu sahneyi kolonyal söylemin kadını nasıl “görevli bir varlık” hâline getirdiğini göstermek için kullanır. Ania Loomba'nın da belirttiği gibi, “ulusun ‘anaları’ olarak konumlandırılan kadınlara yalnızca sınırlı bir eylemlilik tanınır; bu eylemlilik de ‘daha iyi eş ve anne’ olabilmeleri için eğitildikleri ölçüde mümkündür. Ancak bu eğitim aynı zamanda kadınlara sınırları aşmalarını, erkek otoritesine müdahale etmemeleri gerektiğini de öğretir.” (Loomba, 2022, s.245)

Clive, Harry ile Betty arasında bir ilişki yaşadığını öğrendiğinde öfkeye ya da çatışmaya değil, stratejik bir görmezden gelmeye yönelir. Betty'yi sorgular, ona suçluluk hissettirir ve

durumu kadınlara dair ataerkil bir önyargı çerçevesinde açıklar:

“Kadınların zayıf oldukları için karşı koyamadıkları o tutku anlarından biriydi. Ama karşı koymalısın yoksa bu bizi yok edecek. Savaşmalıyız. Kadınlığın bu karanlık şehvetine karşı koymalıyız, yoksa bizi yutacak.” (Churchill, 1979, s.33)

Böylece hatanın kaynağını kadının cinselliğinde, duygusallığında arar; ama Harry'ye herhangi bir yaptırım uygulamaz, dostluklarını sürdürür: *“Aramızdaki dostluk zayıf cins tarafından bozulamaz. Erkekler arasındaki dostluk sağlamdır. En asil ilişkidir.”* (Churchill, 1979, s.38) Bu tavır, Clive'in esas derdinin bir sadakat meselesi değil, düzenin bozulmaması olduğunu ortaya koyar. Loomba'nın da belirttiği gibi, “kadınlar ve toplumsal cinsiyet, kültür ile ulusun simgeleri olarak görülseler de, bunlar aynı zamanda bu kategorilerdeki kırılma noktalarını ya da kusurları gösterir.” (Loomba, 2022, s.250) Betty'nin “kusuru”, yalnızca kişisel değil, sistemin kırılma noktasını açığa çıkaran bir tehdit olarak algılanır. Bu bağlamda Clive, mevcut sömürgeci ve ataerkil yapının bekçisi olarak davranır, kadın hata yaptığı anda mahcup edilir, erkek ise -özellikle yapının sürekliliğini tehdit etmiyorsa- sistemin içinde tutulur.

Oyunun ilerleyen sahnelerinde Clive ile Harry arasındaki ilişki, yalnızca düzenin devamı için kurulan eril bir birlik değil, aynı zamanda erkeklik ideolojisinin içsel kırılma noktasının bir ifşası hâline gelir.

Clive: *Erkeklerin yoldaşlıklarını düşün, hayatlarını riske atarak paylaştıkları maceraları, tehlikeleri düşün. (Harry arkadan Clive'a sarılır.)*

Clive: *Ne yapıyorsun?*

Harry: *Sen dedin ya*

Clive: *Ne dedim?*

Cloud 9, Sydney Theatre Company



140

Harry: Erkekler arasında dedin. (Clive ne diyeceğini bilemez.) Özür dilerim, yanlış anladım, böyle bir şeyi asla düşünmedim, sandım ki

Clive: Aman tanrım Harry, iğrenç.

Harry: Kimseye söylemeyeceksin değil mi?

Clive: Kendimi kirletilmiş hissediyorum.”
(Churchil, 1979, s.38-39)

Bu noktada erkekliğin kırılğan temeli açığa çıkar. Clive’in yücelttiği “erkek yoldaşlığı” temasının, arzu görünür hâle geldiğinde nasıl panikleyici ve tehditkâr bir hâle dönüştüğü açıkça gözlemlenir. Devam eden sahnede Harry’nin toplumsal normların sebebiyle yaşadığı içsel çatışması görünür.

Harry: Sakat doğmuş bir adam gibiyim, lütfen bana yardım et.

Clive: Tövbe etmelisin.

Harry: Kendimi öldürmeyi bile düşündüm.

Clive: O da günah. (suc)

Harry: Hiçbir çıkış yok, sana yalvarıyorum, kimseye anlatma.

Clive: Böyle bir sırrı saklayamam. Adını ne hirlere verecekler. Kendini bu ahlaksızlıktan kurtarmalısın. Evlenmelisin. Kadınlar seni çekici buluyor. Nasıl rahatladım şimdi seninle Betty’nin - ne iğrenç. Şimdi, Bayan Saunders. Macerayı seven bir kadın, seninle keşif yolculuklarına gelecektir.

Harry: Herhalde evlenmek kendimi öldürmekten daha kötü olamaz.” (Churchil, 1979, s.39-40)

Clive, bu itiraflar karşısında onu tövbeye, evliliğe ve kadınlara yönlendirerek, arzuyu tekrar heteronormatif bir düzeye çekmeye çalışır. Harry’nin yaşadığı kimlik krizine karşı Clive’in sunduğu çözüm, yine ataerkinin dayattığı rollerdir. Clive’in, sömürge iktidarını yalnızca askeri değil, cinselliği denetleyerek de kurduğu bu sahne ile görünür olur.

Birinci perdenin sonunda sahneye taşınan Harry ve Ellen’in düğün kutlaması, yüzeyde yeni bir ailenin, yeni bir düzenin kurulduğu hissini yaratır. Ancak bu “kuruluş” sahnesi,

aynı zamanda sistemin iç çatlaklarını da açığa çıkarır. Edward'ın elindeki oyuncak bebeğin Joshua tarafından parçalanması, hem queer arzunun bastırılışını hem de kolonyal sistemin şiddetli iktidar yapısını simgeler. Bu düğün sahnesinde Bayan Saunders gibi “bağımsız kadın” figürüne ise yer yoktur. Betty ile girdikleri tartışma, yalnızca kişisel bir çatışma değil, aynı zamanda sistemin “kadınlık” tanımına uymayan figürleri nasıl dışladığını gösterir. Düğünle normlara uyan kadın (Ellen) ödüllendirilirken, norm dışı kadın (Saunders) dışlanır. Spivak'ın “Emperyalizmin ‘iyi toplum kurucu’ imajı, kadını kendi türünden korunması gereken bir nesne olarak sahiplenmesiyle belirlenir” tespiti bu sahne ile doğrulanmış olur. (Spivak, 1988, s.94)² Spivak burada kadının, erkek egemen sistem tarafından “kendi türünden” yani diğer kadınlardan korunması gereken kırılğan bir varlık gibi sunulduğunu vurgular.

Sahnenin doruk noktası ise, Joshua'nın tüfeğini Clive'a doğrultmasıdır. Bu hareket, sadece bireysel bir tehdit değil, sistemin öznesi tarafından başlatılan sembolik bir çözülmüzdür. Joshua, arka arkaya alkol alınca mantığı devre dışı kalır, bastırıldığı öfke açığa çıkar ve silahını Clive'a yöneltecek cesareti kendinde bulur. Dahası, Edward bunu görmesine rağmen hiçbir şey yapmaz. Çünkü kolonyal ve ataerkil düzende üst konumda olmasına rağmen bu düzen onu da sıkıştırmakta, arzularını bastırmaktadır. Bu edilgenlik, sömürgeci erk sisteminin artık devam ettirilemediğini, içten çöktüğünü gösterir. Churchill, bu sahneyle sistemin yalnızca bastırılanlar tarafından değil, onu sürdürenlerin içinden de çökebileceğini gösterir. Silahın yöneldiği beden Clive'dır, var olan düzende en üst konumda olan bu karakter tüm yapıyı temsil eder, böylece parçalanan yapı aile, ulus ve cinsiyet rollerinin toplamıdır. Churchill, bu kapanışla yalnızca bir dönemi değil, ideolojik bir rejimi de yavaşça sahnedan çeker; ikinci perdede bu çöküşün bireylerde yarattığı dönüşüm görünür hâle gelecektir.

İkinci Perde: Kimliklerin Yeniden Mücadelesi

İkinci perde, birincinin yaklaşık yüz yıl sonrasında, ama karakterler için yalnızca yirmi beş yıl geçmiş gibi tasarlanmış bir yapıyla başlar. Bu zaman-mekân kayması, yalnızca anlatısal bir kurgu tercihi değil, toplumsal dönüşümün bireyler üzerindeki etkisini doğrudan göstermek üzere kurulmuş bir teatral müdahaledir. Zamansal yapının yanı sıra mekânsal yapı da önemli bir değişim gösterir: Birinci perde, sömürge düzenine uygun biçimde kapalı, denetimli, iç mekânlarda geçerken; ikinci perde açık, kamusal, çoğu zaman park gibi kent mekânlarında geçer. Bu geçiş, yalnızca fiziksel bir sahne düzeni değil, iktidarın mekânsal biçimlerinin dönüşümüdür. Kapalı mekânlar düzenin, kontrolün ve hiyerarşinin; açık mekânlar ise dağınıklığın, karşılaşmaların ve özgürlük arayışının sembolü hâline gelir. Ancak bu mekânsal açıklık, tam anlamıyla bir özgürleşme alanı sunmaz; çünkü karakterlerin içsel çatışmaları ve geçmişle bağları, yeni mekânlara da taşınır.

Karakterler artık aile yapısının gerektirdiği annelik, babalık gibi rollere ya da cinsiyet rollerinin onları sınırladığı sabit kimliklere sahip değillerdir, kimliklerini yeniden tanımladıkları bir arayış süreci içerisindedirler. İkinci perdede, birinci perdedeki bastırılmış arzular yüzeye çıkmıştır ama çözülmüş olmaktan çok, yeniden biçimlenmişlerdir. Kolonyal söylem artık farklı maskelerle: feminizmde, queer ilişkilerde, özgürlük söylemlerinde hâlâ sürmektedir. Fanon'un da belirttiği gibi, sömürgeleştirilmiş özne yalnızca dışsal bir tahakkümle değil, kendi içsel çatışmalarıyla da savaşıyor; geçmişin hayaleti ve şimdi arasındaki bölünme, kimliği parçalar. (Fanon, 2021, s.15) Bu nedenle, ilk perdede bastırılan kimlikler burada görünür olsa da bu görünürlük bir huzur değil, çoğu zaman çatışma, arayış ve yalnızlık üretir. İkinci perde böylece, kimliğin yeniden inşasının hem



Cloud 9, Studio Theater
Fotoğraf: Teresa Wood

142

politik hem de kişisel bir mücadele alanı olduğunu ortaya koyar.

İkinci perdede Edward artık açıkça eşcinsel kimliğini ifade edebiliyordur. Birinci perdede bastırılan, “babasının istediği gibi bir erkek olamayan” çocuk, burada artık arzusunu tanıyan ve dile getiren bir bireye dönüşmüştür. Biçimsel olarak kendi kimliğine kavuşmuş olan Edward ikinci perdede, birinci perdede olduğundan farklı olarak erkek bir oyuncu tarafından canlandırılır. Edward’ın Gerry ile kurduğu ilişki, bu arzunun ilk kez görünür olduğu bir alan gibi görünse de, bu ilişki tam anlamıyla eşitlikçi ya da karşılıklı değildir. Gerry, arzusunu geçici, bağlanmasız bir düzeyde yaşamak ister, bedensel ilişkiyi yeterli görür, Edward ise duygusal bir bağ kurma ve aidiyet hissetme yönünde daha derin bir ilişki arzulamaktadır. Bu ikilik, sadece kişilik farkı değil, aynı zamanda sınıf ve kültürel kapital farkıdır. Gerry, sıradan bir işçidir ve queer kimliğini bir “özgürlük” olarak değil, bir kaçış alanı olarak yaşar. Loomba’nın da belirttiği gibi, cinsel ilişkiler yalnızca bedenler arasında değil, aynı zamanda sınıf,

iktidar ve toplumsal cinsiyet hiyerarşileri içinde kurulur. (Loomba, 2022, s.184) Bu sahneler, queer kimliğin yalnızca görünürlük kazanmasıyla özgürleşmediğini, aynı zamanda duygusal bağ, bağlılık ve toplumsal onay gibi daha derin katmanlarda hâlâ bastırıldığını gösterir. Arzu artık gizlenmese de, hâlâ geçici ve parçalı bir zeminde yaşanır.

Victoria, artık Clive’in gölgesinde olmayan, kendi kararlarını veren, çocuk büyüten ve çalışmak isteyen bir kadına dönüşmüştür. Ancak bu dönüşüm, tamamlanmış bir özgürleşme değildir; Victoria hâlâ toplumun annelik, ev içi emek ve ilişkisel sorumluluk beklentileriyle kuşatılmış durumdadır. “İyi bir eş” ve “iyi bir anne” olma baskısı onun benliğini sessizce bastırır. Bu sessizlik özellikle kocası Martin’le olan diyaloglarında açığa çıkar. Martin, kendini feminist olarak tanımlayan, kadınlara “alan tanıdığını” iddia eden bir figürdür: “*Ben de eve gidip biraz çalışmak istiyorum. Kadınları kadın bakışıyla anlatan bir roman yazıyorum.*” (Churchill, 1979, s.60) Martin’in yazmaya çalıştığı roman, kadınların “kadın bakışıyla” anlatıl-

ması iddiası taşısa da, bu anlatı erkek bir özne tarafından ve erkek iktidarının izin verdiği sınırlar içinde kurulmaktadır. Bu noktada Victoria'nın kendi sesini bulma çabası, Martin'in temsil ettiği "duyarlı erkek" figürünün gölgesinde bastırılır. Nitekim konuşma anlarında Martin sürekli Victoria'nın sözünü keser, onun fikirlerini küçümser ya da dolaylı biçimde yönlendirir:

"Sence o işi yapabilecek misin? Yapmak zorunda değilsin. Burada benimle kalırsan insanlar hakkında başka şeyler düşünmeyecek. Özgür olacağım diye kendini harap etmenin bir alemi yok. Burada kal, her şeyin çaresine bakarız. Seks konusuna gelince, yaparken konuşunca sanki direksiyon dersi alıyormuşum gibi geliyor. Sol, sağ, biraz daha hızlı, devam et, yavaşla...) Konuşmak istemediğimden değil ama böylesi teknik bilgiler için beynimin başka bir tarafını kullanmam gerekiyor. Bir de tabii bu işi kendi kendine daha iyi yaptığını hissetmek hoşuma gitmedi. (...) Kadınların özgürleşmeleri sonucu iktidarsızlaşan yüzde bilmem kaç Amerikan erkeğinden biri değilim, bu hareketi sonuna kadar destekliyorum, hatta bazen senden bile fazla. (...). Bir karar verememekle beni ne hâllere düşürdüğünün farkında bile değilsin. (Martin ve Victoria çıkarlar.)" (Churchill, 1979, s.59-60)

Bu durum, feminizmin erkekler tarafından nasıl araçsallaştırılabileceğini, sistemin artık doğrudan değil, "duyarlı eş" maskesiyle dolaylı şekilde işlediğini gösterir. Martin'in sözde destekleyici tavrı, Victoria'nın entelektüel öznesini tanımaktan çok, onu kendi kontrolü altındaki bir serbestlik alanına hapsetmeye yöneliktir. Victoria'nın okuma-yazma çabaları, bu sınırlamayı aşma isteğidir. Victoria, bu bağlamda entelektüel ve duygusal kimliğini ararken, feminist söylemin dahi erkeklerce kontrol edildiği bir düzlemde sıkışır.

Victoria'nın arkadaşı Lin ise bu yapıyı sorgulayan, eril düzeni reddeden, öfkeli ve politik bir kadın kimliğini sahneye taşır. Lin'in Victoria'ya duyduğu yakınlık, kadın dayanışmasının

ve queer arzunun sinyallerini de barındırır. Victoria ise bu etkiyle kendi bastırılmış yönlerini sorgulamaya başlar. Onun Lin'e karşı duyduğu çekim, hem heteronormatif sistemin dışında bir yöneliminin ifadesidir. Victoria'nın lezbiyen, dul ve çocuklu bir kadın olan, ataerkil düzene göre "öteki" konumundaki Lin ile kurduğu ilişki, yaşadığı özgürleşme sürecinin bir parçası olmakla birlikte bir başkaldırı niteliğindedir. Lin, hem işçi sınıfı kadını hem de queer bir özne olarak Victoria'nın "uyanmasına" yardımcı olur.

Victoria-Lin ilişkisi bu anlamda, ikinci perdedeki kimlik mücadelesinin temel taşıdır: kadınlar yalnızca "Clive'in kızı" ya da "kocanın karısı" değildir artık. Ama yeni kimlikler de sancısız doğmaz; çatışmalar, eski rollerin hayaleti ve ideolojik yük devam eder:

Lin: İrlandalı bir arkadaşım var, onunla birlikte 'Ordular Dışarı' yürüyüşüne katıldım. Babam şimdi benimle konuşmuyor.

Victoria: Ben de babamla pek geçinemem.

Lin: Kocan peki? Onunla geçinebiliyor musun?

Victoria: İdare eder işte. Bir gün iyi bir gün kötü. Bilirsin işte. İyi yani. Çamaşırdaki bulaşıktaki falan yardım ediyor." (Churchill, 1979, s.49)

Lin'in "Ordular Dışarı" yürüyüşüne katıldığı için babasıyla konuşmaması, hâlâ süren militarist ve ataerkil bağların aile ilişkilerine nasıl nüfuz ettiğini gösterir. Lin'in Victoria'ya eşiyile ilişkisinin nasıl olduğu sorusuna Victoria'nın, "İyi yani. Çamaşırdaki bulaşıktaki falan yardım ediyor." cevabını vermesi, eşinin iyi olma ölçütünün arada bir ev işlerine yardım ediyor olması durumu, feminist farkındalığın henüz tam anlamıyla içselleştirilmediğini ortaya koyar. Bu sahne, yeni kadın kimliklerinin inşa sürecinde-

ki kırılmalı ve hâlâ içsel çelişkilerle boğuşan özneleri görünür kılar. Kadınlar artık sisteme bağlı konumlarda değil, birbirleriyle konuşan, kendi seslerini arayan ve geçmişle bağlarını sorgulayan özneler olarak sahnedir. Fakat bu yeni kimlikler, hâlâ travmalarla ve bastırılmış şiddet deneyimleriyle kuşatılmıştır.

Lin, erkeklik eleştirisi yapar fakat içselleştirdiği eril bir dil vardır, militarist söylemleriyle bu eril dili yeniden üretir: “*Öldür onu Cathy, ıskalayın durma. Nişan al, dışın dışın dışın. Aferin aymen öyle.*” (Churchill, 1979, s.49) Kızı Cathy’yi bir “erkek” gibi yetiştirmektedir ve Cathy karakteri sahnede erkek bir oyuncu tarafından canlandırılmaktadır. Bu biçimsel tercih, cinsiyetin biyolojik bir gerçeklik değil, sahneye konan bir performans olduğunu bir kez daha gösterir. Cathy’nin “erkek gibi olması” yönündeki baskı, onun duygularını bastırmasına, agresifleşmesine ve erken yaşta şiddetle ilişki kurmasına neden olur. Lin’in feminist pozisyonuna rağmen, çocuğunu toplumun “erkek” normlarına göre yetiştirmesi, ataerkilliğin içselleştirilmiş hâlini açığa çıkarır. Judith Butler’ın *Cinsiyet Belası* adlı yapıtında vurguladığı gibi, toplumsal cinsiyet bireyin içsel özü değil, toplumsal beklentilere yanıt olarak sahnelenen bir performanstır. (Butler, 2014, s.225–227) Cathy’nin bir erkek gibi davranmaya zorlanması da bu performatif yapının erken yaşta dayatılmasıdır. Loomba’nın da belirttiği gibi, toplumsal cinsiyet yalnızca bireysel bir özellik değil; ulusal kimliklerin kurulmasında ideolojik işlev gören bir yapıdır. (Loomba, 2022, s.221) Cathy’nin kimliği de bu ideolojik alan içinde şekillendirilir; böylece bireysel özgürlük söyleminin altında yatan sistemsal yeniden üretim görünür olur, fakat baskının yalnızca başka bir çeşididir. Cathy’nin arzusu başka yödedir, fakat Lin tarafından bu görülmez.

“*Lin: Üç tane yeni elbise aldım. Artık okula kot pantolon giymiyor, Mandy ve Tracy ona erkek demişler.*”

Cathy: *Tracy’nin saçları permalı.*

Lin: *Gidip vursaydın onu.*

Cathy: *Bize çaya gelecekler, kremalı pasta almamız, ama sen yapma hazır alalım anne. Ayrıca etek giymen gerekiyor bir de ince çorap.”* (Churchill, 1979, s.58)

Cathy’nin bu sahnede üstünde pembe elbise ve elinde bir tüfek olması, durumunu özetler niteliktedir.

Cathy, Betty ile olan sahnesinde Betty’nin kolyesini ister ve sonrasında kolyeyi ona geri vermeyi reddeder. Viktoryen dünyada kadınlara verilen kolye gibi nesnelere, onların “süslenmiş ve sahiplenilmiş” kimliğini simgeler. Bu anlamda kolye kadınlığın kolonyal söylem içindeki yeridir. Cathy “erkek gibi” olmaya zorlanan bir kız çocuğu olarak bu kolyeye sahip olmak istemektedir. Bu, birinci perdede erkek bedeninde queer bir kimlik taşıyan Edward’ın annesinden çalarak, sömürgeci-ataerkilli sistemin ona vermek istemediği kimliğe erişme girişiminde bulunduğu kolyedir.

Oyunun ilerleyen bölümlerinde bu kimlik arayışları yalnızca bireysel çabalar olmaktan çıkar, bir arada yaşamının ve yeni yaşam formları oluşturmanın araçlarına dönüşür. İlerleyen sahnelerde Lin, Edward ve Victoria birlikte yaşamaya başlar. Ataerkilli ve kolonyal düzenin çekirdeği konumundaki aile modeli parçalanmış durumdadır. Fakat tüm karakterlerin yaşadığı bir sıkışmışlık söz konusudur. Oyunun sonuna doğru her türlü cinsiyet kimliğinin, arzu biçiminin ve toplumsal rolün çözüldüğü, neredeyse ütopyaya yaklaşan bir seks partisinde, Lin’in ölen asker abisinin hayalet olarak sahneye gelişi, yalnızca kişisel bir yasın değil, kolektif bir bastırmanın geri dönüşü gibidir.

“*Hayır, sevimliye geldim. Askerde olmanın en kötü yanı buydu. Hiçbir şey yapamıyorsun. Allahın cezası İrlandalı kızlarla konuşulmuyor bile. Sıkıntıdan patlıyor insan. Zaten ya*

sıkılıyorsun ya korkuyorsun. Beş dakika sıkılmıyorsam seviniyordum ama bu sefer de korku başlıyordu. Dışardan dönünce de korkun geçiyor ama bu sefer de sıkıntı başlıyor. Bütün gün porno dergisi oku, akşamları otuzbir çek. Askerde başka ne yapılır ki? Hiçbir eğlenceli yanı yok. Çocuklar senden nefret ediyor. O kadar çok birini öldürmek istedim ki en sonunda kendimi öldürdüm. Ve şimdi de sevişmek istiyorum.” (Churchill, 1979, s.71)

Askerin anlattıkları -sıkıntı, korku, cinsellik, boşalma, şiddet isteği- militarizmin erkekler üzerindeki tahakkümünü ve onların da bu tahakkümü başkaları üzerinde yeniden üretme arzusunu gösterir. Bu anlatı yalnızca bireysel bir itiraf değil, aynı zamanda bastırılmış şiddetin içselleştirilmiş etkisinin bir dışa vurumudur. Bu bağlamda, sahneye gelen asker yalnızca Lin'in zihninin bir parçası olarak kalmaz; partide bulunan herkes onu görür. Churchill bu sahne ile özgürleşmenin, yalnızca normların dışına çıkmakla değil, geçmişin hayaletleriyle hesaplaşmakla mümkün olduğunu ortaya koyar. Seks partisi bir kaçış değil, aksine, en bastırılmış travmaların geri döndüğü bir “çatlak” alan hâline gelir. Fanon'un ifadesiyle:

“Karşı karşıya olduğumuz sorunu zaman sorunu. Geçmişin dondurucu kulesinde hapsedilmeye razı olmayan Siyahların ve Beyazların, her şeyden önce kendilerini yabancılaşmadan sıyırmaları gerekiyor.” (Fanon, 2021, s.268)

Askerin geri dönüşü, yalnızca bir bireyin geçmişle değil, bütün bir kolektifin hafızasıyla yüzleşmesidir.

Birinci perde boyunca sessiz, uyumlu ve alışkanlıklarını terk edemeyen bir kadın gibi görünen Betty, ikinci perdede bir özgürleşme sürecine girmiştir. Birinci perdede erkek bir oyuncu tarafından canlandırılan Betty, erkek bakışıyla inşa edilmiş kadınlığın bir karikatürüdür; ikinci perdede ise kendi sesiyle konuşan, arzularını sahiplenen ve geçmişten kopabilen bir kadına dönüşür ve ikinci perdede kadın bir oyuncu tarafından canlandırılır. Betty'nin

özgürleşmesi yalnızca evi terk etmesiyle değil, kendi iç sesine kulak vererek bir öz-benlik kurmasıyla mümkündür. Ania Loomba'nın da belirttiği gibi, kolonyalizmin bazı geleneksel kurumları aşındırması kadınlar için yeni hareket alanları yaratmış olabilir; ancak bu kırılmanın anlamlı olabilmesi, kadınların özne olarak kendi benliklerini kurabilmelerine bağlıdır. (Loomba, 2022, s.257) Betty'nin dönüşümünde de benzer bir kırılma yaşanır: geçmişin annelik, eşlik ve hizmet etme kimlikleri artık hükmünü yitirir. Yerine, kendi arzularını tanıyan, kendini başkalarının tanımlarından bağımsızlaştıran bir kadın özne geçer.

“Sanki Clive'in bakışları olmasa bir varlığım olamazmış gibi gelirdi. (Sanki Clive bakmazsa ben yokmuşum gibi gelirdi) Ve bir gece evde o kadar korktum ki kendime dokunmaya başladım. Elim boşluğa degecek zannettim. Yüzüme dokundum, oradaydı, kolum, göğsüm, ve elim aşıya doğru, gitmemesi gerektiğini düşündüğüm yere doğru gitti, bir de baktım orada biri var. Çok tatlı bir histi, ta geçmişten gelen bir his, yumuşacıktı, yavaş yavaş içimde bir öfke kabardı, Clive'a karşı, anneme karşı, onlara meydan okurcasına devam ettim, muazzam bir duygu kapladı içimi, her yanımı, beni durduramazlardı, kimse beni durduramazdı ve oldu, boşaldım boşaldım. Arkasından Clive'a ihanet etmişim gibi geldi. Annem beni öldürecek sandım. Ama kendimi zafer kazanmış gibi hissettim, onlardan bağımsız biriydim. Sonra ağladım çünkü bağımsız olmak istemiyordum. Ama artık ağlamıyorum. Bazen bir gecede üç defa yapıyorum ve gerçekten çok eğlenceli bir şey.” (Churchill, 1979, s.76)

Churchill böylece özgürlüğü yalnızca dışsal engellerin kalkması olarak değil, bedenle, arzuyla ve bellekle barış kurularak içsel bir özneliliğin kurulması olarak sahneye taşır. Yaşadığı bu özgürleşmeden sonra Betty için annelik rolüne yüklenen anlamın da bir anlamı kalmamıştır. Edward ve Gerry'yi gördüğü zaman onu ya da kendini suçlamaz: “İnsanlar bu

durumun hep annenin suçu olduğunu söylerler ama ben kendimi suçlamayacağım. Gayet mutlu görünüyor.” (Churchill, 1979, s.80) Betty'nin özgürleşme süreci yalnızca toplumsal rollerin dışına çıkmakla sınırlı değildir; asıl kırılma, kendi geçmişiyile yüzleştiği anda yaşanır. İkinci perdede Betty'nin sahneye gelip birinci perde-deki Betty ile simgesel olarak “kucaklaşması”, bu yüzleşmenin sahne üzerindeki ifadesidir. Bu sahne, öznenin kendini inkâr ettiği eski benlikle, onu bastıran yapılarla ve içselleştirdiği rollerle hesaplaşmasıdır. Bu durumda, Fanon'un bahsettiği geçmişin kölesi olmamak, onu reddetmemekle birlikte şimdiki zamanın tek belirleyici olduğunun saplantısından vazgeçmek gerekir. (Fanon, 2012, s.267-268)

Sonuç

Caryl Churchill'in *Bulutların Üzerinde* oyununda yarattığı dünyalar, yalnızca sahneyle sınırlı kalmaz; bedenler, kimlikler ve ilişkiler üzerinden işleyen çok katmanlı bir iktidar çözümlemesine dönüşür. Oyun, ataerkil ve kolonyal yapının bireylerin arzuları ve benlikleri üzerindeki etkilerini parçalayarak gösterir. Churchill'in tiyatrosu bu yönüyle yalnızca politik değil, aynı zamanda biçimsel olarak da direnişin sahnesidir.

Birinci perde, kolonyal ideolojinin parodisi aracılığıyla sistemin içsel çelişkilerini görünür kılarken; ikinci perde, artık var olmayan bir sistemin hayaletlerinin bireyler üzerindeki kalıcılığını ifşa eder. Cinsiyet rolleri, ebeveynlik, eşcinsellik, militarizm ve kadın bedeni gibi temalar, yalnızca temsil edilmez; yapı söküme uğratılır.

Sonuç olarak, Churchill'in oyunu sadece tiyatro değil, postkolonyal feminizmin sahneyle kurduğu en güçlü temsillerden biridir. Kimliğin inşası yalnızca mevcut yapının yıkımıyla değil, bastırılmış arzularla, geçmişin hayaletleriyle ve kolektif travmalarla yüzleşme cesaretiyle mümkün olur.

Dipnotlar

- 1) Bu sayfa numarası, makalenin bağımsız PDF sürümüne göre verilmiştir; orijinal kaynaktaki sayfa numaraları farklılık gösterebilir.
- 2) Bu sayfa numarası, makalenin bağımsız PDF sürümüne göre verilmiştir; orijinal kaynaktaki sayfa numaraları farklılık gösterebilir.

Kaynakça

- 1) Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- 2) Butler, J. (2014) *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- 3) Churchill, C. (1979) *Bulutların Üzerinde* (Çev. Seçil Honeywill). (Yayınevi bilgisi mevcut değil).
- 4) Loomba, A. (2000) *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- 5) Fanon, F. (2021) *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*. (Çev. Cahit Koytak). İstanbul: Encore Yayınları.
- 6) Spivak, G. C. (1988). *Can the subaltern speak?* In C. Nelson & L. Grossberg (Ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (ss. 271–313). Basingstoke: Macmillan Education.



Sömürgeleştirilmiş Bedenler, Taklit Edilen Efendiler: Jean Genet'nin *Paravanlar* Oyununa Postkolonyal Bir Bakış

MERVE NUR ŞİRİN

147

Jean Genet'nin *Paravanlar* oyunu, hem biçimsel farklılığı hem de işlediği konuların derinliğiyle 20.yüzyılın en çarpıcı postkolonyal tiyatro örneklerinden biri olarak kabul edilir. *Paravanlar* oyunuyla Genet, yalnızca Fransız sömürgeciliğine değil, sömürgecilik sonrası Cezayir'de başlayan yeni düzene, birey-toplum ilişkisine ve ideolojik iktidarın bedenler üzerindeki tahakkümüne de eleştiri getirir. Oyunda, tiyatrodaki alışlagelmiş temsil pratiklerinin dışına çıkan, gerçeklikle temsilin, groteskle trajedinin, bireyle kolektifin iç içe geçtiği çok katmanlı bir yapı kurulur. *Paravanlar*, bu anlamda yalnızca sömürge deneyiminin anlatımını değil, onun yeniden üretiminin ve sorgulanmasının teatral zemini.

Bu yazı, *Paravanlar* oyununu postkolonyal kuram çerçevesinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. İnceleme, özellikle Ania

Loomba'nın kolonyal söylemle toplumsal cinsiyet ve beden politikaları arasındaki kesişimleri ele aldığı yaklaşımından, Frantz Fanon'un sömürge öznenin benlik parçalanmasına dair psikanalitik çözümlerinden, Homi Bhabha'nın "melezlik" ve "taklit" kavramları üzerinden geliştirdiği postkolonyal kimlik kuramından ve Kate Millett'in *Cinsel Politika* adlı eserinde Genet'nin eserlerine dair yaptığı analizlerden yararlanacaktır. *Paravanlar*'ı "sömürgeciliğin teatralleştirilmesi" bağlamında okurken, aynı zamanda bireyin arzusu, bedeni ve dili üzerindeki tahakkümün, kolonyal düzen içinde nasıl yeniden üretildiğini göstermeyi hedeflemektedir. Böylece Genet'nin oyunu, temsil krizi, postkolonyal travma, kimlik bölünmesi ve sömürgeleştirilmiş bedenler çerçevesinde yeniden değerlendirilecektir.



***Paravanlar*'ın Yapısal Özellikleri**

1960'larda Cezayir Savaşı bağlamında yazılmış olan oyun, sömürgeci Fransızlar ve isyan eden Cezayirliiler arasındaki çatışmayı grotesk ve absürd bir üslupla anlatır. Absürd metinlerde görülen anlatma biçiminin anlamın kendisine dönüşme durumu bu oyunda da mevcuttur. Jean Genet'nin *Paravanlar* oyununda yapı, yalnızca anlatının taşıyıcısı değil, doğrudan bir politik ifade biçimidir. Gerçekçilik yerine simgesel ve alegorik bir anlatım söz konusudur.

Episodik anlatısı, on altı tabloya bölünmüş yapısıyla oyun, klasik dramatik gelişim çizgisini reddeder; lineer bir zaman anlayışını parçalar ve seyircinin anlam üretme sürecini sekteye uğratan bir kurgu kurar. Bu parçalı yapı, sadece estetik bir tercih değil, aynı zamanda sömürgeci tahayyülün parçalanmışlığını, çelişkili yapısını dramatik biçimle bütünleştirmenin bir yoludur. Ayrıca, oyun boyunca kullanılan dil; argo, alay, grotesk

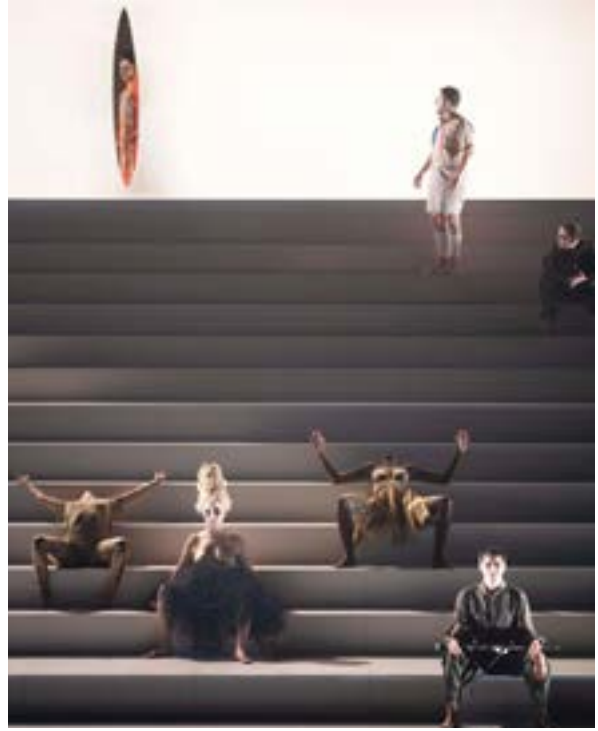
betimlemeler kolonyal söylemin ciddiyetini bozmak için bilinçli olarak kullanılır. Üst üste binen replikler, çakışan sesler, grotesk kahkahalar sömürgeciliğin aslında düzene değil kaosa hizmet ettiğini gösterir.

Oyunun başlığında yer alan "paravanlar", yalnızca sahneleme tekniği olarak değil, aynı zamanda postkolonyal anlamda bir temsil meselesidir, kimliğin ve hakikatin ardında gizlenen ideolojik yapının metaforudur. Her tablo, yeni bir paravanla açılır; bu paravanlar farklı manzaraları, ülkeleri, mezarları, güneşleri ve sınırları temsil eder. Dekorda kullanılan paravanlar aracılığıyla Genet, gerçeklik algısını kırarak "gerçekliğin" kurgulanmışlığına işaret eder. Paravanların üzerindeki çizimlerde sahnede gerçek objelerin kullanılması (örneğin el arabası, taşlar, valiz), sahnede görünenle gerçekliğin ilişkisini muğlaklaştırır. Özellikle oyunun ilerleyen bölümlerinde, gerillaların paravanlara müdahale ettiği sahnede, bu metafor daha da derinleşir. Gerillaların bıçakla

çizdiği, kana buladığı, üzerine yazılar kazıdığı bu paravanlar artık sadece temsili yüzeyler olmaktan çıkar; sömürge savaşının doğrudan sahnelendiği, şiddetin izlerini taşıyan bir alana dönüşür. Böylece paravanlar, hem fiziksel hem simgesel olarak sömürgeci anlatının yüzeyini delik deşik eden direnişin alanına dönüşür. Sömürge anlatılarının da paravan işlevi gördüğü, kendi gerçeğini gizleyen, ötekini karikatürize eden yapılar olduğu bu metaforla vurgulanır. Temsilin ardında gizlenen şiddet, ırkçılık, cinsiyetçilik ve tahakküm ilişkilerine dikkat çekilir. Böylece, hem sömürgecilerin hem de isyancıların, her iki tarafın güç ve iktidar oyunları içindeki çürümüşlüğü görünür olur. Aynı zamanda “paravan” metaforu bireylerin ve toplumların saklanma, sahte kimlikler yaratma ve gerçeklikten kaçma çabalarını temsil eder.

Oyun boyunca zaman çizgisi belirsizdir, coğrafya bulanık, kimlikler kaygandır. Bir anlamda Genet, sömürgeciliğin dayattığı “sabit kimlik” ve “düzenli anlatı” mantığını bozguna uğratar. Temsili yapı parçalanmış, zaman çizgisi döngüsel hâle gelmiş, mekânlar ve olaylar sabitleyemez bir akışkanlık içinde verilmiştir. Bu yapısal dağılma, yalnızca tiyatral bir estetik tercih değil, aynı zamanda kolonyal ve postkolonyal öznenin kimlik üretim sürecine dair kuramsal bir karşılıktır. Kültürel diasporalaşma olarak adlandırılan bu durum, insanların kendi kültürlerinden uzaklaşıp başka kültürlerle iç içe yaşarken, eski ve yeni kültürlerden parçaları bir araya getirerek yeni kimlikler oluşturmalarıdır. Ania Loomba'nın belirttiği gibi, “bunun gibi diasporalar, analiz edilmek için yeni kavramsal aletler gerektiren yeni ve girift kimlik/özdeşlikler yaratmıştır.” (Loomba, 2000, s.202) Bu giriftlik, artık ne bütünüyle Avrupalı ne de geleneksel anlamda “yerli” olan postkolonyal öznenin parçalanmış kimliğinde somutlaşır.

Stuart Hall'un da vurguladığı gibi, etnisite



“verili” bir gerçeklik değil, tarihsel, kültürel ve politik süreçler içinde sürekli kurulan bir düzendir. Hall’un “kes ve yapıştır” benzetmesi de, bu yeni kimliklerin tek bir kökenden gelmediğini, farklı yerlerden alınan parçaların birleştirilmesiyle oluştuğunu anlatır. Hall’un “kültürel diasporalaşma”yı “kes ve yapıştır” süreci olarak tanımlaması, *Paravanlar* oyunundaki karakterlerin kimliklerinin de parçalı, geçici ve kaynak doğasını açıklamak için işlevseldir. (Loomba, 2000, s.201-202) Bu anlatı biçimi, Homi Bhabha'nın kimliğin statik değil, sürekli değişen, etkileşimle şekillenen bir şey olması ve hiçbir zaman tamamlanmıyor olması düşüncesiyle doğrudan örtüşür. (Bhabha, 1994) Burada kimlik sabit bir “öz” değil, sürekli yeniden tanımlanan, müzakere edilen, hatta performatif olarak taklit edilen bir “inşa” sürecidir. Genet'nin bölmeli yapısı, bu “sürekli tekrar eden ama asla tamamlanamayan” sömürge anlatısının biçimsel karşılığıdır; sabitliğe değil, sürekli

çöküşe yazılmıştır. Bu noktada özne olamayan bireylerin göstergesi olarak, karakterler oldukça karikatürize bir biçimde sahneye taşınır. Oyuncuların yüzleri maskeli, değilse çok makyajlıdır. Boyalı, takma çeneler, takma burunlar kullanılır, alışılmış güzel yüz hatlarının dışında görüntüler mevcuttur. Böylece sömürgeci düzende oluşan kimliklerin yapaylığı güçlü bir şekilde sahneye taşınmış olur

Oyun boyunca sık sık tekrar eden motifler –tükürmek, iç çekmek, havlamak, sinekler, şemsiyeler, eldivenler, eski örtüler– *Paravanlar*'ın yalnızca dramatik değil, aynı zamanda ritüelistik ve hatta hipnotik bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Bu motifler rastgele seçilmiş değildir; her biri karakterlerin bastırılmış arzularını, aşağılanmalarını, öfkelerini ya da travmalarını yansıtır. Frantz Fanon, *Siyah Deri, Beyaz Maske* adlı eserinde, sömürge altındaki bireyin yaşadığı psikolojik travmanın bilinçdışına nasıl kazındığını ve bu travmaların “anlamın sürekli kaybı” şeklinde döngüsel biçimde tekrar ettiğini belirtir. (Fanon, 2021, s.178-179) Fanon'a göre sömürgeleştirilmiş birey, kendi benliğini bir türlü istikrarlı bir şekilde kuramaz; çünkü sürekli aşağılanan, ötekileştirilen ve inkâr edilen bir kimliğe hapsedilmiştir. Seyirci, aynı hareketlerin ya da sahnelerin defalarca yinelenmesiyle, yalnızca karakterlerin yaşadığı sıkışmışlığı değil, aynı zamanda sömürge düzeninin bireyler üzerindeki sarsıcı ve kronik etkisini de hisseder.

Jean Genet'nin bilinçli olarak tercih ettiği bölmeli yapı, ritmik tekrarlar ve grotesk dil, sömürgecilik deneyiminin travmatik, çelişkili ve bastırılmış doğasını sahne üzerinde görünür kılar. Bu yapısal bozulma, aynı zamanda izleyicinin temsile güvenini kırar; seyirciyi pasif bir alıcı değil, anlam üretmeye zorlanan, temsilin ardındaki ideolojik çatışmalarla yüzleşmeye çağrılan aktif bir özneye dönüştürür. *Paravanlar*, bu yönüyle yalnızca

bir oyun değil, sömürgeci gerçekliğin bozguna uğratıldığı politik bir sahneleme alanıdır. Sömürgeciliğin ürettiği sabit kimlik, mekân ve zaman algısına karşı, Genet'nin tiyatrosu parçalanmışlığı, belirsizliği ve çoklu anlam katmanlarını önerir; böylece yalnızca sahnede değil temsilde, zihinsel düzeyde de kolonyal düşüncenin çözülmesini mümkün kılar.

Sömürge Bedeninin İnşası ve Fanoncu Yabancılaşma

Jean Genet'nin *Paravanlar* oyununun merkezinde, yoksul ve beceriksiz bir Cezayirli olan Said yer alır. Said zenginleşmek, konumunu yükseltmek isteyen fakat beceriksizliği nedeniyle sürekli başarısız olan bir figürdür. Bu karakter üzerinden sömürgeci şiddetin yalnızca dışsal değil, aynı zamanda içsel bir inşa süreci olduğu görülür. Said, bu içsel sömürgeleştirmenin beden ve zihin üzerindeki etkilerinin sahnedeki somut karşılığıdır. Said'in sürekli iç çekmesi, bedenini saklaması, sesini bastırması ve utançla eğilen bakışları ile Fanon'un “aşağı olma durumunun içselleştirilmesi ya da kendi tabiriyle derinin içine işlenmesi (epidermalization)” olarak tanımladığı durumun sahne üzerindeki karşılığı görünür. (Fanon, 2021, s.15)

Said'in bedeni, oyunun birçok sahnesinde ya itilmekte ya da yönlendirilmekte, hatta bazı sahnelerde doğrudan aşağılanmaktadır. Örneğin, Sir Harold'un Said'e avuçlarına tükürmesini söylemesi, yalnızca fiziksel değil sembolik de bir boyunduruktur:

“Sir Harold, bir el arabasını iten Said'e: Ayalarına tükür, cesaret verir. (Said tınmaz.) Tükürsene, Allahın belası! (Allahın belası diye telaffuz eder.)

Said: Tüküreyim. (Bir an.) İyi de, kimin suratına Sir Harold?” (Paravanlar, 2015, s.35)

Bu sahnede Said'in sessizce, yadırgamadan kendine söyleneni yapmayı kabul ediyor oluşu Fanon'un tarif ettiği gibi "zencinin beyaz bakış altında kendinden yabancılaştırılması" durumunu sahneye taşır. (Fanon, 2021, s.27) Bu sahnenin ilerleyen bölümlerinde, Sir Harold Said'e nasıl tükürmesi gerektiğini de gösterir: "*Allahın belası! Böyle, dedim sana. Böyle! Anan sana bir şey öğretmedi mi?*" (Genet, 2015, s.35) Bu sahne sömürgeci iktidarın yalnızca emir vererek değil, bedeni şekillendirerek de tahakküm kurduğunu gösterir: Sürekli "aşağı konumda" olarak tanımlanan Said, bu içselleştirilmiş aşağılanmanın bir sonucu olarak, kendi bedenine ve kimliğine yabancılaştırmıştır. Fanon'un da belirttiği gibi sömürgeleştirilmiş beden yalnızca toplumsal bakışın değil, kişinin kendi bedenine dair algısının da bozulduğu bir alandır. (Fanon, 2021, s.140) Said'in eğik duruşu, suskunluğu, sürekli fiziksel geri çekilişi; bu bozulmanın, yani bedenin tahakküm altına alınmasının açık bir göstergesidir. *Siyah Deri, Beyaz Maske*'de Fanon, beyaz sömürgeci tarafından sürekli aşağılanan siyah öznenin bir noktadan sonra bu tahakküm biçimini içselleştirdiğini ve bunu kendi gerçekliği olarak benimsediğini belirtir. Ona göre bu süreç, bedene kazınan bir tür "ırksal travma" yaratır. (Fanon, 2021, s.140-146) Bu bağlamda Said'in sessizliği, suskunluğu ve bastırılmış arzuları, yalnızca bir karakter özelliği değil; sömürge altında bastırılmış bir halkın temsilidir.

Siyah Deri, Beyaz Maske eserinde bahsi geçen "aşağı olma hâlinin dinamiği", egosu çöken, öz güveni darmadağın olmuş öznenin "kendini güdümlendiremeyen bir kişi" olması hâli Said'in karakterinde çok net biçimde vücut bulur. (Fanon, 2021, s.15) Bu noktada siyah özne kendini beyaz adamın gözünden görür.

Toplumsal cinsiyet, sınıf ve ırk bakımından sürekli aşağı konumdaki Said sömürgecinin gözünde asla tamamlanmayacak, hep eksik kalacaktır. Said, ne tam anlamıyla direnişi ne

de tamamen itaatkâr, ne kahraman ne de bir haindir, oyun ilerledikçe ise bir tür simgeye dönüşür. Tüm bu paravanların arkasında duran, temsilin merkezindeki boşluk gibidir. Said'in çelişkisi, hem aşağılanan hem de isyan etmeye çalışan her postkolonyal öznenin çatışmasını yansıtır. *Paravanlar*, Said'in yaşadığı kimlik parçalanmasının, yalnızca bireysel değil, tarihsel, kültürel ve politik bir yıkımın sahne üzerindeki izdüşümüdür.

Taklit ve Melezlik: Homi Bhabha

Paravanlar oyununda sömürge öznesinin kimliği, sabit bir noktaya oturtulamaz. Said, Habib ve Talib gibi karakterler ne tam anlamıyla "yerli"dir ne de sömürgecinin değerlerini bütünüyle içselleştirmiş bir "medenileşmiş özne"dir. Bu ara konum, Homi Bhabha'nın tanımladığı "melez özne"nin karakteristik özelliklerini taşır. Melezlik, sömürge söyleminin iktidarını istikrarsızlaştıran bir kırılma noktasıdır. Sömürgeci özne, yerliyi dönüştürmeye ve taklidini üretmeye çalışırken, ortaya çıkan bu "neredeyse aynı ama tam değil" varoluş biçimi, egemenliğin altını oyar. (Bhabha, 1994, s.86)

Bhabha'nın taklit tanımı, *Paravanlar*'da özellikle Said ve Habib'in Sir Harold gibi sömürgeci figürleri taklit etmeye çalıştığı anlarda somutlaşır. Habib'in "*ben sadece patron buradayken sigara içerim*" diyerek Fransız disiplini taklidine yönelmesi bu sürecin bir örneğidir. (Genet, 2015, s.36) Said'in Fransızlara benzemek istemesi, Fransa'ya gitme hayali, daha güzel bir kadın satın alacak kadar para biriktirme arzusu gibi istekleri sadece ekonomik değildir, onun için bir tür kurtuluş fantezisiidir. (Genet, 2015, s.35-39) Said'in "*kederli olmak için kendime mahsus acı vereceğim.*" repliği, onun anlam arayışının dışı vurumudur. (Genet, 2015, s.12) Genet, acıyı yalnızca sömürgecinin dayattığı bir şey olarak değil, aynı zamanda kimlik kurucu bir



152

araç olarak da görür. Said'in çelişkisi, hem aşağılanan hem de isyan etmeye çalışan her postkolonyal öznenin çatışmasını yansıtır. Bu durum Fanoncu anlamda sömürge bireyin beyaz dünyaya dâhil olma arzudur, kendini beyaz adamın gözünden gören siyah öznenin bütün amacı, beyaz adamı taklit etmek, ona benzemektir. (Fanon, 2021, s.270) Ancak bu taklit asla tamamlanmaz, her zaman eksik ve parodiktir; bu eksiklik ise tahakkümün çatladığı noktayı oluşturur. Ania Loomba kolonyalizmin bu çelişkisini şu şekilde tanımlar:

“Kolonyalizmin en çarpıcı çelişkilerinden biri, hem kendi ‘ötekileri’ni ‘medenileştirmeye’ hem de bunları kalıcı bir ‘ötekilik’ konumuna mıhlayıp sabitleştirmeye ihtiyaç duymasındır.” (Loomba, 2000, s.199)

Paravanlar'da yalnızca sömürülen figürler değil, sömürgeciler de parodiktir; kimlikleri sağlam değil, kırılımandır. Örneğin, Sir Harold'un kendisi grotesk bir figüre

dönüşmüştür: çizmeleri, 30 santimlik ayakkabı tabanları, yapay bıyığı ve abartılı aksanı ile neredeyse kendi sömürgeci karikatürünün taklidi gibidir. Aynı durum, sömürgeci Bay Blanksee'de de vardır. Bu durum, yalnızca sömürülenin değil, sömürenin de kimliğinin bir kurmaca olduğunu ifşa eder:

“Sir Harold: *Aa, yastığınız var demek. Arkanızda da vardır kuşkusuz.*

Bay Blankensee: *Denge açısından. Benim yaşımda olup da, götü göbeği yerinde olmayan bir adamın pek itibarı olmaz. O yüzden de birazcık hile yapmak gerekir... Kısa bir es.) Eskiden, perukalar vardı (...) Evet, bu hileler kendimizi kabul ettirebilmek için ... saygı ve hayranlık uyandırmak için gerekli! Ama ben, bir savunma tekniği ayarlamada bana yardımcı olur musunuz diye sizi görmeye gelmişim.” (Genet, 2015, s.85-86)*

Loomba'nın belirttiği gibi, "sömürge öznesinin konumu hep bir arada bulunmayan parçalarla örülmüştür; bu yüzden sabitlik yerine kayganlık, istikrar yerine değişkenlik taşır. (Loomba, 2000, s.202) Melezlik hâli, işte tam da bu parçalanmışlık üzerinden anlaşılır.

Homi Bhabha'nın kuramına göre taklit, sömürgecinin otoritesini güçlendiriyor gibi görünse de, aslında bu otoriteyi tehdit eder. Çünkü taklit hiçbir zaman gerçeğin aynısı olamaz; bu eksik ve abartılı tekrar, aslı karikatürleştirir ve maskesini düşürür. Oyunda her karakter grotesk birer kukladır, melez özneler maske ya da abartılı makyaj ile somutlaştırılır. Sömürge düzeninin maskeleri de paravanlardır. Her yeni paravan, yeni bir maske, yeni bir sahne ve yeni bir kimlik açar ama aynı zamanda önceki taklidin başarısızlığını da ortaya koyar.

Toplumsal Cinsiyet, Cinsellik ve Kolonyal Disiplin: Kadın Bedeni Üzerinden Tahakküm

Jean Genet *Paravanlar* oyununda cinsel hiyerarşi ve sömürgecilik mantığı arasındaki paralelliği ustalıkla işlemiştir. Oyunda kadın karakterler sadece hikâyeyi çevreleyen figürler değil, sömürge düzeninin, üzerinden kendini yeniden inşa ettiği en görünür baskı noktalarından biridir. Kadınlar bu yapıda hem kolonyal hem ataerkil tahakküm altında ezilir ve sömürgeci düzenin iki katmanlı baskısına maruz kalır. Bu ikili baskı hem "yerli" hem de "kadın" olmalarından kaynaklanır. Ania Loomba'nın, toplumsal cinsiyetin kolonyal yapı içinde iktidarın en güçlü yeniden üretim araçlarından biri hâline gelmesi tespitini doğrular. (Loomba, 2000, s.241-242)

Loomba, kolonyal anlatıların kadın bedeni üzerinden nasıl işlendiğini açarken kadın cinselliğinin sömürge topraklarının keşfi, işgali ve fethiyle nasıl özdeşleştirildiğini şu şekilde anlatır:

"Dört kıtanın birer kadın olarak temsil edildiği uzun bir resimli anlatım geleneği şimdi artık bu kıtaların yağmalanmaya, sahip olunmaya, keşfedilmeye, fethedilmeye hazır beklediklerini ima eden Amerika ya da Afrika imgeleri yaratmıştı. Öte yandan, yerli kadınlar ve bedenleri kolonyal ülkenin vaatleri ve uyandırdığı korkular olarak betimlenir." (Loomba, 2000, s.177)

Bu anlatı biçimi, oyunun ikinci tablosundaki genelev sahnesinde vücut bulur. İkinci tabloda yer alan genelev yalnızca bir mekân değil, sömürgeci düzenin temsili olarak karşımıza çıkar. Bu sahnede Melike, Warda gibi kadınlar yalnızca arzusunun değil, aynı zamanda tahakkümün, aşağılamanın ve değiş tokuşun nesnelere olarak sahnede konumlandırılır. Kadın bedeni burada cinsellik üzerinden aşağılanır, seyirlik hâle getirilir.

Sahne, karakterler arası etkileşimler, güç mücadelesi, aşağılama ve hayatta kalma stratejileri üzerine kuruludur. Sahnedeki cinsellik ve tahakküm ilişkileri bedenin metalaştırılması ve gösteri nesnesine dönüşmesi durumunu açığa çıkarır ve sömürge düzeninin çarpıklığını gösterir. Bu ezilme yalnızca dışsal bir baskı biçiminde değil, kadınların kendi kimliklerini algılayış biçimlerinde de kendini gösterir. Kadın karakterlerin sahnedeki davranışları, beden dilleri ve replikleri; sömürgeci ve ataerkil iktidarın nasıl içselleştirildiğini açık biçimde gösterir. Kadın karakterlerin sahnede kendi bedenlerine ve rollerine dair söyledikleri, sömürgeci ve ataerkil sistemin içselleştirildiğini gösteren dramatik anlara dönüşür.

Warda'nın şu sözleri bu durumu çarpıcı biçimde örnekler:

"Yirmi dört yıl! Hemen fahişe olunmaz öyle, hazırlık ister, ağır ağır olgunlaşır... Bir erkek, ne ki? Erkek, erkek olarak kalır. Toul'lu ya da Nancy'li bir fahişe gibi o soyunur karşımızda... Güneşin altında bağlarda ya da geceleyin

maden ocaklarında çalışıp bize gelebilmek için topladığımız üç kuruşla iç etekliklerindeki kurşunla ağırlaşan biz güzelleri..” (Genet, 2015, s.20).

Warda'nın tiradı, sadece bireysel bir serzeniş değil; sömürgeci erkek bakışının kadın bedeni üzerinde kurduğu tahakkümün sahnedeki somut karşılığıdır. Warda'nın sözlerinde geçen “ağırlaşan iç etekliklerindeki kurşun” ifadesi ise, kadın bedeninin sömürgeci ekonomi ve cinsellik ilişkisi içinde hem arzunun hem de savaşın bir nesnesi hâline geldiğini düşündürür.

Genelev bu anlamda sadece cinselliğin yaşandığı bir mekân değil, aynı zamanda kolonyal temsillerin, ataerki normların ve ekonomik sömürünün aynı anda işlediği bir metaforik sahadır. Kadın karakterler, bedenlerini kontrol eden, pazarlayan ya da küçümseyen erkeklerle yalnızca karşı karşıya gelmez; aynı zamanda onların bakışını içselleştirmiş bir şekilde kendilerini de bu sistemin parçası gibi görürler. Bu ikili tahakküm biçiminin en belirgin yüzlerinden biri olan genelev, yalnızca bireysel acıların değil, kolektif siyasal dönüşümlerin de bir göstergesi hâline gelir. Kate Millett'in de vurguladığı gibi, “Genelev, devrimci ve karşı devrimci oluşumun bir çeşit barometresi gibidir.” (Millett, 1987, s.513) Devrimin başında ulusal davaya katılan kadınlar, bir süreliğine bedenlerini ulus için “bedelsiz” sunar, hatta genelevi kapatmayı bile düşünürler. Ancak devrim, yerini eski ataerki düzene bırakmaya başladığında, kadınlar da genelevin duvarları arasına geri hapsedilir. Millett'in ifadesiyle, “fahişeler tekrar eski yerlerine dönmek zorunda kalırlar... kendilerini kullanan erkeklere olan nefretleriyle baş başa kalırlar.” (Millett, 1987, s.513) Bu dönüş, Genet'nin oyununda sadece kadınların yazgısı değil, devrimin de yozlaşmasının bir göstergesi hâline gelir. Oyun, bu çelişkiyi açığa çıkararak hem sömürgeci

hem de devrimci düzenin kadınlar üzerindeki tahakkümünü sorgular.

Kadın bedeninin sömürgecilik ve ataerki tarafından ortaklaşa biçimlendirildiği bu yapı, Leyla karakteri üzerinden daha da çarpıcı hâle gelir. Warda'nın sahnede arzunun ve profesyonel cinselliğin simgesi olarak konumlandığı yerde, Leyla ise hem fiziksel çirkinliği hem de sömürgeci sistemin “yerli kadın” a biçtiği kimlik nedeniyle daima aşağılanan, arzulanmayan, görünmezleştirilen bir figürdür. Leyla'nın neredeyse tüm oyun boyunca yüzünü siyah peçeyle örtmesi, onun yalnızca sahnede değil, toplumsal ve kolonyal temsilde de bastırılmış bir kadın bedenini simgelemesiyle ilişkilidir. Leyla oyun boyunca yüzünü siyah peçeyle örttüğünden dolayı gerçekten çirkin olup olmadığı da anlaşılmaz ancak çirkin olarak tanımlanıyordur. Leyla karakterinin yüzünü peçeyle kapatıyor oluşu, yalnızca geleneksel bir kültürel öğeye gönderme yapmakla kalmaz; aynı zamanda kolonyal cinsiyet politikalarının sahne üzerindeki somutlaşmış hâlini temsil eder. Bu sahneleme biçimi, Ania Loomba'nın şu tespitiyle örtüşür:

“Peçe, toplumsal kopma (segregation) ya da geniş aile kurumu, çok özgül yollarla cinselliği ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini yapılandırdığı gibi, kolonyal yönetimin var olan toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerinde yarattığı etkiyi de biçimlendirmiştir.” (Loomba, 2000, s.192)

Loomba'nın bu ifadesi, peçenin hem yerli toplumun içsel cinsiyet rejiminin bir aracı olduğunu hem de kolonyal güçlerin bu rejimi kendi iktidar yapılarına entegre ettiğini vurgular. Leyla'nın yüzünü kapatan peçe bu bağlamda, hem ataerki kontrolün hem de sömürgeci teşhirin arayüzü hâline gelir. Leyla karakteri kolonyal söylemin sömürgeleştirilmiş özneler üzerindeki algı yaratma biçimini gösteren somut bir örnektir. Kate Millett'in da *Cinsel Politika* adlı eserinde belirttiği gibi; “Gerçek bir kişi olmaktan çok bir



Paravanlar, University of La Verne, Fotoğraf: Melody Rahbari

alegori niteliğindeki Leyla, Arap dünyasının alçaltılışının bir simgesidir.” (Millet, 1987, s.510) Said, Leyla’dan nefret ederek aslında kendinden, ırkıdan nefret ediyordur.

“Kolonileştirilen özneler her şeye rağmen sınıf ve toplumsal cinsiyet koşulları tarafından eş zamanlı olarak kalıba dökülür.” (Loomba, 2000, s.176) Said ve Leyla, biri ırkı ve yoksulluğu nedeniyle, diğeri ise ırkı ve çirkinliği nedeniyle iki yönden de aşağılanan iki farklı karakterdir. Bu durumda, Said’in yoksulluğu ile Leyla’nın çirkinliği birbirini dengeler niteliktedir. Kolonyal ve ataerkil düzenin içerisinde, bu düzenin devamını sağlayan evlilik kurumuna girmek her ikisi için de bir zorunluluktur. Bu durumda, Said ve Leyla, birbirlerinin hem yazgısı hem de kurtuluşudur. Millett, oyundaki evlilik düzenini şöyle açıklar: “Sermaye ve evlilik değerleri çerçevesinde, Said’in yoksulluğu ile kadının çirkinliği birbirini dengeleyecektir.” (Millet, 1987, s.510)

Bu bağlamda, Leyla’nın yalnızca dış görünüşüyle değil, temsil ettiği toplumsal konumla da aşağılandığını görmek mümkündür. Ancak bu ezilme yalnızca dışsal bir baskı biçiminde değil; kadın karakterlerin birbirleriyle kurduğu ilişkilerde de yeniden üretilir. Anne ve Leyla karakterleri arasındaki ilişki, sömürgeci tahakkümün kadınlar üzerindeki çok katmanlı etkilerini açığa çıkaran dramatik bir eksen sunar. Anne, ezilmiş bir figürdür ve gelini üzerinde kurduğu tahakküm ile kendisini de ezen sistemin devamlılığını sağlar.

Anne-Leyla ilişkisi, sömürge düzeninde kadınların yalnızca ezilen değil, aynı zamanda egemenliğin taşıyıcısı hâline nasıl getirildiklerini gösterir. Kate Millett’in belirttiği gibi, “Sömürgeci beyaz efendi, Arap erkeğini yönetir. Buna karşılık erkek bütün hıncını kadından alır. Kadın eğer şanslıysa, öfkesini gelininde patlatır.” (Millet, 1987, s.509) Bu aktarım, *Paravanlar* oyununda Anne

ile Leyla arasındaki ilişki biçimini doğrudan açıklar. Anne, içinde bulunduğu sömürgeci ve ataerkil düzende hem ezilen hem de ezen konumunda yer alır; çünkü egemenliğini gelini üzerinde kurar. Leyla'ya yönelttiği aşağılama, sözlü şiddet ve dışlama, sadece bireysel bir hınç değil, sömürge düzeninin içselleştirilmiş tahakküm ilişkilerinin bir devamıdır. Kadınlar arası bu hiyerarşi, ataerkinin ve kolonyalizmin kadınlar eliyle yeniden üretildiği noktadır.

Leyla, hem kadın olması hem de “çirkin” görünüşü nedeniyle hem Said'in annesinin hem de Said'in sistematik küçümsemesine maruz kalır. Kimse tarafından istenmeyen bir figüre dönüşür. Sahne boyunca yüzü hiç açılmadan, sadece peçeyle temsil edilmesi; onun kolonyal ataerkide yalnızca işlevsel ve silik bir “öteki” olarak var olabildiğini gösterir. Leyla'nın ezilme biçimi yalnızca dışsal değildir; aynı zamanda onun içselleştirdiği bir baskı söz konusudur. Leyla, bu düzeni sorgulamak ya da kırmak yerine, ona uyum sağlar; hatta Anne'nin öfkesine ortak olarak yeni bir “hizmetkâr-iktidar” ikiliği kurar.

Bu içselleştirme, en somut biçimde “pantolon” sahnesinde belirir. Erkekliğin boş bir simgesi olarak sahnede asılı duran pantolon, Leyla tarafından erotize edilir ve adeta bir erkek bedenine dönüştürülür. Ona seslenir, onunla konuşur, ona biner gibi yapar. Leyla'nın pantolona hitaben söylediği şu sözler dikkat çekicidir:

“Yoksa ki her şeye hazırsın: yürümeye, işemeye, tükürmeye, öksürmeye, sigara içmeye, bir adam gibi osurmaya ve ata biner gibi oturmaya. Ben de ata biner gibi senin üzerine oturmaya...” (Genet, 2015, s.28)

Bu sahne yalnızca bastırılmış cinselliğin grotesk bir dışavurumu değil; aynı zamanda ataerkil iktidarın kadın bedeninde nasıl yeniden kurulduğunun ironik ve trajik bir sahnesidir. Millett'in şu tespiti bu durumu doğrudan karşılar:

“Sömürge nöbetçileri havada asılı duran

mekanik bir kol gibi tarlaları gözlerken, Arap erkeği de evde olmadığı saatler boyunca duvara astığı pantolonu ile evdeki egemenliğini sürdürür.” (Millett, 1987, s.510)

Erkek yoktur; ama onun temsil nesnesi hâlâ hüküm sürmektedir. Leyla'nın bu nesneye duyduğu arzuya karışık bağlılık, onun da bu şiddet düzeninin bir taşıyıcısı hâline geldiğini gösterir. Pantolon artık yalnızca bir giysi değil; iktidarın, cinselliğin, tahakkümün ve özlemin sahnedeki imgesine dönüşmüştür. Leyla'nın arzusu ile itaatini keşiştiği bu nokta, kadın bedeninin sömürgeci ve ataerkil düzende hem nesneleştirildiğini hem de kendini bu nesneleşmeyle tanımlamak zorunda bırakıldığını gösterir. Frantz Fanon da kadınların konumu ile sömürgeleştirilmiş öznelerin konumu arasındaki bağa dikkat çeker:

“Fanon'un sunduğu şema da kadınların konumu ile kolonileştirilmiş öznelerin konumu arasında belli bir eşleşimi gösterir. Patriyarkal toplumda kadınlar kendilerini erkeklerin bakış açılarından seyreden yarılmış öznelerdir. Bizzat kadınsılık erkeklerin bakışıyla tanımlandığından, kadınlar kendilerini birer nesneye dönüştürür.” (Loomba, 2000, s.187)

Kadın bedeni yalnızca ev içi tahakkümün değil, aynı zamanda savaş alanında üretilen erkekliğin de temel mecrasıdır. Sömürgecilik yalnızca toprakların değil, arzusunun ve cinselliğin de işgalidir. Bu durumu Genet'nin metninde en açık şekilde ortaya koyan anlardan biri, Teğmen karakterinin savaşı bir cinsel eylem olarak tarif ettiği tiradıdır:

“*Canlanın. Yürekli olun. Yürekli ve taşaklı. Bok soyları! Sizin aşk yatağımız savaş alanı olmalıdır. Sevişmeye gider gibi gidin savaşa! (...)* Elbette: savaş dehşetli bir sikişme alemidir. Muzaffer uyanış! Çizmelerimi yeniden parlatın! Siz rüyasında düzdüğünü gören Fransa'nın dehşetengiz yarağısız!” (Genet, 2015, s.93-94)

Bu tirat, savaşın yalnızca militarist

değil, cinsel bir şiddet biçimi olarak da kurgulandığını gösterir. Erkeklik burada yalnızca silahla değil, cinsel güçle özdeşleştirilir; savaş, bir tür tecavüze, tahakküm ise erek olarak kadına yöneltilmiş bir saldırıya dönüşür. Ania Loomba'nın da belirttiği gibi, "Nitekim, kolonyal dönemin başlangıcından sonuna (ve daha ötesine) kadar, kadın bedenleri fethedilen ülkeyi simgeleştirir." (Loomba, 2000, s.177) Bu bağlamda Teğmen'in sözleri, kolonyal fethin bir beden fethi, erkekliğin ise bu fetihle sınanan ve yüceltilen bir araç hâline geldiğini açık biçimde ortaya koyar.

Paravanlar oyununda kadın bedeni yalnızca temsili değil, doğrudan politik bir sahadır. Cinsellik, iktidar ve kolonyal şiddet iç içe geçerken, kadın karakterler bu düzenin hem kurbanı hem taşıyıcısı hâline gelir. Oyunda Leyla'nın pantolona duyduğu bağlılık, Warda'nın fahişelikteki mesleki gururu ya da Teğmen'in savaşı cinsellik üzerinden tanımlaması, sömürgeci dünyanın ataerkil ideolojiyle nasıl iç içe geçtiğini gösteren çarpıcı sahnelerdendir.

Tiyatronun Ritüel Boyutu: Cenazeler, Ayinler, Kadınların Performansı

Paravanlar oyununda dramatik yapı ile ritüel biçim arasındaki sınırlar sık sık bulanıklaşır. Özellikle cenaze töreni sahnesi, ağıt yakma performansları ve kadın karakterlerin teatral jestleri; oyunun politik içeriğini yalnızca temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda sahnede yeniden üretir. Bu sahnelerdeki teatral performans, gerçek bir törensellikten çok, onun grotesk bir parodisine dönüşmüştür. Kadınların ağlama pratikleri, sözde "emirle" yapılan ağıtlar, ölü bedenle kurdukları mekanik ilişki, halkın artık kendi yasına bile yabancılaştığını gösterir. Burada Jean Genet, ritüelin içini boşaltarak, sömürge toplumlarının yalnızca fiziksel değil, kültürel

ve manevi olarak da nasıl işgal edildiğini görünür kılar.

Hatice'nin şu sözleri bu ritüel yabancılaşmayı çarpıcı biçimde örnekler: "*Herhangi bir ölüden çok farklı olan bir ölü için ağlama emri aldık. Ağlayacak ve inleyeceğiz.*" (Genet, 2015, s.52) Ağıt artık içsel bir acıdan değil, dışsal bir zorunluluktan kaynaklanır. Yas tutmak bir duygunun değil, bir protokolün parçası hâline gelmiştir. Bu, Fanon'un bahsettiği türden bir yabancılaşmadır; sömürgeleştirilmiş birey artık sadece bedenini ve dilini değil, duygularını ve kolektif ritüellerini de kaybetmiştir. Cenaze, artık bir direniş değil, düzenin içindeki bir "gösteri"dir.

Bu sahne, hem ölümü hem de hayatı taşıyan bir simgesellik barındırır. Kadınlar siyah giysiler giymiştir. Anne ise eflatun paçavralar içindedir, bu sahnede sistemin dışında bir figür olduğu kostümüyle bile belli olur. Kadınlar arasında Hatice'nin liderliğinde bir kolektif cenaze töreni düzenlenmiştir. Anne cenazeye katılmak ister fakat Hatice ve diğerleri onu kovar. Çünkü Anne'nin oğlu Said hırsızlıkla suçlanmıştır ve hapistedir. Bu nedenle, Anne "yas tutmaya layık olmayan" biri olarak görülür. Burada kadınlar arası suç ortaklığı dayanışmaya değil, lince dönüşür. Bu durum, ataerkil sistemin yeniden üretiminin örneğidir. Hatice'nin Anne'ye karşı olan tavrı bireysel bir tavır değildir. "*Oğlun bir hırsız, sen de onun çaldığı tavuklardan, lahanalardan, incirlerden, kömürden, petrolden, margarinden yararlanıyorsun.*" (Genet, 2015, s.50)

Anne, Said'in annesi olduğu için topluluğun ahlaki sınırlarından dışlanmıştı. Hatice ve diğer kadınların kolektif yazgısına başkaldırması bakımından Anne, bu noktada bir tür anti kahramana dönüşür. Onun bastonuyla erkeklere saldırması da bir direniş olarak değerlendirilebilir. Anne'nin bastonunu bir silah gibi kullanması, onun bastırılmış konumdan çıkma çabasının fiziksel ifadesidir. Ancak bu direnişin, eril bir simge (baston)

aracılığıyla gerçekleşmesi, sistemin tahakküm dilinin içselleştirilmiş biçimde yeniden üretildiğini de düşündürür.

Anne'nin Said'in hırsızlıkla suçlandığını öğrendikten sonra söylediği şu söz: “*Ah, ben Said olsaydım! O kadınlar dizlerime kapanırlardı. Dimdik durup, bacaklanmı iki yana açıp, pantolonumun düğmelerini çözerdim.*”, iktidarın ve arzulanana özne olmanın ancak erkeklik ve beden sergilenmesi üzerinden mümkün olabileceğine dair bir inancı yansıtır. (Genet, 2015, s.44) Aynı zamanda, kadın olmanın bu düzende sürekli bir “eksiklik” hissiyle tanımlandığını, arzunun nesnesi olamama durumunun kadının toplumsal cinselliğini nasıl bastırdığını gösterir.

Sahnenin sonunda kadınların köpek gibi havlamaya başlaması, grotesk bir anlatım olduğu kadar, cinsiyetlendirilmiş bir aşığılamadır da. Bu sahnede Anne ve Leyla'nın önce havlamaya, sonra da birbirlerini parçalayacak köpeklere dönüşmesi, yalnızca bastırılmış öfkenin değil, ataerkil ve kolonyal sistemin kadınlara nasıl hayvani bir pozisyon atfettiğinin altını çizer. Bu dönüşüm, yalnızca sahneye özgü bir teatral abartı değil, Loomba'nın da belirttiği gibi toplumsal cinsiyetin kolonyal bağlamda nasıl şekillendiğinin güçlü bir metaforudur. (Loomba, 2000, s.187) Sahne boyunca diyaloglar trajik içerikler taşır fakat oyunculuk biçimi karikatürize olmalıdır. Yas, artık yalnızca bir kaybın ifadesi değil, tıpkı sömürgeciliğin bizzat kendisi gibi bir temsil biçimidir. Bu sahnede, Genet'nin tiyatrosunda sıklıkla rastlanılan ağlarken gülme/gülerken ürkme ikiliğini kurular. Genet'nin bu tablo için verdiği notta söylediği gibi, “trajedi, bir hıçkırığın yarıda kestiği, ama başladığı yerin bir kahkaha olduğu oyundur.” (Genet, 2005, s.54)

Bu sahne, *Cinsel Politika*'da Kate Millett'in dikkat çektiği politik tiyatro dinamiğiyle de

birebir örtüşür. Millett, Genet'nin bu oyununda “devrimci politikada en alttakinin en çok bağırması gerektiğini” vurguladığını belirtir ve en görünmez olanın –yani kadınların– sömürge direnişinin esas taşıyıcısı hâline geldiğini söyler. (Millett, 1987, s.511) Gerçekten de, *Paravanlar*'da beyaz sömürgeciler ve Arap erkekleri arasında süregelen iktidar mücadelesinin dışında bırakılmış gibi görünen kadınlar, oyun ilerledikçe en yüksek sesi çıkaran, en net direnci gösteren figürlere dönüşürler:

“*Gitmeyeceğim! Hayır. gitmeyeceğim! (Ayağını yere vurur.) Burası benim vatanım. Burası benim yatağım. Burada on dört defa gebe bırakıldım ve on dört tane Arap doğurdum. Gitmeyeceğim.*” (Genet, 2015, s.109)

Hatice, sadece direnişi başlatan değil, aynı zamanda “hayali devrimin” de önderi olur. Millett'in de ifade ettiği gibi, “toprak sahibi Sir Harold'a ilk karşı koyan Hatice'dir” ve onun ölümü, oyunun absürd ritüel estetiği içinde gerçeküstü bir direnişe dönüşür. (Millett, 1987, s.512) Böylece kadınlar, sömürge düzeninde en görünmeyen, en sessiz varsayılan grup olarak; oyunun sonuna doğru hem estetik hem de politik bir başkaldırının taşıyıcısı hâline gelirler. *Paravanlar*'da ritüel, kadınlar üzerinden hem direnişe hem de hesaplaşmaya dönüşür.

Oyunun sonunda kadın figürler, yalnızca yas tutan ya da isyan eden bireyler değil, geçmişin öfkesini ve direniş potansiyelini taşıyan kolektif bir hafıza hâline gelir. Özellikle Hatice ve Ümmü karakterleri halk öfkesinin sahnedeki ete kemiğe bürünmüş hâlidir. Yeni kurulan devlette erkekler eski Fransız lejyonierlerinin yerini alırken, kadınlar politik özne olmaktan dışlanır. Millett bunu net bir şekilde dile getirir: “Hatice ve Said'in anası, politikanın dışına atılabilecek kadar unutulmuş, etkilerini yitirmiş birer hayalet durumundadırlar.” (Millett, 1987, s.514) Bu bağlamda, Ümmü'nün bir Fransız



Paravanlar, Chelsea Theatre Center

Fotograf: Alan B. Tepper

askerini boğmuş olması ya da erkek egemen söyleme karşı el kaldırabilir hâle gelmesi, yalnızca bireysel bir başkaldırı değildir, sömürgecilik, ataerki ve militarizmin ortak beden politikalarına yöneltilmiş bir meydan okumadır. Yeni milisler, üniformaları ve disiplinleriyle kolonyal gücün kopyaları hâline gelmişken, Ümmü onları “yeni efendiler” olarak teşhir eder. *Paravanlar* oyunuyla birlikte sömürgeci sistemin kendini nasıl yeniden ürettiği görünür olur. Ümmü’nün sözleri, bu yeniden üretime karşı halkın hatırlaması gereken bir hakikati haykırır:

“Savaş bitip de evlerine döndüklerinde ne olacak? Bundan bana ne! Asla uygulamaya geçilmemesi gereken hakikatler vardır. Şarkıya dönüşmüş halleriyle. Yaşatılması gereken asıl onlardır ... Yaşasın şarkı! (...) Durmadan sana aynı şeyi tekrarlamak beni öldürdü. Paşayı, yerli yöneticiyi, bakkalı, berberi, mühendisi korumak için değil, onlar umurumuzdaydı sanki, Said’imiz. ... ve onun aziz eşini özenle korumak için kendimizi öldürtmedik...” (Genet, 2015, s.211)

Ümmü’nün Said’i yaşatmak istemesi, onu kahramanlaştırmak için değil, geçmişin utancının ve sömürge travmasının unutulmaması gerektiği içindir. Said, bu nedenle bir “şarkı” olmalı, sanatın ve kolektif belleğin içinde canlı tutulmalıdır. Çünkü eğer bu travma unutulursa, Millett’in uyardığı gibi, “Cezayirlilerin amacı yitecektir.” Devrim ancak en alttakilerin sesi duyuldukça, kadınların bedenlerinde biriken tarihsel yük görünür kılındıkça bir anlam taşır. (Millett, 1987, s.514)

Oyunun son sahnelerinde ölüm ve yaşam, geçmiş ve şimdi iç içe geçer; ölümler sahneye çağrılır, sesler duyulur, cenazeler sürüklenir. Bu sahnelerde Genet, sömürge düzeninin sona ermediğini, yalnızca biçim değiştirdiğini ima eder. Ölümlerin sahneye dönüşü, yalnızca bir yas ya da hafıza çağrısı değil; aynı zamanda devam eden iktidar ilişkilerinin, bastırılmış geçmişin ve tekrarlanan şiddetin yeniden canlanmasıdır. Tiyatroda yaşam ile ölüm arasındaki sınırların bu denli bulanıklaşması, Loomba’nın da belirttiği gibi, kolonyalizmin “ekonomik yapıları değişse bile, ırksal klişeleri,

haksızlıkları ve sınıfsal eşitsizlikleri uzun süre yaşatmaya devam ettiğini” gösterir. (Loomba, 2000, s.154) Bu sahneler, geçmişin gömülemeyen, unutulamayan yüküyle bugünün çürümüş düzeninin nasıl kol kola yürüdüğünü sergiler. Sömürgeci ve ataerkil yapılar yalnızca iktidar değişimiyle yok olmaz; aksine, ölümlerin dirildiği, anıların canlandığı bu sahnelerde, düzenin kendini nasıl yeniden ürettiği, travmaların nasıl canlı kaldığı sahne üstünde somutlaşır. Böylece Genet, *Paravanlar*’ın sonunda yalnızca geçmişin hayaletlerini değil, bugün hâlâ içimizde yaşayan o eski düzenin suretlerini de görünür kılar.

Sonuç olarak, Jean Genet’in *Paravanlar* adlı oyunu, sömürgeciliğin yalnızca bir devlet politikası değil, aynı zamanda insan ruhunu çürüten bir sistem olduğunu gösterir. Oyun, Said’in hikâyesi üzerinden sömürgeciliğin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel ve duygusal bir işgal olduğunu da gösterir. Bir halkın, bir annenin ve bir toplumun nasıl bölündüğünü, aşağılandığını ve sonunda kendi kendine yabancılaştığını anlatır. Oyun bittiğinde, paravanlar hâlâ yerindedir; ama sahnede neyin gerçek neyin sahte olduğu tıpkı tarihte olduğu gibi belirsizdir.

Yalnızca Fransız sömürgeciliğinin değil, onun ardından gelen yeni düzenin, ulusalcılığın, ataerkilliğın, militarizmin de eleştirisidir. Sömürgeciliğın grotesk, şiddet dolu ve ikiyüzlü yapısını gözler önüne seren oyun, Genet’in en politik ve radikal eserlerinden biri olarak kabul edilir. *Paravanlar*, yalnızca bir tiyatro eseri değil, aynı zamanda sömürgecilik ve iktidar üzerine derin bir felsefi ve politik metin olarak da değerlendirilebilir.

Paravanlar, sahneleme biçimiyle, yapıbozumcu anlatısıyla ve grotesk estetiğiyle temsilin doğasını sorgularken, aynı zamanda postkolonyal öznenin bedensel ve ruhsal parçalanmışlığını görünür kılar. Oyun boyunca

parçalanan zaman, döngüsel ritüeller, grotesk bedenler, aşırı makyaj ve abartılı jestlerle kurulmuş mizansenler; sömürge deneyiminin yalnızca tarihsel değil, varoluşsal bir kriz olduğunu hatırlatır. Genet, her paravanla bir başka “sahte gerçekliği” yırtarak, temsile değil teşhire yönelir. Seyirciyi pasif bir izleyici değil, gerçeğin peşinde sürüklenen bir sorgulayıcı hâline getirir. Sonuç olarak, *Paravanlar* sadece sahnelenmiş bir metin değil, sahnenin kendisini sorgulayan bir ideoloji eleştirisidir. Bu analiz ise, oyunun çok katmanlı yapısını postkolonyal kuram, toplumsal cinsiyet ve kimlik politikaları ışığında çözümleyerek, tiyatrunun yalnızca temsil değil, direniş alanı da olabileceğini ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- 1) Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- 2) Fanon, F. (2021) *Siyah Deri, Beyaz Maske*. (Çev. Cahit Koytak). İstanbul: Encore Yayınları.
- 3) Genet, J. (2015). *Paravanlar* (Çev. Sosi Dolanoğlu). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- 4) Loomba, A. (2000) *Kolonyalizm/ Postkolonyalizm*. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- 5) Millett, K. (1987). *Cinsel Politika* (Çev. Seçkin Selvi). İstanbul: Payel Yayınları.



Kolonyal Tutsaklık ve Direnişin Sahnesi: Athol Fugard'ın *Ada* Oyununda Kolonyal Baskı ve Öznenin Yeniden İnşası

S. GAMZE NERGİS

Giriş

Athol Fugard, John Kani ve Winston Ntshona'nın birlikte kaleme aldığı *Ada* oyunu, Güney Afrika'daki apartheid rejiminin baskıcı yapısını, bireyin bedensel tutsaklığı üzerinden sahneye taşır. Oyun, Güney Afrika'da 1948'den 1990'ların başına dek yürürlükte kalan apartheid sisteminin siyah halka uyguladığı ırkçı yasaların ve toplumsal dışlamanın dramatik bir temsilidir.

Robben Adası'nda hapsedilen iki siyahi mahkûmun, John ve Winston'ın gündelik yaşamları üzerinden şekillenen bu metin, hem bireysel hem de kolektif direnişin, kimlik mücadelesinin ve ideolojik tahakkümün sahnesi hâline gelir. Metin yalnızca politik bir eleştiri değil; aynı zamanda kolonyalizmin birey üzerindeki çok katmanlı şiddetini deşifre eden bir dramaturjik anlatı örneğidir.

Bu çalışma, Frantz Fanon'un sömürgecilik ve yabancılaştırma kuramları, Michel Foucault'nun “disiplinli toplum” ve “panoptikon” kavramları, Homi K. Bhabha'nın “melezlik ve stereotip

eleştirisi” üzerinden çözümlemeyi amaçlamaktadır. Oyun boyunca ortaya çıkan eylem, diyalog ve temsiller, kolonyal şiddetin yalnızca fiziki değil; zihinsel, dilsel ve kültürel düzlemde de işlediğini ortaya koyar. Aynı zamanda bu eylemler, şiddete karşı geliştirilen direniş biçimlerinin sanatsal temsillerle nasıl ifade bulunduğunu gösterir. Bu bağlamda *Ada* oyunu, tiyatroyu bir karşı hafıza ve özneleşme alanı olarak konumlandırırken, kolonyal yapının içselleştirilmiş şiddetini ifşa eden bir metin olarak ele alınır.

Kolonyal Eylemin Sembolizmi

Oyun Robben Adası'ndaki siyasi mahkûmların yaşamını konu alır. Aynı hücreyi paylaşan John ve Winston, ağır işlerle cezalandırılırken gardiyanların baskısıyla ezilir. Aralarındaki dostluk ve kendi kendilerine oynadıkları temsiller, onların hayatta kalma ve direnme biçimidir. Sophokles'in *Antigone* oyununu sahneleme kararı, bu direnişin sembolüne dönüşür; çünkü Antigone, adaletsizliğe karşı bireysel vicdanı



162

savunur. John'un cezai indirim olarak yakın bir zamanda serbest kalacak olması, Winston'u sarsar ve kendi müebbet cezasıyla yüzleşmesine neden olur. *Antigone* temsilinde, başta kadın rolünü oynamak istemeyen Winston, zamanla Antigone rolü ile özdeşleşir ve sahnede bastırılmış kimliğini ve öfkesini dile getirir. Fugard, bu oyunla hem apartheid rejimini eleştirir hem de tiyatronun özgürleştirici gücünü ortaya koyar. Oyunun sonunda Winston'un Antigone'nin sözleriyle konuşması, kişisel ve politik bir direnişin ilanına dönüşür.

Athol Fugard'ın *Ada* oyunu iki mahkûmun kazdıkları kumları el arabalarına doldurup, büyük zahmetle götürüp diğerinin kazdığı çukura dökmesiyle başlar. İlk bakışta bu eylem oldukça anlamsız görünüp, herhangi bir üretkenliğe hizmet etmez. Fakat eylemin taşıdığı sembolik anlam oldukça güçlüdür ve içinde taşıdığı yıkıcılık nedeniyle bireyi tüketme amacı taşır. Bu döngüsel ve anlamsız faaliyet, mahkûmların sistematik olarak yorulmasını, tüketilmesini ve zihinsel kırılmaya sürüklenmesini amaçlayan bir şiddet mekanizmasıdır. Kolonyal rejim, fi-

ziksel emeği yalnızca bir üretim biçimi olarak değil; bireyin iradesini ve öznelliğini bastırmanın aracı olarak kurgular. Bu nedenle mahkûmların, görünüşte sıradan fakat içerik bakımından yıkıcı bir görevle meşgul edilmeleri hem bedenlerini hem de bilinçlerini işgal eden bir kolonyal şiddet stratejisidir.

Fanon ve Kolonyal Şiddetin Katmanları

Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri* adlı eserinde, sömürgeci şiddetin yalnızca fiziksel baskıyla sınırlı olmadığını; esas amacının bireyin benliğini, belleğini ve dilini yok etmek olduğunu vurgular. Kolonyal sistem, halkın geleneklerini ve dilini silerken, yerine kendi kültürünü de tam anlamıyla koymaz; böylece insanı köklerinden koparır ve içsel bir hiçlik duygusuna mahkûm eder. Fanon bu durumu, sömürgecinin amacının yalnızca yönetmek değil, kolonyal öznenin kültürel varlığını ortadan kaldırmak olduğunu belirterek açıklar. (Fanon, 2009, s.26)

Fanon'un yaklaşımı, oyunun açılış sahnesin-

deki döngüsel eylemle doğrudan ilişkilendirilebilir. Mahkûmların kum kazıp tekrar aynı yere döktükleri bu anlamsız eylem, bedensel yorgunluktan çok bireysel direnci ve özne bilincini kırmaya yöneliktir. Mably'nin ifadesiyle “ceza bedenden çok ruha yöneliktir.” (Mably, 1789, s.326; akt. Foucault, 1992, s.20) Bireyi hiç'lik düzeyine indirgeyen, döngüsel ceza ile bedeni yıpratmayı ve yaşamla olan bağlantıyı kesmeyi hedefleyen bu eylem, kolonyal şiddetin iç yüzünü ortaya koyar.

Mahkûmların maruz bırakıldıkları eylem sonucunda emekleri anlamını yitirerek bir itaat ritüeline dönüşür. Fanon, sömürgecinin, sömürge öznesini tüketme pratiğini “yorgunluktan serseme döndüreceklerdir.” (Fanon, 2009, s.26) ifadesiyle açıklar. Mahkûmların direncini ve özne bilincini kırmaya yönelik olan bu durum yalnızca fiziksel değil, psikolojik bir sömürgeleştirmeyi de temsil eder: kişi artık neden emir aldığını bilmeden eyleme devam eder. Böylece Fanon'un tanımladığı kolonyal yıkım, sahnede bilinçsizlik ve tekrar döngüsü içinde görünür olur.

Sömürgeci, iktidarını kaybetme korkusuyla şiddeti bir disiplin aracına dönüştürür. Fanon'a göre bu figür, “kendi mutlak erkenden ve bu erki yitirme korkusundan deliye dönmüş bir ‘zorba’ya dönüşür, kendisini bir kamçı ya da tüfek sanır; aşağı ırkların ehlileştirilmesinin, onların reflekslerini koşullandırmaktan geçtiğine inanmıştır.” (Fanon, 2009, s.27) Bu bağlamda insani vasıflarını yitiren sömürgeci, artık bir tahakküm mekanizması gibi işler. Bu şiddet anlayışı, oyunda gardiyanların görünmeyen ama her an hissedilen baskısında yankılanır; şiddet yalnızca cezalandırma değil, düzeni sürdürmenin aracı hâline gelir.

Fanon'un sömürgeci psikolojisine ilişkin değerlendirmesi, oyundaki bu görünmeyen tahakküm biçimlerinin arka planını anlamamızı sağlar. Fanon, sömürgecinin ruh hâlini betimlerken kolonyal düzenin sürdürülebilirliğini sağlayan psikolojik şiddetin temel mantığını

açığa çıkarır. Sömürgeci, iktidarının söylem düzeyindeki inandırıcılığını gerçek kılmak için buna kendisi de inanmak zorundadır; bu zorunluluk, iktidarını sürekli ve yeniden üretmesini gerekli kılar. Her emir, her tekrar, her anlamsız görev bu iktidarın yeniden inşasıdır. Sömürgecinin kendini “bir kamçı ya da tüfek” sanması, onun artık yalnızca baskı uygulayan bir aparat olduğunu, etik ya da insani bir ilkeyle değil, içgüdüsel bir tahakküm dürtüsüyle hareket ettiğini gösterir.

Fanon'un analizinde şiddet, sömürgeci iktidarın sürekliliğini sağlayan psikolojik bir araç olarak görünürken; Foucault bu şiddetin modern biçimini “disiplin” kavramıyla açıklar. Dolayısıyla Fanon'un kolonyal tahakküm bağlamında ele aldığı tutsak beden, Foucault'nun disiplin toplumdaki itaatkâr bedenle kesişir.

Foucault'nun Disiplin Toplumu ve Bedensel İtaat

Oyunda mahkûmlara uygulanan bu anlamsız ceza, bireyi boyun eğmeye koşullandıran bir disiplin biçimi olarak karşımıza çıkar. Bu noktada Michael Foucault'nun “disiplin toplumu” kavramı devreye girer. Foucault'ya göre modern iktidar, bedenleri üretken kılmak kadar onları itaatkâr hâle getirmeyi de amaçlar. (Foucault, 1992, s.160-171) Hapishaneler, okullar, kışlalar ve atölyeler gibi disiplin mekanizmaları, bireyleri kontrol altına alırken aynı zamanda onları yeniden biçimlendirir. Bireyin bedenine hiçbir amaca hizmet etmeyen bir çalışma edimi için müdahale edilmesi, onun varlığına temel bir saldırdır. Bu bağlamda, oyundaki cezai eylem aracılığıyla kurulan disiplinin, bedeni itaatkâr durumda tutarken aynı zamanda bireyin kimliksiz kılınmasına hizmet ettiği söylenebilir. Fanon'a göre; kolonyal baskı, bireyin belleğini siler ve onu sürekli bir korku, aşağılanma ve boşluk hissi içinde bırakır. Böylece Fanon'un “refleksleri koşullandırmak” olarak tanımladığı durum gerçekleşir. Birey düşün-

mez, sorgulayamaz, yalnızca emre koşullanır. Bu durum itaatın mekanikleşmesine dolayısıyla öznenin edilgenleşmesine yol açar.

Bu bağlamda, Foucault'nun disiplin anlayışıyla paralel biçimde, kolonyalist iktidarın temel hedefi, tek tipleştirilmiş ve baskı karşısında sindirilmiş sessiz bireyler yaratmaktır. Yaratılan baskı düzenine karşı çıkılması hâlinde itaat etmeyen birey sadece cezalandırılmaz, aynı zamanda diğerlerine ibret olması için dışlanır. Oyunda bu dışlanma Siphonun hapis-hane yemeklerine karşı itirazını dile getirdiğinde tecrite atılmasıyla ortaya çıkar. Böylece kolonyal iktidarın cezalandırma stratejisi, yalnızca disiplin sağlamakla kalmaz, aynı zamanda korku ve yıldırma yoluyla kolektif bir itaati yeniden üretir.

“WINSTON – *Evet, taş ocağına götürseler iyi olur. Ben de Siphon için biraz tütün bulmaya çalışacağım.*

JOHN – *Siphon mu?*

WINSTON – *Yine tecrite almışlar.*

JOHN – *Yine mi?*

WINSTON – *Evet.*

JOHN – *Allah kahretsin.*

WINSTON – *Dün duydum.*

JOHN – *Ne yapmış?*

WINSTON – *Yemekten şikâyet etmiş galiba. Hapishane yönetmeliğini gösterin demiş.*

JOHN – *Rahat bırakmayacaklar mı şu herifi?*

WINSTON – *O da rahat durmuyor ki.*

JOHN – *Doğru. Onunla aynı hücrede yatmayı istemezdim. Bir kişi dik kafalılık ediyor, zararı herkese dokunuyor.”* (Fugard, Kani, Ntshona, 1993, s.11)

Siphonun hak arayışı, kolonyal rejimlerin direnişleri kriminalize etmesi bağlamında okunabilir. Foucault, *Hapishane'nin Doğuşu* adlı eserinde, modern çağda cezalandırma yöntemlerinin direkt bedene işkence yaparak, bireyi ortadan kaldırma biçiminden, bireyi mekânsal olarak kapatıp baskı yöntemleriyle davranışlarının “normalize” edilme yönüne evrildiğini belirtir. (Foucault, 1992) Dolayısıyla modern çağın baskı mekanizmaları yalnızca cezai değil, aynı zamanda ideolojik düzlemde de işler. Siphonun haklı itirazı karşısında tecrit edilmesi, oluşabilecek genel bir direnişi kırmak için uygulanmıştır. Bu yaklaşım, kolonyal sistemin baskı aygıtının sadece cezai değil, aynı zamanda ideolojik ve söylemsel bir nitelik taşıdığını; dolayısıyla sömürgeleştirilmiş bireyin en temel direniş biçimlerinin dahi suç kapsamına alınabildiğini gösterir.

Fanon “Ezen, kendi alanı içinde hareketi, tahakküm, sömürü ve talan hareketini var kılar.” (Fanon, 2009, s.54) sözleriyle, sömürge sisteminin şiddet üzerine kurulu olduğunu belirtir. Bu yapıda korku, iktidarın alanını daraltacak herhangi bir tehdide karşı, baskı politikalarını daha da arttırmasına neden olur. Bu aynı zamanda sömürgecinin zihnindeki kolonyal korkuya da işaret eder. Bu yapıda korku, iktidarın kontrol alanını genişletmek ve her türlü muhalefeti bastırmak için kullandığı temel araçlardan biridir. Bu bağlamda, Siphon'a uygulanan tecrit yalnızca bir cezalandırma yöntemi değil, aynı zamanda sömürgecinin kendi iktidarını korumak için başvurduğu sistematik bir baskı ve korku stratejisidir.

John, Siphonun tecrite atıldığını duyduğunda “Allah kahretsin” şeklinde verdiği tepki ile gerçek duygularını ortaya koyarken, “Bir kişi dik kafalılık ediyor, zararı herkese dokunuyor.” sözleri ise hegemonik baskıyı içselleştirdiğini ortaya koyar. Fanon'un belirttiği gibi, sömürge altında bireyler zamanla baskıcı değerleri benimser ve kimliklerini buna göre inşa eder. (Fanon, 2016) Gramsci¹, ezilen kesimlerin bi-



Ada, Elysium Theatre Company.
Fotograf: Victoria Wai

linç yapısının iki yönlü olduğunu savunur. Bu bağlamda John'un durumu hem baskı hem de direniş potansiyelini içinde barındırmaktadır. Sipho'nun tecrit edilmesi, bu potansiyelin John ve diğer mahkûmlar arasında yayılmasını engellemek amacıyla işletilen bir baskı mekanizması olarak değerlendirilebilir.

John ve Winston, mekânsal olarak tecrit edilmiş oldukları Robben adasındaki odalarında, hayat ile bağlarını koparmayacak şekilde, birbirlerine hikâyeler ve filmler anlatır. Hayali telefon konuşmalarıyla sevdikleriyle iletişim kurduklarını canlandırırlar. Bu davranış, Foucault'nun modern hapisanelerde bireylerin hem bedenlerinin hem de zihinlerinin denetlendiğini ve davranışların "normal" sayılan sınırlar içinde şekillendirildiğini söylediği duruma karşılık gelen küçük ama anlamlı bir direniştir. (Foucault, 1992) Teorisyen Leela Gandhi'nin² de işaret ettiği gibi, sömürgecilik yalnızca toprakları değil, insan zihnini ve kültürleri de hedef alır. Bu bağlamda John ve Winston'un hayali oyunlar yoluyla yarattığı

temsiller, geçmiş hayatlarıyla kurdukları bağı canlı tutmalarını sağlar, aralarındaki güven duygusunu güçlendirir ve tutsak kılındıkları mekânın benlikleri üzerindeki baskısını kırar.

Bu bağlamda, mahkûmların sürekli gözetim altında tutulduğu durum, Foucault'nun modern disiplinler toplumlarda bireyin davranışlarının normalleştirildiği mekanizmaları açıklamak için kullandığı "panoptikon" kavramı üzerinden de okunabilir.

Panoptik Gözetim ve Biyo-iktidar

John, Sofokles'in *Antigone* oyununu gardiyanlara ve mahkûmlara sahnelemek ister. Winston ise oyunda kadın kılığına girdiği için mahkûmlar tarafından alaya alınacağı endişesiyle Antigone rolünü oynamak istemez. Athol Fugard'ın oyun içinde oyun kurgulaması ve bu kurgu için *Antigone*'yi seçmesi tesadüfi olmayıp bilinçli bir tercihtir. Antigone gibi Winston ve John da adaletsizlikle karşı karşıyadırlar. Doğru bildikleri şeyi yaptıkları için suçlanmış

ve cezalandırılmışlardır. *Antigone* oyunu, kendilerine biçilen kimliği ve kendi kimliklerini yeniden inşa etmeleri anlamında önem taşır.

Oyunun başta gardiyan Hodoshe olmak üzere tüm gardiyanlara oynanacak olması, bu kimlik inşası ile paralel olarak okunduğunda daha da önem taşımaktadır. Hodoshe, oyunda fiziksel olarak görünmese de sürekli hissedilen varlığıyla bir gözetim ve denetleme figürüne dönüşür. Hodoshe, Foucault'nun "panoptikon" kavramı üzerinden okunabilir. Foucault, modern disiplinler toplumlarında insanların kontrol altında tutulduğunu Jeremy Bentham'ın tasarladığı Panoptikon hapishane modeli üzerinden anlatır. Panoptikon, dairesel bir hapishane yapısıdır; ortada bir gözetleme kulesi bulunur ve bu kulenin etrafında hücreler yer alır. Hücrelerdeki mahkûmlar, gözetleme kulesindeki görevliler tarafından her an izleniyor olabileceklerini bilirler, ancak gözetlenip gözetlenmediklerini hiçbir zaman tam olarak bilemezler. (Foucault, 1992, s.251-254) Bu durum, mahkûmların kendi davranışlarını sürekli denetlemelerine yol açar; böylece dışsal gözetim zamanla içselleştirilir. Artık birey, fiilen gözetlenmese bile sürekli gözlemlendiği duygusuyla hareket eder. Böylelikle iktidarın baskı ve denetim mekanizmaları, bireyin bilincine yerleşerek içselleştirilmiş bir kontrol biçimine dönüşür.

JOHN – *Çok dik kafalsın Winston... Söz verdin...*

WINSTON – *Çarpmışım sözüne. Daha dün akşam anlatmadım mı, bu Antigone uyduruk bir... Şeydir diye... Efsanedir diye? Uyduruk, üfürük bir hikâyeye. Gerçekten olmamış bile. Tarih bile değil! Benim böyle boktan efsanelerle, masallarla uğraşacak hâlîm yok. Kim takar efsaneyi! Ben... Ben burada yaşıyorum arkadaş. Neden burada olduğumu da biliyorum. İşte bu tarih, efsane değil! Ben Cradock'ta yargıç karşısına çıkarıldım ve şimdi burada-*

yım. Senin Antigone'n, bunun yanında çocuk oyunu.

JOHN – *Winston! Şurada gardiyan olsa, ancak böyle konuşurdu.*

WINSTON – *Gardiyan da benden selam söyle!*

JOHN – *Bunlar ancak gardiyanın ağzına yakışacak sözler, Winston. Bütün istediği, bizim de bir ömür boyu böyle düşünmemiz, böyle konuşmamız. Bütün inançlarımıza, bütün düşüncelerimize bu gözle bakıyor: "Çocuk oyunu!" Ne yapsak ne etsek, "çocuk oyunu" ... Gün boyu güneşin altında koşturup el arabasını oradan oraya götürsek de hüngür hüngür ağlasak da kenefe gitsek de hep aynı şeyi söylüyor: Çocuk oyunu! Bana bak arkadaş, bu palavra yetti artık. Antigone'yi yapacağım, buna da kimse engel olamayacak. Anlaşıldı mı?" (Fugard, Kani, Ntshona, 1993, s.20)*

John ve Winston arasındaki bu diyalog, hapishanedeki baskının Winston'un düşünme biçimini etkilediğini gösterir. Winston, *Antigone* oyununu "uyduruk bir hikâyeye" olarak nitelendirir ve gerçek yaşamın, yani hapishanede maruz kaldıkları zorlukların çok daha ağır olduğunu vurgular. John ise Winston'un bu sözlerini gardiyanın bakış açısına uygun görür ve denetleme mekanizmalarının Winston tarafından içselleştirildiğini fark eder.

Oyunda gardiyan Hodoshe fiziksel olarak görünmez; fakat iktidarı temsil eder. Foucault'ya göre "İktidar, ideoloji üzerinde veya bireylerin bilinçlerinden öte bedenleri üzerinde tahakküm kurmaktadır. Foucault, bireylerin alışkanlıkları, tavırları, davranışları, mekânsal yerleşme ve konumlanmalarını dayatmacı biyoiktidar stratejisinin bir sonucu olarak görmektedir." (Foucault, 2011'a, s.146; akt. Bayır, 2020, s.4)

Dolayısıyla, Winston'un, "Ben Cradock'ta yargıç karşısına çıkarıldım ve şimdi burada-

yım. Senin Antigone'n, bunun yanında çocuk oyunu", sözleri, gardiyanın fiziksel yokluğunda bile otoritesinin sürdüğünü gösterir. Bu ifadeler, iktidar söyleminin mahkûm tarafından içselleştirilmiş bir biçimde yeniden üretildiğini açığa çıkarır. Bu durum, Winston'un Foucault'nun panoptik gözetim kavramının etkisi altında olduğunu açıkça ortaya koyar. Buna karşılık John ise tepkisiyle, iktidarın zihinsel tahakkümünü sorgulamakta ve *Antigone*'yi sahneleme isteğiyle bir direniş pratiği sergilemektedir. Böylece sahnelenmek istenen oyun, sadece bir temsil değil, hapishanedeki baskıya karşı geliştirilen zihinsel ve kültürel bir direniş aracına dönüşür.

Foucault'nun iktidarın bedensel ve zihinsel düzeyde işleyişine dair çözümlenmeleri, kolonyal düzende kültürel temsiller aracılığıyla da sürdürülür. Homi K. Bhabha'nın "stereotip" kavramı, bu sürecin nasıl işlediğini anlamamıza yardımcı olur.

Homi Bhabha Melezlik: Öznenin Dönüşümü

Sömürgeci düşüncenin temel araçlarından biri kalıp yargılardır. Homi K. Bhabha bunu "stereotip" kavramı ile açıklar. Ona göre, sömürgeci iktidar, "öteki" olarak tanımladığı yerli halkı sabit, değişmez ve genellenebilir özelliklerle tanımlar. Bu tanımlamalar; tembel, saldırgan, irrasyonel, çocukça gibi aşağılayıcı sıfatlarla şekillenir ve sömürgeleştirilen halkın aşağı bir konuma yerleştirilmesini meşrulaştırır. Hanlon'un da belirttiği gibi, stereotipler sabit bir öteki imgesine dayanır. Bhabha ise bu sabitliğin kırılğan olduğunu ve melez taklit³ yoluyla tersine çevrilebileceğini söyler. (Hanlon, 2015, s.8) Hodoshe'nin, mahkûmların ideallerini ve eylemlerini "çocuk oyunu" ile eşdeğer görmesi, Bhabha'nın tarif ettiği kolonyal bakışın tezahürü olup aynı zamanda tutsakların benliklerine yöneltilmiş bir saldırıdır. Buna karşın John, *Antigone*'yi sahneleme düşünce-

sine sahip çıkarak bu kolonyal bakışı reddeder; hem otoriteye karşı direnişini sürdürür hem de tiyatroyu bir özneleşme ve direniş aracı olarak kullanarak kimliğini yeniden kurar. Böylece kolonyal düzenin aşağılayıcı temsil biçimlerine karşı güçlü bir karşı duruş sergiler.

WINSTON – *Bu sabah neyin farkına vardım, biliyor musun, John? Taş ocağında. İhtiyar Harry'nin yanında. İhtiyar Harry'yi tanır mısın John?*

JOHN – *Evet.*

WINSTON – *Ne eveti? Nesini tanırsın, söyle!*

JOHN – *İhtiyar Harry, hücre 23, yetmiş yaşında, ömür boyu hapis.*

WINSTON – *Demek istediğim, başka bir şey. Yarın taş ocağına gidince Harry'ye şöyle bir alıcı gözüyle bak. Gözlerinin içine bak. Onu nasıl değiştirdiklerini görürsün. Ellerine bak. Taşa dönüştürmüşler adamı. Çekiçle, keskiyle çalışmasına dikkatlice bir bak. Allah'ın günü, yirmi tane, kusursuz taş bloğu çıkarıyor adam. Onun gibi yapan bir tane daha bulamazsın. Taşı sevmiş ve taş olmuş adam. Onun için iyi davranıyorlar ona. Kendini unutmmuş. Kendisi aradan çıkmış, taş olmuş. Her şeyi unutmmuş adam... Buraya nereden geldiğini, neden geldiğini. İşte ben de öyle oldum John. Neden burada olduğumu unuttum." (Fugard, Kani, Ntshona, 1993, s.34)*

Winston, Harry'nin taş ocağında zamanla kendini unutup taş benzeyerek nasıl bir dönüşüm geçirdiğini kendi zihinsel aktarımı ile ifade eder: "*Taşa dönüştürmüşler adamı. Taşı sevmiş ve taş olmuş adam. Kendini unutmmuş, kendisi aradan çıkmış, taş olmuş.*" Bu sahne, kolonyal yapının birey üzerindeki yabancılaştırıcı etkisini çarpıcı bir biçimde açığa çıkarır. Winston bu gözlem aracılığıyla kendi varoluşuna dair derin bir farkındalık geliştirir. Bhab-



168

ha'nın ifadesiyle kolonyal söylem, sömürgeleştirilen özneyi sabitlemiş bir "öteki" kimliğine hapseder. (Loomba, 2000, s.199) Winston'un "taş olmuş" diye tanımladığı İhtiyar Harry, bu sabitleştirmenin somut bir örneği olarak okunabilir. Harry'nin nesneleşerek taşa dönüşmesi, kolonyal denetimin özneyi sabit bir biçime bürünmeye zorladığını gösterir. Winston'ın bu durumu fark edişi, kolonyal iktidarın bireyleri tepkisiz ve biçimlendirilmiş varlıklara dönüştürdüğünün de bilincine vardığını gösterir.

Bu fark ediş, Winston'ın artık kolonyal düzenin inşa ettiği sabit kimlikleri sorgulamaya başladığını da ortaya koyar. Böylece Winston, kolonyal bir özne olarak, İhtiyar Harry'nin "taşa dönüşen" kimliğinde hem kendi varlığını hem de kolonyal yapının ideolojik çerçevesini yeniden düşünmeye başlar; bu süreç, onun için yeni bir farkındalık ve direniş alanı oluşturur.

JOHN – *Olamaz.*

WINSTON – *Neden buradayım?*

JOHN – *Başkaları için kendini feda ettiğinden.*

WINSTON – *Sıçayım başkalarının içine.*

JOHN – *Böyle konuşma. İdeallerimizi düşün...*

WINSTON – *İdeallerin de içine sıçayım...*

JOHN – *Hayır Winston... Toplumsal amaçlarımız, çocuklarımızın özgürlüğü...*

John'un tutukluluk sürecine yaptığı itiraz sonucu cezasının üç aya indirilmesine karşın, Winston müebbet hapis cezasına mahkûmdur. John'un özgürlüğüne yaklaşması, onu kendi gerçekliği ile yüzleştirir. Winston ihtiyar Harry'nin durumu üzerinden kendi konumunu ve ideallerini sorgulamaya başlar. Bu sorgulamanın yarattığı sarsıntı, onun kimlik ve ideallerine yabancılaşmasını görünür kılar.

Frantz Fanon'un belirttiği gibi, sömürgeci düzen "öteki"nin insanlığını sistematik bi-

çimde inkâr eder ve sömürgeleştirilen bireyi sürekli “Ben kimim?” sorusunu sormaya zorlar. (Fanon, 2009, s.210) Winston’un yaşadığı kimlik sarsıntısı, sömürgeci sistemin özne üzerindeki yabancılaştırıcı etkisinin bir sonucu olarak okunabilir. Fanon, bireyin öncelikle yabancılaşmasını kavraması gerektiğini düşünür. Öteki taraf olarak tanımladığı kolonyal sistemin kendi değerlerini cazip göstererek, sömürülen özneyi kuşattığını ifade eder. (Fanon, 2009, s.191)

Sömürgeci, sömürge öznesinin sadece bedensel özgürlüğünü ele geçirmekle kalmaz, zihinsel olarak da onu tutsak eder, kimliğini parçalar ve nesne hâline getirir. Bu bağlamda Winston’un yaşadığı kırılma, kolonyal baskının özne üzerindeki psikolojik ve varoluşsal tahribatını açığa çıkarır. John ise bu durumun farkında olduğu için sanatı bir direniş alanı olarak kullanır ve *Antigone* oyununu sahneleme isteğiyle Winston’u kolektif direniş bilincini yeniden kurmaya yönlendirir.

Bu bağlamda, mahkûmların bireysel ve kolektif direnme pratikleri, *Antigone* oyununun sahnelenmesi aracılığıyla özneleşme ve kimliğin yeniden kurulması süreci olarak okunabilir.

***Antigone* Temsilinde Öznenin Yeniden Kurulması**

Oyunun son sahnesinde Antigone’nin yargılanması temsil edilir. Fugard, tiyatroyu bir mahkeme, seyirciyi ise jüri olarak konumlandırır. Bu kurgusal düzen, kolonyal yargı sisteminin adalet anlayışına karşı geliştirilen alternatif bir mahkeme biçimi olarak okunabilir. Böylece, adalet devletin değil, halkın tiyatrosunun sahnesinde yeniden kurulmuş olur. Antigone rolünü oynamayı başlangıçta reddeden Winston, bu rol aracılığıyla kendi kimliğiyle yeniden bağlantı kurar ve kolonyal esaretin zincirlerini kırarak baskıya karşı direniş simgeler.

“WINSTON – (Seyircilere) Yurttaşlarım! Bakın, bugün son yolculuğuma çıkıyorum! Güneşin parlak ışıklarını son kez görüyorum. O soğuk, uzak, ıssız; yaşamla ölüm arasında yitmiş adaya gidiyorum. Mezarımı, sonsuzluk hapishane; kimsesiz yaşanacak ölümüne gidiyorum.

(Kafasındaki peruğu çıkarır ve seyirciye Winston olarak seslenir. Artık Antigone değildir.) *Atalarımızın Tanrıları! Yurdum! Yuvam! Zaman beklemez! Diri diri ölmeye, ölü gibi yaşamaya gidiyorum! Çünkü kutsal saydığım şeyleri, kutsal tuttum!”*

Fugard, Winston aracılığıyla Fanon’un sömürge öznesine ilişkin düşüncelerini sahneye taşır. Fanon’a göre, sömürge koşullarında birey, ölüm tehdidi altında bile, kendi inandığı değerler uğruna eyleme geçtiğinde gerçek özgürlüğe yaklaşır. (Elpida, 2006, s.204) Winston, ‘un *“Atalarımızın Tanrıları! Yurdum! Yuvam! Zaman beklemez! Diri diri ölmeye, ölü gibi yaşamaya gidiyorum! Çünkü kutsal saydığım şeyleri, kutsal tuttum.”* sözleri, bu perspektiften değerlendirildiğinde, onun bir sömürge öznesi olarak kolektif hafızası aracılığıyla köklerine sarıldığını ve kendisini nesneleştirmeye çalışan sömürge zihniyetiyle yüzleştiğini gösterir.

Fanon’a göre sömürge düzeni, yerli halkın dilini ve kültürünü bastırarak onun benliğinde derin bir aşağılık duygusu yaratır. Kendi kültürel köklerinden koparılan sömürgeleştirilmiş birey, kendini sömürgeci ulusun dili ve değerleri üzerinden tanımlamaya başlar. Siyah bireyin beyaz dile ve davranış biçimlerine öykünmesi, onun hem kendi kimliğinden uzaklaşmasına hem de beyaz egemenliğin yeniden üretilmesine neden olur. Bu durum, Fanon’un da vurguladığı gibi, bireyin yalnızca dışsal olarak değil, ruhsal olarak da sömürgeleştirilmesidir. (Fanon, 2016, s.24-35)

Winston, yaşlı Harry’nin taşlaştırılma meta-

foru üzerinden kendi teslim alınmışlığını fark eder. *Antigone* temsilinde peruğunu başından çıkardığı anda ise bu teslimiyet duygusundan kurtulur. Bu durum, Fanon'un ezilenlerin kendi dilleri ve kültürel değerleriyle yeniden bağ kurana kadar baskı altında kalacağını ve kendi varlıklarını eksik hissedeceklerini belirten görüşlerini doğrular. (Fanon, 1952, s.27) Temsil sırasında Winston, kültürel kimliği ve kökle-riyle yeniden ilişki kurar, kendi sesiyle konuşan bir özne hâline gelir; bu an, ruhsal ve zihinsel sömürgeleştirmenin kırıldığı noktayı simgeler.

Eleştirel Perspektif: Deneyimin İçinden Yazmak ve Temsilde Cinsiyetçilik

Athol Fugard, *Ada* oyununda apartheid rejimini konu edinerek bir direniş tiyatrosu oluşturmuştur. Fugard, "isyanın ancak bilinçle gelebileceğini, bilinç olmadan aktörler yerine kurbanlar hâline geldiğini" (Fugard, 1972, s.2; akt: Salman,2022, s.137) savunmuştur. Bu doğrultuda Fugard, *Ada* oyununda mahkûmların maruz kaldıkları baskıyı ve bu baskının ardındaki hâkim ideolojiyi sahnelemeyi hedeflemiştir. Ancak oyun apartheid rejimi bağlamı bilinmeden okunduğunda ya da izlendiğinde, yalnızca otoriter baskının temsili olarak algılanma riski taşımaktadır. Fugard'ın beyaz bir yazar olarak "apartheid" in gündelik deneyimini doğrudan yaşamamış olması, eseri dışarıdan bir gözlem perspektifiyle kaleme almasına yol açmış; bu durum da oyunun yüzeyde yalnızca baskı temsiline indirgenme olasılığını beraberinde getirmiştir.

Fugard, apartheid rejimine eleştirel bir bakış sunarken, oyunu Afrikalı oyuncularla birlikte doğaçlama yöntemiyle geliştirmiştir. Bununla birlikte oyunun içine Batı kanonuna ait bir metin olan Sophokles'in *Antigone*'sini yerleştirmiştir. Afrika halkının maruz kaldığı baskı ve adaletsizliklerin dile getirildiği bir oyunun Batı dünyasının entelektüel değerleri doğrultusunda şekillenmiş bir oyunla desteklenmesi,

Afrika'nın yerel, kültürel ve toplumsal mirasının göz ardı edildiğini göstermektedir.

Ada oyunu feminist eleştirel bir gözle incelendiğinde ise, metinde kadın karakterlerin yer almadığı görülür. Bununla birlikte kadınlar erkeklerin hayallerini süsleyen, bir arzu nesnesi konumunda olup, cinsel bir obje olmanın dışında bir işleve sahip değillerdir. Bu da atar-erkil temsil biçimlerinin yeniden üretilmesine neden olur. Oyun içinde oyun düzleminde, *Antigone* karakteri üzerinden kadınlığa dair söylemlerde metnin dilindeki cinsiyetçi yan çok açık bir şekilde görülmekte ve metin bu yönüyle de cinsiyetçi söylemleri yeniden üretmektedir.

Sonuç

Athol Fugard'ın *Ada* oyunu apartheid rejiminin ve genel olarak kolonyal şiddetin hem dışsal hem içsel boyutlarını açığa çıkaran; bireyin benliği, kimliği ve hafızası üzerindeki tahakküm biçimlerini görünür kılan bir tiyatro metnidir. Oyun, baskı ve tahakküm mekanizmalarının sadece fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel, kültürel ve psikolojik boyutlarını sahneye taşıırken, direnişe eşlik eden özneleşmeyi konu edinir. Fugard, tiyatroyu, sömürgeci güçlere karşı bir mücadele alanı ve ezilenlerin sesini duyurduğu bir platform olarak kullanır. Böylece *Ada*, sadece bir tarihsel anlatı değil; aynı zamanda evrensel anlamda baskıya karşı insan direnişinin ve kimlik arayışının dramatik ifadesi olur.

Oyun, karakterlerin yaşadığı içsel çatışmalar ve toplumsal baskılar üzerinden, sömürgeci iktidarın birey üzerindeki çok katmanlı etkilerini derinlemesine sorgular. John ve Winston'un yaşadığı tutsaklık yalnızca tutsak kaldıkları mekânın sınırları ile şekillenmez; onların zihinlerinde ve kimliklerinde de bir esaret söz konusudur. Bu bağlamda *Ada*, bireyin özgürlüğünü kazanmasının, sadece fiziksel zincirlerin kırılmasıyla değil, aynı zamanda içsel bir uya-

nış ve kolektif hafızanın gücüyle mümkün olacağını ortaya koyar. Fugard'ın eseri, tiyatrunun toplumsal değişim ve bilinçlenme aracı olarak taşıdığı gücü güçlü biçimde vurgular.

Bununla birlikte oyun, Athol Fugard'ın apartheid rejimine tanıklığı üzerinden yazılmış olup, deneyimin içinden şekillenmemesi, Afrika yerel ve edebi mirasından faydalanmaması ve ayrıca metnin cinsiyetçi dili ve kadınların temsil biçimleri nedeniyle de eleştirel bir perspektiften okunmaya açık bir metindir.

Dipnotlar

1) Gramsci: Proletarya ya da ezilen öznenin bilinci ikilidir, bir yanda yöneticilere medyun ve onların istencine boyun eğen bir bilinç, öbür yanda direnişe dönüşebilecek bir bilinç.” (Loomba, 2000, s.47)

2) Leela Gandhi: Sömürgecilik kavramı “zihinleri, benlikleri ve kültürleri fethetme ve işgal etme konusundaki kararlılığıyla sinsidir.” (Hanlon, 2015, s.2)

3) Melezlik (hybridity), Homi Bhabha'nın kolonyal söylem eleştirisinde merkezi bir kavramdır. Bhabha, bu kavramla kolonyalizmin kimlikler üzerinde yarattığı kırılğan, sabitlenemeyen ve çatışmalı yapıları açıklar. Melezlik, sömürge ilişkilerindeki özne-öteki gerilimini, sabit kimlik kalıplarının çözülmesini ve kültürel çeviri süreçlerini temsil eder. Bu yönüyle biyolojik bir karışım anlamının ötesine geçerek, kültürel ve siyasal bir strateji hâline gelir. (Loomba, 2000, s.198-209)

Kaynakça

- 1) Bayır, M. (2020). Michel Foucault'da biyoiktidar ve benlik teknikleri. *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 6, 1- 13.
- 2) Christianaki, Elpida (2006). *Political rebellion in Sophocles' Antigone, Anouilh's Antigone and Fugard's The Island*. Doctor of Philosophy (PhD) thesis, University of Kent.
- 3) Fanon, F. (1967). *Black skin, white mask*, C. L. Markmann, (Trs). Grove Press.
- 4) Fanon, F. (2009). *Yeryüzünün Lanetlileri*, (Çev. Ş. Süer), İstanbul: İletişim Yayınları.
- 5) Fanon, F. (2016). *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*, (Çev. C. Koytak), İstanbul: Encore Yayınları.
- 6) Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu*, (Çev. M. A. Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi.
- 7) Fugard, A., Kani, J., Ntshona, W. (1993). *Ada*, (Çev. Y. Erten), Ankara: Kültür Bakanlığı.
- 8) Hanlon, C. E. (2015). Cultural hybridity: Homi Bhabha's *The Location of Culture* (1994). *Academia.edu*.
- 9) Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm/postkolonyalizm*, (Çev. M. Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- 10) Salman, S. Y. (2022). *Postkolonyalizm ve siyahı tiyatro*, Ankara: Akademisyen Kitabevi.



Tom Stoppard'ın *Hint Mürekkebi* Oyununda Kolonyalizmin Etkileri

S. GAMZE NERGİS

172

Tom Stoppard'ın *Hint Mürekkebi* adlı oyunu, 1930'lu yıllarda Britanya sömürgesi altındaki Hindistan ile 1980'li yılların İngiltere'si olmak üzere iki farklı zaman düzleminde kurgulanmıştır. Oyun, kolonyal sistemin etkilerini çok boyutlu bir biçimde ele alırken bu iki dönem arasında sömürgeci ve sömürülen kimliklerinin karşılıklı etkileşim içerisinde nasıl dönüşüme uğradığını incelemektedir. Metin, koloni döneminde kolonileştirilenin zihinsel dünyasının nasıl inşa edildiğini ve kolonyal geçmişin postkolonyal dönemdeki yansımalarını, özellikle kültürel ve psikolojik boyutlarda söylemsel düzeyde tartışır. Eser, sömürgeci ile sömürülen arasındaki güç ilişkilerini hem bireysel hem toplumsal düzeyde sahneye taşıyarak; bilgi, dil, temsil, kimlik ve ötekilik temaları etrafında tartışmaya açar. Bu çalışma, *Hint Mürekkebi* metnini kolonyalizmin kültürel ve psikolojik izlerini açığa çıkarmak üzere postkolonyal kuram bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Edward Said'in "oryantalizm" kavramı, Homi K. Bhabha'nın "melezlik ve mimikri" kuramı, Frantz

Fanon'un "kimlik çözülmesi ve psikolojik tahakküm tahlilleri" ile Gayatri Spivak'ın "Madun söylemi" oyundaki karakterlerin ilişkilerini çözümlemeye kuramsal zemin sağlamaktadır.

Kolonyalizmde Ötekinin İnşası

Kolonyalist düşünce, bir gücün başka toprakları işgal ederek ekonomik, kültürel ve siyasi olarak egemenlik kurması ve yerel halkların yaşam biçimlerini, tarihini ve kültürünü baskılamasıdır. (Salman, 2022) Kolonyalist düşüncüyü savunan araştırmacı ve düşünürler, kolonyalist güçleri az gelişmiş ülkelere medeniyeti götürdükleri düşüncesiyle yücelterek, sömürgeleşen ülkelerin ekonomik olarak kalkınmalarına sebep oldukları düşüncesini yaymışlardır. Hindistan özelinde, İngiltere'nin Hindistan'ı sömürgeleştirmesi, Hindistan'ın yerlilerine emek ve sermaye kullanımının harika sonuçlarını öğretecek. (Adas, 1989, s.284; akt: Salman, 2022, s.16) söylemi ile meşrulaştırılmıştır. Oysa sömürge düzeninde sözde



Hint Mürekkebi, Laura Pels Theatre
Fotograf: Joan Marcus

medenileştirme projesiyle bireylerin gelenek ve ritüellerle örülü kültürel geçmişleri yok sayılarak talan edilirken, bireyler kimliksiz kılınarak nesne hâline dönüştürülmüşlerdir. Kolonyalizm kendi ötekilerini yaratır ve hem kendi ötekilerini medenileştirmeye çalışmak hem de bunları kalıcı bir ötekilik konumuna sabitlemek kolonyalizmin en çarpıcı çelişkilerinden biridir. (Loomba, 2000, s.199) Medeniyet ve barbarlık kavramları, benlik ve öteki arasında keskin ve uzlaşmaz bir farklılık yaratır. Öteki hakkındaki bu imgeler tarih boyunca sürekli yeniden şekillenmiş ve hem onaylanıp hem yeniden üretilmiştir. Kolonyalizm, bu imgelerin oluşumu ve yaygınlaşmasında önemli bir etkidir. (Loomba, 2000, s.79)

Kolonyalist düşüncenin tarihsel bağlamda bireylerin kimliklerini, kültürel geçmişlerini ve yaşam tarzlarını nasıl dönüştürdüğü ve baskıladığı görülürken, bu yapının bireyler üzerindeki etkileri yalnızca sömürge döneminde sınırlı kalmaz; sonraki kuşaklara da taşınan izler bırakır. İşte bu noktada, sömürge sonrası döneme dair anlatılar ve bireysel deneyimler, geçmişin bugüne nasıl

yansıdığını anlamamıza olanak tanır. Oyunun 1930'lu yıllarda geçen anlatı düzleminde, sanatçı kimliğinin yanı sıra özgür ruhlu bir kadın olan Flora, sağlık sorunları nedeniyle Hindistan'a gelir. Hindistan'da kendisi gibi sanatçı olan ressam Nirad Das ile kurduğu diyaloglar aracılığıyla gelişen yakınlık ve Flora'nın Hindistan'a dair gözlemleri, kardeşine yazdığı mektuplar aracılığıyla aktarılır. 1980'li yıllarda ise hem Flora hem de Nirad Das artık hayatta değildir. Akademisyen Eldon Pike, Flora'nın mektuplarını yayımlamak amacıyla Bayan Swan ile görüşür. Öte yandan, Nirad Das'ın oğlu Anish de babasının Flora'yı resmettiği tabloya dair bilgi almak için Bayan Swan'la temas hâlinindedir. Oyun bu düzlemde, 1930'lardaki ilişkilerin ve anlatıların 1980'li yıllara nasıl bir izdüşüm bıraktığını göstermesi bakımından önem taşır.

Oyunda, Anish ve Bn. Swan arasındaki karşılıklı konuşmada, Bn. Swan'ın öfkelenerek kendi ırkının sözde üstünlüğünü klişe imgelerle savunduğu görülür. Bn. Swan'ın "doğru dürüst ülke hâline getirme ve paramparça olma" ifadeleri, sömürgecilik söyleminin tipik bir örneğidir.

“Anish: *Çok hunzırsınız Bayan Swan. Akıl almaz bir tartışma başlatıyor ve cevap veremeyeyim diye ağzımı kekle doldurmaya çalışıyorsunuz. Siz geri kalmış bir ülkeyken biz ileri bir uygarlığa sahiptik. Sizi işgal eden yabancılar bir üçüncü dünya ülkesiyle karşılaştılar. Siz Hindistan’ı Shakespeare çağında keşfettiğinizde bizim çoktan bir Shakespeare’imiz vardır. Bilimde, mimarlıkta, edebiyatta ve sanatta sizden daha eski ve görkemli bir kültürümüz vardı. Biz zengindik! Zaten siz de bu nedenle geldiniz ya.*

Bn. Swan: *(Öfkeli) biz sizi doğru dürüst bir ülke hâline getirdik. Ve biz sizi bırakınca öyle bir paramparça oldunuz ki, bir daha toparlanamadınız. Haritaya bakın. Yalnızca utanç duymalısınız. Başka hiçbir şey değil.”* (Stoppard, 2002, s.34)

174

Bayan Swan’ın sözleri kolonyal söylemin içselleştirilmiş bir temsilidir. Bu sözler, Louis Althusser’in ideoloji¹ üzerine yaptığı çalışmalar üzerinden okunduğunda; ideolojilerin nasıl içselleştirildiğini ve klişe imgeler ile yaratılan düşünce kalıplarının bireylerin kendi fikirleri hâline geldiğini gösterir.

Loomba, *Kolonyalizm/Postkolonyalizm* adlı eserinde, sömürgeciliğin sadece “uygarlık getirme” mitiyle meşrulaştırıldığını, ancak gerçekte sömürgeciliğin yerel toplumların sosyal, kültürel ve siyasal yapısını derinden bozduğunu vurgular. Loomba’ya göre, sömürgeciler kendi üstünlüklerini kanıtlamak için sömürge halklarını geride kalmış ve düzensiz olarak tanımlar; bu, Bn. Swan’ın söylemi gibi, sömürgeciliğin meşruiyetini sağlamak için kullanılan yaygın bir söylemdir. (Loomba, 2000) Bn. Swan *“Biz sizi doğru dürüst bir ülke haline getirdik ve biz sizi bırakınca öyle bir paramparça oldunuz ki, bir daha toparlanamadınız.”* söylemiyle, sömürülen yerel halkların sömürgecinin ülkeyi terk etmesinden sonra parçalanmış olduklarını iddia eder. Bu söylem, sömürgecinin kendi varlığını yüceltme eğilimini ortaya koyarken, sömürgeleştirilen halkın parçalanmışlığı üzerinden üstünlük hissini pekiştirir. Kolonyal

efendinin medenileştirme misyonu ve üstünlük iddiası, sömürgeleştirilen halkın kendi kaderini tayin edemeyeceği yönündeki yerleşik söylemlerle desteklenir.

Bu bağlamda, postkolonyal kuramın önde gelen isimlerinden Homi K. Bhabha, kolonyalist süreci “melezlik” kavramı üzerinden açıklar. Melezlik, sömürgeci ile sömürülen arasında sabit olmayan, sürekli değişen bir kimlik alanı yaratır. Bu süreçte kolonyal söylemler, sabit kimlikler kurmakta başarısız olur; çünkü kolonyalizmin en büyük çelişkisi, ötekini hem dönüştürmek hem de kalıcı biçimde öteki olarak sabit tutma arzudur. (Loomba, 2000, s.198-209) Bu kuramsal çerçeve, oyundaki karakterler ve diyaloglar aracılığıyla somutlaşır. Özellikle Bayan Swan’ın sözleri kolonyal söylemin hegemonik ifadesidir. Ancak Bhabha’nın melezlik kuramı, bu söylemin sabitliğini bozar. Melez özne, bu türden ifadeleri boşa çıkarır. Batı’nın dilini, kültürünü ve değerlerini hem içselleştirip hem de dönüştürerek ne Batı’ya ne Doğu’ya ait bir kimlik üretir. Bu anlamda Hindistan, Batı’nın doğru dürüst bir ülke hâline getirdiği bir nesne değil, Batı’nın dilini ve kurumlarını kendi kültürel bağlamında yeniden kuran melez bir öznedir. Bn. Swan’ın *“utanç duymalısınız”* sözü, sabit ve homojen bir ulusal kimlik varsayımına dayanır. Ancak melezlik, bu türden tekil ulusal anlatıları parçalayan, çoklu kimliklerin, belirsizliklerin ve yeniden yazımların alanıdır. Bn. Swan *“utanç”*tan bahsederken, melezliğin yarattığı karmaşık kimlik hâllerini tek bir duygusal zemine indirger: suçluluk ve aşağılık hissi. Ancak Bhabha’nın melezlik teorisi, bu indirgemeciliği reddeder: Melez özne, utanç değil çatışmalı bir yapı üretir, bu da melez kimliğin çok katmanlı doğasından ileri gelir.

Anish’in *“Siz Hindistan’ı Shakespeare çağında keşfettiğinizde bizim çoktan bir Shakespeare’imiz vardı. Bilimde, mimarlıkta, edebiyatta ve sanatta sizden daha eski ve görkemli bir kültürümüz vardı. Biz zengindik! Zaten siz de bu nedenle geldiniz ya.”* söyleminde sömürgeci İngiltere’ye yönelik eleştirisi, Frantz Fanon’un sömürgecilik ve sömürge



altında ezilen halkların psikolojisi üzerine düşünceleriyle oldukça örtüşür. Fanon, sömürgeciliğin sadece ekonomik ya da siyasi bir baskı değil, aynı zamanda kültürel ve psikolojik bir tahakküm olduğunu vurgular. Anish'in, İngiltere'nin kendisini ileri bir uygarlık olarak görmesine karşılık, Hindistan'ın köklü, zengin ve gelişmiş bir kültüre sahip olduğunu vurgulaması, Fanon'un sömürgeci zihniyetin öteki olanı aşağılayarak kendi üstünlüğünü kurma stratejisine dikkat çekmesiyle paraleldir. Anish'in "*bizim çoktan bir Shakespeare'imiz vardı.*" demesi, kendi öz benliğini yeniden inşa etme anlamında da bir direnişi sergiler. Fanon'a göre, sömürgeci güçler, sömürgeleştirdikleri halkların tarihini, kültürünü ve değerlerini yok sayarak onları geri kalmış ve medeniyetsiz olarak tanımlar; bu, hem sömürgecinin kendini üstün hissetmesini sağlar hem de sömürüye meşruiyet kazandırır. (Fanon, 2016)

Bu noktada, sömürgeci söylemin yalnızca kültürel ve psikolojik bir tahakküm aracı değil, aynı zamanda ekonomik ve siyasal çıkarları meşrulaştıran bir ideoloji olarak işlediği görülmektedir. Sömürgeleştirilen ülkeler hakkında Batı tarafından

üretilen bilgi, kolonyal tarih ve ilişkilerin içinde, yani sömürgeci güçlerin egemenliği ve çıkarları doğrultusunda ortaya çıktığı için asla masum veya tamamen objektif olamaz. Bu bilgi, kolonyal bağlamın etkisi altında şekillenir. Edward Said, "kolonyal tarih ve ilişkiler içerisinde zorunlu olarak yer alan insanlar tarafından üretildiği için, Doğu hakkındaki bilginin asla masum ya da nesnel olmayacağını savunmuştur." (Loomba, 2000, s.66) Anish'in, "*Biz zengindik! Zaten siz de bu nedenle geldiniz ya.*" söylemi, Bn. Swan'ın ifade ettiği gibi aslında İngilizlerin Hindistan'ı sözde medenileştirmek adına gelmediğini ifşa eder. Kolonyalistlerin geliş gerekçesi, sadece medeniyeti yaymak ya da geri kalmışlara yardım etmek değil, aslında ekonomik zenginlikleri ele geçirmek, kaynakları sömürmek ve güçlerini artırmaktır. Fanon, sömürgecilik gerçeğini şöyle özetler: Avrupa'nın zenginliği, aslında Üçüncü Dünya'nın ürünüdür; yüzeydeki refahın ardında kolonilerden çekilen maddi kaynaklar, Zenci, Arap, Hintli ve "sarı ırk" olarak tanımlanan halkların emeği ve bedensel kayıpları vardır. (Loomba, 2000, s.67) Bu bağlamda, Anish'in "*Biz zengindik! Zaten siz de bu nedenle*

geldiniz” ifadesi kolonyalizmin ekonomik çıkarlar ve iktidar hırsı üzerine kurulu olduğunu; medeniyet taşıyıcısı ve iyiliksever rolünün ise sömürgeciliğin meşruiyetini sağlamak için üretilmiş ideolojik bir kurgu olduğunu gözler önüne serer.

Bu tarihsel ve söylemsel bağlam, *Hint Mürekkebi* oyunundaki karakterlerin kimlik çatışmalarını ve kültürel etkileşimlerini anlamak açısından önemli bir arka plan sunmaktadır. *Hint Mürekkebi*, sömürgecilik sonrası kimlik bunalımını, kültürel temsili ve ötekilik kavramını sorgulayan katmanlı bir anlatıya sahiptir. Oyunda kolonyal söylemin bireyler üzerindeki etkileri görülür. Özellikle Das’ın İngiliz kültürüne yönelik hayranlığı ve Flora’nın onun kimliğine dair müdahaleci yorumları, sömürgeciliğin hem özneyi nasıl dönüştürdüğünü hem de Batılı öznenin Doğu’ya yönelik bakışındaki hiyerarşiyi görünür kılar. Flora ile Nirad Das arasında geçen diyaloglar, Nirad’ın İngiliz sigarası içmesi, İngiliz edebiyatına hayranlıkla yaklaşması ve İngiliz kültürüne ilişkin entelektüel birikimiyle, onun içselleştirilmiş kolonyal değerlerle şekillenmiş kimliğini ortaya koyar. Flora’nın bireysel ve özgün duruşu ise Nirad’ın bu İngilizleşmiş kimliğini görünür kılar ve onu sorgulamasına neden olur. Nirad’ın tutumu, kolonyal deneyimin bireysel kimlik üzerindeki yıkıcı etkilerini yansıtır. Loomba’nın da belirttiği üzere, “kolonyal tecrübe, kolonileştirilen bireyin benlik duygusunu yok eder ve onu ezici bir nesnellik durumuna hapseder.” (Loomba, 2000, s.168)

“Flora: Hala aynı şeyi yapıyorsunuz Bay Das.

Das: Daha az Hintli olmamı mı istiyorsunuz?

Flora: Öyle söylemiştim ama sanırım aslında daha fazla Hintli olmanızı, her nasıl olursa olsun bir Hintli olmanızı kastetmiştim. İngilizleşmiş biri olarak bir av köpeği gibi kuyruğunuzla masanın üstündekileri tek tek deviriyorsunuz. Beynimi boş bir bardağa benzetmekle bardağı taşırdınız Bay Das. Bunu sadece bize yapıyorsunuz, böyle sevinç naralarıyla ileri geri hoplayıp

zıplayarak konuştuğumuza inanmıyorum sanırım sevinç çılgınlıkları demek istedim; aslında ne demek istediğimi bilmiyorum, sadece benim yanımdayken sanki ben de bir Hintliymişim gibi davranmanızı istiyorum.” (Stoppard, 2002, s.28)

Bu diyalog, Frantz Fanon’un², sömürgecilik ortamında bireyin kendi benliğini değersiz görmesi ve öz-değerini yitirmesi olgusunu akla getirir. Fanon’a göre, siyah birey beyaz dünyanın normlarına uyum sağlamak için kendi kimliğini inkâr eder ve böylece kendini kolonyal efendisine benzeterek değerli hissetmeye çalışır. Das karakteri de benzer bir içsel dönüşümü yaşar; sömürgecinin kültürel normlarına uyum sağlamak amacıyla kendi öz-değerinden ödün verir ve böylece Fanon’un tarif ettiği benlik çöküşünü sahnede somutlaştırır.

Flora, Das’a “*Aslında daha fazla Hintli olmanızı, her nasıl olursa olsun bir Hintli olmanızı kastetmiştim.*” diyerek onu gerçek kimliğine davet eder gibi görünür. Oysa Flora, Hindistan’a gelmiş bir Batılı olarak karşısında otantik bir figür görmek istemektedir. Bu görme biçimi Das’ı Flora’nın gözünde nesneleştirir. Edward Said’in ortaya koyduğu oryantalizm kavramı³, kolonyal söylemin en önemli analiz çerçevelerinden biridir. Said’e göre Batı, Doğu’yu egzotik, irrasyonel, edilgen ve geri kalmış bir öteki olarak inşa eder; bu, Doğu’yu gerçekten bilmekten çok, Batı’nın kendi kimliğini tanımlayıp üstünlüğünü pekiştirme amacını taşır.

Said’in bu düşüncesi, tarih boyunca Batı’nın Doğu’yu sanat, edebiyat ve seyahat yazıları aracılığıyla nasıl yeniden inşa ettiğini gösteren pek çok örnekte görülebilir. Oryentalist temsillerle Doğu, edilgin bir nesneye; Batı ise onu tanımlama ve dönüştürme gücüne sahip özneye dönüşür. Örneğin Theodor de Bry’nin *India Orientalis* (1599) adlı eseri, 16. yüzyılda Avrupa’nın Doğu’ya yönelik bakışını şekillendiren önemli bir seyahatname ve gravür koleksiyonudur. Bu eser, Hindistan ve çevresindeki halkları betimlerken sık sık egzotikleştirme ve stereotipleştirme eğilimi göstermiştir. (Loomba, 2000) Böylece Avrupalı okuyucuların

Doğu'yu farklı, geri kalmış veya vahşi olarak algılaması sağlanmış ve kolonyal söylemin temeli güçlendirilmiştir.

Flora'nın "*Aslında ne demek istediğimi bilmiyorum, sadece benim yanımdayken sanki ben de bir Hintliyim gibi davranmanızı istiyorum.*" sözleri, Batılı bakışın bir yansıması olarak Das'ı egzotik bir fantezi konumuna yerleştirir. Bu örnek, Avrupalı ve ötekiler arasındaki dikotomi ile içindeki hiyerarşiyi görünür kılar. Flora'nın görme biçimi, Edward Said'in *Oryantalizm*'de vurguladığı gibi, Batı'nın Doğu'yu genellikle irrasyonel, geri kalmış ve kontrol edilebilir bir öteki olarak inşa etmesiyle paralellik gösterir. Avrupa kendini rasyonel, medeni ve gelişmiş olarak tanımlarken, Doğu'yu durağan ve Avrupalıların tanımlayabileceği bir nesne olarak görür; böylece Batı, kendi üstünlüğünü hem kültürel hem de toplumsal düzlemde pekiştirir. (Loomba, 2000, s.68) Bu bağlamda, Flora'nın sözleri, Said'in teorisini sahneye yansıtan somut bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Kolonyalizm ve Bilgi

Kolonyalizm yalnızca toprak işgali ve ekonomik sömürüyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda bilgi üretimi ve aktarımını da şekillendirmiştir. Bu süreçte bilgi, yalnızca iletilen bir içerik değil; aynı zamanda bir tahakküm aracı olarak işlev görmüştür. Klişe imgeler aracılığıyla Doğu ve Batı arasında farklılık temelli keskin ayrımlar inşa edilmiştir; bu ayrımlar, belirli bir görme ve düşünme biçiminin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Edward Said'e göre edebi metinler, yalnızca bilgi iletmekle kalmaz, aynı zamanda gerçekte varmış gibi görünen bir gerçeklik tasarlar; zamanla bu üretilmiş bilgi ve gerçeklik, Michel Foucault'nun deyimiyle kendi içinde bir söylem üretir. (Said, 1978, s.94; akt: Loomba, 2000, s.65)

Kolonyal bilgi üretiminin ve söyleminin bu şekilde yapılandırılması, sömürge sonrası dönemde etkilerini sürdürmüş ve postkolonyal kuramın odak noktalarından biri olmuştur. Postkolonyalizm, sömürgeciliğin resmi olarak sona ermesinin

ardından, tahakküm ilişkilerinin farklı biçimlerde devam ettiğini ileri sürerek, sömürgeleştirilen halkların kimlik, tarih ve deneyimlerini yeniden sorgulayan bir kuramsal yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır.

Bu çerçevede postkolonyal söylem, "fikirler ile kurumlar, bilgi ile iktidar arasındaki ilişkileri inceler." (Salman, 2022, s.28) Kolonileştirilmiş halkların kültür, gelenek ve düşünceleri, merkezi otorite tarafından bilgi (episteme) aracılığıyla düzenlenmiş ve bu düzenleme, halklar üzerinde doğrudan bir tahakküm biçimi oluşturmuştur. Foucault'nun "epistemik şiddet" kavramı, bu sürecin işleyişini açıklarken, Spivak'ın "epistemik ihlal" yaklaşımı, sömürülen öznenin sessizleştirilerek yeniden inşa edilmesini ortaya koyar. (Spivak, 2017, akt: Salman, 2022, s.28) Bu bağlamda dil, kültürel ve toplumsal değerleri sömürgeci bilgi ve söylemle şekillendiren temel bir araç olarak işlev görmüştür. Bu kuramsal çerçeve, Das ve Flora arasında geçen diyalog üzerinde somutlaştırılabilir.

Flora: *İngiltere ile ilgili bu kadar şeyi nasıl öğrendiniz Bay Das?*

Das: *Kitaplardan. Dickens'la Brownings'i çok severdim ve tabiki Shakespeare'i de. Ama benim favorim Agatha Christie'dir. Styles'taki Esraren-giz Vaka. Tanrım, bu kadın tek kelimeyle bir dahi. Öte yandan aslında Macaulay gibi yazmak isterdim.*

Flora: *Aman Tanrım!*

Das: *İngilizcemi Lord Macaulay'a borçluyum. Hindistan hükümetinde görev aldığı sırada hepimize İngilizce öğretilmesi gerektiği fikrini ilk ortaya atan oydu. Amacı Doğu Hint Kampanyası'na kâtip yetiştirmektir, ama sonuçta ejderhanın dişlerini bilemiş oldu. İngilizce bilen yerli efendiler yerine avukatlar, gazeteciler, kamu hizmetlileri yetiştirdi. Gandhi'yi yarattı! Hindistan'da o kadar çok, o kadar çok dil var ki, siz de biliyorsunuz. Bu açıdan milliyetçilerin*

anlayabildikleri tek dil İngilizcedir. Macaulay üzerine harika bir espri, siz ne dersiniz?” (Stoppard, 2002, s.36)

Das ile Flora arasındaki bu diyalog, kolonyal bilgi ve dilin iktidar aracı olarak işleyişini çarpıcı biçimde görünür kılarken; aynı zamanda bu işleyişin edebiyat ve eğitim sistemleri üzerindeki etkilerini de açığa çıkarır. Kolonyal ideolojilere mesafeli duran ya da onları eleştiren metinler bile, çoğunlukla Batılı eğitim sistemleri ve Avrupa merkezli eleştiri yöntemleri aracılığıyla şekillendiği için, farkında olmadan kolonyal çıkarlara hizmet edebilmiştir. Bu süreçte yerli edebiyat küçümsenmiş, belirli Batılı eserler “üstün kültür” göstergesi olarak yüceltilmiş ve böylece sömürgeci düşünce dolaylı yoldan yeniden üretilmiştir. İngiliz edebiyatı, Britanya üniversitelerinde bağımsız bir akademik disiplin olarak kurumsallaşmış; Hindistan’da ise, sömürge yönetiminin ihtiyaç duyduğu yönetici kadroları yetiştirme amacına hizmet etmiştir. Bu disiplinin memuriyet sınavında yüksek puanlı bir konu olarak yer alması, sömürge halkları arasında Batı edebiyatı eğitiminin önemini giderek artırmış ve bu durum, İngiliz kültürel etkisinin yerleşmesinde belirleyici olmuştur. (Loomba, 2000, s.108-109)

Dil, Hindistan’daki kolonyal tahakkümü inşa etmenin en temel araçlarından biri olmuştur Das’ın “*İngilizcemi Lord Macaulay’a borçluyum.*” ifadesi, onun İngiliz kültürünün üstünlüğünü içselleştirdiğini açıkça ortaya koyar. Ancak bu hayranlık, aynı zamanda ironik bir farkındalığı da barındırır. Thomas Babington Macaulay’ın 1835 tarihli *Hindistan’daki Eğitim Üzerine Rapor*⁴ adlı metninde hedef, görünüşte Hintli ama düşünce ve değerler bakımından İngiliz olan bir sınıf yaratmaktır. İngilizce eğitimi, Hindistan’daki yerli halkı İngiliz kültür ve değerlerini benimseyen, Britanya’nın çıkarlarını koruyan bir yönetici sınıfa dönüştürmeyi amaçlamaktaydı. (Loomba, 2000, s.109) Das’ın Macaulay’a övgüsü, bu hedefin pratikte gerçekleştiğinin çarpıcı bir göstergesidir.

Bu noktada Louis Althusser’in ideolojinin toplumsal düzende yeniden üretilmesinde bilgi ve eğitimin oynadığı merkezi role dair görüşleri açıklayıcıdır. Althusser’e göre, eğitim sistemi yalnızca teknik beceriler kazandırmaz; bireyleri egemen ideolojiye uyum sağlayacak şekilde biçimlendirir, itaat kültürünü, başarı anlayışını ve belirli bir dünya görüşünü içselleştirmelerini sağlar. (Althusser, 2003, s.159)

“Das: ...Amacı Doğu Hint Kampanyası’na kâtip yetiştirmektir, ama sonuçta ejderhanın dişlerini bilemiş oldu. İngilizce bilen yerli efendiler yerine avukatlar, gazeteciler, kamu hizmetlileri yetiştirdi. Gandhi’yi yarattı!” (Stoppard, 2002, s.36)

Das’ın bu sözleri, İngiliz eğitim sisteminin kolonyal iktidarın amaçladığı biçimde tamamen kontrol edilemeyen sonuçlar doğurabileceğini gösterir. Zira sistem, bireyleri kolonyal düzene entegre etmeyi hedeflese de kimi zaman onları Batılı fikir ve dil aracılığıyla bu düzene karşı mücadele eden figürlere dönüştürmüştür. Bu bağlamda, Gandhi’nin İngiliz eğitiminden yetişmiş olması, kolonyal düzenin kendi içinde direniş potansiyeli barındırdığının çarpıcı bir örneğidir. Burada Homi K. Bhabha’nın “melezlik” kavramı devreye girer: Kolonyal melezlik, başlangıçta kültürel saflığı koruyarak statükoyu güçlendirmeyi amaçlayan bir stratejidir; ancak pratikte, sömürge öznesi bu stratejiyi dönüştürerek hem kültürel farklılığını muhafaza edebilir hem de egemen sisteme meydan okuyabilir. Böylece egemen dil ve bilgi, sömürge öznesinin elinde yeni anlamlar ve direniş imkânları yaratır. (Loomba, 2000, s.199-200)

Das’ın “*Macaulay üzerine harika bir espri, siz ne dersiniz?”* sözü, Macaulay’ın eğitim politikasının beklenmedik etkilerini ifşa ederek, tahakküm amaçlı kurulan eğitim sisteminin içsel çelişkinin görünür kılar. Bu noktada Homi K. Bhabha’nın “mimicry” (taklit) kavramı devreye girer. Bhabha’ya göre mimicry (taklit), sömürgeci iktidarın

Hint Mürekkebi, London Hampstead Theatre Fotoğraf:
Johan Persson



yerliyi kontrol etmek için teşvik ettiği; ancak kendi otoritesini tehdit eden ikircikli bir stratejidir. Sömürgeleştirilen birey, sömürgecinin dilini ve kültürünü benimser; fakat bu benimseme hiçbir zaman tam değildir. Eksik benzerlik, tahakkümün aracı olmanın yanı sıra otoriteyi istikrarsızlaştıran bir potansiyel taşır. (Gupta, 2012) Taklitçilik, yalnızca bireysel özdeşleşme değil; aynı zamanda sömürge söyleminin içinde eleştirel bir çatlak yaratır. Bhabha'ya göre, "direniş bizzat başat söylemin kendi yapısından doğar." (Loomba, 2000, s.204) Dolayısıyla Das'ın ironik Macaulay yorumu, kolonyal dil ve değerlerin taklidiyle ortaya çıkan bu "çatlamanın" kolonyal düzeni eleştirel biçimde sarstığını gösterir. Bu bağlamda, Gandhi örneğinin işaret ettiği üzere, kolonyal sistemin ürettiği dil ve bilgi, sömürge öznesinin elinde beklenmedik biçimde dönüşebilir. Ancak bu dönüşüm, aynı zamanda dilin sömürgeci ideolojiyi pekiştirme potansiyelini de görünür kılar.

Sömürgecilik ve Dil

Sömürgecilik yalnızca ekonomik ve siyasal düzenekler üzerinden değil, aynı zamanda dil aracılığıyla işleyen bir iktidar biçimidir. Bill Ashcroft, yerli halkların İngilizce gibi sömürge dillerini sahiplenerek dönüştürdüğünü ve böylelikle merkezî kültürün otoritesini kırdığını belirtir. Bu süreç, kolonyal dilin reddi (abrogation) ile o dilin yerel bağlamlarda yeniden üretimi (appropriation) arasında gelişir. Edward Sapir'in de vurguladığı üzere, gerçeklik dediğimiz şey toplumların dilsel alışkanlıklarıyla şekillenir; her dil kendi dünyasını kurar. (Ashcroft, 2001, s.68) Dolayısıyla dil, yalnızca deneyimlerin aktarım aracı değil, aynı zamanda dünyayı algılamamın ve anlamlandırmanın en temel yoludur.

Bu kuramsal çerçeve Tom Stoppard'ın *Hint Mürekkebi* oyununda sahneye taşınır. Anish, İngilizlerin "isyan" dediği olayı "1857 Başkaldırısı"

olarak adlandırır. Bayan Swan ise bunu “isyan” diye düzeltir ve hatta İngilizleri “*Biz sizin Romalılarınızda, Normanlarınız da olabildik.*” diye niteleyerek üstünlük iddiasını sürdürür. (Stoppard, 2002, s.33)

Anish: *Eğitim genellikle amacına ulaşır. Jummapur’da biz sizin deyiminizle ‘sadıktık’, Birinci Bağımsızlık Savaşı’na kadar İngilizlere sadıktık.*

Bn. Swan: *Hangi savaştı bu?*

Anish: *1857 Başkaldırısı.*

Bn. Swan: *Oh, siz isyanı kastediyorsunuz. Ne ad vermiştiniz ona?*

Anish: *Sevgili Bayan Swan, İmparatorluk tarihiyle tamamıyla... neyse neyse inanın buraya size tarih dersi vermeye gelmedim.*

Bn. Swan: *Zaten tarih dersi vermek için pek hazırlıklı görünmüyorsunuz. Biz sizin Romalılarınızda biliyorsunuz. Normanlarınız da olabildik.*

Anish: *Bunun için size minnettar olmamı beklemiyordunuz umarım.*” (Stoppard, 2002, s.33)

Bu kısa diyalog, dilin sömürgeci ideoloji içindeki rolünü açıkça gösterir. Foucault’nun belirttiği gibi, bilgi ve kavramlar söylemler aracılığıyla iktidarla yapılandırılır. (Foucault, 1969; akt: Salman, 2022) “İsyan” kelimesi, İngiliz tarih yazımında olayları küçümseyen bir çerçeve yaratırken, “başkaldırı” sözcüğü aynı olayı bilinçli, örgütlü bir direniş ve kimlik mücadelesi olarak yeniden tanımlar. 1857 Hint (Sepoy) Ayaklanması’nın kimi İngiliz kaynaklarında “isyan”, Hindistan’da ise “bağımsızlık hareketi” olarak adlandırılması (Külünk, 2019, s.152), bu kavramsal mücadelenin tarihsel boyutunu da gözler önüne serer.

Sonuçta Anish’in söylemi, kolonyal anlatıyı tersyüz ederek direnişin dilini kurar. Buna karşılık

Bayan Swan’ın yaklaşımı, kolonyal klişelerin ve üstünlük iddiasının postkolonyal dönemde de sürdüğünü açığa çıkarır. Böylece sömürge tarih yazımında dil, yalnızca geçmiş aktaran bir araç değil, aynı zamanda ideolojik bir mücadele alanı hâline gelir. Nitekim söylem, tarihsel ve kültürel bağlamın parçası olarak toplumsal pratikleri biçimlendirir; geliştikçe, ona eşlik eden pratikleri de dönüştürür. (Obeyesekere, 1992, s.650; akt. Loomba, 2000, s.127)

Bayan Swan’ın Romalılar ve Normanlar benzetmesi, bu ideolojik işleyişin somut bir örneği olarak görülebilir. Bu benzetme, Batı merkezli üstünlük anlayışının bir devamıdır ve kolonyal dönemin klişelerini postkolonyal bağlamda yeniden üretir. Anish’in tepkisi ise, yalnızca kişisel bir karşı çıkış değil; tarihsel belleği ve kolektif kimliği savunan bir söylem düzeltmesidir. Bu noktada sömürgeci iktidarın yalnızca dil üzerinden değil, aynı zamanda ekonomik düzenekler aracılığıyla da işlediğini görmek önemlidir. Nitekim dilsel tahakküm, çoğu zaman ekonomik bağımlılıkla iç içe geçmiş şekilde işler.

Kolonyal Ekonomi ve Bağımlılık İlişkisi

Kolonyal zihniyet, sömürgeleştirdiği ülkeleri ekonomik olarak bağımlı hâle getirirken, üretim kapasitelerini zayıflatır ve fethettikleri bölgelerin ekonomisini yeniden şekillendirir. Modern kolonyalizm, zenginlikleri yağmalamakla sınırlı kalmamış; fethedilen ülkelerin ekonomilerini yeniden yapılandırarak onları metropol merkezlere bağımlı hâle getirmiştir. Bu sistemde ham maddeler kolonilerden alınmış, işlenmek üzere metropole taşınmış, ardından mamul ürünler yeniden kolonilere satılarak yerel üretim baltalanmıştır. İnsan emeği kölelik ve sözleşmeli işçilikle sömürülmüş, Avrupa malları için yeni pazarlar yaratılmış, böylece tek yönlü bir kâr ve kaynak akışı Avrupa’ya yönelmiştir. Bu ekonomik düzen, Avrupa kapitalizminin gelişmesi için gerekli yapısal eşitsizliği sağlamış ve kolonyalizmi kapitalizmin yayılmasında belirleyici bir araç hâline getirmiştir. (Lo-

omba, 2000, s.21)

“Das: *Belki de kız kardeşiniz haklı. Bay Chamberlain de. Belki de sömürüldük. Hintli kadınlar, Lancashire’de yapılan sarileri giyiyorlar. Pamuk Hindistan’dan gitmesine rağmen dokumada sizinle rekabet edemiyoruz. Bay Chamberlain bunları bize basit bir Marksist dille anlattı. Tabi bizi biraz da kızdırdı. Bizim çoğu Jummapur Teosofi Derneği’ne üye olan birçok Marksist’imiz olduğunu anlayamadı.*

Flora: *Bay Coomaraswami gibi mi?*

Das: *Hayır, Bay Coomaraswami değil. Onun eleştirisi sizin Hindistan’ı yeteri kadar sömürmemeniz üzerine kurulu. Nerede pamuk dokuma tezgâhları, çelik atölyeleri? Hiçbir yatırım, planlama yok. İmparatorluk bizi hayal kırıklığına uğrattı.”* (Stoppard, 2000, s.63)

Das’ın Lancashire’de üretilen sarilerin Hindistan’da giyilmesi ve pamuk hammaddesinin Hindistan’dan çıkarılarak İngiltere’de işlenmesi üzerine yaptığı eleştiri, modern sömürgecilikğin ekonomik yapısını ortaya koyar. Bu durum, yerel üretimin zayıflatılması ve kolonilerin ekonomik bağımlılığının sürdürülmesi amacıyla metropol merkezlerin hammadde sağlama ve mamul ürün satma stratejisinin somut bir örneğidir. Bay Coomaraswami’nin eleştirisi, sömürgeci güçlerin Hindistan’da sanayileşme ve yatırımı bilinçli biçimde yavaşlatarak ekonomik kalkınmayı bloke ettiğine işaret eder. Bu bağlamda, sömürgecilik yalnızca zenginlik yağmalamakla kalmamış, aynı zamanda yerel ekonomilerin gelişimini bloke ederek uzun vadeli bir ekonomik bağımlılık yaratmıştır. Das’ın “İmparatorluk bizi hayal kırıklığına uğrattı.” ifadesi, sömürgecilik deneyiminin ekonomik boyutunu çıplak biçimde görünür kılar.

Ekonomik bağımlılığın yarattığı bu eşitsizlikler, sömürgeci ilişkiyi yalnızca üretim ve tüketim düzeyinde değil, kültürel temsil alanında da yeniden üretir. *Hint Mürekkebi*’nde Nirad Das ve Flora

Crewe arasındaki karşılaşmalar, tam da bu temsili boyutun en görünür örneklerini sunar.

Sömürge ve Sömürgeci ilişkisi temsilde Nirad Das ve Flora Crewe

Edward Said’in oryantalizm kavramı⁵, Batı’nın Doğu’yu nasıl temsil ettiğini eleştirel bir çerçevede ortaya koyar; bu temsilin temel boyutu, Doğu’nun egzotik, gizemli ve irrasyonel bir “öteki” olarak sunulmasıdır. (Said, 1998) *Hint Mürekkebi* oyununda Flora Crewe, hem bir İngiliz sömürge temsilcisi hem de bireysel özgürlük sahibi, entelektüel bir kadın olarak çok katmanlı bir kimlik taşır. Mistik bir Doğu beklentisiyle gittiği Hindistan’ı batılı görme biçimiyle tasvir eder. Oyunda Flora, Hindistan’daki evini tanımlarken şöyle der:

“Flora: *Buzdolaplı küçücük bir mutfak! Fakat aşçım ve bulaşıkçım Nazrul, elektrikli fırına dudak bükerek yemeklerini kendi odasının daracık verandasında yapıyor.”* (Stoppard, 2000, s.17)

Bu ifade, Batılı bir gözün işlevselliğe ve konfora odaklanan bakış açısını yansıtır. Flora, yerel pratiği kendi Batılı standartlarıyla kıyaslayarak egzotik bir tuhafılık unsuru üretir. Devamında şöyle der:

“Flora: *Yatak odamda elektrikli vantilatör dışında bir de Hint usulü asma yelpaze var ki, ip ve makaralardan oluşan sisteminin çalışması için dışarıda oturup yelpazeyi sallayacak bir yelpazeci başı gerektiriyor. Yazık ki öyle biri yok.”* (Stoppard, 2000, s.17)

Burada, geleneksel yerel objeler nostaljik ama işlevsiz bir şekilde sunulur; Batı’nın akılcı konfor anlayışıyla karşıtlık oluşturur. Flora’nın ironik ve mesafeli bakışı, oryantalist söylemin tipik örneğidir. Evin diğer bölümleri hakkında ise şunları söyler:

“Flora: *Yatak odasının dışında bir giyinme odası ve bir küvetle ayçiçeği kadar büyük kafalı bir duşun tamamladığı bir banyo var ve tüm bunlar dallarında maymunlarla papağanlar olan yemyeşil ulu bir ağacın altında yer alıyor. Bu eve ördük bungalovu diyorlar.*” (Stoppard, 2000, s.17)

Flora'nın bu tanımlaması, Hindistan'ı egzotik bir gösteri mekânına dönüştürür. Evdeki doğal ve yerel öğeler, Batılı göz için bir sahneye dönüştürülür; bu, oryantalist bilginin nesneleştirici ve mesafe koyan doğasını ortaya koyar. Sonuç olarak, Flora'nın dili ve gözlemleri, Edward Said'in tanımladığı oryantalist söylemin yeniden üretimidir. Hindistan, egzotik ve tuhaf bir “öteki” olarak sunulur; geleneksel unsurlar nostaljik ama işlevsiz biçimde aktarılır ve Batı'nın üstün konfor anlayışıyla zıtlık oluşturur. Böylece oyun, sömürgeci bilgi üretim biçimine hizmet eden bir örnek teşkil eder; bu bilgi, tahakküm kuran ve ötekileştiren bir niteliktedir.

182

“Das: *Bana neden kızdığınızı bir türlü anlayamıyorum.*

Flora: *Bana bir armağan vermek için çiziyordunuz, beni memnun etmek için.*

Das: *Evet, doğru size armağan edecektim.*

Flora: *Siz kendiniz için almayı öğrenmezseniz bizim beğenimizi asla kazanamazsınız. Kim kimdir. Başka hiçbir şeyin önemi yok. Bay Chamberlain saçmalıyor. Bay Coomaraswami de. Burası sizin ülkeniz ve biz onu sizden çaldık. Gerisi saçmalık. Modigliani'ye modellik ettiğimde onun için bir masadan farkıydım. Bitirdiği zaman beni fırlatıp attı. Kim kimdir sorunu yoktu. Onun haritadaki rengini mümkün değil değiştiremezsiniz. Ama rica ederim, çekinmeyin. Goldflake'inizi yakın. (Sessizlik...Das sigarasını kibritle yakar.)” (Stoppard, 2000, s.65)*

Bu diyalog, *Hint Mürekkebi* oyununda sömürge-

ciliğin psikolojik etkilerini ve kimlik çatışmasını keskin biçimde gözler önüne serer. Flora, Das'ın kendisini memnun etmek için portresini çizdiğini, onun kendi gibi davranmadığını düşünerek ona kızmaktadır. Buradaki memnun etme durumu, sömürge öznesinin kimlik problemi ile ilintilendirildiğinde, Fanon'un öteki kimliğin kabulü üzerine yaptığı tanımlar üzerinden okunabilir.

Fanon'a göre, bir birey ancak başkaları tarafından tanındığında ve kabul gördüğünde gerçek anlamda varlık kazanır; kimlik, başkalarının tanınması ve onayıyla şekillenir. (Fanon, 2016, s.257) Das, Flora'nın neden ona kızdığını bilmemektedir ve hatta kızıp kızmama hakkı olduğunu bile sorgulamamaktadır. Bu durum Das'ın Florayı memsahip olarak gördüğünü ve onun tahakkümünü içselleştirdiğini görünür kılar. Das'ın Flora'yı anlamakta ve ona kendi konumunu açıklamakta başarısız oluşu, sömürge öznesinin kimlik krizini ve öteki ile ilişkideki güç dengesizliğini yansıtır. Bu bağlamda diyalog, sömürgeci ilişkilerin hem psikolojik hem de sosyal boyutlarını gözler önüne sererken, karakterler aracılığıyla kimlik, tanınma ve tahakküm kavramlarını sahneye taşır.

Flora'nın “*Burası sizin ülkeniz ve biz onu sizden çaldık.*” sözü, sömürgeciliğin ahlaki boyutuna doğrudan bir itiraftır; Batılı bir kadın olarak Flora, işgal ettikleri coğrafyada gerçek sahiplik ilişkisini teslim etmektedir. Fakat bunu yaparken Batı'nın üstenci üslubunu kullanarak, “*Siz kendiniz için almayı öğrenmezseniz bizim beğenimizi asla kazanamazsınız.*” söylemiyle de Das'a bir nevi ders vermekte. Biz ve siz ayırımını kurarak Das'a öteki kimliğini anımsatmaktadır. Flora, Das'a “bizim beğenimiz” gibi bir referans noktası sunarak Batı'yı hâlâ norm koyucu bir merci olarak konumlandırır. Bu, Spivak'ın “epistemik şiddet” kavramını akla getirir: Batı, Doğuluya hem düşünmeyi hem de ne için düşüneceğini dikte eder. Bu durum, Floranın her ne kadar kolonyalist düşünceye mesafeli bakışını içerse de aynı zamanda sömürgecinin mantığını da içselleştirdiğinin göstergesidir.

Flora'nın “*Modigliani'ye modellik ettiğimde onun için bir masadan farkıydım. Bitirdiği zaman*

beni fırlatıp attı. Kim kimdir sorunu yoktu. Onun haritadaki rengini mümkün değil değiştiremezsiniz.” sözleri, Gayatri Spivak’ın madun (subaltern) kavramı çerçevesinde okunabilir. Spivak’a göre madun, sesi kaybolmuş, temsili olmayan ve toplumsal statü açısından hareketsiz bırakılmış gruplardır; özne olamayan, sesini duyuramayan ve eksik veya yanlış anlatılan toplumsal bir topluluktur. (Kiraz ve Kestel, 2017, s.145, akt: İnalöglü, 2023, s.3)

Flora’nın Modigliani karşısında nesneleşmesi, güç ilişkileri içinde görünmez kılınmayı ve sesin bastırılmasını simgeler; Flora bir kadın olarak Batılı sanatın gözünde bile nesneleştiğini ifade eder. Bu replik üzerinden onun kadınlık deneyimi ile Doğu’nun sömürülme biçimi arasında bir paralellik kurulabilir. Her ikisi de görülür ama konuşmaz, sunulur ama temsil edilemez.

Flora’nın “*Kim kimdir sorunu yoktu. Onun haritadaki rengini mümkün değil değiştiremezsiniz.*” sözleri, madunu mutlak ve değiştirilemez biçimde tanımlayıp sınırlandırdığını gösterir. Bu söylem, Madunun özgürleşme ve kendini ifade etme olanaklarının sistematik olarak engellendiğini ve sömürgeci temsil biçimlerinin bireysel ve kolektif kimlikleri hem belirleyip hem de kısıtladığını ortaya koymaktadır.

Flora’nın Das’a “*Ama rica ederim, çekinmeyin Goldflake’nizi yakın.*” demesi, sembolik olarak ona kendi iradesiyle hareket etme alanı sunarken, bir yandan da üstenci bir tahakkümü gözler önüne serer; çünkü Spivak’a göre madunun konuşmaması, kendi sesinin yokluğundan değil, egemen söylem ve temsil mekanizmaları tarafından duyulamaz hâle getirilmiş olmasındandır. (Loomba, 2000) Das’ın sessizliği, onun konuşma kapasitesinin yokluğundan değil, yapısal bir zeminin olmayışından kaynaklanır. Flora ile Das arasındaki etkileşim, Batılı entelektüellerin ötekinin sesi olmaya çalışmasının bile yeniden tahakküm ilişkisi ürettiğini gösterir; Foucault ve Deleuze gibi düşünürler bile madunu kendi teorik çerçevelerinde temsil eder. Bu bağlamda, madunluk hem bireysel hem de kolektif düzeyde, sömürgeci tahakküm ve

temsil biçimleriyle yakından ilişkilidir. (Spivak, 1988)

Bireysel düzeydeki kimlik ve temsil sorunları, toplumsal düzeyde kolonyal öznenin oluşum sürecini anlamak için bir çerçeve sunar; yani sömürgeci mekanizmalar sadece bireyleri değil, tüm toplumları şekillendirir ve Batılı normlara uyum sağlayan yerli bireyleri dahi sistemin gerçek öznesi olmaktan alıkoyar.

Kolonyal Özne ve Batılılaşma İllüzyonu

Kolonyal düzen, sömürgeleştirilen halkların yalnızca topraklarını ve kaynaklarını değil, aynı zamanda kimliklerini ve sosyal konumlarını da şekillendirmiştir. Sömürge sisteminin görünürde sunduğu yükselme ve kabul vaatleri, çoğu zaman yalnızca bir illüzyondan ibarettir. Batı’nın değerlerine uyum sağlayan, onun eğitiminden geçen yerli bireyler dahi, belirli alanlara erişimden dışlanarak gerçek özne olamazlar.

183

“Durance: *Evet, ordudanım. Kıdemli elbette. Alt kademedden iki kişi var aramızda, eyaletler arasında göreve çıkarken kendimize siyasi ajan diyoruz. Jummapur, İngiltere’ye bağlı yirmi bir pare eyaletten biri değil. Şefimiz yarım düzine yerel devletten sorumlu.*

Flora: *Sorumlu mu?*

Durance: *Evet.*

Flora: *O da ordudan mı? Boş verin, aptalca bir soruydu.*

Durance: *Hint İstihbarat Servisi’ndedir. Cenette doğmuş bir Brahman.*

Flora: *Siz ciddi misiniz?*

Durance: *Evet, tabii. Oh, hayır gerçek bir Brahman değil elbette. Ama H’leşme planıyla olabilir.*

Flora: *Neleşme?*

Durance: *Hindileşme. Ayrım kalktı, biliyorsun.*

Şimdi alayda Hindi subaylar var. Benim yardımcım da bir Hindi, çok hoş bir insan. Bilim sınavını geçti, bir yıl Cambridge'te okudu, polo oynamayı ve çatal-bıçak kullanmayı öğrendi ve Hint İstihbarat Servisi'nde çalışan gerçek bir sahip artık.

Flora: *O da burada mı?*

Durance: *Kulüpte mi? Hayır, o kulübe giremez.*

Flora: *Yaa?"(Stoppard, 2000, s.74)*

Durance'nin yardımcısı örneğinde görüldüğü gibi, bir yerli Batı kurumları tarafından kabul görmüş olsa dahi, özel alanlara dâhiliyetinin olmaması onun özne oluşunu engeller. Bu sembolik bir şiddet göstergesidir. Hintli subay, sömürge öznesi olarak sisteme entegre edilmiş gibi görünür; ancak sistemin ne içinde ne de dışında tam anlamıyla yer alır. Hintli subay beyazların normlarına göre evcilleştirilmiştir. Polo oynayabilmesi ve çatal-bıçak kullanmayı öğrenmesi, onu Batılı normlara göre "medenileştirilmiş" kılar; ancak hâlâ dışlanmaktadır. Bu durum, kolonyal öznenin Batı'ya benzemek suretiyle kabul görebileceğini, ama asla eşit bir özne olamayacağını gösterir.

Fanon, siyahın beyazlar tapınağına kabul edilme için bilinçli çaba harcadığını söyler; beyaz gibi güçlü olma arzusu, bilinçli bir taklit ve öz denetimle gerçekleşir. (Fanon, 2016, s.72) Ancak bu çaba, beyaz tarafından kabul edilme isteğinin sonucudur. Fakat Fanoncu bir yaklaşımla, o maskeyi takmak kabul görmek için yeterli değildir. Hintli subay, gerçek bir özne değil, Batı standartlarıyla biçimlendirilmiş bir gölge varlıktır. Bu durum Aime Cesaire'in kolonyalizmi şeyleştirme olarak tanımlamasıyla da örtüşür. Cesaire kolonyalizmin kolonileştirilmiş olan özneyi yalnızca sömürmekle kalmayıp aynı zamanda insanlıktan çıkarıp nesneleştirdiğini, bu arada bizzat kolonileştirenleri de alçalttığını yazar. Cesaire bunu çarpıcı bir denklem yoluyla açıklar: "Kolonileştirme = şeyleştirme". (Cesaire, 1972, s.21; akt: Loomba, 2000,

s.40)

"Pike: *İngiliz olan her şeyi neden bu kadar çok seviyorsun Dilip?*

Dilip: *Sevmiyorum.*

Pike: *Baylıyorsun.*

Dilip: *Evet, ne olmuş. Baylıyorum.*

Pike: *Hah şöyle. Baylıyorsun.*

Dilip (Neşeyle) *evet, bu bizim için bir felaket. Bağımsızlıktan bu yana geçen elli yılın ardından hâlâ hipnoz hâlindeyiz! Ceket ve kravat mutlaka takılmalı! Seçkinlerin çocukları için İngiliz modeli okullar. Bence Gandhi gene açlık orucuna başlamalı. Ama bu kez dayanamaz ölürdü. Sizin Nirad Das ile arkadaşlarının İmparatorluk Günü at yarışlarında bugünkü Hindistan için isyan bayrağı açtıklarını hiç sanmam. Temsilcinin arabasına bunun için mango atmamıştı. Onun devrimci ruhunun sanatına yansımaması ne acı, değil mi?" (Stoppard, 2000, s.80)*

Postkolonyal Kimlik ve Çelişkiler

Dilip'in "Baylıyorum. Bu bizim için bir felaket." repliği, sömürgecilikten kurtulmuş bir toplumun hâlâ sömürgecinin kültürel formlarına bağımlı yaşamasını dramatik biçimde yansıtır. Ceket ve kravat zorunluluğu, İngiliz modeline göre şekillenen eğitim ve seçkin sınıfın Batı'yı taklit etmesi, sömürgeci egemenliğin yalnızca fiziksel değil, kültürel olarak da devam ettiğini gösterir. Birey, yazılı metinler, gazeteler, okul kitapları, eğitim kurumları ve kitle iletişim araçları aracılığıyla sürekli olarak kendisine dayatılan düşünceler ve değerlerle karşılaşır. (Fanon, 2016, s.187) Fanon'un da belirttiği gibi, sömürge halkı bu araçlarla efendisinin değerlerini benimsemeye ve onlara hayranlık duymaya yönelir; bu hayranlık, aslında kendi kimliğinin parçalanması ve kültürel bağımlı-



sızlığın zayıflaması anlamına gelir.

Dilip'in "*İngiliz kültürüne bayılıyorum.*" demesi ile bunu "felaket" olarak nitelemesi, postkolonyal öznenin yaşadığı ikili kimlik çatışmasını gösterir. Lacan'ın ayna teorisi⁶ çerçevesinde, özne kendisini hem arzu edilen imgeye benzeterek hem ona karşıt olarak inşa eder. (Loomba, 2000, s.169) Fanon da siyah kimliğin şekillenmesinde bu ayna mekanizmasının önemine dikkat çeker. Beyaz, siyah için hem arzu edilen hem de iktidar sahibi bir öteki olarak konumlanır. (Fanon, 1967; akt: Loomba, 2000, s.169)

Fanon'cu bir yaklaşımla, Dilip'in, "*Bayılıyorum. Bu bizim için bir felaket.*" repliği, kolonyal öznenin yaşadığı çelişkili kimlik inşasının doğrudan bir dışavurumu olarak okunabilir. Sömürge geçmişinin bıraktığı izlerle, beyaz efendinin değerleri yalnızca taklit edilmez, aynı zamanda arzulanır. Böylece, postkolonyal özne kendisini hem o imgeye benzeterek hem de ona karşı çıkarak kurmaya çalışırken, kimliğinde kaçınılmaz bir bölünme yaşar. Bu bölünme, Fanon'un kimlik çözülmesi olarak tanımladığı durumun dramatik bir sahnelemesi hâline gelir. Dilip'in "hipnoz hâli" olarak tanımladığı durum, Hindistan gibi ülkelerin bağımsızlık

sonrasında bile sömürgecinin kültürel kodlarını sürdürmesini anlatır. Bu durum, ulusal kimliğin dışarıdan alınan bir kalıba göre şekillendiğini ve sömürgecilik sonrası dönemde de sömürgeciliğin etkilerinin kültürel düzlemde kolayca silinemediğini gösterir.

Dilip'in İngiliz kültürüne hayranlığını kabul ederek bunu aynı zamanda bir felaket olduğunu itiraf edışı ve "*Sizin Nirad Das ile arkadaşlarının İmparatorluk Günü at yarışlarında bugünkü Hindistan için isyan bayrağı açtıklarını hiç sanmam.*" söylemi sömürge toplumundaki kimlik çatışmasını ortaya koyar. Bu durum, Bhabha'nın taklit (mimikri) kavramı üzerinden de açıklanabilir.

Homi K. Bhabha'nın sömürgeci taklit (mimikri) kavramı, sömürge iktidarının ötekini (sömürgeleştirileni) kendi gibi ama tam da kendi olmayan bir biçimde üretme ve denetleme arzusunu açıklar. Bhabha'ya göre sömürgeci taklit, kolonyal iktidarın ötekini kendine benzetme çabasıdır, ancak bu süreç ambivalans taşıyor: çünkü ötekiyi kendi benzerine dönüştürmek isterken, onun tam olarak kendisi gibi olmasından da çekinir. Taklit, ötekiyi disipline etme ve normlara uydurma işlevi görür ama aynı zamanda ötekinin farklılığı ve

belirsizliği sürekli olarak korunur. Böylece sömürgeci otorite hem gücünü gösterir hem de öteki üzerinde karmaşık bir kontrol stratejisi uygular. (Bhabha, 1984, s.127)

Bu kuramsal çerçeveyi Dilip'in davranışlarına uyguladığımızda, İngiliz tarzı giyim ve davranışları benimsemesi, sömürgeci taklidin somut bir örneğini oluşturur. Ceket ve kravat gibi dışsal semboller, içselleştirilmiş bir Batılı kimlik idealinin göstergesidir. Ancak Dilip, taklit ettiği imgeyle tam olarak özdeşleşemediği için kimliğinde sürekli bir eksiklik ve yabancılaşma hissi yaşar. Bu durum, hem İngiliz otoritesinin etkisinin sürdüğünü gösterir hem de sömürge toplumunda bireyde ortaya çıkan içsel gerilimi dramatize eder.

Dilip'in *"Bence Gandhi gene açlık orucuna başlamalı. Ama bu kez dayanamaz ölürdü. Sizin Nirad Das ile arkadaşlarının İmparatorluk Günü at yarışlarında bugünkü Hindistan için isyan bayrağı açtıklarını hiç sanmam. Temsilcinin arabasına bunun için mango atmamıştı."* sözleri bir ironiyi ortaya koyar. Bhabha "Taklitçiliğin tehdidi, sömürgeci söylemin ikilemini ortaya çıkararak onun otoritesini de bozan çift görme yetisidir." (Bhabha, 1984, s.129) diyerek, mimikri kavramının sömürgeci için bir tehdit oluşturduğunu ifade eder. Dilip'in Gandhi'ye yaptığı göndermeler ve Nirad Das'ın sembolik eylemine dair ironik yorumları, mimikri kavramının içinde barındırdığı çelişkiyi açığa çıkarır. Burada, taklit edilen İngiliz kültürü yalnızca arzu edilen değil, aynı zamanda hicvedilen bir öge hâline gelir. Bu çelişkili durum, Bhabha'nın tarif ettiği taklitçiliğin tehdidini yansıtır: Sömürge öznesi, kolonyal değerleri benimser gibi yaparken aslında onları içten içe aşındırır. Ancak bu tehdit, Hindistan'ın sömürgecilikten kurtulmuş gibi görünmesine rağmen zihinsel ve kültürel düzeyde hâlâ bağımlı kalması nedeniyle tam anlamıyla bir özgürleşmeye dönüşmez.

Postkolonyal öznenin yaşadığı içsel çelişkiler ve kültürel bağımlılığın yanı sıra, sömürgecinin kendisi de sürekli bir korku ve tehdit algısı içinde yaşamaktadır. Bu durum, oyundaki karakterlerin

davranışlarında ve repliklerinde de açıkça gözlemlenebilir.

"Flora: ... Bunlar şu yüksek dağların önünde cereyan ediyor ve biz yüz beş Avrupalının etrafı bizim zarif eğlencelerimizi izleyen ve bir Avrupa'lı yanlarına yaklaştığında yerlere kadar eğilen en azından üç bin Hintli ile çepeçevre sarılı. Bazen düşünüyorum da şaşırıyorum, neden bizim kafalarımızı uçurup bu işi burada bitirmiyorlar?" (Stoppard, 2000, s.107)

Hint Mürekkebi oyunu, Flora'nın yukarıdaki replikleri ile son bulur. Bu replikler kolonyal korkunun izdüşümü olarak okunabilir. "İngiltere 1930'lu yıllarda Hindistan'a, 300 milyon nüfuslu bir ülkeye, 60.000 asker ile çoğu iş adamı ve din görevlisi olan 90.000 sivilin desteğinde yalnızca 4000 İngiliz görevli yerleştirmiştir." (Aslan, 2006, s. 16) Bu büyük dengesizlik, sömürgeci iktidarın ne kadar kırılabilir bir yapı üzerine kurulduğunu gözler önüne sererken, Flora'nın *"Neden bizim kafalarımızı uçurup bu işi burada bitirmiyorlar?"* sorusu hem bir korkunun hem de bastırılan bir suçluluk duygusunun dışavurumu olarak okunabilir. Gerçekte sömürge sistemi, çoğunluğu oluşturan yerli halkın pasifleşmesi, bastırılması ve medenileştirme kisvesi altında, zor aygıtlarının kullanımıyla denetim altına alınmasıyla ayakta durabilmiştir. Bu nedenle, Flora'nın şaşkınlık içeren sözleri, kolonyal efendinin sürekli bir isyan tehdidi altında yaşadığı içsel çelişkiyi ve korkuyu dramatik biçimde ifşa eder.

Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri* adlı kitabında sömürge öznesi ile sömürgeci arasındaki şiddet ilişkisini şöyle tanımlar: "Gerçekten de sömürgeci, düşman olmaktan, uzlaşmaz karşıt olmaktan, özellikle öldürülecek insan olmaktan asla kurtulamaz. Ezen, kendi alanı içinde hareketi, tahakküm, sömürü ve talan hareketini var kılar." (Fanon, 2009 s.54) Fanon, sömürgecinin yerli halktan duyduğu sürekli tehdit algısını ve bastırılmış suçluluk duygusunu ele alır. Fanon'a göre sömürge sistemi şiddet üzerine kuruludur

ve sömürgecinin, kolonize edilen halkın bir gün ayaklanacağına dair içsel korkusu, bu şiddetin devamlılığını sağlar. Sömürgeci, yerli halktan yalnızca nefret etmez, ondan korkar da. Bu korku, onun baskıcı politikasını rasyonelleştirmesine ve daha da sertleştirmesine neden olur. Bu bağlamda Flora'nın sözleri yalnızca kişisel bir kaygıyı değil, sömürgeci zihniyetin bilinçaltında yer eden kolonyal korkuyu açığa çıkartmıştır denilebilir.

Sonuç olarak, bu makalede Tom Stoppard'ın *Hint Mürekkebi* adlı oyunu ele alınarak, oyun metninin yapı sökümlü yapılmış ve oyundaki sömürgeci bakış açısı detaylı biçimde incelenmiştir. Edward Said'in Oryantalizm'i, Homi K. Bhabha'nın melezlik ve taklit kavramları, Gayatri Spivak'ın madun söylemi ve Frantz Fanon'un sömürge psikolojisi üzerine analizleri, makalenin kuramsal temelini oluşturmuştur. Metin diyaloglar bağlamında incelendiğinde, kolonyalizmin yalnızca tarihsel bir dönemle sınırlı olmadığı; kimlik, kültür, bilgi ve temsil alanlarında günümüze dek uzanan etkileri olduğu görülmüştür.

Oyunda Batı'nın Doğu üzerindeki tahakkümü, siyasal egemenlikle sınırlı kalmayıp kültürel ve psikolojik düzeylerde de sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Kolonyalist bilgi üretimi, klişe imgeler ve oryantalist söylemler aracılığıyla "medenileştirme" adı altında meşrulaştırılan bir tahakküm projesi olarak ortaya çıkar. Bu söylemsel strateji, sömürgeciliğin gerçek yüzünü gizleyerek, Doğu'yu "geri kalmış" ve "uygarlığa muhtaç" bir konuma indirger. Ekonomik olarak ise, sömürgeci güçlerin ülkenin zenginliklerini sistematik şekilde ele geçirmesi ve kaynakların dışa aktarılması yoluyla ekonomik tahakküm mekanizmaları devrede olmaya devam eder. Böylece, kolonyalizmin çok katmanlı yapısı görünmez kültürel ve epistemik egemenlik biçimleriyle kendini sürdürür.

Sömürge öznesinin içselleştirdiği sömürgeci değerleri, sömürgecinin oryantalist bakışı ve sömürge mirasının bireylerin benlik algısı üzerindeki karmaşık etkileri oyun boyunca belirgin biçimde açığa çıkmaktadır. *Hint Mürekkebi*, bu anlamda, sömürgeci temsil biçimlerinin hem bireysel hem

de toplumsal düzeyde nasıl içselleştirildiğini ve yeniden üretildiğini görünür kılarak, postkolonyal eleştiri açısından zengin bir tartışma zemini sunmaktadır.

Dipnotlar

1) Althusser'e göre ideoloji; "var oluşlarını maddi olarak üreten, somut, maddi bireylerin somut tarihinin gerçekliğinin, yani biricik olumlu ve dolu gerçekliğin gündüzünden kalan artıklardan oluşan, içi boş ve beyhude, katıksız bir düştür, imgesel bir kuruluştur" (Althusser, 2003, s. 80). Bu bağlamda, İdeoloji, doğrudan gerçekliği temsil etmez. Aksine, gerçekliğin yansıması gibidir ama bu yansıma çarpıtılmış ve kurgusaldır. İdeoloji, gerçekliğe dair sahici, dolu bir bilgi sunmaz. Hayali, yanıltıcı, boş bir kurgu sunar. Gerçeğin yerini alan, ama gerçeği çarpıtan bir düş gibidir. İdeoloji, gerçekliğin maddi temellerinden değil, imgelerden ve yansımalardan oluşur. Althusser, "öznelere ve onların en derinlerinde yatan benliklerinin kendilerinin dışında yer alan fikirler tarafından şekillendiğini" (Loomba, 2000, s. 51) öne sürmüştür. İdeoloji, İnsanları bu imgeler aracılığıyla özneleştirir yani bir yere yerleştirir, kimlik verir, davranışlarını şekillendirir.

2) Frantz Fanon, *Siyah Yüz, Beyaz Maskeler*, çev. Emel Armutçu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016, s.15.

3) Said'in temel tezi, "Şarkiyatçılık" ya da Şark incelemesinin, tanıdık olan (Avrupa, Batı, "biz") ile yabancı olan (Şark, Doğu, "onlar") arasında iki kutuplu bir karşıtlık kurarak politik bir vizyon geliştirdiği yönündedir. (Loomba, 2000, s. 67)

4) İngilizce öğrenimi, "kan ve deri rengi bakımından Hintli" olan yerlileri "beğeni, kanaat, ahlak ve zekâ bakımından İngiliz" hâline getirecek şekilde eğitim verecektir. Bu insanlar aslında Britanya'nın çıkarlarını koruyan bir sınıf oluşturacak ve büyük, boyun eğmeme potansiyeli taşıyan bir ülkenin yönetilmesinde İngilizlere yardım edecektir.

5) Batı, Doğu'yu farklı, gizemli ve büyüleyici bir "öteki" olarak tasvir eder; böylece Doğu, renklilik,

mistisizm, ilkel ritüeller gibi klişelerle dolu bir sahneye indirgenir. Bu egzotik imgeler, Doğu'nun kültürel ve toplumsal gerçekliklerinin göz ardı edilmesine yol açar ve onu durağan, değişime kapalı bir dünya olarak algılatır. Oryantalizm bu algıyı, Batı'nın üstünlüğünü ve Doğu üzerinde kurduğu siyasi ve kültürel iktidarı meşrulaştırmak için kullanır. Doğu'nun egzotikliği, aynı zamanda onun sadece ziyaret edilmesi gereken ilginç bir yer olarak nesneleştirilmesine, gündelik yaşamının ve modern dinamiklerinin görünmez kılınmasına neden olur.

6) Lacan'a göre; insan yavrusu kendisini ilk olarak bir aynada seyre daldığında, orada kendisinden daha pürüzsüz, daha eş güdümlü ya da dengeli bir yansıma görür. Özne kendisini hem bu imgeyi taklit ederek hem de bu imgeye karşıt olarak kurar.

Kaynakça

- 1) Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve İdeolojik Devlet Aygıtları*, A. Tümenekin, (Çev.), İstanbul: İthaki yayınları.
- 2) Aslan, A. *Tom Stoppard ve sömürge kavramı*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2006.
- 3) Ashcroft, B. (2001). *Post-colonial transformation*. Routledge.
- 4) Bhabha, H. K. (1984). Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse. *October*, 28, 125-133. <https://www.jstor.org/stable/778467>
- 5) Fanon, F. (2009). *Yeryüzünün Lanetlileri*, Ş. Süer (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- 6) Fanon, F. (2016). *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*, C. Koytak, (Çev.), İstanbul: Encore Yayınları.
- 7) Gupta, A. (2012, January 10). *The role of "mimicry" in colonial and postcolonial discourse* [Unpublished manuscript]. Department of English, University of Lucknow.
- 8) İnaloğlu, E. (2023). Madun-maduniyet kavramları çerçevesinde feminist hareketin İran sineması bağlamında incelenmesi. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 1-21.
- 9) Külünk, F. (2019). Hindistan'da 1857 İsyanı: Nedenleri, gelişimi ve sonuçları. *Tarih İncele-*

meleri Dergisi, 34(1), 139-160.

10) Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm/postkolonyalizm*, M. Küçük, (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

11) Said, E. W. (1998). *Oryantalizm (Doğu bilim): Sömürgeciliğin keşif kolu* N. Uzel, (Çev.), İstanbul: İrfan Yayıncılık.

12) Salman, Y. (2022). *Postkolonyalizm ve siyahi tiyatro*. Ankara: Akademistyen Kitabevi A.Ş.

13) Stoppard, T. (2003). *Hint mürekkebi*, Ş. Yücel, (Çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

14) Spivak, G. C. (1988). *Can the subaltern speak?* In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271-313). University of Illinois Press.



Üstün Akmen'i Bir Kez Daha Sevgiyle Anmak...

DIKMEN GÜRÜN

30 Ekim 2015, tiyatromuzun en çalışkan, en üretken eleştirmenlerinden biri olan sevgili dostum Üstün Akmen'in aramızdan ayrıldığı tarih. On yıl geçmiş aradan... 2025'in şu son günlerinde, bir kez daha selam göndermek istiyorum kendisine... Zaman çok hızlı akıyor ve ne yazık ki böylesi bir garip tempoda sürdürdüğümüz yaşamlarımızdan önemli olaylar, önemli tarihler de uzağa düşüyorlar birdenbire...

Eleştirilerini topladığı kitapları arasında dolaşıyorum...2010'da çıkan *Yüzde 100 Tiyatro* kitabında 49 yıldır tiyatro üstüne kalem oynattığından söz eder Üstün Akmen. Yoğun bir biçimde yazdığı tiyatro eleştirilerinin yanında opera, bale eleştirileri bu yılların ürünleridir. *Yeni Ufuklar*, *Varlık*, *Evrım*, *A*, *Yeni İnsan*, *Yeni Dergi* gibi dergiler, *Cumhuriyet* gazetesi yıllar içinde yolunun kesiştiği yayınlar. Ve de Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB) Başkanı olduğu sırada kurulmasına öncülük ettiği *TEB Oyun Dergisi*...

Veee Perdeee, *Üçüncü Zil*, *Tiyatroda Ayna Var*, *Koltuk Tozu*, *Maskenin Öteki Yüzü*, *Yazı*

Uçtu Sahneye Kondu, *Yüzde 100 Tiyatro*, *Özdemir Abi'ne Mektuplar* eleştirilerini topladığı değerli kitaplar. Bitmez tükenmez bir tutkuyla izlediği onca oyuna yönelik olumlu / olumsuz gözlemler, incelemeler, sorgulamalar... Mitos Boyut Yayınları, Broy Yayınevi ve Cumhuriyet Kitap gibi çeşitli yayınevlerinden çıkan ve de arşiv değeri taşıyan çalışmalar.

Elimde, Üstün Akmen'in Gülriz Sururi ve Engin Cezzar'a adadığı *Yazı Uçtu Sahneye Kondu* kitabı...2012'de Mitos Boyut Yayınları tarafından basılmış. Sayfaları çeviriyorum: Sevda Şener Hocamız şöyle diyor; "*Üstün Akmen'in yaşadığı dönemin tiyatro yaşamına tanıklık eden ve yorum getiren eleştiri yazılarının toplu olarak yayımlanması ile tiyatro tarihimiz hiç kuşkusuz yok ki güvenilir bir kaynak yapıtı kazanmış oluyor.*"

Ali Poyrazoğlu onu şu sözlerle tanımlıyor aynı kitapta: "*Üstün Akmen genelde büyük bir sanat dostu, özelde derin bir tiyatro sevdalısıdır. Yalnızca yazmaz, eleştirmez bol bol tartışır; kavgasını eder; doğruya en çok yaklaşabileceği*

noktadan bakmak ister tiyatroya. Özneliğini yitirmemek için büyük bir gayret sarfeder ve başarır da. Tiyatro eleştirmenlerinin sayısı azalırken gazetelerin, dergilerin kültür-sanata ayırdığı yerler de giderek ufalır, seyrelirken Üstün Akmen hiç yılmaz, hiçbir engel onu yıldıramaz...”

Pek çoğumuz gibi, benim için de Üstün Akmen; sözünü sakınmayan, lafını dolandırmayan bir eleştirmendi... Tiyatro için yazdı. Sanat ve sanatçı düşmanlığının giderek tırmandığı bir ortamda tiyatronun öneminin altını ısrarla çizdi. Bu bağlamda yüzünü Anadolu'ya döndü. Oradaki çeşitli tiyatro etkinliklerini yakından takip etti ve bu alanda yapılan çalışmalara verdiği değeri her daim vurguladı. TEB Başkanlığı sırasında Anadolu Tiyatro Ödülleri'nin oluşması için gayret etti.

190

Ne güzel söylemişti Genco Erkal'a adadığı *Tiyatroda Ayna Var* kitabının Önsöz'ünde:

“Dionysos tapınaklarından koparak, Shakespeare'in saraylarında krallığını sürdüren, giderek Ionesco'nun sandalyeleri üzerine yerleşen yıllar yılı, çağlar çağı haşarı bir çocuk kimliğiyle kabına sığamayan; çeşitli kuşakların önünden çeşitli kavramlar ve anlayışların ürünü olarak geçen tek sanat türüdür tiyatro.

Tiyatro...

Yani bir çeşit ayna...

Bir anlamda yanılısama, yanılısama ve yaşanan “katharisis”in ancak özdeşleşme, yani “ayna” ile olası oluşunun belgelendiği bir saha.

İnsanı, insana insanla anlatan türün asırlardır tuttuğu yansıtıcı.

Ve yaşamın gerçekten bir tiyatro sahnesi olduğuna inanarak hem kendilerine, hem de çevrelerine ayna tutan binlerce tiyatrocusu...”

Vefatından kısa bir süre sonra eşi Şaylan Akmen tarafından başlatılan Üstün Akmen Tiyatro Ödülleri Onur Ödülü 2025 yılında Zeliha Berksoy, Dikmen Gürün, Zeynep Oral,

Seçkin Selvi'ye verildi. Törende yaptığım kısa konuşmayı burada paylaşarak bir kez daha sevgi ve saygılarımı sunuyorum dostum Üstün Akmen'e:

“Hepimizin bildiği gibi, çok yönlü, kültürlü, zarif, aydınlık bir insandı Üstün Akmen. Çeşitli gazete ve dergilerde sözünü sakınmayan, lafını dolandırmayan bir eleştirmen olarak takip ettik onu yıllarca. Üslubu kimi zaman sertti, kimi zaman yumuşak ama her zaman tiyatromuzun yeni açılımlar kazanması için uğraştı. Yorulmadı, bıkmadı... İktidardaki partinin tutucu kültür sanat politikalarını her daim cesaretle yendi. Sorguladı... .

Söyleyecek çok söz var dostum, arkadaşım eleştirmen Üstün Akmen üstüne. Ama ben bir soruyla noktayı koymak istiyorum bu kısa teşekkürüme: Yıllar önce, onun, Yarım Nereyi Mesken Tuttun? kitabını yüzümden eksilmeyen bir tebessümle okumuştum. Şimdi, farklı bir ruh hâliyle, sormak istiyorum kendisine; “Dostum Nereyi Mesken Tuttun?” Evet, inanıyorum ki Üstün'ün kalemine, kitaplarına yansıyan enerjisi genç eleştirmenleri, eleştirmen adaylarını tetikleyecektir...”





**Tiyatro
Devlerine
Veda**

Görmenin ve Duymanın Sınırsızlığı...

ZEYNEP ORAL

192

Robert Wilson...Ya da kısaca Bob Wilson... 20. ve 21. yüzyıl tiyatrosuna damgasını vuran dâhi Robert Wilson, New York Long Island'da kurmuş olduğu Watermill Eğitim ve Üretim Merkezi/okul/müze/kültür merkezinde son ana dek çalışarak 31 Temmuz'da öldü. 83 yaşındaydı.

Tiyatro dünyasına bir bomba gibi düşen *Sağır Adamın Bakışı* adlı oyununu 1971'de Paris'te izledikten sonra bir daha hiçbir oyununu, sahnelediği hiçbir operayı, açtığı sergileri, verdiği konferansları kaçırmadım. (*Einstein Plajda, Josef Stalin'in Hayatı, Turandot, Gölgesi Olmayan Kadın* vb.) Ve ne mutlu bana ki onunla çalışma, onu yakından tanıma fırsatı buldum. Onun tek kalıba sığdırılmayacak denli özgür ve çok boyutlu olduğunu biliyorum. Ama önce birkaç satır başı:

- Teksaslı konuşma özürlü kekeme bir çocuktu. Belki de bu yüzden suskunluk, imgeler ve ışık onun en güçlü silahı oldu. Sözcükler yerine ışığı, renkleri, devinimi konuştu, sessizlikle çılgılık attı.

- New York'ta önce yadırgandı. Avrupa sah-

nelerini fethetmesi için Fransa'da Nancy Festivali'ne gitmesi gerekti. New York'ta iki temsil sonrası kapanan *Sağır Adamın Bakışı*, kısa sürede Avrupa sahnelerini tutuşturdu.

- O sadece tiyatrocunun değil, aynı zamanda mimar, ressam, heykeltıraş, tasarımcıydı. Tiyatro eserlerini, opera repertuarını, sergileri "sahneye koyarken" hep daha derinleri kucaklamaya çalıştı.

- Sahne olayını var edenlerin rollerini yeniden tanımlarken evrensel müdahalelerle, yazar, yönetmen, oyuncu, sahne tasarımcısı, ışık tasarımcısı işlevlerini üstlendi.

- Tüm eserlerinde disiplinlerarası bir dilin peşinde koştu. Bu nedenle her alanın ustalarıyla, Philip Glass'tan Barışnikof'a, Kudsi Ergüner'ten Isabelle Hubert'e, Tom Waits'den Lady Gaga'ya iş birliği yaptı.

- Plastik sanatlar aracılığıyla imgeyi güçlendirdi. Müziği, dansı ve ışığı yüceltti. Müziği, operayı, tiyatroyu, dansı, devinimi, tüm plastik sanatları, mimariyle bir arada yoğurdu.

- Metinlerin yeniden okumalarla farklı katmanlarını ortaya çıkarırken sözle ses arasında-

ki ilişkiyi araştırdı.

-Her eseri aynı zamanda birer sentezdi. Çağrışımlara açık imgelerle, her izleyiciye farklı algılama olanakları ve katmanları sundu; görmenin, duymanın, algılamanın sonsuzluğunu, sınırsızlığını ve seçim özgürlüğünü tanıdı.

Bunları yaparken yalnız fiziksel ya da görsel bütünlüğün değil düşünsel, duygusal ve içsel bütünlüğün peşinde koştu. Bunların sonucunda “bütüncül tiyatro”ya ulaştı.

Bu genellemelerden sonra işte kimi oyunlarına ilişkin kimi ipuçları:

O OYUNLAR KI:

Robert Wilson’dan ilk kez bir oyun izlediğimde yıl 1971’di. Paris’teydi. *Sağır Adamın Bakışı (Le Regard d’un Sourd)*, bir tabure, bir iskemle, bir masa dışında boş, bomboş bir alanda oynanıyordu. Boş alanı seyirci dört yandan kuşatmıştı. Tam beş saat (Evet 5 saat) boyunca bir ailenin bir gün içindeki bir yaşam parçasına tanıklık ettik. Bir anne ve çocukları. En yetişkin çocuk sağırdır. Biz de sahneyi onun bakışlarıyla izledik.

Anne bardağa yavaşça süt boşalttı. Sütü çocuğuna götürdü. Çocuk sütü içti. Anne boş bardağı geriye masaya götürdü, masadaki bıçağı aldı. Sütü içmiş olan çocuğa yürüdü. Çocuk bir kitaba bakıyordu. Neredeyse okşayarak, sonsuz bir şefkatle çocuğu bıçakladı. Bir önden bir arkadan... Çocuk yere yığılırken, anne onu kollarında tutuyordu. Sonra onu uyuyan bir bebeği yatağına yatırır gibi yere bıraktı... Masanın başına döndü. Uzun uzun dikkatle bıçağı temizledi, temizledi ... Yeniden bardağa süt doldurdu. Bıçağı eline alıp usul usul yerde örtülerin altındaki bir yığına doğru ilerledi... Çarşafı özenle açtı... Altından çıkan yarı uykuda yarı uyanık kız çocuğunu kucakladı. Onu da bıçakladı. Onu da sonsuz bir şefkatle, sevip okşayarak, çarşafın üzerine bıraktı. Yeniden gerisin geriye yerine döndü.

Bütün bunları sağır genç izliyordu... Sonra bir



Robert Wilson

çığlık duyuldu. Çocuğun ağzı açıktı ama sanki çığlık ondan gelmiyordu. Yüz ve tavırla, çığlık sesi öylesine birbirinden kopuktu. Anne bıçağı temizledi, temizledi ve o gence doğru ilerledi. Yanına geldi. Elleriyle, o kocaman açılmış ağzı örttü. Çığlık kesildi. Çocuk önde, anne, elinde bıçak çocuğun arkasından gidiyordu, gidiyordu. Tiyatronun duvarlarında kayboldular.

Oyunda baş rol ışıktaıdı. Siyah, beyaz bir de ışık. Bizim gördüğümüzle sağır çocuğun “gördükleri” ya da “hissettikleri”, korkuları, kabusları, düşleri farklıdı. Ağır çekim hareketler... Aynı ses ve devinimlerin yeniden yeniden tekrarlanması... En aza indirilmiş sözler... Uzun susuşlar... Gölge oyunları... Karanlıktan aydınlığa, abartılı geçişler... Sesin, bir duygunun, bir düşüncenin, hele hele mimiğin yüzde donup kalması...

Sağır Adamın Bakışı’nda, Bob Wilson’un bundan sonraki her oyununda rastlayacağımız özellikler vardı: Zamanın ve uzamın sorgulan-



The Blacks, Robert Wilson
Fotograf: Lucie Jansch

194

ması... Bu ikisinin ilişkisi... Anlatımın yerini imgelerin alması... Anılara, düşlere, bilinçaltı-na yolculuk...

Sahnedeki her öğeyi (sesi, ışığı, rengi, müziği, devinimi, duruşu vb.) en ufak parçalara, neredeyse “atomlarına” ayırarak, parçalayarak bunlar arasındaki ilişkiyi inceliyordu. İlişkileri ön plana çıkarıyordu. Parçaladıklarını yeniden şekillendiriyor, yeniden bir araya getiriyor, yeniden kurguluyordu. Bunu yaparken neden sonuç ilişkisi aramıyordu. Her öğe bağımsızdı. Oyuncunun bedeni sesinden, sesi sözlerden, sözler devinimden, devinim görsel öğelerden bağımsızdı. Ancak bunların tümü Wilson’un dâhiyane buluşlarıyla mükemmel bir biçimde birbirleriyle bütünlenebiliyordu.

Her oyunu böyle ayrıntılı anlatırsam bu yazı bitmez. İlerlemeden şunu vurgulamak istiyorum:

Mimarlık eğitiminden sonra Bob Wilson Balanchine’in çalışmalarından ve Merce Cunningham’ın dansdaki soyutlamalarından çok etkilenmişti. Resimde “fütürist” akımdan, tüm “avant-garde” sanatçılardan... Müzikte Philip

Glass ile, dansla Lucinda Childs ile yolları kesişecek ve birlikte çalışacaklardı. Dünya dediğimiz bu kaosa, bir mimar, bir yapı ustası olarak el atıyor, boşluğa bir anlam vermeye çalışıyordu. Tiyatroyla, performanslarla, operayla ve sergilerle... Sahneye ya da tuvale değil, boş alanlara üç boyutlu resimler çiziyordu.

Joseph Stalin’in Yaşamı ve Çağı (1973), *Kraliçe Victoria’ya Mektup* (1974), *Einstein Kumsalda* (1976), *Edison* (1979), *İç Savaşlar* (1983) operaları ve oyunları, bu çabanın belli başlı duraklarıydı. 1980’den sonra yazılı metinlerden yola çıkarak çalışmaya, Euripides, Shakespeare, Brecht, Müller, Ibsen oyunları, Mozart, Puccini, Strauss operaları sahnelemeye başladı.

Persefone’yi hem İstanbul Tiyatro Festivali’nde Rumeli Hisarı’nda, hem de Taormina Festivali’nde kapalı bir mekânda izledim (ikisi de 1996’da). Sanki iki farklı oyun gibiydi. Oysa her ikisi de T.S. Eliot’un *Çorak Ülke*’sine (*Waste Land*) ve mitolojiye dayanıyordu. Müzik ise yine ikisinde de Rossini ve Philip Glass’a aitti.

İstanbul’daki temsilde o malum mitolojik öyküyü dinlemiyordum. Önümdeki boş alanda

renklerin ve ışığın değişimiyle, müzikle, oyuncuların devinimleriyle, nesnelerin elden ele dolaşımıyla, fısıltıların yankılanışıyla, çağrılarla, seslerin sürüklenişleriyle, boş alanın boyutları her an değişiyordu. Bu saydıklarımın birbirlerinden kopması ve yeniden bir araya gelip bütünleşmesiyle, aralarındaki ilişkiyle anlamlar da, çağrışımlar da çoğalıyordu.

Boş alan kâh çocukların oyun bahçesine, kâh “Hades” yeraltı dünyasına dönüşüyordu. Ve bir “anne” çağrısıyla, “çocukların canını yakmayın” diye haykırmak istedim. Ama haykırmadım, izlemeyi sürdürdüm. (O günün sabahında Eğitim Şurası vardı. Haksızlıkları dile getiren çocukları polisler kıyasıya dövüyordu. Bir çocuğu ortalarına alıp beşi altısı saldırıyordu. Saldırığı gören başka polisler o yana koşuyordu. Ben ayırmak için koşuyorlar sanıyordum. Hayır, coplamaya katılmak, tekmelemek için koşuyorlardı.)

Demeter’in Zeus’a “Hemen şimdi bir şeyler yap, Persefone’siz dünya olmaz” sözleri içime işledi. Ve sanki Zeus’a değil bana, bizlere soruyordu: “Fark etmedin mi kuşların geri geri uçtuğunu? Okyanusun uykusuzluğunu? Çamurdaki avuç izlerini? Balıktaki metal tadını? Mahzende kilitli küçük sesleri?”

“Çocuklarımızın dövüldüğünü, öldürüldüğünü?” diye de ben ekledim. *Persefone* sona erdiğinde ruhlarımızın yalnızlığını ve yabancılaşmasını her zamankinden daha çok duyuyorduk.

Taormina’daki temsilde ise mükemmellik ve estetik duygu daha ön plandaydı. İstanbul’daki *Persefone* daha çok ruhumuza sesleniyordu. Taormina’daki ise gözlerimize...

Der Ozeanflug ,Okyanus Üzerinden Uçuş oyununu 1998’de Berlin’de “Berliner Ensemble” Tiyatrosu’nda izlemek fırsatını buldum. Brecht’in (New York’tan Paris’e Atlantik Okyanusu üzerinden ilk uçuşu gerçekleştiren Amerikalı pilot Charles Augustus Lindbergh’i anlatan) radyo oyunu, Heiner Müller’in *Argonotlardan Manzaralar’ı* ve Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar’ından* derlenmişti oyun.

Wilson sahneyi yatay ve dikey ışık çizgileriyle biçimlendirmişti. Linderbergh’in okyanusu geçişi, sahnede oldukça yüksek bir telin üzerinde gerçekleşti.

Halkın beklentileriyle çelişen Linderbergh’in yalnızlığı, iç ve dış sesler aracılığıyla veriliyordu. Radyo yayınlarıyla, bu iç ve dış seslere farklı bir boyut ekleniyordu. Uçuş çabası, teknolojiyle insanoğlunun ilişkisi, Bob Wilson’a sahnede yine kendi estetiğini uygulayabileceği sonsuz olanaklar sağlamıştı.

Bob Wilson, 1998’de Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali’ne *Denizden Gelen Kadın* oyunuyla geldi. AKM’de oynandı. Oyunu Ibsen’in aynı adlı oyunundan yola çıkarak Suzan Sontag özgür bir biçimde yeniden yazmıştı. Oyuna ilişkin tam da Bob Wilson’u anlatan bir açıklama yapmıştı sanatçı :

“Dürüst olacağım. Ben Ibsen’i sevmem, naturalizmi, durmadan kendini açıklaması beni rahatsız eder.”

Bu nedenle Susan Sontag’dan, geriye Ibsen’in yalnız temel öğelerinin kaldığı bir oyun yazmasını istemiş ve oyunu “kuzey ışıkları”yla sahnelemişti. Suzan Sontag’ın minimalist seçimi (konuyu, olayları, diyalogları en aza indirgemiş) Robert Wilson’un minimalist sahnelemesiyle harika bir biçimde bütünleniyordu. Oyunun her anında söz ve eylem arasındaki ilişki inceden inceye işlenmişti. Ama eylem deyince, anlam yüklü eylemsizliğin de bir tür eylem olduğunu gözden kaçırmamak gerekiyordu.

(Meraklısına: 500 Sayfalık, 2004’te Alkım Yayınlarından çıkan *Karanlıktaki Işık* kitabımda Wilson’un izlediğim tüm oyunlarını irdelemiştim. Belki sahaflarda bulabilirsiniz.)

ONUNLA ÇALIŞMAK

1999 yılında Bob Wilson’un Watermill Kültür Merkezi’nde onunla birlikte çalışma fırsatını buldum. Yaşamımın, belki de, en amansız, en zorlu ama aynı zamanda en heyecan verici günlerini yaşadım. Orada geçirdiğim iki haftayı

Faust II oyunundan bir kare.
Fotograf:Lucie Jansch



196

bunca amansız ve zorlu, ama aynı zamanda müthiş heyecan verici bir sınava dönüştüren şey, Robert Wilson'un kendisiydi. Ona hayrandım, ondan sürekli bir şeyler öğreniyordum. Ondan nefret ediyordum: Kendisini bir "Guru", çevresini bir sürü olarak görüyordu.

Baştan alayım: Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali için "Anadolu Uygarlıkları" başlıklı bir proje gerçekleştirecektik ve yazar, dramaturg olarak beni seçti. Neden ben diye kendisine sorduğumda yanıtı şöyleydi: "Sen, beni ve tiyatromu çok iyi tanıyorsun; nasıl çalıştığımı, nasıl bir tiyatro gerçekleştirmek istediğimi biliyorsun" demişti.

Teklifi hiç düşünmeden kabul ettim ve kendimi New York'ta o merkezde, Watermill'de buldum. Burada kalabalık bir koloni hâlinde yaşıyorduk. Farklı konumlardaydık. Bir kısmı Wilson'un davetlileriydi ki bizim ekip öyleydi. Bir bölümü ise Wilson'un çalışmalarına katılmak isteyen gençlerdi. Bu gençler (yemek pişirmekten tuvalet temizlemeye) yerleşkenin

tüm işlerini yaparken maestronun çalışmalarını izliyor, üstüne de yüklü bir ücret ödüyorlardı.

Bizim ekipte müzisyen olarak neyzen Kudsî Erguner ile Michael Galasso; asistan olarak Köken Ergun, proje koordinatörü Koza Gökbuket vardı.

Anadolu Uygarlıkları deyince... Hitit (öncesi ve sonrası), Frigya, Lidya, Likya, Karya, Komagene Krallığı, Helen, Roma, Bizans, Selçuk, Osmanlı... Kökleri, izleri, etkinliği yüzyıllara yayılan Anadolu'yu bir buçuk saatlik bir oyuna sığdırmak; bu ortak kültür mirasını paylaşmaya çalışmak... Elbet seçim yapmak kaçınılmazdı. Seçimimi yapmakta Homeros'dan, Mevlana'dan Nazım Hikmet'e, Yunus Emre'den Orhan Veli'ye, Sait Faik'ten Sabahattin Eyüboğlu'na nice "dost" ve Anadolu halk öyküleri imdadıma yetişti.

Seçtiğim metinleri ve imgeleri yedi başlık altında topladım: Bunları şöyle sıralayabilirim : Bakış (Göz) - Dokunuş (El) - Su - Toprak - Gü-

neş - Gülümseme - Ses...

Robert Wilson'a her başlık altında birkaç metin / olay / durum sunuyordum. Meğer metin okumazmış, anlattırıyordu. Ben anlatır o dinlerken önündeki kağıtlara sürekli bir şeyler çiziyordu. Ve önerdiklerimden birini seçiyordu. Böylece 7 sayfalık bir metin oluşturdu.

Okumaktan nefret eden Bob Wilson'a "Anadolu Uygarlıkları" nı hap gibi birer paragrafla birkaç tümceyle veriyordum. O bunları alıp harekete, ışığa, şiiire, dansa, müziğe dönüştürüyordu.

Watermill'de akşamları, özellikle merkeze para yatıran sponsorlar için davetler veriliyordu. Bob Wilson akşamları çok yüklü olduğundan "Zeynep dostlarımıza projemizi anlat" demesiyle her akşam "Anadolu Uygarlıkları" nı farklı konuklara, sponsorlara anlatıyordum.

Onunla çalışmak, cenneti ve cehennemi bir arada yaşamaktı. Özetle bizim projeye ilgilendiğinde cennetteydim. Ama aynı anda 8 tasarı üzerinde çalıştığından sıranın bize gelmesini beklemek cehennemdi.

Merkezin uçsuz bucaksız bahçesinde, tenteler altında bir projeden ötekine koşuyordu. 1) İstanbul Masası, 2) Barselona Masası, 3) İsviçreli bir vakfın "21. yüzyılda yaşam" multi-medya olayı, 4) Berlin için İsamu Noguchi Sergisi, 5) Polaroid fotoğrafın bir workshopu, 6) Danimarka- İsveç ortak yapımı *Woyzeck* oyununun sahnelenmesi, 7) Bremen'de Robert Wilson'un retrospektif sergisi, 8) Son anda eklenen Lizbon masası...

Beni şaşırtan, bir masa başından, öteki masa başına, bir "sahnedan" öteki "sahne"ye gidip gelen Robert Wilson'un, sanki hiç ara vermemiş gibi çalışmaya bıraktığı yerden başlayabilmesiydi. Ben böyle bir hafıza görmedim... Önündeki kağıda her cümlemin "resmini" çiziyordu. İlk kez duyduğu bir cümleyi, saatler sonra o resme bakıp, masaya yatırıyordu.

Sahnelemeye gelince: Robert Wilson, bir olayı, bir durumu, bir metni, bir düşüncüyü, bir duyguyu (hele hele duyguyu hiç!) sahnelemi-

yor. O, ilk kez duyduğu bir öykünün özündeki hareketi sahneliyor. Psikolojiden, tarihten, coğrafyadan, zamandan, mekândan arınmış, özellikle de natüralizmden ve sembolizmden arınmış hareketi sahneliyor. Öykünün ya da durumun içindeki dinamizmi, sinerjiyi, enerjiyi sahneliyor.

Oyuncularla, dansçılarla, müzisyenlerle çalışırken, onlara sürekli her durumun, her imgenin hatta her müzik parçasının bir "derisi", bir "eti" ve bir "kemiği" olduğunu anımsatıyor. Derisi... Eti... Kemiği... Dışta görünen... İçte tutan... ve yapıyı çatan özü... Bunların bir araya gelmesi, bunların bütünlüğü, izleyiciye farklı algılama katmanları sunuyor, kendi duygu ve düşünce birikimini gösteriye katmasını sağlıyor.

Sahne, yani yine bahçede boş alanda prova yaparken elinde buruşturduğu orta yere fırlattığı beyaz kâğıtlar "kuş olup" Bizans mozağında ya da Selçuk kale duvarında yerini alıyordu. Yandaki çalılıktan kopardığı bir dalı Ege'nin zeytinliğine ya da bir ormana dönüştürüyordu. Her ışık bir fırça darbesi, her adım bir nota, her duruş bir haykırıştı. Mekânı ve zamanı her an yeniden yaratıyor, biçimlendiriyordu.

Çalışmalarında hiçbir şey rastlantı değildi. Matematik problemi çözer gibi her bakışı, duruşu, her devinimi inceden inceye ayarlıyordu.

Evet o bir büyücüyü. Sahnelediği her oyunda, her opera eserinde yeni bir alfabe, yeni bir dil yarattı. Maalesef Anadolu Uygarlığı tasarıları hayata geçmedi. Geçseydi günümüz politikacılarına müthiş bir ders olurdu!



Tiyatronun Direnme Gücü: Claus Peymann

ZEHRA İPŞİROĞLU

Karanlık dönemlerde şarkı söylenecek mi? Evet karanlık dönemlerde şarkılar söylenecek karanlık dönemler üzerine

198

Bertolt Brecht

Almanya tiyatrosunu yitirdi

Almanya altmışlı, yetmişli yıllardan bu yana tiyatroya damgasını vurmuş olan tiyatro devini yitirdi. Peymann'ın sahnelediği oyunlarla ilk karşılaşmam seksenli yıllara rast geliyor. O yıllarda Viyana Burg Tiyatrosu'nun başına getirilen Claus Peymann bu tiyatrodaki iyice köhneleşmiş olan geleneksel duruşa karşı çıkarak bir anda ortalığı birbirine katıyordu. Radikal eleştirel bakışıyla Avusturya'yı ve Avusturyalıları yerle bir eden yazar Thomas Bernhard ile birlikte çalışması, klasik oyunlara yepyeni bir soluk getirmesi muhafazakâr Burg Tiyatrosu izleyicisinin üzerinde şok etkisi yapmıştı. Beni çok heyecanlandıran da Peymann'ın bu cesurca atılımıydı. Thomas Bernhard'ın Avusturya'nın Nazi geçmişiyle yüzleşen *Kahramanlık Mekanı (Heldenplatz)* oyunu sahnelendiğinde kıyamet kopmuştu. Bu oyunla Peymann geri-

cilerin öyle bir bam teline basmıştı ki ortalık birbirine girmişti. Oyunu bloke etmek isteyenler, bağırınlar çağırınlar Thomas Bernhard'a fiziksel saldırıya kadar ileri gitmişti. Peymann bu oyunla amacına ulaşmış, tiyatro amacıyla izleyicileri derinden sarsmış, böylece yepyeni bir tartışma alanı yaratmıştı. Sınırsız bir hayal gücü, alaylamadan kara mizaha kadar uzanan yoğun bir mizah anlayışı ve eleştirel çözümlerle düşünmeye dayanan sağlam bir dramaturji çalışması, sahnelediği her oyuna farklı bir renk ve soluk katıyordu. Onun sahnelediği her oyun büyük bir yaşantı oluyor, günlerce o oyun üstüne konuşuluyor, tartışılıyor. Hayal gücü ve yaratıcılığın çözümlerle düşünceyle buluştuğu noktada Peymann dokunduğu her şeyi yeşerten bir sihirbaz dönüşüyordu. Klasikleri sahnelerken özgün metne çok değer



veriyor ama metne çağdaş bir bakışla radikal bir biçimde yaklaşımdan da çekinmiyordu. Önemli olan klasik bir metine günümüz sorunlarına ışık tutan çağdaş bir sahne yorumu getirilmesiydi. Öte yandan günümüzde çok moda olan gelişigüzel buluşlardan, yapıbozum oyunlarından, izleyicinin dikkatini dağıtacak göz boyayıcı efektlerden özenle kaçınıyordu. Hem sahne tasarımında hem de oyunculukta oyunun ana düşüncesinin ve iletisinin çıkması gerekiyordu. Bu açıdan yalınlığa değer veriyordu. Peymann'ın sahnelediği her oyun, hem oyun metniyle hem de yaşadığı çağla yoğun bir hesaplaşmanın ürünüydü. "Sanat her zaman direniştir" diyordu. "Çatışmadır, karşı koyuştur, sanat bu gizilgücünü kullanmazsa tükenir gider".

Yalnız savaşçılar, yıkıcılığın sınırsız gücü

Seksenli yılların sonu: Viyana Burg Tiyatrosu'ndayım. Peymann rejisiyle iki oyun izliyorum. Shakespeare'in *III.Richard*'ı ve Kleist'in *Hermann Savaşı*. Almanların ulusal kahramanları Herrmann ve III.Richard efsanevi kahramanlar mı? Yoo tam tersine onlar çok sıradan, çok bildik insanlar, içimizden birileri. Hermann günümüz giysileri, siyah paltosu ve kasketiyle, sessiz, dalgın ve kendini beğenmiş hâliyle gözü pek bir kahramandan çok stratejik bir düşünür; düşmanını sadece düşünme gücüyle yenen usta bir satranç oyuncusu. III.Richard çevresini kan revan içinde bırakan gözü dönmüş bir canavardan çok sakatlığı yüzünden üzerine pek varılmayan, dilediğini koparan şımarık bir çocuk. Bu anti kahramanların ortak yanı toplum dışlıkları, başka deyişle öteki oluşları. Romalılarla Germanlerin savaşının gösterildiği *Hermann Savaşı*'nda Hermann ufak tefek görünümüyle kaba saba savaşçıların arasında kolaylıkla kırılacak bir dal gibi. Arkadaşlarının zafer ya da çaresizlik çığlıkları yükselirken turnaklarını kemirerek ve içi sıkılarak bir köşede oturuyor. Ama oyun geliştikçe onun ne kadar tehlikeli bir politikacı olduğunu, sinsilik, kurnazlık, ikiyüzlülük, yalan dolan ve manipülasyondan kaçınmadan nasıl adım adım amacına ulaştığını ayırmsızca görüyoruz. Kitleleri peşinden sürüklemeyi başaran usta bir demagog Hermann. Kleist'in iletisi eskimiş olduğundan pek sahnelenmeyen bu ulusal kahramanlık oyunu Peymann'ın yorumuyla ters yüz edilerek bugüne kazandırılıyor.

III.Richard'ta tüm sahne Richard ve onun ağına düşenlerin çıkmazını sergileyen demir çubuklarla kaplanmış. Seksenli yılların en ünlü oyuncularından olan Gert Voss bu demir kafesin içinde dört dönen Richard'ın kötülüğünü, acımasızlığını büyük bir doğallıkla oynuyor. Richard sen, ben, hepimiz, içimizden biri. Dikkati çeken kökenini sevgisizlikte bulan yalnızlığı. Sevme ve yaratma yetilerinin eksikliği, sınır

tanımayan bir yıkıcılığa sürüklüyor onu. Yalnızlığın bedelini sadece bedensel değil iç dünyasıyla da sakat bir insana dönüşerek ödüyor. Ama ne garip ki Richard'ın çevresindeki herkes kolaylıkla düşüyor onun tuzağına. Richardların ve Hermannların giderek çoğaldığı bir dönemde önemli olan tehlikenin bilincinde olmak ve onlara meydanı boş bırakmamak. Bu iletiyi her iki oyunda da yoğunlukla hissediyoruz.

Gerici güçler ve fanatizmin gülünçlüğü

Yine Viyana Burg Tiyatrosu'nda izlediğim *Bilge Nathan*'da dinlerin, Müslümanlığın, Hristiyanlığın ve Yahudiliğin eşitliğini ve kardeşliğini savunan ve ön yargılara karşı çıkan aydınlanmacı yazar Lessing'in oyunu ütöpik bir model çiziyordu. 1879' da sahnelenen bu oyun o zamanlar kilise tarafından yasaklanmış, Nazi döneminde de bu yasak tekrar devreye girmişti.

200

Peymann da oyunu Lessing'in çizdiği hümanist modele bağlı kalarak sahnelemiştir. Tüm dinlerin eşit olduğunu savunan Bilge Nathan elinde bastonu ve bavulu, kafasında şapkasıyla çağdaş bir dünya yolcusu. Oyunun doruk noktasını fanatizm ve gerici güçleri temsil eden Patrik'in sahnesi oluşturuyor. Bu tuhaf din adamı yerleri süpüren mor giysisiyle grotesk bir dev görünümünde. Ama arkasını dönünce manastır rahibinin sırtına oturmuş olduğunu görüyoruz. Dazlak kafası, gözlükleri, şemsiyesi ve tıslayan sesiyle grotesk bir karikatür sergiliyor. İnsancıl ve barış dolu bir dünyada gerici güçler ancak bu kadar gülünç gösterilebilir. Peymann'ın bu yorumunda abartının giderek yoğunlaşarak saçmalığın sınırına vardığı anlarda bile oyunun gerçekçi boyutunu yitmediğini ve bu özelliğiyle de tedirgin edici, uyarıcı, vurucu gücünü koruduğunu görüyoruz.

Die Zeit gazetesindeki bir röportajında "Benim hayallerim hâlâ çocukluk hayalleri" diyordu Peymann. "Yaşamın iyiler ve kötülerin birbiriyle savaştığı bir masal olduğunu hayal ediyorum".

Tiyatroya inanmak ve tiyatro tutkusu

Tiyatronun dönüştürücü gücüne inanan Claus Peymann, Viyana Burg Tiyatrosu ve Berlin Berliner Ensemble'da yıllarca süren yöneticiliği ve sahnelediği birbirinden vurucu oyunlarla sadece bir döneme damgasını vurmamakla kalmıyor, aynı zamanda izleyicileri hem kıskırtan hem de motive eden tutkulu tiyatrocü kişiliğiyle de belleklere yerleşiyor.

"Ben 1937 değil 1968'de doğdum. Gerçek doğum tarihim bu" demişti. "Zamana hiç uymayan bir dinazor gibi tiyatronun ütopyalar yaratabileceğini, dünyayı değiştirebileceğini, adaleti sağlayabileceğini düşünüyorum".

Genç tiyatrocülere çok uzak gelebilecek bu görüş 1968 kuşağının sesini dile getiriyor. Tiyatronun da yaşamın da bir anlamı olmalı, buna inandığımız oranda tiyatro bizi sarıp sarmaladığı gibi mucizeler yaratıyor. Peymann'ın çalışmaları da tiyatro tutkusuna en güzel örneği vermiyor mu?

Yaşamın her alanında olduğu gibi tiyatrodada her kuşak kendinden önceki kuşaktan çok şey öğrendiği gibi önceki kuşak da bir sonrakinden çok şey öğreniyor. Bu açıdan kuşaklar arası hiç bitmeyen bir diyalog söz konusu. Ben de sadece benden sonraki değil benden önceki kuşakla da sürekli bir diyalog içindeyim, onların bana katkısı nedir, hangi noktalarda farklı düşünüyorum, bu sorular benim için çok değerli. Bu yazıyı da kaleme alırken benden yarı kuşak önde giden bir tiyatrocü olarak ünlü yönetmen Claus Peymann'ın tiyatro yaşamıma neler kattığı üstünde düşünüyorum. Ondan ve onun kuşağından olan tiyatrocülardan, yönetmenlerden, yazarlardan, dramaturglardan hayal gücüyle çözümleyici düşünmenin bütünlüğüne bir tiyatro anlayışını içselleştirmeyi, öte yandan sorgulayıcı ve eleştirel bakışı da özenle korumayı öğrendim.



Dostlar Tiyatrosu

NURDAN ARCA

Yıl 1963 idi. Genco Erkal'ı *Aslan Asker Şvayk* oyununda gördüm. Arena Tiyatrosu'nda oynuyordu ve tiyatro Taksim Sıraselviler'de bir apartmanın beşinci katındaydı. Küçücük asansör genellikle bozuktu. Oyunu görmek için merdivenleri koşa koşa tırmandığımızı hatırlıyorum. Ardından Gülriz Sururi- Engin Cezzar Tiyatrosu'nda sahnelenen *Othello*'daki Iago'yu oynarken gördüm. 1969'dan itibaren Dostlar Tiyatrosu'nun neredeyse bütün oyunlarının tiyarkisi, sadık bir izleyicisi oldum. Zehra İpşiroğlu *TEB Oyun Dergisi* için Dostlar Tiyatrosu hakkında bir yazı yazmamı isteyince kabul etmem ondandır. Bir de Dostlar Tiyatrosu'nun 30. Yılı, Genco Erkal'ın 40. Sanat yılı için *Dostlar'ın Tiyatrosu* adlı bir belgesel yaptım. Yoksa ülkemizin gayet donanımlı tiyatrocuları, tiyatro eleştirmenleri ve tiyatro hocaları, uzmanları yani tiyatro sanatına, loncasına dâhil üyeler her şeyi güzel güzel söylüyorlar, yazıyorlar. Ben de Dostlar Tiyatrosu'nda gördüklerimi, yaşadıklarımı en yalın hâliyle ve haddimi aşmayarak paylaşmaya çalışacağım. Sanatın her alanına hakim bir Rönesans insanı olan Genco

Erkal tiyatroyu seçmiş! Büyük tiyatro ustası, 40 yıllık değerli arkadaşım, Genco'nun bu yazıya ne diyeceğini düşünüyorum. Yazdıklarımı hep desteklediği için mi, yoksa yazımın konusu tiyatro olduğu için mi? Önümde göz alabildiğine uzanan ufkuyla Ege denizi tanığımdır.

Yıl 2025 idi. Ilık bir Nisan günü Beşiktaş'tan, İskele Meydanı'ndan geçiyordum. Meydandan yükselen sesleri merak ederek geri döndüm. Gencecik çocuklar meydanı tıklım tıklım doldurmuştu. Lise öğrencisiydiler. Gençler hep bir ağızdan Nazım Hikmet'in şiirinden dizeleri haykırıyorlardı:

“Ben bir ceviz ağacıyım Gülhane Parkı'nda
Ne sen bunun farkındasın
Ne de polis farkında”.

Derken bir darbuka ortaya çıktı. Liseli gençler hep birlikte tempo tutarak aynı dizelerin şarkısını söylemeye başladılar. O şarkı Cem Karaca'nın bestesiydi.

“Ben bir ceviz ağacıyım Gülhane Parkı'nda
Ne sen bunun farkındasın,
Ne de polis farkında”.

Aynı şarkıyı Genco Erkal ve Tülay Günay 10 yıldır birlikte, Dostlar Tiyatrosu'nun *Yaşamaya Dair* adlı oyununda söylüyordu. Genco bu oyunu Nazım'ın şiirlerinden uyarlamıştı. Şiirleri ve şarkıları kusursuz bir kurgu ve yorumla oyun hâline getirmişti. Şiirleri içimize oya gibi işliyorlardı. *Yaşamaya Dair* ilk kez 2014'te Eminönü'nde Ali Paşa Hanı'nda oynandı. Bir süre oradaki büyülü avluda sahnelendikten sonra o kadar beğenildi ki 10 yıl boyunca, yani 2024'e kadar kesintisiz olarak sahnelerdedi. *Yaşamaya Dair* artık klasik bir eser oldu.

Beşiktaş Meydanı'nda toplanan liseli gençlerin barışçı protestoları Nazım Hikmet'ten, Genco Erkal'dan ve Cem Karaca'dan esinlenerek sürüyordu. Protestonun nedeni öğretmenlerinin bir gecede okullarından uzaklaştırılmış olmasıydı. O gençler İstanbul'un en köklü liselerinde okuyorlardı. Neredeyse yüz yıldır var olan o liseler nedense "Proje Okul" ilan edilmişti. Okullarında en sevdikleri, en iyi öğretmenleri bir gecede başka okullara gönderilmişti. Binlerce değerli öğretmen İstanbul'un merkezindeki o köklü okullardan, kentin en uzak ilçelerine tayin edilmişti. Liseliler Beşiktaş Meydanı'nda işte o değerli öğretmenlerini geri istiyorlardı.

(Beşiktaş meydanı Beşiktaş-Üsküdar İskelesi'nden caddeye, Deniz Müzesi'nden Bahçeşehir Üniversitesi Kütüphanesi'ne kadar uzanan kocaman bir meydana. Barbaros Hayrettin Paşa'nın heykeli meydanın merkezindedir. Barbaros'un yeşillikler içindeki türbesi ise meydanın caddeye yakın yerindedir. Tarihi Beşiktaş İskelesi'nin üst katında İBB'nin açtığı kütüphanede masalar hep gençlerle dopdoludur. Önlerine bilgisayarlarını açmış, çalışırlar. Arada kalkıp Beltur'un kafesinden makul fiyatlı çay, kahve alırlar. Kütüphanenin iki yan cephesinde, biri kuzeye, diğeri güneye bakan iki adet camlı cumbası vardır. Güney cumbası tam da Sarayburnu'na bakar. Orada, Gülhane Parkı'nda yükselen, Nazım Hikmet'in şiirindeki ceviz ağacına selam eder.)

Dostlar Tiyatrosu Nasıl Bir Tiyatrodur?

Yıl 1969 : Kasım ayında tiyatroya gönül vermiş bir grup arkadaş hep birlikte Dostlar Tiyatrosu'nu kurdular; Genco Erkal, Mehmet Akan, Arif Erkin, Atila Alpöge, Şevket Altuğ, Nurten Tunç, Ferit Erkal.. Dostlar Tiyatrosu politik bir tiyatro olacaktı. Özellikle yerli yazarların oyunlarını sahnelemek istiyorlardı. İlk yıllarından itibaren, yani yetmişli yıllardan başlayarak yerli, belgesel tiyatro oyunlarının yazılıp sahnelenmesine öncelik vereceklerdi. 1960'lar ülkemizde tiyatroların altın çağıydı. 1960'lı-70'li yıllar İstanbul'da her akşam kırka yakın tiyatronun perde açtığı yıllardı. Gişelerin önünde başlayan bilet kuyrukları yağmur altında bile kilometrelerce uzuyordu. Dostlar Tiyatrosu'nun ve Genco Erkal'ın tiyatro yaşamı boyunca tiyatromuzun vicdanı ve yüreği olduğu herkesçe malum.

Yıl 1975: 1 Mayıs İşçi Bayramı törenlerinin Taksim Meydanı'nda yüz binlerce insanla birlikte yapılabildiği zamanlardı. Dostlar Tiyatrosu da tabii ki tam kadro katılıyordu. O yıl Genco Erkal bir ilki gerçekleştiriyor, kürsüden Nazım Hikmet'in *Kerem Gibi* şiirini meydanı dolduran yüz binlere okuyordu:

"...Dert çok/ hem dert yok/ yüreklerin kulakları sağır/ Hava kurşun gibi ağır/ Ben diyorum ki ona/ Kül olayım Kerem gibi yana yana / Ben yanmasam, sen yanmasan, biz yanmasak,/ Nasıl çıkar karanlıklar aydınlığa?"

Artık Taksim Meydanı her türlü törene ve anmaya kapalı. Yüreklerin kulakları hâlâ sağır, hava hâlâ kurşun gibi ağır....Yananlarla aydınlanıyor geleceğimiz...

Dostlar'ın Tiyatrosu Belgeselim

Yıl 1999. Ve 1969'da kurulan Dostlar Tiyatrosu'nun 30., Genco Erkal'ın 40. sanat yılına geldik. Dostlar Tiyatrosu'nun kurucusu Genco Erkal 40 yıldır tiyatromuzun parlayan yıldızı



zıdır. Bu durumu tesbit etmek gerektiğini düşündüm ve Dostlar Tiyatrosu için, Genco Erkal için bir belgesel yapmak üzere yola çıktım. Belgeselin senaryosunu yazarken Dostlar Tiyatrosu'nun kurucularından oyun yazarı, mimar Atila Alpöge'yle birlikte çalıştık. Müziğini tabii ki Dostlar Tiyatrosu'nun değerli dostu Arif Erkin'e emanet ettim. Ben yapımcı/yönetmen olarak çalıştım. Belgeselimizin adı Atila'nın önerisiyle *Dostlar'ın Tiyatrosu* oldu.

Dostlar'ın Tiyatrosu belgeseli için en önce, her belgesele gereken, zorlu bir araştırma, inceleme süreci yaşadık. Genç asistanlarımız Selmin Kara ve Evren Erbatır ile birlikte tiyatronun tüm basılı arşivini taradık ve dijitalleştirdik. O zamanlar tiyatronun henüz bir video arşivi oluşmamıştı. Belgeselim için Dostlar Tiyatrosu'nun oyuncularıyla, yöneticileriyle, emekçileriyle ve ayrıca tiyatro eleştirmenleriyle ve dostlarıyla nehir söyleşiler yaptım. Çoğu belgeselde yer aldı.

Tabii en başta Genco vardı. Görüntü yönetmenimiz Mete Şener'in ustalıklarla yaptığı siyah bir ışığın içinden aydınlattı bizi. Genco tüm

içtenliğiyle Dostlar Tiyatrosu'nu kurarken nasıl bir tiyatro düşündüklerini anlattı:

"Nasıl bir tiyatro?.. Düşünmeyi öğreten bir tiyatro diyebilmek çok isterdim ama çok iddialı bir şey bu, o kadar da değil, yalnız sorgulayan bir tiyatro, tartışan bir tiyatro, içinde yaşadığımız dünyayı, çağımızı, ülkemizi sorgulayan bir tiyatro..."

"Bakmayı, görmeyi, yorumlamayı özendiren, değişimi, devrimi öneren bir tiyatro, sorunları deşen, irdeleyen ve önemli sorunlar üstüne bir tartışma ortamı yaratan bir tiyatro, öz açısından... Biçim açısından da alabildiğine yenilikçi, mizahla, şiirle beslenen, geleneksel yerli seyirlik oyunlardan zaman zaman yararlanan, yeni bir üslup, tiyatro dili oluşturmaya çabalayan, sürekli araştıran, yaratıcı, hep olmayan oyunları kendiliğinden var eden, kendi mutfağında var eden, güler yüzlü, aydınlık, eğlenceli bir tiyatro ama galiba her şeyden önce düşünceye, akla, zekaya yönelik bir tiyatro..." diyordu.

Dostlar Tiyatrosu ezilenden, yoksuldan yana politik bir tiyatroydu. Yani niyeti halisti. Heyhat gel gör ki, ülkemizde politik tiyatroların en

sık ziyaretçileri polisler oluyordu. Dostlar Tiyatrosu'nu ziyaretlerinden hiç mahrum bırakmıyorlardı. Genco'nun 1971'de başına gelenler ilginçti:

"...12 Mart ertesi İzmir'de bir dayanışma gecesinde Nazım'dan şiir okudum. Sabah eve 2 sivil polis geldi. 'Sizi İzmir'e götüreceğiz.' Kelepçeli olarak otobüsle İzmir'e gittik. Eziyet yani... Önceki toplantıda Nazım'dan şiir okudum diye bunlar. Vatan Haini şiirini yüzlerine okudum."

Belgelese geri dönersek Meral Çetinkaya söyleşisinde büyük bir coşkuyla Dostlar Tiyatrosu'nun yeni bir oyunculuk estetiği önerdiğini vurguluyordu. Dikmen Gürün ve Mehmet Akan da Dostlar Tiyatrosu'nu birikimci bir tiyatro olarak nitelediler.

Herhalde Dostlar Tiyatrosu ülkemizdeki sorunları düşünmeye ve düşündürmeye yöneldiği, yani solcu ve politik bir tiyatro olduğu içindir ki o yıllarda zaten paramparça olan sol fraksiyonların hepsi Dostlar'ı kendi çizgilerine çekmeye ve tiyatroyu sahiplenmeye niyetlendiler. O zaman sahnede sol yumrukları havaya kaldırıp slogan atılarak tiyatro yapılıyordu. Yani bir yandan siyasal bir yandan toplumsal baskılar vardı. Bu çifte baskı ortamında Dostlar Tiyatrosu'nun niteliğini ve duruşunu Genco şöyle özetliyordu:

"Biz hiçbir siyasal çizginin bağımlı tiyatrosu olmadık. Her zaman bağımsızlığımızı koruduk. Dünya görüşümüzün genel doğruları içinde kalmaya çalıştık. Bilakis bu bölünmüşlük içinde biz de ayrıştırıcı değil, birleştirici olmaya çalıştık. Ama asıl büyük baskı tepelerden geliyordu. Dostlar Tiyatrosu'nun otuz yılının ilk on beş yılı sürekli bir yasaklamalar, yargulamalar, engellemeler, saldırılar, sansür zinciri hâlinde geçti. Bunların kimisi çok dramatikti. Yasaklamalar olan oyunlarımız tabii Her Gün Yeni Baştan, Havana Duruşması, Brecht Kabare, Bitmeyen Kavgı gibi ilk aklıma gelen oyunlardı... Bir tane de bombalı saldırı var. Fethiye'de açık hava tiyatrosunda Azizname'yi oynarken dışarıdan molotof kokteyli attılar. Özellikle bu tür saldırı-

lar demokrasinin askıya alındığı darbe dönemlerinde yoğun olarak yaşandı".

Meral Çetinkaya bir tiyatro için, tiyatrocular için, hatta tüm insanlar için bir erdem olan ama pek ender rastlanan, Dostlar Tiyatrosu'nun dünya görüşünü ortaya koydu; "Önemli olanın birey olmak değil, birbirinin içinde eriyerek, bütünleşerek bir topluluk olma duygusu olması çok heyecan vericiydi." İşte Dostlar Tiyatrosu'nun can damarı buydu. Birleşmek, bütünleşmek! İnsan olmanın büyük hasreti de bu değil mi? Günümüzde en büyük özlemimiz birleşmek, ayrıştırıcı değil birleştirici olmak, olmaya çalışmak değil mi?

Dostlar Tiyatrosu bu birleştirici olma, topluluk olma duygusunu 1970'lerde tüm İstanbullularla paylaşıyordu. Adeta bir kültür merkezi görevi yapıyordu. Seyirciler için abonelik sistemi başlattılar. Dostlar Tiyatrosu'nun on bir bin abonesi olmuştu. Levent Yılmaz "o sırada bir milletvekili beş bin oyla seçiliyordu. Aramızda, biz bu durumda iki milletvekili çıkarırız diye şakalaşıyorduk" diyordu.

Her ne kadar ana amacı Dostlar Tiyatrosu'na oyuncu yetiştirmek olsa da ülkemizin sanat yaşamına iyi, yetkin tiyatrocular yetiştirmek için tiyatro kursları açtılar. Amatör bir topluluk olan İşçi Kolu'nu kurdular. İşçi Kolu'na mülakatla öğrenci seçtiler. Mülakatla seçilenler arasında sonraları hukukçu olan Şenal Sarıhan, gazeteci olan Ferai Tınç, oyun yazarı olan Haşmet Zeybek ve 71-72 sezonunda İşçi Kolu'na giren ve sonra da operacı olan Yekta Kara vardı.

Dostlar Tiyatrosu'nun çatısı altında yine o yıllarda yeni kültür kurumları organize ettiler. Tiyatro'nun kurucularından Mehmet Akan anlattı: "Hadi dedik Ruhi Su'nun yönetiminde bir korokuralım" ve Ruhi Su Dostlar Korosu'nu kurdular. Koro kurulduğu günden beri kesintisiz olarak halk türkülerimizi seslendirmeye devam ediyor. Büyük usta Ruhi Su'yu bu yıl 20 Eylül'de işte o koronun konseriyle andık.

Mehmet Akan dansı da tiyatronun ayrılmaz bir parçası olarak gördüğü için onun yöneti-



minde Dostlar Hasad Halk Dansları Topluluğu'nu kurdular. Topluluk halk oyunlarını Mehmet Akan'ın harika koreografisiyle politik olarak yorumluyordu. Belki bugünkü Anadolu Ateşi'nin yapmak istediğini 1970'lerde yapıyordu da diyebiliriz.

Dostlar Tiyatrosu kendi mutfağından çıkan oyunları oynamayı seçtiği içindir ki imece usulüyle araştırılarak yazılıp sahnelenen oyunlardan biri de *Alpagut Olayı* adlı oyundu. Çorum'un Alpagut ilçesinde bir kömür madeninde olaylar çıkmıştı. Bu konu araştırıldı ve Dostlar Tiyatrosu'nda Haşmet Zeybek'le birlikte kolektif olarak *Alpagut Olayı* adlı bir oyun yazıldı. *Alpagut Olayı* oyununu Erzurum'a turneye götürdükleri zaman başlarına gelenleri yine Mehmet Akan anlattı. Oyunun oynanacağı salona dekorlarını kurmaya başlarken dışarıda, kapının önünde bir grup toplanmıştı. Önce onları seyirci sanıp sevinmişler ama durum farklıymış. Salondan içeriye molotof kokteylleri filan fırlatmaya başlamışlar. Tiyatrocular salonun bir köşesine sığınmış korku içinde beklerken Emniyet Müdürü koşa koşa içeri girmiş. Ve yanlarına gelerek onları: "Efendim hiç merak etmeyin sizi sağ salım Erzurum dışına çıkaracağız" diye teskin etmeye çalışırken

Emniyet Müdürü'nün kendi de baştan aşağı kanlar içinde yaralıymış.

Dostlar'ın Tiyatrosu belgeselimin finali için bir toplantı düzenledim. Tiyatroyu kuran, yöneten, oynayan, üreten, çalışan ve destekleyen aydınları Metin Deniz'in İstiklal Caddesi'ndeki Maya Galerisi'nde bir araya getirdim. Buradaki konuşmalar söyleşi değil sohbet havasında geçecekti. Öyle de oldu. Son sözü alan Umur Bugay adeta dünü ve o günüyle tiyatronun tarihini özetledi:

"Belli bir tarihe kadar Dostlar Tiyatrosu bordrosuyla, 12 ay maaş ödeyerek bir yerlere geldi. Ondan sonra (1980'den itibaren) bunun yürümediği görüldü demek ki, daha dar bir kadroyla prodüksiyon tiyatrosu gibi çalıştı. Daha sonra da Dostlar Tiyatrosu sevgili Genco Erkal'ın omuzlarında kaldı. Zaman zaman kadrolar kurdu, zaman zaman tek başına oyunlar oynadı. 30 yıl buraya getirdi bizi. Bugün Genco Can diye bir oyunla (Can Yücel'in şiirlerinden uyarladığı ve 1999-2000 sezonunda oynadığı oyun) Dostlar Tiyatrosu'nu devam ettiriyor. O güzel ütöpik duygu Genco'da devam ediyor."

Ve toplantı Dostlar Tiyatrosu'na katılmış olan sanatçı, aydın insanların hep bir ağızdan söylediği bir şarkıyla sona erdi. Belgeselimin fi-

nali de o şarkı oldu. Şarkının sözleri şöyle sona eriyordu: “Yetti artık, yetsin artık karanlıklar, korkular, bu oyun, bu oyun, bu oyun, bu oyun bitsin artık”.

Şimdi düşünüyorum da iyi ki bu belgeseli vaktiyle düşünüp yaptım diyorum. Genco’mu- zu 31 Temmuz 2024’te sonsuzluğa uğurladıktan sonra, onu birinci yıl dönümünde 1 Ağustos 2025’te Beyoğlu Sineması’nda işte bu *Dostlar’ın Tiyatrosu* belgeseliyle andık. Sesini duyduk, düşüncelerini dinledik. Ardından ben, Özcan Arca ve Meral Çetinkaya küçük bir söyleşide buluştuk ve izleyicilerin sorularını yanıtladık. Salon tıklım tıklım doluydu. Görmek isteyenler için *Dostlar’ın Tiyatrosu* belgeselimi Youtube’da herkese açık olarak yayınlıyorum. Anma gecesi Genco’nun başrol oynadığı, Erden Kral’ın yönettiği, senaryosunu Onat Kutlar’ın, kaynak eseri Ferit Edgü’nün yazdığı kült eser olan *Hakkarıde Bir Mevsim* filmiyle devam etti.

Dostlar Tiyatrosu 1979’da Mehmet Ulusoy’un yönettiği Bertold Brecht’in *Kafkas Tebeşir Dairesi*’ni oynuyordu. Tiyatro sihirbazı yönetmen Mehmet Ulusoy’la ilk kez birlikte çalışıyorlardı.

Genco bu buluşmayı çok önemsiyordu; “Mehmet Ulusoy tiyatro hayatımda çok etkili oldu” diyordu “..*Dostlar Tiyatrosu’yla Mehmet Ulusoy projesi çok dikkat çekti. Nazarların hepsi üstümüzdeydi.*”

Dostlar Tiyatrosu, sahneden doğru mesajları iletmeye özen gösterirken politik tiyatronun dar çerçevesine sığmaya çalışmıyordu. Tüm oyunlarında sanatın estetiğine önem, değer ve yer veriyordu. Ülkemiz 1979’da ciddi ekonomik krizlerle çalkanıyordu. Siyasi krizler, sokaklarda vurulan gençler, gıda karaborsası ve ambargo altında petrol kriziyle sarsılıyordu. *Kafkas Tebeşir Dairesi* işte bu ortamda sahnelenecekti.

O kış İstanbul’da karakış yaşanıyordu. Kent yoğun kar altındaydı ve yakıt karaborsadaydı. 1979’un kışı kar, kıyamet, buz gibiydi.. Bu ahval ve şeraitte dahi Dostlar Tiyatrosu 1979’da yine Bertold Brecht’in *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyununu dev bir kadroyla sahnelemek üzere hummalı bir çalışma içindeydi. Provaları buz gibi salonlarda donarak yaptılar. Muhteşem dekorunu Metin Deniz, olağanüstü masklarını Kuzgun Acar yapmıştı. Dostlar Tiyatrosu’nun salonu olmadığı için oyunu oynayacakları bir salon arayışı başladı. Nihayet Taksim’deki Venüs Tiyatrosu’nun salonuyla anlaşıldı. Ordumuz 1974’de Kıbrıs’a çıkartma yaptığı için ülkemiz petrol ambargosu altındaydı. Dondurucu soğukta Venüs Tiyatrosu’nun büyük salonunu ısıtacak kadar yakıt bulunamıyordu. Her şeye rağmen oyun başladı, Genco Erkal, Zeliha Berksoy, Ahmet Gülhan gibi değerli oyuncu kadrosuyla, Metin Deniz’in muhteşem dekoru, Kuzgun Acar’ın olağanüstü masklarıyla tiyatro tarihimizde çok önemli yeri olan *Kafkas Tebeşir Dairesi* perde açtı. İlk oyunlar Taksim’de Venüs Tiyatrosu’nun buz gibi salonunda oynandı ama aksilikler üst üste geliyor-

Yıl 1979 : Genco Erkal Atatürk Kültür Merkezi’nin konser salonundaki sahneden biz izleyenlere sesleniyordu. “Bu dünya için az, ne kadar alçak olsan, insanın aklı almaz hep yalan dolan”. O yıl Dostlar Tiyatrosu’nun yeni oyunu *Brecht Kabare* müzikli oyunuydu. Genco, Bertold Brecht’in şiirlerinden, Kurt Weill’in şarkılarından, Ataol Behramoğlu, Can Yücel gibi şairlerimizden Türkçe’ye çevirilerinden kurgulamıştı, Zeliha Berksoy ile birlikte oynuyorlardı. Şiirlerin ve şarkıların çoğunu Genco Erkal, bir tanesini ise Tuncay Çavdar Türkçe’ye çevirmişti. Genco *Brecht Kabare*’yi nasıl hazırladığını, Ankara turnesinde yaşadıklarını anlattı:

“*Şiirleri ve şarkı sözlerini baştan çevirdim. Bu antimilitarist oyunu Ankara’da Harbiyeliler ayakta alkışlıyordu ama Nazlı Ilıcak ihbar etti. Ankara sıkıyönetim komutanı olan Kenan Evren yasakladı....Yıllar sonra bu oyunun çeşitli versiyonlarını Ben Berthold Brecht adıyla yaptım.*”

Genco Erkal ve Dostlar Tiyatrosu Brecht ile bir kez buluşmuştu artık ve hiç ayrılmayacaktı.

du. İlk gece, yani prömiyerde oyun başladı, tam da başarıyla devam ederken rolü gereği motorsikletiyle sahneye giren oyuncu Cem Özer motoruyla birlikte sahnedan aşağıya salona düştü. Çok şükür ki Dostlar Tiyatrosu'nun dostu Özcan Arca oradaydı ve en yakındaki Taksim İlk Yardım Hastanesi'ne yetiştirdi. Cem Özer acil ameliyata alınarak hayatı kurtuldu. *Kafkas Tebeşir Dairesi* çok beğenildi. Seyirciler akın akın geliyor, buz gibi salonda paltolarına sarılarak heyecanla oyunu izliyorlardı. Biletler yok satıyor, oyun kapalı gişe oynanıyordu.

Yıl 1980: Ve 12 Eylül 1980 sabaha karşı radyoda çalan seferberlik türküleriyle uyandık. 5'li çete, yani 5 general sabaha karşı ağır bir askeri darbe yapmışlardı. *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni bir sonraki sezonda, Ekim ayında yeni tiyatro mevsimini açan İstanbul Şehir Tiyatroları'nda oynamaya devam edeceklerdi ama heyhat! Henüz Ekim gelmeden, 12 Eylül 1980'de ülkemiz tarihindeki en korkunç askeri darbeye sarsıldı. Tüm ülkede ve tabii İstanbul'da sıkıyönetim ve sokağa çıkma yasağı ilan edildi. Sinemalar, tiyatrolar kapandı ve uzun bir süre kapılarını açamadı. Cumhuriyetimizin temelini hedef alan, çok vahim durumlara ve sorunlara yol ve alan açan darbenin ağır sonuçlarıyla her gün daha fazla mücadele etmek zorundayız.

Bu korkunç darbeden Dostlar Tiyatrosu fazlasıyla nasibini aldı. Sıkıyönetim *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni yasakladı. Darbe bütün ağırlığıyla çökünce Tiyatro'nun 1970'lerdeki gibi bir kültür merkezi işlevini sürdürmesi ve yıl boyunca maaş alan kadrosunu koruması artık imkânsızdı.

Dostlar Tiyatrosu 12 Eylül'den sonra, tekrar Beyoğlu'na döndü. Artık Genco Erkal tiyatrosunun her şeyiydi. Yine salon aranmaya başlandı. Uzun aramaların sonunda Asmalımescit'de, Baro Han'ın bodrum katındaki küçük salonda karar kılındı. Mal sahibi İstanbul Barosu, Baro başkanı ise Orhan Apaydın'dı ve bir tek şartı vardı; "12 Eylül ortamında Nazım Hikmet'in

adını alamazsın ağzına, yoksa salonu vermem."

Oysa Genco hep korkusuzdur ve inatçıdır. "1975'te İlk Nazım Hikmet uyarlamam Kerem Gibi'yi oynadım. Tek kişilik oyundu." diyen Genco inatla ve ısrarla Nazım Hikmet'in şiirlerinden uyarladığı oyunları oynamaya devam edecektir. Ayrıca Genco Erkal ülkemiz insanlarına, özellikle gençlere Nazım'ı tanıtan tiyatrocudur. Ömrü boyunca Nazım'ın şiirini yüreklere oya gibi ince ince işleyen insandır. Dostlar Tiyatrosu 1975'ten 2024'e dek hep Nazım Hikmet'le ele ele yürüyecektir. Dostlar Tiyatrosu'nun 1980'den sonra Baro'nun salonunda sahnelediği, Genco Erkal'ın oynadığı ilk tek kişilik oyunu, *Her Gün Yeni Baştan* tabii ki baştan aşağı Nazım Hikmet'in şiirleriyle bezelidir.

Sen misin Nazım Hikmet'ten vazgeçmeyen! Önce Baro Han'ın bodrum katındaki Dostlar Tiyatrosu, sonra evi basıldı. Ardından sıkıyönetim oyunu yasakladı. Aynı gün sivil mahkemedeki "sakınca yok" yazısı gelmiş olsa da askeri yönetimin yasak kararı uygulandı. Genco pes eder mi? Tabii ki hayır! Oyunu yasaklandıktan sonra orada okuma tiyatrosu yapmaya başladı. Salon yine tıklım tıklım doldu.

Genco Erkal ve Mehmet Ulusoy yine Nazım Hikmet'in şiirlerinden oluşan *Sevdalı Bulut* adlı oyunu Dostlar Tiyatrosu olarak önce Türkçe olarak İstanbul'da, daha sonra Paris'te Fransızca olarak sahnelediler. İstanbul seyircisi ve Fransız seyircisi oyunu çok beğendi. *Sevdalı Bulut* oyunu Paris'te her gece tıklım tıklım dolu salona oynanıyordu. Öyle büyük bir başarı kazandılar ki yazar Michel Courot *Le Monde* gazetesinde "Paris'te üç Türk her gece ayakta alkışlanıyor" diye yazdı. O üç Türk Nazım Hikmet, Genco Erkal ve Mehmet Ulusoy'dan başkası değildi.

Yine Fransa'dayız. 2010 yılı Paris'te Türk Mevsimi'ydi. Türkiye kültürüyle, sanatları ve sanatçılarıyla, folkloru ve mutfağıyla oradaydı. Türkiye'den Dostlar Tiyatrosu'nun her şeyi Genco Erkal özel olarak davet edildi. Tek kişilik



208

bir gösteri yapacaktı. Montmartre'daki Abesse Tiyatrosu'nda simsiyah sahneye simsiyah kıyafetle çıktı. Sadece başı ve elleri görünüyordu. Salon tıklım tıklım doluydu ve hiç ses çıkmıyordu. Sinek uçaşa duyulacaktı. Genco, Nazım Hikmet'in şiirlerini iki dilde, orijinal dilinde Türkçe ve çevirisiyle Fransızca söylüyordu. Salondakilerin çoğunluğu Fransızdı. Ayrıca orada yaşayan Türkler ve çeşitli milletlerden insanlar da gelmişti. Nazım Hikmet'in şiiri, Genco Erkal'ın dilinden, sesinden, bedeninden, salona akıyordu. Seyirciler adeta nefes almadan dinliyor, izliyor, sanki Türkçe şiirleri dahi anlıyordu. Seyirciler arasında ben de vardım.

Dostlar Tiyatrosu'nun dağarcığında Nazım ile Brecht'in hep çok müstesna bir yeri oldu.

12 Eylül darbesinin balyozu üniversiteleri, bilim dünyasını ve akademik yaşamını un ufak etmiş, darmadağın etmişti. Bu ortamda Dostlar Tiyatrosu'nun ilk büyük kadrolu oyunu 1982'de Bertold Brecht'in *Galileo Galilei* oyunu oldu.

Brecht bu oyunda kilisenin/ din ile bilimin çatışmasını işliyordu. Galile 17. yüzyılda Padua Üniversitesi'nde çalışan bir bilim adamıydı. Dünyanın yuvarlak olduğunu tespit etmişti. Heyhat Galile'nin buluşu Roma'daki Katolik kilisesinin bütün dogmalarını yerle bir ediyordu. O hâlde yok olmalı, inkâr edilmeliydi. Aydın'ın (Galileo) buluşunun doğru olduğunu savunarak direnmesi ya da düşüncelerinden vazgeçmesi. Oyun aydın sorumluluğunu vurguluyordu. Oyunu izleyen bir seyircinin gözyaşları sessizce yanaklarından aşağı yuvarlanıyordu. O izleyici 12 Eylül darbesiyle üniversiteden atılan bir profesördü. Bu oyun 12 Eylül'de susturulmuş aydınların dramına dokunuyor, aydınları kendileriyle hesaplaşmaya zorluyordu. Galileo Galilei buluşunu savunamamış, kilisenin baskısına boyun eğmiş, dünyanın yuvarlak olduğunu inkâr etmişti.

Oyunu Genco Erkal yönetiyor ve Galileo'yu oynuyordu. Brecht'in *Galileo Galilei* oyunu 12 Eylül darbesinin ardından yaşayanların bam teline dokunmuştu. Baro Han'ın bodrum katındaki salon tıklım tıklım doluyordu. Genco Erkal'ın muazzam Galileo yorumuyla, Dostlar Tiyatrosu oyuncularının müthiş ekip oyunculuklarıyla, Tuncay Çavdar'ın küçücük sahneyi büyüten saydam dekor tasarımıyla ve Sevim Çavdar'ın muhteşem giysileriyle *Galileo Galilei* yılın en iyi oyunuydu ve o yılın en iyi tiyatro yapımı ödülünü kazandı. Biletleri kapış kapış satılıyor ve hep kapalı gişe oynanıyordu. Genco 2025 yılında, yine zamanın ruhuna uygun bulunduğu *Galileo Galilei*'yi Dostlar Tiyatrosu'nda tekrar sahneye koymayı ve oynamayı planlıyordu.

1980'lerde *Galileo Galilei*'nin ardından *Yahlnayak Sokrates* oyununda Sokrates olarak gördük. Galileo'nun aksine Sokrates ölümü pahasına düşüncelerinden vazgeçmeyen bir aydıydı. Galileo ve Sokrates iki zıt aydın örneğiydi. Galileo keşfini inkâr ederek kilisenin baskısına boyun eğmiş, Sokrates direndiği için ölüme yürümüştü. Dostlar Tiyatrosu'nun *Yah-*

nayak Sokrates oyunu 3 yıl boyunca sahnelerdediydi.

1990'larda ülkemizde hayat yine çok zordu. Yine felaketlerle sarsıldık. Özellikle 2 Temmuz 1993'te Sivas'ta bir kültür şenliği sırasında korkunç bir katliama tanık olduk. Kışkırtılmış yığınlar, şenliğe giden konukların kaldığı Madımak Oteli'ne saldırdı ve oteli ateşe verdi. Otelde içeride mahpus kalan, çıkamayan 33 can, şair, doktor, aydın, genç hatta çocuk yanarak, dumandan boğularak can verdi. Aziz Nesin de oradaydı. Yanan otelden vinçle tam kurtarılrken onu tanıyan bir yobaz tarafından "öldürün" naralarıyla aşağıya doğru itildi. Az kalsın düşüp ölecekti.

15 yıl sonraydı. Genco, 2 temmuz 2008 sabahı gazeteleri okuduktan sonra yüzmeye gitti. Dikmen Gürün o günkü *Cumhuriyet Gazetesi*'nde belgesel tiyatronun ne kadar gerekli olduğunu yazmıştı. Denizde ufuk geniş, düşünceler sınırsızdı ve Genco usta bir yüzücüydü. Yüzmeden döndükten sonra denizden çıkarken kararını bildirdi. O yıl 2 Temmuz 1993'te Sivas'ta yaşanan Madımak katliamını belgesel bir oyun yapacaktı. Dostlar Tiyatrosu kuruluşundan itibaren belgesel tiyatroya önem veriyordu. Çalışmalara başladı. Önce malzemeler toplandı. Şenliğe gidip de sağ kalanların tanıklıkları, polis kameralarının çektiği görüntüler bulundu. Belgeleri olduğu gibi değerlendirdi ve hiçbir ekleme yapmadan ve hakikati hiç saptırmadan oturdu *Sivas'93* belgesel oyununu yazdı. Genco'nun yazdığı ilk ve tek oyundu. Dostlar Tiyatrosu oyuncularını topladı ve Beyoğlu'nda Karaca Tiyatrosu'nda provalara başladılar. Oyuncular korkunç katliamı bütün vahşetiyle izleyiciye yaşattılar. Genco oyunun dekorunu arkadaki ekranda polis kameralarının görüntülerinden oluşan bir video olarak tasarladı. Sivas'ta 2 Temmuz 1993 günü adım adım katliama giden, oteli yakmaya varan azgınlığı saptayan bir video kurgulandı. Oyunun dekoru işte bu video oldu. Müziği Fazıl Say'ın bestelerinden oluşturdu. *Sivas'93*

oyunu yakılan Madımak Oteli'nin içerisinde kısıtılıp kalmış aydınların, canların çaresizliğini, ölenlerin dramını iliklerimize kadar hissettiriyordu. Gençler ilk geceden başlayarak akın akın *Sivas'93* oyununa geliyordu. Dostlar Tiyatrosu bu oyunla yeniden genç seyircilerini kazandı. Oyun yıllarca ülkemizin her köşesinde dopdolu salonlarda oynandı. *Sivas'93* oyununun videosu profesyonel biçimde, titizlikle, 4 kamerayla çekildi. Oyunu görmeyenler ya da tekrar görmek isteyenler için Youtube'da yayınlanıyor.

Dostlar Tiyatrosu'nun bütün oyunlarını burada sayıp dökmenin ne kadar olanaksız olduğunu takdir edersiniz sanıyorum. Dostlar Tiyatrosu'nun repertuarının Genco Erkal'ın seçimiyle ömrü boyunca Nazım Hikmet ve Bertold Brecht'ten hiç ayrılmadığını belirtmeliyim. Nazım Hikmet'in şiirlerinden Genco Erkal'ın uyarladığı oyunlar; *Kerem Gibi, Her Gün Yeni Baştan, Merhaba, İnsanlarım, Güneşin Sofrasında, Yaşamaya Dair* ve tabii ki Mehmet Ulusoy'la birlikte çalıştıkları *Sevdalı Bulut...* Sonra *Brecht Kabare, Kafkas Tebeşir Dairesi, Ben Bertold Brecht, Güneşin Sofrasında (Nazım ile Brecht)...*

Dostlar Tiyatrosu 1970'lerden itibaren ülkemizin sanat yaşamına taptaze bir soluk getirdi. 1980'den sonra bütün engellere rağmen Genco Erkal'ın yönetiminde aklın ve sağduyunun rehberliğinde adeta kutup yıldızı gibi hep doğru yönü gösterdi. Kentimizin ve ülkemizin kültür yaşamına getirdiği zenginlik, insanların yüreğine dokunuşları unutulmaz.

