

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

DRAMATURJİDEN SAHNE ÇÖZÜMLEMESİNE
TİYATRODA ALIMLAMA

3
1
1
1

ZEHRA İPŞİROĞLU

DRAMATURJİDEN
SAHNE ÇÖZÜMLEMESİNE
TİYATRODA ALIMLAMA ZEHRA İPŞİROĞLU

Kitabın Adı: Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine Tiyatroda Alımlama

Yazar: Zehra İpşiroğlu **Yayın Hakları:** © Habitus Yayıncılık, 2014

Kapak Tasarım: Ahmet Söğütlioğlu **Sayfa Tasarım:** Zeliha Güler

Baskı ve Cilat: Sena Ofset Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok No: 4 NB7-9-11

Topkapı - İstanbul Tel: 0212 613 03 21 **Sertifika No:** 12064

ISBN: 978-605-4630-26-4 **1. Baskı:** 2014, İstanbul

Habitus Yayıncılık Rek. Tek. Tur. Eğitim San. Tic. Ltd.Şti.: Kemankeş Mahallesi

Mumhane Caddesi No: 39/39 Karaköy 34425 Beyoğlu - İstanbul Tel: 212 244 48 87

Sertifika No: 18067 **e-posta:** info@habituskitap.com **web:** www.habituskitap.com



DRAMATURJİDEN
SAHNE ÇÖZÜMLEMESİNE
TİYATRODA ALDILAMA
ZEHRA İPŞİNOĞLU



Zehra İpşiroğlu Yazar

1998-2009 yıllarında Almanya'da Duisburg/ Essen Üniversitesi Türkçe Öğretmenliği Bölümü'nde öğretim üyesi olan Prof. Dr. Zehra İpşiroğlu, 1975-91 yıllarında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Almanca Bölümü'nde, doksanlı yıllarda aynı fakültede kendi kurduğu Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nde çalışmalarını sürdürmüştür.

Yayınları: *Tiyatro (Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik, Tiyatroda Devrim, Tiyatroda Yeni Arayışlar; Eleştirinin Eleştirisi; 2000 Yılına Doğru Tiyatro, Tiyatroda Düşünsellik-Dramaturgiye Giriş, Gençler İçin Nazım Hikmet Oyunları, Tiyatroda Alımlama-Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri, Tiyatroda Kültürlerarası Etkileşim);* Lena, Leyla ve Diğerleri/ Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesi'nde, *yazın (Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri, Çağdaş Türk Yazını), eğitim (Eğitimde Yeni Arayışlar Düşünme Korkusu, Düşünmeyi Öğrenme ve Öğretme, Yaratıcı Yazma 1, Yaratıcı Yazma 2, Öğretmen el kitapları, Gençlerle Diyalog) ve çocuk ve gençlik yazını (Gergedan Oyunu, Konuşan Çınar, Gelin Çocuklar Birlikte Düşünelim, Şimdiki Çocuklar Hala Harika, Düş Hırsızlarına Karşı), roman, öykü (İzler, Orada ve Burada ve Yollar, Yerler, Yüzler), anı (Bugünden Düne Dünden Bugüne Nazan İpşiroğlu ile birlikte) alanında, röportaj (Yapıcılığın Gücü, Türkan Saylan'la Söyleşiler, Özgürlük Yolları, Aydınlanan Yollar, Kardelen Öyküleri)* alanında kitapları vardır. Ayrıca *Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği* çerçevesinde Nazan İpşiroğlu, Şeyda Ozil, Jale Baysal'la birlikte

yayına hazırladığı yaratıcı öğretim alanında **İmece kitapları** bulunmaktadır (*Yaratıcı Toplum Yolunda Çağdaş Eğitim, Çağdaş Kültürümüz, Sanatın Çağdaş Eğitimdeki Yeri, Gençler İçin Okuma Kitabı, Bir Kitap Hazırlıyoruz. Çeviriler* de (Max Frisch, *Biyografi, Vaclav Havel, Bildirim, Friedrich Dürrenmatt, Yargıç ve Celladı, Henrik İbsen Brand ve Peer Gynt, Seniha Bedri Göknil*'le birlikte) vardır. Ayrıca Almanca yayınlanmış kitapları vardır *Eine Andere Türkei, Literatur, Theater und Gesellschaft in der Türkei, Alamanya Alamanya (Dotschland, Dotschland), Düşlerin Renkleri (Farben der Traeume)*. Kitaplarının bazıları Almanca'ya ve başka dillere çevrilmiştir. *Gergedan Oyunu (Nashornspiel)* Almanca, Rusça, Sırpça ve Hindu diline, *Özgürlük Yolları* da (Wege ins Freie) Almanca'ya çevrilmiştir.

1978'de Milliyet Sanat film öyküsü yarışması birincilik ödülünü, 1987'de Milliyet Sanat edebiyat eleştirisi birincilik ödülünü, 1993'te *Tiyatroda Devrim* adlı kitabıyla Kültür Bakanlığı Tiyatro Araştırma ve İnceleme ödülünü, *Tiyatroda Yeni Arayışlar* adlı kitabıyla Kültür Bakanlığı Eleştiri Ödülü'nü, 1997'de yurtdışında *Nashornspiel* adı altında yayınlanan *Gergedan Oyunu* adlı çocuk kitabıyla Orhan Kemal Öykü Yarışması Ödülü'nü, Almanya'da da *Eselsohr dergisi* sıra dışı çocuk yazını ödülünü, 2008'de *Özgürlük Yolları* kitabıyla Abdullah Baştürk İşçi Edebiyatı, 2013'te araştırmaları dolayısıyla Demokratik İşçi Derneği Onur Ödülü'nü, 2014'te Afife Jale, Yapı Kredi Özel Tiyatro Ödülü'nü almıştır.

İ Ç İ N D E K İ L E R

Giriş	9
Yorumlama	17
Özgün Metne Bağlılık	19
Bugünün Gözüyle	36
Uyarılama	79
Özgür Yaklaşımlar.....	81
Gönderme	129
Özgün Metinden Esinlenmeler	131
Yeni Bir Metin Kurgulama	143
Kolaj Çalışmaları	145
Belgelerle Çalışmak	185
Belgeler ve Diğer Sanatlar	195
Sözün Geri Plana İtildiği Oyunlar	207
Doğaçlama Çalışmaları	209
Dans Gösterisi	216
Gençlik Oyunları	222
Opera	234
Tiyatroda Disiplinlerarası Etkileşim.....	241

Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun Anısına...

Doğrudan doğruya yapıttan yola çıkarak anlama ve yorumlama, sanat tarihçisi Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun araştırma yöntemidir. Her konuya yorumbilimsel açıdan yaklaşır. Sanat yapıtını kendine özgü yaşamı olan bir varlık olarak ele alır, onu tarihsel süreç içerisinde yorumlar. Öze inerek, sanat yapıtının ardında olanı değil, içinde olanı açığa çıkarmaya çalışır.

Türkiye'de sanat tarihçiliğini çağdaş boyutlar içinde başlatan, sanat tarihinin karanlıklarında gezinirken bile, her zaman çağdaş düşüncenin ışığını kullanan, bu inanç doğrultusunda 'Alımlama'nın ülkemizde tartışılmasını, düşünülmesini ve kabul edilmesini sağlayan Mazhar Şevket İpşiroğlu'nu saygıyla anıyor: *Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine Tiyatroda Alımlama* kitabını değerli sanat tarihçimize ithaf ediyoruz.

*Sanatı alımlama
ancak alımlama sanatını bilen için
gerçek bir yaşantı olabilir.*

Bertolt Brecht

Giriş

Tiyatronun tarihsel süreç içindeki gelişmesine baktığımızda kimi kez yazınsal, kimi kez görsel özelliklerin ağırlık kazandığını görüyoruz. Yirminci yüzyılın başında görsel sanatlar alanındaki büyük atılım, modern sanatın doğuşu tiyatroyu yazının etkisinden kurtarıyordu. Craig, Meyerhold gibi yönetmenlerin etkisiyle tiyatro kendi dilini bulguluyor, kendi olanaklarını araştırıyor, kendi sınırlarını zorluyordu. Bu gelişimin sonucunda yönetmenin tiyatrosu doğduğu gibi Brecht, Beckett gibi tiyatro tarihinde bir çığır açan büyük yazarların etkisiyle oyun yazarlığında da büyük bir dönüşüm yaşanıyordu. Bütün bu gelişmeler bugünün tiyatro anlayışına damgasını vurdu. Günümüz tiyatro anlayışı tiyatroya sınırsız bir özgürlük tanıyor. Bugün yazarda odaklanan tiyatrodan yönetmenin tiyatrosuna, oyuncunun yaratıcılığına dayanan tiyatrodan sahne tasarımı eksen alan tiyatroya, performans türü sözsüz oyunlardan dans tiyatrosuna değin birbirinden farklı tiyatro anlayışları ve biçimleri aynı anda gündeme geliyor.

Tiyatro yaşamındaki bu çok seslilik, alımlayandan etkin bir katılım bekliyor. Öncelikle alımlayanın yazının boyunduruğunda gelişen benzetmeci tiyatro anlayışının koşullanmışlığından bütünüyle kurtulması gerekiyor. Çünkü izleyicinin kendini kaptırabileceği bir yanılsama dünyası gösterilmiyor artık.

Ne özdeşleşebilecek, duygularını, yaşantılarını paylaşabilecek kişiler ne de kendimizi kaptırabileceğimiz olaylar dizisinden söz

edebiliriz günümüz tiyatrosunda. İzleyici yaşadığımız gerçeklere öykünmeyen, onun benzeri bir dünya yaratmaya çalışmayan, yalnızca gerçeklere gönderme yapan bir sahnelemeyle karşı karşıya. Bu sahnelemenin kendine özgü bir dili, yapısı ve anlatımı var. İzleyicinin bu dili anlayabilmesi için sahne tasarımıyla ışıklandırmaya, oyunculuktan müziğe değin sahnedeki tüm göstergeleri bir bir çözümlemesi gerekiyor. Bu süreç içinde sahneyle arasında yoğun bir diyalog oluyor. Önce görme, duyma ve gördüklerini ve duyduklarını bağlantılarıyla kurarak düzenlemeyle başlayan bu diyalog, sorularla aşama aşama gelişiyor. Alımlama süreci içinde ortaya çıkan her soru, alımlayanın yeni bağlantılar kurmasını, yeni bir şeyler bulgulamasını sağlıyor; her yeni bulgu yeni sorulara yol açıyor, böylece sahnedeki göstergeler yavaş yavaş çözümlenerek, bağlantılar çıkarılarak oyunun başlangıç aşamasına, yönetmen ve oyuncuların nasıl bir düşünsel tasarımıyla yola çıktıkları aşamaya değin varılıyor. Bu aşamada sahneleme dışı bağlantılar da, örneğin sahneleme yazınsal bir metne dayanıyorsa, metnin öykü ve söylem düzlemindeki özellikleri, gönderme alanları, düşünsel boyutu, yazarın iletisi ya da iletileri, diğer yapıtları ve belki de yaşamı da önem kazandığı gibi aynı yapıta getirilen farklı sahne yorumları da gündeme gelebiliyor. Bütün bunlarda amaç izlediğimiz sahnelemenin özelliklerine ve hangi bağlamda, nasıl oluştuğuna ışık tutmak. Eleştirel yaklaşım da, yani izlediğimiz sahnelemenin ne denli kendi içinde tutarlı olduğu, nerede, nasıl eksiklerin ya da engellerin oluştuğu ancak bu uzun alımlama sürecinin son halkasını oluşturuyor.

Bu kitabın amacı tiyatrodaki alımlama boyutlarını ve çeşitlendirmelerini farklı sahneleme örnekleriyle göstermek. Sahneyle aramızdaki diyalog, sahnelemenin özelliklerine ve biçimine göre değişkenlik gösterecektir kuşkusuz. Sözgelimi gücünü yazından alan bir sahnelemede, ister istemez sahnelemenin dayandığı yazınsal metin ön plana geçecektir. Buna karşılık oyuncuyu eksen alan bir sahnelemede, alımlama süreci içinde oyuncuların gösterdiği performans ağırlık kazanacak, bunun ardında ne tür bir ekip çalışması olduğu, nasıl

çalışıldığı ve ne yapılmak istenildiği irdelenecektir. Ya da klasik bir oyuna bugüne ışık tutan yeni bir bakış getiriliyorsa, bu bakışın sahne tasarımı, oyunculuk, ışık, müzik vb. öğelerle nasıl oluştuğu çıkarılmaya çalışılacaktır. İnsanlar arasındaki diyalog nasıl insanına, duruma, ortam ve koşullara göre çeşitlik ve değişkenlik gösteriyorsa, sahne yapıtıyla aramızdaki diyalog da böylesine çok yönlü ve değişkendir. Bu açıdan kitapta gücünü yazından alan bir sahneleme anlayışından görsel sanatlara dayanan bir sahnelemeye değin değişik örnekler yer alıyor. Bu örnekler yorumlamadan, yani yazılı bir metnin yorumlanmasından, uyarlamaya, uyarlamadan göndermeye belgelerle ya da kolaj çalışmalarıyla yeni bir metnin kurgulanmasından doğaçlama çalışmalarına dayanan sözsüz oyunlara değin uzanıyor. Bu açıdan da kitapta seçtiğim örnekleri yorumlama, metin odaklı sahneleme, uyarlama, gönderme, yeni bir metin kurgulama ve sözün geri plana itildiği oyunlar olarak beş bölümde topladım.

Yorumlama *Tiyatrocu'yu* inceleyen ilk sahneleme örneğinde olduğu gibi (metne sadık kalan, düz bir yorumlama olabileceği gibi, *Aymazoğlu ve Kundakçılar*, *Kont Öderland*, *Danton'un Ölümü* ya da *Vişne Bahçesi'nde* olduğu gibi metne bugünün açısından bakan, metinle günümüz koşulları arasında bağlantı kuran yeni bir yorum da olabilir. Ama her şekilde yorumlamada odak noktası oyun metnidir. Amaç çoğu kez oyun metnine yeni bir yaklaşım getirmektir.

Oyun metnine yeni yaklaşımlar metinden bütünüyle kopulduğu anda uyarlamaya dönüşüyor. Bu açıdan uyarlama yönetmen ve tiyatro ekibinin kendilerini yazılı metinden bağımsız duydukları noktada başlıyor. Bu kitapta yer alan *Kaspar*, *Bir Düş Oyunu*, *Kral Lear (L.King of Pain)* ve *Medea* sahnelemeleri buna tipik örnekler veriyor. Bu sahnelemelerde yazınsal metin yönetmene ve oyunculara yaratıcılıklarını farklı biçimlerde özgürce sergileyebilecekleri bir malzeme sunuyor. Bu aşamada alımlayanın bakışı (yani burada yönetmenin, dramaturgun ve oyuncuların bakışı) ağırlık kazanmanın ötesinde sahnelemenin eksenini oluşturuyor.

Uyarlamanın bir sonraki aşamasınıysa gönderme olarak tanımlıyorum. Sahnelemede yazınsal metine ya da metinlere yapılan göndermelerle özgün bir kolaj oluşturuluyor. Göndermede kimi kez birbiriyle uzak yakın ilgisi olmayan farklı metinlerden bir kolaj oluşturulacağı gibi (sözgelimi son yıllarda izlediğim oyunların içinden Tiyatro Boğaziçi'nin *Şvayk'ın Übü ile Tarihi Karşılaşması* ya da Mülheim Ruhr Tiyatrosu'nun *Pinokyo Faust'u* buna çarpıcı örnekler veriyor), tek bir örnekten yola çıkılarak yeni bir metin de oluşturulabilir. Sözgelimi Ferhan Şensoy'un Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyunundan yola çıkarak yazdığı ve sahnelediği *Güle Güle Godot* buna örnek verilebilir. Bu oyunda Beckett'in figürleri ve konusu, *Godot'yu Beklerken*'le uzak yakın ilgisi olmayan yeni bir oyunun oluşmasına esin kaynağı olmuştur. Bu aşamada genellikle oyunun adının da değiştiğini görüyoruz. Son yıllarda özellikle yurtdışında bu alandaki çalışmalar çok gelişti. Bunların içinden en çarpıcısı She She The Pop grubunun *Kral Lear* projesi olmuştur. Bu projede baba-kız çatışması oyuncuların babalarının Kral Lear olarak sahneye çıkarılmasıyla yarı belgesel bir oyuna dönüşürken Shakespeare'in metni yaşlılık, ölüm, çıkarıcılık, para, kuşaklararası çatışma gibi günümüzde de geçerliliğini koruyan konuları gündeme getirmek için kullanılıyordu. Yani amaç *L.King of Pain*'de olduğu gibi modern bir Kral Lear uyarlaması değil, *Kral Lear* aracılığıyla bugünle hesaplaşmaktı.

Bu kitap için seçtiğim alımlama örneğiyseniz *Macbeth*'ten esinlenerek yazılan *Macbeth Frag.unsex me here* adlı oyun. Gönderme türü oyunlara tipik bir örnek veren bu oyunda da amaç uyarlama bölümünde gördüğümüz gibi modern bir *Medea* uyarlaması değil, *Medea* malzemesi aracılığıyla iktidar, hırs ve şiddet temalarıyla hesaplaşmaktı.

Yeni bir metnin kurgulanması Aziz Nesin'in ve Bertolt Brecht'in metinlerinden kurgulanan oyunlardan Grimm kardeşlerin yaşamıyla ve topladıkları masallarla kurgulanan *Çağdaş Masallar Aranıyor'a*, belgelere dayanan Sivas 93 oyunundan yine yaşanmış olaylar ve belgelerle geliştirilen *Verdi Requiem'ine* ya da *Cadaqués* oyununa kadar uzanıyor. *Verdi Requiem'inde* Verdi müziğinin içine belgelerle

yaşanmış olayların yerleştirilmesi ve sahneye oyuncuların değil gerçek insanların çıkarılması yaşanmış gerçekleri çok çarpıcı bir biçimde müzik ve tiyatroyla bütünleştiriyor.

Sözün olmadığı ya da müzik, dans, pandomimin hizmetinde kullanılarak geri plana itildiği oyunları içeren son bölümdeki tiyatro oyunların ortak yanıysa doğaçlamaya dayanmaları. Doğaçlamadan yola çıkarak yeni bir kurgunun oluşturulması. Avusturya, Fransız, İran ve Danimarka-Türk tiyatrosundan örneklerle bu tür çalışmalarda nasıl farklı yaklaşımlar olabileceği sergileniyor. Bu bölümde hem yetişkinler hem de gençler için hazırlanan iki gençlik oyunu da yer alıyor. Bugün çocuklar ve gençler için hazırlanan oyunlarda da hem estetik düzeyi yüksek olmasına önem veriliyor hem de sorunlar hiç tabulaştırılmadan tüm çıplaklığıyla gündeme getiriliyor. Bu açıdan bu oyunların alımlanmasının da ilginç olabileceğini düşündüm. Gençlik oyunlarından Danimarka-Türkiye ortak yapımı gençlik oyunu *Fil* aslında sözsüz bir oyun değil ama oyundaki görsel öğelerle söz bütünüyle ikinci plana itiliyor.

Sözün geri plana itildiği alımlama çözümlemelerine son örnek olarak da müzik-tiyatrosu örneği olarak Giuseppe Verdi'nin *Kaderin Gücü* operasını ele aldım. Operada metin müziğin hizmetinde bir aracı olarak kullanılıyor. Yazılan libretto Shakespeare gibi ünlü bir yazarın metninden alınmış bile olsa müziğe uygun bir biçimde yeniden kurgulanıyor. Bu açıdan opera alımlaması başlıbaşına bir araştırma alanı. Ancak günümüzde sanatlararası etkileşim giderek önem kazandığından bir opera alımlaması örneğinin de bu kitapta yer almasının uygun olabileceğini düşündüm.

Nitekim tiyatro tüm sanatları yazın, görsel sanatlar, müzik barındıran bütüncül bir sanat olduğu için, kitabın arkasına alımlamada disiplinlerarası etkileşim sorununa ışık tutmayı amaçlayan bir söyleşi ekledik. Sanat tarihçisi Nazan İpşiroğlu'yla birlikte yaptığımız bu söyleşinin amacı tiyatro ile diğer sanatlar arasındaki bağlantıları benzer ve ayrılan noktalarıyla çıkartmak. Nazan İpşiroğlu'nun sanat tarihçisi ve müzisyen, benim edebiyatçı ve tiyatrocu olmam, konuya

farklı açılardan ışık tutmamızı sağlıyordu. Söyleşimiz olabildiğince somut sahneleme örnekleriyle geliştirilmeye çalışılıyor. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nden ya da İstanbul'daki hareketli tiyatro yaşamımızdan ya da yurtdışındaki kimi sahnelemelerden getirilen örnekler okuyucu kendi birikiminden, daha somut bir deyişle kendi gördüğü oyunlardan yola çıkarak yeni örnekler katacaktır.

Kitapta dikkati çeken seçilen oyuna göre kimi sahne çözümlemesinin çok kapsamlı ve uzun, kimi yazının çok kısa ve sınırlı olması. Sözelimi sözsüz oyunların ya da gençlik oyunlarının çözümlenmesi, belli bir iletisi ve derinliği olan metinli oyunlara oranla daha kısa tutuldu. Kimi yazıda sahnelemeyi oluşturan arka plan ayrıntılarıyla veriliyor, kimi yazıda benzer sahnelemelerle karşılaştırmalar yapılıyor, kimi yazıda dramaturji ya da değerlendirme ve eleştiri önem kazanıyor. Sahne çözümlenmeleri belli bir şablona yerleştirilerek yapılmadığı için seçilen örneğe göre yazılar da değişkenlik gösteriyor.

Kitapta çok çeşitli ve farklı sahneleme örneklerini gündeme getirmek istediğim için, yurtdışında, öncelikle de Alman diliyle konuşan ülkelerde gördüğüm sahnelemelere yer verdim. Ancak seçimimde bu oyunları genellikle görmemiş olan okuyucuyu göz önünde tutarak bilinen klasik yapıtlar, örneğin Shakespeare'in ya da Çehov'un yapıtlarından ya da dilimize çevrilmiş olan oyunlardan, sözelimi Georg Büchner'in, Max Frisch'in, Thomas Bernhard'ın oyunlarından yararlanmaya çalıştım. Böylece bu oyunları görmemiş olanların da alımlama sürecinin nasıl oluştuğunu rahatlıkla izleyebilecekleri bir ortamı hazırlamaktı amacım. Öte yandan *Medea*'da gördüğümüz gibi aynı oyunun uyarlama ve gönderme olarak farklı biçimde sahnelemeleri de okuyucuya farklı yaklaşımları karşılaştırmak fırsatını veriyor.

Bu kitapta ele alınan farklı sahneleme örneklerinin gene de hem konu hem de konunun biçimlendirilişi açısından ortak bazı özellikleri olduğu göze çarpıyor. Sözelimi hemen hemen tüm sahnelemelerde gündeme gelen yalnızlık, tükenmişlik, iletişimsizlik, dilin bir iletişim aracı olarak etkisini yitirmesi, insanın parçalanmışlığı ve bölünmüşlüğü, toplumsal cinsiyet vb. sorunların yanı sıra, şiddet

olgusu da önemli bir etken olarak ortaya çıkıyor. Günümüzde birbirini izleyen savaşlarla, bütün dünyayı saran terörizm korkusuyla şiddetin günlük yaşamımıza girdiği ve giderek de doğal sayıldığı ve kanıksandığı bir ortamda, belki de tiyatronun kendi dilinden ve olanaklarından yararlanarak bu alanda bir tür duyarlık uyandırmaya çalıştığı söylenebilir. Bir başka önemli nokta da gene çoğu sahnelemenin belkemiğini oluşturan oyun içinde oyun olgusuyla yaşamla tiyatro arasında günümüzde özellikle çok belirleyici olan ilişkilerin ve bağlantıların çıkarılması. Bütün bunları bugünün tiyatrosunda sık sık gündeme gelen temel izlekler olarak değerlendirebiliriz.

Gerek kitaptaki alımlama örneklerinde, gerek kitabın sonunda yer alan söyleşide temel amaç tiyatrodaki alımlamanın boyutlarını ve çeşitlemelerini göstererek sahne-izleyici diyalogunun nasıl geliştiğine ışık tutmak.

Sanat yapıtı diyor Sartre bir gerçek-dışılıktır.
Gerçekliği aşmak:

1. Düşleyerek
2. Gerçeklikten yola çıkarak
3. Gerçekliği kopya ederek
4. Gerçekliği arpıtarak
5. Gerçeklięe sırt çevirerek

Ne yaparsanız yapın sorununuz
hep gerçekliktir. Soyut ya da somut.
Kopya ya da düş. Fotoğraf ya da çarpıtma.
Düş bile, gerçekliğin düşü değilse, içinde
yaşadığı ya da yaşamadığı gerçekliği sezdirmiyorsa, inandırıcı
gerçek bir düş değildir.”

Ferit Edęü
Yeni Ders Notları

YORUMLAMA

ÖZGÜN METNE BAĞLILIK

Thomas Bernhard, *Tiyatrocu*

Henrik İbsen, *Hayaletler*

BUGÜNÜN GÖZÜYLE

Max Frisch, *Aymazoğlu ve Kundakçılar*

Max Frisch, *Kont Öderland*

Georg Büchner, *Danton'un Ölümü*

Anton Çehov, *Vişne Bahçesi*

Yaşam Tiyatrodur Tiyatro Yaşam

Thomas Bernhard, *Tiyatrocu*

Viyana Burg Tiyatrosu

Yönetmen: Claus Peymann

*İnsanın gülünç ya da komik yanı acı çektiği zaman
en somut biçimde ortaya çıkıyor.*

Thomas Bernhard

İletişimsizlik ve Saldırganlık

Sahnede kan lekeleriyle dolu duvar kağıtları yer yer yırtılmış, pencerelerdeki perdeler kir ve tozdan burum burum olmuş, tavan-
dan örümcekler sarkan, yerleri çürümüş, kir pas içinde bir lokanta
salonunun görüntüsü... Köşede kalan toz tabakasının ardından güç-
lülkle seçilen Hitler portresi... Dışarıda domuz ahırından gelen hay-
van sesleri... Ve sahnenin ortasında Tiyatrocu. "Bu iç kapayıcı yerde,
ben devlet oyuncusu, başıma gelecekleri önceden sezmiştim sanki,
aman tanrım böyle bir lokantaya su dökmek için bile ayak basamaz-
dım ben ve şimdi burada *Tarihin Çarkı* oyununu oynayacağım.."

Tiyatrocu'nun içinde bulunduğu acınası duruma sövüp say-
masıyla başlayan monoloğu, giderek yoğunlaşan bir nefret ve kin
gösterisine, nefret ve kini saldırganlığa, saldırganlığı şiddete dönü-
şerek yaşamındaki her şeyi hedef alır. Bu sanat ve tiyatro düşmanı or-
tamda lokantanın yıkık dökük salonunu Tiyatrocu'nun sergileyeceği
oyun için kiralayan lokantacı, sahnelenecek oyunda oynayacak olan,

* Thomas Bernhard, *Theatermacher*, Theater, Frankfurt 1986, s. 71.

ancak rollerini bir türlü tam olarak çıkaramayan kızı, oğlu ve karısı hiç kimse korunmaz bu nefret sağanağından. Tiyatrocu'nun önce lokantacıyı hedef alan nefret söylemi, sırayla, kızı, karısı ve oğlunu da hedef alır. Her biri doyusuya alırlar ağızlarının payını. Tiyatrocu'ya göre karısı yalnız yeteneksiz değil, aynı zamanda kuş beyinlidir, çünkü tüm kadınlar kuş beyinlidir, kızı ve oğlu kültür ve yetenekten hiç nasiplerini alamamış zavallılardır. "Ancak kültürlü bir insana insan denebilir. Neden hiç kitap okumuyorsun, neden hiç düşünmüyorsun?" diye çıkışır oğluna. "Bana yemin et, bundan böyle sana ne verirsem, onu okuyacaksın, sana ne söylersem onu düşüneceksin."*

Sahne canlandırılan köy, kasaba dolaşan gezginci bir tiyatro ailesinin yaşamından bir kesit. Kalp hastası olan Tiyatrocu hem sergileyecekleri oyunun yazarı, hem yönetmeni hem de baş oyuncusu. Ağzını bıçak açmayan astım hastası karısı ve Tiyatrocu'nun komutlarını robot gibi yerine getiren, çocuklarıysa onun yönetiminde çalışan oyuncular, daha doğrusu figüranlar...

Oyunun en çarpıcı sahnelerinden birini kızıyla ilişkisi oluşturuyor. Eugène Ionesco'nun ünlü oyunu *Ders'i* anımsatan bu sahnede Tiyatrocu'nun "yeteneksiz ve kuş beyinli" kızını yola getirmek için uyguladığı baskı neredeyse bir şiddet gösterisine dönüşür.

Gezginci tiyatro ailesinin oyunlarını sergileyecekleri lokantanın salonuna gelişle başlayan oyun, oyun içinde oyun biçiminde gelişerek gösteri hazırlıkları ve provalarla sürer. Maskeler ve kostümler çıkarılıp hazırlanır, salon silinip süpürülür, okuma ve müzik provaları yapılır. Oyunun son sahnesinde tüm güçlüklerle ve olanaksızlıklara karşın tam her şey tamamlanmış, izleyiciler gelmişler ve gösteri başlamak üzeredir ki, büyük bir fırtınanın patlaması ve şimşeklerin çakmasıyla izleyiciler paniğe kapılarak çılgık çılgıca kendilerini dışarı atarlar. Dışarıda yangının alevleri yükselirken, tavandan aşağı şakır şakır sular akmaya başlar; gösterinin hiçbir zaman gerçekleşmeyeceğini anlayan Tiyatrocu ve ailesi donup kalırlar.

Oyun, ünlü oyuncu Traugott Buhre'nin canlandırdığı çelişkili kişilikte odaklaşır. Bitmeyen bir monolog içinde yuvarlanan tiyatrocu

* Thomas Bernhard, *Theatermacher, Theater*, Frankfurt 1986, s. 153.

bir megaloman mı, yoksa bir şarlatan mı, çevresini kasıp kavuran bir sadist mi, yoksa yalnızlığı başına vurmuş bir zavallı mı? Bunu anlamak hiç de kolay değil, çünkü sürekli oynanmaktadır. Rol içinde rol olarak gelişen oyun Tiyatrocu'nun ne zaman özgün olduğunu, ne zaman acı çektiğini, öfkelenildiğini ya da sevindiğini, ne zaman oynadığını algılamamızı engeller, belki de gösterilen yalnızca bir roldür 'En büyük Tiyatrocu başka büyük yok' rolü... İlginç olan Tiyatrocu'nun kişiliğinde odaklaşan beş kişilik bir oyunun neredeyse tek kişilik bir oyuna dönüşmesi. Çünkü diğer kişiler edilgen konumlarıyla yalnızca izleyici olarak kalırlar. Bu açıdan da oyunda edilgen konumda olan kurmaca kişilerle izleyiciler arasında bir koşutluk kurulur. Tiyatrocu'nun soluk soluğa sürdürdüğü kesintisiz monoloğunu dinlemek zorunda kalan izleyici, tıpkı oyunun diğer kişileri gibi yoğun bir baskı altındadır. Böylelikle Tiyatrocu'nun ortalığı kasıp kavuran saldırgan kişiliği yalnız çevresini değil, izleyicileri de içine çeker. Daha somut bir deyişle oyunda gündeme gelen iletişim kopukluğu ve saldırganlık, sahne ile izleyici ilişkisini de belirleyerek oyun dışına taşar. Thomas Bernhard bir konuşmasında "Oyuncu Tiyatro'ya karşı oynamalı, insan haklarına karşı oynamalı" diyordu. "Öyle ki izleyici dehşete düşmeli."[†] Oyuncunun 'izleyiciye karşı' duruşu Viyana Burg Tiyatrosu'nda ünlü oyuncu Traugott Buhre'nin yorumuyla izlediğim oyunda öylesine ileri gidiyordu ki, oyun boyu salonda giderek yoğunlaşan elektrikli bir gerilim seziliyordu. Perde arasında söylene söylenene ya da öfkeyle oyundan çıkanlar vardı. Kalanlardan küçük bir kesimse tepkisiz izliyorlardı, koyu renk gece giysileri, kürkleriyle içi geçmiş yaşamayan bir topluluk gibiydiler. Sanatı günlük yaşamdan soyutlayarak yücelten, tanrılaştıran geleneksel Burg Tiyatrosu, izleyicisi ve putları yıkmaya çalışan Thomas Bernhard... Bundan büyük bir karşıtlık düşünülemezdi. Bu açıdan Avusturya gibi tutucu bir toplumun da *Tiyatrocu* gibi bir oyunun tam isabet olduğunu söyleyen yönetmen Peymann'ın görüşüne katılmamak olanaksız.

† Jürgen Rühle, *Anarchie in der Regie*, Frankfurt 1982, s. 86.

Yabancılaştırma

Bernhard'ın dramaturji anlayışı sahne ile izleyici arasında yapıcı bir diyalogu savunan epik tiyatronun kurucusu Bertolt Brecht'in tam karşıtı. Yaşadığımız dünyanın değiştirilebileceğine inanan Brecht tiyatro aracılığıyla izleyiciyi birlikte düşünmeye çağırıyordu. Bu açıdan Brecht'in tiyatrosu kendi dünya görüşünün ışığında ezen-ezilen, sömüren-sömürülen üzerine çeşitlemelerden oluşan bir düşünce modeli niteliği taşıyordu. Bernhard'ın amacıysa izleyiciyi düşündürmekten çok, tedirgin etmek, irkiltmek, sarsmak... Çünkü iletişimsizliğin uç noktada yaşandığı bir ortamda, izleyicinin kendi acınası durumunun bilincine varması, ancak onun 'dehşete düşmesiyle' sağlanabilir. Artaud'nun Vahşet Tiyatrosunu andıran bu anlayış dil aracılığıyla, dilin bir ezinç aracı, bir silah olarak kullanılmasıyla gerçekleşiyordu. Tiyatrocu'nun içinde bulunduğu koşullara tepkisi çevresine, yaşamına, geçmişine, geleceğine, giderek tüm dünyaya bir başkaldırıya dönüşüyor.

Ancak Bernhard her ne denli Brecht'ten ayrılıyorsa gene de bir nokta da onunla buluşuyor. Çünkü sahnede abartı ve çarpıtılma yoluyla canlandığı dünyanın tedirgin edici ya da sarsıcı olduğu kadar düşündürücü bir yanı var. Bu nedenle bu dünyada kendi yansımasını gören izleyicide bir tür 'yabancılaştırma etkisi' uyandırdığı söylenilebilir. Dilin bir saldırganlık aracı olarak kullanılarak giderek bir silaha dönüşmesi bir yandan iletişimsizlik, güdümlenme, baskı, terör gibi olgulara gönderme yaparak tedirginlik yaratıyor, öte yandan luna-parktaki iç ve dış bükey aynalara bakarken olduğu gibi bir tür buruk güldürü etkisi uyandırıyor.

Tiyatro-yaşam ilişkisi

İzleyici Tiyatrocu'ya karşı ilk anda duyduğu tepkiyi aşip da oyun üzerine düşünme sürecinin içine çekildiğinde yaşamı tiyatronun penceresinden gören Tiyatrocu'nun kişiliğinde ve davranışında, feodal ve otoriter bir toplumun izlerini bulgulamaya başlıyor: Tiyatrocu hem otoriter kişiliğiyle bu toplumun insanı hem de ona karşı; hem

nefreti ve tepkisi gerçek (gerçekten acı çeker, çünkü kültür ve sanat düşmanı acınası bir ortamdır) hem de bu acıyı bir rol oynamaya dönüştürür; hem bir çıkmaz içinde hem bu çıkmazdan kurtuluşu tiyatroculukla, rol oynamada bulmaya çalışarak yaşadığı koşullar altında ezilir, öte yandan çevresindekileri de kıyasıya ezer... Kuşkusuz tiyatro-yaşam, yaşam-tiyatro ilişkisi üzerine çok boyutlu bir alımlama sürecinin içine çekilme, Tiyatrocu'yu oynayan oyuncunun böylesine çok katmanlı bir rolün altından kalkmasına bağlı. Bu açıdan Thomas Bernhard'ın hemen hemen tüm oyunlarında olduğu gibi bu oyunu da 'oyuncunun tiyatrosu' anlayışına dayanıyor.

Günümüz tiyatrosunda doğrudan oyunculuk ve tiyatro izleği üzerinde durarak tiyatro-yaşam ilişkisini gündeme getiren oyunlara sık rastlıyoruz. Sözgelimi Tankred Dorst'un Dostlar Tiyatrosu'nda Genco Erkal tarafından 2001 sezonunda oynanan *Oyuncu* (Ben Feuerbach) buna çarpıcı bir örnek veriyor.

Dorst'un oyununda yedi yıllık bir aradan sonra yeniden tiyatroya dönmek isteyen ve deli mi, yoksa deha mı olduğu anlaşılamayan yaşlı bir oyuncunun kendini kabul ettirme savaşımı canlandırılırken, tiyatro-yaşam ilişkisi çok belirgin bir çatışma olarak ortaya çıkar. Sanatçı olma, tiyatrocu olma sürekli bir savaşımın içinde olma, çaba harcama, sınav verme anlamına geliyor bu oyunda. Tiyatrocu çalışmak istediği tiyatronun anonim ve soğuk havasında huzuruna çıkmak üzere sabırla beklediği oyun yönetmenine hiçbir zaman ulaşamaz, tiyatronun t'sinden bile anlayamayan yönetmen yardımcısı engeline takılır kalır.

Dorst yaşam-tiyatro ikiliğinin önemle altını çiziyor bu oyunda. Oysa Bernhard yaşamla tiyatroyu birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak görüyor. Bu açıdan da çatışmayı Tiyatrocu'nun kişiliğinde odaklaşan bir iç çatışma olarak gösteriyor. Dorst'un Tiyatrocu'su kendi fildişi kulesinde yaşayan, yaşamdan kopmuş, eskimiş bir tiyatro anlayışını dile getirse de alımlayan ister istemez onunla özdeşleşiyor, onun duygularını paylaşıyor. Buna karşılık Bernhard'da böylesi bir özdeşleşme Tiyatrocu'nun tiyatro düşmanı bir ortama karşı çıkarak

doğruyu dile getirdiği anlarda bile engellenmekte. Dorst sevecenlikle, hayranlıkla ve acıyarak bakıyor Tiyatrocu'suna, yazarla yarattığı Tiyatrocu tipi arasında hem sıcak bir ilişki hem de bir uzaklık var. Kendi yaşamında da rol oynamayı, bir kurtuluş olarak gördüğünü dile getiren Bernhard ise “Zaman zaman olduğundan başka türlü görünmek beni kurtarıyor”^{*} neredeyse hastalık derecesine varan bir sınırtanımlalıkla yoğuruyor ‘Tiyatrocu’sunu.

Bernhard’ın oyunları içinde belki de en çok közyaşamsal özellikler taşıyan oyunudur *Tiyatrocu*. “Her zaman iki varoluşum oldu benim. Biri doğruya ya da gerçeğe çok yakın, ötekisiyse rol, her ikisi zamanla birbiriyile kaynaşarak varoluşumun temelini oluşturuyorlar. Kimi kez biri, kimi kez öteki ağır basıyor, ama her ikisi de benim varlığım, bana ait”[†] diye tanımlıyor Bernhard kendisini. Onun tiyatroyla yaşam arasındaki koşutluğun altını çizerek kendini nasıl sahnelediğini dile getiren sözleri de, yaşamı tiyatronun penceresinden gören Tiyatrocu’yu yakından anımsatıyor. “Bir sahne oyununda yer alan gösteriler, prömiyerden bu yana giderek iyileşiyor, aksesuarlar değişiyor, oyunumda yer alan ve anlamadan oynayan oyuncular tiyatrodan kovuluyor... Canlandırılan tüm roller benim rolüm... Tüm aksesuarlar benim... Oyunun yönetmeni ben'im.”[‡]

Sınırtanımlaklık

Günümüz Alman oyun yazarlarından Franz X. Kroetz “Bernhard’da bir radikalizm var. Sınırtanımlaklık” diye açıklıyor yazarın yapıtlarını. “Bu bence bugün oyun yazmanın tek koşulu. Bu koşul alımlayanın hakları göz önüne alınarak sınırlanamaz.”[§] Gerçekten de okuyucunun ya da izleyicinin haklarını hiçe sayan Bernhard’ın oyunları Avusturya’nın karanlık yanını sergileyen çöküş görülerinden oluşuyor: Hastalık, ölüm, çöküş, yalnızlık, acı, saplantı ve şiddet...

* A.g.e.

† Willi Huntemann, *Artistik und Rollenspiel*, Würzburg, 1990, s. 96.

‡ Manfred Mittnager, *Die schwierige Lust der Isolation*, Literarisches Kolloquium, Gmünd 1994, s. 84, 85.

§ Claus Peymann, *Gronius Theatermacher*, Frankfurt 1987, s. 128.

İşte görkemli bir ziyafet sofrasında pasta yiyerek ölümü düşleyen kötürümler; labirenti andıran bir konağın içinde tutsak gibi yaşayan insanlar; insanı didik didik parçalayıp inceleyebildiği bir nesne olarak gören dünyaca ünlü bir operatör ve garip bir kolaratur makinasına dönüşen ünlü bir soprano; korku ve yalnızlık içinde boğulan tanınmış bir tiyatro sanatçısı; ölümcül bir hastalığa yakalanmış olan bir general, böceklerin kemirerek yavaş yavaş yok ettikleri güzelim bir orman, eski bir Nazi komutanı ve kötürüm ve yarı deli kız kardeşleri, tiyatrosu alev alev yanan bir gezgin tiyatro grubu... İnsanlar arası sevgisizliğin ve iletişimsizliğin doruğuna ulaştığı bir dünya gösterilen. Diyalogların monoloğa, monologların yakınmaya, yakınmanın çaresizlik çılgılığına dönüştüğü bir dünya... Kuşku, korku, tehdit, iğrenme ve nefret dolu olan bu dünyadan tek kurtuluş ölüm.

Kimdir Thomas Bernhard? Bir deli, bir sapık mı, yoksa gerçekleri olanca çıplaklığıyla sergilemekten kaçınmayan keskin bir gözlemci mi? Kendi hasta dünyasının içinde bunalan bir megaloman mı, yoksa insanların duyarsızlığına, yüzeyselliğine ve sahteliğine tepki gösteren aşırı duyarlı bir sanatçı mı? Yıllardan beri bitmeyen bu tartışma Thomas Bernhard'ın ölümünden sonra da sürüyor. Thomas Bernhard'ın dev aynasında kendi çirkin yüzlerini görenler ona karşı tavır almayı sürdürüyorlar.

Bernhard'ın hasta ve deli, yazdıklarının tehlikeli ve sakıncalı olduğu görüşünü ne derece ciddiye alabiliriz? Bugün sanat yapıtını değerlendirmede normal olma, sağlıklılık ölçütü olarak alınabilir mi? O zaman Baudelaire'den Kafka'ya, Genet'den Beckett'e günümüz yazını belirleyen birçok yazarı yadsımanız gerekmez mi? Normallik ve anormallik, sağlıklılık ve hastalık arasındaki sınırı nasıl belirleyeceğiz? Nedir sağlıklı olan? Dizilerdeki pembe dünya mı? Teknik dünyanın, endüstrileşmenin bize sunduğu konfor mu? Sanatçılar, aydınlar, kısaca düşünen insanlar her zaman normallik maskesi altında bize sunulan sahteliğe, yapaylığa, ikinci el yaşantılara karşı çıkmışlardır. Yaşamımızın kısırlaşmasına, tekdüzeleşmesine, özgünlüğünü yitirmesine tepki göstermişlerdir.

Batı toplumlarında bu tepki bugün saldırganlık boyutlarına ulaşıyor. Okuyucuyla yapıt, izleyiciyle sahne arasında aşılması güç bir duvar var. Brecht'in izleyicinin etkin katılımını sağlama, onunla bir diyalog kurmaya çalışma düşüncesi bugün gerilerde kaldı. Çünkü günümüz yazarları böyle bir diyaloga inanmıyorlar. Eleştirme ve değiştirmenin yerini çaresizlik ve umutsuzluk alıyor artık. Bugünün yazarları hangi toplumsal kesime yönelirlerse yönelsinler bu umutsuzluğu aşamıyorlar. Sözelimi Franz X. Kroetz işçi sınıfının, köylülerin ve toplum dışı yaşayanların, işsizlerin, dilencilerin, fahişelerin yaşamını; Botho Strauss burjuva sınıfının sorunlarını; Thomas Bernhard ise üst tabakanın, aydın ve sanatçı kesiminin dünyasını ele alıyor. Kimi oyunları toplumdaki politik, ekonomik ve kültürel üst kesime, endüstri babalarına, aristokratlara, politikacılara, eski Hitler yandaşlarına, askerlere, bilim adamlarına acımasız bir eleştiri getirirken, kimi oyunlarında sorunlara büyüteç ardından bakarak toplum dışında olanların, sanatçıların, müzisyenlerin, tiyatrocuların yaşamından bir kesit sunuyor. Kimi oyunlarındaysa toplumun çürümüşlüğüne tiyatronun penceresinden bakan *Tiyatrocu*'da olduğu gibi bireyle toplumun sorunlarının birbirinden ayrılmaz bir bütünü oluşturduğu vurgulanıyor.

Farklı sosyal kesimlere yönelmelerine karşın, her üç yazarın da ortak yanı toplum tarafından yönlendirilen, yok edilen yitik insanın sorunlarını dile getirmeleri. Her üçü de bir benlik arayışını dile getiriyor. Bu arayışın kimi kez Bernhard'da olduğu gibi bir çaresizlik çılgınlığına dönüşmesi, sanatçının megalomanisinden ya da anormalliğinden değil yaşadığı ortam ve koşulların çarpıklığından kaynaklanıyor. Örneğin ziyafet sofrasında toplanmış olan kötürümler, tüketim toplumunun refah içinde yaşayan ve kendi zavallılıklarını görmeyen hasta insanlarını (*Ein Fest für Boris* [Boris İçin Bir Kutlama]); bilimsel bir kavram yığını içinde yuvarlanan ünlü operatör ya da ses makinasına dönüşen ünlü soprano, uzmanlaşmanın insanı nasıl insanlıktan çıkardığını (*Der Ignorant und der Wahnsinnige* [Cahil ile Deli]); böceklerin yavaş yavaş kemirerek çürüttükleri ağaçlar toplumun iç-

ten içe çürüyüşünü (*Die Jagdgesellschaft* [Avcı Topluluğu]); alev alev yanan tiyatro sanatın çöküşünü (*Theatermacher* [Tiyatrocu]) simge-
liyor. Bernhard'ın yer yer Beckett'in oyunlarını, Bunuel'in filimlerini, Bacon'ın resimlerini anımsatan yapıtlarının özünü oluşturan tüm bu çöküş görüleri, yaşadığı gerçeklerin somut göstergeleri olarak değerlendirilebilir.

Thomas Bernhard'ın radikalizminden tedirgin olanların ona getirdikleri bir eleştiri de kendisini yinelemesi. Tüm oyunlarının abartma ve çarpıtma aracılığıyla aynı çıkmazı sergilemesi. “Mozart ya da Bach kendilerini ne kadar yineliyorlarsa, Bernhard da o kadar yineliyor” diyor Bernhard oyunlarının yönetmeni Peymann bu eleştirilere karşı: “Bir Mozart senfonisinin iki üç tınısını dinlediğiniz anda Mozart olduğunu anlıyorsunuz. Gene de bir Don Juan'la Haffner senfonisi arasında dağla taş kadar fark var. Ya da Sihirli Flüt ile bir Mozart dörtlüsü arasında. Bu minimal temel üzerinde Bernhard'ın oyunları da birbirinden çok farklı.”*

Bu açıdan da Peymann sahnelediği her Bernhard oyununun kendisine yeni bir kazanım sağladığını, oyunların birbirine benzer olmasına ve genellikle aynı oyuncularla oynanmasına karşın hiçbir zaman kendisini yineliyormuş duygusuna kapılmadığını söylüyor.[†] Peymann'ın sahne yorumlarının en temel özelliği oyunların gerçekçi yanını çıkarmaya çalışması. Abartının giderek yoğunlaşarak saçmalığın sınırına vardığı anlarda bile sahne yorumu gerçekçi boyutunu yitirmiyor ve bu özelliğiyle de tedirgin edici, uyarıcı, vurucu gücünü koruyor.

* A.g.e.

† Claus Peymann, *Thomas Bernhard auf der Bühne*, Literarisches Colloquium, Schwaebisch Gmünd 1994.

İbsen'in Kadınları ve Viyana Akademik Tiyatrosu'nda Hayaletler

Henrik İbsen, *Hayaletler*
Viyana Akademik Tiyatrosu
Yönetmen: David Bösch

*Din içimizdeki tanrıyı keşfetmemizi engelleyen
korkutucu bir hayalet makinası değil mi?*

(Yazarın notu)

Pislik ve örümcek ağlarının sarıp sarmaladığı toz duman içinde bir ev. Pisliklerin efendisi Alving'in mekanı. Duvarda asılı dev bir portrede Alving'in şeytanımsı yüzü. Boş boş bakışlarını üzerimize dikmiş. Baba Alving çoktan ölmüş bile olsa varlığını her an duyuyoruz, çünkü her yer onunla dolu.

Evin yardımcısı Regine ortalığı temizliyor. Elindeki süpürgeyi salladıkça koca koca toz bulutları yukarı doğru yükseliyor. Yerlere atılmış çerçöpü aceleyle üstüne uluorta örtüler atılmış koltukların, kanepenin altına süpürüyor. Yaşamayan bir yer burası, küf kokan havasız, ölü bir mekan...

Viyana Burg Tiyatrosu'nda David Bösch'ün Avusturya'nın en kalbur üstü oyuncularıyla sahnelediği İbsen'in *Hayaletler* oyunundayım, perde açıldığı andan itibaren hayalle gerçek arasında tuhaf bir dünyanın içinde...

Helene Alving'le Rahip Manders arasında geçen çatışma oyunun dramatik gerilimini oluşturur. Geçmişte yaşananların tek sorum-



Hayaletler, Viyana Akademi Tiyatrosu, Yönetmen: David Bösch,
Foto: © Emese Benko

lusu baba Alving'tir. İçki ve kadın düşkünlüğü onu öylesine pervasız bir yaşama sürüklemiştir ki, karısını da, oğlunu da yüzüstü bırakmıştır. Sürdürdüğü sefil yaşamın sonunda hastalanıp da yatağa düştüğünde bile evdeki hizmetkarlarla ilişkisini sürdürmekten kaçınmamıştır. Bütün bu rezillikleri yaşayan Helene kocasından ayrılmak ve oğlunun bakımını bir süre için başkalarına vermek zorunda kalmıştır. Oysa rahip eril bakışıyla yaşananlardan sadece Helene'i sorumlu tutar. Rahip için yaşamda önemli olan mutluluk değil görevdir. Kadının görevi de kocasına kayıtsız şartsız bağlı olmasıdır. Çünkü ne olursa olsun aile kutsaldır ve bunun korunması gerekir. Rahibe göre Helene Alving kocasından ayrıldığı anda büyük bir günah işlemiştir. "Sizden beklenen kendinize eş olarak seçtiğiniz, yani kutsal bir bağla bağlandığınız insana sadık kalmaktı... Kocasını yargılamak bir kadına düşer mi hiç... Davranışlarınız kurallara aykırıydı, her tür bağımlılığı dayanılmaz buluyordunuz çünkü. Yaşamınızda ne engel olarak çıktıysa onu vicdansızca reddettiniz. Eş olma işinize gelmeyince bıraktınız kocanızı. Anne olmak işinize gelmeyince çocuğunuzu yabancılara

verdiniz...”¹ Rahip, Helene Alving’in başkaldırısından okuduğu kitapları da sorumlu tutar. Rahibe göre kitap okuma kafa karıştırmadan başka bir işe yaramaz. Bu nedenle tam bir kitap düşmanıdır, kitapları değil kitaplar üzerine yazılanları okur. Çünkü “Yaşamda öyle şeyler vardır ki insan bunları anlayabilmek için başkalarının görüşlerine güvenmek zorundadır.”

Ünlü oyuncu Kirstin Dene, Helene Alving rolünde görmüş geçirmiş yaşlı, bilge ve güçlü bir kadını canlandırıyor. Rahibin ısrarla kutsal aile yalanını savunan sözleri onu hiç mi hiç etkilemediği gibi gerçekleri tokat gibi rahibin yüzüne vurmaktan da çekinmiyor.

Rahip rolündeki Martin Schwab ise sinirli hali ve tikleriyle sürekli bir stres içinde bir insanı canlandırıyor. İsrarla, sözcüklerden bir duvar örmeye, bu sözcüklerin ardında gizlenmeye çalışırken, kendi söylediklerine kendi de inanmıyor izlenimi bırakıyor. Yine de gerçekleri görmek istememekte diretiyor. Çünkü gerçeği kabul etmesi, inandığı bütün değerlerin bir anda yıkılması, başka bir deyişle kendini yok etmesi anlamına geliyor.

Sahne yorumunun Helene Alving’le Rahip Manders üzerindeki çatışma üzerine kurulmuş olması modern yaşamla dini referans olarak kullanan geleneksel yaşam arasındaki çatışmayı gündeme getiriyor. Rahip katılığı ve körlüğüyle İbsen’in ilk oyunlarındaki Rahip Brand’ı andırıyor. Brand’ın bağnazlığı ve fanatizmi onu öylesine körleştirmiştir ki kendini de sevdiklerini de yok eder. İbsen, Rahip Brand’ın ve Rahip Manders’in fanatik kişiliklerinde insanı kurallarla, yasaklarla katılaştıran, körleştiren, dahası yaşam gücünü ve sevincini yok eden bağnaz bir hristiyanlık anlayışına yoğun bir eleştiri getiriyor. Sahne yorumunda da özellikle bu olgunun altı önemle çizilmiş.

David Bösch’ün yorumunda oyun titiz bir dramaturji çalışmasıyla kısaltıldığı gibi, aşırı dramatik bir yorumdan da özellikle kaçınılmış. Daha ilk başta hiçbir umudun olmadığı donmuş, ölü bir dünya gösteriliyor. Örneğin kendi çıkarlarını kollayan Regine ile tam bir deli gibi gösterilen Osvold arasındaki ilişkide de hiçbir sevgi kıvılcımı yok... Çıkişsızlık oyunun temelini oluşturuyor.

* Henrik İbsen, *Gespenster, Ein Familiendrama in drei Akten*, Saemtliche Werke Band IV, Berlin 1907, s. 126.



*Hayaletler, Viyana Akademi Tiyatrosu, Yönetmen: David Bösch,
Foto: © Emese Benko*

Sade olduğu kadar düşündürücü bir yorum...

Oyunun bir yerinde Helene Alving “Hepimiz hayaletiz” der Rahip Manders’e. “Sadece annemizden babamızdan kalıtımsal olarak aldıklarımızla değil, bütün küflenmiş düşünce biçimimizle, ölü inançlarımızla... Bunlar kanımıza girmiş bir kere, kurtulamıyoruz... Gazeteyi ele aldığımda satırların arasında hayaletleri görüyorum. Bütün toplumu hayaletler sarmış, denizde kum gibi... Işıktan korkuyoruz, hepimiz korkuyoruz...”†

† A.g.e., s. 139.



Hayaletler, Viyana Akademi Tiyatrosu, Yönetmen: David Bösch,
Foto: © Emese Benko

Acaba bugün bizler ne kadar geçmişin etkisi altındayız? Bizim hayaletlerimiz neler? Bizim bugünü yaşamamızı ve yarını tasarlamamızı nasıl engelliyorlar, yaşamımızı nasıl karartıyorlar? Hayaletlerden, yani geçmişin acılarından, travmalarından, etkisinden kurtulmamız, ışığa ulaşmamız mümkün mü, nasıl? İbsen'in *Hayaletler*'i bu vb. sorularla baş başa bırakıyor bizleri.

Kadın haklarının savunucusu: Henrik İbsen

Batıda insan hakları, kadın hakları adına geleneklere ve dine başkaldırı Aydınlanma döneminde başlamış 19. yüzyılda iyice yaygınlaşmıştı. 19. yüzyıl yazarları ve sanatçıları bu başkaldırının en büyük sözcüsüydüler. Henrik İbsen de tiyatro oyunlarında güç ve iktidarın erkeklerin elinde olduğu ataerkil ve feodal bir dünyaya yoğun bir eleştiri getiriyordu. Bu açıdan özellikle ataerkil zihniyetin sürdüğü toplumlarda İbsen'in oyunlarının çok güncel olduğu söylenebilir.

Öte yandan İbsen'in Almanya ve Avusturya gibi ülkelerde de hâlâ sık sık sahnelenmesi güncelliğini Batıda da koruduğunu gös-

teriyor. Viyana Akademi Tiyatrosu'nda izlediğim *Hayaletler* de günümüzde giderek yükselen dinsel değerlerin nasıl bir yıkıma yol açtığını vurgulayan bir yorum getiriyor. İbsen'in oyunlarında toplumsal cinsiyet izleğine kısa bir bakış *Hayaletler*'i daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

İbsen'in oyunlarında kadınlar

İbsen *Brand* (1866) ve *Peer Gynt* (1867) gibi ilk dönem oyunlarında bile kadın sorununu gündeme getiriyordu.* Ancak özellikle ilk oyunlarında kadını daha çok kurban konumunda gösteriyordu. Yaşamını dine adanmış Rahip Brand'ın sevgilisi Agnes onun için tüm özverilere katlanarak ölüm yolunu seçerken, hiçbir baltaya sap olmayan serseri *Peer Gynt*'ün sevgilisi Solveig yıllarca büyük bir sabırla onu bekleyerek ömrünü tüketir. Öte yandan her iki oyundaki anne figürleri de olumsuz çiziliyor. Brand'ın kendini soyut bir tanrı arayışına dayanan sevgisiz ve bağınaz kişiliği parayı tek değer olarak gören annesine tepki olarak gelişir. Anne Brand'ın karşı çıktığı modern çıkar dünyasının sözcüsüdür. *Peer* ise hayalciliğini annesinden almıştır. İçki düşkünü babası parasını har vurup harman savururken, sevgi dolu ama güçsüz annesi sorunların üstesinden gelmek için hayaller kurarak kendine ve oğluna bir sığınak yaratmış. Babasız büyüyen Brand'ın da *Peer*'in de kişiliklerini belirleyen anneleri oluyor. Güç ve iktidar dünyasında tek başına çocuklarını yetiştirmeye çalışan her iki annenin de kişiliğinin olumsuz çizildiğini görüyoruz. İbsen sevgili ve anne kişilikleriyle iktidar, para ve gücün en önemli değerler sayıldığı eril bir dünyada kendini savunmaya çalışan 'yozlaşmış' kadını ya da bu çarkın dişleri arasında yok olan 'kurban' kadını anlatır.

Sonraki yıllarda yazdığı oyunlarda da, örneğin *Nora*, *Bir Bebek Evi* (1879), *Hedda Gabler* (1890) ve *Hayaletler*'de (1881) de ilk dönem yazdığı oyunların izlerini görebiliriz. Örneğin *Hedda Gabler*'deki özverili Thea tipi *Peer*'in sevgilisi Solveig ya da Brand'ın karısı

* İlk kez Seniha Bedri Göknil tarafından çevrilen bu oyunları bugüne uyarlayarak yeniden çevirdim (Bkz. İki oyun *Brand* ve *Peer Gynt*, İstanbul, 2006).

Agnes'in kız kardeşi gibi. Bu kadınların ortak yanı kendilerini ancak sevdikleri erkeğe bütünüyle adanarak gerçekleştirmeleri. Buna karşılık erkek gibi yetiştirilmiş olan Hedda Gabler de tipik bir kurban olarak çıkar karşımıza. Güç ve iktidar hırsı ve sevgisizliği onu yalnız çevresindekileri değil kendisini de yok etmeye kadar götürür. Anlatılan eril bir dünyada kısıtılmış olan kadının yıkıcılığıdır. Bu nedenle de bu oyun dönemin ahlak anlayışına uymadığı için yoğun eleştiriler almıştı.

Kadının kurban rolünden kurtuluşunu ilk kez *Nora, Bir Bebek Evi*'nde görüyoruz. Nora ilk başta kocasına adanmış yaşamı, sabrı ve özverisiyle İbsen'in ilk oyunlarındaki pasif kadını anımsatsa bile yaşadıklarının sonunda bir dönüşüm geçirir. Oyunun sonunda yaşadığı yalan dünyanın bilincine vararak kocasından ayrılma yürekliliğini göstermesi onu 'kurban kadın' rolünden çıkartır. Nora ile kendine yüklenen role karşı çıkan bir kadın tipi çiziyor İbsen. Bu açıdan oyun sahnелendiğinde yalnız kendi ülkesinde değil başka ülkelerde de yoğun bir tepki uyandırmış. O kadar ki İbsen oyun Almanya'da sahnелendiğinde oyunun sonunu değiştirmek zorunda kalmış ve Nora'yı kocasına geri döndürerek izleyicinin beklentisi doğrultusunda mutlu bir son yazmış.

Geçmişin Yıkıcı Gizilgücü

İbsen *Hayaletler*'i *Nora*'dan iki yıl sonra yazmış. Bu oyun öylesine büyük bir tepkiyle karşılanmıştı ki, uzun bir süre hiçbir İskandinav tiyatrosu bu oyunu sahnelemeye yanaşmamış, oyun ilk kez 1882'de Chicago'da sahnелenmişti. Geçmişten kurtulamayan bireylerin karabasanımsı dünyasını anlatan *Hayaletler, Nora, Bir Bebek Evi*'nin tersine karanlık, iç kapayıcı bir oyun. Çünkü iki yüzlülük, yalan dolanla dolu olan geçmiş bugüne öylesine sızıyor ki, bugünü çökertirken yarınları da yok ediyor.

Uzun süre yurtdışında kalan ressam Osvald Alving'in ailesine geri dönüşüyle başlayan oyun Osvald'ın alkol bağımlılığı ve ölümcül hastalığıyla neredeyse bir korku filmine dönüşüyor. Oyunun başkışisi

baba Alving'in sorumsuzluğu ve yıkıcılığı ölümünden sonra da etkisini sürdürerek bütün aileyi mutsuzluğa sürüklüyor. Çünkü Oswald'ın içki bağımlılığı ve hastalığı kalıtsal. Oswald döndüğünde marangozun ve emektar hizmetçinin kızı Regine'ye âşık oluyor ama onun marangozun değil Alving'in kızı, bu açıdan da öz kardeşi olduğunu öğrendiğinde bütünüyle yıkılıyor.

Alving'in hayaleti karanlık bir bulut gibi her yanı sarar. Hiçbir çıkış yoktur. Oyunun en ilginç kişisi bu sahnelemede de vurgulandığı gibi Oswald'ın annesi Helene Alving'dir. Yaşadığı travmatik olaylara rağmen dimdik ayakta kalan ve sözünü sakınmayan güçlü bir kadındır. Kitap okumayı da çok seven aydın bir kişiliği vardır. Ama geçmiş öylesine yıkıcıdır ki sonunda o da pes eder. Oyunun odak noktasını oluşturan Rahip Manders ise kutsal aile kavramını her ne pahasına olursa olsun korumak isteyen ataerkil bir düzenin savunucusudur.

Aymazlık

Max Frisch, *Aymazoğlu ve Kundakçılar*

Dostlar Tiyatrosu

Yönetmen: Genco Erkal

Kapıyı çalan şiddet

Sıradan bir oturma odası... Kapı çalıyor. Hizmetçi, dışarıda yabancı birinin mutlaka varlıklı iş adamı, fabrikatör Aymazoğlu'yla görüşmek istediğini söylüyor. Aymazoğlu adamla görüşmek istemediğini söylerken elinde tesbihi, başında takkesiyle, poturuyla top sakallı iri yarı bir adam içeri dalıveriyor. Adı Tosun (Schmitz). Hali tavrı çok ürkütücü... İsteddiği önce bir lokma bir ekmek, sonra da yatacak bir yer. Yağmurlu havada sokaklarda süründüğünü, kalacak bir yeri olmadığını söyleyerek kendini acındırırken bile havası tehditkar. Aymazoğlu ve karısı ne yapacaklarını şaşırıyorlar. Şaşkınlık, korku, acıma, belki de suçluluk duygusu... Sonunda bir geceliğine bu yabancıyı evlerindeki çatı katında konuk etmeye istemeye istemeye razı oluyorlar.

Ertesi gün, Tosun'un hapisten yeni çıkan arkadaşının da gelmesiyle davetsiz konukların sayısı ikiye çıkıveriyor. Ödö kopuyor Aymazoğlu'nun bu ne olduğu belirsiz adamlardan. Adamların tavanarasına yerleşmesine ses çıkarmıyor.

Genco Erkal, Meral Çetinkaya ikilisinin canlandırdıkları gölgesinden bile korkan pısırık burjuva tipleriyle bu sözünü sakınmayan iri yarı yabancı konuklar arasındaki karışıklık birbirinden komik diyaloglara yol açıyor.

Aymazoğlu aşırı nazik, kibar bir küçük burjuva söylemine sığırken ya da her şeyin bir şaka olduğunu düşünerek espriler yapar-



Aymazoğlu ve Kundakçılar, Dostlar Tiyatrosu, Yönetmen: Genco Erkal

Foto: © Bilal Eroğlu

ken ya da her fırsatta ne kadar vicdanlı ve insancıl olduğunu vurgularken, adamlar açık açık meydan okuyorlar ona. Benzin bidonlarına fitil bağlamaya çalışan kundakçılardan birinin şu sözleri oyunun özünü çok güzel veriyor: “İnsanları kandırmanın üç yolu vardır. Bir, insanlara çıplak gerçeği olduğu gibi söylemek. İnsanlar buna kesinlikle inanmak istemiyorlar. İki, duygu sömürsü yapmak; üç işi şakaya vurmak.”

Aymazoğlu bu ne olduğu belirsiz adamların karşısında sus pus kesilirken, başı ekonomik açıdan dertte olan ortağı (Mazlum Irgat) kapısını çaldığında onu otoriter bir tavırla başından savıyor. Oyunun ilk sahnesinde Aymazoğlu daha ilk cümlesiyle, “Sallandıracaksın bunları, hem de sorgusuz sualsiz...” derken kendini ele veriyor.

Genco Erkal, Aymazoğlu’nun eline fırsat geçtiği anda insanları ezip hırpalayan, korkutulunca da en küçük bir tehlike karşısında siniveren otoriter ve çıkarıcı kişiliğini tüm gelgitleriyle öyle bir oynuyor ki toplumumuzdaki Aymazoğulları birden canlanıveriyor gözümüzün önünde.

Oyun aralarında ortaya çıkan itfaiyeciler korusu Antik Yunan korusu gibi araya giriyor, uyarıyor, geleceği haberliyor: “Göze neler gözüktür/ ortada bir şeyler yokken/ korku duydu mu insan/ kendi gölgesi bile korkutur onu artık./ Savaşa hazır bulur onu her dedi-kodu/ayağı tökezlenir./Korku dolu yaşar gider/sonunda aynı şeyler/ kendi başına gelir.”

Oyun ilerledikçe yabancıların birer kundakçı oldukları yavaş yavaş ortaya çıkıyor. Eve içi benzin dolu bidonlar taşıyarak, talaş araya-rak hazırlıklarını açık açık yapıyorlar. Her şey apaçık ortada...

Ama Aymazoğlu ve karısı olup biteni görmezden gelmede ısrar ediyorlar. Oyunun sonunda davetsiz konuklara nefis bir ziyafet sofrası hazırlatan Aymazoğlu belki de böylelikle kaçınılmaz sonu hâlâ engelleyebileceğini düşünüyor.

Her yer alev alev yanarken sahne kararıyor. Finalde Brechtyen bir anlayışla sahneye çıkan oyundaki karakterlerin sözleriyle bir kapanış yapıyor.

Güncel bir yorum

Bu yorumda gücü ele geçirmek için kentin şurasında burasında çıkardıkları kundaklama olaylarıyla anarşik bir ortam yaratan kundakçılar köktendinci bir kesimin, daha somut bir deyişle İslam terörizminin sözcüleri olarak sergileniyorlar.

Oyun Türkiye’de geçse bile özgün metne büyük oranda bağlı kalınmış. Öncelikle oyunu bizim izleyicimize yakınlaştırmak için adlar değiştirilmiş, itfaiyeciler korosunda da aymazlığı vurgulamak için ufak tefek değişiklikler yapılmış.

Bunun dışında metni yerelleştirebilmek için ufak tefek güncel eklemeler yapılmış. Sözgelimi özgün metinde eski güreşçilerden kundakçı Schmitz’in yerini “Allahın adı yok ki/ Allahın dediği olur./ Her şey olacağına varır” gibi her fırsatta Allah, kader, insanlık sözcüklerini ağızdan eksik etmeyen dinibütün Tosun Tunçbilek almış. Tosun’un hapisten yeni çıkmış arkadaşı Demir Çelik’in ise (Eisenring) laf arası Madımak Otel’inde şef garsonluk yaptığı ortaya çıkıyor. “Aziz Nesin’i tanır mıydın?” sorusuna verdiği “Elimizden kaçırdık”

yanıtı Sivas'ta Madımak Otel'i'ni yakan yobazlardan biri olduğunu açığa çıkarıyor. Sonradan katılan üçüncü kundakçıysa yolunu iyice şaşırmış, kafası dağılmış, ne istediğini bilmeyen entelektüel bir çevreyi temsil ediyor.

Olayları uzaktan izleyen itfaiyeciler korosu da bu yorumda güncelleştirilmiş. Oyunun bir yerinde yangını çıkaranlarla yangını söndürecek olan aynı kişiler mi diye sorulmasının altı çiziliyor. Böylece güvenliği sağlaması gerekenlerin aslında tam tersine kayıtsız kalmalarına, dahası edilginlikleriyle kundakçılığı teşvik etmelerine gönderme yapılıyor.

Olayları engelleyemeyen Aymazoğlu ise içimizden biri. Kısaca Türkiye'nin bugün geldiği noktada payı olan herkes. Susanlar, gemisini kurtaran kaptanlar, duyarsızlar, ödlekler, vurdumduymazlar...

Şiddetin önlenemez yükselişi

Kundakçılar'da Max Frisch sıradan vatandaş Biedermann'ın ansızın kapısını çalıp içeri sızan şiddetin durdurulamaz yükselişini aşama aşama anlatıyor. Biedermann ve eşinin evlerini yakıp, her ikisini de cehenneme yollayan kundakçılar bu şiddetin sözcüleri.

Şiddet deprem ya da tayfun gibi insanın önüne kolay kolay geçemeyeceği doğal bir olgu mu, yoksa onu çağıran ve yaşatan insanın kendisi mi? Aziz Nesin'in *Ah Biz Eşekler* masalında kurtun geldiğini ve kendisini yiyeceğini gördüğü halde "inşallah kurt değildir. Yok canım niye kurt olsun, herhalde kurt değildir" diye kendini avutan eşek gibi, Biedermann da onu göz göre göre tehdit eden kundakçıları "kundakçı degillerdir canım, niye kundakçı olsunlar, olsa olsa kundakçı rolüne girmiş şakacı insanlardır" diye evine buyur ediyor, onlara yatacak yer veriyor, karınlarını doyuruyor, ziyafet sofralarını hazırlıyor, kısaca ikramda hiç kusur etmiyor. Sonunda evini yakmaları için kibriti bile kendisi tutuşturuyor ellerine.

Kim bu Biedermann, gözü nasıl böylesine bağlanmış? Bir aptal, bir korkak mı, yoksa bana dokunmayan yılan bin yaşasın hesabı mı yapmakta? Nedir onu kundakçılara karşı koymaya alıkoyan güç?

Frisch bir yazısında Biedermann'ın ikiyüzlülüğüne dikkati çeker,* çünkü o iyi bir insan olmadığı halde, sözgelimi kendi yanında çalışanları acımasızca ezer, iyiymiş gibi görünmek ister, yalnızca başkalarını değil, kendisini de kandırır, kundakçılara kucak açmakla da vicdanını rahatlatır. Böylece kendi tuzağını kendi hazırlar. Frisch, Hitler Almanya'sını düşünerek yazdığı bu oyunda faşizmin önüne geçilmez tırmanışını sıradan vatandaşın aymazlığında görür. Sıradan vatandaş kötü vicdanı, pısrıklığı, korkaklığı, ikiyüzlülüğü, umursamazlığıyla faşizme neredeyse kucak açmıştır. Bu açıdan faşizmin yükselişinin birinci sorumlusu o'dur. Kara güldürü biçiminde gelişen oyun aymazlık sorununu Biedermann'ın kişiliğinde odaklıyor. Biedermann her yerde, her zaman rastlayabileceğimiz herkeştir.

Sahnelemenin arka planı

Bizim açımızdan oyunun güncelliği tartışma götürmez. Kundakçılar üzerine yazdıkları baktığımda uzun bir sürenin geçtiğini görüyorum. 1997'de Milliyet Sanat'ta bu konuda çıkan yazım düşündürücü: "Bizim açımızdan çok güncel olan bu oyunu bugün yeni gözle okurken, 'Müslümanlar içlerindeki hırsı, kini ve nefreti eksik etmesinler, laik olduğumu sakın sanmayın. İncancımıza saygı duyulmadığı bir ortamda içim kan ağlayarak 10 Kasım törenlerine katıldım" diyebilen Kayseri Belediye Başkanı Karatepe'nin konuşmasını 'Canım ben onu tanırım içinde kötülük yoktur. Basın sözlerini abartıyor, o çok demokrat bir adamdır' diye yorumlayabilen Yeni Yüzyıl'ın liberal yazarını düşünüyorum. Tehlikeyi göz göre göre görmezden gelen bu tür aydınlar kendi görüşlerine karşı çıkarak Kundakçılar'la savaşanları da kolaylıkla 'anti-demokrat', 'Kemalist', 'modası geçmiş solcu' diye suçlayabiliyorlar (Ergun Balcı, Cumhuriyet 14.11.1996). İşte alın size günümüz Aymazoğlu'sunu."

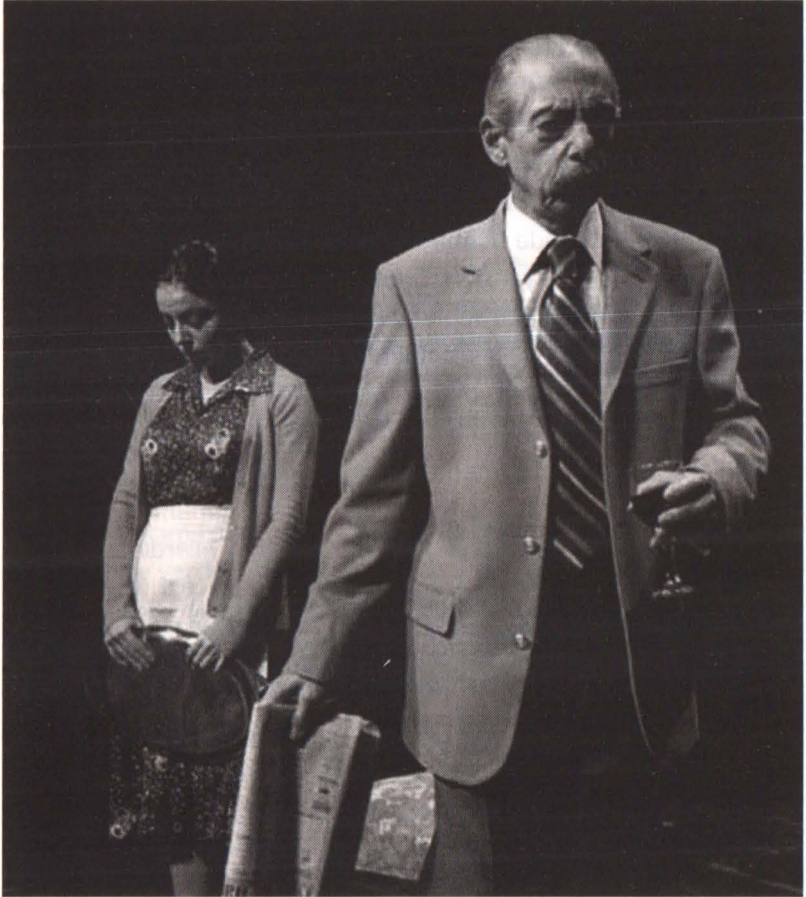
Bugünün, yani 2000'li yılların Aymazoğlu'su 90'larınkiyle âşık atıyor. 90'lı yıllarda ona şurada burada, arada bir rastladığımızda, kimi kez başımızı çeviriyor, kimi kez de bir tepki gösteriyorduk. Bu-

* M.Frisch, Wer sind die Brandstifter, Materialien zu Biedermann und Brandstifter, S. 74.

günse öylesine şişti, yayıldı ve yaşamımızın doğal bir parçası haline geldi ki, onu görmüyoruz bile. Önümüz arkamız, sağımız solumuz Aymazoğlu'larla dolu. Günlük yaşamın hay huyu içinde sokakta, evde, televizyonda her an, her dakika karşımızda.

Öyleyse o kim? Eline fırsat geçtiğinde insanları ölesiye ezip hırpalayan, korkutulunca da, en küçük tehlike karşısında sinip sönüveren otoriter kişiliğinde acaba kimi görüyoruz? Ya giderek üreyen, çoğalan Kundakçılar'ı yaratan, üreten kim? Demokrasinin bir türlü yeterince yeşeremediği bir toplumun Aymaz'ı nasıl biri, kucak açtığı Kundakçılar hangi güçlerin sözcüleri? Kim Aymazoğlu, içimizden biri mi, yoksa birileri mi, yoksa yoksa.... Biz kendimiz miyiz? Başka bir deyişle hepimizin içinde ondan bir şeyler yok mu? Bu sorular bu oyunla metnin soyut yapısını bozmadan yeniden hesaplaşmayı, metni yeni bir gözle okumayı ve yorumlamayı, kısaca oyunu günümüz Türkiye'sine taşımayı neredeyse zorunlu kılıyor. Bu açıdan yıllardır bu oyunun yaşadığımız ortam ve koşullara nasıl uyarlanabileceği üzerinde düşünen, metni durup durup yeniden eline alıp okuyan Genco Erkal'ın, sonunda bu oyunu sahnelemeye ve oynamaya bugün karar vermiş olması da rastlantı değil.

Genco Erkal'la bu oyun üzerine konuşmalarımız, tartışmalarımız, mektuplaşmalarımız çok gerilere gidiyor. Yaklaşık 10 yıldır bu oyun üzerinde konuşma halindeyiz. Soyut yapılı bir oyunda tehlikeli kendisi oyunun ortama ve koşullara göre nasıl farklı yorumlara yol açtığının altını önemle çiziyor. Bilindiği gibi bir oyunun yorumlanması daha çeviri sürecinde başlıyor. Genco da oyunun özgün metnine sözcük sözcük bağlı kalmayan, ancak gene de özüne bire bir sadık kalan bir uyarlama metni oluştururken, günümüz Türkiye'sine aşırı gönderme yapmanın oyunun soyut yapısını bozabileceği kaygısını taşıyordu. Amacı, göndermeleri bu yapıyı bozmadan verebilmektir. Bunun bu sahne yorumunda başarıldığını düşünüyorum.



Aymazoğlu ve Kundakçılar, Dostlar Tiyatrosu, Yönetmen: Genco Erkal
Foto: © Bilal Eroğlu

Oyuna eleştirel bir yaklaşım

Öte yandan bugünün açısından Frisch'in oyununa baktığımızda, oyunun zayıf noktasının, faşizm olgusunu tek yönlü ve öznel bir açıdan dile getirilişi olduğunu söyleyebiliriz. Faşizmin yükselişinde küçük burjuva kesiminin aymazlığı kadar ekonomik, sosyal sorunların da rol oynadığı açık. Yazar, oyununda Biedermann'ı odak noktası yaptığından, bu sorunları görmezden geliyor.

Sözgelimi kundakçılar neden kundakçılık yapmakta, kime hizmet etmekte ya da neye başkaldırmakta gibi soruların açıkta kalması, metne özellikle günümüzde eleştirel bir yaklaşımı koşulluyor. İşte bu noktada sahne yorumunda metni güncelleştirmekten kaçınmayan özgür bir yaklaşımın bu sorunun üstesinden gelebileceğini düşünüyorum. Bu açıdan metinle bugünün gözüyle hesaplaşan bir dramaturji çalışması ilginç sonuçlara yol açabilir. Burada önemli olan, oyunun tek boyutluğunun kırılabilmesi.

Oyuna dramaturjik bir bakış

Bu oyunun dramaturgu olarak bunun metin düzleminde ufak tefek değişikliklere rağmen bu sahne yorumunda başarılı olduğunu düşünüyorum. Çünkü oyundaki çatışma, oyunun aslında da olduğu gibi sadece Aymazoğlu ile kundakçılar arasında geliyor. Böylece giderek yükselen köktendinci tehlikeye işaret ediliyor. Ama köktendinciliğin dalbudak salmasına yol açan sadece Aymazoğlu tipi insanların davranış biçimi değil, başka etkenler de var işin içinde. Bu nedenle metne bağlı kalan bir yorumdan çok uyarlamaya yaklaşan özgür bir yaklaşımın giderek yükselen köktendincilik olgusunu daha iyi çözümlenebileceğini düşünüyorum.

Max Frisch'te oyun Biedermann ve kundakçılar arasındaki çatışma üzerine kurulu olduğu için sorun hep Biedermann'ın davranışında odaklanıyor; daha farklı davranabilse, başka deyişle kundakçıları daha ilk anda evinden atma cesaretini bulsa bütün bunlar başına gelmeyecekti.

Olayları gözlemleyen, anlatan, sorgulayan koro ise (itfaiyeciler) antik tiyatroya gönderme yapan bir parodi işlevini taşıyor. Koro bir gözlemci rolünde, olayların hep dışında kalıyor. Bu açıdan da olayları yabancılaştırma yoluyla sorgulayan bir işlevi var. Ne var ki oyun metninde yapılacak olan dramaturjik değişikliklerle koroya farklı bir işlev verilebilse, sorunun sadece Aymazoğlu'nun davranışında odaklanması engellenebilir. Böylece Aymazoğlu'nun (Biedermann) çıkarıcılığı, küçük hesapları ve korkusu bireysel kılıfından çıkartılıp bir tür sistem eleştirisine dönüştürülebilir.

Bu açıdan oyunun kilit noktasını koro oluşturuyor. Bu bağlamda koro olaylara seyirci kalan güvenlik güçlerine dönüştürülerek daha etkin kılınabilir. Koro sözde denetliyormuş gibi yapacak bu arada kundakçıların ekmeğine yağ sürecektir. Bu yaklaşımda koro “Halkla beraber, halkla el ele” sloganıyla ve vatan millet sakarya edebiyatıyla halkı uyutmaya çalışırken, giderek artan kundakçılık olaylarını görmezden gelecektir. Koronun söylemi bu yoruma göre yerine göre babacan, koruyucu ama buram buram sahtedir. Kimi sahnedeysen faşizan ve şiddet doludur. Kısaca otoriter bir devlet yapılanmasının bir uzantısı olan koronun işlevi kundakçılık olaylarını engellemek değil, gelişmesini ve dalbudak salmasını sağlamaktır.

Böylesine Brechtien bir yaklaşım Biedermann’ın otoriter kişiliğini içinde yaşadığı koşulların ürünü olarak göstererek oyunun tek boyutluğunu kıracaktır. Ne var ki böylesi bir yaklaşım itfaiyeciler korosunu güvenlik güçleri korosuna çevirerek oyundaki koro sahnelelerinin yeniden yazılmasını koşulluyordu. Bu dramaturjik çalışmayı *Tiyatroda Kültürlerarası Etkileşim* kitabımda ayrıntılarıyla yayınladım.*

Oyuna güncel yorumlar

Kuşkusuz bizim açımızdan oyunu güncelleştiren başka yorumlar da düşünülebilir. Örneğin Biedermann’ı gerçekleri görmezden gelen tipik bir küçük burjuva olarak değil de, vicdan azabı çeken bir aydın olarak da gözümüzün önüne getirebiliriz. Bunun nedenini de orijinal metinde olduğu gibi başkalarını ezen otoriter kişiliğine değil de giderek çürüyen bir politik yönetimin karşısında eli kolu bağlı olmasına, yani iç değil dış nedenlere bağlayabiliriz. Ya da daha da somutlaştırarak Biedermann’ın davranışını bu dünyanın değiştirilebileceğine olan inancının tükenmesiyle, yıkılan umutlarıyla açıklayabiliriz. Biedermann politik gelişmelerin altında öylesine ezilir ki, sisteme başkaldıran yıkıcı güçleri kendi yaşamı pahasına bile olsa sonuna değin destekler. Kundakçıları evine buyur etmekle oynadığı rolün bilincindedir. Tehlikenin de bilincindedir. Gene de durmaz. Da-

* Bkz. Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Kültürlerarası Etkileşim*, Mitos-Boyut, s. 127-142

hası kundakçılara evini açan Biedermann onlarla savaşımlarla alay ettiği gibi, kundakçılara karşı olanları da sistem yanlısı olmakla suçlar. Çünkü o demokrasi adına kundakçıların desteklenmesi gerektiğine inanır. Günümüz Türkiye'sindeki liberal aydınların bir kesimine oldukça sert bir eleştiri getiren bu yorumla da Frisch'in metnin öznelliğinin ve tek boyutluğunun aşılabileceğini düşünüyorum.

Almanya'da son yıllardaki kundakçılara getirilen yorumlar

Berliner Ensemble ve Köln Horizont Theater'de izlediğim yorumlarda oyunun orijinaline bağlı kalan bir yaklaşım benimsenmişti. Ancak Horizont Theater'de oyun TV eğlence programlarından alışık olduğumuz çeşitli güldürü numaralarıyla, dans ve müzikle yüzeysel bir komediye dönüştürülürken, Berlin'de (yönetmen: Cornelia Crombholz) anlamı ve iletisi ciddiye alınarak güncelleştirilmeye çalışılmıştı. Bu yorumda oyunun Biedermann'ın kişiliğinde odaklanan soyut yapısı bozulmadan bugüne gönderme yapan ipuçları veriliyordu. Kedinin fareyle oynaması gibi Biedermann'la oynayan kundakçının dazlak kafa bir yağ tulumu görünümüne bir neonazi olarak yorumlanması buna örnek gösterilebilir. Biedermann'a gelince hem astığı astık kestiği keстик, otoriter, neredeyse faşizan, hem çıkarıcı ve üçkağıtçı, hem de gölgesinden bile korkacak kadar ürkek bir tip olarak çizilmişti. Öte yandan Berliner Ensemble'in geleneğine sadık kalarak Brechtien bir oyunculuk anlayışıyla her tipin toplumdaki belli bir davranışı, söylemi dile getirmesini, oyunu gene günümüze taşıyan temel özellikler olarak görebiliriz.

Gene de bana yalnız Köln'de değil Berlin'deki sahnelemede de yetersiz gelen, her iki oyunun da günümüz izleyicisinin gerçeklerinden ve sorunlarından uzak bir çerçeve içinde sınırlandırılması oldu. Nitekim Berliner Ensemble'da ırkçılık, yabancı düşmanlığı gibi güncel konulara sadece şöyle bir değiniliyor, ama üzerine yeterince gidilmiyordu. Oysa özellikle Almanya'da gerçekleştirilen güncel bir sahne uyarlamasında ırkçılık gibi gündemden bir türlü çıkmayan çarpıcı bir konu gerçekten oyunun eksenini oluşturabilirdi. Örneğin

insanların beyinlerinin içine girerek günümüz yaşamını yönlendiren medyada odaklaşan bir sahne yorumu oyuna yeni bir boyut kazandırabilirdi. TV aracılığıyla toplumda yabancılara, özellikle de Türkler'e yapılan saldırılar ve kundaklama olayları gündeme getirilebileceği gibi bu olaylar üzerine tartışan politikacıların ya da sıradan vatandaşların çeşitli söylemlerine de yer verilebilirdi: sözgelimi doğrudan yabancılara karşı düşmanlığı körükleyen milliyetçi ya da dinci söylem ya da hoşgörü maskesi ardında gene de ayrımcılığı duyumsatan liberal söylem gibi. Buna bir de Biedermann'ın ayrımcılığı kışkırtıcı görüşlerini de eklediğimizde, oyun birden 'bana dokunmayan yılan bin yaşasın' izleğini çeşitli katmanlarda bugüne taşıyarak yepyeni bir boyut kazanabilirdi. Günümüz gerçekleriyle yoğun bir hesaplaşmayı gündeme getiren böylesine bir yaklaşımı Frisch'in güncelliğini aslında hiç de yitirmemiş olan oyununun gerçekten hakettiğini düşünüyorum.

Son olarak Köln Schauspielhaus'da izlediğim yorumda (yönetmen: Fischer Fels) diğer yorumların tersine şaşırtıcı bir buluşla metinden uzaklaşarak çok cesur ve özgür bir yaklaşım getirilmişti. Bu uyarlamada Biedermann kara bir güldürü çerçevesinde petrol kralı Bush'a, kundakçılar ise Bin Ladin ve Saddam'a dönüştürülmüştü. Kısaca çıkarı uğruna kundakçıları evinde konuk ederek ateşle oynayan Biedermann, politik, ekonomik ve medyatik güçleri elinde tutmaya çalışan bir dev olarak çizilmişti, günümüzün Bush'u. Arka planda milli marş eşliğinde savaş uçaklarının sesleri duyulurken Biedermann-Bush küçük hesaplar peşindedir. Köln izleyicisi tarafından büyük tepkiyle karşılanarak Amerikan düşmanlığıyla suçlanan çarpıcı, düşündürücü ve kışkırtıcı bir sahneleme... Sahnelemeye getirilen en önemli eleştiri de oyunun soyut yapısının bozularak yüzeyselleştirmesi oldu.* Bütün bu eleştirilere karşın Köln'deki uyarlamanın oyunun tek boyutluğunu kırma açısından çok başarılı olduğu söylenebilir.

* Zehra İpşiroğlu, "Amerikan Düşmanlığı mı?"; *Cumhuriyet*, 6.7.2005.

Başkaldırı ve Şiddet

Max Frisch, *Kont Öderland*

Köln Schauspielhaus

Yönetmen: Torsten Fischer

Düzendeki Çatlak

Havalanında büyük bir bekleme salonu... Neon ışıklarıyla aydınlatılmış salonun tam ortasında yanyana ve art arda dizilmiş siyah çelik koltuklar. Bir köşesinde cam bir asansör, bekleme salonunu çerçeveleyen penceresiz yer yer spotların çiğ ışığıyla aydınlatılmış çıplak plastik duvarlarda monitörler ve gizli kameralar ve kocaman bir sigara yasağı levhası, arkada iki metal masa. Tek tek ya da ikili üçlü kümeler halinde hızlı hızlı gelip geçen ya da çelik koltuklarda sırtları birbirine dönmüş olarak oturup gazete okuyan, kahve içen ya da sadece boş gözlerle bekleyen koyu renk takım elbiseli kravatlı iş adamları, hepsinin devinimleri aynı tekdüzelikte, hepsinin yüzünde aynı soğukluk ve anlamsızlık, aynı cansız, donuk bakışlar...

Bu tekdüzeliğin içinden çıkan kravatlı koyu renk takım elbiseli bir iş adamı (savcı) kolunda bir evrak çantası, elinde de belgelerle, kararlı adımlarla önsahneye gelir. Diğerlerinden ayrılan sıkıntılı ve düşünceli bir anlam vardır yüzünde. Bir cinayet işlenmiş, bir banka muhasebecisi yıllar yılı görevli olduğu bankanın kapı görevlisini durup dururken öldürmüştür. Nedeni bir türlü anlaşılamayan bu olayı soruşturmakla görevlendirilen savcının olayı sorgulayan sözleriyle, izleyici bir anda oyunun içine çekiliyor: "Cinayet gerekçesi: oç alma; cinayet gerekçesi: ırkçılık. Hepsi tamam, hepsinin bir açıklaması var,

cezası neyse verilecektir, ama salt laf olsun diye cinayet işlenir mi? Duvarlardaki çatlak gibi bir şey bu. Çatlağı görmemek için duvarı kağıtla kaplayabilir insan. Ama çatlak kalır, insan kendi evinde bir yabancıdır artık.”

Mantiğa gelir hiçbir gerekçesi olmayan, hiçbir açıklama getirelemeyen bu cinayet olayını sorgularken yaşadığı düzendeki ‘çatlağı’ ilk kez ayırdına varan savcı, Kafka’nın *Dönüşüm*’ündeki Samsa ya da *Dava* romanındaki K. gibi bir anda gündelik yaşamın dışına itilir, o kendi evinde bir yabancıdır artık. Sahnenin öteki ucunda duran tipik bir iş kadını görünümündeki karısı savcının olağandışı sözlerini ve davranışlarını aşırı yorgunluğa ve strese bağlar. Konuşulanlardan karı kocanın geceleyin evlerinde olduklarını, savcıcı bu nedeni anlaşılmayan cinayet olayı yüzünden uyku tutmadığını, onun için de gece yarısı kalkıp giyindiğini, karısınınsa onu yatıştırmaya çalıştığını anlarız. Ama sahnede gördüğümüz havaalanı bekleme salonunun ölgün ışığında birbirinden uzakta duran ve yüzleri izleyicilere doğru olarak aynı anda konuşan koyu takım elbiseli bir iş adamı ve iş kadınıdır... Burada sahne düzleminde görselleştirilerek somutlaştırılan özel yaşam diye bir şeyin olmadığı, koyu renk takım giysiler ve bekleme salonunun anonim atmosferi bunun somut göstergeleri. Öte yandan karı kocanın birbirleriyle değil de yüzleri izleyicilere dönük olarak aynı anda konuşmaları aralarındaki diyalog kopukluğuna ve yabancılaşmaya işaret ediyor. Oyun başlar başlamaz sahneden izleyiciye doğru esen bu mekanik ve soğuk atmosferin birer ürünüdür ikisi de. Aralarındaki tek ayrım oyundaki dramatik çatışmayı belirleyen ‘çatlak’ imgesinde belirginleşiyor. Savcının düzendeki çatlağı görmüş olması, onu karısı başta olmak üzere bu düzende yer alan diğer insanlardan farklı kılıyor.

Bir sonraki sahne: Savcının mekanik bir saat gibi işleyen düzendeki bozukluğu ayırmsamasına yol açan genç katilin soruşturması. Katil, bu soruşturmayı bir otomat gibi sürdüren avukatın tersine sıcak ve insancıl, kısaca zombilerle dolu bir dünyada duyumsayan, düşünen kanlı canlı bir insan gibi. Ne var ki cinayeti neden işlediğini

kendisi de bilmiyor. Gene de soruşturma sırasında söylediklerinden ipuçları yakalayabiliyoruz: Evle iş arası mekik dokuyan son derece sığ ve tekdüze bir yaşamı var. Bankada muhasebeci olmasına karşın, parayla arası hiç de iyi değil, başka bir deyişle para işlerinden anlamıyor. İnsan yaşamının sadece paraya indirgendiği metalaşmış bir dünyada bir yabancısıdır sanki. Hiçbir açıklaması ve anlamı olmayan cinayetin nedeni de belki bu yabancılaşmadır. Katil ile savcı arasındaki benzerlik dikkat çekiyor. Çünkü her ikisinin de ortak yönü insancılıkları ve duyarlılıkları. Hiçbir yaşam kıpırtısı olmayan buz gibi bir ortamda saat gibi işleyen kravatlı, takım elbiseli robotumsu insanların arasında yaşayan tek canlılardır sanki.

Kapana Kısıtılmışlık

Savcının bu gizemli cinayet olayını sorgularken katille özdeşleşmesi, onu onca yıldır benimsediği ve savunduğu düzenin dışına iter. Artık tüm sorumlulukları üzerinden atar. Özgürdür, ama bu özgürlüğü düzene gösterdiği tepkiye bağlıdır. Düzenin amansız bir düşmanına dönüşmesi de bu tepkinin doğal sonucu olarak değerlendirilebilir.

Daha ilk sahnede savcının kendi kimliğinden sıyrılarak Kont Öderland diye adlandırılan bir canavara dönüşmesini izliyoruz. Çocukların korkulu rüyalarına giren Kont Öderland elinde baltayla önüne gelen her şeyi yıkıp yakan azılı bir hayduttur. Tıpkı Robin Hood gibi bir masal figürü, bir mittir.*

Bu masalı ona anlatan çocuk denecek kadar genç yaşta olan Hilde'dir. Savcının, Peri diye seslendiği yarı gerçek, yarı düşsel bir figür olan Hilde'nin savcının evraklarını ateşe atışını izleriz bu sahnede. Evraklar alev alev yanarken özgürlüğe doğru ilk adım atılır... Bir sonraki sahnede ormanda bir kömürcü ailesiyle savcının karşılaşması gösterilir. Bu kez Inge adında başka bir genç kızın ailesine savcıyı Kont Öderland olarak tanıtmamasıyla savcının Öderland rolünü benimsediğini görürüz...

Öte yandan yaşam tüm sıradanlığı, sığılığı ve tekdüzeliği içinde

* Öde Almanca'da sıkıcı, iç kapayıcı.

sürüp gider. Sahnede yoğun bir trafik vardır. Elllerinde evrak çantalarıyla gidip gelen iş adamları, kadınları. Kuytu bir köşede savcının durmadan saatine bakan avukatla kırıştıran karısı... Televizyonda art arda işlenen cinayet haberleri... Savcı ya da yeni kimliğiyle Kont Öderland, kömürcülerle kurduğu bir çeteyle ortalığı yıkıp yakmaya başlamış bile.

Havaalanı bekleme salonunun soğuk ışıkları altında büyük bir hızla birbirini izleyen sahneler düzenin sözcüleri, olayları soruşturan iş adamları, politikacılar, düzeni sağlamaya çalışan jandarma ve polisler ile düzeni yıkmaya çalışanlar arasındaki çatışmaları sergiliyor. Öderland'ın başkaldırısı yıkıcı güdülerin pervasızca ortaya döküldüğü karnaval sahneleriyle veriliyor. İnsanlar başkaldırıcı, kurtlarını dökebilecekleri bir özgürlüğe, özgürlüğü bir kaosa çeviriyorlar. Hızla dönen bu çarkın dişlerinden kurtuldukları anda, yasalara, kurulu düzene başkaldırı kendi başına bir bağımsızlık kazanıyor. Neden, neye karşı çıktıklarını kendileri de bilmiyorlar. Belki de yıkıcı itkiyi harekete geçiren sadece yaşadıkları tekdüze yaşama bir tepki, can sıkıntısı, duyuların dumura uğradığı bir ortamda bir şeyleri duyumsama isteği...

Kont Öderland rolünü içselleştiren savcının onu baştan çıkaran genç kızlarla (Hilde ve İnge) simgeleşen romantik başkaldırısı, ilk sahnelerde duygusal ve öznel bir eğilim gösteriyor. İnsanı robotlaştıran tekdüze ve mekanik yaşama alternatif olarak geliştirdiği ütopya, bir gemiyle deniz yolundan ulaşabileceğini düşlediği, Santorin adında kayalarla çevrili masmavi denizi olan ada, Kont Öderland'ın hiçbir zaman varamayacağı bir yerdir. Romantik bir kaçış düşüdüdür sadece. Çünkü başkaldırısıyla birlikte işlediği suçlar (üç jandarmayı öldürmüştür), bireysel kaçış yollarını ona kapıyor. Dönüşü olmayan bir yoldadır artık.

Romantik bir düzlemde başlayan bu bireysel başkaldırı, oyunun ikinci yarısından sonra halk kitlelerinin ayaklanmasıyla birlikte giderek politik bir başkaldırıya dönüşüyor. Ancak Kont Öderland'ın yıkmak istediği sisteme alternatif olarak sunacağı politik bir ütopya-sının olmaması onu tam bir kısırdöngüye sürüklüyor. Oyunun sonun-

da Başkanın sözleri “Kim özgürlük için iktidarı devirirse özgürlüğün karşıtı olan iktidarı devralır” sözleri bunu açıkça dile getiriyor. Çünkü Kont Öderland’ın başkaldırısı her ne denli özgürlük istemiyle gerçekleşen bir başkaldırı olursa olsun, gene de şiddete dayanan bir başkaldırı. Bu nedenle de gene de eninde sonunda iktidara dönüşmeye mahkum. Oyun hükümet yetkilileri tarafından Savcı Kont Öderland’ın zorla hükümetin başına getirilmesiyle sona eriyor. Böylece eski düzen sürecek, hiçbir şey değişmeyecektir. Savcının, “Düş bunlar hepsi düş, uyanın, uyanalım, uyanın!” sözleriyle perde kapanıyor.

Çarpıcı bir sahne tasarımı: havaalanı eğretilmesi

Oyuna egemen olan soğuk ve mekanik dünyayı görselleştiren sahne tasarımı oyunun odak noktasını oluşturuyor. Düzene başkaldırı sahneleri de dahil olmak üzere tüm oyunun dev bir tutukevini andıran havaalanı bekleme salonunda geçmesi kısır döngüyü görselleştiriyor. Metal, çelik ve plastikten oluşan bu yapay dünya, öylesine sağlamdır ki, yıkılması olanaksızdır. Duvardaki monitörlere ve gizli kameralara değin her şey en küçük ayrıntısına değin hesaplanmıştır ve tıpkı Orwell’in ünlü romanı 1984’te olduğu gibi denetim altındadır. Öyle ki özel olan, gizli olan hiçbir şey kalmamış. Öte yandan sahnede görselleştirilen başkaldırı sahnelerinin Güney Almanya’da her yıl yinelenen törensel bir küçük burjuva eğlencesine dönüşmüş olan renkli karnaval sahneleriyle verilmesi, başkaldırığı iyice gülünçleştiriyor. İnsanların çılgınca giysiler ve maskelerle tepindikleri bu sahne, başkaldırının geçiciliğine işaret ediyor. Sonuçta maskeler ve renkli giysiler çıkarıldığında, altından çıkacak olan gene karanlık giysili karanlık yüzlü robotumsu insanlar.

Böylece savcının başkaldırısının düzenin içinde öğütülüp yok edilerek sonuçlanması, hiçbir gücün bu düzeni değiştiremeyeceğini vurguluyor. Bir başka önemli nokta da, her yerde olabilecek olan havaalanının simgesel gönderme alanı. Ülkeler arası hava trafiğinin gerçekleştiği bir yer olarak havaalanı tüm dünyanın bulunduğu bir yer. Bu da giderek küreselleşen dünyanın dev bir tutukevine dönüştüğüne işaret ediyor.

Tutukevi imgesini oyunun orijinalinde de görüyoruz. Katilin sor-gulamasının geçtiği tutukevi, savcının tutukevini andıran villası ve ayaklananların gizlendikleri kanalizasyon kanalları hep çeşitli biçimlerde ortaya çıkan tutukevi imgesiyle verilir. Sahne yorumunda tutukevi imgesinin havaalanı bekleme salonu olarak verilmesi, oyunun sosyal eleştirel boyutunun altını çizerek bu dünyadan hiçbir çıkışın olmadığını gösteriyor.

Toplumsal cinsiyet

Oyunun dikkat çekici bir özelliği de oyundaki kadın tipleri. Sahnelemede oyundaki genel çatışma doğrultusunda iki kadın tipi çizilmiş, düzenden yana olan, düzene karşı olan. Düzenden yana olan daha ilk sahnede tipik bir iş kadını olarak çizilen savcının karısı. Düzene karşı olan yarı çocuksu kadınlar Hilde ve İnge. Savcıyı baştan çıkaran şeytan kadınlar... Sahnelemede her ikisini de aynı oyuncu canlandırıyor. Oyunun orijinalindeki erkek egemen bakışın sahnelemede de altı çiziliyor, Hilde ve İnge yarı çocuksu, yarı kadınımsı, yarı düşsel yarı gerçek kişilikler, bu açıdan bir masal figürü olan Kont Öderland gibi onların da gerçek olmayan bir dünyaya ait olduğu söylenilebilir. Öte yandan kızların başkaldırıları, erkek egemen bir düzene başkaldırı olarak da yorumlanabilir. Özellikle çocuk denecek yaşta olmaları, düzene doğal tepkileri, heyecanları, farklı bir yaşama olan özlemleri, bu düşünceyi pekiştiriyor.

Dönüşüm izleği ve yıkıcı güçler

Bireyin benliğini yitirerek olumsuz dönüşüm geçirmesi temasının modern yazarlar tarafından sık sık ele alındığını görüyoruz. Türk tiyatrosunda da Nazım Hikmet'in *İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu?* oyunu buna tipik bir örnek veriyor. Max Frisch'in oyununu bu oyunlardan ayıran en temel özellik olumsuz dönüşümün toplumsal bir başkaldırıya dönüşmesi. Sözgelimi epik tiyatronun kurucusu Bertolt Brecht sıradan bir insanın nasıl belli koşullarda kendi benliğini yitirebileceğini *Adam Adamdır* oyununda gösterir. Askerlerin oyununa

gelip onlardan biri olup çıkan Galy Gay'in öyküsü bilinçsizce yaşayan çağımız insanına, yığın insanına tipik bir örnek verir. Kont Öderland da birdenbire, Galy Gay gibi, kendi kimliğini gereksiz bir giysi gibi üzerinden atıp, yaşadığı düzenin dışına çıkar. Ne var ki arada önemli bir fark, Frisch'te Kont Öderland'ın dönüşümü, aşırı romantik ya da bireysel bile olsa bir başkaldırı özelliği taşır, nitekim tepki gösterdiği düzende yer alan insanların tümü kişilikleri olmayan yığın insanına dönüşürler. Bu açıdan Öderland'ın düzendeki çatlağı görmesi dönüşümünün temel nedenini oluşturuyor. Ancak yıkıcı güçlerin bireyi bütünüyle ortadan kaldıracak denli egemen olduğu bir sistemde, Kont Öderland'ın yıkıcılığı bu sistemin uzantısına dönüşüyor. Başka deyişle sistem öyle bir sistem ki, her tür yıkıcılığı kolaylıkla bünyesinde barındırabiliyor. Bu nedenle de Frisch'in oyunu dönüşüm izleğini temel alan diğer modern oyunlara oranla nihilizme varan bir karamsarlığı olduğu söylenilebilir, öyle ki Köln'deki sahnelemede oyunun bu özelliğinin altının çizildiğini görüyoruz.

Oyunun çeşitlemeleri ve güncel boyutu

Max Frisch'in ellili yılların başında yazdığı bu oyun çeşitli tartışmalara yol açıyor. Tartışmalar Kont Öderland'ın kişiliğinde odaklaşıyor. Savcının düzene tepkisini kaba güçle dile getirmesi ve düzene karşı yapıcı bir seçenek sunamaması eleştiriliyor. Tüm oyunun boş alanlarla dolu ve soyut yapıları olması da önemli bir tartışma noktası oluşturuyor. Frisch'in bu oyunla iletisi nedir, insanın içindeki yıkıcı güçleri harekete geçiren sistemi mi eleştirmek, yoksa sıradan bir memurun nasıl şiddete başvurabileceğini göstererek bir tür Hitler parodisi mi yazmak, yoksa terörizmin nasıl ortaya çıktığını göstermek ya da düşünen ve sorunları görebilen insanın çaresizliğini göstererek aydın sorununu mu gündeme getirmek? Oyunun böylesine bir belirsizliğe yol açmasının temel nedeni hem Öderland gibi bir masal figürüyle fantastik düzlemde bir gerçeklik yaratması hem de gerçekçi bir boyutu olması. Finalde Öderland "Düş bunlar, hepsi düş, uyanalım uyanın uyanın" sözleri, oyunun gene gerçekçi boyutunun

altını çizer. Savcının gördüğü gerçekten bir karabasan mıdır, uyana-
cak ve normale geri mi dönecektir, yoksa karabasan diye nitelendi-
rilen burada gerçeğin ta kendisi mi? Tüm bu sorunları içinde barın-
dıran ama hiçbirini yeterince somutlaştıramayan oyun, alımlayana
özgürlük tanıyarak çeşitli sahne yorumlarına olanak tanıyor.

Max Frisch'in yazıldığı dönemde oyuna getirilen eleştirilerin
ışığında "en sevdiği oyunu olarak nitelendirdiği" Kont Öderland'ın
son sahnesinde değişiklikler yapıyor, böylece oyuna çeşitlemeler ya-
zıyor. Oyunun Zürih'te sahnelenen ilk çeşitlemesinde (1951) Kont
Öderland yaşamın anlamsızlığının ve kendi sınırlılığının bilincine var-
dığı için kendini camdan dışarı atarak intihar ediyor. Böylece oyun
melodramatik bir biçimde sona eriyor. Bu çeşitlemede Öderland'ın
kişiliği odak noktasını oluşturduğundan, oyun varoluşsal bir boyut
kazanıyor. Frankfurt'ta sahnelenen ikinci çeşitlemede (1956) oyu-
nun sosyal eleştirel boyutunun altı çizilerek şiddet aracılığıyla hiçbir
çözüm üretilmeyeceği vurgulanıyor. Kont Öderland rolünü benimse-
yen savcı, suçlu olduğunun, çünkü şiddetle hiçbir çözüme ulaşılama-
yacağının bilincinde olduğunu dile getirerek günah çıkarıyor. Oyun
Öderland'ın kendi adamları tarafından öldürülmesiyle sonuçlanıyor.
Böylece oyunun öğretici ve ahlaksal yönünün altı çiziliyor. Oyunun bu
çeşitlemesinde, yapının fantastik ve absürd boyutu eleştirilere hedef
oluyor. Berlin'deki üçüncü çeşitlemedeyse (1961) direnmesine kar-
şın yaka paça hükümetin başına getirilen Öderland'ın, her şeyin bir
düş olduğunu dile getiren sözleriyle oyun sona eriyor. Burada Max
Frisch'in amaçladığı oyunun fantastik ve absürd boyutuyla gerçekçi
boyutunu bütünleştirmek. Diğer çeşitlemelerin tersine bu çeşitleme-
de oyunun sonu açık bırakılıyor.

Köln'deki sahnelemede oyuna politik bir boyut getiren, bu
açıdan da günümüz açısından da ilginç olan son çeşitlemenin ele
alındığını görüyoruz. Ancak yapay bir ak-kara karşıtlığı yaratılarak
Öderland'ın ve katilin insancıl, karşı çıktıkları düzenin ise bütünyle
olumsuz çizilmesi sahne yorumuna ister istemez bir tek boyutluluk
getirerek oyunu kısırlaştırıyor. Oysa oyuna günümüz açısından baktı-

ğımızda, Savcının birden yaşadığı gerçeklerden uzaklaşıp usdışı bir gerçeğe, bir masal ve mitos dünyasına saplanmasının ve bunun sonucunda yıkıcı güçlerin ortaya dökölüşünün yaşadığımız gerçeklerle birçok açıdan örtüştüğü söylenebilir. Sözelimi New York'taki ikiz kuleleri havaya uçuran Muhammet Ata ve arkadaşları sınır tanımayan bir yıkıcılık ve şiddeti dile getirmiyorlar mı? Onları da harekete geçiren bir mitos, din mitosu değil mi? Ya da öğretmenlerini ve arkadaşlarını yaylım ateşine tutarak sayısız insanın ölümüne neden olan Amerika'daki ve Avrupa'daki lise öğrencileri de şiddetin bir başka çeşitlemesini sergilemiyorlar mı? Birbirinden ne denli farklı olursa olsun, tüm bu yıkım ve kıyım olayları modern dünyaya karşı yoğun bir tepkiyi dile getirmiyor mu? Sonuçta, Frisch'in şimdiye değin yeterince ilgi görmemiş olan ve diğer oyunlarına oranla çok az oynanan bu oyunun kendi yazdığı çeşitlemeler ve içerdığı boş alanlarla farklı alımlamalara yol açan ilginç bir oyun olduğunu söyleyebiliriz.

Devrim Çamurlar İçinde Tarih Güncel Bir Bakış

Georg Büchner, *Danton'un Ölümü*

Münih Oda Tiyatrosu (Münchner Kammerspiel)

Yönetmen: Lars-Ole Walburg

*Adaletle ulaşma yolunda şiddetin hiçbir yararı yoktur.
Yararı yoktur, çünkü şiddet herkesi içine çeken ve
yok eden bir girdap gibidir. Şiddet yıkıcıdır...
eninde sonunda kendi kendini yok etmeye mahkumdur.*

Martin Luther King

*Toplumsal yaşamdaki karşıtlıkların bilinçli
bir biçimde algılanması bireyi tarihin nesnesi
olmaktan çıkararak öznesi haline getirir.*

Ernst Schumacher

Karşıtlıkların çatışması

Kapılar açılıyor. Yavaş yavaş izleyici salonuna alınıyoruz. Ön sahnede görkemli mor bir tiyatro perdesinin önünde toplanmış olan oyuncular az sonra başlayacak olan oyuna hazırlanıyorlar. Gerilim atma devrimleri, soluk alıp verme alıştırmaları, ses çalışmaları, konsantrasyon... Oyuncuların her biri yoğun bir biçimde kendisiyle ilgili.

Ansızın kopan bir fırtınanın uğultusunu andıran ama gene de doğal olmayan tuhaf bir ses. Sahne hareketleniyor. Oyuncular bir

anda cansız nesneler gibi oradan oraya savrulmaya başlıyorlar; yerlere yuvarlanıyorlar, uçuyorlar, birbirlerinin üzerine düşüp yapışıp kalıyorlar, sürünüyorlar... Ses ansızın kesiliyor, ön sahne aydınlanıyor. Laurel ve Hardy'yi andıran uzun ve kısa boylu melon şapkalı komik bir çift oyunu başlatıyor.

İlk sahne: Fransız devriminin trajik devrimci kişilerinden Danton ve karısı Julie. Yakınlık ve uzaklık... Hüzün... Yalnızlık; bu sahnenin hemen ardından gelen Danton ve yandaşlarının sahnesindeyse yalnızlık duygusunun daha da vurgulanması... Bezginlik, umutsuzluk... Danton tüm bu olumsuzluklar dizgesinin yarattığı alabildiğine itici bir insan; elinde içki şişesi, yüzü gözü şişmiş, saç baş birbirine karışmış, ne yaptığını bilmeyen bir asalak.... Yandaşları Camille, Lacroix ve diğerleri devrime olan inançlarını ve umutlarını yitirmemişler daha; gür sesleri, hızlı ve enerjik devinimleri Danton'un suskunluğu ya da her şeye karşı çıkan saldırgan sözleri ve tavrıyla bire bir çelişiyor...

Danton'un parçalanmış kişiliği uç noktalarda canlandırılıyor. Yaşamdan bıkmışlığının ve bezginliğinin cinsel iktidarsızlıkla bütünleştiği bir sahnede fahişe Marion'a hayvanca saldırıyor. Danton'un saldırganlığının doruğuna ulaştığı alabildiğine itici bir sahne... Buna karşılık özgürlük marşını giderek hafifleyen bir sesle, duyulur duyulmaz söylediği sahnede neredeyse küçük prens gibi bir masal figürünü andıran bambaşka bir Danton var karşımızda: Daha iyi bir dünyanın özlemi içinde... Duyarlı, kırılgan... Ve hüzün dolu... Oyunun belki de en etkileyici olan bu sahnesinde dikkati çeken Danton'un duvara yansıyan gölgesinin dev gibi büyümesi. Devrim düşüncesinden arta kalan yalnızca bir gölge, bir düş, bir hayal...

Oyunun izleyiciyi daha ilk anda yakalayan çarpıcı yanı, gerek tek tek kişilerin, gerek grupların çok belirgin çizgilerle çizilmiş olması. Böylece kişiler ve gruplar arasındaki karşıtlıklar ve çatışmalar açık seçik bir biçimde ortaya çıkarak izleyiciyi çok yönlü bir alımlama sürecinin içine çekiyor. Sözgelimi Danton'un saldırganlığının cinsellikle bütünleştirilerek sergilendiği Marion sahnesine koştur olarak gelişen bir sahnede, Danton'un yandaşları Camille

ve Lucie ellerinde pankartlarla kadın haklarını savunan bir yürüyüş yapıyorlar. Kadın haklarını savunan ve kadını aşağılayan iki sahnenin aynı anda gösterilmesi, Danton'un yalnızca sorulardan kaçışını ve güçsüzlüğünü sergilemekle kalmıyor aynı zamanda devrime, insan haklarına, kadın haklarına ihanetinin altını çiziyor.

Farklı grupların çatışmasında daha da belirginleşen karşıtlıklar hem söylem hem de beden dilinde ortaya çıkıyor. İşte Danton'un amansız rakibi Robespierre: Dazlak kafalı, gözlüklü genç bir kuramcı, karizması olmayan renksiz, sönük bir kişilik... Sahnenin üst bölümünde cam bir odada yazı masasının başında kafasını kağıtlarına gömmüş harıl harıl çalışmakta. Danton'un umutsuzluğu dile getiren duygu yüklü söyleminin ve her şeye karşı çıkan iğneleyici ve saldırgan davranışlarının tersine, Robespierre'in söylemi, değişmeyen kesin doğruları dile getirmekte. Gücünü demagojiden alan Robespierre kavramları kendi düşüncelerine uygun bir biçimde değiştiren tipik bir ideolog. Ancak bu yorumda daha ilk anda baskın çıkan demagogik söylevleriyle halkı etkileyen Robespierre'den çok günümüz faşist politikacılarını andıran eylem adamı St. Just. Robespierre yukarıda odasına kapanmış yazılarını yazarken, St. Just aşağıda mikrofonun başında nutuklar atmakta: Sesi gür ve etkileyici. Robespierre, St. Just'ün etkisiyle aşağıya inip de mikrofonun başına geçtiğinde, güçlkle konuşuyor, devinimleri tutuk, sesi doğru dürüst çıkmıyor bile. Bir devrimciden çok kendi fildişi kulesine kapanmış bir bilim adamını andırıyor.

Danton ve arkadaşlarıyla Robespierre ve yandaşlarının çatıştığı sahneleri gürültülü patırtılı halk sahneleri izliyor. Nefesli çalgılar, neşeli bir halk müziği, şamata... Canlı ve devinimli halk sahnelerinin tam karşıtınıysa cellat kılığında ölümün kol gezdiği sahneler oluşturuyor. Ölüm, kirli ve kanlı paçavralar içinde, elleri ve kolları yara, kan ve çamur içinde bir adam, elinde büyük bir çöp sepeti... İçinde insan atıkları... Sahneden içeri girdiği anda, sahne bir anda boşalveriyor, sessizlik...

İzleyicilerin oyuna katılımı

Oyunu başlatan melon şapkalı iki adamın sahne ile izleyici arasında kurdukları diyalog, izleyiciyi de oyuna katıyor. Oyunun ortalarına ellerinde soruşturma anketleriyle öne gelen adamlar izleyicilere doğrudan sorular yöneltiyorlar. “Politika ile ilgileniyor musunuz?”; “Bir imza kampanyasına hiç katıldınız mı?”; “Mitinglere hiç katıldınız mı?”; “Kaç kez?”; “Politikadan anladığınızı düşünüyor musunuz?”; “Grevlere karşı mısınız!”; “Terör olaylarını onaylıyor musunuz?”; “Vergilere karşı çıkmayı hiç düşündünüz mü?”; “Sizce güvenlik güçleri her zaman haklı mıdır?”; “Şiddete karşı şiddet görüşünü savunuyor musunuz?” vb. sorulara izleyicilerin “Evet”; “hayır”; “bilmiyorum” türünden kısa yanıtlar vermeleri bekleniyor. İzleyiciler genellikle bu beklentilere uyan tepkiler veriyorlar, zaman zaman “Neden soruyorsunuz?”, “Ne biçim soru bu!” türünden karşıt bir tepki verecek olurlarsa, hemen susturuluyorlar. Arada bir melon şapkalıların söyledikleri şarkılara ya da yaptıkları şaklabanlıklara da izleyici doğrudan katılıyor. Böylece sahne ile izleyici arasındaki yoğun iletişim hiç kopmuyor.

Danton’un “iftiraya uğradım. Bunu bilmenizi istiyorum. Beni desteklemelisiniz” vb. sözlerle doğrudan izleyiciye seslenen, onu kazanmaya, ikna etmeye çalışan ya da tersine umutsuzluk içinde sövüp sayan oyunculuğunda izleyici olaylara seyirci kalan halk rolüne giriyor. Danton’un saldırganlığı ve umutsuzluğu özellikle izleyiciyle yönelik konuşmalarında ortaya çıkıyor.

Oyunun sonuna doğru, Danton ve yandaşlarının tutuklanmalarından sonra, izleyiciye belli komutlar içeren kağıtlar dağıtılıyor ve bunlara göre koro halinde konuşmaları isteniyor, izleyiciler bir ağızdan “Ekmek istiyoruz” diye bağırırken, sahneden izleyiciye doğru sesleniliyor: “Bunu kim söylüyor?” izleyici: “Robespierre alacaktır.” Sahneden: “Alçak Danton’dur” izleyici: “Ya ya ya şa şa şa Robespierre çok yaşa, Danton baş aşığa!” Böylece bir oyun gibi başlayan sahne-izleyici diyalogu, izleyicinin görüşünü bir anda değiştiren bilinçsiz halk kitlesi rolünü oynamaya yönlendirilmesiyle, farklı bir boyut kazanıyor.

Oyunu tarihsel çerçeveden çıkarıp yakın tarihimize ve günümüze taşıyan önemli bir etken de Danton'un tutuklanmasından sonra gösterilen film kesitleri. Tüm sahneyi kapsayan geniş bir ekranda tarihteki çeşitli devrim girişimlerinden kısa anlar yansıyor, büyük kitlelerin ayaklanmasını gösteren halk sahneleri, savaş sahneleri, Stalin, Che Guevera, Arafat, vb. kısa görüntüler devrim düşüncesinin tarihsel süreç içindeki gelişiminden alıntılar verirken, görüntülerin üzerinde beliren kocaman kan lekeleri devrimi yönlendiren şiddet ve kıyım mekanizmasına gönderme yapıyor.

Sahne tasarımı ve sahnedeki göstergeler

Oyun iki alanda aşağı ve yukarı sahnede aynı anda oynanıyor. Danton ve yandaşları hep aşağıda kalırken, Robespierre yukarıdan izliyor görüntüleri. St. Just'ün Danton ve arkadaşlarının idam edilmesini sağlayabilmek amacıyla Robespierre'i ele geçirme ve devrime egemen olma sahnesi Robespierre'in yukarıdaki evine yapılan baskınla canlandırılıyor. St. Just'ün Robespierre'in çalışmalarını yırtarak aşağıya fırlattığı bu sahne, kaba gücün düşünceye egemen oluşunun çarpıcı bir göstergesi, oyunun bu aşamasında Robespierre'in edilginliği onu Danton'a yaklaştırıyor. İpler artık şiddetin sözcüsü eylem adamı St. Just'ün elinde. Şiddet ve kıyımın önüne geçilemez yükselişi...

Sahnedeki yerler vicık vicık balçık ve çamur. Çamur oyunun ilk yarısında Danton'un çöküşünün bir göstergesi olarak kullanılırken, ikinci yarıda tüm devrim hareketinin yerle bir oluşunu simgeliyor. İlk yarıda Danton'un umutsuzluğu ve çaresizliğiyle çamura batışı birebir geliyor. Örneğin tutuklanmadan hemen önce ikide bir de çamura düşüşü ve arkadaşlarının onu kaldırmaya çalışmaları sahnesi, tutuklandığı anda çamura gömülmeye dönüşüyor.

Oyunun ikinci yarısında tutuklu olan Danton ve yandaşları neredeyse çırılçıplak çamurun içinde yuvarlanıyorlar. Danton'un sondan kısa süre önce ansızın dirençli bir devrimci kesilerek mahkemeye karşı çıkmayı başardığı ve mahkemenin çirkin yüzünü sergilediği

kısa mutluluk anında çamurda kayma eylemi neredeyse bir çocuk oyununa dönüşüyor. Camile ve Lacroix ile birlikte sevinç çılgınlıkları içinde çamurda sıçrayıp zıplarken, üzerlerine sıkılan basınçlı su modern işkence yöntemlerini anımsatıyor. Şiddetin egemen olduğu yerde her şey çamura gömülmeye mahkum. Sonunda arta kalan yalnızca çaresizlik, umutsuzluk ve korku...

Sahne-izleyici diyalogu

Sahnelemede az görülür ustalıkta bir ekip çalışmasının sonucu olan inanılmaz bir dinamizm egemen. Gürültülü ve sessiz, devinimli ve durağan, kişi odaklı ya da grup odaklı kısa kısa sahneler büyük bir hızla birbirini izlerken oyunun bütünlüğü bir an bile değişmiyor. Alımlayan insanlar ağaçtan düşen yapraklar gibi oradan oraya savrularak daha ilk sahnede oyunun içine çekiliyor ve dikkati dağılmadan, neredeyse soluk soluğa oyunu sonuna değin izliyorlar. İnteraktif sahnelerde etkin katılım pekiştirilerek insanlar, devrim düşüncesi üzerinde çok yönlü bir düşüncenin içine çekiliyor. Dünyayı değiştirme, daha iyi bir dünya yaratma özlemi sadece bir karabasanla sonuçlanan bir düşün mü, bir ütopya mı? Devrim düşüncesi bugün bize ne söylüyor? Sahne ile izleyici arasında bağlantı kuran anlatıcılar, doğrudan izleyicilere seslenen bir oyunculuk, günümüz dünyasına gönderme yapan tipler ve görüntüler oyunu tarihsel çerçevenin dışına çıkararak bugüne taşıyor.

Danton'un Ölümü 1835'te yayınlandığında. Karl Gutzow "Olay yok bu oyunda" diye tanımlıyordu bu oyunu. "Canlandırılan yaşamın ta kendisi, ölümden önceki son çarpınışlar, son çaresizlik çılgınlıkları..." Gerçekten de Fransız Devrimi'nin son aşamasından bir kesitin canlandırıldığı bu oyun olaydan çok, kişilerin görüşlerini dile getirdikleri ve umutsuzluklarını sergiledikleri uzun diyaloglara ve monologlara dayanan kendi içine kapalı durağan, ağır ve uzun soluklu bir oyun. Münih Oda Tiyatrosu'ndaki yorumda ilginç olan bu kapalılığın, durağanlığın ve ağırlığın bütünüyle aşılabilmesi ve oyunun alımlayanı da etkin kılacak bir biçimde bugüne taşıyabilmesi.

Georg Büchner ve dönemi

Büchner 1840'ta Hessen'deki baskı yönetimine karşı çıkmış, bu yüzden yaşamı boyunca kaçmak, gizlenmek zorunda kalmıştı. Devrimin gerekliliğine inanmıştı ama bu inancı türlü duraksamalar ve kuşkuyla doluydu. Bir yandan gizli örgüt çalışmalarıyla ve kışkırtıcı yazılarıyla yönetime karşı savaşıyor ve görüşlerini her fırsatta açık açık dile getirmekten çekinmiyordu: "Gençler şiddet kullandıkları için eleştiriliyor. Ama bizler hiç bitmeyen bir baskı ve şiddet ortamının içinde yaşamıyor muyuz? Tutukevinde doğup yetiştiğimiz için ellerimiz ve kollarımız bağlanarak ve ağızımız tıkanarak bir deliğin içine tıkmış olduğumuzu ayımsayamıyoruz bile... Yasa, ayrıcalıklı bir kesimin aşırılıklarını karşılayabilmek için halk kitlelerini hayvan sürüsüne dönüştürmüş. Askeri gücü destekleyen bu yasa şiddetin ta kendisi." Öte yandan halkın böyle bir hareketi kaldıracak güçte olmadığını, zamanın daha çok erken olduğunu düşünüyordu. Büchner: "Bugünkü ortam ve koşullarda devrim hareketini onaylamadığım gibi, Almanlar'ın kendi haklarına sahip çıkabilecek gizilgücü taşıdıkları görüşüne de katılmıyorum. Çünkü Alman halkının umursamazlığı öylesine güçlü ki, yapılan tüm devrimler hesapları bir anda altüst edebilir."* Büchner'in kısa yaşamındaki ve kişiliğindeki bu ikilem, hem devrimden yana olması hem de zaman zaman bezginliğe ve umutsuzluğa kapılması *Danton'un Ölümü*'nde belirgin biçimde ortaya çıkıyor.

Büchner'in bu oyununda tarihsel malzemedен yaşadığı çağla ve o çağın sorunlarıyla hesaplaşmak amacıyla yararlandığını görüyoruz. Fransız devriminden bir kesiti ele alarak kendi dönemine göndermeler yapıyor. Bugünün gözüyle geçmişe kulak vermek, geçmişle anlamaya çalışmak, çağımıza özgü bir sanat anlayışını dile getiriyor. G. Büchner de geçmişle kendi düşüncesi doğrultusunda biçimlendiriyor, yoğuruyor, önemli saydığı, vurgulamak istediği noktaları belirliyor, önemsizleri ayıklayıp atıyor, böylece tarihe yaşadığı çağın ışığında yeni bir bakış getiriyor.

* Georg Büchner, *Werke und Briefe*, Münih, 1988.



Danton'un Ölümü, Müncher Kammerspiele,
Yönetmen: Lars-Ole Walburg Foto: © Thomas Aurin

Çeşitli Danton yorumları

Yazar, nasıl yaşadığı çağın koşullarıyla tarihsel olaylar arasında bir bağlantı kurarak tarihsel malzemedен yararlanıyorsa, tarihi yorumluyorsa, yönetmen de kendi döneminin koşullarıyla bağlantı kurarak yapıtı yorumlayacaktır. Almanya'da son otuz yıl içindeki ilginç *Danton'un Ölümü* yorumlarına baktığımızda, yaşanan dönemin koşullarına göre çok farklı alımlama biçimlerinin ortaya çıktığını görüyoruz.

1968'de Hans Neuenfels'in yönetiminde Heidelberg'de sahnelenen *Danton'un Ölümü*'nde öğrenci hareketleri eleştiriliyor, kuramsal düzeyde kalan etkinliğe bir türlü geçemeyen bir başkaldırı kınanıyor. Uzun kuramsal tartışmaların ağırlıkta olduğu bu yorumda, "kışkırtma, görüş birliği, ajitasyon" gibi altmışlı yıllarda çok moda olan bazı kavramlar tartışılıyordu. O dönemde Neuenfels'in yorumu beğenilmemiş, böylesine çok boyutlu bir oyunun yüzeysel bir kavram tartışmasına indirgenerek güncelleştirilmesi türlü eleştirilere yol açmıştı.

1977'de Jürgen Flimm'in Hamburg'da sahnelediği *Danton'un Ölümü* ise Neuenfels'in yorumunun tersine büyük bir tiyatro oyunu olarak değerlendiriliyor. Yetmişli yılların sonlarına doğru öğrenci hareketleri çok geride kalmış, düzeni değiştirme, daha güzel, daha iyi bir dünya yaratma coşkusu tükenmişti. Bir zamanların devrimcileri ya düzene ayak uydurmuşlar ya da alternatif bir yaşama yönelmişlerdi. Politik coşkuların yerini öznel sorunlar alıyordu artık. Flimm *Danton'un Ölümü*'nü oyunun politik iletisini dağıtmadan, öznel ve insancıl boyutuyla ele alıyor. Bu sahnelemede Robespierre-Danton çatışması odak noktası yapılıyor, Danton'a olduğu kadar Robespierre'e de ağırlık veriliyordu. Kimdi Robespierre? Amacı uğruna göz kırpmadan adam öldüren bir fanatik mi yoksa türlü korkuları olan çalkantılar içinde bocalayan bir insan mı? Robespierre'in Danton'a karşı çıkışı devrime olan inancından kaynaklanmıyordu bu yorumda. Flimm'in sahne yorumunun bu denli beğenilmesinin nedeni, genellikle fanatik bir politikacı olarak ele alınan Robespierre'e getirdiği yeni yorumdan kaynaklanıyor.

Seksenli yılların başlarında Berlin'de yönetmen Alexander Lang tarafından sahnelenen *Danton*'da ise devrimcilerin gerçeklerden ne denli kopuk olduğu gösteriliyordu. Devrimcilerle halk arasındaki uçurum oyunun odak noktası olarak ele alındığından, Danton-Robespierre çatışması geri plana itilmişti. Bu nedenle Robespierre ve Danton rolleri ilginç bir bakışla tek kişiye oynatılıyordu. A. Lang özellikle Büchner'i, yaşadığı çağı, verdiği savaşımı göz önünde tutarak, zengin-yoksul ayrılığının o dönemde çözülmemesi olduğunu vur-

guluyor ve sorunu devrimcilerin halktan uzak, gerçeklerden kopuk, aşırı romantik tutumlarında görüyordu bu sahnelemede.

Seksenli yılların sonlarına doğru Mülheim Ruhr Tiyatrosu'nda sahnelenen *Danton'un Ölümü*'ne İstanbul izleyicisi de yabancı değil. O yıllarda İstanbul'a turneye gelen bu oyunun yorumu (Yönetmen: Roberto Ciulli), Gutzow'un tanımlamasına ("Canlandırılan yaşamın ta kendisi, ölümden önceki son çırpınışlar, son çaresizlik çılgınlıkları...") bire bir uyuyordu. Bembeyaz bir sahneyle karşılaşmıştık bu yorumda. Beyaz giysiler, beyaz peruklar, tepede beyaz bir ay ışıltısız ve donuk... Beyaz donmuşluğun ve ölümün rengi... Ve bembeyaz giysiler içinde Danton konuşmuyor bağıırıyordu. Söze, dile olan inancın tükenişi... İletişimsizlik, yalnızlık, acı... Danton'un beyaz boyalı ağlamaklı yüzü bir maskeyi andıran çeşitli çağrışımlara yol açıyordu: Ölümden önceki son çırpınışlar, daha iyi bir düzen kurmak için başlatılan devrimin çirkinleştirilmesi, Danton'un kanlı anılarla dolu geçmişi... Ölüm Danton'un kaçınılmaz yazgısı olarak vurgulanıyordu; bu oyundaki tek eylemi eylemsizliğiydi, yaşamak için hiçbir çaba harcamaması, ölümden kaçmamasıydı.

Roberto Ciulli yorumunda ölüm izleğini ön plana çıkartıyor ve ölüm düşüncesiyle bağlantılı olarak yalnızlık, iletişimsizlik gibi motiflere ağırlık veriyordu. İnsanlar birbiriyle değil, kendi kendileriyle konuşuyorlar, diyaloglar hep monoloğa kayarak aralarındaki kopukluğu gösteriyordu. İçi geçmiş, yaşamayan bir aydın tipini andıran Robespierre ise şık beyaz giysileri ve peruğuyla ölümü çağrıştıran bir hayalet gibiydi. Danton ve Robespierre birbiriyle çatışan bu iki devrimci birbirlerinden ne denli ayrılırsa ayrılınsınlar, ölüm onları birleştiriyordu. Böylece devrim düşüncesi daha baştan ölü doğmuş bir çocuk olarak ortaya çıkıyordu Ciulli'nin yorumunda. Başka deyişle kendi başına bağımsızlık kazanan devrim kendi kendini yiyip yok ediyordu. "*Kuklalarınız biz, bilinmeyen güçlerce yönlendirilen*" Danton'un bu sözlerinden yola çıkan Ciulli tüm oyunu bir kukla oyununa çevirmişti. Devrimcilerin sahneleri ölümü çağrıştıran bir kukla oyununa dönüşürken dört palyaçonun canlandığı grotesk halk sahneleri içgüdüleriyle,

ilkelliği ve tükenmeyen dayanıklılığıyla yaşamı çağırtıyordu. Umut-suzluğu, acıyı, hüznü sergileyen karamsar bir dünya...

Mülheim Ruhr Tiyatrosu'nun Danton yorumundan on dört yıl sonra, Münih Oda Tiyatrosu'nda sahnelenen yorumda umut değilse bile hem bir canlılığın hem de hafifliğin egemen olduğunu görüyoruz. Ciulli'nin yorumunun tersine buradaki insanlar yaşıyorlar, tüm umutsuzluğa ve bezginliğe karşın birbirleriyle çatışan, dövüşen, sa-vaşan, direnen, umutsuzlanan, bocalayan kanlı canlı insanlar... Oyunun belki de en çarpıcı yanı bezginliği hep uç noktalarda yaşayan Danton'un, ölümünden çok kısa bir süre önce kendisini yargılayan mahkemeye karşı direnişi, ansızın mahkemenin içyüzünü açığa çıkaran bir dev kesilişi... Gene insanın yüreğine işleyen çok çarpıcı bir sahne Danton'un özgürlük marşını söylerken aşırı duyarlılığı, sesinin yavaş yavaş kesilerek duyulmaz olması... Ya da söylevleri, mimikleri ve ses tonuyla günümüz faşist politikacılarına gönderme yapan St. Just'lü sahneler belleğimizden kolay kolay silinmeyecek anlar sunuyor. Gerek bu tür çarpıcı sahneler, gerek oyunun bütünündeki yoğun dinamizm ve canlılık, gerek bugüne yapılan üstü kapalı ya da açık göndermeler, izleyicinin oyunu yalnız düşünsel düzlemde değil, duygularıyla da yoğun bir biçimde alımlamasını sağlıyor. Robert Ciulli'nin Danton yorumu bir tükenişi sergiliyordu, sonu, ölümü, hiçliği... Lars-ole Walburg'un Münih'teki yorumuysa devrim düşüncesinin günümüzde iyice çamura batmış bile olsa, daha tükenmemiş olduğuna mı işaret ediyor, yoksa Büchner'in nişanlısına yazdığı mektupta dile getirdiği gibi bir umutsuzluğa mı?

Devrim tarihini inceliyorum... Görebildiğim insan doğasındaki yineleme olgusu: yaşamımızı yönlendiren şiddetin önüne geçilemez bir güç olduğu... Birey dalgaların arasında küçücük bir köpük sadece...*

Kuşkusuz bunun yanıtı, boş alanları oldukça çok olan, bu açıdan da alımlayana özgürlük tanıyan bu sahne yorumunun izleyici tarafından nasıl alımlandığına bağlı.

Danton'un Ölümü bizim açımızdan çok düşündürücü ve güncel bir oyun. Öncellikle Cumhuriyetin kuruluşu ve Atatürk devrimleriyle hesaplaştığımızda, Fransız devriminin çığırdan çıkışını sergileyen

* Peter Fischer, *Reden der Französischen Revolution*, Münih, 1989.

bu son aşaması, demokrasiyi bir türlü tam yaşayamayan Türkiye’de çağdaşlaşma ve devrim düşüncesinin sığ bir ulusçuluk anlayışı içinde giderek yozlaştırılmasını anımsatıyor. Demokrasinin geniş halk kitlelerine ulaşmasının sürekli olarak engellenmesi ve arka arkaya darbeler yapan askeri gücün demokrasiyle bağdaşmayacak denli güç kazanması bu gelişmenin somut göstergeleri. Bu gelişmelerin sonucu altmışlı yıllardaki öğrenci hareketleriyle birlikte ortaya çıkan ve şiddet yoluyla yok edilen devrim hareketini de gene bu oyunun ışığında halktan kopuk bir hareket olarak yorumlamak olası. Sonuçta *Danton’un Ölümü* çeşitli dönemlere ışık tutan, bu açıdan da çok farklı alımlama boyutlarına ve yoruma olanak tanıyan bir oyun olarak değerlendirilebilir.

İletişimsizlik ve Yalnızlık

Anton Çehov, *Vişne Bahçesi*

Köln-Schauspielhaus

Yönetmen: Karin Beier

*Hiçbir ereğimiz yok artık, içimiz tükenmiş.
Ne politikaya ne devrime ne de tanrıya
inanıyoruz. Hayaletlerden de korkmuyoruz...*

A. Çehov

Oynama ve izleme

Sahnede yan yana, art arda dizilmiş birbirine bitişik üçlü beşli sıralar, üzerlerinde uyuklayan insanlar... Yüzlerinde canlarından bezmiş, bıkkın içi geçmiş bir ifade... Birbirinden kopuk diyalogları, kesik kesik konuşmaları izleyen uzun suskunluk anları... Ansızın başlayan bir dans müziğiyle birlikte yapay bir canlanma, ikili, üçlü ya da tek başına dans edenler, konuşanlar... Sonra gene uzun suskunluk anları... Ve suskunluğu vurgulayan derin derin soluk alıp verme sesi...

Tüm sahne büyük bir tiyatroya da sinema salonu gibi. Oyuncular kümelere bölünerek izleyiciler ve oyuncular olmak üzere ikiye ayrılmaktalar... Oynayanlar ikili üçlü kümeler halinde birbirleriyle konuşup, tartışmakta, çekişmekte, kavga etmekte; davranışları sert, abartılı, mekanik... Konuşmaları kopuk, kopuk ve hızlı, havada uçuşan tek tük tümce kırıntıları ve sözcükler. İletişimsizlik, yalnızlık... İzleyenler yarı uykudagibi, sıraların üzerine yığılıp kalmışlar; kayan gözler, durmadan aynı devinimlerle sallanan kol ve bacaklar... İsteksizlik, yorgunluk, bı-



Vişne Bahçesi, Köln Schauspielhaus, Yönetmen: Karin Beier
Foto: © Klaus Lefebvre

kınlık.. Oynama ve izleme eylemleri herkesin katıldığı çılgınca dans sahneleri ya da donup kaldığı uzun suskunluk anlarıyla bütünleşmekte...

Oyunun genel havasını belirleyen bıkkınlık, isteksizlik, usanmışlık, iç sıkıntısı sahnelemede belli bir akış, gerilim ya da dinamizm oluşmasını engelliyor. Alımlama süreci içinde yoğunlukla duyumsanan bu durağanlık ve tekdüzelik, altı çizilerek vurgulanan yapay müdahalelerle kesintiye uğruyor: Kişilerin oynayanlar ve izleyenler olarak ikiye ayrılmasıyla oluşan oyun içinde oyun sahneleri, araya giren danslar, ağır sahneleri izleyen hızlı sahneler ve çocukluğumuzda oynadığımız 'tıp' oyununu anımsatan şok kesintiler, bir anda herkesin donup olduğu yerde kalması vb. öğeler oyunu izlememizi kolaylaştırıyor.

Gösterilen, gününü gün ederek yaşayan, parasını har vurup harman savuran, kendini boş düşlerle oyalayarak bir türlü eyleme geçemeyen yozlaşmış bir varlıklı kesimin son günleri... Bu mekanik kuklamsı dünyada yaşayan kanlı canlı bir insan izlenimi uyandıran tek insan: Tüccar Lopachin... Vişne bahçesinin Lopachin'e satılmasıyla bir dönemin sona ermesi... Tükeniş...

Sahnelemede oyunun yazıldığı dönem, 19. yüzyıl sonu Rusyası'na hiçbir gönderme yok. Altı tekerlekli sıralardan ve sandalyelerden oluşan sahne tasarımı soyut, oyuncuların giysileriye güncel. Güldürü etkisi yaratmak için kullanılan kimi aksesuarlar doğrudan bugünün yaşamından alınmış. Sözgelimi oyunun sonuna doğru sahne boşaltılırken, elektrikli süpürgeyle sahneyi temizleyen uşak ikide birde süpürge hortumuna takılarak yerlerde sürükleniyor...

Dikkati çeken oyun kişilerini kümelere ayırarak birbirleriyle çatıştıran ya da birbirinden uzaklaştırıp koparan bu yorumdaki mekanik düzenin yarattığı tekdüzeliği kıran yabancılaştırma etkilerinin, örneğin hızlı bir sahne trafiği içinde oradan oraya kayan sandalyeler ve sıraların, oynayanlar ve izleyenlerin sürekli bir dönüşüm içinde rol değiştirmelerinin, TV showlarını anımsatan güldürü numaralarının vb. sahne gerçeğinin dışında bir yaşama gönderme yapmamaları. Böylece gösterilenin sadece bir tiyatro oyunu olduğu ve bir oyun izlenildiği vurgulandığı gibi sahne gerçeği ile izleyicinin gerçeği iç içe geçerek bütünleşiyor.

Vişne bahçesinin satılışından sonra varlıklı kesimin konaktan ayrılışının sergilendiği son sahnenin, sandalyelerin ve sıraların toparlanmasıyla tiyatro sahnesinin boşaltılmasına dönüşmesi tiyatro olgusunun altını bir kez daha çiziyor. Öyleyse gösterilen ne? Bir dönemin sona ermesi ve tükenişi mi, yoksa tiyatronun tükenişi mi?

Modern tiyatrodaki, sözgelimi Brecht'in oyunlarında kullanılan yabancılaştırma etkileri izleyiciye tiyatrodaki olduğunu, bir oyun izlediğini anımsatırken, hep kendi dışında bir gerçeğe gönderme yapıyordu. Amaç izleyiciyi yadırgatma yoluyla bilinçlendirmektir. Bu nedenle sahne ile izleyici arasında bir uzaklık vardı. Burada bu uzaklığın yok olduğunu ve sahne gerçeği ile izleyici gerçeğinin bütünleştiğini görüyoruz. Bu nedenle bu yorumda yaşamla tiyatroyu iç içe gören, yaşamı sadece izleme ve rol oynamaya indirgeyen post-modern yaklaşımın etkilerinin yoğunlukla duyumsandığı söylenebilir.



Vişne Bahçesi, Köln Schauspielhaus, Yönetmen: Karin Beier
Foto: © Klaus Lefebvre

Yazıldığı dönemde *Vişne Bahçesi*

Yaşam-tiyatro ilişkisi Çehov'un yapıtlarında nasıl işlenilmekte başka deyişle Çehov yaşadığı dönemi nasıl görmekte ve bunu yapıtlarında nasıl yansıtmakta? Bir mektubunda, kendisini yaşadığı gerçeklere bir ayna tutan bir yazar olarak değerlendirirken,* inanç ve

* Zum Teufel mit der Philosophie, aus Briefen mit A.S. Suvorin, Tschechow Briefe, Zürich, 1983.



Vişne Bahçesi,

Köln Schauspielhaus,

Yönetmen: Karin Beier

Foto: © Klaus Lefebvre

coşkudan yoksun olmaktan yakındır. Ona göre en büyük yazarlar hem yaşadıkları gerçekleri dile getirebilen hem de yapıtlarında daha iyi bir dünyanın, olası bir dünyanın varlığını duyumsatabilen yazarlardır. Oysa Çehov'un yaşadığı dönem insanın tüm gerçekliği içinde kendini bulguladığı, iç dünyasını ve bunalımlarını dile getirdiği bir dönemdir.

Çehov'un dünyası bir tükenişi sergiler. Yaşamdan usanmış ve bıkmışlardır Çehov'un insanları, yaşamları anlamını yitirmiş, sevdikleri, bağlandıkları bir şey kalmamıştır. İç sıkıntısı içinde boğulmaktadır. Çehov'un oyunlarını hiç beğenmeyen Tolstoy'u bu oyunlarda en çok yadırgatan oyun kişilerinin edilginliğidir, onların tembel tem-

bel bir divanın üzerine serilip yatmaktan ve olduğu yerde dönmekten başka hiçbir şey yapmadıklarını söyler.*

Çehov'un oyun kişilerinden birinin kendini tanımlarken söyledikleri aslında oyunlarındaki tüm kişiler için geçerlidir:

Ruhum tembel benim, kendimi bile anlayamıyorum. Ne sevgi duyabiliyorum ne de acıma, yalnız boşluk ve iç sıkıntısı.. Hiçbir şey yapamıyorum şimdi, hiçbir şey düşünemiyorum, ruhum ve bedenim yorgun..†

İnsanlar yaşadıkları anı duyumsayamadıkları, başka bir deyişle şimdii dolu dolu yaşama yetilerini yitirmiş oldukları için ya anılar içinde donup kalırlar ya da kendilerini boş düşlere kaptırırlar. Sözgelimi *Vişne Bahçesi*'nin hazin sonunu yaratan kendileridir. Eyleme geçeme-me, iç sıkıntısı ve boşluk oyunların durağan yapısını belirler. Olaylardan çok kişiler ve iç dünyaları, bunalımları, korkuları ve boş düşleri ağır basar. Aralarındaki iletişim de kopmuş, tükenmiştir. Çehov'un oyunlarında kimse kimseye ulaşamaz. Sevgi ve aşk boş bir düş olmaktan öteye geçemez.

Yalnız bir ailenin çözülüşünü değil, bir dönemin sona erişini dile getiren *Vişne Bahçesi* bir trajikomedidir. İnsanların içine düştükleri çıkmazı kendilerinin yaratmaları, başka bir deyişle kısırlıkları buruk bir güldürü etkisi yaratır. Oyundaki kişilerin yaşadıkları duygusal çalkalanmalar ve çelişkiler, insanlar arasındaki iletişimsizlikler, kimse kimseye ulaşamaması yaşamın anlamsızlığını ve saçmalığını dile getirir. Bu anlamsızlığın ve boşluğun altını çizmek isteyen Çehov aslında bu oyunu bir güldürü olarak tasarlamıştır. Oyunun provalarını izlediğinde hiç de memnun kalmaz, Stanislavski ile tartışmalarında oyuna getirilen dramatik ve trajik yaklaşımı eleştirir. Çehov'a göre oyun bir çöküşü dile getirmesine karşın yer yer tipik fars özellikleri taşımaktadır‡ ve sahnelemede özellikle bunun vurgulanması gerekmektedir.

* Natalia Ginzburg, *Anton Tschecchow, Der Kirschgarten, Ein Leben*, Berlin 1990.

† Anton Çehov, *Dramen*, Hamburg, Rowohlt, Klassiker Bd.61-62.

‡ Joyce Carol Oates, *Çehov und das Theater des Absurden*, Über Çehov, Hg. V. P.Urban, Zürich 1988.

Günümüzde Çehov

İşin ilginç yanı Çehov yalnız *Vişne Bahçesi*'ni değil, yazdığı diğer oyunları da hep güldürü olarak tasarlamış olmasına ve sahnelemede oyunlarının bu özelliğinin çıkartılması gerektiği görüşünde olmasına karşın, oyunlarının yorumlarında uzun yıllar psikolojik gerçekçiliği ön planda tutan Stanislavski çizgisi benimsenmiş, böylelikle kişilerin iç dünyaları ve bunalımları yansıtılarak oyunların dramatik yanı vurgulanmıştır.

Bizde sahnelenen Çehov oyunlarında da genellikle bu çizgi sürdürülmektedir. 1992 yılında Sovyetler Birliği'nden getirilen yönetmen Heifetz'in İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelediği *Vişne Bahçesi* ve *Üç Kızkardeş* oyunları da gene aynı görüşü sergilerler. Çehov yorumlarında yerleşik anlatım kalıplarının içinde kalınarak, hiçbir yeni bakış ya da buluşun getirilememesine, çoğu kez izleyici neden gösterilerek, izleyicimiz anlamaz, "klasik Çehov'u bilmiyor ki modern yorumu anlasın" gibi bahaneler öne sürülmüş, klasik Çehov ya da Çehov'a özgü diye öne sürülen tanımlamalar mutlak doğrularmış gibi gündeme getirilmiştir.*

Günümüzde Batı ülkelerinde gerçekleştirilen sahnelemelerde Çehov'la bugünün açısından hesaplaşılırken, Çehov'un oyunlarının özellikle kara güldürüye (grotesk) ve uyumsuzluğa (absürd) ağırlık veren özellikleri üzerinde duruluyor.

Bu bağlamda bu oyunlarla uyumsuz tiyatro yazarlarının, özellikle Beckett'in yapıtlarıyla olan benzerlikler dikkat çekicidir. Çünkü Çehov'da da tıpkı Beckett'te olduğu gibi durağan, dahası donmuş bir dünya gösteriliyor. Kişiler eyleme geçemiyorlar, sadece boşuna konuşuyorlar. Çehov'un oyunlarının bu absürd yanı sahne yorumlarında da yeni arayışlara yol açıyor. Böylece iç gerçeği psikolojik bir yaklaşımla yansıtmaya çalışan Stanislavski çizgisi kırılmaya çalışılıyor.

Doksanlı yıllarda Çehov'un oyunlarına getirilen yeni yorumlar içinden R. Ciulli'nin Mülheim Ruhr Tiyatrosu'nda sahnelediği *Üç Kızkardeş*'i (1992) ve Dimiter Gottscheff'in Köln'de sahnelediği

* Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Düşünsellik*, İstanbul 1995, s. 47.

Martı'yı (1994) örnek getirebilirim. *Üç Kızkardeş*'te Çehov'un uyumsuz tiyatro yazarlarına yaklaşan yanı öylesine vurgulanmıştı ki, alımlayan yer yer Ionesco'dan ya da Beckett'ten kesitler izliyor izlenimine kapılıyordu. Oyunun ilk yarısında insanlar arasındaki iletişimsizlik vurgulanırken, ikinci yarısında yaşamın durmuş olduğu bir dünya gösteriliyordu.

Teypten durmadan aynı müziği dinleyerek bölük pörçük anılarına yapışan ihtiyar kız kardeşler Beckett'in *Son Band*'ını anımsatıyorlardı. İnsanlar arasındaki iletişimsizlik, dilin sorunların çözümündeki yetersizliği, durmadan monoloğa dönüşen konuşmaların kopukluğu, yaşamın anlamını yitirmesi, insanların kendilerini toplumdan soyutlayıp kabuklarına çekilmeleri bu yorumu belirleyen ve Çehov'a güncel bir boyut kazandıran ana motiflerdi.

Martı yorumunda gene uyumsuz tiyatroyu anımsatan bir yaklaşımla Çehov'un kişileri birbirleriyle ve gerçeklerle olan bağlantıları koparmış kendi kafalarının içinde yaşayan Beckett figürlerine dönüşmüşlerdi. Oyuncuların birbirleriyle değil izleyicilere yönelik konuşmaları bu iletişimsizliği vurguluyordu. Oyunun son sahnesinde yaşam bütünüyle durmuş, insanlar donmuş gibiydi. Kendini öldürme bile bir etkinlik olduğundan metinde bir kısaltma yapılarak oyunun başkişisi Treplev'in intiharı çıkarılmıştı. Gösterilen ölü bir dünyaydı, yalnız Treplev'in değil oyundaki tüm kişilerin artık yaşamadığı bir dünya...

Vişne Bahçesi'ne getirilen çeşitli yorumlar arasında en çok tartışma uyandıran Peter Stein'in Berlin Schaubühne'deki sahnelemesi oluyor (1990). Bu yorumda Çehov'un çelişkili, çok boyutlu gizemli kişileri sürekli olarak birbirlerine duygularını kanıtlamaya çalışan yapay insanlara dönüşüyorlar. Yer yer buruk bir gülmeceye çevrilen bu yapaylık alt sınıfın insanlarında, hizmetçilerde efendilerinin kötü bir kopyası olmaktan öteye geçemediklerinden iyice karikatürleşiyor. Örneğin vişne bahçesinin sahibi Ranevskaya hem gerçekten yaşamın doyusuna tadını çıkaran hem acı çeken hem geçmişe sırtını çeviren hem özlem duyan gelgitlerle dolu bir kadından çok, sürekli rol yapan bir oyuncuyu andırıyordu. Ruhsal dalgalanmaları, özlemi, acısı, korkusu gerçek bir yaşantının ürünü olmaktan çok uzak sadece

ucuz bir şovu çağrıştırmaktaydı. Aynı şekilde küçük kızı Anya yapay devinimleri ikide birde attığı sevinç çılgınlıklarıyla annesinin kötü bir kopyası gibiydi... Stein'in yorumunda Çehov'un tek boyuta indirgenerek yapaylaştırılan tipleriyle bugünün tüketim toplumu insanlarına gönderme yapılıyordu. Sahte duyguları ve sahte acıları dile getiren ve bu sahtelik içinde iyice gülünçleşen birbirlerine ve kendilerine yabancılaşmış insanları...

Berlin'de on yıl önce sahnelenen *Vişne Bahçesi*'yle Köln'de 2000 yılının *Vişne Bahçe*'sini karşılaştırdığımızda ortak kimi özelliklere karşın oyunun dramatik yönünün ve psikolojik boyutunun yok edilmesi, oyun kişilerinin çelişkili iç dünyalarının tek boyuta indirgenmesi, oyun içinde oyun öğelerinin ağırlık kazanması, buruk gülmece öğelerinin çıkarılması vb. bazı örneklerde temel ayrılıklar göze çarpıyor. Stein'in yorumunda rol oynayan insanlarla karşılaşılıyor, ama oynayarak canlandırmaya çalıştıkları kendi duyguları ve yaşantıları. Bireyselliklerini büyük ölçüde yitirmiş bile olsalar gene de kanlı canlı insan olarak sahnede karşımızdalar. Oysa Karin Beier'in sergilediği mekanik dünyada oynayan ya da izleyen bu insan kümelerini birbirinden ayırmak neredeyse olanaksızlaşıyor. Gösterilen insanın olmadığı mekanik bir dünya. Stein'da oyun kişilerinin sürekli rol oynamalarıyla oluşan oyun içinde oyun dramaturjisi Karin Beier'de tüm sahnenin izleyen ve oynayanlardan oluşan bir tiyatro gösterisine çevrilmesiyle uç noktaya ulaşıyor. Başka deyişle Stein'in sahnelemesinde Çehov'un kişileri kendi dışlarında bir gerçeğe gönderme yaparak günümüz tüketim toplumu insanların yaşadıkları yabancılaşmayı sergiliyorlar. Beier'in mekanik insanların varoluşlarıysa sadece tiyatro olgusuyla sınırlanmış. Gösterilen tiyatro olgusunun dışında bir gerçeğe gönderme yapmayan yapay bir dünya. Gene Stein'da alımlama süreci içinde sürekli olarak sahnede gösterilen ile kendi gerçekleri arasında koşutluk kurmaya yönlendirilen izleyiciden etkin bir katılım bekleniyor. Beier'deyse izleyicinin dikkati sadece sahnede gösterilenler üzerinde yoğunlaştırılıyor, bu nedenle sahnelemedeki hızlı trafiği aksatmayan bir kusursuzluk kazanıyor. Nitekim Köln'de oyun sonrasında oyunun dramaturgu ve oyuncularla izleyiciler ara-

sında geçen bir söyleşide, oyuncular oyunun yorumundan ve düşünsel boyutundan çok, teknik olgular, sözgelimi saniyesi saniyesi hesaplanmış olan sahne trafiğinden söz ediyorlardı.

Klasiklerin bugüne kazandırılması ya da yok edilmesi

Klasik bir oyunun bugün bize ne söylediğinin bulgulanması çağdaş sahneleme anlayışının temelini oluşturuyor. Çehov'un oyunlarıysa yaratıcı bir yönetmene gerçekten çok zengin bir malzeme sunuyorlar. Ancak yeni okumalar klasik bir yapıtı yepyeni bir bakışla bugüne kazandırabileceği, başka bir deyişle ona yeni bir yaşam katabileceği gibi, onu tümüyle tüketip öldürebilir de. Bu bağlamda Köln'deki sahnelemede olduğu gibi Çehov'un zengin ve çelişkili dünyasının indirgeme ve eksilti (Reduktion) aracılığıyla bütünüyle yok edilmesi, dahası bunun tiyatronun tükenişi izleğiyle birleştirilmesi oldukça düşündürücü. Tiyatronun böylece bir yerde bindiği dalı kendisinin kestiği söylenebilir. Aslında tiyatronun medyayla amansız bir yarışmaya girerek kendi kendisini yok etmesi doksanlı yılların Alman tiyatrosunda gözlemlediğimiz genel bir yaklaşım. Sözgelimi birçok oyunda televizyondaki güldürü numaralarına benzer sahneler buna örnek verilebilir. Ya da tiyatro metniyle hesaplama sonucu oluşan bir sahne tasarımıdan çok, metne karşı çıkarak metnin bütünlüğünü bozma sahnelemede sık rastlanan bir olgu. Özellikle klasik oyunların ağırlığını oluşturan diyalogların ikinci plana itilmesi ya da yinelenmeler, söz oyunları ve alıntılar yığmacası içinde anlamını bütünüyle yitirmesi, sahne tasarımının oyun içinde oyun olarak gelişmesi ve her şeyin bir oyun olduğunun vurgulanması birçok sahnelemede yinelenen moda eğilimler. Kaygı verici olan sadece burada çözümlenen *Vişne Bahçesi* sahnelemesinde değil, başka oyunlarda da hep bir bıkkınlığın ve tükenişin sergilenmesi. Bu tükenişin içine de izleyicide anlık rahatlama duygusu uyandırmanın ötesinde bir etkisi olmayan ucuz güldürü numaralarının yerleştirilmesi. Bu tiyatronun gerçekten sona erdiğine mi işaret ediyor, yoksa her yenilenmenin bir tükenişin ardından geldiğini varsayacak olursak, yeni bir başlangıca mı?

UYARLAMA

ÖZGÜR YAKLAŞIMLAR

Peter Handke, *Kaspar*

August Strindberg, *Bir Düş Oyunu*

Shakespeare, *L. King of Pain*

Euripides, *Medea*

Modern Bir Oyuna Postmodern Bir Yaklaşım

Peter Handke, *Kaspar*
Mülheim Theater an der Ruhr
Yönetmen: Roberto Cuilli

Dil bir alıntılar toplamıdır.

J. L. Borges

Dil Kapanında İnsan ve Kültürel Bellek

Korku Görüleri

Tepeden tırnağa karalar giymiş, kara melon şapkalı, kara palto-lu, kara evrak çantalı, kara gözbağlı üç adam hızlı ve sert devinimler ve yer yer şiddete dönüşen saldırgan davranışlarla sahnede bir terör rüzgarı estirmekte... Kurbanları: Kaspar, darmadağın kızıl saçları ve tuhaf devinimleriyle yarı hayvan yarı insan görünümünde bir yaratık. Amaçları: Bu ne olduğu belirsiz yabancı yaratığı ehlileştirmek, sosyal-leştirmek, ona bir kimlik kazandırmak... Eğitim araçları: Dil, çeşitli tümce ve deyişlerle Kaspar'ın kafasına vura vura onu ehlileştirmek...

Oyunun ilk yarısında birbirini izleyen korku ve karabasan sah-neleri Kaspar'ın kimlik kazanımının çeşitli aşamalarını sergiler: Yol kenarında paslı bir bidonun içinde bulunan Kaspar çekilip çevrilir, ölçölüp biçilir, yaka paça oyuncak bir kutuya kapatılır; içinde bir böcek gibi çırpınadursun, kara adamlar belletmek istedikleri çeşitli dil kalıplarını yineleyerek dil öğretimine başlarlar, bir yandan da oyun-cak bir bebeği monte etmektedirler. Bebeğin çıplak gövdesine kafa,

kol ve bacak takılır. İşte adamların imgelemindeki Kaspar modeli: Pırıltılı, süslü, giysili, sarı saçlı bir bebek... Bir karabasan sahnesinde Hyronimus Bosch'un dünyasını anımsatan grotesk imgelerle Kaspar'ın korkularını görselleştirir: Papaz giysilerine bürünmüş yarı kurt, yarı şeytana benzeyen bir yaratık; bir kuzu ve bir eşeği türlü işkence yöntemleriyle ehlileştirmeye çalışır. Şiddet dolu bir ortamda yoğun bir din baskısının uygulandığı Cizvit okullarına gönderme yapan bu sahnenin doruk noktasını dolaba kapatılan kuzunun tecavüz sahnesi oluşturur. Ehlileştirme süreci Kaspar'ın kadın olma sahnesiyle doruğuna ulaşır: Ölü yıkamayı çağrıştıran bu sahnede dinsel bir müziğin eşliğinde anadan doğma soyulan Kaspar bir sedye üzerine yatırılıp yıkanıp temizlenirken, dumanları tüten bir ateşte eski giysileri yakılır. Kara adamlar Kaspar'ın kafasına bukleleri omuzlarına değinen bir peruk geçirip, onu evirip çevirip, süsleyip, püsleyip, makyaj yaparlar, sarı saçlı oyuncak bebeğinkine benzeyen süslü parlak bir giysinin içine sokarlar. Böylece Kaspar erkek egemen bir dünyada erkeklerin imgelemindeki kimliği kazandıktan sonra başlarına taktıkları külahlar ve yüzlerindeki yarı maskelerle bir karnaval havası yaratan kara adamlarla ritmik bir müziğin eşliğinde çılgınca dans etmeye başlar. Dans bir itiş kakışa, giderek bir şiddet gösterisine dönüşür: Bir top gibi oradan oraya fırlatılan Kaspar'ın çılgınlığının mutluluğu mu yoksa dehşeti mi dile getirdiği belli değildir. Birinci perde Kaspar'ın eline tutuşturulan oyuncak bebek model ile konuşmasıyla sona erer. Kaspar'ın bebek modelini bütünüyle özümlediğini ve içselleştirdiğini gösteren bu sahne Kaspar'ın kanlı canlı bir insan değil erkeklerin yarattıkları bir kurgu, bir model olduğunun altını çizer.

Oyunun ilk yarısında esen terör havası, Kaspar'ı gözlemleyen, denetleyen, fişleyen, güdümleyen, yönlendiren kara adamların yarattığı baskı, bir ezinç aracına ve silaha dönüştürdükleri dil faşizm çağrışımını uyandırırken, ikinci yarıda egemen olan sessizlik ve donmuşluk bir tükenmişliği sergiler. İnsanların dillerini yitirmiş oldukları ilkel bir dünyadır gösterilen. Kaspar ise bir idole dönüşmüştür. Sahnede kendi suskunlukları ve yalnızlıkları içinde kilitli insanlar hayvanımsı



Kaspar, Mülheim Theater an der Ruhr, Yönetmen: Roberto Ciulli,
Foto: © Andreas Köhring

boğuk sesler çıkararak hayalet gibi dolaşırlar. Kırmızı frak giymiş bir garson, aynı ritmik devinimlerle seke seke yürüyen bir adam, ağır çekim hareketlerle sahnede süzülen Azrail maskeli bir kelebek avcısı, ayağı zincirli bir genç kız ve onu yakalamaya çalışan bir adam, topal bir Çinli... Giysileri Biedermayer dönemini çağrıştıran bu grotesk tiplerin her birinin kendine özgü bir özelliği vardır; ortak özellikleriyse yalnızlıkları ve iletişimsizlikleridir. Yalnızlıkları sahnede sürekli olarak duyulan bir nefes, soluk alıp verme sesiyle bütünleşir. Kaspar mihrabının önünde mum ışığının altında ağır çekim devinimlerle sofraya kurup elma yer, su içerler; Kaspar'ı kırmızılı beyazlı bir çelenkle süslerler. Bir töreni (ritual) andıran bu sahne bir şiddet gösterisiyle son bulur. Genç kıza yaklaşan bir adam kovalanır, öldürülür ve Kaspar idolünün önüne bırakılır. Sahne boşalmadan genç bir kız ilk perde-deki oyuncak bebek modelini Kaspar'ın önüne koyar. Bu sahne de ilk sahnede olduğu gibi Kaspar'ın bebeğiyle konuşmasıyla sona erer, alçak bir sesle duyulur duyulmaz sürdürdüğü bu monolog umutsuzluk doludur. "Zaman artık sona ermeli" sözleriyle perde kapanır.

Şiddet ve tutsaklık

Şiddet ve tutsaklık ayrı iki ucu oluşturan bu iki sahneyi bütünleştiren ortak izlek. İlk sahnede Kaspar'a uygulanan şiddet dil aracılığıyla beyninin yıkanarak erkeklerin imgeleminde yarattıkları bir bebeğe dönüştürülmesi, ikinci sahnede sıradışı bir davranışın cezalandırılmasıyla son bulur. Yalnızlığın egemen olduğu ve iletişimin salt bir törene dönüştüğü bir ortamda tören dışı her tür davranış tabudur. Gene her iki sahneyi buluşturan ortak göstergeyse sarı saçlı oyuncak bebettir. İlk sahnede Kaspar modeline gönderme yapan, onun nasıl monte edilip biçimlendirildiğini dile getiren bebek, ikinci sahnede bebeğin Kaspar mihrabının önüne bırakılmasıyla bir sona işaret eder.

Tutsaklık, çıkmazın içinde olma ve bundan kurtulamama duygusu ise daha ilk sahnede belirgindir. Başta yarı hayvan yarı insan türü bir yaratık olan Kaspar açık alanda bir bidonun içinde gizlenmiş olarak bulunur. Tren yolunun taşlık ve kaya kümesiyle kesiştiği bu çorak alan daha ilk anda kapalılığa ve çıkmaza işaret eder. Gökyüzünde dolunay gibi duran göstergeleri olmayan saat ve yol kenarında çıplak dalları tuhaf bir biçimde kıvrılan ne olduğu belirsiz ağaçsa Salvadore Dali'nin çıkışı olmayan gerçeküstü dünyasını anımsatır. Tiz bir düdük sesiyle çoğalıp ortalığı çepeçevre saran kara melon şapkalı, kara mantolu, kara gözbağlı adamlar yeşilliği simgeleyen plastik tabelaları kaldırıp, sandalye, masa, sedir gibi bir kaç eşyayla sahneyi kapalı bir odaya dönüştürürler. Kaspar'ı hep kapalı alanlarda, odada, oyuncak bir kutunun içinde vb. izleriz. Dili öğrenme süreci içinde dünyası giderek daralır. Sonunda bir idole dönüşmesi tükeniş simgeleri. Oyunun ikinci yarısında Kaspar idolünün önünde hayalet gibi dolaşan insanlarsa kendi kendilerinin tutsağı gibidir. Ayağı zincirli olan kız tutsaklık motifinin altını çizer.

Göstergelerin kayganlığı ve çok anlamlılığı

Kaspar'da birbirini izleyen korku görüleri Handke'nin insanın dil aracılığıyla nasıl güdümlendiğini gösterdiği bu soyut oyununa

güncel bir boyut kazandırıyor. Sahnede canlandırılan dünü bugünü ve yarını bütün olarak gören kolektif beynin yarattığı ortak görüler ve korkulardır: Dilin insanlar arasında iletişim aracı olmaktan çıkıp bir ezinç ve baskı aracına dönüşmesi, bireyin sosyalleşme sürecinin her tür bireyselliğin yok edilmesiyle noktalanması, eğitim olgusunun totaliter boyutu, erkeklerin belirledikleri kadın kimliğinin giderek bir idole dönüşmesi, bireyselliğin yerini törensel olanın alması, tükenmişlik, yalnızlık, tutsaklık, çıkmaz ve şiddet... Sahnedeki gösterge-leri mantıksal neden sonuç ilişkisi içinde alımlamak olanaksızdır, tıpkı düş görürken olduğu gibi burada da şaşırtıcı, yadırgatıcı, çelişkili görüler birbirini izlemektedir. Sözelimi sahnelemeyi mantıksal düzlemde çözümlemeye çalıştığımızda, oyunun ilk perdesinde Kaspar'ın dil aracılığıyla güdümlenerek bir bebeğe dönüşmesiyle sona ermesi gerektiği görüşü savunulabilir. Dilin olmadığı bir dünyayı canlandıran ikinci perde ilk perdede gösterilenlerle çelişmektedir çünkü. Söylenilmek istenen dilin faşist bir olgu olduğuyorsa, dilin olmadığı bir dünyanın gösterildiği ikinci perdeyle ne anlatılmaktadır? Kötülüğün, şiddetin dilde değil insan varlığının özünde olduğu mu? İnsanın dili bir baskı aracı olarak içeriksizleştirerek kötüye kullandığı ve sonunda büsbütün tükettiği için içine düştüğü varoluş çıkmazından hiçbir zaman kurtulamayacağı mı? Belki de oyunun kilit noktasını sahnelemede altı çizilerek dile getirilen şu sözler oluşturmaktadır.

Düşündüğünü dile getir, konuşmaya başladığında neyi dile getirdiğin üzerinde düşünmeye başlayacaksın, başka bir şey düşünmeyi istesen bile, düşünmeyeceksin...

Düşünmeyle dil arasındaki ilişkinin tersyüz edilmesinin, düşüncenin dile değil de, dilin düşünceye egemen olmasının, insanın toplumsal bir varlık olarak dilin tutsağı olduğunu göstererek, oyunun özünü oluşturan tutsaklık motifinin altını çizmektedir.

Sonuçta ilk perdenin dilin insanı yönlendirdiği totaliter sistemlere ve yönetimlere gönderme yaparken, ikinci perdenin dilin tükenmiş olduğu, insanların kendi yalnızlıklarına terk edildiği tüketim top-

lumunu canlandırdığı söylenilebilir mi? Başka deyişle burada çeşitli zaman ve yaşamlara gönderme yapan iki ayrı öykü mü anlatılmaktadır? Öyleyse sahnedeki görüleri insan-dil ilişkisi üzerine çeşitlemeler olarak alımlayabilir miyiz?

Alımlama oyunu

Alımlama süreci içinde bilinçle ve sezgisel olarak alımladığımız göstergeleri tıpkı bir yapboz oyunu gibi imgelemimizde bütünleştirmeye çalıştığımızda çeşitli bileşimler ortaya çıkmaktadır. Böylece alımlayan kendi birikimine göre sahnelemeyi anlamlandırmaya çalışacaktır. Ancak bu anlamlandırma daha farklı anlamlandırmaların olabileceğine de işaret eden bir oyundur sadece. Sözgelimi birinci perdede Kaspar modelini oluşturan oyuncak bebek giysileri ve saç biçimiyle oyunun yazıldığı döneme ellili, altmışlı yıllara gönderme yapmaktadır. Buna karşılık Kaspar'ı güdümleyen adamlar totaliter sistemleri çağrıştıran başka bir zaman kesimine gönderme yaparlar. Öte yandan adamlar sürekli organizasyon ve stres içinde oradan oraya koşuşup emirler veren günümüz işadamları olarak da alımlanabilir.

Ya da oyunun ikinci yarısında gösterilen dil ötesi dünya insanların dillerini yitirdikleri bir zaman kesimine işaret eder. Bu geleceğe yönelik bir görüş müdür? Öyleyse insanların Kaspar Hauser'in bulunduğu döneme gönderme yaparak 19. yüzyıl (Biedermayer) giysileriyle dolaşması ve Kaspar idolünü Fransız devrimini çağrıştıran kırmızılı beyazlı bir çelenkle süslemeleri ne anlama gelmektedir?

İnsanın gelişmesine inanan aydınlanmacı düşüncenin artık içi tüketilmiş boş bir inanca dönüşmüş olması mı? Sahnelemenin çeşitli yorumlara yol açan soyut ve kaygan yapısı, farklı zaman ve uzam kesimlerinin çağrıştıran göstergelerin tek bir anlama indirgemekten kaçınan özelliğinden kaynaklanmaktadır.



Kaspar, Mülheim Theater an der Ruhr, Yönetmen: Roberto Ciulli,
Foto: © Andreas Köhring

Metin-sahneleme ilişkisi

Kaspar Hauser öyküsü gerçek bir olaya dayanmaktadır. Kaspar insanla hayvan arası garip yaratıktı. 1828'de Nürnberg'de ortaya çıkmış, kısa bir süre orada yaşadıktan sonra öldürülerek son bulmuştu. Kim olduğu nereden geldiği belirsizdi.

Bilinen tek şey onun konuşmasını bile bilmeyen toplumdışı bir yaratık olduğuydu. Trakl, Rilke, Stefan George, Verlaine gibi çeşitli yazarların şiirlerine, öykülerine konu olan Kaspar Hauser'in öyküsü Handke'nin *Kaspar* oyununun da ana izleğini oluşturur. Ancak 19. yüzyıl yazarları bu olayı yaşadıkları çağa özgü bir romantizmle ele almış, bu öyküyü uygar olduğu oranda acımasız olan bir düzene ayak uyduramayan bir insanın öyküsü olarak dile getirmişlerdir. Bireyselliğin simgesi olarak görmüşlerdir Kaspar Hauser'i. Peter Handke ise tersine bir uyum ve sosyalleşme sürecini anlatır. Ancak Kaspar'ın nasıl özbenliğini bir türlü bulamayıp sıradan bir insana dönüştüğünü gösterirken dil olgusunun sınırları içinde kalır. Kaspar'ı eğiten,

biçimlendiren dildir. Kaspar “Ben bir zamanlar birinin olduğu gibi olmak istiyorum” tümcesiyle dünyaya gelir ancak beyin yıkayıcılar çeşitli tümce ve deyişlerle şaşırtıp dengesini bozarlar. Bir bocalama sürecinden sonra beyin yıkayıcıların ona öğrettikleri sözler ve tümcelerle bu dünyaya ayak uydurmayı öğrenir Kaspar. Kendisine söylenen tüm tümceleri yineleyerek ve bunlara göre davranarak tam bir uyuma vardığı anda, sahne ona benzer bir sürü küçük Kasparlar’la dolup taşar. Bu bağırıp çağıran zıplayıp hoplayan Kasparcıklar’ın arasında yiter Kaspar. Artık hiçbir şey ona özgü değildir, sesi bile beyin yıkayıcılarının sesini andırır. Oyun boyunca Kaspar’ın beynini yıkayan sesler perde arasında tiyatronun dört bir yanına yerleştirilmiş olan mikrofonlardan izleyicinin kulaklarında çınlamaya başlar. Radyo konuşmaları, futbol anonsları, haberler, reklamlar, deyişler, saptamalar, ilkeler, buyruklar birbirine karışır. Böylece beyin yıkayıcılar Kaspar’ı nasıl etkiliyorsa, günlük yaşamdan alınan bu deyişlerin de bizleri aynı biçimde yönlendirdiği vurgulanır.

Mülheim Ruhr Tiyatrosu’ndaki sahnelemede beyin yıkayıcılarının yerini kara adamların alması, perde arasındaki mikrofon etkisininse hiç kullanılmaması, Handke’nin bu soyut yapıli oyununu hem çeşitli çağrışımlara yol açarak somutlaştırır hem de izleyicinin gerçeğinden uzaklaştırır.

Handke’de perde arasındaki mikrofonun etkisiyle izleyici ile sahne arasında amaçlanan bütünleşmenin bu yorumda olmaması izleyicinin gerçeği ile sahnedeki kurgusal gerçeğin arasındaki sınırın altını çizerek. Bu sınır oyunun ikinci yarısında dilin hiç olmadığı bir dünyanın gösterilmesiyle büsbütün vurgulanmış olur. Handke’nin oyunu soyut yapıli bir oyun olmasına karşın izleyiciyi içine çekmeyi amaçlayan happening türü bir oyundur. Buradaysa soyut olan çeşitli göndermelerle somutlaştırılırken, izleyicinin gerçeği ile sahne gerçeği arasındaki sınırın altı çizilir. Kara adamların ağzından dilin insanı nasıl güdümlendiğinin sergilendiği ilk perdede, dilin işleyişindeki şaşırtıcı ve absürd olguların vurgulanmasıyla yaratılan yabancılaştırma etkisi “koşulların canlandırılması gerçekleri yansıtmaz, tersine koşullar gerçeklerin yansıtılmamasını koşullamaktadır” buna örnek ve-

rilebilir. Amaçlanan izleyicinin dilin insanı nasıl güdümlendiği üzerinde düşünerek hem kendi gerçeğiyle birebir bağlantı kurması hem de dil-insan ilişkisi üzerine çeşitli zaman ve uzamları da içeren bir bütünlük içinde çok yönlü bir düşünme sürecinin içine girmesidir. Başka bir çarpıcı örnek de Kaspar'ın kimlik yitiminin Handke'de olduğu gibi küçük Kasparcıklar'la değil, önce bir oyuncak bebek modeli, sonra da bir idolle gösterilmesidir. Oyunun ikinci yarısında dilin tükenmiş olduğu bir dünyaya işaret eden pandomim sahnesi oyuna Handke'nin metninin özünde hiç olmayan yeni bir boyut getirilmektedir. Bu sahnelemeye ilgili bir röportajda yönetmen R. Ciulli ikinci perdede canlandırılan dilsizlik olgusunun günümüz gerçekleriyle örtüştüğünü söyler: "Hayvan gibi sadece seslerle kendini ifade eden dilsiz bir toplum. Kullanılan bir tür maymun dili... Kimi pop müziği şarkılarını düşünün ya da abuk sabuk konuşmaların tek iletişim aracı olmasını." Sözcüklerin, kavramların içeriğini yitirmesi düşünmenin tükenişine işaret eder. Bir tükenişle birlikte dil bir idole, bir mite dönüşür. Oyunun dramaturgu H. Schaefer kendisiyle yapılan söyleşide toplumda başdöndürücü hızla süregelen gelişmelerin çok hızlı biçimde yeni mitler yarattığına dikkati çekiyor; insanlar bir zaman var olan ama artık geçerliğini yitirmiş olan olguları unutmamak için, belleklerde kalması için, kısaca tutunacak bir şeyler aradıkları için kolaylıkla mitleştirebiliyorlar.

Bu yorumu Türkiye'den bir izleyici olarak kendi açımızdan alımladığımızda, oyunun otoriter ve baskıcı yapılanmayı gündeme getiren ilk yarısının, hem de bir tükenişe dikkati çeken ikinci yarısının çeşitli gönderme alanları bulabileceğini düşünüyorum. İlk yarı hem bizdeki otoriter eğitimin dili ve düşünceyi nasıl tükettiğine hem de kadının güdümlendiği şiddet ve baskı dolu erkek egemen dünyaya gönderme yaparken, ikinci yarıdaki tükeniş ve mitos yaratma olgusu, bizdeki gelişmeler, demokrasi, laiklik gibi kavramların içinin nasıl boşaltılarak ve tüketilerek, Atatürk miti gibi bize özgü olan mitoslar yaratıldığını çağırıştırıyor. Böylece yorumdaki boş alanlar bizim açımızdan baktığımızda yepyeni çağrışımlara yol açıyor. Sonuçta Ruhr Tiyatrosu'nun *Kaspar* yorumunda Handke'nin metninin tek yönlülü-

ğünün ya da tek boyutluğunun bir gönderme ve çağrışım zenginliği içinde güncelleştirildiği söylenilebilir.

Modern tiyatrodaki bireyin güdümlenmesi ve yok edilmesi izleği Handke'nin *Kaspar*'da dile getirdiği sorun, kişinin dış etkenlerce güdümlenerek benliğini yitirmesi modern tiyatro yazınında sık sık ele alınmaktadır. Örneğin Brecht'in daha yirmili yıllarda yazdığı *Adam Adamdır*'ında bir insanın nasıl belli koşullarda kendi benliğini yitirecek robotlaşabileceği anlatılır. Günün birinde askerlerin eline düşüp kanlı bir savaş mekanizmasının bir parçasına dönüşen Galy Gay'in öyküsü bilinçsizce yaşayan çağımız insanına, yığın insanına tipik bir örnek verir. Ya da uyumsuz tiyatro yazarlarından E. Ionesco'nun *Gergedanlar* adlı ünlü oyununda toplum içinde fanatizme dönüşen bir akımın insanı nasıl insanlıktan çıkardığı gergedan imgesiyle verilir. İnsanlar insanlıktan çıkıp gergedanlaşmaya başlarlar. Gergedanlaşma bulaşıcı bir hastalık gibi dört bir yanı sarar, direnen kişiler de bu akımın etkisi altına girerek teker teker yok olurlar. Sonunda oyunun insan kalmayı sürdüren baş kişisini ise, Ionesco bir kahraman gibi değil de, toplum dışı tuhaf, komik bir yaratık olarak gösterir. Aynı izleği çağdaş Türk tiyatro yazınında da görüyoruz. Sözgelimi Nazım Hikmet İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu adlı oyununda dev bir bürokrasi mekanizması içinde insanın kendi kendisine yabancılaşması ve benliğini yitirerek nesneye dönüşmesini anlatılır. Brecht'te ve Nazım Hikmet'te kişiyi yok eden güçler militarizm ve bürokrasidir. Hitler faşizmi düşünülerek yazılan *Gergedanlar* oyunundaysa Ionesco bu gücün adını koymaktan kaçınır. Alımlayanın kendi birikiminden ve deneyiminden yola çıkarak oyunu kafasında somutlaştırmasını ister. Ancak ister somut olarak belirlensin, ister boş alan olarak bırakılsın, dış güçlerce güdümlenen birey imgesi kendi içinde bir bütünlüğü olan bireye olan inancı sürdüren aydınlanmacı hümanist bir yaklaşımın ürünüdür. *Adam Adamdır*'da kişi gözle görünen bir kaba güç gösterisine kurban gider, ancak 'Hayır' diyebilse, direnebilse kurtulabilecektir. Aynı şey *Gergedanlar* için de geçerlidir. *Gergedanlar*'da insanlar birbirinin ardından toplum psikolojisinin kurbanı olurlar. Ne

var ki bu oyunda oyunun baş kişisi gene de sonuna değin direnerek insan kalmayı başarabilir. Nazım Hikmet'te bürokrasinin yoğurup biçimlendirdiği insan olumsuz bir dönüşüm gösterse bile, türlü yanlışlıklardan sonra bilinçlenip gene eski kişiliğine geri döner.

Peter Handke'nin *Kaspar*'ında ise kişiyi kendi kendine yabancılaştıran güç dil'dir. Bu öylesine temel bir güçtür ki, kişinin ondan kaçması olanaksızdır. Bu bakımdan Kaspar Brecht'in, Ionesco'nun ya da N. Hikmet'in kişileri gibi belli bir canlılığı olan kurmaca bir tip değil, yalnızca bir roldür. Bu açıdan *Kaspar* bireye olan inancın çözüldüğü postmodern bir oyun olarak tanımlanabilir. Ancak gerek oyunun olumsuz bir dönüşümü dile getiren dramatik yapısı, gerek Kaspar'ın oyunun bütünündeki kişiliği, acı çekmesi, direnir başkaldırması ve sonunda pes etmesi onu kanlı canlı bir tip kılar, bu açıdan da *Kaspar* modern yapıtlı diğer oyunlardaki çizgiyi sürdürür.

Sonuçta *Kaspar* da dahil olmak üzere örnek olarak verdiğimiz tüm bu oyunları buluşturan ortak özellik tek boyutlu soyut bir düşünce modelini benimsemeleridir. Bu modelin yaşadığımız çağı tüm karmaşalığı, çelişkileri, anlaşılmalığı içinde ne denli yansıtabildiği bugün önemli bir tartışma konusunu oluşturmaktadır. Günümüzde kendi içinde bir bütünlüğü olan birey ya da kimlik kavramlarına kuşkuyla yaklaşıldığı gibi insan aklına ve ilerlemeye, gelişime olan katıksız inancı dile getiren aydınlanmacı dünya görüşü de sorgulanıyor. Bu sorgulama da sorunları neden-sonuç ilişkisi içinde yansıtan usçu yaklaşımları yadsıyan ve yaşadığımız ortamı tüm çelişkileri ve kuşatılmışlığı içinde sorgulamaya çalışan farklı bir estetik anlayışına yol açıyor.

Sahne yorumunda postmodern eğilimler

Bu açıdan Handke'nin oyunu gibi bireyi ön plana alarak tek bir sorun çerçevesinde odaklaşan ve belli bir iletisi olan modern yapıtlı oyunlar ya inandırıcılıklarını ve geçerliklerini yitirdikleri için rafa kaldırılıyor ya da yeni yorumlar ve yaklaşımlarla bugüne kazandırılıyor. Ruhr Tiyatrosu'nun *Kaspar* yorumu buna tipik bir örnek veriyor. Bu yorumda ilk perdedeki olumsuz koşullandırma izleği ile Handke'nin

metnine bağlı kalınırken, donmuşluğu ve tükenmişliği ile Beckett'in dünyasını yakından anımsatan ikinci perdede tüm koşullandırılmaların mite ve idole dönüştüğü bir dünya canlandırılıyor. Bu açıdan ikinci perde sadece Handke'nin oyununa yapılan bir gönderme niteliği taşıyor.

Doğrudan tüketim toplumdaki iletişimsizlik ve tükeniş sorunun dile getirildiği ikinci perde Ruhr Tiyatrosu'nda son yıllarda sahnelenen başka oyunları da anımsatıyor. Sözgelimi Türk ve Alman oyuncularla sahnelenen Brecht'in *Kentlerin Ormanı* adlı oyununda tıpkı bu oyunda olduğu gibi bir tükeniş sergilenir. Büyük kentin hızı ve karmaşalığı içinde kendi yalnızlıklarında bunalan farklı kültürlerden gelen farklı dilleri konuşan insanların ortak bir dilleri yoktur. Dilin tükendiği yerdeyse tek iletişim şiddettir.

Başka bir örneği Çehov'un *Üç Kız Kardeş* yorumu veriyor. Bu yorumda konuşmaların içeriğini yitirdiği, insanların kuklaya dönüştüğü oyunun ilk yarısında uyumsuz tiyatroyu anımsatan bir kara güldürü anlayışıyla insanlar arasındaki iletişimsizlik ve kopukluk vurgulanırken, ikinci yarıda *Kaspar*'da olduğu gibi oyunun aslından büsbütün uzaklaşılır. Gene Beckett'in tiyatrosunu anımsatan bu sahnede üç kız kardeş anılarını bir bantta dinleyerek anımsamaya çalışan üç ihtiyar kadına dönüşmüştür. Burada da bir donmuşluk ve tükeniş gösterilen.

Ruhr Tiyatrosu oyun metnine özgür yaklaşımı savunuyor. Kimi kez metin sadece bir malzeme oluşturuyor. Sözgelimi 'Kaspar'a yakın bir sorun, eğitim ve güdümlenme sorununun işlendiği *Pinokyo-Faust*'da birbirinden ayrı türde iki metinden, İtalyan bir çocuk masalından ve Goethe'nin *Faust*'undan ilginç bir kolaj oluşturulmuştur. Tıpkı *Kaspar*'da olduğu gibi *Pinokyo*'da da sosyalleşme türlü şiddet öğeleriyle gösterilir. Faust'un çocukluğunu oluşturan Pinokyo hem baskılı bir sistemde bireyin nasıl güdümlendiğini dile getirir hem de Mefisto motifiyle, Pinokyo'nun babası şeytanın ta kendisidir, insanın doğuştan kötü olduğunu sergiler. Tıpkı *Kaspar*'da olduğu gibi bu oyunda da birbirleriyle çelişen korku görüleri günümüz insanının içinde bulunduğu çıkmaza gönderme yapar.

Mülheim-Ruhr Tiyatrosu'nda yazarın tiyatrosuna karşı çıkıldığı gibi yönetmenin tiyatrosuna da karşı çıkılıyor. Savunulan başta oyuncular olmak üzere tüm ekibin yaratıcılıklarını sergileyebilecekleri demokratik bir ortamın yaratılması. Bu nedenle önceden belirlenmiş dramaturjik bir tasarımdan yola çıkılmıyor. Dramaturji çalışması oyuncuların geliştirdikleri doğaçlama çalışmalarının sonucunda belirginleşiyor. Her oyuncu işlenilen izlek çerçevesinde diğer oyuncularla birlikte kendi deneyiminden ve yaşantısından yola çıkarak rolüne biçim veriyor. Ancak uzun süren provalardan sonra bir sahne metni oluşturuluyor. Sahneleme anlayışındaki postmodern öğeler, göstergelerin birbiriyle çelişmesi, bütünlüğün olmaması, oyunsu olanın vurgulanması, çok anlamlılık, metinlerarası etkileşim, vb. özellikler bu tiyatronun tüm oyuncularının yaratıcı katılımını koşullayan ekip anlayışını da belirlemekte. Kaspar yorumunda ilginç olan Handke'nin boş alanlarla dolu olan bu soyut yapıllı oyununun doğaçlama çalışmalarının sonunda bir imge ve gösterge zenginliği içinde sahne diline aktarılması. Ancak incelememde göstermeye çalıştığım gibi bu göstergelerin de çeşitli anlamlara ve yorumlara yol açması ve pürüzsüz bir bütünlüğü sağlayamaması yeni boş alanlara yol açmakta. Amaçlanan alımlayanın kendi birikimine dayanarak bu boş alanları doldurması; ancak oyunu anlamlandırırken, başka türlü anlamlandırmalar da olabileceğinin bilincinde olması. Yukarıda buna bu yorumun bizim toplumumuzdaki gönderme alanlarına dikkati çekerek bir örnek verdim.

Burada alımlamanın sahne ile izleyici arasında süren düşünsel bir diyalog olmaktan çıkıp, bir tür oyuna dönüştüğü söylenilebilir. Bu oyuna katılım düş gücüyle düşünselliğin bütünlendiği estetik bir yaşantıya yol açıyor. Medya kültürüyle yoğrulmuş olan günümüz izleyicisi sürekli bir imgeler bombardımanı altındadır. Bu da giderek edilebilirliğe, duyarsızlığa, daha güçlü bir deyişle duyuların körelmesine yol açmakta. Bu açıdan tiyatronun sağladığı estetik yaşantının, düş gücünü ve düşünselliği harekete geçiren 'duyularla düşünme'nin bu duyarsızlığa karşı çıkışı dile getirdiği söylenilebilir.

Robert Ciulli kendisiyle yaptığım bir söyleşide “Bir tiyatro eleştirmeni bizim tiyatromuzu bir saate benzetmişti” diyor.

Saati bütün mekanizmasını alabora ederek paramparça yapıyorsunuz. Sonra da izleyici parçaları bir araya getirerek saati yeniden kuruyor. Aslına bakarsanız bizim dört tane yazarımız var. İlki oyunun yazarı, ikincisi yönetmeni, dramaturgu ve sahne tasarımcısı, üçüncüsü oyuncular, dördüncüsüyse izleyiciler. Çünkü yaratım etkinliği izleyiciyle de sürüyor. İzleyici bilinmeze doğru bir yolculuğa çıkmaya hazır olmalı. Bu yolculuk onu durmadan yeni kararlar almaya yönlendiriyor. Ne görüyor, ne görmek istiyor, kararı kendisi vermeli. Öyle ki bu yolculuğun sonucunda kendi içinde de bir dönüşüm yaşamış olsun. Tiyatro ona gerçeğin ardında gizli olanı gösteriyor. Tiyatro perdesini bu bağlamda bir eğretileme olarak da kullanabiliriz.*

* Bkz. Zehra İpşiroğlu. *Tiyatroda Kùltùrlerarası Etkileşim*, Mitos-Boyut, İstanbul 2008.

Yeni Bir Alımlama Boyutu

August Strindberg, *Bir Düş Oyunu*

Stockholm Şehir Tiyatrosu

Yönetmen: Robert Wilson

*Söz konusu ne olursa olsun bir şeyi tamamlama
çağı değildir çağımız. Parçalar zamanını yaşıyoruz.*

Marcel Duchamps

Anımsama

Perdede 19. yüzyıl sonlarından bir dönemi yansıtan nostalji dolu siyah beyaz bir resim: Eski bir konak, kapalı panjurlar, herkes uykuda gibi. Konağın bahçesinde siyah uzun giysili, önlüklü, örgülü sarı saçlı üç kız çocuğu... Dedelerimizden kalma rengi solmuş fotoğraflara bakarken duyumsadığımız karmaşık duygular... Perde açıldığında çoktan tozlu raflara kaldırılmış eski fotoğraflarla dolu bir albümün sayfalarını karıştırmaya başlarız. Yavaş yavaş düş ile gerçeğin iç içe geçtiği bir dünya canlanır gözümüzün önünde: Soluk bir mavimsi ışığın yansımada ağır çekim devinimlerle çalışan yapı işçileri: Birbiri üstüne yığılan tuğlalar... Bir duvar örülmekte...

Tanrı Indra'nın kızı Agnes'in bu dünyada olup bitenleri görmek üzere gelişle başlayan oyun onun gördükleri karşısında düş kırıklığına uğrayarak gidişle sona erer. Sahnede gösterilen insan yaşamından kısa anlar ya da kesitlerdir. Çeşitli sosyal kesimlerden gelen insanlar işçiler, çiftlikte çalışanlar, konağın sahipleri, aydın kesim vb. birbirini izleyen bir imgeler zinciri içinde hayalet gibi süzülüp geçerler, insanlar bir zamanlar var olan dünyanın gölgeleri gibidir.

Stockholm Tiyatrosu'nda sahnelenen bu oyunu izlerken, bir müzede sergilenen tablolara bakar gibi tek tek sahneleri alımlıyoruz. Hem tablonun hem kendi içinde bir bütünlüğü hem de insanı neredeyse hipnotize eden büyüleyici bir gücü var.

Oyunun hiç ilerlemiyormuş izlenimini uyandıran ağır temposu, sürekli olarak yinelenen göstergeler, döngüsellığı ve durağanlığı vurgulayan bir müzik, yinelenen müzik motifleri zamanın durduğu izlenimi yaratıyor. Sahnede gösterilen zaman ötesi bir dünya. Oyuna egemen olan mavimsi ışık zaman zaman, özellikle insanların acılarını ve umutsuzluklarını dile getirdikleri sahnelerde kurşuni bir renge dönüşüyor.

Bir gözlemci olarak dünyada olup bitenleri kâh uzaktan izleyen kâh sevgili, ev kadını, anne gibi rolden role girerek yaşamı yakından tanımaya çalışan Agnes'i çeşitli episodlarda izliyoruz.

Ancak bu episodlarda insanlar arası etkileşime işaret eden, sözgelimi diyalog, gerilim, kavga, çatışma gibi hiçbir öge yoktur. Tersine sahnedeki her kişi ağır ve döngüsel devinimleri ve monologları ile kendi içine kapalı bir birimi oluşturuyor. İnsanlar birbirleriyle konuştukları zaman bile birbirlerine değil izleyicilere bakıyorlar, konuşmaları gerçek bir konuşmadan çok bir alıntılama andırıyor.

Bir iletişim aracı olmaktan çıkan dil tıpkı sahnedeki diğer öğeler; sahne tasarımı, ışıklandırma, müzik vb. gibi estetik bütünlüğü sağlayan bir malzeme oluşturuyor. Böylece konuşmaların içeriği önemsizleşip, anlamını yitiriyor, dil zaman zaman sadece çeşitli seslerden oluşan bir tını dokusuna dönüşüyor. Hoparlör ve mikrofon kullanımıyla dilin müzikalitesi yoğunlaştırılarak tınısal bir mekan yaratılıyor. Oyunda kimi kez söylenenler ile sahnede görülenler arasında yaratılan tutarsızlık bir tür yapışökümcülüğe (dekonstrüksiyon) yol açıyor. Tek tek havada uçuşan sözcüklerin, tümceler, deyişlerin oyundaki kişilerle bağlantısı böylece bütünüyle kesiliyor. Bedenden soyutlanan insan sesinin doğallığını yitirerek yapay bir boyut kazanmasıyla, dil bir ses ve tınlar kolajına dönüşüyor.

Oyuna egemen olan laytmotif [leitmotif] tutsaklık ve yalnızlık. Ama bu duygular sahnede gerçekten yaşanmaz, sadece anımsanır.



Düş Oyunu, Stadsteatern Stockholm, Yönetmen: Robert Wilson

Adı üstünde *Bir Düş Oyunu* bir zamanlar insanları etkileyen duyguların anımsanması gibidir. Sözelimi bir avukatla evlenerek mutlu eş rolünü oynamak isteyen Agnes'in evliliğinden bir kesit mutsuzluğu anımsatır: Karı koca masa başında otururlar, ikisi de bu evlilik oyunundan hiç hoşnut değildir. Konuşmaları aralarındaki soğukluğu ve yabancılaşmayı yansıtır. Ancak insanları tanımak için yeryüzüne inen Agnes de, avukat da gerçek insanlardan çok düş ürünü gibidirler, aralarındaki yabancılaşma ve iletişimsizlik de sadece bir anımsamadır. Böylelikle kadın ve erkek arasında her zaman ve her dönemde yinelenilecek olan bir duygu zaman ve uzamdan soyutlanarak yansıtılıyor.

Minimalizm ve alaylama

Sahne ile izleyici arasındaki uzaklık tek tek sahnelerin neredeyse milimetrik hesaplanmış, estetik bir uyum içinde sunulmasından Japon Noh tiyatrosunu andıran minimalist oyunculuğa değin duyumsanır. Agnes rolünün bu sahnelemede bir Japon oyuncuya oynatılması da bir rastlantı değil, yönetmenin bilinçli seçimidir. Wilson

tiyatrosunda oyuncu estetik bütünlüğü sağlayan bir obje, bir araçtır sadece. Bu bağlamda aşırı stilize bir oyunculuğun sunulduğu Japon Noh tiyatrosu geleneğinden yararlanıyor. Wilson tiyatrosunun ilginç yanı rastlantıya hiç yer vermemesi. Burada her şey neredeyse matematiksel bir kesinlik içinde ölçülüp biçilmiş, hesaplanmış.

Sahnede gösterilen tüm öğelerin birbiriyle bir uyum içinde bütünlüğe ulaştığı yapay bir dünya, bir kurgu. Oyunun bu kurgusal özelliği Strindberg'in yaşamın anlamını sorguladığı bu metafiziksel metnine inanılmaz bir hafiflik kazandırıyor. Bu hafiflik yer yer bir tür dalga geçmeye ya da alaylamaya dönüşür. Sözelimi çiftlik yaşamından bir kesitin gösterildiği inek sağma sahnesi başlı başına güldürü özellikleri taşımakta. Tiz bir düdük sesiyle sıraya dizilen inekler çiftliğin katiplerinin komutlarına göre sağılırlar. Komutları yöneten tınılar, çiftlikte çalışanların ritmik ve robotik devinimleri bu sahneyi neredeyse bir güldürü numarasına dönüştürür. Ya da ilk anda sahne tasarımında göze çarpan bir kapı, oyunda laytmotif olarak yinelenen bir motifi oluşturur. Kapı açıldığında yaşamın anlamı ortaya çıkacaktır. Ancak kapının açılması sürekli engellenir. Sözelimi güvenlik güçlerince yasaklanır vb. sonunda tüm bilim insanlarının üniversite öğretim üyelerinin, dekanların bir araya gelerek kapı yüzünden birbirlerine girdikleri sahne, herkesin kapı üzerine kendi birikimine göre uzun uzun söylevler vermesi, bilimin alaya alındığı bir güldürüye dönüşür. Kapı açıldığında ardındaki hiçlik, insanların bir hiç yüzünden birbirlerine girmeleri yaşamın sabun köpüğünden farksız olduğunu düşündürür. Ya da Agnes'in bu dünyadan ayrılmadan önce, oyundaki diğer insanların da kendilerini yaşama bağlayan olgulardan kopmalarının sergilendiği ölümü simgeleyen sahne, havada uçuşan nesnelerle, avukatın dosyaları, camcının kapıyı açarken kullandığı elmas vb. bir tür sirk gösterisine dönüşür.

Sahnelemeyle oyun metni arasındaki bağlantı

Gerçeklerin üstesinden gelemeyen kendine bir varoluş yarat, benim kendimden bıktığım zamanlar kendime bir kişilik yaratmam gibi.

Strindberg'in bir mektubunda dile getirdiği bu düşünceye bugünün gözüyle baktığımızda çağımızı belirleyen postmodernizmin izlerini bulguyabiliriz. Gerçeklerden kaçış, kurmacanın ağırlık kazanması, kişiliğin bir role dönüşmesi vb. özellikler Strindberg'in yaşadığı dönemi belirleyen aşırı öznelciliğin uzantılarıdır. Ancak Strindberg'de gerçeklerden kaçış ve yaratım süreci yoğun duygular, tutkular ve acılarla kotarılmıştır. *Düş Oyunu* yaşamın anlamsızlığı ve hiçliği karşısında bir umutsuzluğu ve çıkmazı sergiler. Oyunda bize bugün çok basit, dahası yavan gelen ahlaksal ve dinsel motifler, simgelerse bir arayışı dile getirir. Bu açıdan Strindberg'in gerçeklerin üstesinden gelemediği için yarattığı varoluş bir umutsuzluğu dışa vuran bir iç monolog olarak değerlendirilebilir. Başka bir deyişle çeşitli düşlerin, imgelerin, korkuların ve görüşlerin iç içe geçmesiyle yoğrulan *Düş Oyunu* bilinçaltının simgesel düzlemde dışa vurulmasıdır.

Oyun yazıldığı dönemde yerleşik dramatik tiyatro geleneğini altüst etmişti. Ne özdeşleşebileceğimiz kişiler ne de kendimizi kaptırabileceğimiz olaylar vardır bu oyunda. Sahnede canlandırılan yaşamın çeşitli aşamaları, birbiriyle çelişen, birbirini bütünüleyen türlü düşler ve içgörülerdir. Zaman akışı gibi görselleştirilmesi olanaksız görülen olgular bile gözle görülür bir hale getirilir. Sahne kapısı önünde sevgilisini bekleyen genç asker gözümüzün önünde yaşlanmaya başlar: Saçları ağarır, bedeni bükülür, giysisi eskir, elindeki gül demeti soyulup dökülür. Bu oyuna ilişkin şöyle der Strindberg:

Yazar bu düş oyununda düşlerin birbirinden bağımsız bölük pörçük biçimini yansıtmaya çalışır. Her şey olabilir burada. Zaman ve uzam yasaları kaldırılmıştır. Gerçeğin katkısı çok azdır. Düş gücü, anılar, yaşıntılar, buluşlar, uyumsuzluklar ve doğaçlamadan oluşan karmaşık bir bütünü oluşturur. Kişiler bölünür, çoğalır, birbirinin yerine geçer, ha-

vada eriyip yiter, yoğunlaşıp erir, sonra gene eski durumlarına dönerler. Ama tüm bunların üstünde bir bilinçten söz edilebilir: Düş gören kişinin bilinci, hiçbir giz, hiçbir bağımlılık tanımaz bu bilinç. Yargılamaz, değerlendirmez, yalnızca anlatır.*

Görülerin ve düşlerin sahnede görselleştirilmesiyle oluşan bu görsel dil, Max Reinhardt başta olmak üzere birçok ünlü sahne yönetmenini bu oyunla hesaplasmaya çağırmıştır. Ancak Strindberg dramatik tiyatro geleneğini her ne denli altüst ederse etsin, gene de öykünmecilik (Mimesis) geleneğini sürdürür. Ama bu kez öykünülen iç gerçektir, elle tutulamayan, soyut olandır, bu da yerleşik tiyatro anlayışından kopan yepyeni bir tiyatro dilinin oluşmasına yol açar.

Wilson'ın Strindberg'e postmodern yaklaşıymıysa iç gerçeği anımsamayla sınırlıyor. Sanki sadece bir alıntı yapmaktadır Strindberg'den. Sahnelemenin özünü oluşturan 'anımsama' motifi Strindberg'in dışavurumcu yanını iyice eleyip süzer, böylece oyunda dile getirilen duyguları, coşkuları ve görüşleri alımlayandan iyice uzaklaştırır. Örneğin Strindberg'deki zaman akışı, zamanın geçtiğinin vurgulanması, Wilson'da yoktur. Çünkü zaman anımsamayla dondurulmuştur. Bu nedenle sevgilisini arayan asker, Wilson'ın oyununda hiçbir değişime uğramaz, hep aynı kalır. Zamanın dondurulmasıyla duygulardan yalıtılmış bir göstergeye dönüşür.

Böylece Wilson, Strindberg'in yoğun duyguları ve yaşantıları yer yer dışavurumcu, yer yer simgesel bir düzlemde sergileyen oyunundan yola çıkarak, gerçeklerden uzak kurgusal bir dünya yaratır. Bu dünya hem olağanüstü zarif, güzel ve büyüleyicidir hem de yukarıdaki örneklerde gösterdiğim gibi eğlenceli ve hafiftir. Ancak burada ne yaşayan, acı çeken insanlardan ne de özgün duygulardan söz edilebilir.

Alımlama süreci

Wilson'ın oyununun ana izleğinin alımlama olduğu söylenebilir. Çünkü ne anlattığı değil nasıl anlattığı ve izleyenin anlatılanları nasıl

* A. Strindberg, Vorwort um Traumspiel, Dramen 1963, s. 235.

alımladığıdır önemli olan. Alımlama süreci içinde yerleşik alımlama kalıplarının kırılmasıyla sürekli düş kırıklığına uğrayan izleyici oyunu anlamlandırma arayışı içindedir. Ancak oyunun bütünü içindeki işlevlerini yitirerek bağımsızlık kazanan göstergeler her tür anlamlandırmaya karşı direnirler. Dilin salt bir monolog düzleminde gelişmesi ya da kişiler ile sahnede gösterilenler arasındaki yaratılan kopuklukla büsbütün çözülmesi, kimi kez sadece sessel ve tınsal bir mekan oluşturmaya, kişilerin kanlı canlı insanlardan çok belli takıntıları olan hayaletimsi figürlere dönüşmeleri vb. etkenlerle yaratılan yapı sökücü yaklaşım farklı bir alımlamayı koşullar. Burada amaçlanan tıpkı düş görürken olduğu gibi kendimizi sahnedeki görülerin ve imgelerin akışına bırakmamızdır. Önemli olan oyunun anlamlandırılması değil, bizde uyandırdığı haz duygusudur. Ama bu duygu da düşünsel ve duysal düzlemde yoğun bir yaşantıdan kaynaklanmaz, sadece görsel bir etkinin sonucunda oluşur, başka deyişle yüzeydedir.

Wilson'ın belki de en ilginç yanı yaşamda alışık olduğumuzdan farklı bir ritmi 'yavaşlığı' yakalamış olmasıdır. Yarattığı imgelerin seçimi, yoğruluşu, düzenlenişi ve sunuluşu alımlayanı neredeyse büyüleyen bir gücü içerir. Burada Wilson'ın uyguladığı teknik, ağır çekim bir tempoyla aynı devinimin aynı biçimde ya da karışıklıklar yaratılarak yinelenmesidir. Böylece devinimler gönderme alanlarını yitirirler, sahnede gördüğümüz sadece bağlamından koparılmış göstergelerdir. Bu anlamda oyuncunun bedeni de bir objeye dönüşür. "Oyuncuları izleyip gözlemliyorum, bedenlerini izliyorum, seslerini dinliyorum, ancak bu süreçten sonra onlarla birlikte oyunu oluşturuyorum"[†] diye açıklıyor kendisi çalışmasını. Oyuncunun bedensel gizilgücünün bulgulanması ve minimal bir düzlemde kullanılması bu tiyatronun özünü oluşturur. Çeşitli bedenlerin çeşitli bileşimler içinde sergilenmesiyle sanat yapısı oluşur.

Wilson'un tiyatrosunun özelliği tiyatroda kullandığı malzemeyi gizlememesi, tersine neredeyse altını çizerek vurgulamasıdır. Böyle-

† E. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des Deutschen Theaters*, Münih 1997, s. 428.

ce yerleşik alımlama süreci kesintiye uğratarak bir tür yabancılaştırma etkisi yarattığı söylenebilir. Ancak bu etkinin modern tiyatrodaki, sözgelimi Brecht'in oyunlarında olduğu gibi, alımlayanı belli bir doğrultuda düşündürmek gibi bir kaygısı yoktur. Çünkü kullanılan malzemenin, başka bir deyişle sahnedeki göstergelerin oyunda anlamsal bir işlevi olmadığı gibi kendi dışında bir gönderme alanı da yoktur. Bu nedenle burada söz konusu olan salt dil, ses, beden, ışık oyunlarından oluşan biçimci bir tiyatro anlayışıdır. Arturo Danto bu bağlamda sıradan olanın, alışıldık olanın aydınlık, ısıltı bir düzleme aktarılmasından (Verklärung) söz eder.*

Disiplinlerarası etkileşimle farklı bir alımlama boyutunun yaratılması

Wilson'ın bu yaklaşımı tiyatroyu yazından uzaklaştırarak, diğer sanatlara müziğe, resime, dansa, mimariye yaklaştırıyor. Wilson gençliğinde ressam olmayı istemiş, Paris'te sanat ve mimari öğrenimi görmüş, diğer sanat dallarından da özellikle dansla ilgilenmiş, Georges Balanchines'in çalışmalarındaki mimari kurgu ya da Merce Cunningham'ın 'postmodern' dans deneyleri onu çok etkilemiş. Ünlü müzisyen John Cage ile birlikte çalışan Cunningham'ın deneylerinde duygulara yer verilmiyor, bir öykü anlatılmıyor, figürler sergilenmiyordu. Wilson bir söyleşisinde kendi tiyatrosunun estetiğini belirleyecek olan bu yaklaşımı şöyle dile getirir:

Gördüklerimiz ve duyduklarımız birbirine rekabet etmiyor, tersine birbirini tamamlıyor. Cunningham ve Cage'in çalışmalarında müzik devinime eşlik etmiyor. Bir montaj içinde bütünleşen her iki sanat da birbirinden bağımsız olarak varlıklarını sürdürüyorlar...†

Cunningham ve Cage'in çalışmalarında onu etkileyen sanatçıların izleyicileri yönlendirmekten özellikle kaçınarak farklı bir alımlama boyutunu yakalamış olmalarıydı.

* A.g.y., s. 427.

† Peter Simhandl, Bildertheater, Robert Wilsons Theater auf Images, Berlin 1993, s. 144.

Cunningham'ı seviyorum, çünkü bir anlam aramam gerekmiyor, biçimleri, yapıyı çıkartmam yeterli. Tıpkı bir manzara ya da ona benzer bir şeyi alımlar gibi, burada da aşırı bir çaba harcayıp kendimi zorlamadan görüyorum ve işitiyorum, öyle ki düşünselliğe geniş çapta olanak veriliyor.

Wilson dansın gerçekleştirdiğini tiyatronun da yapıp yapamayacağını sorar kendine. Böylece sadece görsel öğelerin değişik bileşimlerle düzenlenip sergilenmesiyle kendine özgü bir tiyatro yaratır. Sonraki yıllarda buna sözcükler de eklenir. Ancak sözcüklerle öykü anlatılmaz. Dille sözcüklerin, tümcelerın uzunluğuna ve tınısına göre tıpkı bir müzik parçası besteler gibi çalışmaktadır.[‡]

Wilson'ın duyuları harekete geçirerek dil ötesi bir dünya yaratma çabasının temel nedenlerinden biri de engellilerin dünyasına duyduğu ilgiden kaynaklanıyordu. Çocukluğunda konuşma engelli olan Wilson uzun yıllar dansçı, eğitimci Byrd Hoffman'dan ders almıştı. Hoffman'ın engellilere uyguladığı yöntemi, aşırı ağır devinimlerle bedendeki gerilimlerin ve tıkanma noktalarının açılmaya ve çözülmeye çalışılmasını yüksek öğrenim yıllarında kendisi de engellilerle yaptığı çalışmalarda, daha sonraki yıllarda da eğitim amacıyla kurduğu ve çeşitli kesimlerden gelen insanları sanat ve dans eğitimiyle bir araya getiren 'Byrd Hoffman' okulunda uygulamıştı. Bu çalışmalarını evlat edindiği sağır dilsiz bir siyah çocuk, Raymond Andrews ve matematiksel bir zekası olan zihinsel engelli Christopher Knowles ile yaptığı çeşitli deneyler ve çalışmalar izliyordu. *Deafmen Glance*'da Raymond'un dil ötesi dünyasını canlandıran yedi saatlik bir oyun ortaya çıkmıştı. Bu oyunda 'yavaşlık' bulgulanıyordu. Ağır çekim devinimler zaman akışını kesintiye uğratarak alımlayanın kendini sahne de gördüklerine kaptırmasını engelliyor ve dikkatini alımlama süreci üzerinde yoğunlaştırıyordu. Christopher Knowles ile yaptığı deneylerse dil üzerinde odaklaşıyordu. Bundan birkaç yıl önce Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'ne çağrılı olan Wilson İstanbul'da yaptığı bir söyleşide bunu şöyle dile getiriyordu:

‡ A.g.y., s. 154.

Christopher gündelik sözcükleri alıp bozuyor, sözcükler durmadan değişen ve birbirine karışan molekülere dönüşüyor. Kodları hep yeniden tanımlıyor. Konuşurken yavaş yavaş kurguluyor. Görsel kurgular oluşuyor. Yaptıklarına mantıksal düzlemde yaklaşmadım, bir sanatçı olarak alımlamaya çalıştım. Christopher ve Raymond'un dile yaklaşımları bir sözcüğün anlamını öğrenmeden seslere ve tınılara tepki gösterdiğimizi kanıtıyor. Demek ki dilin bir özü var, evrensel bir boyutu...

Wilson dil ve insan bedeni üzerine yaptığı yapı sökücü çalışmalarda teknik araç ve gerecin kullanıldığı bilimsel deneylerden de geniş çapta yararlanıyor. Sözelimi annelerin ağlayan bebekleriyle nasıl bir iletişime geçtiklerini filme çekiyor, film normal bir hızla gösterildiğinde annenin bebeğini rahatlatmaya çalıştığı gözlemleniyor. Ancak ağır çekimde gösterildiğinde anne bebek arasındaki iletişim değişime uğruyor. Önce bebeğin üstüne giden bir anne, hemen ardından anneye yoğun bir tepki gösteren bebek, ardından gelen karelerde annenin her karede farklı bir davranış sergilediği gözlemleniyor. Bu da çocukta olsun, annede olsun duygusal tepkilerin ne denli karmaşık olduğunu gösteriyor. Wilson, zihinsel engelli Christopher'la yaptığı deneylerdeyse teyp kullanıyor. Christopher'ın konuşmalarını teybe alıp üzerinde çeşitli deneyler yapıyor. Amacı alışıldık olandan farklı olan bir alımlama boyutunu yakalamak.

Anlamından soyutlanan dille yaratılan ses ve tınılar tiyatroyu müzik diline yaklaştırırken, göstergelerin bağımsızlık kazanması soyut resim sanatıyla olan iç içeliği sergiliyor. Görsel sanatlardaki ready made akımında olduğu gibi göstergeler alışıldık bağlamından koparılıp sanat objesine dönüştürülüyor.

Wilson'ın çalışmalarının büyük bir bölümünü, özellikle ilk dönemdekileri metinsiz tiyatro oluşturuyor. Avrupa'da özellikle Almanya'da yapılan çalışmalarda yazınsal metinlerden malzeme olarak yararlanıyor. Özden çok biçimin ağır bastığı bu çalışmalarında genellikle bir resim, bir objeden yola çıkarak tek tek sahneleri çizmeye başlıyor, böylece bir sahne tasarımı oluşturuyor. Bu çizimlerinde hem tek tek sahnelerin biçimsel kurgusunu, hem de bu kurguyu oluşt-

ran çeşitli ışık ve gölge oyunlarını seçebiliyoruz. Işığın ve temponun kullanımı, özellikle sık sık kullandığı ağır çekim devinimlerse sinema dilinden ne denli yararlandığını gösteriyor. Sözgelimi Hamburg Thalia Tiyatrosu'nda sahnelenen Tom Waits'in müziğini hazırladığı masalsı oyun *The Black Rider*'da kullanılan maskemsi makyaj, bembeyaz yüzler simsiyah gözler, çılgınca saçlar, eğri büğrü yapılardan oluşan bir sahne tasarımı doğrudan dışavurumcu sessiz sinemaya gönderme yapıyor. Böylece Wilson hem çeşitli sanatların bileşiminden oluşan tümsel bir tiyatro anlayışına yönelir hem de çeşitli dönemlerin ve kültürlerin estetik anlayışından özgürce yararlanır.

Gelişen teknolojinin ve medyanın etkisi

Wilson'ın tiyatrosunda algılama ve alımlama boyutlarımızı son yıllarda iyice değiştirmiş olan teknolojinin ve özellikle de medyanın etkisinin de çok büyük olduğu söylenilebilir.

Notlarında babasının aynı anda birkaç kanalı izlemesinin sanat anlayışını ne kadar etkilediğini dile getirirken kendi çalışmalarını şöyle açıklıyor:

Kafam kanaldan kanala geçen bir televizyon gibi çalışıyor, bir düşünceden bir başka düşünceye, bir sözcük kümesinden bir başka sözcük kümesine, bir kanaldan bir başka kanala atlarcasına geçiyorum.*

Wilson'ın aynı anda birkaç proje üzerinde çalışması da bu görüşle bütünleşiyor. Sözgelimi dünyanın dört bir yanından gelen sanatçılarla çalışmalarını sürdürdüğü Long Island'daki Watermill'de kimi kez aynı anda on iki proje üzerinde çalışmakta. Bir projenin provasını yapıyor, diğerinin çatısını kurmaya çalışıyor, diğerine sahne tasarımı hazırlıyor, diğeri üzerinde masabaşı çalışmalarını sürdürüyor, diğerinin organizasyon sorunlarını çözmeye çalışıyor vb.

Umberto Eco 1991'de Wilson ile yaptığı bir söyleşide, onun tiyatro anlayışının izleyicinin imgelem gücünü harekete geçiren açık biçimine değinerek, sahne yapıtının oluşumunu bir yabancıнын hiç tanımadığı bir kentte dolaşmasına benzetir.

* Georg Diez, Süddeutsche Zeitung, Die Sphinx von Watermill, s. 196.

Az önce dikkatinizi çeken bir şeyi bırakıp, başka bir şeye bakıyorsunuz, bakış açılarınızı değiştiriyorsunuz, şimdi düşünmeniz gerekeni daha sonraya erteliyorsunuz. Yaptıklarınızı kendi kafasında tamamlayabilecek bir izleyici kitlesi öngörüyorsunuz.

Eco'nun yaptığı bu kent benzetmesinden çok hoşlanan Wilson bu görüşe daha da açıklık kazandırır:

Paris'te büromun camından dışarı bakıyorum; karşımda modern bir yapı, yanında 18. yüzyıldan kalma bir bina, daha ötede tamamlanmamış bir inşaat. Demek ki gördüklerimin yalnız geçmişi ve şimdiyi değil, aynı zamanda geleceği de içeriyor. Göğe bakıyorum, bulutlar değişiyor, bir uçak geçiyor, sokakta bir adam yürüyor, bir araba geçiyor. Bunların hepsi aynı anda ama farklı hızlarda gerçekleşiyor...

Wilson tiyatrosunda aynı anda gözlemlediğimiz farklı olgulardan her biri, kendi özgül zaman ve uzam özellikleri içinde birbirinden ayrıştırılarak yansıtılıyor. Parçalanıyor ve bütünleniyor. Parçaları ve bütünü çok katmanlı görsel ve işitsel bir anlam dizgesi içinde algılamaya sunuyor.*

Dikkat çekici ilginç bir nokta da, Wilson tiyatrosuyla reklam dili arasında kurulabilecek bağlantı. Günümüz reklam dünyasında alıcının ilgisini çekmek için sadece onun imgelem gücünü harekete geçiren renkli bir dünya yaratılmakla kalınmıyor, aynı zamanda yerleşik algılama sürecini kesintiye uğratan yabancılaştırma etkilerinden de geniş çapta yararlanılıyor. Düş dünyasının yarattığı sınırsız özgürlük havası içinde şaşırtıcı olgular, beklenmedik esprilerle alımlayanın beklentilerinin tersyüz edilmesinin yarattığı anlık haz duygusunun Wilson tiyatrosundaki alımlama süreciyle farklı düzlemlerde de olsa benzerlik gösterdiği söylenebilir.

* Ayşegül Yüksel, *Sahnedeki İzduşümler*, s. 185.

Öncü tiyatro ile postmodern tiyatro arasındaki benzerlikler ve ayrılıklar

Wilson'ın tiyatro anlayışıyla 20. yüzyıl başında tiyatroyu yazının tutsağı olmaktan kurtaran ünlü yönetmenler Craig, Meyerhold, Appia'nın tiyatro anlayışlarının yer yer benzerlikler taşıdığını söyleyebiliriz. Tiyatronun yazının egemenliğinden kurtulması ve kendi dilini bulması, görselliğin giderek ağırlık kazanması, görsel sanatların etkisi, oyuncunun geri plana itilerek bir obje olarak kullanılması, montaj tekniğinin kullanılarak sinema dilinden yararlanılması, izleyiciden etkin katılımın beklenmesi vb. özellikler Wilson tiyatrosunu öncü tiyatroyla buluşturuyor. Sözelimi Craig'in tiyatrosunda oyuncu canlılığını yitirerek bir kuklaya [Übermarionette] dönüşmüştü ya da Artaud stilize bir oyunculuğun savunulduğu Uzak Doğu Tiyatrosu'ndan etkilendi. Alımlamanın önem kazanması gene her iki tiyatro akımını birbirine yaklaşıtıyordu. Nitekim Craig'e göre yaratıcı tiyatro doğrudan izleyicinin düş gücüne seslenmeli, onu da yaratıcı olmaya yöneltmeliydi. Meyerhold izleyicinin sahnede gösterilenleri düş gücüyle tamamlaması gerektiğini söylüyordu.

Wilson'ın sahnedeki her ayrıntıyı, her jesti, sıkı bir denetim altında tutması ve rastlantıya hiç yer vermemesi bu anlayışla örtüşüyor. Tiyatro ona göre alımlama süreci içinde düş gücünün ve düşünceliğin etkin kılındığı bir forumdur. Bu da ancak sahnelemede sıkı bir denetimle gerçekleşebilir.[†] Bu nedenle oyuncudan yüzde yüz bir mükemmellik bekler. Oyuncunun amaçlanan kusursuzluğa ulaşmak için hangi duygulardan ya da düşüncelerden nasıl yararlandığı yönetmen için önemli değildir. Geçerli olan sadece sahnedeki gösterge-lerin sergileniş biçimidir. Daha somut bir deyişle sahnede yaratılan etkidir. Bu anlayışa göre zihinsel engelli Christopher Knowles düşünme ve yorumlama yetilerinden yoksun olduğu için ideal oyuncu olarak değerlendirilebilir. Çünkü yönetmenin ondan istediklerini hiç sorgulamadan mekanik bir biçimde gerçekleştirmektedir.

Bu bağlamda Wilson oyuncularını kendi sahne gizemini çözmeye çalışan bir araç gibi kullanır. Provalarda oyuncuların çeşitli biçim-

† P. Simhandl, s. 152.

lerde kümeler oluşturarak belli bir biçim oluşturur, sonra da bu biçime uygun olan içeriği bulmaya çalışır.

Wilson tiyatrosuyla öncü tiyatro arasında ilk anda dikkati çeken benzerliklere karşın, gene de büyük farklılıklar olduğu söylenebilir. Hem son yarım yüzyıl içindeki teknolojik gelişmeler, özellikle medyanın yaşamımızın içine sızarak görme, düşünme, alımlama biçimimizi giderek değiştirmesi, hem de yüzyılımızı sarsan büyük hareketler, savaşlar, etnik ayaklanmalar, ütopyaların yıkılmasının yarattığı düş kırıklığı tiyatroya da farklı bir yaklaşımı beraberinde getiriyor. Tiyatro medyayla sürekli bir hesaplaşma süreci içinde kendi konumunu belirlemeye ve olanaklarını bulgulamaya çalıştığı gibi öncü tiyatronun sanatın yaşamı yönlendirebileceğine inanan hümanist yaklaşımından da giderek uzaklaşıyor. Tüm bu gelişmelerin ışığında Wilson'ın tiyatrosunun yeni bir yaşam biçimini savunan ve tiyatroyu kitlelere götürmeyi amaçlayan öncü tiyatro hareketinden belirgin bir biçimde ayrıldığı söylenebilir.

İnançların ve ütopyaların yıkıldığı bir dönemde Wilson tiyatrosunun sunduğu biçimsel mükemmellik ve postmodern alaylama hem bir yabancılaşmayı ve iletişimsizliği sergiliyor hem de 'sanat için sanat' anlayışı içinde yaşadığımız dünyadan bir kaçışı dile getiriyor. Bu bağlamda tıpkı reklam dünyasında olduğu gibi burada da bir düş satışından ya da düşlerin pazarlanmasından söz etmek sanırım çok yanlış olmayacaktır.

Öte yandan tiyatronun kendini sorgulama süreci içinde yakaladığı yeni alımlama boyutunun medya kültürünün duyarsızlaştırdığı izleyiciye gerçekten bir seçenek sunduğu söylenebilir. Wilson duyuları etkin kılarak bulgulamaya çalıştığı bu yeni alımlama boyutunu şemsiye imgesiyle şöyle dile getiriyor:

Gözlerimizi kapadığımızda, uyuduğumuz zaman ya da gözlerimiz görmüyorsa iç şemsiyeyle görebiliyoruz, ama gözlerimiz açıksa görüyorsa sadece dış şemsiyeyi kullanıyoruz. Duymuyorsak, belki iç şemsiyeyle duyabiliyoruz, ama hızla geçen arabaları duyduğumuzda gene dış şemsiyeyi kullanıyoruz.*

* A.g.y., s. 154.

Wilson'ın belki de en ilginç yanı oyunlarında gündelik yaşamın dışına çıkarak sıradan olanın ötesinde bir alımlamayı koşullayan bu iç bakışı ve iç sesi yakalamaya çalışmasıdır. Ancak bu iç sesin alımlayana ne kazandırdığının, daha somut bir deyişle bir şey kazandırıp kazandırmadığının da sorgulanması gerekiyor.

Feodallzmln Son Kalıntıları: Modern Bir Kral Lear Uyarlaması

L. King of Pain'in Öyküsü

Brüksel Het Tonnelhuis Tiyatrosu, Schauspielhaus Hannover,
Schauspielhaus Zürich

Uyarlayanlar: Peter Perceval, Luc Perceval, Klaus Rechert

Yönetmen: Luc Perceval

Kurmaca-gerçek çatışması ve L.'nin yapay iktidar dünyası

Bir avlu, L. ve arkadaşları sahnenin orta yerinde duran kocaman bir ağacın altına sığınmışlar. Nostaljik ve hüzünlü bir müzik... Az ötede L.'nin üç kızı Fransız eşleriyle bir sırada yan yana oturmuş beklemekteler. Üç çift de giysileriyle günümüz dünyasının ayrı sosyal kesimlerden gelen insanlarını canlandırıyorlar. Birinci çift koyu renk takım elbisesiyle tipik birer iş adamı ve iş kadını, ikinci çift küçük burjuva bir karı koca, üçüncü çiftse aydın bir kesime gönderme yapıyorlar.

L. kızlarıyla konuşuyor. Karısını kısa süre önce yitirmiş. Acı içinde. Konuşurken tekliyor. Sözcükleri seçmede, bulmada zorlanıyor. Birbirine karışan Almanca, Flamanca sözcükler... Yaşamayan, yapay bir dil... L.'nin konuşması soluk soluğa, kesik, kesik... Yalnızlık, terk edilmişlik duygusu... Huzursuzluk, gerilim, stres. .. Ona eşlik eden flüt disonant sesler çıkarıyor... Uzayıp gidiyor L'nin konuşması; bitip tükenmek bilmeyen bir monolog... Sözcüklerden bir ağ örüyor sanki... Tek istediği ilgi ve sevgi...

Kızların babalarıyla konuşurken zorlanarak kullandıkları Fransızca ve Almanca karışımı dil aralarında bir anlaşma aracı olmaktan

çok iletişimsizliği vurguluyor. Eşleriye sadece Fransızca konuşuyorlar. Havada uçuşarak birbirine karışan Almanca, Flamanca, Fransızca sözcükler... Kuşaklararası kopukluk ve iletişimsizlik bu dil karmaşasında iyice vurgulanıyor. Kimse kimsenin dilini anlayamıyor... Şaşkınlık, çaresizlik...

Oyun ilerledikçe L.'nin kendini Kral Lear sanan yaşlı bir adam olduğu ortaya çıkıyor. Tıpkı soylu bir şövalye olduğuna inanan Donkişot gibi, L. de Kral Lear rolünü içselleştirmiş Lear'ı oynuyor. Bulunduğu yer belki bir yaşlılar yurdu, belki de bir akıl hastanesi. Adamları: Kara gözlükleri, kadınsı devinimleriyle onu korumasına alan Gloster bir anne ya da sevgili gibi ve Gloster'in durmadan birbirleriyle atışan oğulları... Ve çevresinde el pençe dört dönen askerler...

Şimdi Kral Lear'ın sermayesini ve topraklarını kızlarına dağıtmasını izliyoruz. Büyük ve ortanca kızı dizleri üstüne sürünerek Lear'ın çevresinde dört dönüyor. "Merci papa, merci papa, merci papa.." Sözcükler bir kanona dönüşerek tüm salonda çın çın çınlamakta... Bu soytarılığa katılmamakta direnen tek kişi en küçük kız Yvon (Cordelia)... Diğer kızlar Kral Lear'ı hoş tutmaya çalışırken, Yvon başını çevirip susuyor... Suskunluk... Yoğunlaşan gerilim... Bir fırtına öncesinin elektrikli havası...

İzlediğimiz birbiriyle çatışan iki karşıt grup: L. ve adamları. Kızlar ve kocaları. Bir yanda L.'nin Kral Lear rolünü benimsemesiyle birlikte yarattığı kurmaca iktidar ve güç dünyası, öte yanda aklını yitirmiş olan yaşlı babalarını ne yapacaklarını bilemeyen kızların sıradan gerçeği... İki grup arasındaki çatışma aynı zamanda L.'nin bilinçaltında gelişen bir iç çatışma olarak gerçek ve düşün iç içe girdiği bir düzlemde gelişiyor. L.'nin adamları belki onunla aynı yazgıyı paylaşan akıl hastaları, belki de bilinçaltındaki hayaletler. Belki gerçekten varlar, belki de sadece L.'nin kurguladığı bir dünyanın ürünleri... L. bu kurmaca güç ve iktidar dünyasına sığınmış. Bu dünyada o güçlü biri, bir kral, malını mülkünü kızlarına dağıtan Kral Lear.

L.'nin yapay düş dünyasında kendisine biçilen rolü oynayan en sevdiği kızı. Yvon'un sessiz başkaldırısında kocası Kent onu destekliyor. O da Yvon gibi L.'nin çılgınlığıyla savaşmak istiyor. O da



L. King of Pain, Brüksel Met Tonnelhuis, Schauspielhaus-Hannover
Zürich, Yönetmen: Luc Perceval, Foto: © Phile Deprez

akılcı, gerçekçi ve insancıl. Yvon başkaldırısıyla babasının deliliğini yüzüne vurmaktan kaçınmadığı gibi, babasının çocuklarını tutsak almak isteyen diktatörce davranışlarına da karşı çıkıyor. Suskunluğu gerçeği tüm çıplaklığıyla sergiliyor: L. insanları malı ve mülküyle satın alabileceği sanrısına kapılan bir Kral Lear değil, sıradan bir insan. Yaşamdan bezmiş ihtiyar ve hasta... Evet o astığı astık kestiği kestik bir diktatör değil, çocuklarına gereksinimi olan yaşlı bir baba. Bulunduğu yer de saray değil sadece bir yaşlılar yurdu...

Dingin başlayan ve giderek elektriklenen bu sahne grotesk bir şiddet gösterisiyle sona eriyor... L tekme tokat saldırıyor kızına. Diğerleri onu güçlükle tutuyorlar. Sahne bir anda karışıyor...

Bağırışmalar, çığlıklar... Şimdi L'nin dört bir yana tekmeler atarak sahnede kendini oradan oraya atmasını izliyoruz...

Gerçeklere zorbalık ve şiddetle karşı çıkarak Kral Lear rolünde direnen L. izleyicide hem buruk bir gülmeye yol açan hem de acıma duygusu uyandıran trajikomik bir figürden başka bir şey değil artık.

Şiddetin boyutları ve L.'nin dönüşümü

Şiirsel suskunluk anlarıyla dolu olan bu ağır tempolu oyun L'nin içinde kopan fırtınalarla zaman zaman yoğun şiddet sahnelerine dönüşüyor. Gene dingin başlayan ikinci sahne olağanüstü bir şiddet sahnesiyle son buluyor. L. ve adamları bir masanın çevresinde birinci kızla kocasının evinde doğum günü kutluyorlar. Odak noktası gene L. Bitip tükenmek bilmeyen monologlarını adamlarının şakla-banlıkları izliyor. Adamların içinde en göze çarpan Gloster, kadınsı devinimleriyle L.'nin yitirmiş olduğu karısının yerine geçmiş gibi. L.'nin ve adamların birbirine karışan, iç içe giren sesleri... İkinci sahnede ön plana geçen sesler L.'yi kuşatan adamların gerçek olmadığı izlenimini uyandırıyor. Giderek yoğunlaşan sesler sanki L.'nin iç dünyasında kopan fırtınanın sesi. Masanın başında ve sonunda oturan kızı ve kocası derin bir sessizliğe gömülmüşler... Suskunluk ve sesler, gerçek ve karabasan giderek yoğunlaşan dramatik bir gerilim yaratarak bir patlamayla son buluyor. L. giderek kızışan bir ortamda korkuyla cep telefonuna sarılıp L.'nin doktorunu arayan ilk kızına saldırıyor. Beddualar savurarak ağacın çevresinde kızını kovalıyor. Bir anda sahnede uçuşan eşyalar... Tabak, çanak ve bardaklar... Sandalyeler... Kırılan çanak çömleğin şangırtısı... Bağırışmalar, çığlıklar...

Şiddet sahnelerini hep gerilimsiz ve dingin sahneler izliyor. Sevgi dolu bir hava içinde romantik bir halk şarkısını söyleyen L.'nin adamları birbirleriyle şakalaşmaktalar. Birbirlerinin şapkalarını değiş tokuş etme sahnesinde tüm sıkıntılar ve sorunlar uçup gitmiş izlenimi uyandırılıyor. L. bu kısa mutluluk anlarında kendi kurduğu yapay dünyanın kralı. Bu dünyada kimse onun krallığını sorgulamıyor, her şey onun istediği gibi geliyor. Bu dünyada herkes mutlu...

Oyunun dramatik gelişimini belirleyen L.'nin yaşadığı değişim ve dönüşüm süreci. Oyunun başında Kral Lear olarak despotça davranışlar gösterirken, oyun L.'nin iç dünyasındaki fırtınaları yansıtarak ilerledikçe, L. gerçeklerle çatışmasında aşama aşama ödün vererek gözle görünür bir dönüşüm geçiriyor. Despotluğu giderek azalıyor, insancillaşılıyor.



L. King of Pain, Brüksel Met Tonnelhuis, Schauspielhaus-Hannover
Zürich, Yönetmen: Luc Perceval, Foto: © Phile Deprez

Ama bu çok acılı ve bunalımlı bir süreç. L. ve ikinci kızının çatışmasını sergileyen üçüncü sahne buna çarpıcı bir örnek veriyor. Adamlarıyla birlikte ikinci kızının evine yerleşmek isteyen L.'nin ilk sahnelerdeki diktatörce havası hemen hemen hiç kalmamış. Sevgiyi buyurmuyor neredeyse dileniyor... İkinci kızın koşulu L.'nin adamlarını bırakıp tek başına gelmesi. L.'nin Kral Lear olmaktan vazgeçmesi, yani kendi gerçeğini kabul etmesi koşulunu getiriyor. Çaresizlik, umutsuzluk... Şimdi içler acısı bir direniş gösterisini izliyoruz: L. adamlarıyla birlikte marşlar ve halk şarkıları söyleyerek kızın çevresinde dört dönmekte...

Bu sahnenin bir başka çok çarpıcı yanı şiddetin ilk kez gerçekçi bir boyut kazanması. Az önceki sahnelerde ortalığı kasıp kavuran L. havası alınan bir balon gibi sönerken, şiddet ikinci kızın kocasının kaba saba kimliğinde somutlaşıyor. Dövmeli pazulu kolları, dazlak kafası, elindeki bira bardağı ve belindeki cep telefonuyla neredeyse bir Neonazi gibi. L.'yi yüzüne tükürerek tekme tokat kovuyor. Gerçekler bir anda tüm acımasızlığıyla kıskıvrak yakalıyor L.'yi. Kocas

ve babası arasında kalan ikinci kızın çırpınışları L.'nin ve adamlarının sessiz bir protesto ile uzaklaşmalarıyla son buluyor. Şiddet L.'nin egemen olduğu sahnelerde kara bir güldürü olarak gelişirken, bu sahnede itici, kaba, insanlık dışı bir gösteriye dönüşerek çok gerçekçi bir boyut kazanıyor.

Kral Lear'ın dünyasının tükenişi

Kızları tarafından yüzüstü bırakılan L. artık yapayalnız. Üşüyor, titriyor. Adamları çırılçıplak soyunup üzerlerindeki giysileri L.'ye giydiriyorlar, onu örtüyorlar, koruyorlar. Şimdi L. ılık çalmakta, rüzgar sesi gibi tiz bir ses, giderek yaklaşan büyük bir fırtınanın sesi gibi... Sonra bir önceki sahnede masa işlevini gören kocaman tahta kütüğü sahnede oradan oraya fırlatarak parçalamaya başlıyor... Adamları korku içinde ağacın dalları arasına gizleniyorlar ya da tepesine çıkıyorlar... L. yalnız... Sahnede oradan oraya çarpan tahta kütüğün gürültüsü... L.'nin saldırganlığı artık sadece kendisine karşı... Bu sahnede şiddetin L.'nin kendisini yok etmeye dönüştüğünü görüyoruz.

L. King of Pain giderek ölüme yaklaşarak yaşama olan bağlarını yitiren bir insanın öyküsünü anlatıyor. Karısını yitirmeyle başlayan bu yitirme süreci tek tek kızlarını yitirme, onu sonuna değin koruyan adamlarını yitirme ve iktidarı yitirmeyle son buluyor... Adamları yitirme, sığındığı düş dünyasının yıkılması, iktidarın elden gitmesi anlamına geliyor. Bu sadece erkeklerden oluşan feodal dünyada çevresindeki herkes de el pençe onun buyruğu altında. Ama yaşam gerçeğinin acımasızlığı bu düşün daha fazla sürmesine izin vermiyor. L.'yi trajikomik bir figüre dönüştüren gerçekleri kabul etmek istememesi, bu nedenle de kendine yapay bir dünya yaratması ve bu dünyayı kızlarına şiddet kullanarak kabul ettirmek istemesi. L.'nin benmerkezciliği erkek egemen ve feodal bir dünyanın ürünü. Hayalet mi yoksa akıl hastaları mı olduğu açık bırakılan adamlar imgesi, L.'nin önüne el pençe divan duran bir erkekler ordusu. Kızlarına giderek yoğunlaşan bir nefrete ve şiddete dönüşen sevgisi yer yer yoğun bir erotizmin izlerini taşımakta. İkinci sahnede birinci kızına saldırısında şiddetin son



L. King of Pain, Brüksel Met Tonnelhuis, Schauspielhaus-Hannover
Zürich, Yönetmen: Luc Perceval, Foto: © Phile Deprez

anda engellenen bir tecavüz sahnesine dönüşmesi bunu açıkça sergiliyor. Ya da üçüncü sahnede ikinci kızımdan sevgi dilenirken, kocasıyla atışması iki erkeğin aynı kadını paylaşamamalarını dile getiriyor.

Oyunun sonunda L. adamlarının da çekip gitmesiyle tek başına kalıyor. Yalnızlığın vurgulandığı bu sahnede onun yanında olan tek kişi üçüncü kızı Yvon. Daha ilk sahnede gerçeği dile getirdiği ve Kral Lear oyununa katılmadığı için tekme tokat kovduğu Yvon onun yanından ayrılmıyor. Artık L., Kral Lear rolünden vazgeçtiği anda kızına kavuşuyor. Sevgi, sevecenlik ve acı dolu bir sahne. Yvon L'ye deli gömleği giydiriyor. Bir ninni ile (*uyu yavrucuğum uyu*) hasta bir çocuk gibi yatan L'nin üstünü örtüyor.

Yitirilen iktidar

L. King of Pain'de bir insanın yavaş yavaş iktidarını yitirerek ölme yaklaşmasının ve buna karşı direnmesinin erkek egemen ve otoriter düzlemde ele alındığını görüyoruz. Bu nedenle de oyundaki kadın tipleri çok gerçekçi çizilmiş. Bunu özellikle ilk sahnede Kral Lear oyununa katılmamakta direnen, son sahnede ise babasının son anlarında yanında olan üçüncü kız Yvon'nun kişiliğinde ya da babasıyla maço kocasının despotluğu arasında bunalan ikinci kızın yaşadıkları ikilemde görüyoruz. Her üçü de ne kadar acımasız davranmak zorunda kalırlarsa kalsınlar, babalarına bağlılar. Ama L.'nin benmerkezci ve feodal kişiliği bu bağlılığı göstermelerine izin vermiyor. Buna karşılık kocaları belli sosyal kesimlerin sözcüleri olarak kızların oyundaki işlevlerini pekiştirmek amacıyla daha çok tip olarak çizilmişler.

Bu uyarılamanın Shakespeare'in *Kral Lear*'ıyla ortak olan yanı iktidarını yitirerek insancillaşan bir insanın dönüşümünü göstermesi. Ancak *Kral Lear* Jan Kott'un *Çağdaşımız Shakespeare* kitabında belirttiği gibi dehşet sahneleriyle dolu bir melodram olarak tasarlanmış romantik bir oyundur. Acı ve korkularla dolu, tacı elinden alınmış trajik krala karşı yer, gök, doğa ve insanlar tarafından kurulan komploları anlatır.* Oysa bu uyarılama tipik bir karagüldürü. Aslında

* Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare*, İstanbul 1999, s. 104.



L. King of Pain, Brüksel Met Tonnelhuis, Schauspielhaus-Hannover
Zürich, Yönetmen: Luc Perceval, Foto: © Phile Deprez

oyun özünde de grotesk özellikler taşıyor. Ancak oyunun sahnelenmesinde genellikle trajik ve melodramatik olana ağırlık verilmiş. Jan Kott bu bağlamda sahne yorumundaki sorunları dile getirir. Oyun gerçekçi olarak ele alındığında Lear'ın trajik bir kahraman olarak gösterilmesinin hiç de inandırıcı gelmeyeceğini söyler. Buna karşılık bir masal ya da mit olarak ele alındığında, Shakespeare'in dünyasının acımasızlığı gerçekçi boyutundan çok şey yitirecektir. Oyunun trajikomik öğelerinin ortaya çıkartılarak grotesk bir üslupla sahnelenmesiye bugüne özgü bir anlayışı gündeme getirir.* Kott böyle bir anlayışın her şeyden önce Kral Lear'ın soytarı yönünü ortaya çıkarttığına değiniyor. Bu nedenle oyuna modern yaklaşım romantik ve doğalcı aksesuarların tümünü yadsımak zorundadır.†

İzlediğimiz uyarlamanın özelliği L.'nin dönüşüm sürecinin oyun içinde oyun biçiminde gelişmesi. Böylece Lear trajik bir figür olmaktan çıkıp, trajikomik bir figüre dönüşür. İçine düştüğü çıkmazdan

* A.g.e., s. 107.

† A.g.e., s. 133.

kızları değil yalnızca ve yalnızca kendisi sorumlu olarak gösterilir. Bu yaklaşım oyuna çok gerçekçi ve güncel bir boyut kazandırıyor. Bir başka önemli nokta uyarılamada toplumsal cinsiyet izleğine ağırlık verilmesi. Nitekim L.'nin çöküşünün nedeni karısını yitirmesiyle birlikte içine düştüğü yalnızlık ve çaresizlik. Ama bu yalnızlık karısına sevgisinden değil, karısının ölümüyle birlikte iktidarın ve gücün elinden gitmesine bağlı; bu nedenle kızları üzerinde baskı kuruyor, kızlarını neredeyse zorla karısının yerine koymaya çalışıyor. Başka bir deyişle gerçekleri bir türlü kabul etmek istemiyor. Kral Lear rolünü oynamakta böylesine direnmesi artık geçerliliğini yitirmiş feodal bir yaşama gönderme yapıyor. Feodalizm yeni kuşak üçüncü kızın başkaldırısında açıkça gösterildiği gibi ya savaşılmaması gereken bir olgu olarak ortaya çıkıyor ya da maço kocası tarafından hırpalanan ikinci kızın kişiliğinde gösterildiği gibi farklı bir biçimde yaşanıyor. Böylece bu çarpıcı uyarılamada kuşaklararası çatışma çerçevesinde erkek egemen ve feodal bir dünyaya eleştirel bir yaklaşım getiriliyor.

Medea'nın Öfkesi

Euripides, *Medea*

Viyana Burg Tiyatrosu

Yönetmen: Gryegorz Jaryzana

Sıradışı bir göç öyküsü

Günümüz Viyanası'nda bolluk ve refah içinde aşırı lüks bir yaşam sürdüren Medea, Gürcistan kökenli bir göçmen. Reklamlardaki gözalıcı dünyayı andıran bolluk, uyum ve mutluluk saçan bir yaşamın içine kapatılmış sanki. Pırıl pırıl ışıklarla aydınlatılmış modern ve şık bir köşk, birbirlerine tutkuyla bağlı bir karı koca, dünyanın sevimlisi iki çocuk ve köpekleri mutlu bir aile tablosunun vazgeçilemez göstergeleri. Ama tıpkı reklam dünyasındaki gibi her şey eninde sonunda bir görüntü...

Bu mutlu görüntünün ardında elinde kayıt aleti ya da cep telefonuyla gözü para kazanmaktan başka bir şey görmeyen kocası Yason, giderek çözülen bir evlilik ilişkisi, yalnızlık, çaresizlik, korku... İş adamı Yason, Medea'ya ihanet etme pahasına kariyerinde hızla yükselirken ya da şampanya ile kafayı bulup çocukların bakıcısı güzel Justin'le asansörde iş pişirirken, Medea'nın yaşam alanı dört duvar arasında kilitlenip kalıyor. Bolluk ve refah başdöndürücü bir hızla sürüklendiği yıkımdan kurtaramıyor onu. Çünkü en büyük acı yabancı bir toplumdaki itilmişlik ve yalnızlık ki, Medea da bir çok göçmen gibi bundan payını fazlasıyla alıyor. Dış dünyayla olan tek iletişimi hem kendisini sürekli olarak gözetleyen ve denetleyen hem de aynı ses tınısıyla konuşan, aynı devinimleri yapan, aynı sözleri koro haline söyleyen bu evin eski sahipleri yaşlı bir grotesk çift. Be-

ckett ya da Ionesco'nun absürd tiplerini ya da Polanski'nin ünlü filmi *Rosemari'nin Bebeği*'ndeki gizemli ev sahiplerini anımsatan bu çift Medea ve Jason çiftiyle tuhaf bir karşılık oluşturuyor.

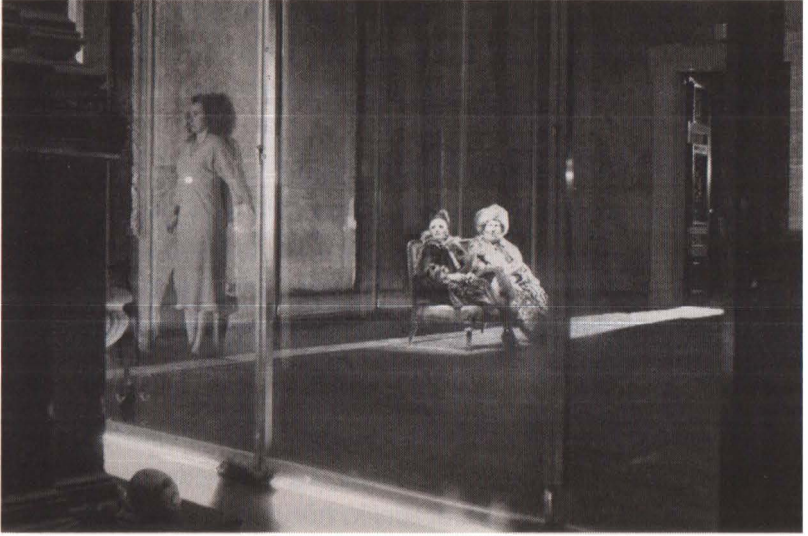
Öfke ve yıkıcılığın boyutları

Avusturya'nın en önemli ödülllerinden biri olan Nestroy Tiyatro Ödülü'nü alan Polonyalı yönetmen Gryegorz Jaryzana'nın *Medea*'yı Euripides'in orijinal metninden bağımsız bir biçimde özgürce bugüne uyarlayarak anlattığı bu trajik evlilik öyküsü Alman diliyle sahnelenen *Medea* yorumları ve uyarlamalarının içinden en ilginçlerinden biri.

Bu uyarlamada herkesin gıpta edeceği bu parlak yaşamın ardındaki çöküntü ve yıkım Medea'nın yıkıcı kişiliğinde (Sylvie Rohrer) bütünlüyor. Genç kadının daha sahneye girdiği anda duyumsattığı olumsuz enerjinin çoğalarak dalgınlık, hüznün ve depresyona, depresyonun öfkeye, öfkenin hınca, hıncın önüne geçilemez bir yıkıcılığa dönüşmesini düş ve gerçeğin iç içe girdiği çarpıcı sahnelerde izliyoruz. Sylvie Rohrer'in *Medea*'sı alabildiğine sessiz ve içe dönük. Bütün fırtına inanılmaz bir duygu yoğunluğuyla iç dünyasında olup bitiyor.

Sahnelemenin belki de en etkileyici yanı neyin gerçek neyin hayal olduğunu kestiremememiz. *Medea*'ya gelen anonim telefonlar, ne olduğu belirsiz kişilerce gözlemlenmesi, evinde topladığı çeşitli ırk ve ülkelerden gelen yabancı ve ayrıksı kişiler, kendisine yardım elini uzatan hem marijinal hem de yapışkan ve itici bir adam ya da evini basıp her şeyi yıkıp yakan ne olduğu belirsiz kişiler hep itilmişliğin, yalnızlığın, ihanetin, sonunda da korkunun ürettiği düş ve karabasan ürünleri mi, yoksa bütün bu görülerde bir gerçek payı var mı? Örneğin ikide birde ortaya çıkan eski ev sahiplerinin bile gerçek mi hayal mi olduğu belli değil.

Medea'yı çıkmaza iten hangi güçler, içinde bulunduğu toplumsal ortam mı bunu yapan ya da yabancı bir ülkede neredeyse sınıksız bağlandığı kendisine ihanet eden kocası mı, yoksa varlıklı bir ev kadını olarak hapseldiği sırça köşk mü? Kimdir *Medea*: bir ruh hastası mı, yoksa bir başkaldırı figürü mü?



Medea, Viyana Burg Tiyatrosu, Yönetmen: Gryegorz Jaryzana,
Foto: © Jacqueline Sobiszewski

Yönetmen kendisiyle yapılan bir konuşmada amacının *Medea* malzemesinden yola çıkarak bir kadının ruhsal çöküşünü anlatmak olduğunu söylüyor. Bu yönüyle de *Medea* bizde Genco Erkal'ın unutulmaz oyunuyla belleklerde yer eden Gogol'ün *Bir Delinin Hatıra Defteri*'ni yakından anımsatıyor.

Medea öylesine yakınlaşabilmeli ki bana çok yakın bir insan, yani benim karım bile olabilir... Bence bir mitosu ancak kişiselleştirdiğimiz zaman tam olarak keşfedebiliriz... Tek yol somut birini düşünmek, onu hissedebilmek. Bunu gerçekleştirmek istedim.

Göndermeler

Jaryzana'nın *Medea*'sı hem yabancı hem de eril bir düzende çıkmaza sürüklenen bir kadının dibe vuruşunu anlatırken, Ionesco ve Beckett'in oyunlarını anımsatan absürd sahnelerden, Kafka'nın grotesk dünyasına, Polanski'nin *Rosemari'nin Bebeği*, Fellini'nin *Julia* ve *Hayaletler* türü gizemli ya da gerilimli filimlerden reklam kliplerine değin çeşitli film ve tiyatro metinlerine gönderme yapıyor. Bu

yönüyle de hem eril aile yapılanmasında bir kadının içine düştüğü çıkmazı canlandıran modern bir oyun hem de metinler ve disiplinlerarası etkileşimin yoğunlaştığı postmodern bir sahne şöleni. Kuşkusuz en çarpıcı yanı da görselliği, izleyiciyi etkisinden kolay kolay kurtulamayacağı bir düş ya da bir karabasan dünyasının içine çekebilme gücü.

Estetizm

Azla çok şey söyleyen bu uyarlamaya gölge düşüren tek olgu sahnede bu üst düzey estetizmin, göz alıcı, şaşırtıcı biçimsel olguların, metinler ve disiplinlerarası göndermelerin, izleyicinin imgelem gücüne sınırsız bir özgürlük tanıyan boş alanların, oyunun içeriğini ve iletisini ikinci plana itme tehlikesi.

Oyunu izlerken, Medea malzemesiyle nasıl bir göç öyküsünün anlatıldığını sorguluyoruz. Karısını aldatan erkek izleğinin yerinden yurdundan edilme, yani göç olgusuyla bağlantısı bu uyarlamada ne dereceye kadar belirginleşiyor? Medea yabancı bir ortamda gerçekten yalnızlık çekiyorsa, neden geçmişiyse, geride bıraktıklarıyla ilgili hiçbir ipucu yok bu sahnelemede? Ya da anlatılan bir göç öyküsüye o zaman neden onu ötekileştiren hiçbir somut olguya yer verilmiyor? Neden her şey bir belirsizlik bulutu içinde iç dünyada olup bitiyor? Ya da Yason, Medea'ya sadece kariyeri uğruna ihanet ediyorsa, neden sahnede ikide birde sevişen bir çiftten başka bir şey görünmüyor? Öte yandan göç olgusunun altında ezilenlerin toplumun en üst katmanında olan insanların değil, özellikle alt katmanlardan gelenlerde çok yoğun yaşandığı bir dönemde yaşamıyor muyuz?

Bu bağlamda Medea öyküsünün bu biçimiyle bugüne taşınmasının ne derecede yaşadığımız gerçeklere gönderme yaptığı söylenebilir? Medea Projesinin tam bir estetik şölen yarattığı bir gerçek. Gene de günümüz sorunlarına ve yüreğimize ne derece ışık tutabiliyor? Sanırım sahneleme açısından gerçekten dört dörtlük olan bu Medea uyarlaması üzerine düşünürken, bu sorunları da bütünüyle göz ardı etmemek gerekiyor.



**Medea, Viyana Burg Tiyatrosu, Yönetmen: Grygorz Jaryzana,
Foto: © Jacqueline Sobiszewski**

Medea içimizden biri

Medea'nın bu güncel yorumu bana bir kaç yıl önce duyduğum bir öyküyü anımsattı. Uçakla Almanya'ya giderken yanımda oturan yaşlı ve çok şık ve kibar bir çift yıllardır Almanya'da yaşayan kızlarına gittiklerini anlatmışladı. Babasından bir fabrika miras kalan multi-milyoner bir adamla evlendikten sonra yıllarca mutsuz bir evlilik sürdüren kızları yaşadığı büyük krizlerden sonra yeni ayrılmış eşinden. Böylece çok büyük bir felaketin önüne geçilmiş, çünkü kızları tam anlamıyla delirmek üzereymiş. Anlatılanlar sıradışı ama gerçek bir göç öyküsüydü, çünkü Alman damatları işadamı kariyerinde yükselmek için Türk kökenli biriyle evlendiğini en yakın dostlarından bile gizleyerek, eşinin ailesiyle görüşmesini yıllarca engellemiş. Türkiye'nin T'sini bile duymak istemiyormuş. Gücü parası ve milliyetçi kimliğiyle kadını ve tipik birer Alman olarak yetiştirdiği çocuklarını sürekli bir denetim ve gözetim altında tutuyormuş, o kadar ki kadının nereye gittiğini, ne yaptığını anlayabilmek için kullandığı arabanın kilometresini bile hesaplıyormuş.

Kadının sırça bir köşkte hapsedilerek sürekli denetlenmesi izlediğim uyarlamaya yakın bir göç öyküsünü anlatıyordu, ama gündeme getirdiği milliyetçilik ve asimilasyon izlekleriyle toplumsal sorunları da içeriyordu. Belki de Jaryzana'nın Medea'sında bana eksik gibi gelen de sorunun bu boyutunun ikinci plana itilmesi idi.

Medea bir canavar mı?

Euripides'in Medea'sı ezilen, ötekileştirilen, aldatılan kadının çocuklarını öldürerek intikam almasını dile getirdiğinden tarihte yüzyıllar boyunca Seneca'dan Pasolini'ye kadar sayısız yazarın, yönetmenin ilgisini çekmiş. Toplumsal cinsiyet sorununu gündeme getiren en eski oyunlardan biri sayılıyor. Medea miti erkek egemen bir düzende ezilen, ihanete uğrayan bir kadının başkaldırısını uç noktada gösteriyor. İntikam hırsı içinde hem çocuklarını hem de kendini yok eden Medea bir canavar mı? Ünlü feminist Julia Kristeva kadınların ataerkil toplumda kabul görmesi için kadınlığını ve dişiliğini bastıra-



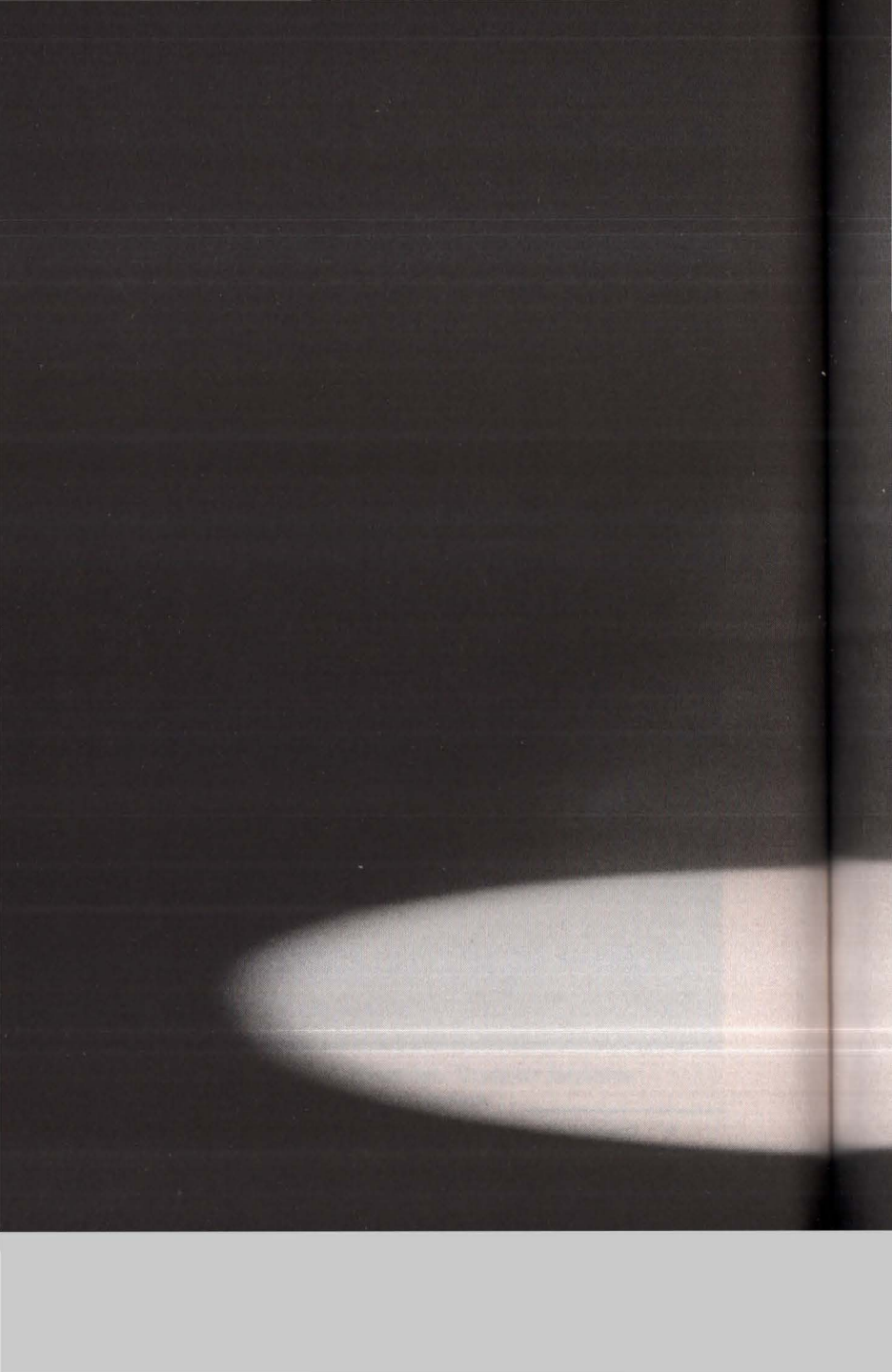
**Medea, Viyana Burg Tiyatrosu, Yönetmen: Gryegorz Jaryzana,
Foto: © Jacqueline Sobiszewski**

rak sadece anne olarak var edildiğini belirtiyor. Medea'nın çocuklarını öldürebilecek kadar çıldırabilmesi anneliği reddedişinin sembolik bir göstergesi. Tarihsel süreç içinde farklı yorumlar ve uyarlamalarla bugüne kadar gelen bu oyun bu uyarlamada izleyiciye kesin çözümler sunmuyor.

“Medea'yı ne yargılamak ne de aklamak istiyorum” diyor yönetmen.

Beni ilgilendiren bir katilin ruh haliydi... Karanlık bir tünelin içine giren ya da bir uçurumun kıyısında duran bir insanın iç dünyasını anlamak istiyorum sadece. Sanıyorum bu kendiliğinden olan bir şey, insanın adım adım tünele girmesi, sonra da birden karanlığın içinde yok olması.... Sonuçta ben sen hepimiz katil olabiliriz.*

* Oyunla ilgili programdan.



GÖNDERME

Özgün Metinden Esinlenmeler

Macbeth Frag "Unsex me here"

Günümüz İnsanın Parçalanmışlığı

Macbeth Frag 'Unsex me here'

Hannover Performance Atölye Tiyatrosu

Yönetmen: Michael Habelitz

Şiddetin doğuşu

Sahnenin dört bir yanına yerleştirilmiş televizyonlar ve mikrofonlar, arkada geniş bir film ekranı. Oyun başlamadan televizyon ekranında tarihsel bir oyundan görüntüler... Belki Macbeth'in tarihsel bir yorumu... Son moda kesilmiş ve düzgün bir biçimde taranmış kırmızı kısa saçları, pırıltılı giysisi ile kendine güvenen bir iş kadını izlenimini uyandıran sunucunun mikrofonu eline alıp konuşmaya başlamasıyla oyun başlıyor.

Sahnede dört kişi: Köşede oyunun ses, efekt ve müzik düzenini yapan, zaman zaman anlatıcı ya da oyuncu rollerini üstlenen DJ. Sahnenin ortasında önce basit devinimlerle ısıtma çalışmaları yapan, sonra pandomim ve dansla oyuna katılan ufak tefek bir dansçı kadın ve ilk bakışta gerilimli yüzü ve sürekli stresli devinimleriyle günümüz iş adamlarını anımsatan Macbeth.

Yapıcılıktan, etkinlikten, çalışkanlıktan söz ediyor sunucu:

Etkin olduğum zamanlar yaşadığımı duyumsuyorum, üretici olduğumda kendi varlığımı duyumsuyorum, üreticilik, yaratıcılık ben benim duyusu... Etkinlik giderek beni ele geçiriyor, gece gündüz üretmek istiyorum, gece gündüz, gözümü uyku tutmuyor, uyuyamıyorum...uyuyamıyorum.

Sunucunun konuşmasıyla birlikte öne çıkan Macbeth'in huzursuz devinimleri "etkinlik giderek beni ele geçiriyor," sözleriyle kıvran-

maya dönüşüyor, acı çeker gibi eğilip bükülüyor. Yılanımsı devinimlerle ona öykünen dansçı kadın Macbeth'in gölgesi gibi... Macbeth mikrofonu eline alarak kendi öyküsünü anlatmaya başladığında, ağzından çıkan her tümcenin, birbirinden kopuk sözcüklere dönüşerek, biçim değiştirerek kopuk kopuk televizyon ekranında yansıdığını görüyoruz.

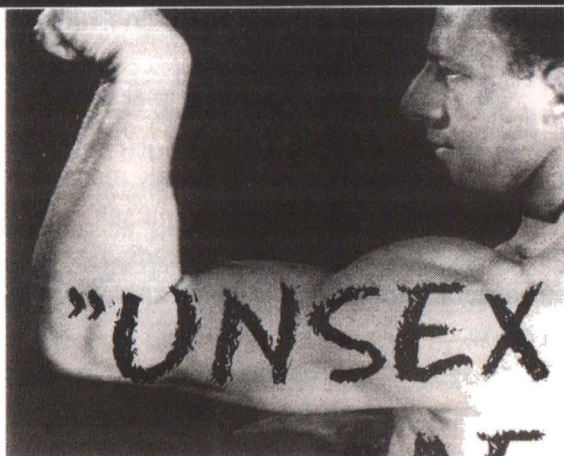
Sunucunun Lady Macbeth rolüne girerek Macbeth'le konuşmaya başlamasıyla birlikte, giderek sinip, küçülen Macbeth belli belirsiz bir şarkı mırıldanıyor. "Korkuyorsun eyleme geçmekten korkuyorsun..." Lady Macbeth'in hipnotize edici tekdüze sesi ile Macbeth'in şarkısı birbirine karışıyor. Sunucunun medyatik görünümüyle hem modern bir iş kadını andırması hem de Lady Macbeth rolünü üstlenmesi günümüz gerçekleriyle Shakespeare'in kurmaca dünyasını bütünleştiriyor. Modern yaşamı belirleyen eylemler, etkin olmak, çalışmak, yaratıcılık Macbeth'in dünyasına girdiğimiz anda giderek yoğunlaşan bir huzursuzluğa, huzursuzluk da şiddete ve yıkıcılığa dönüşüyor.

Macbeth çiftinin önlenemez yükselişi

Sürekli bir etki tepki ilişkisi içinde birbirini kışkırtan, güdümleyen Macbeth çiftinin rolleri kaba güce dayanan erkek egemen bir dünyada kadına ve erkeğe tanınan geleneksel rollerle bütünleşiyor: Kadın gözlemleyen erkek gözlemlenen, kadın sahneleyen erkek oynayan, kadın kışkırtan erkek kışkıran, kadın yönlendiren erkek eyleme geçen rolünde. Lady Macbeth'in her bakışı, her sözü, her devinimi erkeği kışkırtarak harekete geçiriyor; stresli, tedirgin hali giderek artan bir huzursuzluğa, huzursuzluğu korkuya, korkusu patlamaya, patlaması şiddete, şiddeti öldürmeye dönüşüyor.

Huzursuzluk ve stres oyununun akışını belirleyen temel izlekler Macbeth çifti modern görünümüleri ve stresli halleriyle günümüz iş dünyasından çıkmış gibiler. DJ. ve dansçının da katılımıyla kimi kez oynayarak ve dans ederek olayları canlandırıyorlar, kimi kez de oyunun dışına çıkarak yalnızca anlatıyorlar. Böylece canlandırma ve anlatma, olayların içinde olma ve dışından bakma oyunun dramaturjik kurgusunu oluşturuyor.

MACBETH FRAG.



Performance der Theaterwerkstatt Hannover

Macbeth Frag, Hannoover Performance Theater,
Yönetmen: Michael Habelitz

Macbeth çiftinin ölümcül ilişkisi dans, müzik, ışık ve filmin iç içe geçtiği bütüncül bir sahneleme anlayışı içinde çeşitli aşamalarda anlatılıyor ya da canlandırılıyor. Birbirini baş döndürücü bir hızla izleyen çarpıcı sahneler, Macbeth'in baştan çıkarılışını sergileyen sahneyi dönüşümü izliyor, Lady Macbeth bir yandan Macbeth'in dönüşümünü tekdüze bir sesle anlatıyor, bir yandan da dudaklarını boyayıp yüzünü pudralayarak uzun uzun makyajını yapıyor. Macbeth ise bu arada çılgınca bir müziğin eşliğinde masanın üzerinde dans etmekte –devinimleri şiddet dolu, boks maçı yapar gibi; film ekranında Macbeth'in tüm sahneyi kaplayan gerilimli yüzü, delice bakışları dev boyutlarda görünüyor.

Bir sonraki sahnede, Lady Macbeth neredeyse tüm sahneyi kaplayan dikdörtgen bir masanın üstünde giderek yayılırken, Macbeth kendini oradan oraya atarak masanın altında yuvarlanıyor. Lady Macbeth'in büyüleyici ve yumuşak sesi "Sen bir korkaksın, sen bir korkaksın" onu yavaş yavaş kendine getiriyor; şimdi her 'korkaksın' sözcüğünde kendini fırtınada savrulan yaprak gibi oradan oraya atmakta...

Oyunun dönüm noktası, ilk kıyım olayı: Sahnedeki masanın üstünde uzun bir vazoda, içinde bembeyaz bir çiçek. Macbeth masanın üzerinde ayaklarının ucuna basa basa yürüyerek kırmızı bir ışığın içinde bembeyaz parıltıyan çiçeğe yaklaşıyor ve çiçeği koparıyor; parçalarını yere fırlatırken, kıyım olayına eşlik eden ritmik müzik yoğunlaşıyor, film ekranında beyaz çiçeğin dev boyutlardaki görüntüsü. İlk kıyımı izleyen çılgınca zafer dansında Macbeth masanın üzerinde tacını giyiyor, Lady Macbeth ise elinde bir video kamera bu görkemli anın filmini çekmekte. Film ekranında: Lady Macbeth'in yüzü.. Televizyon ekranlarında pazulu çıplak erkek bedenleri ve boks maçı görüntüleri...

Beni kadınlıktan çıkarın

Oyunun en önemli sahnelerinden biri: Lady Macbeth, oyuna adını veren "Beni kadınlıktan çıkarın" sözleriyle çılgınca dans etmek-

te. Arka plandaki film ekranındaysa korkutucu bir yabanıl kuşun görüntüsü, bulutlar, fırtına...

Macbeth'i yönlendiren, güdümleyen Lady Macbeth kim? Lady Macbeth'in baştan çıkarıcı dansında dile getirdiği sözler "Beni kadınlıktan çıkar" ne anlama geliyor? Kadın olma insan olmayla eş anlamlıysa, burada kadınlıktan çıkma insanlıktan çıkma anlamına mı geliyor? Eğer kadınlık ve cinsellik doğal bir biçimde yaşanabilse, erkekle kadın arasındaki ilişkinin böylesine bir yıkıcılığa dönüşmesi engellenecek mi? Tüm görünümüyle modern bir vamp kadın izlenimi uyandıran Lady Macbeth kadınlığını yaşayamadığı için mi böylesine bir canavara dönüşüyor?

Oyunun doruk noktası: Lady Macbeth'le Macbeth'in bütünleşmesi. Macbeth çifti "Kan kanı çeker"; "Olacak olan olmalı"; "Biz gençiz" sözlerini bir ağızdan koro olarak söylerken, film ekranında kadın memesi, yılan, öldürülen hayvanların kanı ve et parçaları birbirine karışıyor. Önüne geçilemez bir yıkıcılığı sergileyen bu bütünleşme, kadınlığını ve erkekliliğini doğal bir biçimde yaşayamayan doyumsuz bir çiftte gönderme yapıyor, Macbeth çiftine eşlik eden DJ. ve dansçı müzikle, dansla kimi zaman anlatıcı rolünü üstlenerek oyuna katılıyorlar. Örneğin Banquo'nun hayaleti DJ. tarafından canlandırılıyor; DJ. yüzünde kan iziyle masada Macbeth'in yerine kuruluyor. Lady Macbeth'e sığınan Macbeth zangır zangır titremekte; gene Lady Macbeth'in hipnotize eden sesi kötü düşleri bir anda uzaklaştırıp kovuyor. DJ.'in sessizce yerine geçmesiyle Macbeth eski haline dönüşüyor. Oyunu bir dansla başlatan, sonunda da aynı dansla bitiren dansçı kurgusal bütünlüğü sağlıyor. Sahnede kimi kez uçar gibi dans ediyor, kimi kez de masanın altında kendini oradan oraya atarak kıvrıyor; devinimsiz kaldığı anlarda ise bir dış gözlemci gibi anlatıcı rolünü üstleniyor. Oyunun başında üzerinde incecik açık renk bir triko var, kıyım başladığı anda açık renk trikonun yerini siyah bir giysi alıyor.

Sahne tasarımını dikdörtgen masa, iki sandalye ve elektronik aletler, televizyonlar, mikrofon ve film ekranı oluşturuyor. Masa Macbeth çifti arasındaki ilişkiyi, gerilimi, çatışmayı, yakınlaşmayı,

uzaklaşmayı, bütünleşmeyi sağlıyor. Örneğin masanın iki ucundaki sandalyelere oturduklarında aralarındaki uzaklık, masanın üstünde dans ettiklerinde bütünleşmeleri, altında yuvarlandıklarında korkuları sergileniyor.

Arka plandaki film Macbeth çiftinin iç dünyasında kopan, fırtınaları, kimi kez bildik simgeler, kimi kez de gerçeküstü öğelerle yansıyor. Siyah yabanıl bir kuş, dalgalanan deniz, bulutlar, fırtına, yılan, böcekler, et parçaları, kan... TV ekranlarında ise günümüz dünyasından sahneler sunuluyor; bildik sunucu yüzleri, askerler, bayraklar, boks maçları, savaş sahneleri... Oyunun sonuna doğru film ekranını savaş sahnelerinin kaplamasıyla Macbeth'lerin iç dünyasını ve günümüz savaşlarını, bireysel çılgınlıkla toplumsal çılgınlığı bütünleştiriyor.

Macbeth Parçaları

Macbeth gösterisi, adı üstünde *Macbeth Parçaları* (*Macbeth Frag.*) parçalanmış bir dünyadan kesitler sunuyor. Birbirini büyük bir hızla izleyen şiddet görüntüleri ve savaş sahneleri, iç içe giren kurusal ve belgesel resimler, gerçeküstü imgeler ve doğa görüntüleri Macbeth çiftinin ölümcül ilişkisini Shakespeare'in kendi içinde bütünlüğü olan kurmaca dünyasından çıkarıp bugüne taşıyor. Oyunda bölük pörçük görüntülerin ön planda olması ve yazınsal metindeki bütünlüğü sağlayan şiirsel dilin geri plana itilmesi bu parçalanmışlığı vurguluyor. Ancak tıpkı bir yapboz oyununu andıran görüntü parçacıkları alımlama süreci içinde izleyicinin kafasında yavaş yavaş bütünleşmeye başlıyor. Bu bütünleşmeyi sağlayan temel öğe yıkıcı dönüşüm. Oyunda kullanılan tüm göstergeler bu dönüşümü gösteriyor: Macbeth'in günümüz dünyasına gönderme yapan iç huzursuzluğu, bir şeyler yapma, etkin olma güdüsünün şiddete dönüşmesi; Lady Macbeth'in kadınlığını ve insanlığını üzerinden gereksiz bir giysi gibi atarak şiddet mekanizmasını harekete geçiren bir kimliğe bürünmesi; ekrandaki doğa sahnelerinin geçirdiği dönüşüm, bulutların fırtınaya, yırtıcı kuşların birbirini parçalayan hayvanlara dönüşmesi; Macbeth çiftinin ölümcül yükselişine kâh oynayarak kâh anlatarak

eşlik eden ve belki de yaşamı simgeleyen dansçının oyunun sonuna doğru üzerine giydiği siyah giysiler ve çılgınca dansıyla bir ölüm me-
leğine dönüşmesi vb.

Bu açıdan dönüşüm modern yazında sık sık kullanılan dönü-
şüm motifinden, sözgelimi Kafka'nın ünlü öyküsü *Dönüşüm*'den çok
farklı. Kafka'da bir sabah uyanıp da kendisinin böcek olduğunu ay-
rımsayan Gregor Samsa'nın çaresizliği kendisiyle sınırlıydı. Burada
ise kadın ve erkeğin birlikteliğinin ürünü olan yıkıcı dönüşüm giderek
yoğunlaşan bir şiddet ve kıyım mekanizmasını harekete geçirerek
toplumsal bir kıyıma dönüşüyor.

'Yıkıcı dönüşüm' motifi çerçevesinde ortaya çıkan güncel bir
motif de, 'gözlem'. Gözlem hem oyunun içinde önemli bir yer alıyor
hem de izleyiciye de oyunda belli bir rol 'gözlemci' rolünü vererek
günümüz medya dünyasına gönderme yapıyor. İlkine Macbeth çifti-
nin gözlemleme-gözlemlenen, izleme-izlenilmeye dayanan ölümcül
ilişkisi örnek veriliyor, çünkü bu şiddet ve kıyım gösterisinde Lady
Macbeth hep gözlemleyen, izleyen, yöneten, kışkırtan, Macbeth ise
gözlemlenen, izlenilen, yönetilen, eyleme geçen konumundalar. Böy-
lece ikisi de sürekli bir etki tepki ilişkisi içinde birbirinden ayrılmaz
bir bütünü oluşturuyorlar. Oyunun belki de en çarpıcı sahnelerinden
birinde Macbeth öldürürken, Lady Macbeth elinde bir video kamera
ile Macbeth'in boy boy filmini çekmekte. Burada kıyımın oyun içinde
oyun çerçevesi içinde görkemli bir gösteri olarak sergilendiğini görü-
yoruz, ikincisineyse oyunda medyanın da kullanılmasıyla tüm bu şid-
det gösterilerine tanık olan izleyicinin konumu örnek veriliyor. Böy-
lece her gün binbir çeşit şiddet görüntüleri bombardımanı altında
uyuşturulan günümüz medya izleyicisine yapılan gönderme belirgin
bir biçimde ortaya çıkıyor.

Bugünle hesaplaşma

Alımlama süreci içinde yıkıcı dönüşümün nedenleri bir bir çık-
maya başlıyor: Günümüz yaşamını belirleyen kesintisiz devinim, et-
kinlik, stres ve huzursuzluk, bu huzursuzluğun içinde yaşamımıza
egemen olan iletişimsizlik ve yabancılaşma; medya ve teknoloji dün-

yasının yaşamımızı yönlendirerek bizleri duyarsızlaştırması; izleyicinin tıpkı yemek yer gibi kaba güç, yıkım ve savaş sahnelerini izleme tutkusu; duyuların dumura uğradığı bir dünyada erkek ve kadın ilişkisinin doğal bir biçimde yaşanmadığından bir tür sapıklığa dönüşmesi; şiddet dolu erkek egemen bir dünya ve bu şiddeti körükleyen kötülüklerin kaynağı şeytan-kadın.

Hannover Performance Tiyatrosu film, dans, müzik, ışık vb. öğelerin iç içe girdiği bütüncül bir tiyatro anlayışıyla 'Macbeth' konusundan esinlenerek bugünle hesaplaşırken toplumsal cinsiyet açısından Shakespeare'in *Macbeth*'ine bağlı kalıyor. Erkek egemen bir dünyada, kadın kışkırtan, baştan çıkaran, şeytan rolünü sürdürüyor. Eyleme geçen erkek, ama onu baştan çıkaran ve kötülüklere yönlendiren kadın. Usdışı güçleri simgeleyen cadıların oyundan çıkarılmasıyla, oyunun Lady Macbeth'in egemen kişiliğinde odaklaşması bunu vurguluyor. Günümüz insanının parçalanmışlığının vurgulandığı bu sahnelemede hem *Macbeth*'in yazıldığı yüzyıldan bu yana çok şeyin değişmesiyle birlikte, kadına bakışta hiçbir şeyin değişmediği söylenmek isteniyor hem de medyanın ve ilerleyen teknolojinin egemenliğinde giderek duyarsızlaşan bir dünyada kadın ve erkeğin birlikteliğinin yalnızca bir yıkıcılığa dönüştüğü ortaya çıkarılıyor. Böylece geleneksel olanla güncel olan bütünleşerek hiçbir umudun kalmadığı bir dünya gösteriliyor.

Oyunun sonunda dansçının siyah giysileriyle minyatür boyutlarda çocuk oynadığı biçiminde sergilenen 'yürüyen ormanın' üzerinde dans etmesi, ölümün tüm korkulara ve hırslara baskın çıktığını vurguluyor.

Günümüzde Macbeth

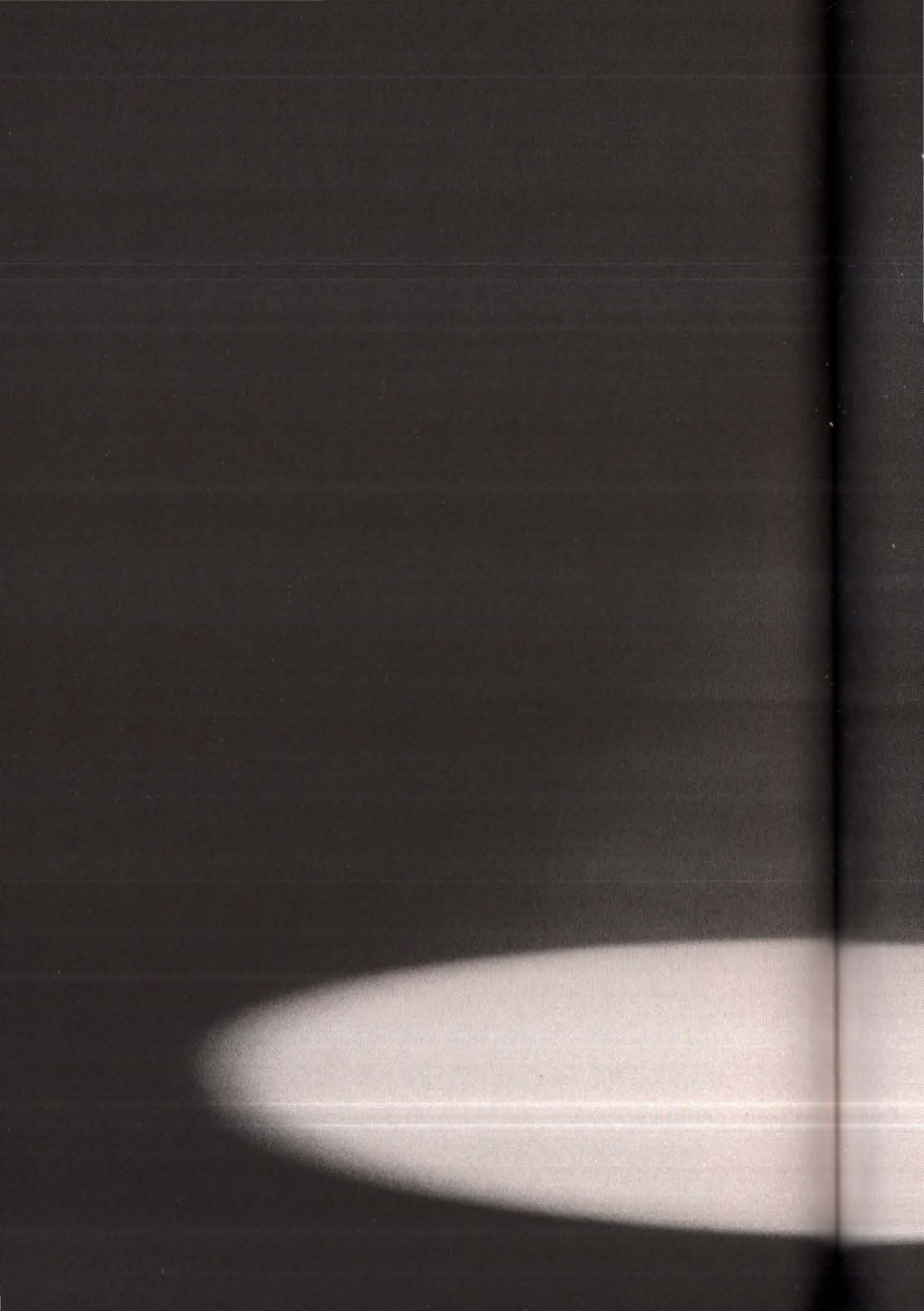
Macbeth'teki iktidar tutkusu ve şiddet izleği güncelliğini hiç yitirmemiş olduğundan günümüz yönetmenlerine oldukça zengin bir malzeme sunuyor. Son yıllarda yurtiçinde ve yurtdışında izlediğim *Macbeth* yorumlarının üzerinde durdukları temel bir olgu: Şiddet. O kadar ki sahne yorumlarının ya da uyarlamalarının pek çoğunda

bu olgunun önemle altı çizilirken, oyunun diğer özellikleri, sözgeli mi kadın ve erkeğin birbirleriyle olan ilişkileri, iktidar hırsının insanın gözünü döndürmesi vb. öğeler geri plana itilerek, kendi başına bağımsızlık kazanan bir şiddet mekanizması vurgulanıyor. Sözgeli mi Münih Özgür Tiyatro'nun sunduğu *Macbeth* yorumunda (1994) oyundaki kişiler ve birbirleriyle bağlantıları mekanik bir şiddet çarkı içinde gösterilerek yoğun bir soyutlamaya gidiliyordu. Oyundaki kişiler yaşayan insanlardan çok, şiddet çarkının içinde dönen mekanik figürlere dönüşmüşlerdi. Sahnelemedeki bu soyutlama, müziğin bir biçimlendirme öğesi olarak kullanılmasıyla, sözgeli mi aynı tümcele rin değişik kişiler tarafından değişik tınılarla yinelenmesiyle ya da konuşmaların tıpkı müzikte olduğu gibi hızlı ve ağır ritimlerle, neşeli ve hüzünlü tınılarla biçimlendirilmesiyle belirginleşiyordu.* Gene bizdeki *Macbeth* yorumlarının içinde Işıl Kasapoğlu'nun yorumunda (1997) şiddet oyunun temelini oluşturuyor. Bu sahnelemede kıyasıya çatışan, çarpışan insanlar, bağrışmalar, çığlıklar ve kaba güç anlamsız bir ölüm mekanizmasını sergiliyordu. Lady Macbeth yerinden uğramış gözleri, iç parçalayıcı çığlıklarıyla korku filminden fırlamıştı sanki. Ancak bu yorumda şiddet öylesine abartılmıştı ki, yaşadığımız dünyaya gönderme yapmaktan çok, TV'de her gün kanıksayarak izlediğimiz şiddet sahnelerinin bir kopyasına dönüşmüştü.

Macbeth Frag'ı olumlu ya da olumsuz özellikleri olan bu gösterilerden ayıran en temel nokta, hem oyunu tek bir bakış açısından değil çeşitli boyutları içinde ele alarak düşünsel bir düzleme oturtması, başka bir deyişle çeşitli izleklerin işlendiği düşünsel bir tasarımdan yola çıkması hem de şiddet gibi sahnede canlandırılması güç olan bir izleği en aza indirgenmiş birkaç basit motifle, sözgeli mi koparılan çiçek, ritmik bir müzik, ekrandaki kurgusal ve belgesel görüntülerle çok duyarlı bir biçimde sahne diline aktarabilmesi hem de *Macbeth* çiftini mekanikleştirmekten özellikle kaçınması. *Macbeth*'lerin kendi kendine bağımsızlık kazanan bir yıkım çarkının vidaları olarak değil de, yaşayan insanlar olarak yoğrulmaları, alımlayanda ister istemez

* Bkz. *Tiyatroda Kültürlerarası Etkileşim*, Mitos-Boyut, s. 262.

çeşitli çağrışımlara yol açıyor. Sözgelimi yıllar yılı Bosna'da dehşet saçan M. çifti buna çarpıcı bir örnek vermiyor mu? Bu ve benzeri çağrışımlar Macbeth'lerin dünyasının günümüz yaşamına ne denli yakın olduğunun önemle altını çiziyor. Bu açıdan *Macbeth Frag*'da somut olan ve soyut olan, geçmiş ve bugün, kurmaca olan ve belgesel olan, Shakespeare'in dünyası ve günümüz yaşamı yoğun bir iç içelik içinde bütünleşiyorlar.



YENİ BİR METİN KURGULAMA

KOLAJ ÇALIŞMALARI

Aziz Nesin, *Birtakım Azizlikler*

Genco Erkal, *Ben Bertolt Brecht*

Dagmar Pupilla, *Grimm Kardeşler*

BELGELERLE ÇALIŞMAK

Genco Erkal, *Sivas 93*

BELGELER VE DİĞER SANATLAR

Giuseppe Verdi, *Requiem*

Genco Gülan, *Cadaqués*

Toplumdaki Çok Seslilik, Aziz Nesin'in Vurucu Gücü*

Aziz Nesin, *Birtakım Azizlikler*

Dostlar Tiyatrosu

Yöneten ve Oynayan: Genco Erkal

*Sanatın amacı ideolojinin görünmez kıldığını
aydınlatmak, göstermektir. Sanat bu bağlamda
artık toplumu yansıtan bir ayna değil,
ideolojiyi temizleyen yeni bir bilgi üretimidir.*

Louis Althusser

İzleyicinin Bakış Açısı: Güldürünün İğneleyici Boyutu

Sayın bayanlar baylar merhaba

Sayın olmayan bayanlar ve baylar sizlere de merhaba

Bindiği dalı kesenler

Öksürüğe göre esenler

Çabuk kırılıp küsenler

Kendi yağlarıyla kavrulanlar

El kapılarına savrulanlar, merhaba.

Merhaba bal börek

Merhaba zehir zemberek.

Konuşurken mangalda kül bırakmayanlar

Halka talkın verip kendileri salkım yutanlar

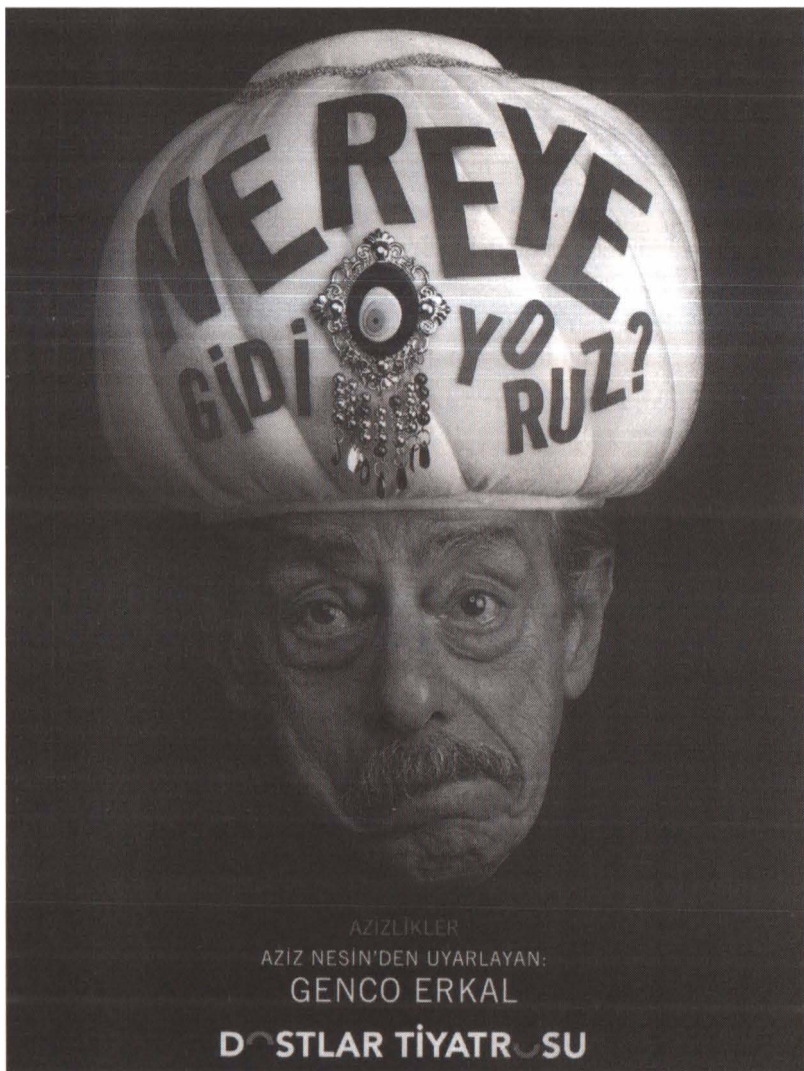
* Bu oyun farklı dönemlerde iki kez sahnelendi, kitapta her iki sahnelemeden de resimler yer alıyor. Ama inceleme yazısı sadece *Birtakım Azizlikler* üzerine..

Dönme dolaplar çarkıfelekler
 Sayın dönek, bay fırıldak
 İlericiler gericiiler
 Ben demiştimgiler
 Neme gerekirciler
 Hepinize merhaba...
 Merhaba özgürlük yolunda yaralanıp yitenler
 Merhaba bu yolda dökülüp bitenler
 Merhaba söylenmemiş en güzel söz
 Merhaba güzel yarınlar.*

'Selamlama' sahnesiyle *Birtakım Azizlikler* oyununun içine çekilen izleyiciye bu oyunda, yarı şaka yarı ciddi, yarı güldürücü yarı iğneleyici bir yaklaşımla hem 'memleketimizden çeşitli insan manzaralarıyla' karşılaşacağı hem de tıpkı bir aynaya bakar gibi kendi yansımalarıyla göreceği sezdirilir. İzleyicinin yüzüne oyun başladığı anda tokat gibi çarpan bu selamlama, sözgelimi Peter Handke'nin altmışlı yıllarda Batı toplumundaki tiyatro izleyicisine getirdiği sert eleştiriyi bir tiyatro skandalı yaratan *İzleyiciye Sövgü* oyununa taş çıkartacak vuruculuktur.[†] Ne var ki tıpkı bir dönemler egemen güçlere karşı dilediğini söyleme özgürlüğü olan soytarılar gibi, burada da yer yer iğneleme ve taşlamaya dönüşen 'güldürü' aracılığıyla her şey söyle-nilebilir. Güldürünün hiçbir sınır, hiçbir tabu tanımayan bu 'özgürleştirici' gücü, hem çevremizi kuşatan ve bizi tedirgin eden insanlara, durumlara ve olaylara gönderme yapar hem de zaman zaman çuvaldızı canımızı iyice yakar. Güldürünün özgürleştirici gizilgücü olaylarla aramızda belli bir uzaklık kurulmasını ve şöyle bir soluk almamızı sağlarken, vurucu yanı iyiden iyiye tedirgin edebilir bizleri. Çünkü kimse kendi karikatürünü görmek istemez, daha somut bir deyişle başkalarına gülmek kolaydır, kendimizeyse asla...

* Aziz Nesin, *Birtakım Azizlikler*, İstanbul, s. 14.

† Zehra İpşiroğlu, *Eleştirinin Eleştirisi*. İstanbul, 1998.



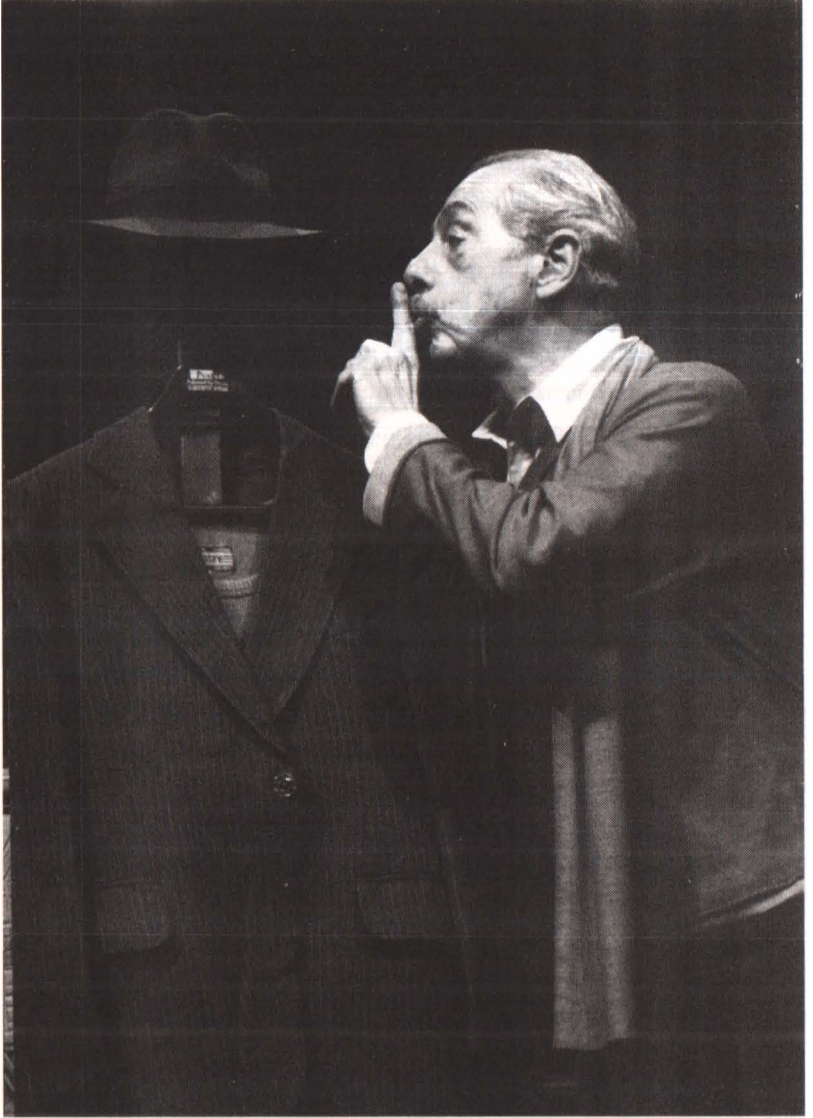
Nereye Gidiyoruz?, Dostlar Tiyatrosu, Hazırlayan: Genco Erkal
Afiş Tasarım: Elif Yalçınkaya Foto: © Serdar Tanyeli

Genco Erkal bu tek kişilik gösteride meddah gösterisini andıran eğlence havası içinde kâh izleyicilerle söyleşip konuşarak, kâh dans edip, şarkı söyleyip, oynayarak toplumumuzdaki çeşitli insan tiplerini canlandırıyor: Bir bakıyorsunuz sözüm ona aydın olmuş, bir bakıyorsunuz içi geçmiş bürokrat, bir bakıyorsunuz gölgesinden bile korkan bir vatandaş... Şaşırtıcı bir hızla rolden role geçerek üç kağıtçı iş adamı, din sömürücüsü, köşe dönücü, laf ebesi politikacı vb. tipleri sergiliyor. Birden kalabalıklaşan, çeşit çeşit insanlarla dolup taşan sahne de çeşitli söylemlerin, ideolojilerin sözcüleri olarak yoğrulan tiplerin birbiriyle çatışmasıyla oluşan bir dizi gülünç olay ve durum zinciri, baskıcı ve otoriter bir toplumdan kesitler sunuyor. Korku, şiddet, sansür, otoriter ve yasakçı devlet yapısı ve en önemlisi de içselleştirilmiş otoriter davranış günlük yaşamımızın doğal bir uzantısı olarak sergilenirken, bunları oluşturan koşulların hiç de doğal olmadığı vurgulanıyor. Sözgelimi gölgesinden bile korkan Sadi Bey'in korku nedir hiç bilmediğini savunan sözlerinde, onun ürkek kişiliği ve davranışlarının yaşadığı ortam ve koşulların ürünü olduğu gösteriliyor.

Yasaklardan mı korkarmışım? Hiçbir zaman. Sağolsun büyüklerimiz iyiliğimizi düşünüp bizim için yasaklar koymuşlar. Allah razı olsun. Ben hiçbir yasağı çiğnemem ki ne diye korkacakmışım... Bizim evimizde hep 'iyi olur inşallah', 'Düzeliyor maşallah', 'Bugüne de çok şükür...' deriz. Bu yüzden hiç korkmayız yasaktan masaktan... Siz beni böyle konuşturup laf almak istiyorsunuz biliyorum... Tanıklık etmekten? Tanıklık etmem ki ne diye korkayım. Yaşamım boyunca tanıklık etmedim. Ne sorsalar: Ben görmedim, ben duymadım, ben bilmem... O kadar... Aaa telefonda hiç korkulur mu canım...dinleniyor diye? Telefonda benim ağızımdan hükümetimizin gerek iç gerek dış politikasına ait hiçbir söz çıkmaz ki dinleniyor diye korkayım... Siz benim ağızımı arıyorsunuz.*

Böylece gösteri boyunca hem oynama ve canlandırma hem anlatma yoluyla sahne ile izleyici arasında oluşan gel git zinciri, sürekli bir yakınlaşma ve uzaklaşma edimi, alımlayanı 'güldürerek düşündürme' eyleminin içine itiyor.

* Aziz Nesin, *Birtakım Azizlikler*, s. 31.



Nereye Gidiyoruz?, Dostlar Tiyatrosu, Hazırlayan: Genco Erkal
Foto: © Aylin Özmete

Sahnede izlediğimiz Aziz Nesin'in çeşitli şiir, masal, deneme yazısı ve öykülerinden oluşan alabildiğine dinamik, devingen ve renkli bir gösteri. Bu renkliliği sağlayan çeşitli etkenleri sırasıyla oyunculuk, oyunun çeşitli metinlerden oluşan dramaturjik kurgusu ve oyunda alaylamadan kara güldürüye, parodiden taşlamaya değin uzanan güldürü etkenlerinin çok çeşitliliği olarak belirleyebiliriz.

Oyuncunun bakış açısı: Karşı koyan bir güldürü anlayışına dayanan dramaturjik kurgu ve sahne yorumu

Yapıta sevgiyle, özenle yaklaştığınızda, onu varlığınızın bir parçası olarak duyumsadığınızda, elinizden tutuyor, gizini açıyor size, işte orada oyunun mayasının tutmaya başladığını görüyorsunuz. Birtakım izlekler öne çıkıyor, ağırlığını koruyor.*

Genco Erkal'ın alımlama süreci içinde yapıtla kurduğu iletişim, onu nasıl bir sahne yorumuna götürüyor? Kendi deyişiyle 'oyunun mayasını' nasıl tutturuyor? Kuşkusuz burada yönlendirici olan Aziz Nesin'in güldürü anlayışındaki çok çeşitliliğin tiyatroya yatkın olan özelliği. Ünlü Sovyet yazın kuramcısı Michael Bakhtin egemen güçlere karşı koymaya, direnmeye dayanan halk güldürüsünün kökenlerine 'karnaval ve yazın' tanımıyla iniyor. Ortaçağdaki karnaval gösterilerinde kiliseye karşı çıkan halk güldürüsünden yola çıkarak Rabelais, Cervantes, Dickens ve Dostoyevski'nin romanlarını inceliyor. *Gargantua*'da kilisenin, *Don Kişot*'ta şövalye kültürünün parodisi yoluyla oluşan iki seslilik [Diagolizität] söz konusu kültürlerin hem gösterilmesi hem de çarpıtılarak alaya alınması, anlatıcı ile yarattığı kişiler arasındaki ikilik, on sekizinci, on dokuzuncu yüzyıl romanlarında Dickens'da ve Dostoyevski'de karşıt söylemlerin, düşünlerin, ideolojilerin birbirleriyle çatıştığı, karşıtlıklar yoluyla birbirinin gülünçlüğüne açığa çıkardığı çok sesliliğe [Vielstimmigkeit/Redevelfalt] dönüşüyor. Kökenlerini halk kültüründe, halkın egemen güçlere bilinçli ya da bilinçsiz başkaldırısında bulan bu çok seslilik Aziz Nesin'in yapıtlarında da çok belirgin bir biçimde ortaya çıktı

* A.g.e., s. 10.

gibi, kimi kez gülmece anlayışı halk tiyatrosuna, Meddah geleneğine de çok yaklaşıyor. Yapıtlarındaki anlatıcının, yazarın sesiyle buluşan, sonra ondan gene uzaklaşan, sürekli rol değiştirerek, değişik kimliklere girerek öykü kişilerine hem içeriden hem de dışarıdan bakan çok yönlü kişiliği bu geleneğin uzanımlarını sergiliyor. Anlatıcı bir bakıyorsunuz kişilerden biri gibi oluyor, bir bakıyorsunuz araya uzaklık koyarak onlardan uzaklaşıyor, okuyucuya göz kırparak, okuyucuyla birlikte canlandırılan tipi alaya alıveriyor ya da gizlenerek onu şaşırtıyor ya da tersine onunla özdeşleşerek isyan ediyor. Bu bakımdan Aziz Nesin'in yapıtlarının tiyatromsu niteliğinin, sahnede canlandırmaya özellikle uygun olmasının, özünü karşı çıkışta ve direnişte bulan bu çok seslilikten kaynaklandığı söylenebilir.

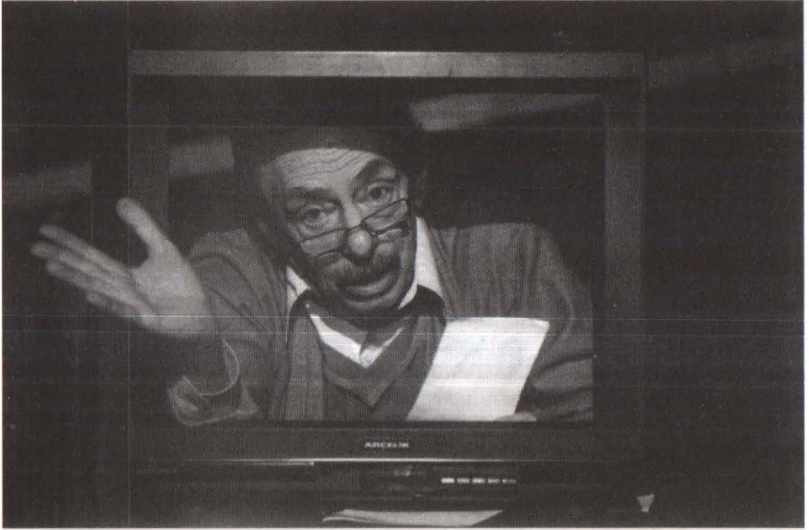
İşte Genco Erkal'ın *Birtakım Azizlikler* de Aziz Nesin'in yapıtlarından kesitlerden oluşturduğu dramaturjik kurgu, yapıtların özünü oluşturan bu çok sesliliğe dayanıyor. Gerek tek tek metinlerin içsel dokusunda, gerek metinler arası kurguda, metinlerin birbiriyle bağlantısında oluşan bu çok seslilik, toplumumuzda egemen olan otoriter düşünce biçimlerinin, söylemlerin, ideolojilerin, geleneklerin bizleri nasıl güdümlendiğini açığa çıkartıyor. Sözgelimi bir hoşnutsuzluğu, bir yakınmayı dile getiren ve sık sık kullandığımız “nereye gidiyoruz?” deyimi ya da “biz her şeyi hükümetten bekliyoruz”, “olgun kişi nereden gelip, nereye gittiğini bilendir” türü, “günlük yaşamda sık sık üzerinde düşünülmeden kullanılan kalıplaşmış deyişler, otoriter sistemi içselleştirmiş bir vatandaşın ağzında öyle bir evrilip çevrilip, tam bir abuk sabukluğa dönüştürülürken memleketin durumunu öğrenmek için bir yurttaşımıza ‘nereye’ diye sordüğümüzda ‘hamama’ diye cevap vermiştir. Oysa biz memleketin nereye gittiğini öğrenmek istiyoruz. Bir ya da birkaç yurttaş hamama gidiyor diye, bundan bütün memleketin hamama gittiği sonucu çıkartılamaz” vb. metnin özünü oluşturan polis/baskı gibi izlekler bu absürtlüklerin ve saçmalıkların içine ustaca yerleştirilerek satır aralarında vurgulanır. “Eğer bizler birer yurttaş olarak nereye gittiğimizi bilmezsek, hükümet nereden bilsin? Biz her şeyi hükümetten bekliyoruz. Şurası

gerçek ki hiçbir hükümet, ne kadar geniş polis kadrosu olursa olsun, gene de ayrı ayrı her yurttaşın nereye gittiğini bilemez... Demek ki, biz emniyet makamlarına yardımcı olmak için birbirimizi izleyerek, her yurttaşın, hatta kendimizin nereye gittiğimizi bildirmeliyiz ki, hükümet ona göre, nereye gidildiğini bilerek gereken önlemleri alsın.”*

Genco Erkal'ın zaman zaman yazarın sesini duyurarak, zaman zaman anlatıcı ya da canlandırıcı rolüne girerek, dans, pandomim, Karagöz oyunu, grotesk oyunculuk vb. anlatım öğeleriyle kimi kez yakın kimi kez uzaktan sergilediği çeşitli tipler hem toplumsal sistemdeki çürümüşlüğü ve başıbozukluğu dile getiriyor hem de tek tek bireylerin sistemin temelini oluşturan ve devlet baskısı, din sömürsü, otoriter eğitim, polis, korku, şiddeti içeren otoriter söylemi ne denli içselleştirdiğini açığa çıkartıyor. Böylece canlandırma ve anlatma akışı içinde hızlı ve ağır tempolu, düşündürücü, güldürücü, ıgneleyici, rahatlatıcı sahneler birbirini izliyor. Canlandığı her tipin kendine özgü davranışlarının söylem biçiminin ve dünya görüşünün tipik özelliklerini yakalayarak, bir tür karikatürleştirilmiş dünya yaratırken sürekli olarak toplumsal çarpıklıklara gönderme yapıyor. Başka bir deyişle canlandırılan kişiler hiçbir zaman kendi başına bağımsızlık kazanmıyorlar, hep bir bütünün parçaları olarak içinde yaşadıkları ortam ve koşulların ürünü olarak ortaya çıkıyorlar. Böylece birbirinden bağımsızmış gibi görünen tek tek bölümler ve bu bölümlerde ortaya çıkan çeşitli insan tipleri tıpkı bir yapboz oyunu gibi birbiriyle bütünleşiyor.

“Merhaba” sahnesiyle başlayan ve izleyiciyi daha ilk anda tedirgin edici bir biçimde içine çeken oyun, Aziz Nesin'in şiirleriyle son buluyor:

* A.g.e., s. 14.



Nereye Gidiyoruz?, Dostlar Tiyatrosu, Hazırlayan: Genco Erkal
Foto: © Aylin Özmete

Bitki olacaksam
Çayır çimen olayım
Aman baldıran değil
Yol altında kalacaksam
Gelin arabaları geçsin üstümden
Çelik paletler değil
Üstümde çocuklar koşuşsun
Ne kaçan ne kovalayan
Askerler değil
Ölünce yaşamalıyım
defne yapraklarında
Sakın ola ki
Silahlarda değil.†

† A.g.e., s. 55.

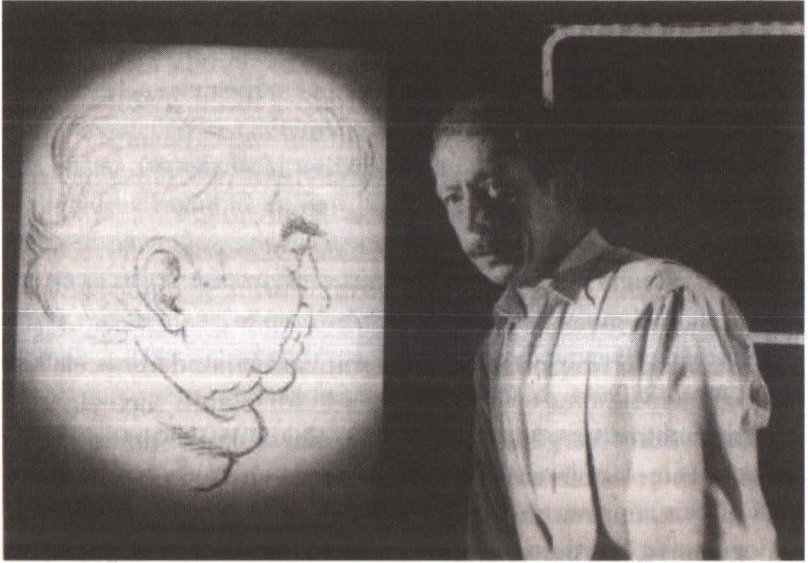
Böylece alımlayanı daha ilk anda etkin katılıma, birlikte düşünmeye, gülmeye ve eleştirmeye çağıran oyun, bir içe dönüklükle, bir tür iç hesaplaşmayla son buluyor. Kimdir Aziz Nesin, yaşamı boyunca neye karşı savaştı, ne yapmak istedi, karşı olduğu, direndiği, değiştirmek istediği neydi? Oyunun finalini belirleyen şiirler dizisi alımlayanı hem yazarın dünya görüşü ve yaşam direnci ve savaşımı üzerinde düşündürüyor hem de bizleri yaşadığımız ortam ve koşullarla bu kez 'güldürünün sustuğu' bir yerde hesaplaşmaya çağırıyor. Örneğin Sivas olayı gibi otuz beş kişinin yakılmasıyla sonuçlanan belleklerden kolay kolay çıkamayacak denli dehşet verici bir olayda gülmecenin sınırları yoğunlukla duyumsanıyor.

Yazarın bakış açısı: Alacakaranlık ve başkaldıran bir güldürü anlayışının çeşitlemeleri

Appolinaire totaliter yönetimlerde sanatçının konumunu alaylı bir bakışla şöyle dile getiriyordu:

Yazarların yok olması gerekir. Lykurg onları devletten uzaklaştırıp sürgüne göndermişti. Aslında onların dünyadan uzaklaştırılmaları gerekir. Aksi takdirde şu adına ozan denilen tembel yaratıklar bizi yönetecekler, yan gelip yatıp emeğimizi sömürecek, bizi baskı altında tutup bizimle alay edip dalga geçecekler. Uzun lafın kısası, şiirin (yazının) diktatörlüğünden bir an önce kurtulmak gerekir.

Appolinaire'in bu sözleri kuşkusuz ki demokrasinin yeterince yerleşmemiş olduğu tüm toplumlar için geçerli. Ne var ki totaliter yönetimlerde aydın kesime karşı çok açık bir karşı çıkış ve saldırganlık söz konusuyken, Türkiye gibi demokrasinin yeterince yerleşmemiş olduğu toplumlarda tıpkı Appolinaire'den yaptığımız alıntıda olduğu gibi gerçeklerin sürekli çarpıtıldığı, demagojinin tüm yoğunluğuyla etkisini sürdürdüğü ikili bir oyundur söz konusu olan. Aziz Nesin bu bağlamda hiçbir şeyin yeterince belirginlik kazanmadığını dile getiren alacakaranlık bir ortamdan söz eder:



Birtakım Azizlikler, Dostlar Tiyatrosu, Hazırlayan: Genco Erkal
Foto: © İlka Kramer

Ne aydınlık ne karanlık. Varsa da yok.. Yoksa da var.. Var gibi de yok, yok gibi de gene var.. Yasalar hem var, hem yok.. Kimine var, kimine yok. Kimi zaman var, kimi zaman yok. İnsan hakları. Hani varımsı da yokumtrak... Demokrasi, demokrasimsi...Varımtrak yokumsu.. Batılımsı da doğulumtrak... İlerimsi de biraz gerimtrak...*

Çifte standart bir ortamın aka kara, karaya ak dedirtecek bir belirsizliğe yol açması, gerçeklerin sürekli olarak saptırılması, sözelimi dilin bir güdümlene aracı olarak kullanılması, sözcüklerin gerçek anlamlarının çarpıtılması vb. Aziz Nesin'e verimli bir yaratım malzemesi sunuyor. Öyle ki kimi zaman günlük yaşamdan kesitler yansıtan keskin bir gözlemcilik yetiyor da artıyor bile.

Oyunda başkaldıran bir güldürü anlayışı doğrultusunda günlük yaşamda her gün karşılaştığımız sıradan olayları, tipleri, söylem ve davranış biçimlerini sıradanlıklarından sıyrılıp yabancılaştıran güldü-

* Aynı Yapıt, s. 55.

rü etkileri çok çeşitli. Bu bağlamda kaba saba bir halk güldürüsünden, ince bir alaylamaya değin uzanan bir çizgi içinde iç içe giren dil, tip, durum güldürüsünden, gülmece geleneğinden kaynak olarak yararlanılmasına değin çeşitli etkenler sayılabilir.

Dil güldürüsü, uydurma sözcüklerden (Zamazingo), çeşitli söz ve deyiş oyunlarına, (Bize ne lazım?) mantık birimleri ve ölçütlerinin dışına taşan alışılmamış bağdaştırmalara ve çağrışımlara değin uzanıyor. Örneğin sözcüklerin nasıl söz enflasyonuna uğrayarak anlamını yitirdiklerinin dile getirildiği "Zamazingo" sahnesinin bizde uyandırdığı çağrışımlar, sözgelimi 'insan hakları', 'laiklik', 'demokrasi', 'Atatürkçülük' vb. kavramların nasıl kolaylıkla çarpıtılarak anlamını yitirdiğine gönderme yapıyor. Dil güldürüsü geleneksel halk tiyatromuzun Karagöz ve Ortaoyunu'nun da temelini oluşturuyor. Halk güldürülerine bugünün gözüyle baktığımızda, yer yer kökenlerini egemen güçlere karşı koymada, direnmede bulan bir yaklaşımı gözlemlese bile, bu yaklaşımın gerek Osmanlı dünyasının baskılı ortamında gerek İslam kültürünün sınırlandırıcı etkileriyle yeterince gelişemediğini görüyoruz. Bu nedenle de halk güldürülerinde güldürerek düşündürme, eğlendirerek eleştirmeden çok, bu dünyayı ciddiye almama, önemsememe, bu dünyayla dalga geçme olguları ağır basıyor.* Kısaca gülme olgusu belli bir amaca hizmet etmekten çok, kendi başına bir önem kazanıyor. Çünkü bu dünya da tıpkı bir hayal perdesi gibi gelip geçici. Bu nedenle halk güldürüsünde çeşitli sözcük oyunlarının, yanlış anlaşmaların, çarpıtmaların, çağrışımların, ters deyişlerin vb. tüm saçmalığı ve gülünçlüğü içinde kendi başına bir bağımsızlıkları var ve çoğunlukla güldürerek eğlendirmekten başka bir işlev taşımıyorlar, oysa bu oyunda Karagöz'le Hacivat'ın konuşmaları hep baskılı bir ortama gönderme yaparak çarpıcı bir taşlamaya dönüşüyor:

Karagöz: ... Burası küsteri meydanı değil mi?

Hacivat: Değil, o eskidendi, şimdi bu meydanın adı değişti. Demokrasi meydanı oldu.

* Zehra İpsiroğlu, 2000 Yılına Doğru Tiyatro, Mitos-Boyut, İstanbul 1998.

Karagöz: Peki şu yanda eskiden hergele meydana vardı, o ne oldu?

Hacivat: O da efendime söyleyeyim Hürriyet Meydanı oldu.

Karagöz: Nereden belli burasının Hürriyet Meydanı olduğu?

Hacivat: Baksana Karagözüm her şeyinden belli işte, önü kapalı duvar, arkası kapalı duvar, yanı kapalı duvar, altı kapalı duvar, üstü kapalı duvar...

Karagöz: ... Peki neden böyle kapadılar?

Hacivat: Cereyan olmasın diye.

Karagöz: Burası elektrik santrali mi ne cereyanı olacak?

Hacivat: Değil Karagözüm, bu cereyan başka cereyan, yani akım...

Karagöz: Olsa ne olur biraz nefes alırız be...

Hacivat: Olmaz. Akım olursa aşırı akım olur sonra... Vatandaşlar da soğuk alıp nezle olur. (Karagöz hapşırır). Aman daha yavaş. Aman yavaş hapşır.

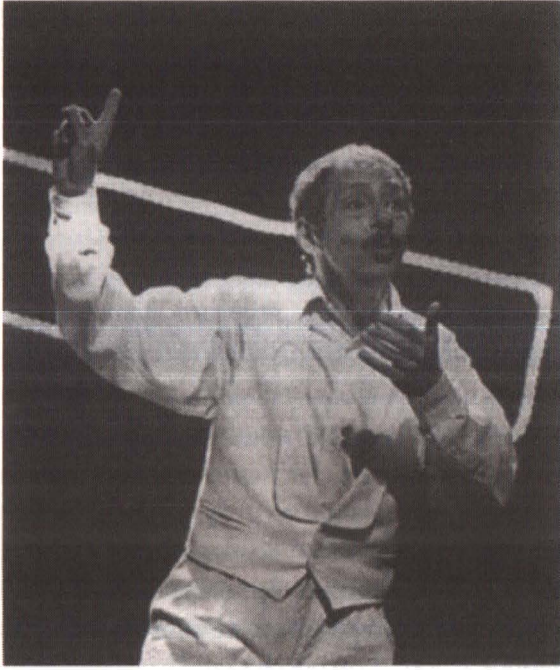
Karagöz: Neden be?

Hacivat: Duyarlarsa açık delik kalmış diye tıkarlar.[†]

Dil güldürüsü genellikle belli bir tipin özellikleriyle, ona özgü deyiş ve davranış biçimleriyle iç içe yoğruluyor. Böylece canlandırılmak istenen tipin kullandığı sözcüklerden ve deyişlerden yola çıkarak bir tür parodi oluşturuluyor. Sözelimi yukarda alıntılanan "Nereye gidiyoruz"daki otoriter söylem otoriteyi içselleştiren tiplere gönderme yapıyor. Böylece klişeleşmiş ideolojik düşünce kalıpları dil güldürüsü aracılığıyla alaya alınıyor. Ya da bir bilim adamının söylemini parodileştiren 'Hak hukuk' giderek absürdleşen bir çağrışım zinciri içinde adaletin olmadığı ya da hiçe sayıldığı bir ortama gönderme yapıyor.

Oyunda dil güldürüsünün yanı sıra giderek yoğunlaşan bir gerilim çizgisi içinde bir patlamayla son bulan durum ya da olaylar güldürüsü de önemli bir yer tutuyor. Bu tür bir gülmece anlayışı, verilmek istenen iletinin kimi kez çok açık kaba bir biçimde dile getirildiği halk güldürüsü türü sahnelerde, özellikle fabel ya

† Aziz Nesin, *Birtakım Azizlikler*, s. 22.



Birtakım Azizlikler, Dostlar Tiyatrosu, Hazırlayan: Genco Erkal
Foto: © İlka Kramer

da masal türü bölümlerde iyice belirginleşiyor. Sözgelimi *Sultan Palamut* masalında baskılı koşullara direniş kaba bir güldürü sahnesiyle dile getiriliyor. Kimi kez bir masalın arılığı ve basitliği içinde baskılı bir toplumdaki insan davranışlarına gönderme yapıyor. Sözgelimi kıtlık ve sefaletin kol gezdiği Adivarkendiyok ülkesindeki acımasız padişah kendisine hizmet edenlere etini yiyip sütünü içtiği ineğe, savaşta topu tüfeği taşıyan katıra ödülleri dağıtır, ancak en büyük ödül ölünceye kadar beylik ahırından bir çuval saman bağlanarak eşeğe verilir. Çünkü padişahın bu tahtın üstünde oturmasını sağlayan eşek ona en büyük hizmeti sunmaktadır.

Kimi kez de durum güldürüsü iç içe yoğrulmuş dil ve tip güldürüsüyle bütünleşerek giderek yoğunlaşmış bir çizgi içinde birbirini

izleyen, 'gülünç' olaylar dizisi yaratıyor. Sözelimi din sömürüsü aracılığıyla köşeyi dönmeye çalışarak birbirlerine sürekli kazık atan iki sinema işletmecisinin öyküsü, toplumumuzda son yıllarda giderek dalbudak saran köktendinciliğin ardındaki ticari amaçları gündeme getiriyor.

Yazar-oyuncu-izleyici diyaloğu

İşin ilginç yanı Aziz Nesin'i okurken kimi yapıtlarında yeterince ayırdına varamadığımız bu söylem zenginliğinin sahne yorumunda en ince ayrıntılarına değin çıkması. Dahası okurken bize çok düz, yavan ve basit gelen bir metin bile birden anlam kazanıyor. *Kendi Var Adı Yok Ülkesi* masalında canlandırılan astığı astık kestiği kestik zorba sultanın dağıttığı ödülleri almak için birbirleriyle yarışan inek, katır ve eşek masalında olduğu gibi. Canlandırılan hayvanların birden gerçekten tanıdığımız insanlara ve söylem ve davranış çeşitlemelerine dönüşmesi metnin kendi içinde var olan, ama okurken yeterince çıkmayan boyutunu çıkartıyor.

Böylece Aziz Nesin'in yapıtlarının özünü oluşturan çoksesselik sahne yorumunda birden iyice belirginleşip açıklık kazanıyor ve güldürerek düşündürme eylemi hem metin (metinlerin seçimi ve düzenlenişi) hem de sahneleme ve oyunculuk düzleminde yaşandığı için iyice yoğunlaşıyor. Buna bir de tiyatronun sosyal boyutu, birlikte bir oyun izleme, birlikte gülme olgusu eklenince, bu tek kişilik gösteri, toplumsal bir karşı koyma hareketine dönüşüyor.

Bu bakımdan bu gösterinin Genco Erkal'ın son yıllarda sergilediği diğer tek kişilik gösterilerden sözelimi Nazım Hikmet'in şiirlerinden oluşan *Kerem Gibi*'den ya da Can Yücel'in şiirlerinden kurguladığı Can'dan belirgin bir biçimde ayrıldığı söylenebilir. Özellikle şiirlerden kurgulanan oyunlarda yorumcunun bakış açısı, örneğin Genco Erkal'ın Nazım Hikmet'e yaklaşımı ağırlık kazanıyor. Daha somut bir deyişle Nazım Hikmet'in şiirlerini okurken alacağımız tat şiirlerin aşırı öznel ve içedönük bir gizli gücü olduğundan, Genco'yu izlerkenkinden doğal olarak çok ayrı. Bu nedenle de okuma ve izle-

me eylemi arasında çok büyük bir ayrım var. Aziz Nesin'in taşlamalarıysa toplumdaki çeşitli insanların düşüncelerini ve ideolojilerini dile getiren çok sesli bir bütünü oluşturduğundan sahnelemeye özellikle yatkın. Böylece Genco Erkal'ın yorumuyla öylesine doğal bir biçimde bütünlüyor ki, burada metinlerin içeriği, iletisi ile sahne yorumu birbirini tamamlıyor.

Bir başka önemli nokta ise taşlama türü güldürü anlayışında yazarın da, oyuncunun da, alımlayanın da aynı ya da benzer bir toplumsal bağlam içinde olmaları, tedirgin oldukları ya da sorun olarak yaşadıkları olayları paylaşabilmeleri. Nitekim bu oyun bundan bir süre önce Almanya turnesi çerçevesinde Köln ve Duisburg'da oynadığında, sadece orada yaşayan ve Türkiye'deki koşulları uzaktan da olsa iyi bilen Türk izleyicilerinden oluşan küçük bir kesime bir şeyler söyleyebiliyordu. Oyunu izleyen Almanya'da doğup büyümüş ve medya kültürüyle yoğrulmuş olan üçüncü kuşak ile yaptığım bir çalışmada edindiğim sonuçlar da ilginçti. "Bu gösteride hangi bölüm sizin gerçeklerinize doğrudan gönderme yapıyor, hangisi uzak düşüyor?" sorusunda genç izleyicilerin pek çoğu kendilerine yakın gelen bölüm olarak sürekli susturulan, ağzını açmasına hiç izin verilmeyen Sadi Bey sahnesini örnek getiriyordu. Susturulma aile içinde çocukların ve gençlerin susturulmasından, kadınların ya da Almanya'daki Türkler'in örgütlü olarak susturulmasına değin çeşitli çağrışımlar uyandırmıştı.

Almanya'ya göç etmiş olan insanlarımız belki de bir demokraside yaşıyor, ama demokrasinin gereğini yerine getiremiyor, insanlarımızın kırsal bölgelerden gelmeleri, feodal ve ataerkil bir düzeni hâlâ yaşamaları ve yaşatmaları bunun nedeni ve belki de sonucudur. Kendini ifade edemeyen, haklarını bilmeyen ve savunamayan, teslimiyetçi ya da tutucu bir kafa yapısına bürünmüş olan insanlarımız sorunlara çözüm yolları aramakta güçlük çekiyor.*

* Ahmet Ünal, Duisburg Essen Üniversitesi Türkçe Öğretmenliği Bölümü öğrencisinin görüşlerinden, Duisburg Essen Üniversitesi'nde yapılmıştır.

diye yazan öğrencinin görüşü sorunu belki de en somut biçimde dile getiriyordu.

Gençlerin oyun üzerine geliştirdikleri özgün görüşler; oyunda dile getirilen sorunlarla kendi sorunlarını bağdaştırmaya çalışmaları, gösteriyle bire bir iletişim kurabildiklerini kanıtlıyordu. Bu bağlamda üzerinde altı çizilerek durulan konuların başında din sömürüsü geliyordu. Buna karşılık doğrudan şiddet izleğinin yer aldığı bölümler polis baskısı, cop, izlenilme vb. sahneler kendilerinden daha uzak bir gerçeği dile getirseler de, gene de ilgiyle izlenmişlerdi. “Aslında sadece Türkiye ile ilgili bölümler de beni ilgilendiriyor. Oradaki sorunlara, örneğin copa ben burada başkaldırmazsam, benim de aynı şey başıma gelebilir” sözleri buna örnek veriyor. Genellikle en beğenilen bölümlerin başında ise özellikle masallarda dile getirilen kaba saba halk güldürüleri geliyordu. İlginç olan yaşamında çok az, belki de hiç tiyatroya gitmemiş olan gençlerin oyunculuk ve sahneleme üzerine düşünceleri ve duygularıydı. Oyunda anlatma ve canlandırmanın sürekli olarak iç içe girmesinin, Genco’nun büyük bir doğallıkla bir rolden ötekine geçişi, ses, mimik ve gestuslarla yaptığı ufak tefek değişikliklerle birkaç rolü oynaması çoğu izleyiciyi iyice şaşırtmıştı. “Genco Erkal oynarken sahnede sanki bir oyuncu değil, birçok oyuncu varmış duygusuna kapıldım”, “Sahne giderek kalabalıklaştı”, “Gülme ve ağlama duygusunu aynı anda yaşadım” vb. görüşler duygularını dile getiriyordu. Gençlerin üzerinde önemle durdukları bir nokta da bu oyunun sadece bir kesime yönelik olmaması, herkese seslenebilmesi ve politik boyutuydu.

Günümüzde küreselleşen bir dünyada giderek egemen olan medya ve kültürü, televizyon güldürü dizileri, reklamlar, boyalı basın, ucuz TV showları vb. varolan sistemi sorgulamaktan uzak olan bir tüketim aracına dönüştürüyor. Kuşkusuz bu gelişmeler toplumuzda da etkisini tüm yoğunluğuyla sürdürüyor. Öte yandan varolan sisteme karşı direnen bir gülmece anlayışı özellikle Türkiye gibi demokrasinin yerleşmemiş olduğu toplumlarda etkisini koruyarak, vuruculuğu, sivriliği ve eleştirel gücüyle üretici bir işlev taşıyor. Bu

açıdan da bu tür bir gülmecenin daha iyi bir geleceği hedefleyen ütöpik bir boyutu olduğu söylenebilir. Sergilenen dünya ne denli çarpık ve gülünç olursa olsun, yazar daha iyi bir dünyaya olan inancını ve umudunu daha yitirmemiş çünkü. Bu inanç temelini modernist düşüncenin özünü oluşturan ve bugün postmodern çağda etkisini giderek yitiren aydınlanmacı dünya görüşünde buluyor. Bu tür bir gülmeceye bugün de bağlı kalabilen sanatçılar, modernizmin ünlü düşünürü Habermas'ın deyişle "daha tamamlanmamış bitmemiş bir proje" olduğuna dair inancı koruyorlar.

Bertolt Brecht

Ben Bertolt Brecht,

Dostlar Tiyatrosu

Hazırlayan ve Yöneten: Genco Erkal

*Gerçekten karanlık günlerde yaşıyorum!
Doğru söz delilik. Düz alın kanıtı vurdumduymazın.
Gülen ki korkunç haberi henüz almamış.*

Bertolt Brecht

Weimar döneminin Berlin'inde, bir bardayız. Sahnede zaman zaman bir bar işlevi gören bir piyano. Gecenin geç saatleri. Salonun bir köşesinde üstüne bir örtü atılmış üst üste yığılmış sandalyeler... Mavi kırmızı loş bir ışık... Hüzün dolu buruk bir atmosfer...

Köpekbalığı baladı ile başlayan bu kabare türü oyun Genco Erkal ve Tülay Günal ikilisinin sunduğu söz, müzik ve danstan oluşan renkli bir gösteri olarak geliyor. Canlandırılan paranın tek değeri olduğu ve insanın insana para için yapmadığı kötülüğün kalmadığı insan neyle yaşar: Ezip hiç durmadan, soyup dövüp yiyip yutarak insanları bir dünya.

İki oyuncunun rolden role girerek büyük bir uyum içinde tempoyu bir an bile düşürmeden canlandırdıkları bu dünyada dikkati çeken sözün müziğe ve dansa rağmen hiçbir zaman ikinci plana geçmemesi. Çünkü beden dili, oyunculuk, ses hep oyunun içeriğinin ve iletisinin hizmetinde. Kâh oyun yazarı Brecht oluyor Genco Erkal, kâh çaresiz bir asker, kâh para hırsı içinde bir muhabbet tellalı, kâh kafasına taktığı tüllü şapkasıyla yaşlı bir mama. Can-

DOSTLAR TİYATROSU



KABARE
BERTOLT
BRECHT

TÜLAY GÜNAL - GENCO ERKAL

Ben Bertolt Brecht, Dostlar Tiyatrosu, Hazırlayan ve Yöneten: Genco Erkal
Afiş Tasarım: Handan Tepe Foto: © Serdar Tanyeli

landırarak, anlatarak, şarkı söyleyerek, dans ederek inanılmaz bir dinamizm içinde büyüyor, çoğalıyor sahnede. Tülay Günel da abartısız ve doğal oyunculuğu ve güzel sesiyle rolden role geçerek hizmetçi kız, fahişe, yaşlı kadın, asker rolleriyle Genco Erkal'a tam bir uyum sağlıyor. Bu hareketli, değişken ve çok sesli bir oyunculuk öylesine dozunda tutuluyor ki oyunun en eğlenceli ve hareketli sahnelerde bile sorgulayıcı ve eleştirel boyutu yok olmuyor.

Brecht'in çeşitli oyunlarında kullanılan orijinal müzikleriyle geliştirilen piyanist Yiğit Özatalay eşliğindeki bu gösterinin neredeyse her sahnesi yaşadığımız topluma, baskıya, şiddete, parçalanmışlığımıza, korkularımıza, acılarımıza, öfkemize gönderme yaparken koşulları değiştirmenin bizim elimizde olduğunu da vurguluyor. Umut hep var. Yeter ki bu böyle gelmiş böyle gider demeyelim, yeter ki yaşanan acıların nedenlerinin bilincinde olalım.

Brecht'in güncelliği

Ben Bertolt Brecht tıpkı Genco Erkal'ın Brecht'in şiirlerinden ve şoglarından yola çıkarak kurguladığı diğer oyunları *Yaşasın Savaş*, *Yosma* ve *Brecht Kabare* gibi danslı müzikli kabare türü bir oyun. Oyunda çeşitli şarkı, şiir ve anlatılarla günümüzde de sürüp giden birbirine bağlı üç temel sorun üzerinde duruluyor: Yoksulluk, para babaları keyif çatarken, diğerlerinin kıyasıya ezilmeleri ve sömürülmeleri, kadının alınıp satılır bir mala dönüşmesi ve gene para uğruna giderek körüklenen silahlanma ve savaş...

Şarkılar, dans ve şov türü sahnelerle

Anladık iyisin ama neye yarıyor iyiliğin? Din ve inanç tanrı buyruğuna göre bundan böyle/ Astlar dönecek üstlerin çevresinde/ Büyüklerin çevresinde küçükler, güçlülerin çevresinde güçsüzler/ Bize hep ders verirsiniz "aman günah, ayıp kötü yanlış, aç karnına kuru öğüt çekilmez/ Milliyetçilik vatan millet hep palavra/ Savaşlar da bahane/ Bu düzende tek kural var/ Artmalı hep sermaye

gibi yıllardır özömsediğimiz, içselleştirdiğimiz değerlerin para babalarının nasıl işine yaradığı gösteriliyor bu oyunda.

Brecht'in kimi kez anlatan, açıklayan sesini duyuyoruz oyun boyu:

Oyun yazarıyım/ gördüklerimi gösteririm/ insanların nasıl alınıp satıldığına gördüm/ insan pazarlarında, kimi kez sorgulayan nasıl bir çağ bu böyle, ağaçlardan söz etmek suç neredeyse/ gerçekten yaşamaktayım karanlık bir çağda, delilik deniyor artık doğru söze, kimi kez doğrudan izleyiciye seslenen Ne olur olağan demeyin hemen/ Her gün olup bitene/ Kargaşanın egemen olduğu/ Düzensizliğin düzen sayıldığı/ Keyifliğin yasalaştığı/ İnsanın insanlıktan çıktığı bu kanlı çağda/ Demeyin sakın bunlar olağandır/ Demeyin ki değişmez bilinmesin hiçbir şey...

Ancak bu dünyanın değişebilirliğine olan inanç sürdükçe umut da sürecek: "Gece uzun da olsa, güneş mutlak doğar, güneş mutlak doğar." Güneş bir gün doğduğunda insanlar yaşadıkları bu karanlık çağı ve bu çağın keskin gözlemcisi ve tanığı Bertolt Brecht'i unutacaklar mı acaba? Brecht kendinden sonraki kuşaklara seslenerek "Sizler, bizi boğan bu tufandan doğacak olanlar, güçsüzlüğümüzden söz ederken, kurtulduğumuz bu karanlık çağı da unutmayın sakın" diyor.

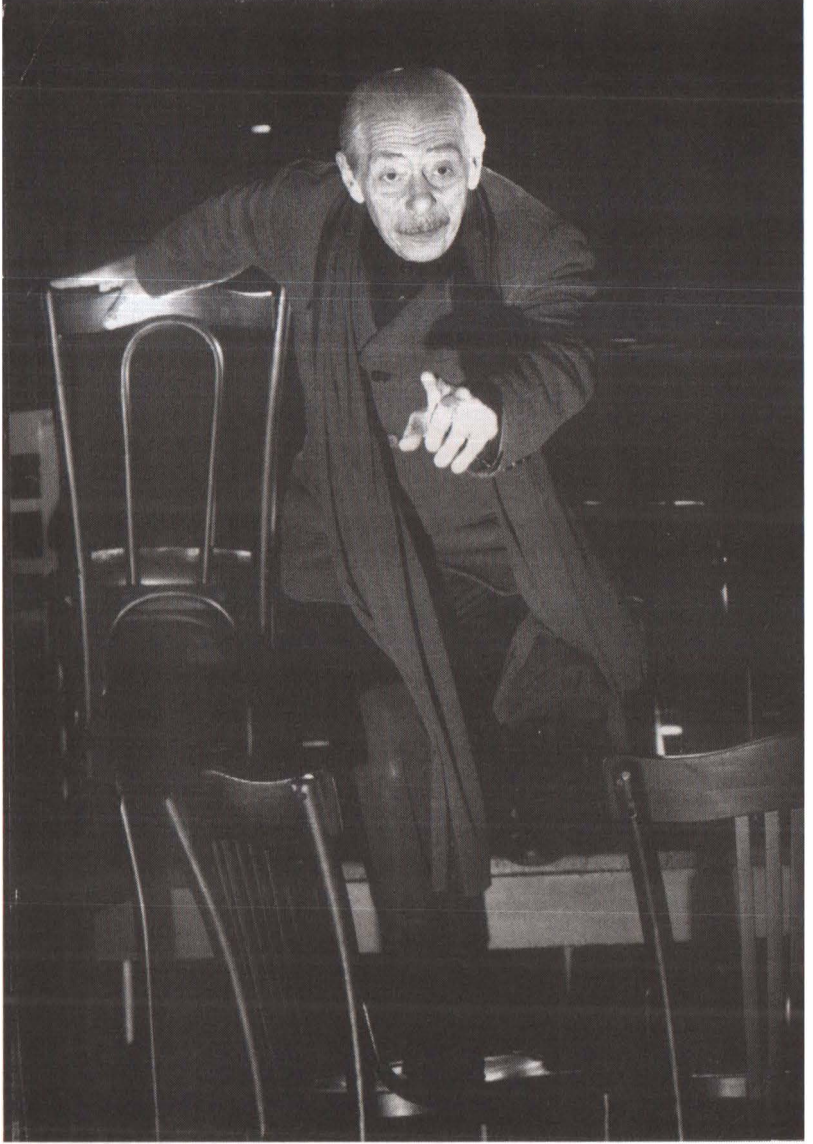
Güldürerek düşündürme

"Bence Brecht oyunlarının temel özelliği mizaha dayanması" diyor Genco Erkal bir konuşmasında

Bunun ardında varolan sisteme başkaldıran bir dünya görüşü, bir düşünce var ki bütün tiyatro anlayışı yazdığı oyunlar, sahne yorumları, oyunculuk anlayışı, sahne tasarımı, kostümler, müzik, ışıklandırma, her şey bunun bir parçası... Ben de oyunların yorumunda hep mizahi yanı yakalamaya çalıştım. Güldürü yoluyla ayırdına varmadığımız ya da üzerinde durmadığımız bir olgunun birden farklı bir boyut kazanması...*

Geriye baktığımızda Genco Erkal'ın neredeyse yarım yüzyıla dayanan Brecht yorumlarında hep çelişkileri ve çatışmaları ortaya çıkartan bir güldürü anlayışının izlerini yakalıyoruz. Halk tiyatro geleneğiyle Charlie Chaplin'in, Buster Keaton'ın etkilerinin kaynaştığı bir oyunculuk anlayışıyla yoğurduğu Arturo Ui, Azdak, Puntilla tipleri aynı ailenin çocukları. Sözelimi Hitler'e gönderme yapan Arturo Ui dehşet saçan bir diktatör, ama aynı zamanda öyle bir soytarı ki,

* Zehra İpşiroğlu, *Yüzyıl Sonra Brecht*, İstanbul 2009, s. 184, 187



Ben Bertolt Brecht, Dostlar Tiyatrosu, Hazırlayan ve Yöneten: Genco Erkal
Foto: © Muhsin Akgün

milyonlarca insanın onun tuzağına nasıl düştüğünü anlamak hiç de kolay değil. Ya da kafayı bulunca insancillaşan, ama ayıkken çevresini yakıp kavuran köy ağası Puntila [*Puntila ve Uşağı Matti*] insanın insanı acımasızca yok ettiği bir düzenin ürünü değil mi? Ya da yasaların haksızdan yana çıktığı, hakkın ancak yasaları çiğneyerek elde edilebileceği bir düzende insancıl yargıcı Azdak'ın [*Kafkas Tebeşir Dairesi*] üç kağıtçı, dolandırıcı hırsız bir tip olarak çizilmesinden doğal ne olabilir?

Belki de Genco Erkal'ın tiyatro anlayışının ve politik duruşunun Brecht'in tiyatrosuyla ve dünya görüşüyle örtüştüğü nokta insanın insanı sömürmediği, ezmediği insancıl ve barışcıl bir dünyaya duyduğu özlem. Böylece güldürerek sorgulama, deşme, eleştirme ve düşündürme bağlamında yol gösterici oluyor Brecht. Sözelimi seksen darbesinden hemen sonraki baskılı ortamda sahnelediği *Galileo Galilei*'de ince bir mizah aracılığıyla aydın bir kesim ile gerici güçler arasındaki savaşım sergileniyor. Baskı döneminde nasıl davranılmalı, doğru açık açık söylenmeli mi yoksa susmalı mı? Güçlülere karşı ödün vermeden göğüs germeye mi çalışmalı, yoksa pasif direnişe mi geçmeli?

Brecht'ten öğrendiğim tüm çelişkilerin, sorunların çok aydınlık, çok berrak bir biçimde işlenilerek çıkartılması. Belirsizliğin, karmaşalığın, bulanıklığın olmaması... Örneğin *Galilei* ne kadar aydınlık bir oyun... Bu oyunun bütünündeki berraklık içinden çelişkiler, sorunlar, bilmeceler bir bir ortaya çıkıyor ve izleyiciyle birlikte çözüm arama doğrultusunda bir arayış başlıyor. Ben de hem sahnelemede hem de oyunculukta bunu yakalamaya çalıştım.*

Ama sadece *Galilei*'de ya da Brecht'in diğer oyunlarında değil, Dostlar'ın oyun dağarcığında yer alan taşlama ve gülmece ağırlıklı oyunlardan dramatik yapıli oyunlara, kabare türü müzikli, dansli oyunlardan tek kişilik gösterilere kadar bütün oyunlarda ana düşünceyi ince, kimi kez de vurucu bir mizahla ortaya çıkartan bu açık seçikliği, bu duruluğu yakalayabiliyoruz. Son izlediğimiz *Ben Bertolt Brecht*'te de bu gelenek sürüyor.

* A.g.e., s. 198.



Ben Bertolt Brecht, Dostlar Tiyatrosu, Hazırlayan ve Yöneten: Genco Erkal
Foto: © Muhsin Akgün

Brecht'in torunları

Günümüz refah ve tüketim toplumlarında yaşayan Brecht'in torunlarının karınları doyduğu ve keyifleri tıklarında gittiği sürece sadece savaşılar ve acılarla örülü olan kendi geçmişlerini değil, dünya-daki bütün sefaleti, açlığı ve acıyı unutmaları çok kolay. Televizyonun düğmesine basarak iç yakıcı görüntüleri uzaklaştırmaları yeter de artar bile. Brecht gibi unutmaya ve unutturulmaya direnen yazarlar ise çoktan geçmişin karanlığında yitip gitmişler. Kimsenin onları ne aradığı ne de sorduğu var bugünlerde. Nitekim ünlü edebiyat eleştirmeni Marcel Reich-Ranicki'nin Brecht'in ellinci yıldönümü dolayısıyla Almanya'da çeşitli yaş gruplarından 1084 kişiyle yaptığı bir araştırmaya göre günümüz tiyatrosunda bir çığır açan Brecht'i halkın yarısı sadece okul döneminde adını duymuş, onların içinden de yüzde ikisi yapıtlarını okumuş. Brecht'in ünlü tiyatrosu Berliner Ensemble'ı bilenlerin sayısıysa yüzde sekizi geçmiyor. Öte yandan Brecht oyunları Alman sahnelerinde pek yer almıyor, alsa bile oyun postmodern bir anlayışla, anlamı ve iletisi yok edilerek sahneleniyor.

Ama giderek küreselleşen bir dünyada devekuşu zihniyeti daha ne kadar sürebilir, bunun bedelini devekuşları da çekmeyecekler midir günün birinde, yoksa gerçekten de bu düzenin hep böyle sürüp gideceği yanılmasında mı yaşıyorlar?

Ya Brecht gelecek kuşaklardan bizlere, yani bambaşka bir coğrafyada Aziz Nesin'in deyişiyle "alacakaranlıkta" yaşayan Türkiye'deki torunlara bugün ne söylüyor? Şiirlerinde, oyunlarında, yazılarında sürekli olarak gündeme gelen radikal ideoloji eleştirisi, sözgelimi vatan millet sakarya edebiyatının kofluğu, din sömürsünün beyin yıkayıcılığı, kadına karşı şiddetin acımasızlığı bugün bizim de gündemimizden hiç mi hiç çıkamayan temel sorunlarımız değil mi? Parmak sallayarak değil, güler yüzle, yani dalga geçerek, alay ederek, kışkırtarak, kimi kez de yüzümüze vurarak, canımızı acıtarak bizi, bizleri anlatmıyor mu Brecht?



Ben Bertolt Brecht, Dostlar Tiyatrosu, Hazırlayan ve Yöneten: Genco Erkal
Foto: © Muhsin Akgün

Çağdaş Masallar Aranıyor

Dagmar Pupilla, *Grimm Kardeşler*

Priessenthal Tiyatrosu-Bavyera

Yönetmen: Norbert Kentrup

Program satıcısı, yer gösterici, oyuncu

“Program alın, program alın!”

“Olağanüstü bir program, herkese böyle bir program nasip olmaz!”, “Evet baylar, bayanlar program alın!”, “Siz almadınız galiba, elinizde bir şey görmüyorum, eşiniz mi aldı, ne olacak siz de bir tane alın, o zaman şu sayfayı ben okuyacağım, şu sayfayı sen okuyacaksın lafı olmaz, aranızda kavga çıkmaz.” “Evet efendim aile bireylerinin sayısına göre program satılıyor, çekirdek aileye çekirdek program! Bir, üç, beş, kaç tane istiyorsunuz?”

“On program alana bir program bedava!”

Oyunun başlamasından az önce elindeki programları savura savura, izleyicilerin arasında dolaşan iri kıyım koca göbek bir adam, salonun kapısı açılıp da izleyiciler numarasız biletlerle iyi bir yer kapmak için içeri daldıklarında, sabırsız bir öğretmen kesiliyor: “Bir saniye efendim acele etmeyin, siz şuraya değil, şuraya oturun”, “Hayır sizin boyunuz uzun, daha arkaya geçeceksiniz”, “Siz böyle gelin, hadi efendim acele edin oyun az sonra başlayacak!”

Kimi izleyici söylenerek, kimi yer bulmuş olmaktan memnun, kimi sessizce yerlerine geçiyorlar. Ön sıralar tıklım tıklım dolu. “Gençler yerde oturacak, yastığını alan öne gelsin!”



Grimm Kardeşler, Prissenthal Theater,
Yönetmen: Norbert Kentrup, Foto: © Frank Pusch

Ben de gençlerle birlikte yastığımı alıp en önde bağdaş kuruyorum. Şişman adam yastıkların arasından kendisinden umulmadık bir çeviklikle atlayarak hiç kimseyi ezmeden, hiçbir yere tökezlemenden sahneye geçip ellerini çırpıyor: “Telefonlarınızı kapadınız değil mi, oyun başlıyor” sözleriyle birden biraz düşünceli, biraz şaşkın, biraz komik bir bilim adamına dönüşüyor: Wilhelm Grimm... Aynı anda sahneye şişman adamın bir benzeri geliyor. Laurel-Hardy ikilisini andıran bu tuhaf çift ceplerinden tez elden kalemlerini ve not defterlerini çıkarıyorlar: İşte ünlü Grimm masallarını toplayan ve yazarak belgeleyen ünlü Grimm kardeşler: Wilhelm ve Jacob Grimm...

Grimm kardeşlerin dünyasına yolculuk

Sahneye giren üçüncü kişi tepeden tırnağa siyahlara bürünmüş, gizemli bir yaşlı kadın görkemli görünüşüyle bütün sahneyi kaplayıyor. Gözünde siyah gözlüğü, elinde sopasıyla sahnede dört dönerek masal anlatıyor:

Bir varmış bir yokmuş bir ülke varmış ki kapkaranlıkmiş, bu ülkede gökyüzü simsiyah bir örtüyü andırıyormuş, çünkü ne ay ne de yıldızlar varmış gökyüzünde...

Oyunu başlatan, oyun boyu ikide bir ortaya çıkan ve sonunda perdeyi çekerek oyunu bitiren bu gizemli yaşlı kadın sırasına göre oyunu yönetiyor, masal anlatıyor, efekt yapıyor, fal bakıyor, oyunun sonunda da Jacob Grimm'i götüren ölüm meleğine dönüşüyor.

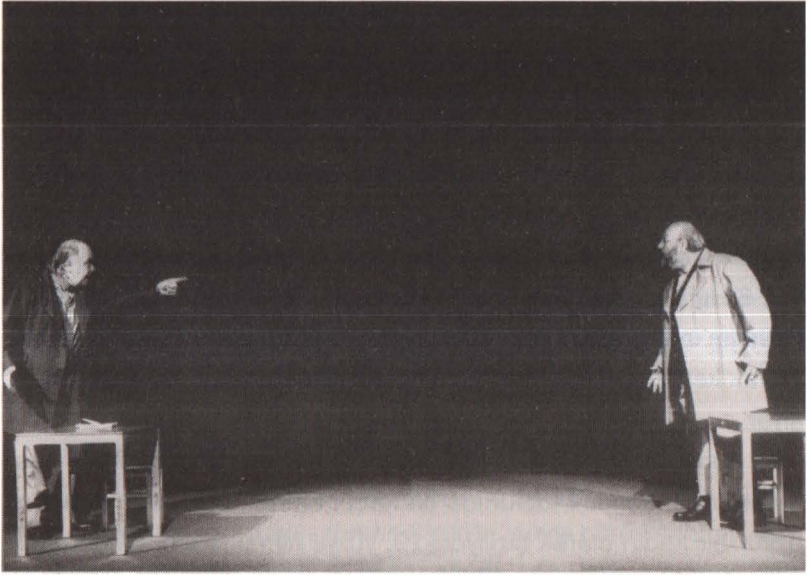
Örneğin yaşlı kadın, gökyüzünde hiçbir yıldızın parlamadığı karanlık ülkenin masalını anlatırken, Grimm kardeşler onun ağzından çıkan her sözü harıl harıl not ediyorlar. Böylece birden Grimm kardeşlerin dünyasının içine çekiliveriyoruz. Masa başında oturup topladıkları masaları ve mitosları derleyen, Alman dilinin özelliklerini ve inceliklerini inceleyen arı gibi çalışkan iki bilim adamı... Günlük yaşamın sıkıntılarıyla başa çıkamayan, ikide birde birbirleriyle çekişip atışan ama gene de birbirinden ayrılmayan iki kardeş; çalışkan, şaşkın, beceriksiz iki komik tip... Atışmaları evlilik izleğinde odakla-

niyor: Kendilerine sahip çıkacak, bakacak bir kadın bulmaları gerekiyor. Kendi konumunu ve sınırlarını bilen, bilim adamlarına hizmet etmeye hazır bilime saygılı bir kadın... Bu şanslı kadın kim olacak? Ve onunla evlenme sorumluluğunu hangi kardeş alacak?

Grimm'lerin yaşamında önemli bir rol oynayan yazar ve gazeteci Bettine von Arnim ve Wilhelm Grimm'le evlenecek olan Doroticik, oyunda kardeşlerin yaşamını yönlendiren etkin tipler olarak çiziliyor. Sevgi dolu bir kadın olan Doroticik erkek egemen bir dünyada Wilhelm'in karısı ve birbirinden ayrılamayan bu iki kardeşin bakıcısı olarak kendi yerini alırken, kendini gerçekleştirememenin acısını taşıyor.

Buna karşılık Bettine von Arnim yaşamını yalnızca 'aile' ile sınırlamayan, kendini toplumda da kabul ettiren, o dönem açısından özgür bir kadın olarak çiziliyor. 19. yüzyıl Almanya'sının feodal toplumsal yapısı içinde kendi çizdikleri yoldan hiç şaşmadan ilerleyen Grimm kardeşler, hiyerarşik sistemin baskısına uğrayarak üniversiteden uzaklaştırıldıklarında, onlara Berlin'de üniversitede iş bulan ve iyi ve kötü dönemlerinde her zaman yanlarında olan Bettine von Arnim bu dört kişilik oyunun sıradışı kişiliklerinden birini oluşturuyor: Başına buyruk, korkusuz, özgür bir kadın....

Tıpkı gökyüzünde hiçbir yıldız parlamayan karanlık ülke masasında olduğu gibi Grimmler'in de günlük yaşamın bunalımı, hastalık, parasızlık, işsizlik içinde geçen yaşamı oldukça karanlık. Gene de pes etmeyip bir bilim insanı titizliği bir sanatçı tutkusuyla sürdürüyorlar araştırmalarını. Birbirinin neredeyse kopyası gibi olan iki kardeş, önemli bir noktada birbirlerinden ayrılıyorlar. Jacob aşırı titiz bir bilim adamı, Wilhelm'in ise sanatçı yanı, yaratıcılığı ağır basıyor; topladıkları masalları yalnızca derlemek değil, aynı zamanda değiştirmek, güncelleştirmek, üzerinde oynamak istiyor. Orijinali olduğu gibi korumadan yana olan Jacob ise buna şiddetle karşı. Böylece bir anda bir atışmanın içinde buluveriyoruz kendimizi; kimi kez Jacob'un kimi kez de Wilhelm'in görüşü ağır basıyor.



Grimm Kardeşler, Prissenthal Theater,
Yönetmen: Norbert Kentrup, Foto: © Frank Pusch

Masal-gerçek ikilemini dile getiren bir güldürü

Oyun boyu yinelenen ‘taşınma’ motifi yaşamlarındaki belirsizliğin, geleceklerinin hiçbir güvencede olmamasının, hiçbir yere kök salamamalarının göstergesi. Kardeşleri canlandıran oyuncular işçitulumları ve başlarına geçirdikleri maskelerle kaba saba yük taşıyıcılarına dönüşerek sahnedeki bir kaç eşyayı, çalışma masalarını, sandalyeleri oradan oraya fırlatıyorlar, hızlı ve tedirgin edici bir müzik taşınma sürecine eşlik ediyor.

Şaşırtıcı olan ‘gökyüzünde hiçbir yıldızın parlamadığı’ bu karanlık dünyanın tipik bir halk güldürüsünün hafifliği içinde sergilenmesi. Grimm kardeşler birbirlerine olan bağlılıklarıyla, çekişmeleriyle, yaşamdan kopukluklarıyla ‘komik bir ikili’ oluşturuyorlar.

Atışmaları birbirlerinin yaratıcılıklarını kamçılayan, etki tepki ilişkisi içinde birbirini sürekli harekete geçiren bir söz düellosuna dönüşüyor. Gene de oyun gücünü dil güldürüsünden çok, komik oyunculukta odaklaşan tip güldürüsünde buluyor. Karikatürleştiril-

miş tipler, komik durumlar, söz oyunları, grotesk masallar ve şaşırtıcı ses ve ışık efektleri oyunu yer yer çocuk tiyatrosunu anımsatan naif bir güldürüye dönüştürüyor.

Bir örnek: Sahnede iki masa, masa başında iyice dalmış çalışan iki kardeş... Ansızın kapı çalınıyor. Duymazdan geliyorlar. Daha şiddetli vuruluyor. Canlarından bezmiş bir yüzle birbirlerine bakıp gene duymazdan geliyorlar. Gene çalıyor. Bu kez bir ağızdan sövüp saymaya başlıyorlar: Böylesine yoğun bir çalışma içindeyken kendilerini böylesine tedirgin eden saygısız kim olabilir? Şimdi kapı yıkılacakmış gibi çalıyor. Jacob'un kapıyı açmaya hiç niyeti olmadığını gören Wilhelm yerinden söylene söylene kalkıp kapıyı açmaya gittiğinde, kulaklarda uğuldayan bir müzik, sonra da bir patlama duyuluyor, karanlıkta gözükamaştırıcı bir kırmızı ışığın içinde bir an kapkara giysileriyle kara gözlüğüyle masalcı kadını görür gibi oluyoruz ki, her şey gene sıradan olana dönüyor. Grimm kardeşlerin elinde bir mektup, yüzleri şaşkın, çaresiz, ağlamaklı... Hiyerarşik sistemin kurallarına uymadıkları için üniversiteden uzaklaştırılmalarının haberi...

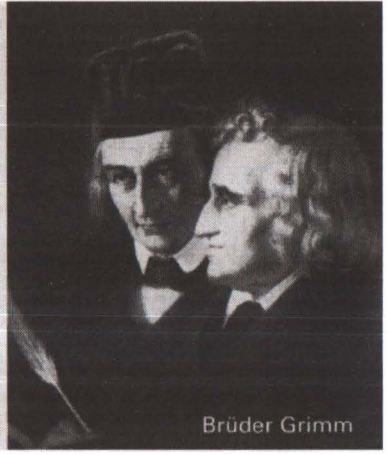
Masal ve mitosların dünyasının ve Alman dili ve söylenceleri üzerine yaptıkları bilimsel araştırmaların bu iki kardeş için anlamı nedir? Gerçeklerden kaçış mı? Oyunun içine serpiştirilmiş olan mutlu sonu olmayan masallar bunun tersini söylüyor: Üç kızı olan bir kadın varmış ki, çok çok yoksulmuş. Açlıktan neredeyse ölecek duruma geldiğinde en büyük kızına "Artık hiçbir çaremiz kalmadı, seni kesip yememiz gerekli" demiş. Kız da annesine bir çare bulması için ona bir gün süre vermesini istemiş. Gün bittiğinde bir ekmekle geri dönmüş, ekmeği yiyip karınlarını iyi kötü doyurmuşlar. Ama ertesi günü gene acıktıklarında, annesi bu kez ikinci kızını pişirip yemek istemiş. O da ilk kız gibi annesinden bir gün süre istemiş. Gün bittiğinde bir ekmekle geri dönmüş. Üçüncü gün gene karınları acıkınca sıra üçüncü kıza gelmiş. Üçüncü kız da annesine "Yatıp uyuyalım ve dünya sona erene değin uyanmayalım" demiş. Böylece hep birlikte yatıp uyumuşlar. Yalnız annenin gözünü uyku tutmamış, o çekip gitmiş, uzak diyarlara, başının çaresini tek başına aramaya. Anne sağ mıdır yoksa ölmüş müdür, kim bilir?

Wilhelm'in yaşamın tüm sıkıntılarına karşın pes etmeden direnen karısı Doroticiğin sıkıntılı bir dönemde anlattığı çaresizliği dile getiren bu masalı karagüldürü türünde başka masallar izliyor. Öyle ki masal ve mitosları Grimm'lerin bunalımlı dünyasının doğal bir uzantısı olarak alınıyor. Böylece Grimm'lerin geçmişe, masal ve mitos dünyasına yaptıkları yolculuk ve günlük yaşamın sıkıntıları doğal bir biçimde iç içe giriyor, geçmiş ve bugün, iç dünya ve günlük yaşam bütünleşiyor.

Gene de Grimm'lerin yaşamında taşınma motifiyle altı çizilen bir yere kök salamama, gelecekte tedirgin olma olgusu, masal ve mitos dünyasıyla belirgin bir karşıtlık oluşturuyor. Çünkü köklere inme olgusu, gerçek yaşamda kök salamamak olgusuyla bire bir çelişiyor. Grimm'ler masal ve mitos aracılığıyla geçmişe sarılarak bir tutanak arıyorlar kendilerine. Çalışmaları böylece tedirgin edici bir yaşamın içinde kendilerini bir dereceye kadar güvencede duydukları bir alanı yansıtıyor. Wilhelm Grimm notlarında "Çalışmalarımız yaşadığımız dönemin baskısından kurtulmamıza yardımcı oluyordu" diye yazıyordu "Yaşadığımız olaylar, gerçekler, bizleri bilimsel çalışmaların barış dolu ortamına götürerek, çoktan unutulmuş, geçmişe gömülmüş, bir yazını yaşama kavuşturmamıza yol açıyordu; ancak amaç yalnızca geçmişten güç almak değildi, aynı zamanda bir umut, yaşadıklarımızdan farklı olan başka bir dönemin oluşmasına katkıda bulunma umudu."*

Ancak sahnelemede dikkat çeken, oyunun içine serpiştirilmiş olan mutlu sonu olmayan karanlık masalların, Grimm kardeşlerin yaşamının tüm güçlüklerle karşın türlü güldürü öğeleriyle yoğrulan hafifliğiyle çarpıcı bir karşıtlık oluşturması, öyle ki alımlama süreci içinde zaman zaman masalların karanlığı ve açmazı, yaşamınsa yaşanan tüm sıkıntılara karşın, gene de aydınlığı ve umudu dile getirdiği düşüncesi oluşuyor. Alımlama süreci içinde sürekli bir gelgit içinde masal-gerçek ilişkisi üzerine düşünmeye yönlendiriliyoruz. Köklere inme-kök salamama; geçmişe sığınma-günlük yaşamın tedirginliği;

* W. Grimm, Programmheft Von 'Die Brüder Grimm' München, 2001.



bilinçaltının derinlikleri-gündelik yaşamın yüzeyselliği; geçmişin karanlığı-günün aydınlığı; masallardaki kara güldürü-gündelik yaşamın tip ve söz güldürüsünde odaklaşan gülünçlükleri, bu gösterinin masal-gerçek ikilemini dile getiren dramaturjik kurgusunu oluşturuyor.

Masal alımlamasının boyutları ve çeşitlemeleri

Sahnelemede gösterinin halk tiyatrosuna özgü olan özellikleri sahne ile oyun arasındaki yoğun diyalogda odaklaşıyor. Oyun boyu Almanya'daki tiyatrolarda hiç de alışıldık olmayan bir olgu, sahne ile izleyiciler arasında kurulan yoğun iletişim hiç teklemeden oyunun sonuna değin sürüyor, izleyiciler sık sık gülüp tepki veriyorlar; oyun arasında fuayede sigaralarını tütürür ya da içkilerini yudumlarken, Wilhelm Grimm'i oynayan oyuncu gene oyunun başladığını haber veriyor. Yanımdan geçerken oyunu çok beğendiğimi söylediğimde, dur bakalım hele hepsini izle, sonra konuşuruz gibilerden göz kırıyor.

Aradan sonra izleyicilerden biri sahneye çıkıp kendi masalını anlatmaya başlıyor. Çünkü bu gösterinin özelliği oyunu oynadıkları her yörede, izleyicilerden birinin o yöreye özgü bir masalı anlatması... Ama Köln'de anlatılan masal değil gerçek. Geleneksel Köln kukla tiyatrosunun oyuncularından biri çıkıp yaşadığı bir olayı anlatıyor. Anlattığı masalımsı bir olay. Bundan bir kaç yıl önce Rhein Nehri

yükselerek sular taşıdığında, Rhein kenarındaki tiyatrolarını basıyor, bütün tiyatrocular el birliğiyle olağanüstü bir çaba harcayarak kendi tiyatrolarını kurtarmaya çalışıyorlar. Tiyatrocu bir masal anlatıcısı havasıyla kuklaların sulardan kurtarılışını anlatırken, yaşanmış bir olay, 'mutlu son'la noktalanan bir masala dönüşüyor. Böylece Köln'deki 'mutlu son'la noktalanan gerçek yaşantı, oyun boyu anlatılan mutlu sonu olmayan karanlık Grimm masallarıyla tuhaf bir karşıtlık oluşturuyor. Bu da alımlayanı masal-gerçek ilişkisi üzerinde bu kez bugünü de içeren çok boyutlu bir düşünme sürecinin içine çekiyor: Buna en güzel örneği oyunun sonuna doğru oyunun başından beri ikide birde araya giren gizemli yaşlı kadın ve anlattığı masal veriyor.

Birlikte yaşayan bir bitcik ve bir pircik varmış, birbirlerini öyle severlermiş öyle severlermiş ki biralarını aynı yumurtalıkta mayalarlarmış. Bir gün bitcik biranın içine düşüp boğulmuş, pircik de bağırmaya başlamış. Bunun üzerine kapıcık "Niye bağırıyorsun pircik?" diye sormuş. "Ben bağırmayayım da kim bağırsın, bitcik boğuldu" demiş pircik. Bunu duyan kapıcık gıcırdamaya başlamış. Bunun üzerine köşede duran süpürgecik "Ne gıcırıyorsun kapıcık" diye sormuş. "Ben gıcırdamayayım da kim gıcırdasın. Bitcik boğuldu, pircik ağlıyor" demiş kapıcık. Bunu duyan süpürgecik çılgınlar gibi ortalığı süpürmeye başlamış. Bunun üzerine oradan geçen bir arabacık "Ortalığı ne süpürüp durursun?" diye sormuş. "Ben süpürmeyeyim de kim süpürsün" demiş süpürgecik. "Bitcik boğuldu, pircik ağlıyor, kapı gıcırıyor." Bunu duyan arabacık deli gibi koşmaya başlamış. Bunun üzerine orada duran gübrecik "Ne koşuyorsun arabacık?" diye sormuş. "Ben koşmayayım da kim koşsun" demiş arabacık. "Bitcik boğuldu, pircik ağlıyor, kapı gıcırıyor, süpürge süpürüyor." Bunu duyan gübrecik alev alev yanmaya başlamış. Bunun üzerine orada duran ağaççık "Ne yanıyorsun gübrecik?" diye sormuş. "Ben yanmayayım da kim yansın" demiş gübrecik. "Bitcik boğuldu, pircik ağlıyor, kapıcık gıcırıyor, süpürgecik süpürüyor, arabacık koşuyor." Bunu duyan ağaççık öyle bir savrulmuş ki, tüm yaprakları üzerinden dökülmüş. Bunu elinde bir su testisiyle oradan geçen kız görmüş ve "Niye savruluyorsun ağaççık?" diye sormuş. "Ben savrulmayayım da



Grimm masallarından bir resim

kim savrulsun” demiş ağaççık. “Bitcik boğuldu, pirecik ağlıyor, kapıcık gıcırıyor, süpürgecik süpürüyor, arabacık koşuyor, gübrecik yanıyor.” Bunu duyan kız su testisini kırmış. Bunun üzerine köpüre köpüre akan çeşme: “Kız testini niye kırdın?” diye sormuş. “Ben kırmayacağım da kim kıracak” demiş kız. “Bitcik boğuldu, pirecik ağlıyor, kapıcık gıcırıyor, süpürgecik süpürüyor, arabacık koşuyor, gübrecik yanıyor, ağaççık savruluyor.” Bunu duyan çeşme öyle bir köpürmüş, öyle bir köpürmüş ki, şarıl şarıl akan suların içinde kim varsa boğulup kalmış, kızcık, ağaççık, gübrecik, arabacık, süpürgecik, kapıcık, pirecik, bitcik, kim varsa.”*

Her şeyin bir ağ zinciri içinde iç içe girişini ve bir dengenin yitilmesiyle yok oluşunu dile getiren bu karanlık sonlu masal mı günümüz gerçeklerini daha somut yansıtıyor, yoksa kukla tiyatrosunun sulardan kurtarılışını dile getiren masalımsı yaşantı mı? Belki de her ikisi de. Köln’de anlatılan ‘masalımsı gerçek’ yerel bir düzlemde de

* Kinder und Hausmärchen, derleyen: Grimm kardeşler, München, 1975, çev.: Zehra İpşiroğlu.

olsa bir umudu dile getiriyor, tiyatroya olan sevgi aracılığıyla, üreticiliğe olan inanç ve dayanışma içindeki savaşımı... Kara güldürüye tipik bir örnek veren Grimm masalıysa birbirine kenetlenmiş bir ağ zinciri içinde kolaylıkla dengesini yitirerek alabora olan bir dünyayı yansıtıyor, çığırından çıkmış bir dünyayı... Bugün yaşadığımız korkuları ve acıları somutlaştıran çarpıcı bir masal...

Priessenthal Tiyatrosu yabancılaşmanın ve iletişimsizliğin had-safhada yaşandığı bir ortamda, olanaksız olanı gerçekleştiriyor: İletişimi ve diyalogu arıyor. Grimm masallarıyla hem Grimm'lerin yaşadığı sarsıntıları hem de bugünkü ortak korkularımızı yansıtırken, geleceğe yönelik bir umut arayışı içinde insanlara güç verecek olan çağdaş masallar arıyor, mutlu sonla biten masallar ya da masalımsı gerçekler... Tüm araç gereçlerden yararlanarak, teknolojinin imkanlarıyla da çarpıcı masalları topluyor ve bu masalları günün birinde yayınlamayı hedefliyor.

Böylece oyunun ana izleğinin Grimm kardeşlerin oyunu bir hafiflik içinde sergilenen yaşamından çok, gerçek-masal ilişkisinin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Günümüzde masallar bize ne söylüyor ve onları nasıl alımlıyoruz? Grimm kardeşlere kendi dönemlerinde ne söylüyordu ve onlar topladıkları masal ve söylen-celeri nasıl alımlıyorlardı? Masal ve gerçek arasındaki karmaşık ilişki nasıl geliyor? Masallar ne denli bilinçaltının derinliklerine ittiğimiz ortak korkuların ve bunalımların göstergesi? Yaşadığımız gerçeklere gönderme yapan gerçekçi masallar, buna karşılık masalımsı özellikler taşıyan gerçek yaşantılar var mı, varsa bunlar bize ne söylüyor? İnsanlar birbirlerine neden masal anlatıyorlar ve masallar aracılığıyla nasıl bir iletişim kuruyorlar, insanların bilinçaltının derinliklerine ittikleri ortak korkuları ve umutları nedir?

Priessenthal Tiyatrosu'nun yeri Bavyera'da Avusturya sınırına yakın bir yerde, Passau ile Salzburg arasında bir çiftlik. Bu çiftlikte çocuk büyük, genç yaşlı birlikte yaşayan ve birlikte üreten tiyatrocular, tiyatroyu bir yaşam biçimine dönüştürmüşler. Yirmi yıldır kamyonlar ve mobil arabalarla yurtiçinde ve yurtdışında sık sık turne yaparak sokakta, çadırlarda, okullarda, hapishanelerde oynuyorlar.



Wilhelm Grimm'in çalışma odası

Yaşamını turnelerle sürdüren politik çizgideki bu gezginci halk tiyatrosu kendi kimliğini tiyatroyu yaşamdan kopuk bir sanat gösterisi ya da bir eğlence aracı olarak gören yerleşik tiyatro anlayışına karşı çıkmakta buluyor. Çünkü tüketim toplumunda bir hastalık gibi yaygınlaşan iletişimsizlik sorunu, devlet desteği alan büyük tiyatrolarda özellikle yoğun bir biçimde yaşanmakta. Hiyerarşik bir yapılanmaya ve rekabete dayanan bu tiyatrolarda yaratıcılık kolaylıkla salt teknik bir beceriye, teknik beceri rutinleşmeye dönüşüyor. Bu açıdan Priessenthal Tiyatrosu'nda çalışanların benimsedikleri felsefe, birinin yaratıcılığından güç alarak verimli bir iletişim içinde birlikte oluşturma, üretme ve bu üretime yoğun bir iletişim kurdukları izleyiciyi de katma. Yerleşik tüketim toplumu tiyatrosu daha çok burjuva bir kesime seslenirken, Priessenthal Tiyatrosu gerek seçtiği konularla, gerek konuların biçimlendiriliş biçimiyle her kesimden insanın kolaylıkla iletişim kurabileceği halk tiyatrosu savını koruyor. Bu nedenle

de sergiledikleri oyunlarda halk kültüründen masallardan, söylencelerden yararlanarak, masalları ve söylenceleri günümüze taşıyorlar. Bu tiyatro kendisini halk tiyatrosu olarak tanımlıyor, ama politik çizgi-
de bir halk tiyatrosu... Çünkü amaç izleyiciyi bugün yaşanan sorunlar üzerinde çok yönlü bir düşünme sürecinin içine çekmek.

Sözcüklerin Durduğu Yer

Genco Erkal, *Sivas Acısı, Sivas 93*

Dostlar Tiyatrosu

Hazırlayan ve Yöneten: Genco Erkal

Ağır ağır ilerleyen kalabalık. Giderek büyüyen, çoğalan, yayılan bir erkekler kümesi. Her adımda kalabalığa katılan yeni yüzler, heyecanlı, şaşkın, kızgın, öfkeli, nefret ve kin dolu... Dalga dalga yükselen sesler "Sivas Aziz'e mezar olacak!"... Yürüyorlar. Yaş ortalaması yirmi. Şiddetin yüzü çocuksu ve genç. Aralarında tek kadın bile yok. Şiddetin yüzü eril... Az sonra bu yüzler, bu bedenler, birbirine karışacak, az sonra bu kalabalık gözü dönmüş bir canavara dönüşecek... Yürüyenler durdurulabilir mi? Kalabalık dağıtılabilir mi? Daha çok geç değil... Çok sonra her şey olup bittiğinde kayıplara karışacak olan sakallı bir genç kalabalığı kışkırtıyor. "Dönüş yok, ölüm var." Kalabalığın içinden geçen yıkıcı bir elektrik akımı. Kalabalık ilerliyor "Yak, yak yak!"... Az sonra Madımak Oteli cayır cayır yakılacak.

Bu görüntüleri bir değil, iki değil yüz kez de izlesem, Sivas olayını en küçük ayrıntısına değin ezbere de bilsem, olayların ve nedenlerinin üzerine yüz bin kez düşünmüş de olsam, gene de bu resim gözümün önüne geldikçe, aklım duruyor. Sözcükler karanlığın içinde yitiveriyor.

Anımsatma

Oyunun baş oyuncusu olayları olduğu gibi yansıtan belgesel film.

Filmdeki görüntüler bütün olayı aşama aşama anlatıyor. Ekranda olayları izlerken, sahnede siyahlar içinde yedi oyuncu Sivas olayını pandomim, dans ve müzikle bütünleşerek anlatıyorlar, hayır anlatmıyorlar, yalnızca anımsatıyorlar. Oyunun başlangıcında Sivas

D STLAR TİYATR SU



BELGESEL OYUN SİVAS'93

Yazan-Yöneten GENCO ERKAL Müzik FAZİL SAY

Giyisi ÖZLEM KAYA Film Yapım NURDAN ARCA Ajans 21

Oyuncular GENCO ERKAL, MERAL ÇETİNKAYA

YİĞİT TUNCAY, NİLGÜN KARABABA, MURAT TÜZÜN

ÇAĞATAY MİDİKHAN, SALİHA ŞİRVAN AKAN

Sivas 93, Hazırlayan ve Yöneten: Genco Erkal
Afiş Tasarım: Burçak Beşlioğlu Foto: © Serdar Tanyeli

olayının yıldönümünde kurbanları anmak için bir araya gelen kurban yakınları ellerinde karanfiller ve kurbanların fotoğraflarıyla sessiz bir biçimde toplanıyorlar. Amaç geçmişte yaşanan bu dehşet verici olayı anımsamak ve anımsatmak.

Oyundaki olaylar Pir Sultan Şenlikleri'yle başlıyor, medyada çıkan yazılarla birlikte gergin bir ortamın yaratılmasıyla devam ediyor, yürüyüşün başlaması ve gerilimin artmasıyla sürüyor, kalabalığın çığırından çıkıp otelin kundaklanmasıyla doruğuna ulaşıyor, mahkemenin sonlanmasıyla sona eriyor. Ekranda yer yer oyucuların da görüntülerinin yansması ekranla sahneyi bütünleştiriyor. Oyuncular kimi kez ekranda gösterilenlerin içinde eriyerek (barış için buluşan insanların semah gösterisi ve neşeli bir havanın hemen ardından esen gerginlik rüzgarı); kimi kez gelişen olayları açıklayarak (gerici medyanın kışkırtıcı rolü); kimi kez olaylarda belli bir rolü olan tek tek kişilerin belediye başkanının, valinin, politikacıların seslerini canlandırarak, kimi kez de yalnızca sorular sorarak Sivas olayının içyüzünü sergiliyorlar.

Oyunun doruk noktası: Arkadaki ekran kararıyor. Müzik kesiliyor. Otelin içi, yükselen alevler. Sesler, bağırışmalar, ölüm çığlıkları, birbirine dolanan, kenetlenen insan bedenleri... Yanımda, arkamda, önümde iç çekmeler, gözyaşları, izleyici ağlıyor.

Oyunun bu ilk gecesinde tiyatroyu çepeçevre saran polis kordonunu geçerek gelenlerin pek çoğu kurbanların yakınları, belki de olayı yaşayıp da kurtulmuş olanlar.

Dikkati çeken olur olmaz her olayda gaz bombası vb. şiddet önlemleriyle güç gösterisi yapan güvenlik güçlerinin Sivas'ta kollarını bile kıpırdatmamaları. Zamanında harekete geçebilselerdi, bu kalabalık kolaylıkla dağıtılabilecekti. Ama güvenlik güçleri sessiz ve suskun kalıyor... Ancak olayların akışında olumlu bir rol oynayacak iki polis dikkati çekiyor. Biri Aziz Nesin'in koruması Mehmet, ikincisiyse son anda Aziz Nesin'i azgın kalabalığın elinden kurtaran emniyet müdürü. Mehmet'in sayesinde cayır cayır yanan otelin arka penceresinden onca insan kurtarılabiliyor, emniyet müdürünün sayesinde Aziz Nesin'in son anda linç edilmesi engelleniyor.

Sahnede gösterilen olaylar kafamıza bir balyoz gibi inerken, anımsama ve anımsatma olgusu hüznünlü bir mesafeyi korumamızı sağlıyor. Dikkati çeken bu mesafeyi sağlamak için olayları anlatanların, otelin içindekilerin, kurbanların kendileri ya da yakınlarının hep geçmiş zamanı kullanmaları. Şimdiki zamanı sadece olayın dışındakiler kullanıyorlar, güvenlik görevlileri, gazeteciler, TV sunucuları gibi. Böylece duygusal yoğunluğa karşın oyun amacına (geçmişteki bir olayı tiyatro aracılığıyla anımsatılması) ulaşıyor.



Sivas 93, Hazırlayan ve Yöneten: Genco Erkal
Foto: © Şirin Öten

Sorular

Geride kalan sorular: Madımak Oteli'nde otuz beş kişinin, sanatçıların, şairlerin, aydınların cayır cayır yakılması önlenebilir miydi? Güvenlik güçleri harekete geçseydi, evet. Askerler eyleme geçseydi, evet. Politikacılar duyarlı davranabilseydi, evet. Ama onlar yalnızca ve yalnızca izleyici kaldılar. Olup biteni büyük bir soğukkanlılıkla izlediler ya da gözlerini kapayıp hiçbir şey yokmuş gibi davrandılar. Nedir onları eyleme geçmeden alıkoyan güç? Kalabalığı dağılmaya hazırlandığı anda, engelleyenler kimler? Ve en önemlisi, aylarca önceden planlanan ve hazırlanan bu olayın gerçek sorumluları nerede?

Polikacılarımızın sesleri: “Gereği yapılmıştır”, “Fevkalade vahim bir olaydır”, “Abartmamak lazım bu ülkede futbol maçlarında bile onca insan ölüyor”, “Madımak Oteli’nde çıkan olaylarda halkımız büyük bir tehlike atlatmıştır”...

Oyunun finali büsbütün iç karartıcı. Olayların asıl sorumluları yurtdışına kaçarken yakalanan bir kaç kişinin mahkeme süresi boyunca yaptıkları gövde gösterisi, yasalara bile meydan okuyacak cesareti bulabilmeleri olduğu gibi sergileniyor... Aradan geçen yıllar içinde Sivas olaylarına karışanlar zaman aşımı nedeniyle serbest bırakılıyorlar.



Sivas 93, Hazırlayan ve Yöneten: Genco Erkal. Foto: © Şirin Öten

Sivas'ı anlatma

Sivas nasıl anlatılabilir? Belgelerle, görüntülenerek, açıklanarak, havada kalan, açıklanamayan soruların altı defalarca çizilerek... Genco Erkal'ın aylarca süren araştırmaya dayanan uzun bir dramaturjik çalışmadan sonra mahkeme tutanaklarına, tanıkların gazetelerde çıkan konuşmalarına dayanarak, belgelere dayanarak yazdığı ve yönettiği bu oyunda Fazıl Say'ın müziğiyle birlikte toplumsal belleğimizde unutulmaz bir acı olarak yer alan bu olayı tüm ağırlığıyla yeniden yaşıyoruz. Belki de asıl acıyı yaratan o günden bugüne geçen süre içinde yaşadıklarımız. Ve bundan böyle yaşayabilecekleri-

miz. Genco Erkal ve Meral Çetinkaya başta olmak üzere bu oyundaki bütün ekibin (Yiğit Tuncay, Nilgün Karababa, Murat Tüzün, Çağatay Mıdıkhan, Şirvan Akan) bu olayı böylesine yalın, yalın olduğu için de vurucu bir biçimde tiyatro diline aktarabilme yürekliliğini gösterebilmeleri yaşadığımız bu karanlık dönemde küçücük de olsa bir umudu dile getiriyor belki. Konuştukca, anımsadıkca, sorguladıkca, karşı koydukça bir şeylerin değişebileceği, değiştirilebileceği umudunu...

Sivas oyununun anlamı

Toparlayacak olursak bu oyun yakın geçmişimizden korkunç bir olayı gündeme getiriyor. Fanatik İslamcılarının kışkırtılmasıyla gündeme gelen olaylar devlet güçlerinin, polisin ve askerinin sessiz kalmasıyla tam bir katliama dönüşüyor. Aziz Nesin'in Salman Rushdi'nin *Şeytan Ayetleri*'nden bölümler yayınladığı gerekçesiyle patlak veren, daha doğrusu planlı bir biçimde yürütülen ve geliştirilen olayların kurbanları köktendincilerin başdüşmanı olan Aleviler ve muhalif aydınlar ve sanatçılar. Bu olay Türkiye'de giderek kök salan İslam köktendinciliğinin ne kadar tehlikeli olabileceğini gösterdiği gibi toplumundaki antidemokratik güçlerin İslamcılığın ve milliyetçiliğin birbirini nasıl desteklediğini de sergiliyor. Olayların faillerinin buna benzer bir çok olayda olduğu gibi bulunamaması ise derin devlete işaret ediyor.

Sivas 93 oyununun kurgulanması

Bu oyunun önceki yıllarda Dostlar Tiyatrosu'nda sahnelenen diğer belgesel oyunlardan ayrılan temel özelliği oyunu Genco Erkal'ın belgelerle kurgulamış olması. Bu nedenle de malzemenin toplanması, yoğrulması ve değerlendirilmesi uzun bir zaman süreci içinde gerçekleşmiş. Toplanan belgeler öncelikle gazete küpürlerine, bu konuyla ilgili gazetede çıkan demeçlere, mahkeme tutanaklarına, yayınlara, ayrıca olaylara tanık olanlarla konuşmalara dayanıyor. Bu konuda öylesine çok malzeme var ki onları ayıklamak kolay olmamış.

"En büyük korkum bu malzemenin içinde boğulmaktır" diyor Genco Erkal kendisiyle yaptığı bir röportajda.

Ama okuma süreci içinde, malzemeye daldıktan belki bir kaç hafta sonra, anahtarı buldum. Olayların akışı oyunun özünü oluşturacaktı. Öncesi, başlangıcı, gelişmesi, doruğa ulaşması, patlaması, bütün bu akışta dramatik bir gerilim kendiliğinden vardı zaten. Hangi kitabı ya da yazıyı elime alırsam alayım bu akışı bulabiliyordum. Kimi kez aynı olay farklı bakış açılarından da anlatılıyordu. Bir de tabii malzemenin inandırıcılığı çok etkileyiciydi, çünkü birinci el yaşantılardı anlatılanlar. İşte bu akışın oyunun kurgusunu oluşturabileceğini düşündüm. Olayların dakika dakika anlatılması gerekiyordu. Bu anlatımda bakış açısı da önem kazanıyordu. Çünkü olayları yaşamış olanlar, sözgelimi otelin içinde olup da sonradan kurtulanların anlattıkları, dışarıdan bakanların yani halkın arasına karışmış olan gözlemcilerin sözgelimi gazetecilerin bakışından farklıydı.

Tıpkı Dostlar Tiyatrosu'nda yıllarca önce oynanan Peter Weiss'ın Nazi dönemini sorgulayan mahkeme tutanaklarına dayanarak kaleme aldığı belgesel oyunu *Soruşturma*'da olduğu gibi bu oyunda da gündeme gelen tek tek bireyler arasındaki çatışma değil olayın kendisi. Böylece malzeme üzerinde çalışırken oyunun kilit noktaları kendiliğinden çıkıyor. Genco Erkal önce olayları ana çizgileriyle çıkartan bir bölümlenme yapıyor: Sivas'a geliş, bir önceki gün, olay sabahı, öğlen saatlerinde başlayan yürüyüş, kültür merkezi, oteldeki olaylar, Büyük Birlik Partisi, hastane, emniyet müdürlüğü, mahkeme gibi. Bu bölümlenmeye göre kullanacağı malzemeyi belirliyor. Böylece olayların akışını bulduğu malzemeyle destekleyen bir montaj oluşturuyor.

"Metni oluştururken, oyun kafamda bir tür oda müziği gibi canlanıyordu" diye anlatıyor.

Anlatı ön planda olduğuna göre sesler önemliydi. Bu nedenle de oyuncular seçerken sesleri kalın, ince, kadın, erkek, genç, yaşlı çeşitli sesler önem kazanıyordu. Seslerle birlikte, koreografi, film, müzik hepsini bir bütün olarak düşünmek ve duyumsamak gerekiyordu. Müziğin de gümbür gümbür bir orkestra müziği gibi değil çok sessiz ve içe dönük bir müzik olması gerekiyordu. Müzikte Fazıl Say'ın Nazım Hikmet Oratoryosu'ndan, Metin Altıok Oratoryosu'ndan, Can Dündar'ın Nazım



Sivas 93, Hazırlayan ve Yöneten: Genco Erkal Foto: © Şirin Öten

belgeseli için yaptığı müzikten ve değişik enstrümantal bestelerinden yararlandım. Bu müzikleri haftalarca tekrar tekrar dinledim. Değişik parçaları bir araya getirerek oyunun bütününe entegre olabilecek olan bir müziğin oluşturulması kolay olmadı.

Ekip kurulduktan sonra okuma provaları uzun tutulmuş. Böyle bir oyun düz anlatımdan başka bir şeyi kolay kolay kaldıramayacağından oyuncuların bu stile ayak uydurmaları çok kolay olmamış. Ama konu herkesi çok sardığı için provalarda da daha ilk andan itibaren büyük bir heyecan ve dinamizm yakalanmış. Film devreye girdikten sonra da oyunculukla filmi bütünleştiren koreografik çalışmalar başlamış.

Sivas ve genç kuşak

"Sivas'ı tiyatrodan canlandırmak populist bir yaklaşımı göstermiyor mu?" Sivas 93'ün gösterime girmesinden bir kaç gün önce tiyatro üzerine benimle yapılan bir televizyon programı bağlamında genç bir medyacının söylediği bu sözler üzerine donup kalıyorum. Karşımda çok sevimli, uyanık bir genç... Anlamaya çalışıyorum. Bu sözlerin ardında ne var? Hiç düşünülmeden ortaya atılmış uluorta bir laf mı tiyatroyu yaşamdan koparan postmodern bir duyarsızlık mı, yoksa yoksa yaşamımıza giderek egemen olan bağnazlık mı? 1993 yılında bu genç olsa olsa on yaşındaydı, olayı yaşamadı, bilmiyor, bilmek de istemiyor. Bağnaz olması şart değil, bugünün medya ve okul kirliliğiyle yetişmiş olması bile yeterli. Sivas 93 yeni kuşaktan acaba kaç kişiye seslenecek? Kaç kişiyi silkip sarsacak, kaç kişinin kafasında yeni sorular uyandıracak?

Sivas 93 gençlerle ilgisi olan herkesi anne ve babaları, eğitimcileri, öğretmenleri işbirliğine çağıran bir oyun. Gençler akın akın getirilmeli bu oyuna. Okullarda, üniversitelerde bu konu tartışılmalı, konuşulmalı, anlatılmalı. Sokaktaki insanın, her gün karşılaştığımız sıradan insanın kitle içinde nasıl eriyebileceği, bu kitlenin de nasıl bir ölüm makinasına dönüşebileceği gözler önüne serilmeli. Bağnazlığın bulaşıcı bir hastalık gibi insanı nasıl sarıp sarmalayabileceği, insandaki yıkıcı gizilgücünün hangi boyutlara ulaşabileceği gösterilmeli. Her gün yeniden anımsamalıyız Sivas'ı ve Sivas gibi benzer olayları. Bu açıdan da Madımak'taki otelin kebabçı salonu yapılması girişimi inanılmaz bir ıskallığın gösterisiydi. Bu bağlamda Madımak'ta yalnız Sivas olayını değil yakın tarihimizde kökenini bağnazlıkta bulan bütün şiddet olaylarını fotoğraflar ve belgelerle sergileyen bir insan hakları müzesi kurulmasının çok önemli olduğunu düşünüyorum.

Yaşadığımız koşullarda ütöpik bile kaçsa, Sivas 93'ün belki de herkesten çok genç kuşağa seslenen bir oyun olduğunun altını önemle çiziyorum. Çünkü biz bunları yaşadık, unutmayacağız, sizler de aynı şeylerin yinelenmesini istemiyorsanız bilmeniz, öğrenmeniz

ve uyanık olmanız gerekiyor iletisi belki de bu oyunun tek umut verici yanı. Çünkü en korkuncu unutmak. Toplumsal bellekten silinen her şiddet olayı, yeni şiddet olaylarının habercisi. Yakın tarihimiz bunun nice örnekleriyle dolu. Bu açıdan da her tür şiddeti, ırkçılığı, milliyetçiliği, köktendinciliği, dogmatizmi sorgulayan çok daha farklı bir tarih bilincine gereksinimiz olduğu kesin.

Yurtdışında Sivas 93

İşin ilginç yanı internette bir google taramasında Sivas'la ilgili bulduğunuz yabancı kaynaklı ipuçları sadece birkaç Alevi derneğin kısa bilgilendirmeleriyle kısıtlı kalıyor. İngilizce, Almanca hiçbir doğrudurüst yazı göremiyorsunuz. Öte yandan internetten elde edilen bilgilere göre Almanya'da bulunan 14 Sivas katliamı mahkumu oturma izini almış.*

Sivas 93, 2008 Bonn Bienali'ne davet edilmesi sözkonusu olmuş ama gelmesi son dakikada belki de AKP yönetiminin baskısıyla ya da Bienal yöneticilerinin bu tür konulardaki duyarsızlıkları ya da korkuları nedeniyle engellenmişti. Almanya'da bizde yaşananların yıllardır görmezden gelinmesi, giderek dalbudak salan köktendinciliğe ve milliyetçiliğe karşı çıkan demokratik ve liberal bir kesimin yok sayılması çok düşündürücü. Ancak oyun yine de İşçi Dernekleri'nin işbirliğiyle Melez Tiyatro Festivali'ne çağrılıyor ve Bochum ve diğer kentlerde, ayrıca Hollanda'da da alt yazıyla gösteriliyor, böylece sınırlı bir biçimde de olsa yabancı izleyiciyle buluşmak fırsatını yakalıyor.

* Bkz: <http://haber.gazetevatan.com/...-izni/425949/1/gundem>

Verdi Ağtı

Verdi Requiem,

Köln Oper

Hazırlayan ve Yöneten: Clemens Bechtel

Bu cennet bu cehennem bizim...

Nazım Hikmet

Ölüm ve suçluluk üstüne

Dört aydır tutukluyum. Neden burada olduğumu bilmiyorum. Kimse bilmiyor. Bir gün arkadaşlardan biri bir gazete veriyor bana. Üçüncü sayfada “babasını bir daha göremeyecek” başlığının altında tanıdık bir fotoğraf. Bu benim resmim mi, babamın ki mi? Sonra “Akhanlı’nın babası Nedim Turgut dün öldü” yazısını okuyorum. Bu sözlerin anlamını çıkarana kadar uzun bir süre geçiyor. Öfke ilk anda yok içimde, sadece derin çok derin bir acı... Yaşadığım o anı düşündüğümde boğulur gibi oluyorum. Boğazımda bir düğüm... Sonra öfke de uyanıyor, yıpratıcı bir tedirginlikle birlikte... Büyük bir haksızlığa uğramışlık duygusu...

Yirmi yıldır yaşadığı Almanya’dan babasının ağır hastalığından dolayı İstanbul’a gelmeye cesaret eden, ama daha havalanında (Alman vatandaşı olduğu halde) bir soygun olayına karıştığı gerekçesiyle tutuklanan, aylarca cezaevinde kaldıktan sonra mahkemeye çıkarılan, ancak çok uzun ve sancılı bir süreçten sonra aklanmış, ama sonradan tıpkı Pınar Selek olayında olduğu gibi hakkında açılan dava sürdürülen[†] yazar Doğan Akhanlı Köln’ün kuzeyindeki 19. yüz-

† Doğan Akhanlı, 1989’da işlediği öne sürülen bir soygundan ve cinayetten ötürü yargılandığı davadan beraat etmiş, Yargıtay Cumhuriyet Savcılığı da

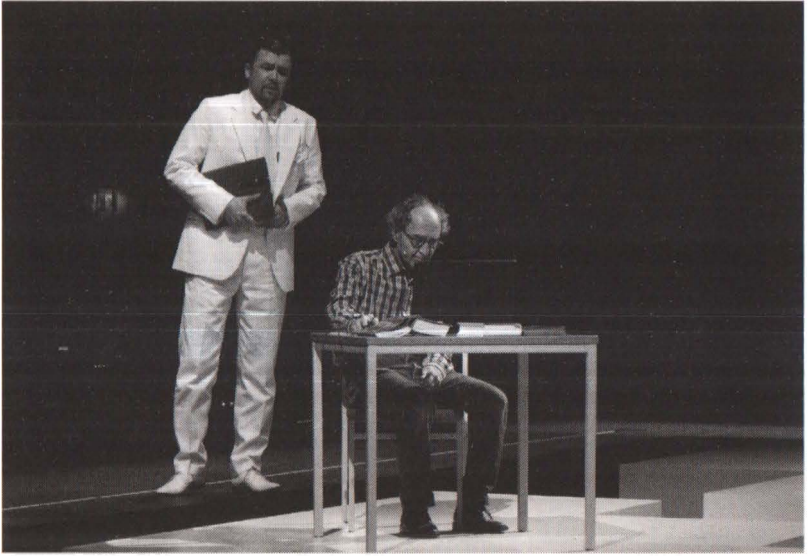
yıldan kalma bir fabrikada (Palladium) sergilenen *Verdi Requiem*'de yaşadığı derin acıyı anlatıyor. Sözlerinin her biri tokat gibi çarpıyor insanın yüzüne. Doğan kocaman sahnede koro ve solistlerin arasında sessizce dolaşarak kendi kendine konuşur gibi öyküsünü anlatırken yolunu yitirmiş bir çocuğu andırıyor. Hüzünlü, şaşkın... Verdi'nin insanın içine işleyen ağıt müziği Doğan'ın öyküsüyle bütünleşiyor.

Bu ağıtta Verdi'nin müziği, sahne ve metin yoğun bir biçimde birbiriyle kaynaşıyor. Sırasına göre gözlemci, koruyucu ya da yargılayan bir üstmerci konumuna giren koro ya da solistler birbirleriyle iyice bütünleşiyorlar. Solistlerin içinde özellikle siyah şarkıcı Adina Aaaron'un içe dönük, hüzünlü sesi çok etkileyici.

Gündelik giysilerle sahneye çıkan opera korosu şarkıcıları, farklı kültürlerden ve kuşaklardan gelen ve farklı yaşam biçimlerini benimseyen insanlardan oluşuyor. Bir pank, bir hipi, elinde futbol topuyla gelen bir sporcu, bir türbanlı kadın, bir siyah, bir uzakdoğulu, bir emekli, bir memur, bir öğrenci, kucağında köpeğiyle bir kadın çok kültürlü bir yaşama gönderme yaptıkları gibi ağıtın bütün insanları bütünleştiren evrensel boyutunu da vurguluyorlar. Farklı giysileriyle tek tek bireylere gönderme yapan koronun tersine şarkıcı solistler siyah konser giysileriyle bütüne uyum sağlıyorlar.

Bu oyun için Köln Palladium'daki dev binada iki katlı büyük bir metal konstrüksiyonla özel bir sahne tasarımı yapılmış. Yukarıda koronun, aşağıda orkestranın, önde şarkıcıların ve anlatıcıların yerleştirildiği sahnede sadece bir yazı masası, bir sandalye, bir yatak, bir dizüstü bilgisayar, bir şişe su gibi gerekli olan bir kaç eşyayla yetinilmiş.

Ölüm, yalnızlık, korku, acı, hüznün, suçluluk duygusu her insana özgü olan varoluşsal yaşantılar. Verdi yakın bir arkadaşının ölümünden sonra bestelediği *requiem*de bu yaşantıyı olağanüstü bir müzikle gündeme getiriyor. Bu müziğin ölümle karşılaşmış olan insanların bireysel öyküleriyle bütünleşmesi gerçekten çok çarpıcı. Solistlerin anlatıcıların öykülerini içtenlikle dinleyerek, onların hüznleriyle, acılarıyla, coşkularıyla bütünleşerek şarkı söylemeleri bu bütünleşmeyi sağlıyor.



Verdi Requiem, Köln Oper, Hazırlayan ve Yöneten: Clemens Bechtel
Foto: © Klaus Lefebvre

Yaşamla ölümün kesiştiği nokta

Son yıllarda belgesel tiyatro oyunları ile dikkati çeken yönetmen Clemens Bechtel'in sahnelediği ağıtta (requiem) farklı dünyalardan ve kültürlerden gelen dört kişinin öyküsü anlatılıyor. Japonya'daki Fukushima depremini yaşamış olan gazeteci bir Alman kadının geçirdiği travma, Kuzey Afrika'da sivil örgütlenme alanında çalışan ve oradaki insanlara destek olan bir sosyal danışmanın uzaktan tanık olduğu bir vahşet ve yemek yiyememe hastalığına yakalanarak adım adım ölüme doğru giden bir kadının öyküsü ölüm ve suçluluk izleğine farklı açılardan yaklaşıyorlar.

Japonya'yı anlatan kadının öyküsünde yüzbınlerce insanı kuşatan ölümün dehşeti karşısında hüznün ve çaresizlik hissediliyor.

Kuzey Afrika öyküsünde anlatılan küçük bir çocuğun hunharca öldürülmesi. Anlatıcı çocuğu tanımıyor bile, ama sorumluluk, suçluluk, çaresizlik duygusundan kurtulamıyor. Ölüm hem çok uzakta hem de çok ama çok yakında.



Verdi Requiem, Köln Oper, Hazırlayan ve Yöneten: Clemens Bechtel
Foto: © Klaus Lefebvre

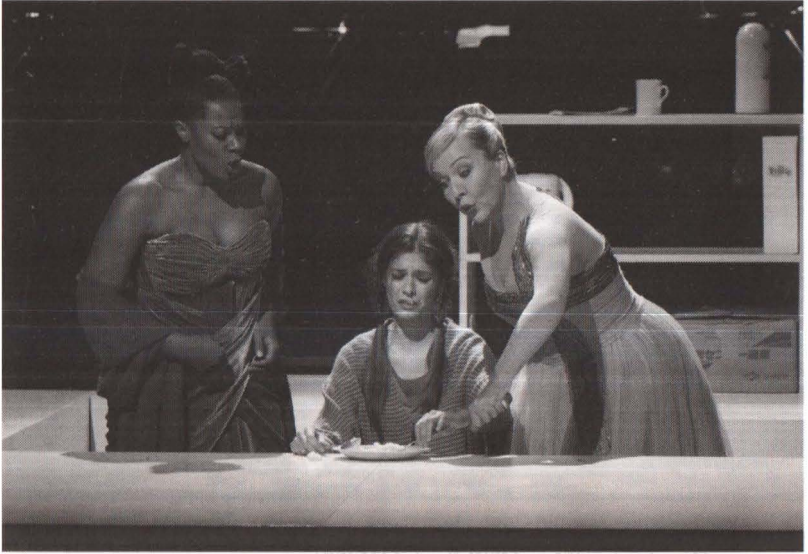
Doğan'ın babasının ölümünü anlattığı öyküsündeyse insan birden kendini Kafkaesk bir dünyanın içinde buluyor. Ne, neden, nasıl sorularının anlamını yitirdiği bir dünya, geriye kalan sadece inanılmaz acı ve hüznün... Doğan'ın öyküsü tıpkı Pınar Selek'in öyküsü gibi hâlâ sonuçlanamadı.

Hastalanan kadınsa ölümle yüzyüze gelişini ve uzun bir mücadeleden sonra ölümü yenişini birinci elden anlatıyor.

Yönetmen sınır durumları yaşayan insanlar üzerine yaptığı uzun bir araştırmadan sonra dört öyküde odaklaşmış. Bu öykülerin kiminin politik bir boyutu var kimiye hastalanan kadının öyküsünde olduğu gibi çok öznel. Önemli olan öykülerin nedenleri değil, yoğun duyguların nasıl yaşandığı.

Anlatıcılar (belki izleyiciler de) geçmişe içsel bir yolculuk yaparken, Verdi'nin görkemli müziği yol rehberi oluyor.

Yönetmen bu sahnelemede *requiem*in metninden çok müziğinden yola çıktığını, müziğin metni bir çok yerde kat kat aştığını söylüyor. Bu açıdan da bu müziğe uygun olan güncel metinlerin eklenmesi



Verdi *Requiem*, Köln Oper, Hazırlayan ve Yöneten: Clemens Bechtel
Foto: © Klaus Lefebvre

*requiem*in yapısına ters düşmüyor, tersine ona yeni bir boyut ve renk kazandırıyor. Çünkü 16. yüzyılda Latince olarak yazılmış olan orijinal metin korku, cehennem ve günah ve suçluluk izleklerini dinsel bir yaklaşımla gündeme getirdiği için günümüz insanına pek bir şey söylemiyor.

Örneğin solistler neyin iyi neyin kötü olduğunu kesin bilen eski bir dünyanın sözcüleri olarak karşımıza çıkıyorlar” diye anlatıyor yönetmen. “Oysa biz bugün anlatıcıların öykülerinde de gündeme geldiği gibi çok daha karmaşık bir dünyada yaşıyoruz... Bu açıdan bu sahne yorumunun kilisenin dar kalıplarından (baskısından) bir kurtuluşu dile getirdiği de söylenebilir...”

Sahne gerçekte insanlar

Yaşanmış öykülerin yaşayanlar tarafından bire bir anlatılarak müzikle bütünleşmesi dinleyiciye olağanüstü müzik yaşantısı vermenin ötesinde, karmaşık duyguları da yaşıyor. Suçluluk, korku, ça-



Verdi Requiem, Köln Oper, Hazırlayan ve Yöneten: Clemens Bechtel
Foto: © Klaus Lefebvre

resizlik ya da sevgi, huzur gibi varoluşsal yaşantılar... *Requiem* barış ve ışığı içeren bir duayla sona ererken, bu dünyada gerçek huzuru bulmanın bizim elimizde olduğunu düşünüyoruz ister istemez. Bu açıdan da müzikle tiyatronun kesiştiği bu oyun ölümden çok yaşama dair çok şey söylüyor bize.

Tiyatroda son yıllarda gözlemlenen bir eğilim sahneye oyuncuların yanı sıra oyuncu olmayanların da çıkarılması. Bu eğilim kurmaca olmayan öykülerin anlatıldığı ya da kurmacayla kurmaca olmayanın iç içe girdiği oyunlarda özellikle göze çarpıyor. Sözgelimi Peter Weiss'in *Marat Sade* oyunundaki koro sokaktan toplanan işsizlerden oluşuyordu.

She She The Pop ekibinin *King Lear*'ında sahnede canlandırılan üç Lear figürünü oyuncuların babaları oynayarak kendi öykülerini anlatıyorlardı.

Kurmaca olmayan öykülerin gerçek insanlar tarafından günde- me getirilmesi yepyeni bir enerji ve dinamizm katıyor bu oyunlara.

Bu cennet bu cehennem bizim

Yönetmen Clemens Bechtel ve orkestra şefi Fabrice Bollon'un uyumlu işbirliği (müziğin, solistlerin, koronun ve anlatıcıların öykülerinin tek bir vücut gibi birbirinden ayrılmaz bir bütünü oluşturmaları) Verdi'ye aynı kulvarda yaklaşımlarında temelini buluyor. Her iki sanatçı da *requiem*i dinsel bir ayinden çok ölümle ve yaşamla içsel bir hesaplaşma olarak görüyorlar. Fabrice Bollon,

Verdi'nin *Falstaff* dışında bütün operalarında ölüm vardır... Ama ölüm teması operada belli karakterler aracılığıyla psikolojik bağlantıları içinde gündeme getirilir. *Requiem*de ise Verdi dolaysız olarak kendi duygularını ve yaşantılarını ifade ediyor... Ben Verdi'de bir umut hissediyorum, bir ışık, dans eder gibi akan bir müzik, bu özellikle Sanktus bölümünde belirginleşiyor.

Yaşamın, eğer ölümün gerçekten her an bilincinde olsak, başka türlü olabileceği umudu mu? Acaba cehennem dediğimiz sadece gündelik yaşamda ki kötülük mü, içimizdeki korkular mı, bizi giderek diplere çeken olumsuz enerji mi, öyleyse bunun tersini de yaşamamız mümkün değil mi? Giderken büyüyen, gelişen üretken bir sevgi ve bu sevginin ürettiği ışık yaşamın tek anlamı değil mi, öyleyse tıpkı cehennem gibi cennetin de yaşamımızın bir parçası olduğunu söyleyebilir miyiz? Cenneti de cehennemi de bu dünyada yaşamıyor muyuz?

Ölüm Üstüne Çeşitlemeler

Cadaqués

Hazırlayan ve Yöneten: Genco Gülan

Belgelerle diğer sanatların bütünleştiği ilginç bir sahneleme örneğini Genco Gülan'ın *Cadaqués* adlı multimedia gösterisi veriyor. Bu gösteride ölümle burun buruna gelmiş olan, ölümü koklayan, ölümden dönen, ölümle boğuşan, ölümü anımsayan tek tek kişilerin öyküleri anlatı, video, dans, müzikten oluşan bütüncül bir tiyatro anlayışıyla canlandırıyor. Sürekli kişilik ve biçim değiştiren ölüm kimi kez terör, kimi kez hastalık, kimi kez kaza, kimi kez saldırı, kimi kez intihar kimliğinde çıkıyor ortaya. Gösterinin çeşitli efektlerle bütünleşen çok katmanlılığına karşın ön planda olan gene de yaşanılan korku anları...

Yaşamla hiçlik arasındaki o anın, o dehşetin, o boşluğun sözcüklerle nasıl dile getirilebileceğini minimal bir oyunculukla izliyoruz: Çok kanallı bir videonun önünde duran anlatıcı-oyuncular kulaklıklardaki kulaklıktan videoya çekilmiş olan kişilerin seslerini duyarak görüntüleri canlandırırken şaşırtıcı derecede doğallar. Oyuncuların canlandırdıkları kişiye özgü bir duruşla arayarak, seçerek doğru sözcükleri bulmaya çalışırken zaman zaman zorlanmaları da öylesine doğal ki; duraklama, tıkanma, ağlamamak için kendini tutma anları... Sözcüklerin ötesinde olanı anımsama, anlama ve anlatma çabası... Arka plandaki videoda yaşam öyküleri anlatılan kişilerin belli belirsiz yüzlerini seçebilssek de, dikkatimiz anlatıcı-oyuncularda ve anlatılan öykülerde odaklaşıyor. Anlatılanlar ve anlatılma biçimi çok vurucu...

Koro, pandomim ve dans sahneleriye anlatılanlara koşut olarak gelişiyor. Böylece soyut performans sahneleri anlatılanla tuhaf



Cadaqués, Hazırlayan ve Yöneten: Genco Gülan
Foto: © Genco Gülan

bir karşıtlık oluşturuyor. Müziğin de etkisiyle bir ağıt, bir requiem tadında gelişen bu oyun, acaba izleyiciyi bilinçaltına attığı yaşantılar, görüler, korkular, karabasanlarla hesaplaşmaya mı çağırıyor? Alımlama süreci içinde her izleyenin ona ait olan ve kim bilir belki de bilinçaltının en kuytu köşesine itmiş olduğu en gizli anları, yaşantıları, görüleri belirginleşmeye başlıyor. Böylece sahnede anlatılan ve canlandırılan öyküler, izleyicilerin öyküleriyle bütünleşerek giderek büyüyor, çoğalıyor.

İzleyiciye yalnızca bilinç düzeyinde seslenmekle kalmayan, aynı zamanda ona iyice dokunan bu oyunun bence en yaratıcı yanı açık biçimi. Öyle ki anlatanların kişiliklerine ya da seçilen konuların farklılığına göre bu gösterinin çok farklı biçimler alabileceği düşüncesi uyanıyor insanda. Bu yönüyle de bu gösteri kendi içinde bütünlüğü olan bitmiş bir yapıt değil, çok farklı yönlerde gelişebilecek olan deneysel bir proje olarak değerlendirilebilir....



SÖZÜN GERİ PLANA İTİLDİĞİ OYUNLAR

DOĞAÇLAMA ÇALIŞMALARI

Emel Heinrich, *Vatana Öfke*

DANS GÖSTERİSİ

Boris Charmatz, *Enfant (Çocuk)*

GENÇLİK OYUNLARI

Samad Behrengi, *Küçük Kara Balık*

Soren Valente, *Fil*

OPERA

Giuseppe Verdi, *Kaderin Gücü*

Ötekilleştirilmek

Vatana Öfke, Wut zur Heimat,

Kokon Theater

Hazırlayan ve Yöneten: Emel Heinrich

Yabancıya yer var mı?

Uzakdoğulu havalı güzel bir kadın bavul yerine geçen tekerlekli kocaman bir sandığı çeke çeke geliyor sahneye... Bir koltuk, bir kaç sandalye, bir dolap ve bir sürü ıvr zıvr eşyayla dolu karmakarışık bir ortama varıyor: Bit pazarı... Geçmişle gelecek arasında buram buram yaşanmışlık kokan bir mekan... Hâlâ işlevini koruyan eski püskü eşyaların arasında dolanan tek tük insanlar: ıvr zıvr toplayan yaşlı bir kadın, sarı saçlı genç bir kız, melon şapkalı bir adam...

Bu kim kime dum duma ortamda yabancıya da yer var mı? Yabancı yere koca bir halı serip yerleşiyor. Artık burası onun mekanı.

Çöpleri eşeleyen tek tük insanlar... Ayaklarını sürte sürte dolaşan melon şapkalı yaşlı adam bir çalar saat buluyor bir sürü ıvr zıvrın arasında. Geçen zamanın, akıp giden yaşamın göstergesi...

Bit pazarında dolaşan, hayal kuran ya da uyuklayan diğer kişiler de yavaş yavaş kendi yaşam alanlarını yaratmaya, kendi düzenlerini kurmaya başlıyorlar: Sürekli kas geliştirme antrenmanları yapan genç bir adam. İrili ufaklı tencerelerin arasında yemek pişirmeden başka bir şey düşünmeyen bir kadın. İkibüklüm olmuş bir nine. Dolabın içine girip kaybolarak dış dünyadan elini eteğini çeken bir ihtiyar...

Genç yaşlı herkes ataerkil bir toplumda kadın ve erkeğe öngörülen rollere göre kendi yaşam mekanını oluştururken birbiriyle ilgisi olmayan irili ufaklı adalar oluşuyor... İletişimsizlik, kopukluk, yalnızlık...

WUT.ZUR.HEIM.AT



Vatana Öfke Afiş, Kokon Theater, Hazırlayan ve Yöneten: Emel Heinrich,

En büyük Avusturya başka büyük yok

Bu kopukluk ve parçalanmışlık içinde gene de bir an geliyor ki, insanlar birbirleriyle kaynaşabiliyorlar.

Onları kaynaştıran güç Avusturya'da yaşamak, Avusturyalı olmak, Avusturya'ya bağlılık, Avusturyalı olmak... Sevinç, coşku... Yaşasın Avusturya!

İyi ama nedir Avusturyalı olmak? Folklorik giysiler mi? Peynir pastası mı, elma Strudeli mi? O nefis kremalı kahve Melange mı?, Viyana valsleri mi? Rehavet ve rahatlık mı? (Gemütlichkeit), Hoşgörü ve gülyüzlülük mü? Müzikaller ve operet mi? Şu ünlü Burg Tiyatrosu mu?

Avusturyalı olmanın özellikleri bir bir sayılıp dökülüyor. İzleyici de katılıyor bu coşkulu oyuna. "Sacher pastası" diye bağırıyor biri. "Mozart çikolataları," "İncelik ve zerafet"...

Kocaman bir Avusturya haritası asılıyor duvara. Her oyuncu elindeki okla haritanın bir yerine nişan alırken Avusturya'ya özgü sayılan şeyleri sayıklıyor. Bağışmalar, sevinç çılgınlıkları, tıpkı futbol maçlarında olduğu gibi... Ne güzel ülke şu Avusturya! En büyük Avusturya başka büyük yok...

Şimdi Avusturya'nın güzelliklerini anlatma sırası yabancı kadında... Bütün gözler üzerinde... Duraklıyor... Avusturya'yı nasıl anlatacağını, ne diyeceğini bilemiyor, yeterince tanımıyor ki!... Suskunluk...

Öyleyse yabancı olmak her tür klişenin ötesinde olma anlamına mı geliyor?

Suskunluk... Şaşkınlık... Klişe savunucularının giderek yükselen öfkesi... Avusturya'nın nasıl bir ülke olduğunu bilmiyorsan burada işin ne!... Bağışmalar, öfke... Ötekileştirilme, dışlanma...

Yabancı kadın korku içinde sandığa girip saklanıyor.

Bir yere ait olmak

Bir yere ait olmak nasıl bir duygu? Nerede kendimizi evimizde gibi duyuyoruz ? Nasıl bir yaşam alanı yaratıyoruz kendimize ya da yaratamıyoruz?

Yabancı olmak ne demek? İnsan ne zaman kendini yabancı duyuyor ya da yabancılik çekiyor? Yabancı olmak, dışlanmak, hiçbir yere ait olmama nasıl bir duygu?

Göç, göç etmek ile bir yere yerleşmek ya da kök salmak arasında ne tür iç ve dış çatışmalar yaşanıyor?

Oyunu izlerken insanları bir araya getiren futbol çılgınlığı üstüne düşünüyorum. Batı toplumlarında kendi kabuğuna çekilerek birbirinden kopuk bir yaşam akışının içinde olan insanlar, uluslararası futbol turnuvaları başladığında bahçelerde, parklarda, lokantalarda buluşup futbol heyecanını yaşarlarken ortak bir milliyetçilik anlayışında buluşuyorlar. Futbol turnuvaları dönemlerinde insanlar içli dışlı oluyor. Günlük yaşamda birbirlerinin yüzüne bile bakmayan insanlar arasında öylesine sıcak ilişkiler kuruluyor ki, gerçekten şaşırtıcı. Atılan her golde yükselen sevinç çılgınlıklarının ve bağışmaların gide-rek saldırganlığa dönüşmesiye madalyonun öteki yanı. Turnuvalar sona erdiğinde herkes gene sessizce kendi kabuğuna geri dönüyor. Ertesi günü futbol çılgınlığını birlikte yaşayan insanlar sokakta karşılaştıklarında birbirlerini tanımayacaklar bile. Kuşkusuz futbol bizim toplumumuzda daha da yoğun yaşanıyor. Ama Batı ülkelerinde yalnız futbol değil insanlar arasındaki iletişimsizlik ve kopukluk da had safhada yaşandığı için futbolun insanları kaynaştıran ve birleştiren yoğun gücü büsbütün dikkat çekiyor.

Öte yandan futbolun da ötesinde bir yere ait olma duygusunun bizde de nasıl yaşandığının üstünde düşünmekte yarar var. Bu oyunda olduğu gibi bizde de izleyicilerin de etkin katılımıyla Türk olmakla ilgili doğaçlama çalışmaları yapılsa, kim bilir neler çıkacaktır ortaya.

Klişelerin kısılcasında

İletişimsiz bir dünyada insanları birbirlerine yakınlaştıran tek olgu klişeler... Bu yapay yakınlaşmada acaba klişe düzleminde de olsa paylaşılan bir şeyler olduğu söylenebilir mi?

Bir sonraki sahnedeki aile yaşamı buna güzel bir ipucu veriyor. Anne, baba, babaanne ve çocuk televizyon izliyorlar. Çocuk hem kor-

kular içinde, hem de korunma ve sevgi özleminde, ama kimsenin ona aldırış ettiği yok. Onu görmüyorlar bile...

Baba ile anne sudan bir nedenle kavgaya tutuşuyorlar... Kavgaya büyürken baba da giderek saldırganlaşıyor. Babanın sesi yükseldikçe yükseliyor, bağrışmalar... Anne eşyalarını toplayıp çekip gidiyor...

Çocuk korku içinde iyice küçülüp televizyonun içine giriyor. Tek dünyası televizyon..

Bir sonraki sahnede çocuk babasıyla top oynuyor. Ansızın aralarında çıkan amansız bir kavga... Baba öfkeyle oraya buraya saldırırken çocuk tıpkı annesi gibi babasını terk edip çekip gidiyor... Ataerkil koşullanmaya veda mı, yoksa sadece bir ailenin çözülmesi mi?

Saldırganlık ve şiddet

Aile çözüldüğü anda saldırganlık güdüsü gene dış dünyaya yöneliyor...

İşte şu sandık: Yabancı korkudan içine gizlenmiş. Ne işi var bu kadının burada?

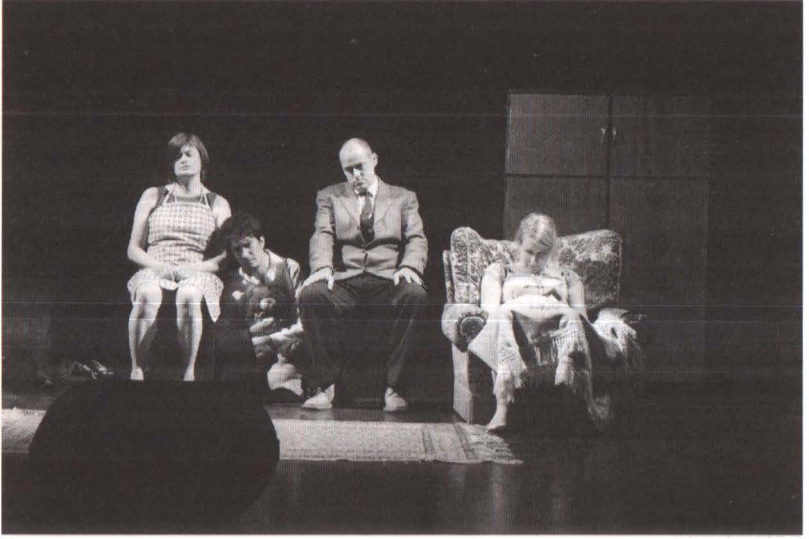
Yabancı kadın sandığın çevresini saran insanlara tedirginlikle karışık bir gülümsemeyle tek tek beyaz barış çiçekleri uzatıyor. Ama çiçekler yerlere atılıp çiğneniyor. Alaylı gülüşmeler... Sadece bir kadın iki çiçeği gizliyor ürkekçe gizliyor. Saldırganlığın ve yabancı düşmanlığının sözcüleri yine erkekler.

Yabancı kadının sandığına el konuyor. Belki de yabancı var olduğu sürece her tür iç çelişki ve kavga da unutulacak. 'Yabancı,' insanların öfkelerini kanallere ederek rahatlamalarını sağlayan çok ama çok yararlı bir araç belki de.

Eşyalaşan insanlar

Finalde yabancı kadın boyu boyunca çaresiz yerde yatarken, diğerleri gene tek tek kendi yaşam alanlarına dönüyorlar.

Ama bu kez eşyalar ön planda. Koltuğun, masanın, dolabın içinde, altında üstünde yuvarlanılıyor. Eşyalarla boğuşma... Eşyaların giderek insana egemen olması... Tüketim toplumunun insanları yok etmesi mi? Eugène Ionesco'nun ünlü oyunu *Yeni Kiracı*'da yeni



Vatana Öfke, Kokon Theater, Hazırlayan ve Yöneten: Emel Heinrich,
Foto: © Bernhard Lassy

bir eve taşınan kiracı durmadan çoğalarak sonunda bir dağ yığını oluşturarak eşyaların arasında yitip gider.

Bu oyunda da kendi bireyselliğini ve özgünlüğünü yitirerek nesneye dönüşen bir insanın yaşamına mı gönderme yapılıyor, yoksa insanların değil de eşyaların mı yaşamının sürdüğü vurgulanmak isteniyor? İnsanlar yok olsalar da bit pazarı yaşamını sürdürecektir...

Oyunun oluşumu

Yirmi beş yıldır Viyana'da yaşayan ve uzun yıllar ünlü Fransız yönetmeni Ariane Mnouchkine'in yanında çalışmış olan Türkiye kökenli Avusturyalı yönetmen Emel Heinrich'in Kokon Theater'de (Koza Tiyatrosu'nda) sahnelediği *Vatana Öfke* bol simgeler ve eğretilmeleri içeren bir üçlemenin ikinci oyunu. Her üç oyunda da görsellik ağırlık kazanıyor ve konuşmalar, dil ikinci plana itiliyor.

Vatana Öfke kimlik ve aidiyet temasını dinamik bir oyunculukla farklı boyutlarda gündeme getiriyor. İnsanların klişelerle yapay bir

vatan duygusu yaratmaları, bu birliktelik duygusunun giderek ötekini dışlayan bir şiddete dönüşmesi, şiddetin ve saldırganlığın çocukları ve kadınları yok eden eril boyutu yalnızlık ya da yapay bir birliktelik arasındaki gel gitleri sergileyen çarpıcı sahnelerle görselleştiriliyor.

Giderek kendi kabuğuna çekilen günümüz insanların yaşamına gönderme yapan düşündürücü bir oyun *Vatana Öfke*. Doğaçlama çalışmalarıyla geliştirilen kurgusu Avusturyalı oyuncuların yaşam öykülerine ve deneyimlerine dayanıyor. Kullanılan malzeme ne kadar gerçekçi, dahası belgesel de olsa, sahneleniş biçiminde gerçeküstü öğelere ve simgelere yer verilmesi Brecht'in deyimiyle bir tür yabancılaştırma etkisi yaratıyor. Bu da oyunda gündeme gelen sorunlar üstüne izleyiciyi düşünmeye yönlendiriyor.

Kokon Theater'in hazırladığı üçlemenin ana izleği ataerkil yapılanma. Bu bağlamda ailede şiddet, dinin eril yapılanmayı destekleyen olumsuz etkisi, zorla evlendirilme, töre cinayetleri gibi konulara yer veriliyor. İlginç olan izlediğimiz oyunda ataerkil yapılanmanın alışlageldiği gibi göçmenlerin yaşamında değil de Avusturyalı tiplerle, onların yaşamı bağlamında gösterilmesi... Evet, farklı düzlemlerde de olsa, gücünü şiddette bulan eril koşullanma sadece geleneksel toplumların değil modern dünyanın da göstergesi...

Dİstopya

Enfant

Hazırlayan ve Yöneten: Boris Charmatz

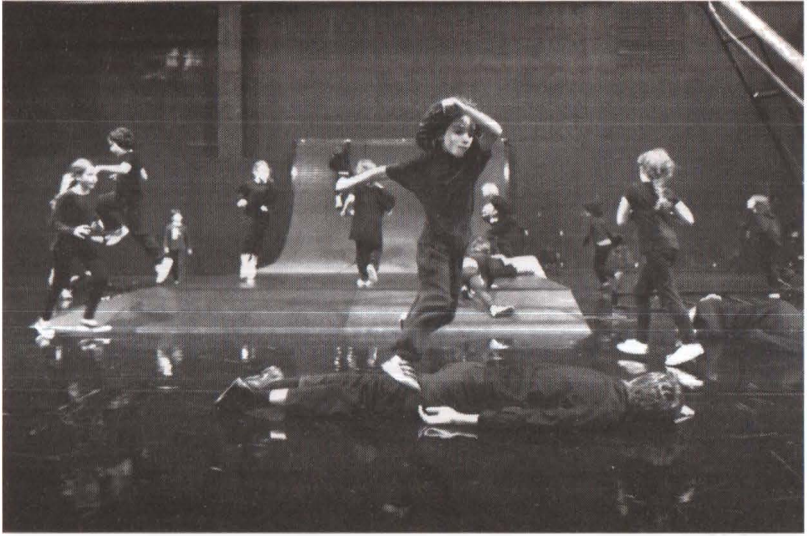
Düşlerin tükenişi

Kurşuni ve siyah renkler... Metalik sesler... Makinaların uğultusu... Alacakaranlıkta güçlkle seçilen tek tük siyahlara bürünmüş insan bedenleri... Yaşıyorlar mı yoksa ölüler mi? Yerde devinimsiz yatıyorlar. Hayır, belli belirsiz kıpırdıyorlar...

Sonra sahnenin neredeyse üçte birini kaplayan kocaman bir vinçten kulakları sağır eden bir gürültüyle bir halat atılıyor aşağıya. Halat yere yapışmış yatan cansız bedenlerden birini kavradığı gibi yukarı çekiyor. Sonra başka bir halatla başka bir beden daha çekiliyor. Sonra bir beden daha...Yukarı çekilen, aşağı atılan, oradan oraya savrulan bedenler...

Başka bir makina bedenleri elektro şoktan geçirir gibi sarsıyor... Sarsılan, çekilen, taşınan, sürüklenen, savrulan, yuvarlanan bedenler cansız gibi...

Sonra makinaların yerini yavaş yavaş kendine gelen insanlar alıyor. Hızlı devinimlerle çocukları taşıyorlar sahneye. Sahneye sürüklenen siyah giysiler içindeki irili ufaklı çocuk bedenleri hamur gibi yoğruluyor, çekiştiriliyor, havaya atılıyor... Çocukların cansız bedenleri büyüklerin elinde oyuncak gibi. Kukla gibi oradan oraya savruluyorlar. Havada uçuşuyorlar. Makina ve çocuk sesleri birbirine karışıyor. Mikrofonun kullanılması kulak tırmalayıcı sesleri büsbütün dayanılmaz kılıyor.



Enfant, Hazırlayan ve Yöneten: Boris Charmatz, Foto: © Boris Brussey

Sonra büyüklerin elinde cansız gibi savrulan bu minicik bedenler yavaş yavaş canlanmaya başlıyor. Kaçan, ağlayan, inleyen, kendini savunan çocuklar... Çocuklar direniyorlar, karşı koyuyorlar, istemiyorlar... Büyüklerin elinden kurtulan küçücük bir çocuk olanca hızıyla kaçıyor. Ama hoop işte yakalandı bile. Büyükler kocaman elleriyle sımsıkı kavıyorlar çocukları. Kaçış yok... Çocukların çığlıkları makinaların gümbürtüsü içinde yitip gidiyor. Kimse duymuyor artık... Sadece makinaların uğultusu...

Bir fabrikadayım. Ruhr Festivali'nde *Enfant* adlı Fransız dans gösterisini (Boris Charmatz) izliyorum. Fabrikanın buz gibi havası insanın içine işliyor. Mekanik sesler, karanlık renkler...

Sahnede savrulmaktan canı çıkan çocuklar yere yapışıp kalmışlar. Bir süre sonra cansız bedenleri yeniden kıpırdamaya başlıyor. Uykudan uyanır gibi yavaş yavaş kendilerine geliyorlar... Gözlerini ovuşturuyorlar, geriliyorlar. Yavaş yavaş hareket etmeye başlıyorlar. Devinimleri tıpkı büyüklerinki gibi... Çocuklar büyüklerin küçük birer kopyası...

Sonra savaş başlıyor... Çocuklarla büyüklerin savaşı. Büyükler çocukları ele geçirmeye çalışıyorlar. Ama çocuklar kaçmıyorlar. Kendilerini savunmuyorlar. Bedenleri diri, canlı, güçlü... Devinimleriye tıpkı yetişkinlerdeki gibi saldırganlık ve şiddet dolu.

Ve işte çocuklar saldırıya geçtiler bile. Büyüklerin üstüne çıkıp tepiniyorlar. Onları oradan oraya atıyorlar, çekiştiriyorlar, bağlıyorlar... Çocuklar güçlendikçe büyükler güçsüzleşiyor... Büyüklerin bedenleri cansızlaşırken, çocukların saldırganlığı ve şiddeti giderek yoğunlaşıyor... Savaş çılgınlıkları makinaların gümbürtüsü içinde yitip gidiyor.

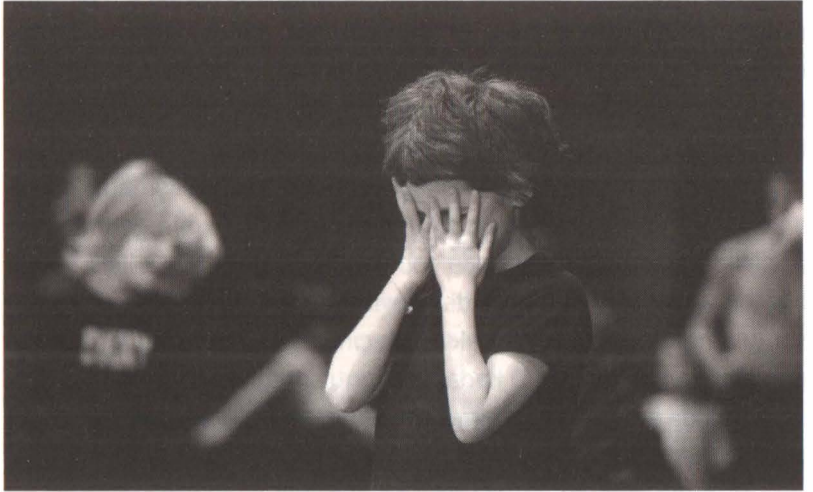
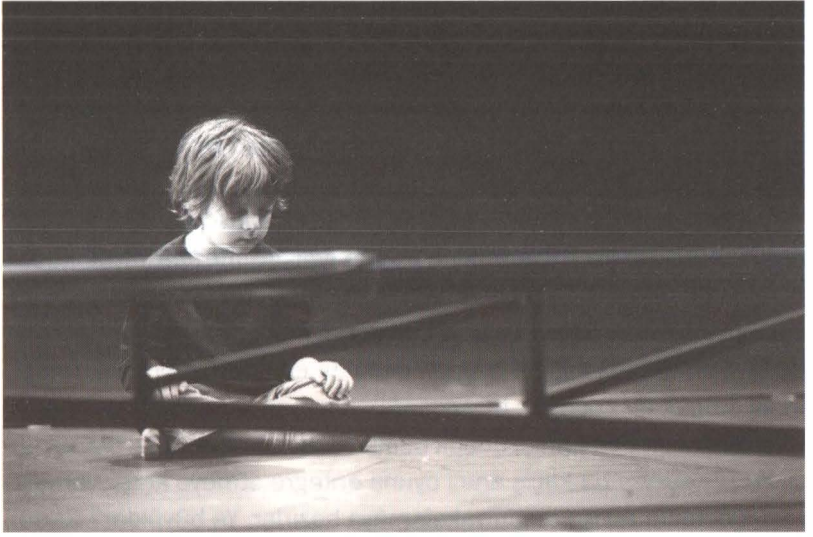
Karanlık bir dünya

Gösterilen hiçbir umut ışığının olmadığı iç karartıcı bir dünya... Endüstrileşmenin etkisi altında savrulan modern insanın çaresizliği... Düşlerin tükenişi, yok oluşu... Güdülemeyi, saldırganlığı, şiddeti simgeliyor makina ve çocuk seslerinin birbirine karıştığı bu karabasanımsı dans. ..

Oyunu izlerken sahnede 75 dakika boyunca oradan oraya savrulan küçücük çocukların bu boğucu dünyaya nasıl dayandıklarını düşünüyorum. Çocuklar nasıl bir gösterinin içinde olduklarının acaba ne kadar bilincindeydiler? Bu projeye katılmaları üzerlerinde nasıl bir iz bırakacak acaba?

Çocukların kullanılması

Oyun sonrasında yönetmenle yaptığımız söyleşide yönetmen yaşları 5-12 arasındaki 17 çocuk ve 9 yetişkinle yaptığı aylarca süren doğaçlama çalışmalarını anlatıyor. Oyunun kurgusunu önce sadece çocukların oradan oraya sürüklendikleri pasif danslarla sınırlandırmak istemiş. Pasif dans yani ağaçtan düşen yapraklar gibi oradan oraya savrulmak normal bir danstan daha güç. Çünkü çocuklarla yetişkinler arasında çok yoğun bir güven duygusunu koşulluyor. Gerçi çocuklar buna çok kolay uyum sağlayabilmişler. Ama yine de bir süre sonra belki de bu oyundan (yani sürekli oradan oraya savrulmaktan) sıkıldıklarından buna karşı çıkmışlar. Onlar da yetişkinler gibi dans etmek istediklerini dile ge-



Enfant, Hazırlayan ve Yöneten: Boris Charmatz, Foto: © Boris Brussey

tirmişler. Böylece roller değişmiş. Çocuklar etkin, yetişkinler edilgin rollerine geçmişler. Önce yetişkinler çocukları oradan oraya savururken bu kez çocuklar yetişkinleri savurmaya başlamışlar. Böylece gücünü doğaçlama çalışmalarında bulan bu dans-tiyatrosu yönetmenin tasarladığından çok daha farklı bir biçimde gelişmiş.

Oyunun tasarımının provalar sırasında yavaş yavaş ortaya çıkması ve çocukların önerileriyle belirginleşmesi her ne kadar ilginç olsa da geride şu soru kalıyor:

Çocuklar büyüklere bire bir öyküneceklerine, en azından oyunun sonuna doğru daha farklı bir dans geliştiremezler miydi, küçük de olsa bir umut ışığıyla sonlandırılmaz mıydı bu oyun? Eminim çocuklara böyle bir öneri sunulsa çok yaratıcı öneriler geliştirebileceklerdir. Çünkü başlangıçta oyunun belki de en umut verici anlarından birini, küçük bir çocuğun büyüklerden kaçmak kurtulmak istemesini yine bir çocuk belirlemiş. Çocuk belki de savrulmaya tepki olarak kaçınca yönetmen bu kaçış anını oyuna entegre etmeye karar vermiş.

Çocuklar bu tür anları yakalamaya hazırlar. Ya büyükler? Güdülenme, saldırganlık ve şiddetin doğal sayıldığı, belki de kanıksandığı bir dünyada tiyatronun çocuklar için içinde olmasına karşın hiç bir yapıcı seçenek gösterememesi bir umutsuzluğa, dahası bir duyarsızlığa işaret etmiyor mu? Yönetmen çocuklarla her ne kadar eşit düzeyde bir çalışma sürdürmüş olsa da onlardan çok daha fazla yararlanabilirdi, çocuklar sayesinde kendi sınırlarını kırabilirdi.

Yüze yakın izleyicinin katıldığı oyun sonrası tartışmada dikkati çeken yönetmenin oyunun yorumunu ve iletisini dile getirmekten özellikle kaçınması ve sadece çocuklarla çalışmalarıyla ilgili teknik bilgiler vermekle yetinmesiydi. İzleyicilerin de pasif duruşu, oyunu sorgulamaktan ve eleştirmekten kaçınmaları yönetmenin duruşunun bir uzantısı gibiydi. O kadar ki oyunu sorgulayan bir kaç şey söylemek ya da sormak istediğimde insanları tedirgin ediyormuşum gibi olumsuz bir duyguya kapıldım.

Günümüzde yorum yapmaktan özellikle kaçınılıyor. Dahası bir şeyi yorumlamak insanın kendi düşüncesini başkalarına dayatması olarak horgörülüyor, ayıplanıyor. Her şeyin görece ve geçerli oldu-

ğunu savunan postmodern bir eğilimin uzantısı mı? Sorgulayıcı ve eleştirel düşünmeye karşı bir tür mahalle baskısı mı? Ama şu bir gerçek ki yorum yapmamak da bir yorum. Nitekim bu oyun yönetmenin karamsar dünya görüşünü gündeme getirdiği gibi çocukları da bu çizgide yönlendiriyor.

Özgürlük Mücadelesi

Samed Behrengi, *Küçük Kara Balıktan Uyarılma: Balaca Kara Balık,*

İran Kotal Tiyatrosu

Hazırlayan ve Yöneten: Yahoop Sadigh Jamali

Engin sulara doğru

Kara balık kendi dar dünyasının sınırlarını aşip engin sulara açılıyor... Meraklı, korkusuz... Oysa her yer tehlike dolu, özellikle de kadınlar için... Evet kara balık karalar giymiş genç bir kadın ya da küçük bir kız çocuğu... Kurbağa ise tehdit edici yürüyüşü, sert davranışlarıyla sapına kadar erkek... Renk renk çiçekler sunuyor kara balığa.... Ama kara balığın umurunda mı... Şimdi de onun yolunu kesiyor, göz dağı vererek, korkutarak durdurmaya çalışıyor onu... Bocalama, çekişme... Kara balık kurtuluyor.

Ama kara balığı çok çok daha büyük tehlikeler bekliyor. İşte şimdi bir köşede kıvrılmış uyuyor. Ne olduğu belirsiz biri sarhoş gibi sallana sallana yaklaşıyor yanına. İştahla uzun uzun kara balığı seyreliyor. Sonra üstüne kırmızı sular döküyor. Kan mı? Onu öldürecek mi? Uykudan uyanan kara balık can havliyle kendini savunuyor... Elindeki şemsiyeyle kurtuluyor bu tuhaf varlığını elinden...

Oyunun genel havası kullanılan siyah, kırmızı renkler, ışıklandırma hüznü ve korku dolu... Ancak ara sahnelerde belli belirsiz bir aydınlanma oluyor. Elindeki şamdanla mum ışığında beliren beyaz bir yaratık kara balığa kendini koruması için renk renk kitaplar, bir şemsiye, sonra da bir fener veriyor. Kara balığın koruyucu meleği mi, onu



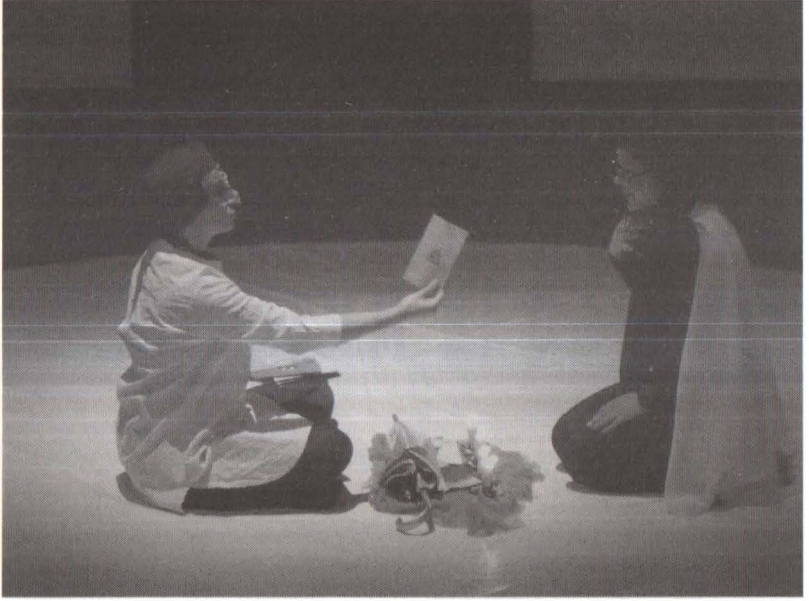
Küçük Kara Balık, İran Kotal Tiyatrosu,
Hazırlayan ve Yöneten: Yahoop Sadigh Jamali, Foto: © Farnaz Matloubi

destekleyen insanlar mı, onun bütün güçlüklerle karşı pes etmemesini söyleyen iç sesi mi?

Kara balık onu tuzağa düşürmeye, yakalamaya, yok etmeye çalışan tüm engelleri adım adım aşip özgürlük yolunda ilerliyor. Bir köşede uyurken yakalanıp da neredeyse tecavüze uğradığında şemsiyeyle kendini koruyor, yol kararıp da göz gözü görmez olduğunda fenerle yolunu aydınlatıyor.

Son sahnede kara balığı gözleyen bir adam sahneyi kırmızı ağlarla çepeçevre sarıyor. İrili ufaklı balıkları taşıyor sahneye. Şaşkınlık, sevinç... Kara balık küçük balıkların onu tuzağa düşürmek için yem olarak kullanıldığının daha farkında bile değil... Sonra bir anda yakalanıyor.

Ağın içinde çaresizce bocalayan kara balık özgürlüğüne kavuşacak mı?



Küçük Kara Balık, İran Kotal Tiyatrosu,

Hazırlayan ve Yöneten: Yahoop Sadigh Jamali, Foto: © Farnaz Matloubi

Oyundaki göstergeler

Şemsiye, fener, mumlar, valiz, kitaplar, ipler, ağ gibi göstergeler ve şiddet ve kanı çağrıştıran renkler küçük kara balığın özgürlük savaşımını gündeme getiriyor. Bütün bu engelleri aşip da özgürlüğe ulaşmak hiç de kolay değil.

Oyun biterken ağlardan kurtulan kara balığın çantasından çıkardığı renk renk kitapları izleyicilere dağıtması kızların kurtuluşunun yine okumayla çözümleneceğinin bir göstergesi olsa gerek.

İran Kotal Tiyatrosu tarafından bir kadının ezilmişliğini ve mücadelesini tüm incelikleri ve renkleriyle canlandıran bu sözsüz oyun her ne kadar on iki yaş üstü bir gençlik oyunu olarak düşünülmüşse de yetişkinlere de sesleniyor. Çünkü kullanılan simgeler oldukça soyut, eleştirel boyutuysa çok sert ve vurucu.



Küçük Kara Balık, İran Kotal Tiyatrosu,

Hazırlayan ve Yöneten: Yahoop Sadigh Jamali, Foto: © Farnaz Matloubi

Baskı toplumuna karşı

Oyun Samed Behrengi'nin *Küçük Kara Balık* adlı öyküsünden esinlenilerek doğaçlama çalışmalarıyla geliştirilmiş. Özgün metinde bir ırmakta yaşayan küçük kara balığın, çevresindeki baskılara dayanamayıp denize, özgürlüğe ulaşma çabası anlatılır. Ama özgün metin somut bir gönderme yapmadığı için oyuna oranla çok daha soyut. Bu açıdan da farklı göndermelere yol açan parabol türü bir yapısı olduğu söylenebilir.

Oyunun İranlı yönetmeni Yahoop Sadigh Jamali Behrengi'nin bu özgürlük öyküsünü okuduğunda hep yaşadığı toplumdaki kız çocuklarını ve kadınları düşündüğünü söylüyor. Çünkü baskıcı yönetimin altında en çok ezilen kuşkusuz yine kız çocukları ve kadınlar.

En kötüsü... baskı yönetiminin yaşamımızda sürekli bir ikileme yol açması. Görünürde kadınlar kapalı, içki yasağı var, her şey yasak. Ama bu sadece kamusal alana özgü bir şey. Özel yaşamda, evlerde her şey olası... Bu nedenle de yasaklara tepki çok daha yoğun bir biçimde yaşanıyor. İkiyüzlü bir toplumuz. Ama bu politik yönetimin hep kullandığı bir strateji. Sen kamusal alanda benim kurallarına ayak uydur, sesi ni çıkarma, bana karşı çıkma, ben de senin özel yaşamına karışmam stratejisi. Al gülüm ver gülüm stratejisi özellikle kadınları etkiliyor. Bu nedenle de uyuşturucu, fuhuş almış başını gidiyor... Sözgelimi henüz okul çağında bir kızım var. Hep korkular içindeyim, kiminle görüşüyor, arkadaşları kim, ne zaman eve gelecek, yasaklı bir toplumda bir genç kız özellikle çok savunmasız, onu bekleyen tehlikeler öyle çok ki.

Altmışlı yıllarda yazdığı öyküler ve masallarla adalet, eşitlik, insan hakları gibi konuları ele alarak İran'daki Şahlık düzenini eleştiren, bu nedenle de çok genç yaşta öldürüldüğü söylenen yazar Samed Behrengi'nin *Küçük Kara Balık*'ı İran'da da halen yasaklı kitaplar arasında bulunuyor. Bu özgürlük tutkunu yazara karşı büyük hınç ve öfke bugün de sürüyor. Mezarının hâlâ sık sık tahribe uğraması bunun en belirgin göstergesi. Kitapları dünyanın birçok diline çevrilen Behrengi'nin *Küçük Kara Balık* öyküsü 12 Eylül darbesi sürecinde bizde de yasaklanmıştı.

Yaşadığı baskılar sonucu İngiltere'ye yerleşen ve bundan bir süre önce Köln'de okuma yapan ünlü İranlı yazar Shahriar Manda-nipur İran'da yazar olmayı mayın tarlasında dolaşmaya benzetiyor.

Önce bastığın her adımı aşırı dikkatle atarak ağır ağır ilerliyorsun ama bir süre sonra tehlikeyi umursamaz oluyorsun.

Bundan bir kaç yıl önce sonradan ajan olduğu ortaya çıkan fanatik köktendinci bir otobüs şoförünün Ermenistan'da bir kongreye katılmak üzere yola çıkan yirmi bir yazara suikast girişimi otobüs kayalara takıldığı için gerçekleşememiş, buna karşılık otobüsteki yazarlar suçluymuşlar gibi yoğun bir sorgulamadan geçirilmişlerdi. Bu trajikomik olay İran'ı anlatan bir simge gibi.



Küçük Kara Balık, İran Kotal Tiyatrosu,

Hazırlayan ve Yöneten: Yahoop Sadigh Jamali, Foto: © Farnaz Matloubi

Balaca Karabalık'ın yönetmeni bu oyunu sözsüz bir oyun olarak yurtdışı bir festival oyunu olarak tasarlamış. Oyunun İran'da gösterilmesi henüz mümkün değil. İran'da yönetim değişikliğinden sonra hava biraz yumuşamış görünse bile çok kısa bir süre önce, eylül 2013'te çıkarılan yeni bir yasaya göre bir erkek, çocukları olan dul bir kadınla evlendiğinde evlat edindiği çocuklarla isterse evlenebiliyor. Yine yazar Mandanipur'un anlattığına göre kamusal alanlarda kadınlarla erkeklerin akraba olmadıkları takdirde birbirleriyle konuşmaları bile yasak. Ahlak bekçileri her an her dakika insanın yakasına yapışabiliyor. Kadın erkek ayrımcılığının uç noktada yaşandığı, kız çocukların yönetim değişikliğine karşın hâlâ böylesine korunmasız olduğu, çocuk haklarının böylesine hiçe sayıldığı şeriat yönetiminde Behrengi'den uyarlanan *Balaca Kara Balık* oyunu büsbütün anlam ve değer kazanıyor.

Sevginin Yıkıcı Gücü

Fil, Tiyatro BeReZe

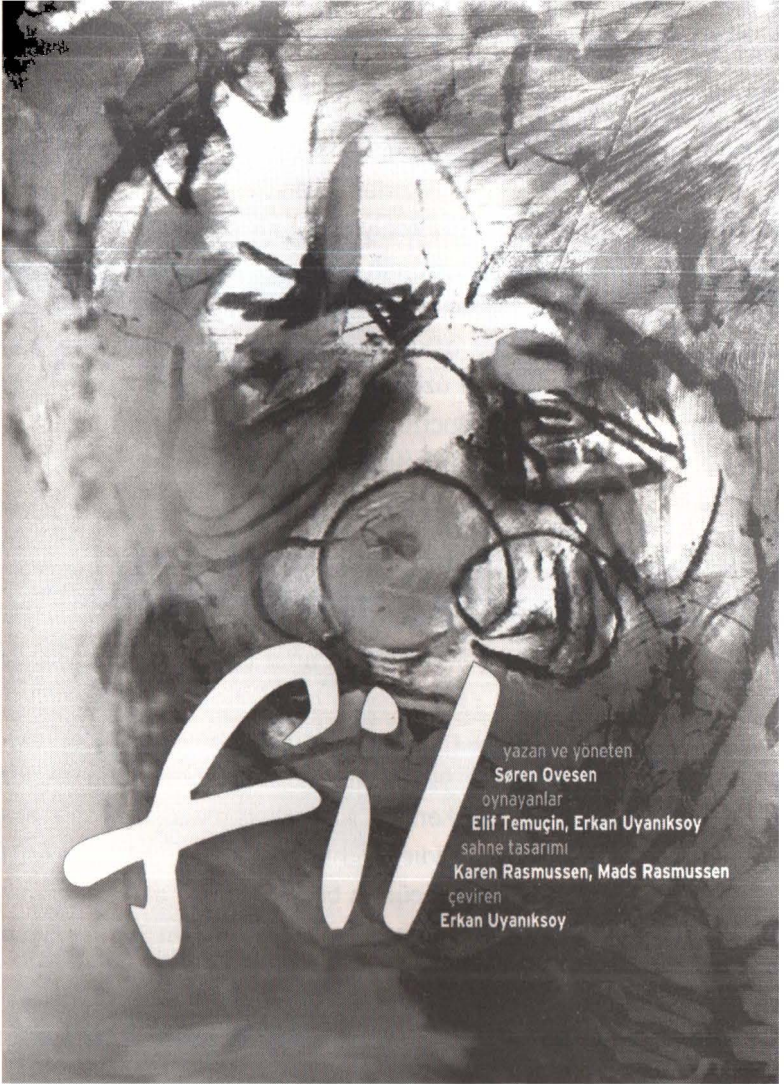
Danimarka-Türkiye ortak yapımı

Yazan ve Sahneye Koyan: Soren Valente Ovensen

Büyük Sihirbaz

Bir kadın bir adamı çok ama çok seviyor. Kadın verici ve üretici, adamsa tüketici ve yıkıcı. Adam mutsuzluk, nefret, öfke ve kin dolu, kadınsa sevgi... Adam başucundaki bir artist fotoğrafıyla oyalanarak hayalindeki kadınla sevişiyor, kadınsa adamlarla... Adam büyük bir sihirbaz olduğu inancında, şapkasından koca, koskoca bir fil çıkartacak, ama büyüü değneğini ne kadar sallarsa sallasın şapkası boş, bomboş...

Adam uyur, hayal kurar, kadına çatar, kendini öldürmeye kalkar, öfke ve hırstan kendini oradan oraya atar, kadınsa her tür hakareti sineye çekerek adam için çalışır, didinir, saçını süpürge eder. Dahası yoktan yaratır: Duvarda asılı olan kocaman 'büyük sihirbaz' levhası baş aşağı düştükçe sesinin gücüyle levhayı düzeltir, yiyebilecekleri tek bir fasulye tanesinden başka bir şeyi kalmayınca tavuğa dönüşüp ağzından yumurta çıkartarak yumurtlar. Sevgisiyle mucizeler yaratan hep kadındır. O'dur aslında 'büyük sihirbaz'... Oyunun sonu acıdır, çünkü kadın adamın taş yüreğini çıkartıp, kendi kalbini adama verir. Adamın başucundaki fotoğrafta şimdi kadının resmini görürüz. Adam kadının kendisine verdiği sevgi dolu yüreği hissedince sevginin ne olduğunu anlamıştır ama iş işten geçmiştir. Adamın yaşaması hem de sevgi dolu bir yürekle insanca yaşaması için kendini yok etmiştir kadın.



yazan ve yöneten

Søren Ovesen

oynayanlar

Elif Temuçin, Erkan Uyanıksoy

sahne tasarımı

Karen Rasmussen, Mads Rasmussen

çeviren

Erkan Uyanıksoy

Fil, Tiyatro BeReZe, Danimarka-Türkiye ortak yapımı,

Yazan ve Sahneye Koyan: Søren Valente Ovensen

Afiş Tasarım: Aslı Öрге İllüstrasyon: İlker Çelen

Sevginin yapıcı ve yıkıcı gücü

Sözden çok görselliğe dayanan bu oyunda büyücülük numaraları, yumurtlayan kadın, kadının yüreğini adama vermesi vb. etkilerle gerçeküstü ve masalımsı öğeler ağırbasıyor. Bu açıdan bu oyunun uyumsuz tiyatro geleneğinde yazılmış olan oyunları, özellikle de Eugène Ionesco'nun oyunlarını anımsattığını söyleyebiliriz. Danimarka-Türkiye ortak yapımı olarak hazırlanan bu oyun özellikle yalnız yetişkin değil genç izleyiciye de sesleniyor. Oyunun kolay anlaşılan masalımsı kurgusu, oyundaki trajikomik güldürü öğeleri vb. on beş yaş üstü genç izleyicilerin de kolay anlayabileceği özellikleri barındırıyor.

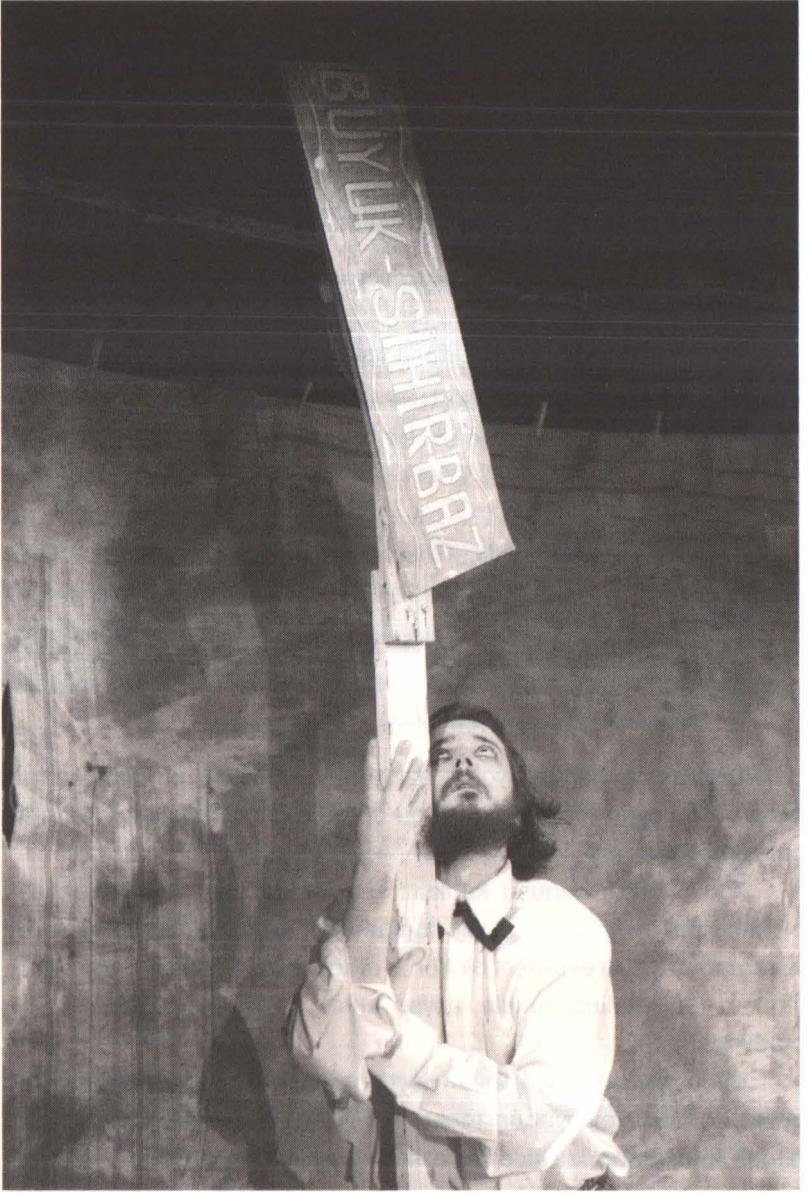
Fil'de sınırsız sevgi ve aşkın hem yapıcı hem de yıkıcı gücü gösteriliyor... İzleyici bu tema üzerinde oyunun bitiminden sonra da düşünmeye yönlendiriliyor: Mucizeler yaratan sevginin karşılıksız kalınca yok olması kaçınılmaz mı? Kim yüreğimizi acıtıyor bu oyunda, kendini dünyanın merkezi olarak gören ve büyük bir deha sanan narsis adam mı, yoksa sevgisi uğruna her tür aşağılanmayı göze alan ve sonunda kendini yok eden kadın mı?

Kadına göre "kendisini dünyanın en büyük sihirbazı olarak adlandıran bir adamın çok, çok, çok, çok ama çok acıklı hikayesidir bu."

Ya kadının hikayesi yok mudur bu oyunda? Sevgi ve aşkın mucizevi gücünü göremeyen bu 'büyük sihirbazın' hüznü sonu mudur bizi etkileyen, yoksa kadının kendini yok sayan mazoşizmi mi? Kadının kurban rolüne itilmesi midir bizi hüznlendiren, yoksa sevdiği adam uğruna kendi mucizevi gücünün bilincinde bile olmaması mı? Karşılıksız bir sevginin hazin sonu mudur bu oyunun izleği, yoksa kendini dev aynasında gören bir adamın körlüğü mü?

Alımlayanın bakışı

Oyunun başlangıcından öteye bir dehanın hazin sonunu anlatacağını söyleyerek kendini yok sayan, oyun boyu her tür aşağılanmayı sessizce kabul eden ve sonunda sevdiği erkek için kendini feda eden kadını yeterince ciddiye almamız mümkün mü? Sonuçta büyük



*Fil, Tiyatro BeReZe, Danimarka-Türkiye ortak yapımı,
Yazan ve Sahneye Koyan: Soren Valente Ovensen*

sihirbazı yaratan, onu sihirli güçleri ve sevgisiyle ayakta tutan yine kadın değil mi? Öyleyse o da bu çarkın bir vidası değil mi?

Bayanlar ve Baylar! Bu kendisini dünyanın en büyük sihirbazı olarak adlandıran bir adamın çok, çok, çok, çok ama çok acıklı hikayesidir. Kendisine dair çok, çok ama çok büyük hayalleri olan bu adam, bir gün büyüklük hakkında aslında hiçbir şey bilmediğini fark edecek...

sözleriyle oyunu oyun içinde oyun çerçevesinde başlatan da kadındır, bitiren de kadın...

Ama pandomim, müzik, dans vb. teatral öğelerle canlandırılan baştan sona bir erkeğin öyküsü. Bu öyküde kadına hiç yer yok. Çünkü kadın kendini ancak sevgisiyle erkeğe verebildiği sürece var edebiliyor, bu sevginin olmadığı noktada ise sabun köpüğü gibi sönmeye başlar. Kaçınılmaz bir yazgı gibi.

Elif ve Erkan Uyanıksoy'un ustaca yorumuyla izlediğimiz bu simgelerle dolu büyüleyici oyunu alkışlarken yanımda oturan İranlı bir kadın tiyatro oyuncusu

Kadın erkek eşitsizliği dünyanın her yerinde aynı değil mi? İran, Türkiye, Danimarka hep aynı şeyle karşılaşmıyor muyuz?

Karşılaşmasına karşlaşıyoruz da bunun farkında olanların sayısı belki de bu oyun bir gençlik oyunu olarak düşünüldüğü için yine de çok olmasa gerek.

"Bu oyunun konusu katıksız sevgi değil mi?", "Anlatılan çok insancıl bir duygu olan sevgi, toplumsal cinsiyetle bağlantısını hiç kuramadım", "Bu evrensel bir konu, erkek/kadın ilişkisiyle ilgisi ne!", "Roller değişebilirdi pekala, seven erkek, büyük sihirbaz da kadın olabilirdi!"

Oyun sonrasında yapılan tartışmada kendiliğinden gündeme gelen bu görüşler oyunun toplumsal cinsiyet ağırlıklı açık iletişinin birçok kimsenin, özellikle de erkek izleyicilerin gözünden kaçtığını gösteriyordu. Ama bunun nedeni sadece izleyicinin koşullanmışlığından kaynaklanmıyor, oyun metni de böyle bir okumaya fırsat tanıyor belki. Aslında oyun içinde oyunun vurgulandığı başlangıç ve final

sahnesinde yapılabilecek bir dramaturjik değişikle, özellikle de ironi aracılığıyla bu sorun büyük oranla çözümlenebilir, böylelikle oyunun eleştirel boyutu didaktiğe kaymadan rahatlıkla verilebilirdi. Bunun erkek-kadın eşitsizliğinin uç noktada yaşandığı ülkemizde özellikle önemli olduğunu düşünüyorum (Ayrıca roller gerçekten değişseydi sevgisinin karşılığını bulamayan adam kadını anında öldürmez miydi?). Danimarkalı bir yazar ve yönetmen bu konuda belki de bizim kadar duyarlı olmayabilir ama kültürlerarası verimli bir etkileşimin gerçekleşebilmesi sanırım büyük oranda bizim de duyarlılığımıza ve farkındalığımıza bağlı.

Oyunu bizler Assitej Tiyatro Festivali kapsamında kendi aramızda izledik. Gençler yoktu, bu nedenle onların bu oyuna nasıl tepki verebileceklerini kestiremiyorum. Ama anlatılmak istenen bir çok izleyicinin iddia ettiği gibi gerçekten sadece yok olmaya mahkum karşılıksız bir sevgi temasında odaklaşıyorsa gençlerin bunu pek ciddiye alacaklarını düşünemiyorum. Çünkü onlar sevgi ve aşk konusunda sanırım bizlerden daha gerçekçiler.

Verdi Namus Cinayetini Anlatıyor

Giuseppe Verdi, *Kaderin Gücü* (La Forza del Destino),

Köln Operası

Libretto: Francesco Maria Piave

Yönetmen: Olivier Py

Hayaletler dünyası

Kül renkli bir dünya. Gökyüzüne yükselen karanlık görünümlü yapılar, kiliseler, fabrikalar, kuleler... Fabrikaların bacalarından tüten dumanlar... Uvertür başladığında arka planda duvara yansıtılan bir gölge oyunuyla yavaş yavaş dönen kapkaranlık bir kent... İç kapa-yıcı, hüznünlü... Sahnenin iki yanında hızla dönen küçüklü büyüklü çarklar... Ön sahnede merdivenler, tavandan sarkan ve iç ya da dış mekana göre aşağı inen ya da yukarı çıkan görkemli bir avize (Sahne tasarımı: Pierre-Andre Weitz).

İlk sahne: Leonora sevgilisi Alvaro ile kaçacak. Çünkü babası Markiz Calatrava, Alvaro'ya yarı Perulu bir melez olduğu için karşı. Leonora ikilem içinde, bir yandan aşkı bir yandan da babasına duy-duğu sevgi... Baba öfke içinde âşıkların kaçışını engellemeye çalışıyor. Ancak babaya teslim olarak silahını teslim eden Alvaro'nun silahının bir talihsizlik sonucu bir anda patlamasıyla baba yere seriliyor. Ölürken kızını lanetliyor. Babanın ölümü ve laneti bundan sonra yaşanacak olan acıların başlangıç noktasını oluşturur.

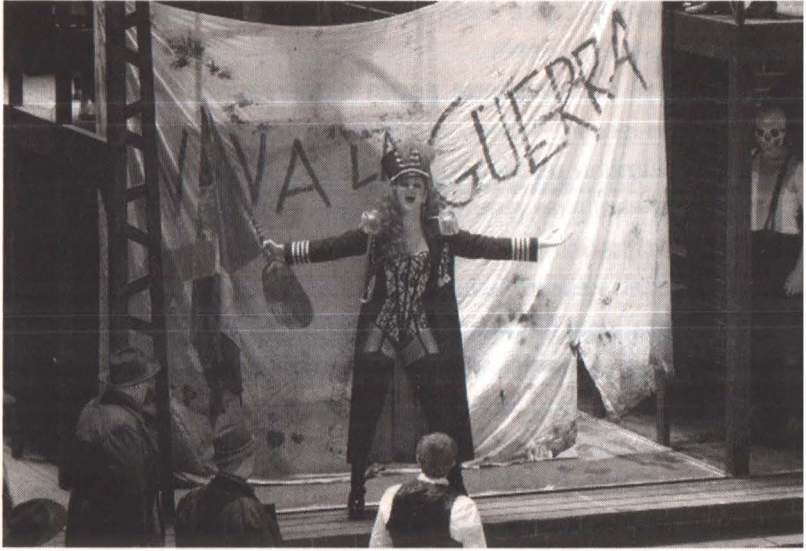
İkinci sahne: Arka planda bir meyhane. Ön planda köy meyda-nı. İtalya, İspanya ile Almanya arasında patlak veren savaşı İspanyol halkının büyük bir coşku ve sevinçle karşılaması. Savaşa hazırlık... Canlı, neşeli bir müzik. Sahne tasarımında hep siyah ve gri renkler,

kül renkli gökyüzü... İyice coşan halkın arasına karışan ölülerin gerçeküstü, hayaletimsi dansı...

18. yüzyıl İspanyası'nda geçen olaylar bundan sonraki sahnelerde hızla gelişir. Savaş, sevgilileri birbirinden ayırır. Leonora babasının ölümüne neden olduğu için vicdan azabı içinde kiliseye sığınıp erkek kimliğine girerek keşiş olur. Öldürülen Markiz'in oğlu Carlo intikam hırsı içinde sevgililerin peşine düşer. Savaşta Alvaro ile Carlo'nun yolları kesişir. Savaşın acımasızlığı içinde Alvaro, Carlo'yu ölümden kurtarınca, iki arkadaş birbirlerine kan kardeşliğiyle bağlanırlar. Ancak bir rastlantı sonucu Alvaro'nun kim olduğunu keşfeden Carlo deliye dönüp onu öldürmek ister. Alvaro ise Carlo'yu hiçbir şekilde incitmek istemediği için ondan kaçıp manastıra sığınır. Ama Carlo ne yapıp edip Alvaro'yu yakalar ve onu düelloya zorlar, ne var ki düelloyu kaybeder; ancak öylesine intikam hırsı içindedir ki ölürken kardeşi Leonora'yı vurarak intikamını alır.

Kaderin Gücü'nde Alvaro, Carlo ve Leonora arasındaki çatışmanın temelini ataerkil yapılanma ve ırkçılık oluşturuyor. Baba kızını (bu sahne yorumunda anlaşılmasa da oyunun orijinalinde) Alvaro'ya melez olduğu için vermek istemiyor. Babanın ölümünden sonra bir kan davasına dönüşen olaylarda ağabey Carlo'nun tek düşündüğü namusunu temizlemek. Onun gözünde Alvaro babasını öldüren ve kız kardeşinin, böylelikle de bütün ailenin namusunu elinden alan bir cani. Carlo ailenin namusunu temizlemek saplantısının öylesine etkisi altında ki gerçekleri (Alvaro'nun ne kadar iyi bir insan olduğunu, babasını kazara öldürmüş olduğunu, Alvaro'yu çok seven kız kardeşinin mutsuzluğunu) göremiyor. Kısaca kalbinin sesini duyamıyor, çünkü sadece körleşmekle kalmıyor, duyguları da bütünüyle dumura uğruyor.

Arka plandaysa savaş tüm yıkıcılığıyla sürüp gider. İkinci perde-deki halk sahnesinde savaş sürerken sakatlar, ölümler, şiddet ve pervasızca ortaya dökülen cinsel güdülerle tam bir cehennem sahnesi canlandırılıyor. Son kitle sahnesindeyse savaş sonrası yıkıntı sergileniyor. İnsanlar açlık içinde sürünmekte, kilise halka ekmek dağıt-



Kaderin Gücü (La Forza del Destino), Köln Operası

Foto: © Paul Leclaire

makta. Ancak başrahabin (Liang Li) dinginlik dolu şarkılarıyla yapıcı güçleri, din bağlamında iç huzuru simgeleyen kilise bu sahnede yıkıcı yönüyle canlandırılıyor. Çünkü rahip yardımcısı (Patrick Carfizzi) halka ekmek dağıtırken bu insancıl etkinliği komedi türü bir oyunculukla tam bir iktidar ve güç savaşımına dönüştürüyor. Bu bağlamda Verdi komedi sınırları içinde olsa da kiliseye de sert bir eleştiri getiriyor.

Yapıcı ve yıkıcı güçlerin çatışması ve yıkıcılığın zaferi

Olayların akışının yapıcı ve yıkıcı güçler arasındaki çatışmalara dayandığını söyleyebiliriz. Sevgi ve aşk her ne kadar yapıcı gücün kaynağını oluşturuyorsa aynı zamanda olayları başlatan temel güç. Leonora'nın Alvaro'ya duyduğu aşk ile babasına ve ailesine duyduğu sevgi arasında yaşadığı iç çatışmayla, öte yandan babanın otoriter duruşunun ve ırkçılığının kızına olan sevgisinin önüne geçmesiyle olaylar başlıyor. Alvaro insancıl, barışçıl, sevgi dolu duruşuyla yapıcı gücün sözcüsü olarak sonuna kadar yıkıcı güçlere karşı direniyor.

Ama başaramıyor, çünkü yıkıcılığın en büyük zaferi karşı tarafı ele geçirerek her tür direnişi yıkmak. Alvaro, Carlo'yu öldürse de kazanan Carlo'dur. Öylesine yıkıcı güçlerin etkisi altındadır ki dostluk, sevgi, kardeşlik gibi onu dönüştürebilecek bütün yapıcı duyguları yok etmeyi başarıyor.

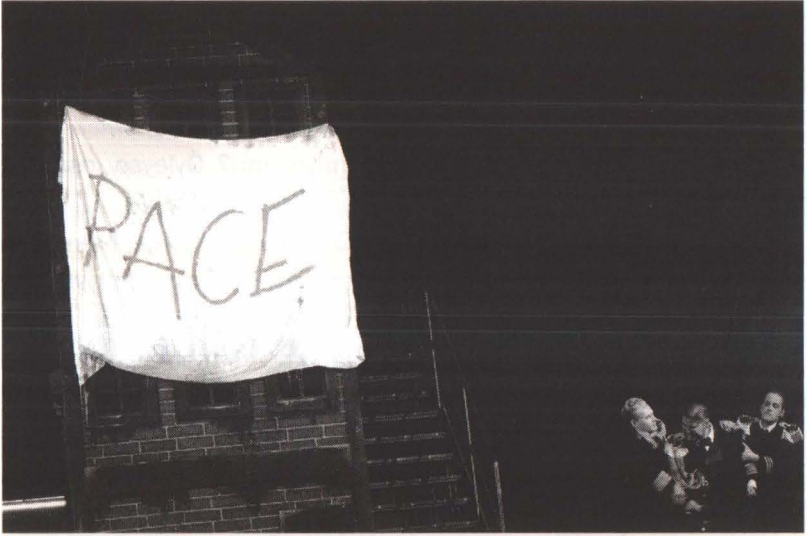
Alvaro ile Carlo arasındaki karşıtlık operanın dramaturjik kurgusunun temelini oluşturuyor. En çarpıcı sahnelerden birinde Carlo, Alvaro'nun kim olduğunu öğrendiğinde intikam hırsı içinde çırpınırken, sevgilisinin yaşadığını öğrenen Alvaro sevinç içinde Carlo'ya Leonora'yı birlikte aramalarını önerir. Öylesine masum ve öylesine sevgi doludur ki, Carlo'nun kin ve öfkesinin boyutlarını ilk anda anlayamaz bile. Yıkıcı ve yapıcı güçlerin çatışmasının belki de doruk noktasını bu sahne oluşturuyor.

Sonunda tarihin bir çok döneminde olduğu gibi yine yıkıcılık egemen olacak ve bütün güzel duyguları yıkıp yakacaktır. Oyunun esas kahramanları yapıcılığı ve yıkıcılığı temsil eden erkeklerdir. Leonora ise sadece sevdiği erkekler (sevgisi, babası, ağabeyi) arasına kısıtlanmış bir kurbandır, büyük iç çatışmalar içindedir, nitekim insanın içine işleyen arylarından belli olduğu gibi kiliseye sığınmak bile o kadar özlem duyduğu iç huzuru getiremez ona. Bu yönüyle tıpkı Dumas'nın *Kamelyalı Kadını*'ndan esinlenerek bestelenen *La Traviata*'daki Violetta'nın kız kardeşi gibidir. Başına buyruk yaşamından dolayı hafif kadın gözüyle bakılan Violetta sevgilisi Alfredo'dan Alfredo'nun babasının ısrarları sonunda büyük bir özveriyle vazgeçmeye razı olur. Sevgisi için mücadele etmez, çünkü içselleştirdiği eril duruş bu aşkın olanaksızlığına inandırmıştır onu. Böylece kendi felaketini kendi hazırlamış olur. *Kaderin Gücü*'nde de Leonora tıpkı Violetta gibi vicdan azabı içindedir ve büyük iççatışmalar yaşar. Öte yandan sevgilisi Alvaro'nun da tıpkı Leonora gibi bir kurban olduğunu söyleyebiliriz. Her ikisi de döneme egemen olan ataerkil zihniyeti öylesine yoğun bir biçimde içselleştirmişlerdir ki, sınırları kırıp yeni bir yaşama başlayacak gücü bulamazlar. Böylece olaylar babanın iki sevgiliyi de vicdan azabına sürükleyen laneti ve Carlo'nun intikamıyla sonuçlanır.

Verdi'nin operalarında sevgi yapıcı güç olamıyor, kişileri mutlu edemiyor. Ya intikam duygusu ağır basmış oluyor, biri ölüyor, öldürülüyor ya da sevgi kadere boyun eğiyor, kadın manastıra kapanıyor, sevgililer öte dünyada birleşebiliyor Çünkü opera kahramanları o döneme egemen olan zihniyetlerin feodalizmin, ırkçılığın, ulusalcılığın, ataerkilliğin etkisi altındalar. Verdi çağına egemen olan bu inançları ve eğilimleri ne derecede sorguluyor, ne derecede onlarla özdeşleşiyor, hangi operalarında eleştirel bir yaklaşımı olduğunu söyleyebiliriz, hangilerinde opera prodüksiyonunun gerçekleşebilmesi için geniş çevrelerin beğenisini, daha somut bir deyişle o dönemin sanat anlayışını belirleyen beğeni ölçütlerini hesaba katması gerekiyor... Bu ve bunun gibi sorular başlı başına bir araştırma konusu olarak Verdi alımlamasında yeni kapılar açabilir.

İzlediğimiz sahne yorumunda Adrina Aaron babası tarafından lanetlenen ve sevgilisini yitiren Leonora'nın hüznünü, acısını, içe dönüklüğünü çok etkileyici bir biçimde ortaya çıkarıyor. Alvaro rolünde Enrique Ferrer biraz metalik gelen sesine rağmen hem sevgilisini hem de can arkadaşı Carlo'yu yitirmenin çaresizliğini, hüznünü çok çarpıcı bir biçimde canlandırıyor. Ancak olağanüstü bir sesi olan bariton A. Michaels Moore Carlos rolünde şarkılarını daha saldırgan söylebilseydi, iki erkek arasındaki karşıtlık da müzikte de daha vurucu bir biçimde ortaya çıkacaktı. Sahne tasarımıysa oyun boyu egemen olan siyah ve gri renklerin, kısaca iç kapayıcı bir atmosferin özellikle kitle sahnelerindeki neşeli müzikle tuhaf bir karşıtlık oluşturmaması bu yoruma egemen olan antimilitarist duruşu sergiliyor. Böylece Verdi'nin müziğinde savaşı özgürlük savaşı olarak onaylayan duruş (söz konusu olan Avusturya işgalinden kurtulmak) bu yorumda neşeli müziğe rağmen geri plana itiliyor.

Oyunda kullanılan simgelerse, sözgelimi babanın hayaletinin kanlı bir beden olarak bir kaç kez ortaya çıkması kişilerin iç dünyalarını, çoğunlukla da korkularını ve öfkelerini yansıtıyor.



Kaderin Gücü (La Forza del Destino), Köln Operası

Foto: © Paul Leclair

Yıkıcılığın kökeni: ataerkil koşullanma ve şiddet

Yukarıda da belirtildiği gibi Verdi'nin bu operasında güncelliğini bir çok toplumda hâlâ sürdüren, ancak Py'ın yorumunda yine de yeterince altı çizilmeyen iki temel olgu olduğunu söyleyebiliriz. Toplumsal cinsiyet ve ırkçılık. Kadının feodal bir yapılanma içinde hiç söz hakkının olmaması Verdi'nin *Aida*, *Rigoletto*, *La Traviata* vb. diğer operalarında olduğu gibi burada da çok yoğun bir biçimde ortaya çıkıyor. Nitekim Verdi'den neredeyse iki yüz yıl sonra, olayların geçtiği dönemi gözönüne alacak olursak üç yüz yıl sonra, yani bugün bizim toplumumuzda da namus cinayetleri gündemden çıkmıyor. Öte yandan Verdi'nin canlandığı dünya savaşın, şiddetin, ırkçılığın ve zengin-yoksul ayrımının ve toplumsal sınıf farklılığının egemen olduğu eril bir dünya. Bu dünyada kadınların kurban rolünde olmaları kaçınılmaz bir yazgı gibi.

Günümüz TV dizilerini aratmayacak kadar dramatik çatışmalarla dolu olaylarda yıkıcı güçleri ataerkil zihniyetin egemen olduğu şiddet ve savaş dolu bir dünya temsil eder. Bu dünyada iç huzur,

sevgi, aşk gibi duygulara hiç yer verilmediği için insanlar yok olmaya mahkum. Böylece sevginin gücünü yitirdiği, sınırsız bir yıkıcılığına har vurup harman savurduğu bir noktada insanların da yaşamlarını yitirmeleri kaçınılmaz bir yazgı olarak çıkıyor karşımıza.

İnsan kendi yazgısını kendisi çizmiyor mu? Öyleyse insanları acıya boğan yıkıcılığı önlemek insanların elinde değil mi?

Verdi olağanüstü müziğiyle bu sorularla bizi başbaşa bırakırken yönetmen Olyvier Py bu sahne yorumunda bütün yıkımlara ve felaketlere rağmen insanoğlunun değişmezliğinin altını çiziyor. Dünya sahne tasarımında sürekli dönen çarklarla da vurgulandığı gibi dönmeye dönüyor ama insanı yok eden yıkıcı güçler hep aynı kalıyor. Tam bir kısır döngü... Sevgi, aşk, din, barış, dostluk, hümanizm gibi yapıcı güçlerse müzikte pırıltılı ve ışıklı anlar olarak umut dolu ütopyik bir dünyaya gönderme yapıyorsa da hiçbir biçimde gelişmiyor, yeşeremiyor. Oysa günümüzde dinsel değerlerin sorgulanmasıyla birlikte kader olgusu da farklı bir boyut kazanıyor. İnsanlar kendi dışlarındaki güçlerce sürüklenseler bile bu güçlerin temellerini sorgulamaya başlıyorlar. Bu açıdan Verdi'ye günümüz sorunlarına ışık tutan daha farklı bir yaklaşım getirilebilir miydi, yoksa opera türü gereği (müziğe bağlı olduğu için) tiyatro kadar özgür yaklaşımlara ve uyarlamalara pek fırsat tanımıyor mu sorusu gündeme geliyor. Sanırım bu da başlı başına bir araştırma konusu.

Opera alımlamasında müzik hep ön planda olduğu için dinleyici genellikle kendini müziğe kaptırıyor, anlatılanları pek önemsemiyor. Oysa Nazan İpşiroğlu'nun *Mozart ve Verdi'de İnsan** kitabında belirttiği gibi metin önemli. Çünkü yazarın sözcüklerle anlattığı bir konuyu müzik soyut dille bütünleştiriyor. Bu nedenle bu alımlama örneğinde Verdi'nin gündeme getirdiği sorunların ve ardındaki ideolojilerin üzerinde geniş çapta durdum.

* Nazan İpşiroğlu, *Mozart ve Verdi'de İnsan*, Hayalperest Yay., İstanbul 2014, s. 118.

Tiyatroda Disiplinlerarası Etkileşim

Nazan İpşiroğlu'yla söyleşi

Zehra İpşiroğlu (Zİ.): Alımlamada tiyatrodan farklı olarak sanat ve edebiyatın ortak özelliği nedir? Dilersen önce bu konu üstünde duralım. Bu alanlarda alımlama dolaysız bir biçimde geliyor. Alımlayan resimle ya da yazınsal metinle arada hiçbir aracı olmadan dolaysız bir iletişime girebiliyor. Oysa tiyatrodaki sahneleme aracılığıyla dolaylı bir alımlama söz konusu. Alımlamanın alımlanması. Bu müzik ve sinema için de geçerli. Bütün bu farklı disiplinlerin ortak özelliği resimde ya da yazıda olduğu gibi dolaysız bir alımlamaya izin vermemeleri. Bu bağlamda ilk aşamada tiyatro ile müzik alımlaması üzerinde durabiliriz. Bu farklı disiplinlerde ortak olan ve ayrılan noktalar neler ve bu alımlama aşamasında ne gibi sonuçlara yol açıyor?

Nazan İpşiroğlu (Nİ.): Müziği bütün sanatlardan ayıran belki de en önemli yanı, seslendirmeye bağlı olması. Tiyatro öyle değil, genellikle yazınsal bir metne dayanıyor. Alımlayan bir tiyatro oyununu sahnede görmese de ona okuma yoluyla ulaşabilir. Müziğe gelince seslendirilmediği sürece alımlayana ulaşması olanaksız. Doğal olarak şöyle de diyebilirsin, tiyatrodaki nasıl bir metin ya da metin tasarımı varsa, müzikte de notalar var. Ne var ki, tiyatro oyunu, eğer yazınsal bir metne dayanıyorsa o metin doğrudan okunup alımlanabilir. Müziği notadan okumaksa bir uzmanlık işi. Ancak müzik eğitimi almış biri bunu yapabilir. Hele bir partiyonu okumak... Bunun için basit bir müzik eğitimi de yeterli değil, müzik okulunda şeflik eğitimi almış olmak gerekir. Yani herkesin yapacağı bir şey değil.

Bu yanıyla müziğin gerçekliği bile tartışma konusu olmuş. Varoluşu seslendirilmeye bağlı olduğuna, seslendirilmediği sürece ortada olmadığına göre varlığı ne kadar gerçek diye bir tartışma olmuştu. Her neyse bu bizim konumuzun dışında kalıyor.

Zİ.: Müzikle tiyatro arasındaki ayrımı belirleyebilmek için çok temel bir noktaya parmak bastığını düşünüyorum. Bu kitapta da ele alınan alımlama örnekleriyle sahnedeki göstergeler bir bir çözümlendikten sonra, yani belli bir alımlama sürecinden sonra, oyunun başlangıç ya da oluşum aşamasına değin uzanılıyor. Bu aşamada yönetmenin, dramaturgun ve oyuncuların sahnelemeyi amaçladıkları oyun metnini nasıl alımladıkları, nasıl bir düşünsel tasarımdan yola çıktıkları, kısaca metne nasıl bir yorum getirdikleri önem kazanıyor. Bu bütünüyle metinden bağımsız bir çalışma, dahası yalnızca bir gönderme ya da çeşitli metinlerle oluşturulan bir kolaj bile olsa değişmiyor. Yönetmen metni tersyüz edebilir, metne karşı bir okuma geliştirebilir, ama burada her şekilde bir alımlama söz konusu. Ve izleyici olarak bunun ne olduğunu benim görebilmem gerekiyor. Bu açıdan tiyatro izleyicisi ne kadar bilinçli bir izleyiciyse, izlediği oyunu tanıyorsa, yani okumuş ve üzerinde düşünmüşse alımlaması da o kadar kolaylaşacaktır. Öte yandan belli bir ön birikimin sahne alımlamasını kesintiye uğratma tehlikesi de yok değil... Bu tehkeyi özellikle tiyatro eleştirmenlerinde görüyoruz. Belli bir ön birikimi olan eleştirmenin sahnelemede kendi kafasındaki, yani aradığını bulamayınca düş kırıklığına uğraması... Bunun yanlış olduğunu düşünüyorum, çünkü sonuçta benden bağımsız bir sahne yapıtı var karşımda ve benim görevim bunu anlamaya çalışmak. Neyse bu daha çok eleştiri alanının konusu...

Nİ.: Yine çok önemli olduğunu düşündüğüm bir fark, tiyatronun –sadece sahneleme açısından değil, salt metin olarak da– temelinde görselliğin yatması. Metni okurken alımlayan ister istemez bütün sahneyi gözünün önünde canlandırır, metin onu bu doğrultuda yönlendirir. Metinsiz tiyatroya gelince o zaten doğrudan görselliğe dayanıyor. Müzikteyse –programlı ya da betimleyici bir müzik bile

olsa- anlatım dili, ses, tını ve ritme dayanıyor yani soyut bir temel üzerine kurulu, görsellikle bütünleşebilecek somut sözcüklerden yoksun. Doğal ki burada müzik derken çalgısal müzikten söz ediyorum. Üzerinde durmak istediğim bir başka nokta daha var. Müzik ister yazılı olsun, ister olmasın alımlayana ulaşması için seslendirilmesi gerekiyor. Aynı şey tiyatro için de geçerli, ister dans tiyatrosu olsun, ister herhangi bir performans, bizim onu alımlayabilmemiz için sanatçıların bize bir gösteri sunmaları gerekiyor. Bu durumda şöyle bir şey söylenebilir mi? Tiyatroda metin, alımlama açısından önemini yitirdiği oranda kendi sınırlarını aşıyor ve müziğe yaklaşıyor.

Zİ.: Belki şunu söyleyebiliriz. Tiyatroda da müzikte de malzeme insan. Sonuçta karşımızda müziği seslendiren ya da belli bir rolü canlandıran insanlar var. Müzikte doğrudan insan sesi söz konusuysa bu daha da belirginleşiyor, öyle değil mi? Bunun dışında her iki sanat türünde de bir art ardalık söz konusu, alımlama belli bir zaman süresi içinde oluşuyor.

Nİ.: Evet her iki sanat da zamansal. Ama ben önce sanatların sınırlar aşırılığı üzerinde durmak istiyorum. Ama daha önce az önce kullandığın 'malzeme' deyimine açıklık getirelim. Ben tiyatroda olsun müzikte olsun insan için malzeme değil, bu sanatların nesnesi demeyi yeğliyorum. Çünkü insan burada bize bir şey sunma konumunda. Örnek olarak getirdiğin vokal müzikte malzeme gerçi insan sesi ama yine de ses, elle tutulamayan, gözle görülemeyen dalgalar. İnsanı malzeme olarak kullanan sanat dans tiyatrosu ya da değişik performanslar. Orada beden hareketleri doğrudan bir anlatım aracı olarak karşımıza çıkıyor. Az önce metnin önemini yitirdiği oranda müziğe yaklaştığını düşündüğümü söylemiştim. Metnin büsbütün ortadan kalkmasıyla tiyatronun anlatım dilinin yıllar yılı dayanmış olduğu temel çöküyor ve bu temelle birlikte onu destekleyici ya da açıklayıcı biçimlendirme öğeleri de... Bunun yerini başka sanatların biçimlendirme öğeleri alıyor. Başka deyişle tiyatro sanatı kendi sınırlarını aşıyor. Örneğin sahne tasarımının benzetmeci tiyatroyu temel

alan sahnelemede belli bir atmosfer yaratma doğrultusunda bir işlevi varken yeni sahnelemelerde oyuncular bomboş bir sahnede ya da konuya gönderme yapan birkaç rekvizitin yer aldığı bir sahnede oynayabiliyorlar.

Zİ.: Senin söylediğin gerçeğe benzer bir dünya yaratmayı amaçlayan yanılısama tiyatrosunun tükenmiş olmasıyla ilintili. Günümüzde sahneleme anlayışı tiyatronun tüm öğelerine aynı derecede önem veren bütüncül bir tiyatro anlayışına dayanıyor. Bu metinli tiyatro olabilir ya da dans tiyatrosu, performans gibi metinsiz tiyatro olabilir, fark etmez. Amaç metne hizmet etmek değil, metinden yola çıkarak serbest bir yorumlama, uyarılama kimi kez göndermeye yol açma. Böyle olunca sahnelemedeki tüm öğelerin benzetmeci tiyatro anlayışındaki kullanımından farklı bir biçimde kullanıldığını görüyoruz. Bu da tiyatroyu senin söylediğin gibi diğer sanatlara daha yaklaştııyor. Sözgelimi *Kont Öderland* oyununda karı koca arasındaki sevgisizlik, iletişimsizlik, yabancılaşma sahne tasarımında havaalanı imgesiyle gösteriliyor. Oyunda yatak odasında geçen bir sahne bir havaalanının anonim atmosferine taşınıyor. Şimdi aynı sahne benzetmeci bir tiyatro anlayışıyla yorumlansa, yatak odasında birbiriyle sınırlı sınırlı konuşan bir çift gösterilir. Yani söylemek istediğim burada sahne tasarımının bir imgeye, bir resme dönüşerek bağımsızlık kazanması ve oyunun düşünsel tasarımına bir katkıda bulunması. Aynı şeyi yine bu kitapta yer alan *Danton'un Ölümü* oyununun yorumu için de söyleyebilirim. Danton'un çöküşü, tükenişi sahne tasarımında çamurlara gömülme, batma sahnesiyle veriliyordu. Bu yorumlarda sahne tasarımının bu kadar ağırlık kazanması, tiyatroyu bir yerde görsel sanatlara yaklaştırmıyor mu?

Nİ.: Evet, sahne tasarımında imgenin biçimlendirme ögesi olarak kullanılması yanılısamacılığın geçerliliğini yitirmesinden kaynaklanıyor. Ama bu, sınırların aşılması bağlamında senin de vurguladığın gibi oyunun düşünsel tasarımına, yani yorumuna bir katkı. Başka deyişle bir artı. Oyunun iletisi insanların mekanikleşmiş so-

ğuk bir dünyada kendilerine ve birbirlerine yabancılaşmış olmaları. Bu sahne tasarımıyla ileti çok güzel dile geliyor, ama belki başka türlü de tasarlanabilirdi ve yine güzel olabilirdi. Söylemek istediğim şu: Bir metin var ve bu metinle bir hesaplama var. Bu hesaplama farklı sahne yorumlarına yol açabilir. Örneğin Köln'de birlikte izlediğimiz *Otello*'yu düşünelim. Tüm oyun suyun içinde geçiyordu. Su bu sahnelemede sınırlanmışlığı, boğulmayı ve yok olmayı simgeliyordu. Yorumda oyunun bildik iletişi içinde *Otello*'nun yabancı olduğu için kendini dışlanmış hissetmesi, Desdemona'nın onun tutkulu aşkına ve kıskançlığına sevgi ve sevecenlikle karşılık vermesi özellikle vurgulanıyordu. Şimdi burada soruyorum. Oyunun su içinde geçmesinin bunlara ne kadar katkısı oldu? Oyunun yorumda ağırlığı olan tüm boyutlarını kapsamış mıydı? Ben sınırlar aşırılığı derken, başka sanatların biçimlendirme öğelerinin, tıpkı tiyatro dilinin 'olmazsa olmaz' dediğimiz biçimlendirme öğeleri gibi oyunun yorumuna indirilmesini kastettim.

Zi.: Yani sanırım çıkış noktan şu: Sahnelemede kullanılan tüm öğeler sahne tasarımı, dans, müzik vb. oyunun yorumunda olmazsa olmaz diyebileceğimiz bir temel mi oluşturuyor, yoksa senin deyimimle bir artı mı? Bana göre *Danton'un Ölümü* ya da *Kont Öderland*'da sahne tasarımları yoruma iyice sindirilmişti. *Kont Öderland*'da hava alanı imgesiyle insanların sürekli hareket içinde oldukları, birbirlerini tanımadıkları anonim ve soğuk bir dünya gösteriliyordu ki, bu bence sahne yorumuyla bire bir örtüşüyordu. Yani başka bir sahne tasarımı yapılsaydı bu yorum böylesi belirgin olmazdı. Aynı şekilde *Danton'un Ölümü*'nde çamurlar hem Danton'un çöküşünün bir göstergesi olarak kullanılıyordu hem de tüm devrim hareketinin yerle bir oluşunu simgeliyordu. Bir idealin çamurlar içinde, pislik içinde yok olması... Oyunun başındaki dans sahnesi de, oyuncuların birden sahneye esen buz gibi bir rüzgarın etkisiyle oradan oraya savrulmaları da devrimin nasıl doğaüstü bir güç, yani kendi başına bir güç kazanarak insanları oradan oraya savurduğunu simgeliyordu. Yani bu sahnelemede de bu yorum bu sahne tasarımı ve bu

dansı gerektiriyordu. Buna karşılık, *Otello*'da senin de söylediğin gibi su simgesi güzel bir buluş olmakla beraber yorumun bütününe yeterince sindirilmemişti. Pekala başka bir sahne tasarımı da olabilirdi oyunun yorumu gene de değişmeyecekti. Şimdi aklıma daha da belirgin bir örnek geliyor. Dostlar Tiyatrosu'nda savaş karşıtı çeşitli metinlerle sözgelimi Nazım Hikmet'in, Brecht'in şiirleriyle oluşturulan *Yaşasın Savaş* oyununda (Yönetmen: Genco Erkal, İstanbul 2002) Zeynep Tanbay'ın işkenceyi ve acıyı dile getiren ve çok etkileyici olan dansları oyunun düşünsel tasarımına olumlu bir katkıda bulunuyordu. Ama gene de dans sahnelerinin oyunun kurgusal bütünlüğüne iyice sindirilmiş olduğu söylenemez. Çünkü sonuçta olsa da olur olmasa da olur, oyunun yorumunda gene de değişen bir şey olmaz. Böyle olduğu için de birçok gösteride, örneğin turnelerde dans sahnesinin olmaması kimseyi yadırgatmadı.

Nİ.: Belki şöyle bir ayrım doğru olabilir. Tiyatro yeni bir anlatım dili yaratırken başka sanatların biçimlendirme öğelerinden yararlanıyor, kendi sınırlarını zorluyor. Bu kimi kez yalnızca bir artı olarak kalıyor kimi kez sahne yorumunun temelini oluşturuyor. Şimdi benim üzerinde durmak istediğim başka bir şey, yabancı öğelerin doğrudan oyunun dokusunu oluşturması. Bu bence şimdiye değin üzerinde durduğumuzdan daha farklı. Buna örnek olarak birlikte izlediğimiz dört *Macbeth* oyununu alıyorum. Bunlardan ilki geleneksel bir sahnelemeydi (Işıl Kasapoğlu, 1994, İstanbul). Yönetmen oyunun bir boyutuna, şiddete ağırlık vermişti. Bunu kan dökmeye anlatıyordu. Tam deyişiyle kan gövdeyi götürüyordu, oyun boyunca sahne kan gölüne dönüşmüştü. Alışlagelen tiyatro dilinin dışına çıkılmamıştı, yadırgatan, 'bu da nesi' dedirten hiçbir öğe yoktu. Bu açıdan yenilik getirmeyen bir sahnelemeydi. İkinci sahnelemede de şiddet boyutu ağırlıktaydı (Münih Özgür Tiyatrosu, İstanbul Tiyatro Festivali, 1992). Ama kan gibi alışılmış bir simge değil, görsel ve işitsel diyebileceğim değişik biçimlendirme öğeleri kullanılmıştı. Çekilerek sahneye getirilip götürülen tekerlekli bir demir konstrüksiyon vardı. Şiddet, eziyet, işkence bu konstrüksiyonun içinde ve çevresindeki hareket-

lerle, davranışlarla dile getiriliyordu. İşitsel dediğim biçimlendirme öğesiye müzik dilinden alınmaydı. Sanatçılar metinden bir tümceyi değişik vurgularla, değişik ritimlerle yineleyerek şiddete gönderme yapıyorlardı. Burada oyuna alışmadık yeni biçimlendirme öğeleri girmişti. İzleyicinin, yönetmenin alımlamasını çözümlerken, tiyatro diline başka sanatlardan aktarılan biçimlendirme öğeleri üzerinde de düşünmesi gerekiyordu. Yani burada sahnelemede kullanılan tüm öğeler bütünüyle sahne yorumuna sindirilmişti ve izleyiciden etkin bir katılım bekliyordu. Üçüncü *Macbeth*'i gene Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde birlikte izlemiştik (Theater an der Ruhr, 1993). Bu oyunda konuşmalar tıpkı müzikte olduğu gibi piyano ve fortelerle, hızlı ve ağır ritimlerle neşeli ve hüzünlü tonlarda biçimlendirilmişti. Alımlama sürecinin ilk aşamasında oyuncuların konuşurken seslerini zaman zaman aşırı kısımları, sonra birden yükseltmeleri, bağırmaya başlamaları önce beni yadırgatmıştı, ama oyunu izlerken bunun oyunun dokusunun içine nasıl sindirildiğini görmeye ve bağlantıları kurmaya başladım. Köln Tiyatro Festivali'nde izlediğimiz, senin kitabına da aldığın *Macbeth Frag, unsex me here* gösterisine gelince işte bu sahneleme bence diğerlerinden de farklı. Çünkü burada yabancı öğeler doğrudan oyunun dokusunu oluşturmuştu. Bir kere metin olduğu gibi alınmamıştı, parçalanmış ve yeniden kurgulanmıştı. Sen bu oyunun kurgusundaki ve sahnelenmesindeki özellikleri kitapta çok açık biçimde anlatıyorsun. Ben buna sadece şunu eklemek istiyorum, sahnelemeye giren birçok alışıldık, alışılmadık öğe (televizyon ekranı, video, mikrofon, müzik yapan, yerine göre konuşmalara katılan ya da ölü Banco rolüne giren DJ.) oyunun dokusunu oluşturuyordu. Başka deyişle kurgunun oluşturulmasında bunlara temel işlevler yüklenmişti.

Zİ.: Senin de az önce vurguladığın gibi sınıraşırılık yazınsal metnin bütünüyle geri plana itilmesi, parçalanıp yeniden kurgulanması ya da yok edilmesiyle birlikte oluyor. Bu sanırım deneysel türde yapısökümcü oyunlarda ya da bütünüyle performans türü metinsiz oyunlarda daha da belirginleşiyor. Sözelimi gücünü diğer sanat-

lardan alan metinsiz tiyatroya Kumpanya Tiyatrosu'nun sahnelediği *Canlanan Mekan, Kim O?* gibi oyunlarını örnek getirebiliriz. Doğrudan mekandan, yani sahne tasarımıyla esinlenerek doğaçlama çalışmalarıyla oluşan *Canlanan Mekan*'da alışıldık alışılmadık, sıradan şaşırtıcı, doğal yapay çeşitli görüntülerin, biçimlerin, renklerin, seslerin canlandırıldığı dinamik bir devinim ve ses kolajı yapılmıştı. Ya da *Kim O?*'da dış mekan, yani sokaktaki yaşam da, sokaktan gelen gürültüler vb. oyunun dokusuna sindirilmişti. Ama bu kitapta seçtiğim örnekler daha farklı. Dikkat edersen çoğu sahnelemede, metnin geri plana itildiği ya da malzeme olarak kullanıldığı ya da hiç olmadığı oyunlarda bile sahne tasarımı, müzik ve diğer öğeler hep oyunun düşünsel tasarımını desteklemek amacıyla kullanılıyorlar. Yani kendi başlarına bağımsızlık kazanmışlar ama dokunun içinde değiller. Bu tür oyunlarda özellikle görsel sanatların etkisi devreye giriyor. Dilin ötesinde olan, dilin sınırlarını aşan yeni bir dil oluşturuluyor çünkü. İmge dili... Sahnelemede resimlerin, imgelerin böylesine ağırlık kazanması belki de iç dünyanın, duyguların, çağrışımların, düşlerin sahne düzleminde somutlaştırılmasıyla bire bir geliyor... Yanılsamacı tiyatrodaki kendini olayların akışına kaptıran izleyici, burada şaşırtıcı, heyecanlandırıcı, düşündürücü bir imgeler dizisiyle karşılaşılıyor.

Nİ.: İmge dili yabancı öğelerin dokuya sindirildiği oyunlarda bençe çok çarpıcı bir biçimde ortaya çıkıyor. Bu bağlamda başka örnekler de getirilebilir, örneğin 1999 yılında İstanbul Tiyatro Festivali'nde sergilenen iki *Faust* sahnelemesinden söz edebilirim. Her ikisinde de yapı söküm ve yeniden kurgulama söz konusuydu. Bunlardan biri Polonyalı yönetmen Wisniewski'nin sahnelediği *Faust* (Düsseldorf Tiyatrosu, Almanya). Burada da alışıldık, alışılmadık tüm biçimlendirme öğeleri kurgunun dokusunu oluşturuyordu. Goethe'nin *Faust*'unun iki bölümü kısaltılarak ve sırası altüst edilerek birleştirilmiş, İncil'den ve Hölderlin'den alıntılar eklenerek yeni bir metin oluşturulmuştu. *Faust*'un iletisi (Tanrı'nın varlığını sorgulama, bilginin sınırlarını zorlama, ruhunu şeytana satma...) üzerine kurulan yeni metnin

ana izleği, cennetten dünya yoluyla cehenneme doğru, değişik ritim ve tempolarla yürüyüşü. Bu sahnelemede resim, müzik ve tiyatrodaki görülebilecek neredeyse her şey bir araya gelmiş ve bütünleşmişti (insan, kukla, palyaço, grotesk figürler, cadı, şeytan, melek, ermiş, ölü ...). Kullanılan her bir öğenin bir temel işlevi vardı ve kurgunun bir boyutunu vurguluyordu. Örneğin sık sık yinelenen bir motif olan, bir resmî geçit havası içinde cennetten cehenneme doğru yürüyüşe eşlik eden müziğin zaman zaman hızının değişmesi zaman zaman birdenbire durması oyunun resimsel boyutunu vurguluyordu. Yürüyüş durduğu anda bir resim oluşuyordu sahnede. Yönetmen, kendisiyle yapılan bir söyleşide tıpkı bir temadan etkilenen ressam gibi çalıştığını söylüyor, yarattığı fantastik figürlerle Bosch'tan Goya'ya, Ensor'a değişik sanatçıların resimlerini çağrıştıran yüzler ve resimler çiziyordu. Diğer gösteri, *Faust Sürüm 3.0* (La Fura Dels Baus Katalan topluluğu, yönetmenler Alex Olle ve Carlos Padrissa). Bu topluluğun özelliği yazılı metin kullanmayıp sahneledikleri oyunların bir tür happening olması, yüksek sesli müzik ve teknolojiden yararlanarak kendilerine özgü bir tiyatro dili yaratmış olmaları. Bu oyunda ilk kez metinden yola çıkmışlar, ama sahnelemeye temel olan metnin bir boyutu. Yönetmenlerle yapılan röportajda, çıkış noktalarının arayış, bulamayıp, yeniden arayış olduğunu söylüyorlar. (Radikal, 19 Mayıs 1999). Yani bir tür döngüsel süreklilik. Bu açıdan bakınca oyun bugün yazılmışçasına güncellik kazanıyor. Faust'un arayışı bugüne taşınırsa, elbette işin içine teknoloji girecek ve girmişti de. Öyle ki tüm sahne dev bir bilgisayar ekranına dönüşmüştü. Açılıp kapanan ışıklar bir ya da birkaç imgeyi birden aydınlatıyordu ve oyuncular bu sanal dünyanın içinde dolaşıyorlardı. Yani bu kez tarihten esinlenen tablolarla değil, günümüz sanatında olduğu gibi elektronik araçlarla üretilen imgelerle tiyatronun sınırları aşılmıştı.

Zİ.: Teknolojiden yararlanma, video, film, bilgisayar, televizyon vb. tiyatroya yabancı olan öğelerin oyunun dokusuna sindirilmesi gene bugünün sahneleme anlayışının bir uzantısı. Aslında bu tür deneysel oyunların Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali sayesinde

bizim izleyicimize de artık hiç de yabancı olmadığı söylenebilir. Ayrıca az önce de değindiğim gibi son yıllarda bizde de sahneleme alanında yeni arayışlar başladı. Bunların içinde kimi öykünme düzleminde kalırken, kiminin de çok özgün çalışmalar olduğunu düşünüyorum. Bu açıdan sınırlaraşırılığa bizim tiyatromuzdan da çeşitli örnekler getirilebileceğini düşünüyorum. Ben bu bağlamda Şahika Tekand'ın sahnelediği *Oidipus Nerede* oyunu üzerinde durmak istiyordum. Bu oyunda *Oidipus* metni tıpkı *Faust*'ta ya da *Mac. Frag*'da olduğu gibi yapısökümle parçalanmış, sonra ilginç bir sahne tasarımıyla yola çıkarak yeniden kurgulanmıştı. Sahne tasarımı üç katlı ve her katta dört kutudan oluşan küp biçiminde bir çelik konstrüksiyon insanın yalnızlığını, sıkıştırılmışlığını vurguluyordu. Ayrıca özel bir ışıklandırma düzeni vardı. Işıklıandırmada tek tek kutuların bir ritim içinde, belli aralıklarla yanıp sönmeleriyle karanlıktan aydınlığa ya da aydınlıktan karanlığa geçişlerinin altı çizilerek insanın iç dünyasına, huzursuzluğuna, arayışına, umutsuzluğuna gönderme yapıyordu. Oyuncuların kibrit kutusu gibi kutuların içinde sıkıştırılmaları kendi dünyalarını aşamamalarını vurguluyordu. Monolog biçiminde gelişen konuşmalar da çelik konstrüksiyonun en alt katındaki küplere yerleştirilmiş olan koronun sesiyle bir bütünlük oluşturuyordu. Kimi kez umutsuzluğu ve çaresizliği, kimi kez yakınmayı dile getiren tek tek sesler yer yer koronun sesiyle karışıyordu. Böylece monoloğa dönüşen bir oyunculuk, tutsaklığı simgeleyen bir sahne tasarımı, hiç bitmeyen bir iç huzursuzluğu ve arayışı ve yaşamdaki karanlık ve aydınlık anları simgeleyen bir ışıklandırma ile *Oidipus* bütüncül bir sahne gösterisine dönüşmüştü. Yani burada sahne tasarımı, ışıklandırma, oyunculuk ve koronun kullanımı oyunun dokusal bütünlüğünü oluşturuyordu. Bu tür bütüncül bir sahneleme anlayışını sergileyen oyunlarda dikkati çeken sahne metninin genellikle oyunun oluşum süreci içinde ortaya çıkması ve neredeyse bir partiyon niteliği taşıması. Böyle olduğu için de metin çoğu kez izleyicinin eline ulaşmıyor bile. Bunu az önce sözünü ettiğim Kumpanya'nın ya da Bilsak'ın oyunlarında da görebiliyoruz. Bu tür gösterilerde önemli bir etken de

son yıllarda sıklıkla teknolojik olguların özellikle de videonun, televizyonun da oyunun dokusuna sindirilmesi. Sözelimi televizyon ekranını andıran cam bir kutunun içinde geçen *Haritadan Naklen Yayın*'da (Yönetmen: Kerem Kurtoğlu) insan sesinin yerini playbacklerin alması oyunun iletişiyle insanın ben'liğini yitirmiş olması bire bir örtüşüyordu... Ya da kimlik parçalanmasının sürekli rol değişimiyle sergilendiği *Sahte Kimlikler*'de oyuncuların görüntülerini dev panolarda yansıtan fotoğraflar sahnedeki görüntüleriyle tuhaf bir karşıtlık yaratıyordu. Şimdi başka bir konuya daha değinmek istiyorum. Konuşmamızda hep günümüz tiyatro anlayışının yazının etkisinden kurtularak kendi kimliğini bir kez bulduktan sonra, sınırlarını giderek nasıl daha da zorladığı, disiplinlerarası etkileşimin tiyatroyu nasıl belirlediği üzerinde durduk. Görsel sanatların, müziğin, medyanın tiyatroyu giderek etkisi altına alması... Doğal olarak bunun tersi de söz konusu. Yani tiyatronun diğer sanatlar üzerindeki etkisi. Görsel sanatların, müziğin giderek tiyatrolaşması. Biraz da bunun üzerinde duralım.

Nİ.: Belki sahneleme için söylediklerimiz müzik için de geçerli olabilir, yani şöyle bir ayırım yapılabilir: Müziğin bir sahneleme içinde seslendirilmesi, sahnelemenin müziğin yapısına sindirilmesi, müziğin doğrudan tiyatrolaşması. Sonuncusunun sadece çağdaş müzik için geçerli olduğunu düşünüyorum. Hemen şunu söyleyeyim ki bunu genellemiyorum. Böyle olabilir demek istiyorum.

Zİ.: Bunlara örnek verebilir misin?

Nİ.: Örneğin, barok müziği kimi zaman festivallerde eski şatolarda seslendiriliyor ve seslendirenler o dönemin giysilerini giyip, peruk takıyorlar. Çalgıları eski çalgılar, yorumları da 'aslına uygun'. Bu deyim de beni çok yadırgattığını söyleyebilirim. Ne denli 'aslına uygun' olursa olsun, başka deyişle yazılı olana bağlı kalarak yorumlanırsa yorumlansın, onlar bu çağın insanları. Düşünce biçimimiz, bakış açımız, yorumumuz yaşadığımız çağdan soyutlanabilir mi? Kapanmış bir dönem dondurulmuşçasına yeniden yaşatılabilir mi? Bunun tam karşıtını Pekinel kardeşlerin daha önce çıkarttık-

ları *Take Bach* albümünde gördük. Onlar bu çağın insanı olarak Bach'a yaklaşıyorlar ve Bach'ın müziğindeki ritmik öğelerin temeli üzerinde Bach'ı cazlaştırıyorlar. CD'nin başına bir klip eklenmiş: bir dans sahnesi, yarı karanlıkta, koyu renkler içinde gelip geçen atlar, insanlar... Tam bir sahneleme. Bunun seslendirilen müzikle ne denli bağlantılı olduğu konumuz dışında kalıyor. Bir başka sahneleme örneği olarak Achim Freyer'in Bach'ın İsa'nın yaşamını anlatan *Ermış Mata* pasyonu gösterilebilir. Kilisede seslendirilmek üzere bestelenen bu yapıt, 19. yüzyılın ilk yarısında konser salonlarına taşınıyor. Orkestranın önünde solistler, arkasında koro, alışlagelen bir düzenle dinleyiciye sunuluyor ve bu yıllarca böyle sürüp giderken 20. yüzyılın sonlarında sahne tasarımcısı Freyer bu pasyon için soyut bir dekor ve seslendirenlere soyut giysiler çiziyor ve pasyon böyle seslendiriliyor. Seslendirilmeye de müzikte de bir değişiklik yok. Buna karşılık müziği de değiştirerek tam bir dram yaratan bir örnek Schubert'in *Kış Yolculuğu* adlı lied dizisiyle yapılmış. Lied'lerle, vurma çalgılar ve akordeonlarla değişik efektler yaratan yeni bir eşlik yazılmış (Hans Zender, Schubert's Winterreise, A Composed Interpretation). Daha şarkılar başlamadan uzaktan karda yürüyen birinin ayak sesleri duyuluyor. Sesler giderek yaklaşıyor, duraklıyor, yeniden başlıyor. Eşlik şarkıların sözlerine göre kimi zaman duygusal, kimi zaman dramatik... Şarkıcının yorumu da çok teatral, örneğin ezgi duruyor birkaç sözcük konuşur gibi, hafif ya da yerine göre bağırmaya dönüşerek söyleniyor. Burada Schubert'in yapıtının bütünü bozmadan kendi yorumuyla yeni bir alımlama boyutu getirmiş. Çağdaş müzik için söylediğime gelince, geçen yıl ölen İtalyan besteci Luciano Berio'nun *A-Ronne* adlı yapıtını örnek verebilirim. Beş şarkıcı için yazılmış olan bu yapıt bir şiirin seslendirilmesi, ama alışlageldiği gibi belli bir ezgiyle ya da ezgilerle değil, doğrudan sözcüklerin söylenmesiyle, onların hecelere, harflere ayrılmasıyla ve yinelenen, cümlelerle... Parçada sözcükler değişik dillerde yineleniyor. Yorumcular tek başına ikili, üçlü ya da hepsi bir arada mimiklerle, jestlerle hep aynı sözcükleri değişik biçimlerde

ve değişik ruh halleri içinde (fısıltı gibi ya da bağırarak, sinirli, alaycı, neşeli, kederli, düşünceli, duyarlı...) söyleyerek güncel yaşamda her an karşılaştığımız değişik durumları sergiliyorlar, izleyici, çarşıda pazarda, aile içinde, kilisede rastladığı durumların, davranış biçimlerinin bir kolajını görüyor ve duyuyor. Buna tiyatro denilebileceği gibi sessel resim de denilebilir. İtalyan madrigallerinde (Monteverdi) olduğu gibi bir sessel resim çiziyor besteci. Ancak onun amacı farklı: Yazılı bir metinle bu metnin işitselleştirilmesi arasındaki ilişkiyi, bunların etkileşimini değişik biçimlerde dile getirildiğinde nasıl sürekli bir anlam değişikliğine uğradığını göstermek.

Zİ.: Aslına bakarsan günümüz sanat anlayışını belirleyen sınıraşırılığın, tüm sanatların birbirinin anlatım dilini kullanarak iç içe girme olgusunun, bugünün düşünce dünyasının ve yaşam biçiminin temelini oluşturduğu söylenebilir. Bu açıdan tiyatro-yaşam ilişkisini yeniden gözden geçirecek olursak, şöyle bir sonuç ortaya çıkmıyor mu? Yüzyıllar boyu yazının etkisinde olan, ona hizmet eden tiyatro gerçeğe bir ayna tutmayı amaçlıyordu. Bu bağlamda tiyatroyu tiyatro yapan tüm öğeler de dil, görsellik, müzik benzetmeci bir tiyatro anlayışının hizmetinde kullanılıyordu. Yirminci yüzyılın başında gerçeğe öykünen yanılsamacı tiyatro anlayışı yıkıldıktan sonra, tiyatro yazının etkisinden kurtuluyor ve bağımsızlık kazanıyor.

Gücünü görsel sanatlardan alarak yeni bir gerçek yaratıyor: Tiyatro gerçeği. Bu gerçek yaşamla yoğun bir hesaplaşmayı dile getiriyor ama hiç bir zaman yaşama öykünmüyor, onun benzeri bir dünya yaratmaya çalışmıyor.

Tersine kurmaca bir dünya yarattığının altını çiziyor ve bu dünya aracılığıyla yaşadığımız gerçeklerle yoğun bir hesaplaşmaya giriyor. Bu açıdan da varolanı sorgulayan, deşen, anlamaya çalışan eleştirel bir yaklaşımı var.

Günümüzdeyse ilerleyen teknolojiyle birlikte yaşam tiyatrolaşmaya başlıyor. Öyle ki gerçeğe kurmaca, yaşamla tiyatro arasındaki sınır kalkıyor, her şey sanata dönüşüyor, tiyatrolaşıyor. Neyin gerçek, neyin simülasyon olduğunun giderek belirsizleştiği, bir

başka ifadeyle yaşamın tiyatrolaştığı bir ortamda tiyatro da işlevini yitiriyor mu, yoksa farklı bir işlevi mi olması gerekiyor? Sanırım geleceğin tiyatrosunun hesaplaşması gereken en önemli sorun bu noktada düğümleniyor. Nitekim bu kitapta yer alan kimi sahnelemelerde de bu sorunun gündeme geldiğini görüyoruz.



Kemankeş Mahallesi Mumhane Caddesi No: 39/39 Karaköy 34425 Beyoğlu - İstanbul
+90 212 244 48 87 info@habituskitap.com www.habituskitap.com

Her sahne yorumunun kendine özgü bir yapısı, dili ve anlatımı vardır.
İzleyicinin bu dili anlayabilmesi sahne tasarımından ışık rejisine,
oyunculuktan müziğe kadar sahnedeki tüm göstergeleri bir bir çözümleyebilmesine
bağlıdır. Sahneyle seyirci arasında oluşan bu diyalogun alınılama süreci içinde
nasıl geliştiğini farklı sahneleme örnekleriyle irdeleyen elinizdeki kitap
keyifli bir düşünme oyununu ya da duyularla düşüncenin
buluştuğu anları dile getiriyor...



ISBN: 978-605-4630-24-4



9 786054 630264