

Thespis'in Delileri

Tiyatroda Tek Etki



Yusuf Eradam



Thespiş'in Delileri

Tiyatroda Tek Etki



EFİL YAYINEVİ

Thespis'in Delileri

Tiyatroda Tek Etki

Yusuf Eradam

THESPİS'İN DELİLERİ TİYATRODA TEK ETKİ

Genel Yayın Nu.: 55

ISBN: 978-605-4334-09-4

1. Basım, Nisan 2010

EFLATUN Basım Dağıtım Yayıncılık Danışmanlık Yatırım ve Tic. Ltd. Şti. ©2010
Efil©2010

Bu kitabın tüm hakları saklıdır.
Herhangi bir şekil ya da yöntemle çoğaltılamaz.

Sertifika Nu.: 12131

Sayfa Tasarımı: Meryem Kocabay

Kapak Tasarımı: Meryem Kocabay

Baskı ve Cilt: Başak Matbaa



EFİL YAYINEVİ

EFLATUN Basım Dağıtım Yayıncılık Danışmanlık Yatırım ve Tic. Ltd. Şti.

Ahmet Rasim Sokak 18/2 Çankaya-Ankara, Türkiye

Tel : (+90) 312 442 52 10

GSM: (+90) 541 232 00 96

Faks : (+90) 312 442 52 12

www.efilyayinevi.com

*Öğrencilerime, Cihangir semti sakinlerine
ve tiyatroya diye delirenlere...*

Dariüşşafaka Lisesi ve Hacettepe Üniversitesindeki bütün öğretmenlerime, çayı, paha biçilmez sohbeti ve fotoğrafı için Macide Tanır'a; kitaplarının ve sohbetlerinin öğrencisi olmak mutluluğunu yaşadığım hocamız Sevda Şener'e, yüreklendirmeleri ve uzaktaki yakınlıkları ile biricik can kardeşlerim Selda Berk Öndül'e, Belgin Elbir'e ve Ayşe Lahur Kırtunç'a, Bahar Günal'a; kayıp yazılarımı bulmak için zaman ayıran Misket İpek Tüfekçi'ye; Tiyatro Tiyatro Dergisi çalışanlarına, Ebru Seyhan'a, Mustafa Demirkanlı'ya, Nalan Özüpek'e; Şahika Tekand'a, Gürol Tonbul'a, görseller için izin veren fotoğraf sanatçılarına; dostlukları ve destekleri için Özlem Kumrular'a, Nilüfer Narlı'ya, Yeşim Korkut'a, Övgü Tüzün'e, Burcu Alarslan'a, Aysun Kütükçü'ye, Beti Hekimoğlu'na, Bahar Alataş'a, Erdal Emiroğulları'na, Fatih Günan'a, Ragıp Ertuğrul'a, Gökay Genç'e, Serdar Canıbeyaz'a, Celil Hakyemez'e, Muharrem İşeri'ye, Robert Mantle'a, Özgen Ongun'a, İlker Ongun'a, Ertuğrul Keniş'e ve bu kitabın dizgisi sırasında bütün kaprislerimi çeken grafik tasarımcım Meryem Kocabay'a teşekkür ederim.

Yusuf Eradam

Ocak 2010, Cihangir

İÇİNDEKİLER

önsöz	i
-------------	---

I. TİYATRO İNCELEMELERİ VE DENEMELERİ 11

Tiyatroda Tek Etki	11
--------------------------	----

Cam Tavan Sendromu: <i>Karanlık Korkusu</i>	27
---	----

Islak Mayolu Atıklar ve Yüzevurumculuk.....	31
---	----

“Ter Damlamayınca Keçe Olmaz!”: <i>Misafir Diyarbakır’da</i>	36
---	----

Macide Tanır Sahnesi	46
----------------------------	----

Marks, Genco Erkal ile Döndü!	50
-------------------------------------	----

<i>Dobrinja’da Düşün</i> : Savaşın İnsafı.....	52
--	----

“Carmela” ve Kadınlar	58
-----------------------------	----

Sahneye Rehin Bedenler.....	65
-----------------------------	----

Sahnede Simetrinin Gücü ve İktidar.....	76
---	----

Tiyatroda Uzam Eşikleri	85
-------------------------------	----

Garajdaki Bedensel Uzamlar	95
----------------------------------	----

Bienaldeki Teatral Uzamlar	109
----------------------------------	-----

İktidar, Atık ve Sahne: <i>Uyarca</i>	118
---	-----

Hacivat ve Karagöz Haliç’teydi “Perde kurdur/Işık yaktır/Aydın olsun perdemiz”:	125
--	-----

Pera’nın Hücreleri	131
--------------------------	-----

Unutuş İronisi: Gözlerini Kapamadan Vazife Yapabilmek Deliliktir!.....	140
---	-----

Oruç’u Şiir Tuttu!.....	145
-------------------------	-----

Thespis’in Ruhü	151
-----------------------	-----

Dilsiz Kuğular: Alvin Ailey Amerikan Dans Tiyatrosu	153
---	-----

Bejart Ballet & Bellekteki Ölümsüzlük Metaforları	157
---	-----

II. OYUN/ GÖSTERİ ELEŞTİRİLERİ.....	166
İnsan Kendini Arıyor: Tiyatro Festivali 2008 Notları.....	166
Işık Maskeler, Top Oyalar, Kedi Duyar: Studio Oyuncuları'ndan Üç Oyun.....	175
<i>Caligula</i> : Zorbanın Söylemi	179
Direnen Bellek: <i>Özkırım</i>	182
<i>Persler</i> : Kasların Barış Dansı.....	185
Deliler Bastı İstanbul'u: Festival Geldi!.....	187
"İzzetli Enayiler!": Deliler Bastı İstanbul'u 2.....	195
<i>Uzun Yol</i> : "Romansam N'olmuş?".....	201
Bu Saati Ben Kurmadım: <i>Bugün/Hiçbir Şey</i>	203
Kadınlar Yine Uyarıyor! <i>Vakit Tamam Beyler!</i>	206
Jeanne Moreau'ya Saygı.....	210
Cümbüş: Dört Oyun, Dört Yorum.....	214
<i>Ful Yaprakları</i> ve Diğerleri	221
Tiyatroda Eleştiri Mevsimi ve Kara Çarşaf.....	227
Ne Dermiş Azizim?.....	235
İki Kalas, Bir Heves: Yıl Sonu İzlenimleri	239
III. SÖYLEŞİLER.....	249
Tony Harrison.....	249
Şahika Tekand.....	258
Yücel Erten	269
Arthur Ballet.....	278
Ahmet Mümtaz Taylan.....	290
IV. OYUNCUNUN DUASI	296
DİZİN	299

önsöz



Thespis El Arabası ile Dolaşıyor

Jorge Amado'nun "İnsanın anayurdu çocukluğudur" özdeyişini yazarlığını, şair ve çevirmenliğini örnek aldığım Ülkü Tamer de alıntılamaştı bir yazısında. Benim çocukluk anayurdumda bir anneden kopuş, bir de Darüşşafaka'ya varış, o bütünün bir parçası olmaya çabalayış öyküsü vardır; anlatmaya doyamadığım bireysel mitosum bu. Bir anavatani yitirdiğimde, yeni bir anavatan bulmuş olma hissini okulun dört duvarı arasında yaratıcı etkinliklerden sağmaya, sağlamaya çabalarken, müzik ve tiyatro, resim ve ağaç kabuklarından yaptığım heykeller, kısacası sanat girivermişti hayatıma. Sanatsal edimlerle ayakta ve hayatta kaldığıma inandım bunca yıldır ve hatta hayatımı kurmaca halinde bir sanat yapıtına dönüştürmek gereksinmesi de müsrif beklentim oldu. Kurmaca bir özyaşamöyküsü yazarsam şaşırmasın kimse. Gerçekten yaşadıklarım bir "–mış gibilik" katarak öyküye, şiire, fotoğrafa vb. dönüştürüvermek gereksinmesi, hayat ve sanatın kesiştiği bir noktadır. Bu gibi

durumlarda, yaşananı anlatmaya başlayınca, neyin gerçek, neyin yaratılmış ürün ya da yanılısma olduğu bir süre karışır, birbirinden ayırt edilemez hale gelir, gelebilir.

İşte tiyatro da, İngiliz hocamızın oynattığı “müsamere” niteliğindeki oyunlarla ve Darüşşafaka’da ortaokul düzeyindeyken iki ayrı İngilizce oyunda rol alışımla başladı kanıma girmeye. İlkinde bir böceğin larvasıydım, henüz kozasını yırtıp çıkmamış böcek yavrusu ve bütün yaptığım da “Mama, mama!” diye bağırıp sahnenin bir ucundan öteki ucuna emeklemektir. İkinci oyun ise *Jül Sezar* idi. Yönetmen de İngilizce öğretmenimiz Mr. Cunningham idi. Evet, basitleştirilmiş bir İngilizce ile de olsa, Shakespeare okuyorduk daha hazırlık sınıfındayken. Jül Sezar’ın hayaleti Brutus’u ziyaret etmeden önce gitar çalan hizmetçiyi oynuyordum. Sanırım Lucius idi adım. Yine bütün yaptığım iki akort basıp Brutus’un uyumasını sağlarken uyuyakalmaktı ki Sezar’ın hayaleti Brutus ile konuşabilsin. Benim rolüm bu kadardı ama bana sorsanız, oyun bensiz olamazdı. Öyle titizlikle çalıştığımı, hatta gitarı çalamadığımı, sadece öğretilen iki akortu “dımbrıdattığımı” anlaşılabilecek diye ödümün koptuğunu anımsıyorum.

Oyuncu olarak sahnede uyuyakalmışım. Emperyal kişiliklerden birinin gitar çalan hizmetçisi olarak. Uyandıysam eğer o uykudan, kendimi İngiliz tiyatrosunda eğitim öğrenim görmüş bir hoca, çevirmen ve eleştirmen ya da tiyatro incelemecisi olarak buldum yıllar sonra. Belki hâlâ uyuyordumdur ve izleyenler çekip gittiği halde bu çocuk niye uyanmadı, ya da uyuyakaldı yazık o göremedi Sezar’ın hayaletini diyorlardır.

Denemedir bunlar dediğim bu kitaptaki yazılarımı gözden geçirirken baktım da, örneğin genel olarak ironinin gücüne, özellikle de dramatik ironiye tutkum böyle başlamış demek ki. İlle de iyi oyunculuk diye diretişim böyle başlamış. Bedenin kutu sahne içinde kendi içindeki uğunmalarına ve dışavurumlarındaki sonsuz ufuklara, hücre içinde açılan hücrelere kafa yoruşum böyle başlamış. Sahne, mekân ve uzam ile ilgili kavramsal düşünmem böyle başlamış.

Dili, biçemi, akımı, hatta sunum türü ne olursa olsun, anlatıda sahiçilik, ille de sahiçilik diye dellenişim hep o anayurtta edildi-

ğim ilk deneyimlerdendir. Okullarda öğrendiklerim, yurt içi, yurt dışı tiyatro izleme deneyimlerimde gördüklerim bu ilk zehirlenmenin üstüne pul biberdir. Doğallık ve sahicilik, özellikle oyunculukta aradığım ilk özelliklerden olmuştur.

Amerikan tiyatrosu ve sinemasının usta oyuncularından Ellen Burstyn Çehov'un *Üç Kızkardeşi*'ni New York'ta sergilerken kendisiyle yapılan bir söyleşide (Actor's Studio), oyunculuğunun ilk zamanlarında hocasının ona "Çok güzel, çok doğal oynuyorsun, ama gerçek değil" deyişini anımsatarak soruyor yeniden:

Oyunculukta doğal olup da bir türlü gerçekmiş gibi görünmeyen nedir? Çehov demiş 'kurmaca' diye, kendi hayatımı kurmaca içine atıp, kurmacalaştırarak, sahnede canlı olarak o yaşantıyı oyundaki karakter üzerinden yaşayabiliyorsam Çehov'un oyununa hayat katıyorum demektir.

Oyunculukta elbette tek bir yöntem yok. Ama oyunculuk yöntemleri ne olursa olsun, o oyunun bütünselliğini düşündüğümüzde, tiyatro diye izlediğimizin bizde tek bir etki bırakmasını, onu oluşturan öğeleri ayrı ayrı beğenip tamamından etkilenmiyorsak bir şeylerin yanlış olduğu üzerine de Edgar Allan Poe'dan etkilenip kuramsal bir zemin bulmaya çalışmışım bu kitaptaki yazılarımda. Yıllar önce Sophia Loren Türkiye'ye geldiğinde, Zeki Müren onu şöyle betimlemişti: "Her bir uzvunu ayrı ayrı incelerseniz hiç de güzel değil. Ama bütüne bakarsanız bir tanrıça kadar muhteşem bir güzel." Tiyatroda tek etkiyi izah edecek en güzel mecazlardan biridir bu betimleyiş.

Ama ilk oyuncu Thespis'den bu yana "tiyatrocuların" en büyük derdi zaten bu olmuş ve hep olacak: Gerçekmiş gibilik yollarını çoğaltmak. Bolca bedensel aksiyonlu bir uyarlama oyun örneği *Bahar Noktası*'ndan keyif alıyorsam, neredeyse hiç bedensel aksiyon bulunmayan *Büyük Engizisyoncu*'dan da tiyatro adına benzer bir keyif alabiliyor ve düşünerek çıkıyorsam salondan, belki sadece gözleri ve ses tonuyla oynayan Anthony Hopkins'e kulak asıyorumdur: "Thinking is in the speech/ Düşünce konuşmadır" diyor büyük oyuncu ve söz ile iletilen fikrin tahrik edici oluşunu da vurguluyor. *Uyarca*'daki Payidar Tüfekçioğlu oyunculuğu da buna en güzel örneklerdendi. Tony Harrison da aynı fikirde.

Fikirdir vurulmamız istenen ve gereken. Büyük kafalar, çünkü, insanlarla ve olaylarla değil de fikirlerle uğraşır, fikir konuşur, tartışır. Sahne cambazlığı değildir beklediğimiz. Kitleleri buna alıştıırırsak, bir süre sonra kitle de vasatı ve sansasyoneli delicesine alkışlar. Fakat fikri olmayan, feraseti kötü sunumlardan da bir şey anlamadım mı ben acaba diye hayıflanarak çıktığım da olmuştur. Bu yüzden de Yıldız Kenter'in "o yaşıta hem de" amuda kalkmasına gala izleyicilerinin bile sirktelemiş gibi çılgınlarca alkış tutmasını yerinde bir davranış görmem olanaksız. Sanatçı işinin gereğini yapıyordur, sanatına ve bedenine saygılı olduğu için de bunca zaman koruyabilmiş bedenini, yoga vb. yollarla. Anlayamadığım ve bana ürkünç gelen ise izleyenin alkışlarken geçirdiği histeridir. Nedenleri değilirse, bu histerinin altından izleyicinin cehaletinden başka neler çıkar acaba? *Kraliçe Lear* adlı oyunda, yaşlı ve tiyatrodan elini eteğini çekmiş kıdemli bir oyuncuya, kadınlardan oluşan bir kadro içinde Kral Lear'ı oynaması teklif edilir. O da, başarmak, hata yapmamak için var gücü ve disiplini ile çalışır. Kenter'den bol ironili bir tiyatro dersidir aslında bu oyun. "Tiyatro imandır" diyen Macide Tanır'ın inancının gösteri halindeki sunumudur. Yıldız Hanım da ustalığına yaraşır bir disiplin ile oyunun tek etkisini de bozmadan, oyunculuk inceliklerine ilişkin birçok ipucu vermektedir. Tiyatro ciddiye alınması gereken bir uğraştır. Gıpta ile izlersiniz Kenter'in azmini. Yine Actor's Studio konuklarından Harrison Ford da "İnsanların önünde yaşamayı can-ı gönülden istemeniz lâzım" diyor. Şizofrenik bir durum. Başka bir karaktermiş gibi davranıyor olabiliriz, günlük yaşam içinde de sürekli olarak oyunculuk yapıyor olabilir, başta varoluşsal güvenlik açısından maskelerle geziyor olabiliriz, ama sahneye çıkıp bilinçlice başkasıymış gibi davranmak, oynamak, bunu meslek edinmek, deliliktir. Kitaba ve *Tiyatro Tiyatro* dergisindeki köşeme "Thespis'in Delileri" başlığını koyuşum bu yüzden.

Ama iş eleştiriye gelince, bir gösteriyi dört dörtlük bulmak da yanlış gibi gelir bana, çünkü en azından "Acaba şöyle olsaydı, daha böyle olmaz mıydı ki?" diye düşünmek bile, oyunu beğenmemek anlamına gelmez. Gösteri, izleyenin yolunu, ufkunu açmaya ve onu düşünmeye itmiş olduğundan işlevini yerine getirmiştir, tiyat-

roda amaç izleyeni değiştirmekse eğer, oyun bunu da başarmıştır. Eleştirmenin beklentilerinin doyurulmuş olması iyidir belki ama hepten mutlu olması zor olmalı, çünkü Harvey Keitel'in dediği gibi "Sadece inekler hepten mutludur." Eleştirmenler ne kadar yere gęge sığdıramasa da, ödüller yağdırsa da, gerçek sanatçı asla mutlu olmamalıdır. Yolcudur çünkü ve onun varacağı bir yeri yoktur, olmamalıdır. Sonsuz bir ufukta, uzun ince bir yolda olmaktır onun muradı. Kul olmaktan asla vazgeçmemelidir, işte bu yüzden.

Bir oyuncu-okurumdan gelen ileti önemsemediğim bir noktayı vurgulamaktadır: Sanatçıların kendi alanlarında ve çizgilerinde üretirlerken, topluma, içinde yaşadıkları düzene ya da sisteme ve sanatlarının diğer renk ve çeşitliliğine kapalı kozalarda yaşayabiliyor olma riskleri var. Ben birçok yazımda, belki amiyane bir özdeyişle "insanın kendi kokusu kendisine gelmez" derken bu kozaların tehlikelerine dikkat çekiyordum. Sahne sanatçılarının, özellikle oyuncuyum diyenlerin, TV ve sinema oyunculuğu yaparken de sıradana, vasata teslim olmadan, kendine ihanet etmeden iyi iş çıkartmaları her geçen gün daha az bir olasılık gibi görünüyor. Ama ünlü olmak ile önemli olmak arasında kararını veren sanatçılar da (Arthur Ballet söyleşisinin özü budur), tercih ve kararlarının ödülleri olduğu kadar bedellerini de birlikte devşirirler. Bir oyuncu okurumun gözlemini ben de İstanbul'a taşındıktan sonra yakından gözlemlemiştim ve tiyatro sanatçılarının tiyatro dergisi okumadıklarını, buna vakitleri olmayışını, "sırça saraylarından" çıkma riskini göze alamayışlarını üzülererek görmüştüm. Tiyatro için var olmaya kimsenin pek niyeti yok gibi. "Tiyatro imandır" diyen pek az. Tiyatronun onların hayatını daha iyiye götürecektir, refah düzeylerini artıracak bir araç olduğunu düşündüklerini gördüm. Birçok gencin oyuncu olmak istemesi futbolcu olmak isteyen kifayetsiz muhterislerin beklentilerinden farklı değil ne yazık ki. Fakat yapabilecekleri, yapmayı sevdikleri tek iş de tiyatrodaki bir iş ise ve İstanbul gibi bir yerde provasına 35 lira alıyorsa, nasıl geçinecek? Haliyle, sistemdeki adaletsizlik de gençleri daha kolay para kazanmaya itmektedir.

Doğa birçok konuda insan yaşantılarına ışık tutar, onun mecazları ile hayatımızın anlamlarını buluruz, doğa ayna tutuyordur bize.

Ama tiyatro da doğaya, başta insan doğasına ayna tutar. Sahnede bir karakterle, bir şeyle özdeşleşme gereksinmem bu yüzdendir. Foucault'nun uzam üzerine kafa yoruşları sırasında bir uzam tarihine dikkat çekmesi ve bugün uzam dediğimizin belli alanlar arası ilişkilerin kastedildiği ve uzamların bizi doğaya, ille de doğal olana çekişi bu yüzdendir diyerek altını çizmiştir. Onca bilgiye ve birikime karşın, “uzamın sınırlarını aşmak için ya da biçimlendirmek için hayal gücümüzü kullanabilme olanaklarımızın artıyor olmasına karşın uzam hâlâ kutsiliğinden pek bir şey yitirmemiştir” derken uzamda olup bitenlerin ve performansın ritüelistik özelliklerini de ima etmektedir. O performansta bizim olan biteni tamamıyla kavramamıza ket vuran bir kutsiyet, bir ulvilik vardır Foucault'ya göre ve doğaya ve doğal olana dönüş gereksinmemiz de bu yüzdendir.

Sanat, hayata öykünür tabii de, hayat ya da insanlar da bakıyor-sunuz bir süre sonra sanat yapıtlarına, sanatçılara öykünüyor. Tek etkinin gerekliliğine en büyük neden de budur.

“Tiyatro yapıyorum” diyen sanatçıların hepsi, başta oyuncular olmak üzere, hepsi o gösteriye geçmişlerini, bedenlerini, seslerini ama ille de varoluş uzamlarını da götürürler. Her biri ayrı bir internet sitesi gibidir, kesişip uyum sağladıkları yerde bir yekpare bütünlük oluşturabiliyorlarsa da izleyen o yekpareliğin parçası olduğuna inanır ve o keyifle çıkar alandan. Benim keyiften anladığım ise kafası karışarak, düşünerek, hiç değilse bir süre uğunarak, değişmesidir izleyicinin, hatta tiyatrocuların. Daniel Day Lewis'in *Hamlet*'i Londra'da oynarken psikoterapiye gereksinim duyması bu yüzden anlaşılır bir durumdur. Lewis'i izlemeye diye gidip başka birini izlemek düş kırıklığı, sanatçının rolüne kendini fazlası ile kaptırması yüzünden tedavi görmesi gerektiği açıklaması tiyatroya girişte elimize tutuşturulmuştu. Üzülmüştük ama durumu anlayışla karşılamıştık.

Psikolojik, düşünsel, duygusal ve coğrafi uzamların örtüşüp keştiği yerde iyi söylenmiş, yapıtın bütünselliği içinde doğru ifade edilmiş fikirler, yeni fikirler olmasa bile izlenir, ayakta alkışlanır. Ne söylendiğinden çok, o fikrin nasıl söylendiğidir alkışı hak eden. Sanatların hepsi için de geçerlidir bu. Şiirde de, öyküde de, resim ya da mimaride de. Tek etkide diretişim de bu yüzdendir.

Ama idealist ve romantik yanım da diyor ki, ister uyumsuz tiyatro, ister gerçekçi, dışavurumcu, isterse bir karışım olsun, benim durduğum yerden baktığımda bütün insanlık ile bir ve kardeş olduğumu ve tiyatronun dünyayı daha iyiye götüreceğine inancımı da yineleyerek, her gösterinin ille de işlevsel olması gerektiğine inandığımı da söylemek istiyorum. Birçok oyundan “Bu oyunu şimdi, burada niye oynadılar?” diye sorarak çıkmamın ya da yarısında çıkmamın sebebi genellikle budur. Oyun seçimi yapılırken o metnin işlevsel ya da yararlı olup olmayacağı, çok eski bir oyun da olsa günümüze ilişkin evrensel değerler, eleştiriler, ipuçları taşıyıp taşımadığı, salt eğlence için de yapılmış olsa, hangi değerlerin altının çizildiğinin izleyici için ne denli önemli olduğu, ve/ya da sığ sularda yüzüp yüzmediğini önemseyişim hep bundandır. Biraz da izleyici olarak, hayatımın en az iki saatine duyduğum saygıdır.

İstanbul’a yerleştikten sonra (2004) vasatın ne yazık ki tiyatroya yayılmış bir virüs olduğunu gördüm. Bu kitapta bulacağınız deneme, inceleme, eleştiri türündeki yazıların bazılarında “bathos” a dikkat çekmişim, çünkü tiyatrodaki tek etkinin oluşmadığı yerde, vasatın hükmüne teslim olunan her üründe *bathos* kaçınılmazdır. Nedir ilkin “kötü şiir” anlamında kullanılan “bathos”? İngilizcedeki “grace” sözcüğünün anlam ve çağrışımlarından, zarafetten, bütünsellikten yoksunluktur; zirvedeyken, o etkiden ve durumdan bir ayrıntı ya da hata yüzünden düşüştür. Bir banallik yüzünden komik duruma düşmektir. “Pathos” gibi izleyende acıma hissi uyandırıp katharsis’e yol açmaz “bathos,” kıs kıs ya da bıyık altından gülmeyi ve tahammülü tetikler. Üzerine bir satır bile yazmadığım birçok gösteri izledim. Yüksek lisans düzeyinde aldığımız eleştiri dersinin ilk kuralı “beğenmediğin yapıta çamur atmak için ya da eleştirecek mal bulmuş Mağribî gibi, saldırma” idi. Bu kuralı hiç unutmadım. Ama değer verdiğim bir yapıtta, özellikle tek etkinin oluşmasına engel bir iki kusuru, yanlış düzelse ne güzel olur, tüh çok güzel bir fırsat kaçırılmış, dediysem kendi kendime, dilim acı da olsa bir iki satır karalamışımdır.

Örneğin, “kocaman bir hatayı galaya kadar niye kimse fark etmez?” diye hep sormuşumdur. Oyun provalarında, örneğin metindeki dil hatalarını hiç kimse fark etmez mi? Bir tek dil hatasının

bütün oyuna gölge düşürebileceğini, tek etkiyi, oyunun bütünselliğini zedeleyebileceğini hiçbir ışıkçı, hiçbir oyuncu, sahne amiri ya da, fark edip söyleyemez mi? Özellikle de deyimlerde ve argo sözcüklerin kullanımında, “Şey çevirmen bey, yönetmen bey, biz Türkçede böyle demeyiz ki,” diye uyaramazlar mı da bu hatalar gala sunumuna kadar taşınır? Türkiye’nin büyük isimli oyuncularını bile İngilizce’deki “fucking” sıfatının Türkçedeki denginin “s.tirici” olmadığını fark etmeleri için İngilizce bilmeleri gerekmez. Böyle bir söz Türkçe’de yoktur da ondan. Yerine, “Ne .oktan bir filmdi” deriz örneğin. *İnışman’ın Sakatı* ya da *Şölen* adlı ve şekerleme promosyonuna kurban gitmiş, içeriği eften püften bir oyunda entelektüel oyuncumuz, bizim Catherine Deneuve’ümüz Zuhâl Olcay da mı fark etmez de telaffuz ediverir ve izleyicinin dile hassasiyetini hoplatır? Büyük umutlarla gittiğim *Şölen*, bu ve daha birçok hataları yüzünden tekdüzeleştiği ve bathos’a örnek olduğu için, değerli kadrosuna karşın, bu kitapta incelemeye değer bulunamadı.

Tiyatro eleştirisi yazarken, adım eleştirmene çıktıktan sonra, insan ilişkilerinde yaşadığım “bathos” örneklerine burada yer vermeyeceğim, çünkü maruz kaldığım haller tiyatroya değil de o kişilerin karakterlerine özgü davranışlardır, müsrif beklentilerinin doyurulamaması, kendinden menkul “duayenlik” inancı bazen de kifayetsiz muhterislikten ya da eleştiriye gelemeyişten doğan düş kırıklıkları yüzündendir. Tek etkiden yoksun ve vasat işlere eleştirmenlerin hoşgörü gösterip, o da yetmedi ödüller vermesi sanatçılara hakaret değil midir? “Sağırlar birbirini ağırlar” düzeninin sürmesi gerekli midir?

Bilen bilir, bilmeyen bir tutam mercimek sanır.

Evcilleştirilip ve efendileştirilen tiyatro bir yanda duayenlerce icra edilirken, gençler bile nadiren rahatsız edici, tepki toplayabilecek gösterimler sergileyebiliyorlar. Türkiye’nin içinde bulunduğu siyasi durum ve sapla samanın karıştığı bu dönemde belki gençler de eski gençler değil.

Ve son olarak, bir sahne performansını, tiyatro oyununu, genel olarak bir sanat yapıtını (iki gün sonra silinebilen bir grafiti örneğini de) çok önemserim çünkü hepsi bellekten gelenlerle şimdi ve burada yaşanan ve üretilen ile belleği yeniden şekillendirmeye katkıda

bulunurlar. Sinemanın gücü, etkisi kadar tehlikesi de, burada yatmaktadır. Şiir yazarken, öykü yazarken, sinema izleyip eleştirisini yazarken, sevgiliye aşkımı dile getirirken, bu önsözü yazarken, sanatların anası sayılan tiyatro hep var. Her an her yerdedir, güzellik, özgürlük gibi.

Hayat bu yüzden sahnedir; sahne de bu yüzden hayat.

Tiyatro, bu yüzden.

Yusuf Eradam

10 Temmuz 2007 – 17 Ocak 2010

Cihangir, İstanbul

www.yusuferadam.com



Grafiti Uçar Gider (Foto: Yusuf Eradam)

I. TİYATRO İNCELEMELERİ VE DENEMELERİ

Tiyatroda Tek Etki*

Nesnel yanılsamanın tam karşılığıdır tek etki. Ancak o tek etki, gerçekliğe ışık tutabilir. Evet, Baudrillard'dan da etkilenecek böyle bir tümce kurdum çünkü "Tek Etki" tiyatronun şiire en çok yaklaştığı noktada kendisini gösterir. Edgar Allan Poe'nun "Philosophy of Composition" (1846) başlıklı denemesinde "totality in effect" ya da "unity of effect" dediği tek etki ya da "etkide birlik" Poe'nun özellikle şiir ve öykü için geliştirdiği bir kuramın parçasıdır. Edward Zuk'un "Amerikan Edebiyatının en tehlikeli denemelerinden biri" diye nitelediği bu yapıtında Poe bana göre tiyatro yapıtları için de çok şey söylemiştir. Birçok sanat yapıtını beğendiğimizde yaptığımız "şiir gibi" ya da "müzik gibi" benzetmesinin altında da bu tek etki yatar.

19. yüzyıldan itibaren edebiyatta önemli değişiklikler oldu. Batı serbest vezin ile tanıştı, dışavurumculuk bir devrim oldu, keza Brecht ile epik, Beckett ile uyumsuz tiyatro... şiirde de örneğin gizdökümcülük ile tanıştı insanlar ama giderek içimize sinmiş bir kural, sanatta şarttır diyeceğim "Tek Etki" için gerekli maddelerin başını çekiyor ve sanatta tasarruf kuralı, ya da "Az, çoktur" (Less is more) tek etkiyi sağlamakta daha etkili oluyor. Tek etki, işte bu kural ile yönlenmiş hayal gücü ile de beslenir, onu da besler.

Poe'nun kuramına sırtımızı dayarsak, "tahammül kalmadı artık" şarkısını söylediğimiz bugünlerde uzun mu uzun, yavaş mı yavaş oyunlar tek etkiden uzaklaşıyor diyebiliyoruz ve sahnede uzun monologlar boyunca "dolaşan" ya da beden gezdiren oyuncularını "konuşurken" izleyince oyunun yarısında çıkıveriyoruz.

Şimdi Poe'nun tek etki kurallarını anımsayalım:

1. Kısıklık: Yapıt, (Poe'nun kast ettiği, yinelemek gerekirse, genel olarak şiirdir, öyküdür; özellikle de savunmasını yaptığı

* Bu konuda yazdığım ve *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, *Gist* ve *Radikal İki*'de yayımlanmış ve Sevdâ Şener hocamın 80. Doğum Günü için hazırlanmış yazılarının bu kitap için yeniden düzenlenmiş halidir.

“Kuzgun” / “The Raven” başlıklı şiiridir) göreceli de olsa kısa olacak, az ve öz. İzleyene bitsin artık dedirttiği yerde bitecek. Tahammüllü olanlar da kısa sürdü diye şaşırıversinler. Bu şaşkınlık tek etkiyi zedelemmez. Uzun olandan kuşku duymaya başlarız. Diyeceğini daha kısa da söyleyemez miydi diye. Poe, destanlara ancak ardışık kısa şiirler gibi bakınca tahammül edebiliyor. Tiyatroda belki episodik yapı bu tahammülü biraz olsun sağlayabilir. Ama amaç, izleyenin tahammül etmesi değildir elbette.

2. Yoğunluk: Estetik hükümlerde “yoğunluk” yapıtın değerine değer katar ve aksiyon ile ilgilidir. Yoğunluk ya da kavilik, yapıtın ince kuyumculuk eseri oluşudur, Trabzon işi bilezik gibi. İzleyiciye “soluksuz izledim,” “ayağımı yerden kesti” ya da “alnımın ortasına bir yumruk yemiş gibi oldum” dedirten budur. Poe, keyiften içimiz titremeli derken, şiirde ruhu yücelten, huşu ya da vecd gibi bir hali kastediyor. Öyle hüngür hüngür ağlamak, katıla katıla gülmek değil kastettiği. Bir insana dairlik, ince bir farkındalık, Gülten Akın’ın şiirindeki gibi. Bir ayma haline dokunuş. Haikularda olduğu gibi. Yoğun olmak için ise az aslında çoktur kuralını baş tacı etmek gerektir. Beş yüz sayfalık bir romanın vardığı noktaya bir haiku 3 dize ve 17 hece ile varabiliyor çünkü.

3. Tutarlılık: Etkide birliğe doğru “Yoğunluğu elde etmek için”, der Poe, “etkide birlik, tek etki ya da tek izlenim şarttır”. Bütünün parçaları diğer parçalarla, bölümlerle ters düşmemelidir. On dokuzuncu yüzyılın Kant etkili aşkını düşüncüyle de örtüşen bu anlayışa göre bütün, içinde olması gereken bir ayrıntı yoksa, bütünü ya da tastamam değildir; o ayrıntı ya da bölüm de bütünün gerisi olmadan yekpare, tastamam değildir. Uzun şiirlere de tahammül ediyorsak, ancak her bir parça, kıta ya da bölüm, kendi içinde bir izlenim tekliği taşıdığı içindir. Dilde, kişileştirmede, mekân ya da uzam kullanımında tutarlılık oyunun tek etkisi için şarttır.

4. Güzellik: Poe’nun hedefi gerçek değil güzelliiktir. Şiirsel bir duygu aktarımıdır aslanan, ahlâki bir doğrunun aktarımı değil. Bu anlamda Hollywood Poe’ya hiç kulak asmamıştır diyebi-

liriz. İstanbul tiyatrolarında da soylu ve bilgece, uzun acılardan süzölmüş özdeyişler atabilen bir *Cesaret Ana*'yı, üstelik usta bir oyuncudan sevmeye hazırlanırken, onu dövmek isteğı ile çıkmanın vebali sanırım oyuncuda değildir. Herkesin gırtlaktan hırıltılarla, kimi zaman yersiz ve güncel argo ve küfürlerle bağırarak, hatta öğürerek konuştuğı ve çok gürültölü bir yapıtta Brecht'in epik güzelliğı gitmiş, yerine iynin kötünün karıştığı bir arsızlar ordusu gelmişti. Ömrüm boyunca hayranlıkla izlediğim, şimdi ise arkadaşım Macide Tanır'ın bir sohbetimizde sağ elini kalbinin üzerine koyup genç bir kadın oyuncunun bir filmdeki oyunculüğünü "Kız tam buradan oynuyor işte!" diyerek övmesinin gerisinde, oyunculukta güzelliğın anlamının samimiyetin inandırıcılığı olduğı yatmaktadır. Tek ve güçlü bir karakter ekseninde dönen olay örgüsüne dayalı oyunlarda, merkezdeki oyuncunun kişileştirmesindeki eksiklikler, oyuncunun yorumundaki bir iki yanlış bile oyunun tümüne ve böylelikle de işini çok iyi yapan başka oyuncuların da görülmesine engel oluşturur.

5. Liriklik: Lirik olmalıdır şiir. Şair, basit şeylerden devşirmelidir gerçek şiirsel etkiyi: Çiçekte, böcekte, derede, gümüş ırmakta, sakın göllerin kuytularında, kör kuyuların içindeki yıldız parıltılarında, kuşların cıvıltılarında, arp sesinde, gece rüzgârının sesinde, menekşenin kokusunda, ıssız okyanusta, uzak memleketlerin kokusunda, ama ille de güzel bir kadında ve onun elbiselerinin hışırtısında. Şair, bütün benliğiyle dizleri üstünde kalbini bu hanımefendinin kutsal haşmetine sunmalı ve ondan medet ummalıdır. Kısacası kaynak, doğadır, insanın soylu edimleridir ve aşktır.

Kuşkusuz Poe'nun kuramına "Ama, madem, zaten ile başla-yan" birçok karşılık ya da tepki verilebilir. Bu kuramın bire bir tiyatroya uygulanmasının saçma, yersiz ya da olanaksız olduğı söylenebilir; hatta toplumsal dönemlere göre bu ilkelerden bir ikisinden de ödün verilebileceğı haklı olarak savunulabilir. *Tiyatro Tiyatro* dergisine "Thespiş'in Delileri" başlığı altında, ya da bu kitapta yer alan başka yayın organlarında yazdığım tiyatro odaklı yazılarımı derlerken gördüm ki Poe'nun kuramını

anımsamadan önce de kafa yorduğum mesele bu tek etki ya da etkide birlik meselesi olmuş. Tiyatronun tek etkiye, etkide birliğe biraz daha eğilmesi, özen göstermesi gerekir. Bunun için de Ciuli ve ekibinin yaptığı gibi oyunu sahneye koyma çalışmaları sırasında sanatçıların karşılaştıkları rastlantıları, kendiliğinden gelen güzellikleri iyi değerlendirmelidir. Her şeyden önce, yapıtı sahneye koyan herkesin egolarından sıyrılmaları gerekir. Çeşitlilikte bereket vardır elbette ama her çeşit de kendi içinde tek etkiyi sağlamaya çalışmalıdır. Oyun bir hafta boyunca da sürse, yarım saat de sürse, izleyen salondan o tek etki ile ayrılmayı istiyor ve harcanan onca emeği buna göre değerlendiriyor ya da yargılıyor.

Tiyatroda tek etkinin son yıllarda izlediğim en güzel örneklerine geçelim:

Oedipus Sürgünde/Studio Oyuncuları Tiyatrosu

“Kim?” Tiyatroda tek etkiyi bana yeniden düşündürten, “Budur işte!” dedirten ve bu yazıyı yazdırtan oyun oldu *Oedipus Sürgünde*. Şahika Tekand’ın yeniden yazıp yönettiği, Esad Tekand’ın ışık ve sahne tasarımı yaptığı bu başyapıt ile ilgili Şahika hanımla yaptığımız sohbette de çok şey konuşuldu. Ortaya çıkan gerçek şu: Başyapıtın arkasında disiplinli çalışma ve emek, kolektif çalışma bilinci, tek etki için yekvücut gibi, sağlıklı tek bir beden gibi çalışmak yatıyor. Studio Oyuncuları Tiyatrosu’nu herkes gibi ben de kutlarım tek tek:

Oyuncular: Şerif Erol (Oidipus), Cem Bender (Polineikes), Kerem Karaboğa (Kreon), Ulushan Ulusman (Theseus), Arda Kurşunoğlu (Antigone), Ridade Sarıcan (İsmene), Utku Gündüz (Işığı Yöneten Oyuncu).

Koro: Ahmet Sarıcan, Ozan Gözel, Nedim Zakuto, Nilgün Kurtar, Özlem Özhabeş, Hakan Turutoğlu, Tulu Ülgen, Ali Soyer, Deniz Karaoğlu, Umut Kırçalı, Zeynep Papuççuoğlu, Korhan Soydan, İlksen Gözde Olgun, Gizem Bilgen, Şirin Parkan, Ersel Parlar.



Oidipus Sürgünde (Fotoğraf: Ahmet Elhan)

Ex-Ponto Festivalinde de En İyi Oyun ödülünü kazanmış. Bravo! Bu oyunu izledikten sonra, kendi işlerimde de biraz daha özenli olmam gerektiğini anımsadım. Şiirimde, öykümde, denemelerimde, hocalığımda. Bu sık sık anımsatılmalı herkese. İnsan kendi alanında iyi olduğunu sanınca, biraz serebiliyor özeni, özenli olmaktan ödün verebiliyor ve ürününün alıcısını çantada keklük görebiliyor.

Oyun Yunanistan, Belçika, Slovenya gibi çeşitli Avrupa ülkelerinde uluslararası festivallere katılmış, ayakta alkışlanmış ve yabancı basındaki eleştirilerde icrası “dahice”, “22. yüzyıl sanatına atılmış bir adım”, “Muhteşem bir çağdaş sanat şöleni”, “dehanın ışıklarla dansı” gibi övgülere boğulmuş. 2006 yılında da dünyanın birçok yerinde festivallerde sahne alan bu yapıttan alınma yumruk yemiş gibi çıkmama sebep olan tek etkiyi sağlayan Sofokles’in metninin sağlamlığının yanı sıra, Tekand’ın yeniden yazdığı halinin Türkçesinin müzikalitesi, oyuncuların, özellikle Atinalıların, koroyu canlandıran alt kat oyuncularının tek bir beden gibi hareket edebilmeleri, bir tek yanlış yapmadan neredeyse “ezgiye” dönüşen (chanting) bir yekparelikte ve statik bir duruşla/devinimle, karanlık ve ışık diyalektğinde balyoz gibi soruların beynimize kazınmasıyla sunulan bir çıkmazlık/lâbirent öyküsü. Öykü tanıdık, bilinen, ama öyküyü

bilmeyen de bu oyundan o tek etkiye maruz kalarak çıkacaktır. Yurt dışında da ayakta alkışlanışının temel sebebi budur, Oedipus'un öyküsünün bilinmesi ikinci sırada gelebilir.

Basın bildirisinde de vurgulandığı üzere *Oidipus Sürgünde*'nin meselesi çağdaş insanın kendi eliyle yarattığı yazgısını yönetemeyişi, kuşku duymaktan vazgeçip soru sormayı, cevap aramayı unutuşu ve yazgıya teslim oluşu, yaratma ve değiştirme umudu yerine var olanı ya da sunulanı tüketmeyi yeğleyişi, doğru bildiğini sonuna kadar savunma cesaretini yitirilişini, gömüldüğü hücreyi görme-yişi ve o hücreden çıkmamakta inat edışı.

Bu yüzden de oyunun yapısı ışığın sorgulayıcı işlevi sayesinde görünenin ardındaki gerçeğin ortaya çıkarılmasını amaçlayan evrensel bir mahkemeye dönüşür. Işıklar bizim gözlerimize batır, sahnedekilerin yüzleri aydınlandıkça, bizim maskelerimiz düşer. Simgesel olarak kullanılan ve gerçeğe ulaşma yolu ışık, gerçeği gizleyendir de. Karanlık ve ışık çatışması ile sözdeki diyalektik içindeki alttakiler ve üsttekiler çatışması koşut olarak yürürken bu diyalektik için senteze varacak olan izleyicilerdir. Işığın peşinden gideriz, kuşkuyu ve sorgulamayı görev edinerek izleriz oyunu.

Işık, Sylvia Plath'ın kocasına kustuğu nefret şiiri "Gardiyan" 'ın finali gibi, keskin bıçak gibi göze, hançer gibi. Oyunun basın bildirisinden bir alıntı: "Işığın sorgulayıcı işlevi, Oidipus'un sorgulayıcı karakterini bir oyun kuralı haline getirmekte ve ışık altındaki oyuncu da rol kişisi de, eş zamanlı olarak ışığa cevap vermek zorunda bırakılmaktadır. Işık, hem oyunun anlamında saklı bulunan, hem de sahnede tam da o anda varolan gerçeğe ulaşmanın tek aracıdır."

Sokrates insanın bütün inanç ve davranışlarını aklın ışığında aydınlatmaya çalışırken insanı ahlâkı yetke, gelenek, dogma, batıl inançlar ve söylenlerin hegemonyasından uzaklaştırmaya çalışmıştı. Oyundaki koronun kara renk içinde tektipleştirilmesi de oyuncuları cinsiyetsizleştirip androidleştirdiği ya da hermafroditleştirdiği gibi dogmatik yetkenin ürküten olduğu kadar ürken de olabileceğini göstermek açısından son derece başarılı bir seçimdi. Tek adımlık devinimler ve finale doğru simgesel parçalanışı, dağılışı, çözülmeyi gösteren devinimleri ile de söz, ışık ve sınırlı hareketten oluşan aksiyon tamamlanmış olur.

Karanlığın içinde suratlara patlayan ışık o yüzleri hem aydınlatmaya çalışıyordu, hem de bir maske gibi yüzlerin otobiyografilerini gizliyordu. Şimşek hızıyla geçen bir mahkeme, bir duruşma sahnesi gibiydi oyun. Esat Tekand'ın sahne ve ışık tasarımı ışık ile karanlık boğuşturdu, gerçeği aydınlatkça örtmeye, örttükçe aydınlatmaya çalıştılar ezeli ve ebedi karşıtlar, aynı bedenin iki yarısı gibiler. Bu tasarım içinde de, emperyal Atina halkının tek vücuttan çıkan fısıltı, soru ve kısıtlı devinimleri Antik Yunan tiyatrosunun dityramb'ları gibiydi. Bilindiği gibi Antik Yunan'da tiyatroya gitmek bugünkü gibi öyle eğlencelik bir etkinlik değil, neredeyse dini bir ayine katılmak gibiydi. "Tragedya" sözcüğünün anlamının da "keçi şarkısı" olduğunu da anımsarsak, Tekand'ların uygulaması nefis bir klasik şarkı olarak gözlerimizde ve kulağımızda kalacak. Çehov, bir mektubunda, imgelerle düşünmenin önemine dikkat çeker. Buna bir de yalınlık eklenince muhteşem bir tek etki çıkmış ışık ve karanlığın dansında.

Aeschylus ve Euripides ile birlikte tragedyanın üç devinden biri kabul edilen Sofokles (İ.Ö. 496-406) zengin bir zırh üreticisinin oğluydu ve atletizm ve müzikle yoğrulmuş bir öğrenimden geçmişti. Hayatının en verimli ve güzel çağları Atina'nın Cimon ve Perikles'li emperyal dönemine denk gelir. Hatta Sofokles çocuk yaşta İ.Ö. 480 yılında Perslerin Salamis Körfezi'nde yenik düşmelerini kutlama törenlerinde koronun başını çekmiştir. Bu zafer Antik dünyada Atina'nın ekonomik ve siyasi yükselişinin başlangıcı sayılır ve belki gözlemlerinden kaynaklıdır. Oyunda Sokrates'in inancının tersine adalet diye mutlak bir gerçeklik yoktur.

Oedipus Sürgünde, tek etki apotheosis'i olarak kalacak aklımda. "Apotheosis" sözcüğü "şahika" demek, türünün zirvedeki, en yetkin, kusursuza en yakın örneği demek. Ne güzel bir rastlantı.

Ördek Muhabbetleri/David Mamet

Amerikan Tiyatrosu dersimde yıllarca okuttuğum *Duck Variations*'ı sahnede görmek sevindirdi beni. David Mamet'in bu oyunu Edward Albee'nin *Hayvanat Bahçesi*'nin devamı gibi yazılmıştır. İlk kez 1972 yılında Plainfield, Vermont'da St. Nicholas Theatre Company tarafından Goddard College'de sergilenmiş ve oyunu David Mamet kendisi yönetmiş.

Albee'nin Jimmy'si ile Peter'inin yaşlanmış da yan yana oturmayı başarmış yaşlılık halleri gibidirler Emil ile George. Jimmy ile Peter'in didişmesi, Jimmy'nin son kez sevgi ve kayıtlılık arayışı içerisinde agresyona yenik düşmesi ya da günümüzde iki insan arasında gelişebilecek tek sıcak ilişkinin ötekinin kanını dökmek ya da ona kendini öldürtmek olabileceği karamsar iletisi *Hayvanat Bahçesi*'nin zihinlere yerleşmesini sağladığı gibi, uyumsuz ya da saçma dediğimiz absürd'ün özüne gölge düşürmüştü çünkü oyun Avrupa uyumsuz oyunları denli "anlamsız" değildi. Gerçi anlamsızlığın ta kendisi de Ionesco gibi kimi Avrupa uyumsuz tiyatro yazarlarında anlamın ta kendisi haline dönüşürse de Mamet'in oyunlarında sözün kendiliğindeki/öznelliğindeki şiddet de çok etkileyicidir. Doğallıkla akan 14 çeşitleme, ya da 14 bölümün birbirinden farkı neredeyse hiç yoktur. Bu yüzden de çeşitleme sözcüğünün, en azından müzikteki anlamı ve özgürce gidebileceği yer kadardır oyunun ufku da. "Tıpkı hayat gibi" dememiz beklenir. Bu oyundaki biteviyelik hayata denktir çıkarımını yapmamız istenir.

Hayvanat Bahçesi iki kişiden birinin ölümü ile biterken, *Ördek Muhabbetleri*'nde "ölüm" oyunun sonunda gelen sürpriz değildir çünkü oyunda başka bir şeyden söz edilmez. Emil ile George, ölümün nihai ve mutlak gerçek olduğunu bilirler fakat bilmiyorlarmış gibi saf saf hep ölümden söz ederler. Metinde ikisi birbirinden ayrılmaz, aralarında bir fark yok gibidir ya da ikiz gibidirler. Bu yüzden de oyun diyalogdur da monolog gibidir. "Duvara karşı" şizofrenik bir monolog gibi. Sahnede ise, birbirlerinden kesin hatlarla ayrılan iki karaktere dönüşmüşler. Metni bilmeyen biri için bu rahatsız edici olmayabilir ama oyuna, metinde hiç de olmayan bir heyecan ve gerilim katılmış kimi çeşitlemelerde. Oysa oyun metninde yönetmeni yönlendirecek, kısıtlayacak hiçbir sahne direktifi yoktur. Bu da elbette yönetmenin, sahne, ışık, müzik tasarımcılarının yaratıcılığına açık alan oluşturur ama oyunun metnindeki duygudan yoksunluk, gölde gözler önünde gerçekleşen ördek ölümlerine kayıtsızlık ile gelen ironi metnin daha tekdüze, daha sıkıcı sunulmasıyla daha iyi sağlanabilirdi. Belki de ben yıllarca bu metni böyle okuttuğum için izlemeye gitmeden önce müsrif bir beklenti geliştirmiş olabilirim.

İki usta oyuncu Cüneyt Türel ve Köksal Engür oyunculuk dersi verdiler rahatlıkları ve sanatlarına hakimiyetleri ile ve hep birlikte nefis bir dokunaklı komik oyun izledik, ama metnin kendisine ne denli sadıktır bu uygulama, tartışılabilir. Ölmekteki iki insanın ölmekteki ördekler hakkında konuşmaları ve hep konuşmaları gerekmektedir. Pinter'daki gibi duraksar ve konuşmaya ara verirlerse olmaz çünkü bu aralarda ölümü gerçekten duyumsayacaklardır. Hep konuşmak bu yüzden şarttır. Ölüme karşı muhabbet şarttır. Oyunu izlerken canımın sıkılmasını yeğledim ama tek etki bu sunum içinde de sağlanmıştı. Belleğimde ustalıklarına dair kuşku taşımadığım bu oyuncular değil de, tanımadığım iki oyuncu olsaydı nasıl olurdu diye düşündüm. Ama oyun bu haliyle de tastamam bir metindir, bu sunumuyla da etkide teklik tutturulmuştu. Ekibi kutlarım.

Banklar, Amerikan sineması ya da tiyatrosunda çok önemli nesne-öznedirler. Kimi yapıtlarda birçok sorunun çözümlendiği, esas oğlanın oturup finalden ya da epifaniden önce düşünme yeri bu sıradan “prop”, *Hayvanat Bahçesi*'nde neredeyse eşya ya da mal fetişizminin odak noktasındayken ve “senindir benimdir” çekişmesinin ortasındayken ve güya karakterlerden Jimmy'nin ölümüyle noktalanmasına sebep olurken, *Ördek Muhabbetleri*'nde üstüne oturulacak bir şeyden başka hiçbir anlam ve işlevi olmayan ve görünmeyen bir nesnedir. Bank, tamamen kişiliksizleşmiştir artık. Varlığı yokluğu birdir izleyen için. Üstünde oturan “ördek”ler de öyledir. Heyecan eklenmesini yadırgayışım bu yüzden. İroninin gücünden çalmış da ondan.

Çevirisi de çok iyi kotarılmış bir oyun *Ördek Muhabbetleri*. Bir bölüm sonunda sadece “Ta ki...” deyip bırakmış çevirmen. O tümcenin sonunda “kadar” duymadığımız iyi oldu. Bu son yorumum da kıskançlıktan, niye ben çevirmedim diye. Emeginize ve kafanıza sağlık Zeynep Avcı.

Dekor? Çemberleşmiş su boruları ile su üstündeki dalgalar, kâğıttan gemilerle de göl üzerindeki kayıklar simgesel olarak “gösterilirken” sahne tasarımı da metne anlam katma kaygısı vardı; bunu yadırgadım. Belki anlamamışımdır.

Giysiler de kişileştirmenin bir özelliği olarak kendini gösteriyordu, zamanın geçtiği ama bu iki insan ya da bizler için değişen pek bir şey olmadığı düşüncesi de giysilerde sadece ayrıntıların değişmesi ile gösteriliyordu, bir iki parça çıkarılarak ya da, örneğin, atkının yer değiştirmesi ile.

Belki de doğrusu, tiyatrodaki tek doğru olmadığıdır, buna inanmak gerektir. Tek norm olamaz, ama izleyici farkında olmadan tek etkiyi hep arar. Geleneksel tiyatroyu kölelik olarak görmek ve böyle adlandırmak mümkündür ve yeni arayışların hepsini özgürlükle ilintilemek de doğrudur.

Araf'ta/Ahşap Çerçeve Kukla Atölyesi

Ahşap Çerçeve 2001 yılında çalışmalarına başlamış ve yurt içinde ve dışında birçok festivale katılıp çocuklara olduğu kadar yetişkinlere de kukla izletmiş. Çevre tiyatrosundaki izleyiciler arasında da çocuklar azınlıktaydı. *Düğün, Medea, Küçük Deniz Kızının Öyküsü, Romeo ve Juliet, Mutlu Prens* grubun sahnelediği diğer oyunlar.

Ahşap Çerçeve Kukla Atölyesi'nin kurucuları Çağrı Yılmaz ve Emre Tandoğan, eğitimlerini Prag'ta "Kidnappa" kukla okulunda aldıktan sonra, yine Çek Cumhuriyeti'nde "Divadlo Continuo" adında bir Çek tiyatrosu ile çeşitli projelerde yer almışlar. Almanya'da Tadashi Endo ile Butoh^{*}, Ichiro Nakayama ile Suzuki tiyatrosu üzerine çalışmışlar. Uluslar arası birçok festivalde çalışmalarını sergilemiş kukla sanatı açısından da zengin kültürel mirasımızı dünya kukla sanatı ile birleştirmişler. İzmir'de Ahşap Çerçeve Kukla Atölyesi'nde çalışmalarına devam ettikten sonra İstanbul'a göçtüler ve Çukurcuma'ya yerleştiler.

* (Oyunun tanıtım metninden alınmıştır.) Butoh, 1960'larda Japonya'da Tatsumi Hijikata ve Kazuo Ohno tarafından bulunmuş bir dans tekniği. Zamanla "karanlığın dansı" diye nitelenen bu dans büyük çaplara ulaşıyor. "Butoh, yaşam için yeniden umutsuzca ayaklanan bir cesettir" diyor Tatsumi Hijikata. Oyunda kullanılan kuklalar, insan boyutunda olmaları ve kafa oynatma mekanizması ile bunraku'yu çağrıştırıyorlar. Fakat bunraku'dan çok farklı ve özgün bir teknikle oynatılıyorlar. Önce tek, sonra iki ve sonunda da üç oyuncu tarafından hareketlendiriliyorlar.

Müziyenliği ile de tanıdığım Emre Tandoğan'ın yönettiği *Arafta Çağrı Yılmaz Tandoğan'ın tasarımı* yaptığı "insan boyutundaki kuklaların butoh ile hareketlendiği oyunda, 'yaşam için umutsuzca ayağa kalkan cesetler' arafta yollarını arıyorlar" diyor bülten. Bir erkek ve bir kadın kuklayı Çağrı Yılmaz ve Damla Kukul oynatırken, Tanrı ve Şeytan rolünü üstlenen Murat Çıdamlı da zaman zaman onlara el veriyor.

Belleğimizdeki "kukla" anlamları ile yaradılış ve aşkı bir arada düşündüğümüzde elin önemi ve anlamı ile yan anlamları daha da önem kazanıyor ve tek etki açısından da kuklalar ve kukla oynatanları birleştiriveriyor. Aşk dansları ya da devinimleri sırasında kuklaların ellerinin birbirlerinin yüzünü geçip de onları oynatanlara dokunmaya çalışmaları oyunun bana göre en dokunaklı sahnesiydi. Kuklacılar, kuklaların öteki benleri gibiydiler. Sanki kuklalar canlıydı da, onları hareketlendirenler cansızdı. Tanrı ile İblis arasında bir yerde, bir eşikte sanki bu iki sevgilinin arafta yaşadıkları, bir türlü aşkı gerçekleştirememişleri kendi istençleri dışında gelişmektedir. Burası biraz yazgıcılık gibi gelir evet, ama kuklacıları belki iki melek diye de yorumlayabileceğimiz ve *Oedipus Sürgünde*'de olduğu gibi yine görünmez olmak için karalar giyinmiş iki kuklacı, araf dönemi bitince tanrının sağından ve solundan iple yukarı çıkmak üzere, yani geldikleri yere dönmek üzere ipleri tutarlar bu kez aynı ellerle. Araftaki bu ellerdir oyundaki tek etkiyi usul usul sağlayan.

Tek etkiye kapılınca şunu fark ediyor insan, tek kişiyle, kahramanla özdeşleşip bir ahlâki değerinin kendisine yutturulma riskinden de kurtuluyor. Çünkü kuklalarla da, onları hareket ettiren ifadesiz ve mesafeli oynatıcılarla da, hatta Tanrı ve İblis ile de özdeşleşebiliyorsunuz. Hepsi var içimizde. Kim kurban, kim mağdur belli değil. Araf bu yüzden belki de Şeytan'ın mekânıdır. Belki bu işten tek sıyrılan Tanrı'dır ve de Canetti'nin dediği üzere, ona hiç ihanet etmeyen Şeytandır. Bu ikili dışındakilerde erk ya da istenç yoktur iletisi geçti bana. Burada işte dokunaklı olan da yazgıcılıkla birlikte gelen el verme gereksinmesiydi.

Erkek kuklanın sakalından bir parçanın kopup düşüyormuş gibi olması, kadın kuklanın boynunun giysisinden dışarı çıkması kazara idi ve dikkatimizi dağıtıyordu ama ne de olsa kuklalar işte diye geçiştirdik bu yanılısma kırıcılarını.

Belki unutuşun ve anımsayışın da oyunlarıydı bu üç oyun. *Ördek Muhabbetleri*'nin sonu gibi öylece oturmuş izliyoruz, yeni bir gün başlıyor gökteki tanrıların vahşeti için ve doğallıkla bakıyoruz.

Tek etki için çok çalışmak ve çok ayıklayıp derleyip toparlamak gerekir çünkü *Araf'ta* da söylendiği gibi "gökten lütuf inmez". Şiir yumuşaktır, çiftesi sert olmalıdır.

Aymazoğlu ve Kundakçılar/Dostlar Tiyatrosu

Dostlar Tiyatrosu'nun *Aymazoğlu ile Kundakçılar*'ı Max Frisch'in yazdığı bir oyun olmasına karşın güncellemesi ya da günümüz Türkiye'sine uyarlanması açısından örnek bir tek etki başyapıtıydı. Bir oyunu izledikten sonra sorduğum ilk soru oyun seçimine ilişkindir: Bu oyun şimdi ve burada niye oynanıyor? Bu tiyatro kumpanyasının benim zamanımı, davetsiz olduğum zamanlarda paramı almaya cüret edebilmesini haklı kılacak niyeti nedir? Eğlencelik bir oyun bile olsa, kahrkahanadan kırılıp sevmediğim halde katarsisten geçsek ve rahatlasak bile bu oyun benim dikkatimi nereye çekmektedir? Beni neye aydırmaya çalışmaktadır? Dostlar Tiyatrosu bu ilk sorunun yanıtında doğru karar verdiklerini hep kanıtlamıştır. Yaptıkları sabun köpüğü değildir ve hep işe yarar. Yirmili yaşlarındaki bir genç işte bu yüzden *Sivas* 93'ten çıkarken "Aaa ben Madımak yangınının bu kadar tüyler ürperten bir toplumsal gerçek olduğunu bilmiyordum," der. 1993 yılında henüz kısa pantolonuyla çelik çomak oynarken bilemez, ayırtına varamaz. Ona bu bilinci vermiştir bu oyun, düşünmesini ve benzer olayların yeniden yaşanmaması için taraf olmayı da öğrenmiştir. İnsanoğlunun güzelliklerini olduğu kadar, rezilliklerini de, utançtan başını kaldıramamasını gerektiren olayları anımsatmak ve belleği kötüye karşı uyanık tutmak da sanatçının önde gelen görevleri arasındadır, öyle olmalıdır ve Genco Erkal ile ekibi bu disiplinin artık şahikası olmuşlardır. Yükselen dinciliğe ve laik Türkiye Cumhuriyeti'nin elden gittiğine aymamakta direnenlere göre uyarlanan metinde hücre aymazlığın ta kendisidir. Aymazoğlu yangınları gördüğü halde aymıyor, kendisinin gözleri faltaşı gibi kapalı ve bu tersinleme sayesinde de izleyen ayıyor gerçeğe. Aymazlık, yangını göre göre görmezden gelmektir. Dinamitten, benzin deposuna dönmüş

bir evde oturmakta direktmektir. Mal canın yongasıdır derler ama burada fünüyesi oluveriyor. Sivas’a, Madımak oteline, Aziz Nesin’e göndermelerle oyun günümüzün Türkiye’si’nde yaklaşan şeriat düzeninin yangın kokusuna dikkat çekerken, bunu yaparken üstelik eğlendirirken yoldaki yeni hücrelere aymaya çağırıyor hepimizi. Sahnedekilerin komik hallerine gülerken, kendi aymazlığımızın da ayırtına, unutuşun hazin iradesine de ayıyoruz. Thespis’in yaşayan delilerinin başında gelir Genco Erkal ve o yaşını başını almış sakin, dingin ve bilge görünüşü altında saklar içindeki deliyi. Böyle si daha zararlıdır kundakçılar için, Erkal’ın ömrünü adadığı karşı duruşta, onu öteki belleyenler için. Yılmamış, ödün vermemiş ve çizgisini hep onuruyla korumuş ya; gıpta edip örnek almaktan ve yolunu yaşatmaktan başka yapacak bir şey yok.

Dostoyevski, Yeraltından Notlar

Özgür Yalım’ın başarılı yönetiminde, *Yeraltından Notlar*’da Pa-yidar Tüfekçioğlu’na yılın en iyi erkek oyuncusu ödülünü getiren tek karakter çevresinde dönen oyun, bu yapısına karşın tek etkinin kotarılabilceği en güzel örneklerdendi.

Bay X’in çıkmazlarını aktarırken, düştüğü, düştükçe düştüğü sahnelerde sivri burnunun kıvrımlarından sarhoşken sandalyede geriye kaykılıp oturuşuna ve sesinin gücünün yerli yerinde diksi-yon ve artikülasyon nüansları ile ustalıkla kullanmıştı. Ama onun yanında, ana karakterin ustalığını gölgeleyen ya da gereksiz yere yücelten başka bir oyunculuk da yoktu. Bu anlamda, tek etkisi ne-redeyse kusursuzdu. Oyunun tek etkisinde sahne tasarımının da işlevine de örnektir bu yorum. İstanbul’da artık sahne tasarımında ilk isim haline gelen Ali Cem Köroğlu’nun devingen tasarımların-da “tasarımcının nefsinin ön plana çıkması, bireysel yaratıcılık he-yecanının öne geçmesi” asgari düzeydedir. Ali Cem Köroğlu’nun sahne tasarımları metin ile iç içe ve o metnin bir parçası gibidir, ya da oyunda bir karakter gibi işlev görürler; öyle ki bir süre sonra yaratanın da kontrolü dışında bir kimlik ve can kazanmış yaratık gibi kendilik, öznellik kazanır. Ana karakterin anlatıcı görevini de başarıyla üstlendiği *Yeraltından Notlar*’da izleyici oyun başında sı-kılmaya hazırlanırken sahnenin devinmeye başlaması ve daha ilk

sahnedan itibaren duvarların anlatıdaki zamanı belirlercesine yer değiştirmesi ile sözün yoğunluğundan rahatsız olmadı ve devinim sahneden düşünceye geçti. Karakterlerin bireysel hırsları, kılık kıyafet ile Bay X'e üstünlük taslayabiliyor olmaları, sınıfsal ya da başka iktidar göstergeleri, hepsi duvarların varlığı ve devingenliği, simetrik iktidarı karşısında tuzla buz oluyor, anlamsızlaşıyordu. Yazgının iktidarı bu anlamda iyice belirginleştğinde de kireç beyazı yüzlü, palyaço anıştırmalı müzisyenin de duvarın tepesinde dramatik ironinin altını çizme yazgısı ya da yazgısal kamera gibi izlemesi, izlediğini bizim görüşümüz ve farkında oluşumuzun farkına varışımız çifte kavrulmuş bir etki yaratıyordu.

İki Efendinin Uşağı, Carlo Goldoni

İki Efendi'nin Uşağı, Carlo Goldoni'nin başyapıtı ve çok sıklıkla sahnelenen, iyi yönetildiği zaman seyircide etkisi garantili oyunlardan biridir. Commedia dell'Arte'nin kolay kavranabilir muziplikleri, rastlantının ve durumsal ironilerin, "soytarılığın" bolca kullanıldığı keyifle izlenebilen bir oyun fakat başta ana karakter uşağın bilge soytarı karakterini şaklabanlığa vardirtmeması gerekliliğini de hep önkoşul olarak taşır. Oyunun sıklıkla sahnelenmiş olması tiyatroyu biraz olsun bilen bir izleyende müsrif beklentiler oluşturacağı için de, yönetmenin bu oyunu yeniden ele almış olması cesaret kanıtı zaten.

Joyce'un *Ulysses*'indeki Stephen Daedalus'un da "iki efendiye hizmet" ediyorum deyişini de anımsarsak, oyundaki uşağın bir sınıfı belirlediğini, soylulardan akıllı ama onların hizmetinde, parayı da sevip midesine de düşkün bir çeşit eşik karakteri olduğunu da hatırlatmak gerekir. Ana karakter ve onun oyunları ve her şeyin "hayırla sonuçlandığı" bir ciddi komedi bu oyun ve evrenselliğini yitirmiyor çünkü sınıf farklılıkları hâlâ var, aşk hâlâ herkesin hayat pınarı ve insanoğlu, para ve aşk arasında bir sürü "şapşallık" hâlâ sergiliyor.

Bu durumda, ana karakteri oynayan oyuncunun yeteneklerinden çok yüzünün bu role gitmiş olması gerekir ve özellikle bu oyunda kadronun tamamı yekpare bir oyunculuk sergilemiş olması gerekir. 15. İstanbul Tiyatro Festivali'nde 75 yaşındaki Ferruccio So-

leri gibi Arlecchino ustası bir oyuncudan festivalde izlediğimiz *İki Efendinin Uşağı* haliyle başrol oyuncusuna da büyük sorumluluklar yüklüyor. Odakta Kavuklu ve Pişekâr benzeri ve bütün oyunbazlığı usta Ferruccio kadar matematik kusursuzlukta olmasa da bence farklı bir naiflikte gerçekleştirdi Engin Benli. Hatta kimi sahnelerde Truffaldino'nun yüzünü "tekinsiz" bile buldum ve bunun karaktere ayrı bir açı kazandırdığını düşündüm. "Zanni" de denen bu uşağın kıvrak zekâsı, kurnaz ve hazırcevap oluşu kadar efendisinin hayatına yön veriyor olması, onun sıkıntısına sebep oluşu kadar yazgının bile lades taşıyıcısı görevini de üstlenir. Oyuncunun, işte bu tekinsizliğinin, kaderin masum infazcısı ya da taşıyıcısı olduğu imasını iletebildiğine inandım. En büyük şansı da kuşkusuz, yönetmenin en iyi malzemesi diğer oyuncuların her birinin kusursuz oyunculuğu ile onu desteklemesiydi ve aynı zamanda da bir araya geldiklerinde yekpare bir kaliteyi sergiliyor olmalarıydı.

Sonuç:

Tek etki ve bütünsellik diye belirttiğime de bakmayın. İlle de iyi oyunculuk diyenlerdenim ben de. Bir oyunculuk, oyunun bütünselliğine aykırı bir ayrıntı taşıyorsa bütün binayı çökertebilir. "Casting" bu yüzden önemlidir. Kimi zaman başrolün yanlış oyuncuya verildiğine de çok tanık oldum. Kimse ışıktaki, sahne tasarımıdaki bir ayrıntıdaki yanlış göremeyebilir, fakat oyuncu Roma generali olarak iktidar attıran bir konuşma yaparken elini kaldırınca koltuk altından düğümü atılmamış bir iplik sarkarsa, ya da izleyiciyi hep güldürmüş bir oyuncunun trajik olmaya ve ağlatmaya çalışması ile "bathos" kaçınılmaz olur. Hem general karakteri ve onu oynayan oyuncu için, hem de oyunun topyekûn etkisi için geçerlidir bu. Benim gibi ayrıntıya takıntılı izleyenler için oyun orada, ipin sallandığı yerde bitmiştir. Oyuncu, etrafındaki bütün seslerden de ibarettir. Bütün ses ve görüntü uzamından da ibarettir. Eksende ise, etrafına örülecek bu uzamın nelerden oluştuğunu iyi bilmesi gerektir. Odak noktasına tek bir karakteri koyarken de, starlaşma ve antagonizma tuzağına düşmeden, simetrisinin gücünü kullanarak iktidara karşı durabilmek, sözü, sahneyi, geometriyi, tiyatronun her araç ve gerecini tek etkiyi sağlamak ve iktidara karşı kullanabilmek de tiyatronun işlerindendir.

Unutmayalım ki, Baudrillard'ın da dediği gibi, “Öznel yanılmanın adı özgürlükse, nesnel yanılmanın adı gerçekliktir.” Bir Dünya Tiyatro günü bildirisinde Sevdâ Şener hocamızın tiyatrodaki –mış gibiliği özellikle vurgulayış nedeni de budur. Nesnel yanılmanın tam karşılığıdır tek etki. Ancak o tek etki, gerçekliğe ışık tutabilir. “Var olan her şey, yok olmayı da hak eder” diyenlere ancak ve ancak tek etkili yapıtlar karşı durabilir. Tek etkiden yoksun ya da vasat olan yıkılır, iktidardaysa yıkıcıdır ama kolaydır, para kazandırır ve bu cazip bir fikir olarak kalır. Gerçeklik öznel ya da nesnel yaşanır, fikir kalır. Fikir, ferasetiniz şamata ya da curcuna içinde sunuluyorsa, yitip gidebilir.

Oyun bitti, bitti ya, onca emek karşılığını selam sahnesinde alacaktır. Alkış, yapıtın başarılı olup olmadığını her zaman söylemez, biliriz bunu. Başarılı ya da değil, selam adettendir madem, özen gösterilmelidir çünkü tek etkiyi bozabilir. Selama çıktıklarında da oyuncuların hepsi birden ya da gala ise katkıda bulunan herkesin toplu olarak sahneye çıkıp toplu olarak alkışı karşılamaları gerekir. Oyuncuların ya da ışık, koreografi, sahne tasarımı uzmanlarının ayrı ayrı sahneye çağrılışlarının ardından yönetmenin tanrısal eda ile ben sızsız ne yapardım diyen beden diliyle herkesi kucaklaması bana dokunaklı gelir. Ego ya da nefsin madunlara teşekkürü bahşediği gibi gelir de ondan. Kralın, tanrısal erkini halkına bahşetmesi gibi. Bunu yadırgarım. Selama çıkışta hiyerarşi tek etkinin gerçekleşip gerçekleşmediğini de söyler. Star oyuncu son olarak selama gelir de en çok alkışı alırsa, diğer sanatçılar tıpkı cam tavan sendromuna kapılmış pireler gibi ne kadar zıplayabileceklerinin haddini de öğrenmiş ya da öğrendiklerini sanmış olabilirler. Star oyuncunun alt kadrosundaki bir ya da iki oyuncunun daha çok alkış aldığı durumlara da tanık oldum ki dokunaklı “bathos” örnekleriydi bu selam sahneleri. Bunu engellemek için kimi özel tiyatrolarda yer gösterici çocukların arka sıralarda özellikle alkış tuttuklarına da tanık oldum. Tek etki sağlanmışsa o oyunda, çorbada tuzu olan herkes sayesinde. Alkış herkesin oluşturduğu yekpare bütüne gelmelidir. Alkış tek etkiye, oyunun tiyatro dışındaki hayata uzanabildiği anlara, durumlara, oyunun işlevini kanıtladığı etkisine gelebilmelidir. İzleyici de böylelikle öğrenir tek etkiyi alkışlamayı.

Bu söylediklerimin de hiçbir ideolojiyi destekleyen bir yanı yoktur. Tamamen, tiyatronun doğru anlaşılması ve halka, halk dediğimiz izleyiciye doğru izlemeyi öğretmekle ilgilidir. Halk, vasa-tın fikrine alışırsa, vasatı saltık gerçeklik ve başyapıt yanılısaması ile ayakta alkışlayabilir. Bu kısır döngü, tiyatroyu yıkıma götürür ya da iktidarın oyuncağı yapar.

Cam Tavan Sendromu: *Karanlık Korkusu*

Şahika Tekand’dan bir bomba daha. Zaafım olmaya başladı Şa-hika Tekand ürünleri. Gördüğüm en güzel, en akıllı, en yetenekli ve en disiplinli sanatçılardan. Bunları kendi de biliyordur, o zaman tehlikelidir de. İstanbul Tiyatro festivalinde izlediğim ve ilerde Garajİstanbul’da yineleneneğini öğrenmekten sevindiğim bir başya-pıttı İKSV Tiyatro Festivali kapsamında sunulan *Karanlık Korkusu*.

İnternette epey dolaşan bir Dr. David J. Schwartz sözü var: “Bir şeyin olanaksız olduğuna inanırsanız, aklınız bunun nedenini size kanıtlamak üzere çalışmaya başlar. Ama bir şeyi yapabileceğinize gerçekten inandığınızda, aklınız o işi yapmak üzere çözümler bul-ma konusunda çalışmaya başlar.”

Şahika Tekand’ın yazıp yönettiği ve yedi monologun iç içe geçmiş halinden oluşma tek bir monolog Tekand’ın metni ve Dr. Schwartz’ın olduğu söylenen Cam Tavan Sendromu’nun ses, ha-reket, ışık açılımı gibiydi de. Tekand’ın bu internet “spam”lerine bakacak vakti olduğunu sanmam, haberi de olmayabilir. Tekand’ın mesele edindiği ciddi insanlık derdine Dr. Schwartz’ın geliştirdiği mecaz özetle şöyle: “Pirelerin farklı yükseklikte zıplayabildiklerini gören bilim adamları, pirelerin birkaçını 30 cm yüksekliğindeki bir cam fanusun içine koyarlar. Metal zemin ısıtılır. Sıcaktan rahatsız olan pireler zıplamaya başlarlar ama başlarını tavandaki cama çar-parak düşerler. Zemin de sıcaktır ya yine zıplarlar, başlarını yine cam tavana vururlar. Pireler camın ne olduğunu bilmediklerinden, kendilerini neyin engellediğini anlamakta zorluk çekerler. Defalar-ca kafalarını cama vuran pireler nihayet o zeminde 30 cm’den fazla zıpla(ya)mamayı öğrenirler.”

Cam tavan sendromundan haberdar olsun olmasın, Tekand bu sendromu insana uygulamak istemiş gibi müthiş bir metin yazmış ve bu metin beş ayrı kişi tarafından okununca beş farklı karakter değil de, oyunun seyri içinde de giderek belirginleşecek bir kişilik, öznellik yitimi ile birlikte şeyleşen ve bir tek kişi tarafından farklı vurgular da okunuyor hale gelmiş ve o tek kişileşen beş “tip” (karakter değil) sürüleşen toplumu temsil etmiş. Göstergebilimciler, toplumbilimciler ve psikiyatristler de ilgilenmeli oyunla ya da iktidarın kendisini dayatmasına karşın o iktidar düzeneği içinde var olmaya çalışan birey de onurunu ayakta tutmaya çalışırken aklını yitirmemek için ne gibi mazeret ve teselliler geliştirebildiğini görmek için; eskiden uslamlama dediğimiz akıl yürütmelerle başta adalet, inanç, aşk ile ilintili köşeli ve anlaşıldığı için ışıklı, aydınlık şablonları sevenler de ilgilenmeli *Karanlık Korkusu* ile.

Monolog, diyalog nedir diye başlayan metni farklı heyecan ve vurgularda, önce sakın sakın, giderek öfkeyle, çaresiz haykırışlarla “okuyan” beş karakterin nevi şahıslarına münhasır özellikleri var elbette. Fakat onlar söz ile kendilerini ifade ederken, söze yön veren, ket vuran, kimi zaman da kontrol edip sansürleyebilen göstergeler, işaretler var. İster düzenin, ister sistemin, isterse varoluşun ta kendisinin dayattığı kurallar bunlar, ya da iktidarın buyrukları. Bacak bacak üstüne at diyor buyruk, atıyor konuşan; ışık o sırada onu ne zaman devreden çıkaracağını biliyor, irade konuşanda değil. Işıktaki ışığı kullananda ve karakterlerin bu iradeye açıkça itirazları olamıyor. Bir başka deyişle, ışığın iradesine alınıp gücenseler, hatta kızsalar bile bunu onun yüzüne yapamıyorlar, ancak ışık yukardan ya da karşıdan geliyor hissi içindelerse o yöne doğru bağırıp haykırabiliyorlar. Bunu yaparken bile, metnin konusu rahatsız bir sandalye, ya da bir aşk ahkâmı, ya da ayakların üşümesi olabiliyor. Üst erke diyecek bir sözü olamayacağını için için bilen, varoluşun içkin özelliği gibi yerleşmiş bu umarsızlık hali yüzünden söz bahane ve tesellilerden başka bir şey üretmiyor, beden ise ancak üstünde oturduğu kuru sandalye ile kendini tamamlayabiliyor, ya da belki ötekinin sandalyesi ile. Bir pirenin başka bir pire ile insani temas, ilişki, dayanışma, paylaşımı olanaksız bu durumda. Kurban ya da mekanik köleler olmayı öğrenme süreci bu. İşte tam burada Dr.

Schwartz'ın pire öyküsü şöyle devam ediyor:

“Artık hepsinin 30 cm zıpladığı görülünce deneyin ikinci aşamasına geçilir ve tavadaki cam kaldırılır. Zemin tekrar ısıtılır. Tüm pireler eşit yükseklikte, 30 cm zıplarlar. Üzerlerinde cam engeli yoktur, daha yükseğe zıplama olanakları vardır ama buna hiç cesaret edemezler. Kafalarını cama vura vura öğrendikleri bu sınırlayıcı hayat dersine sadık yaşarlar. Pirelerin isterlerse kaçma olanakları vardır ama kaçamazlar. Çünkü engel artık zihinlerindedir. Onları sınırlayan dış engel (cam) kalkmıştır ama kafalarındaki iç engel (burada 30cm'den fazla zıplanamaz inancı) varlığını sürdürmektedir. Bu pirelerin yaşadıklarına ‘cam tavan sendromu’ denir.”

Metnin başlığına taşınan “karanlık” bu durumda, insanlığın içine düşebileceği ve hayal edilmesi yine bize bırakılmış bir yaşam biçimi. Faşizm başta olmak üzere, herkesin korktuğu bir karanlık var. Gösterimin yönetimi sırasında haliyle, bu karanlığı izleyiciye görsel olarak da hatırlatmak gerekiyor. Yine tiyatro mekânı açısından bir durum ironisi olan, izleyenin karanlıkta, oyuncuların ışık altında bulunması ile karanlığı maske gibi giyinmiş edilgin pireler bizdik. Sahnede kendilerine ışığın tanıdığı ölçüde söz verilen kişilerin sözü bittiği zaman da tüm gösterim boyunca iki kez tam karanlık molası verildi. Saygı duruşu gibi. Ama tıpkı Pinter oyunlarındaki duraksamalar, aralar gibi, bu kara sessizlik sinir bozucu. Sahne arkasında ellerinde fenerle yollarını bulmaya çalışan birilerinin olması bu ani karanlığı kabullenemeyişi gösteriyor. Arkamda oturan adam, “elektrikler gitti” dedi ilkin. İkinci toptan karanlık demedi aynısını. O da öğrendi. Bu karanlık birinin iradesi ile geldi, geçici ama var. Darüşşafaka’da öğrenciyken İstanbul’a kalkancı sisi bastırduğunda kendimizi bahçeye atar saklambaç oynardık beyaz karanlığın içinde. Gözümüz bir metre ilerisini görmediği için ür-künç, doğadan gelen ama doğaüstü bir duruma dönüşürdü sisin tanıdığı oyun olanağını. Gülten Akın’ın bir şiirindeki kör ayna benzetmesi gibi. Yansıtıyor ötekini tastamam, ama kendisi görmüyor. Arkalarındaki ve salondaki karanlıkta bir şeyler arayıp da eşyaya toslayan ve kikirdeyen arka plan oyuncularını ve onların ölgün ışığı da olmasaydı sahnede sandalyede oturan kişileri gölge ya da şey gibi görmeyecektik. Az önce varlardı da izleri kalmış gibi belki. Ka-

ranlıkta sahnedeki kişilerin izleri, ışığa sürekli bakınca gözümüzde kalan ve hangi yöne bakarsak bir süre o izi, lekeyi gözümüzün taşıması gibi bir durum. Karanlıkla ilintilenebilecek insanlık illetleri, zihinde yer bulursa, kalabilir, ya da sonra hortlayabilir. Savaşlarla beslenen dünya tarihi bu kalıcı dönemlerle doludur. Tıpkı oyunun ritmi gibi, kopuşlar, patlamalar ve onlardan “mütevellit” süreğenlik. Hayatın biteviye olduğunu sanıp kendisini tavansız cam fanustan dışarı özekiyımla atmak isteği de işte burada ele geçirebiliriz insanın bilincini. Mutlak hakikat bu sanıveriyor insan, ya da hakikatinin mutlaklığına inanıyor. Hidayet yanılsaması. Bu yanılsama, iktidar keyfi ile de birleşince ortalık duayenden geçilmiyor. Duayen olduğunu kendisine yüksek sesle söyleyince puf diye biten anlı şanlı isimler kof varlıkları, sahnede anlamlı sözler ettikçe anlamsızlaşan kuklalara dönüşüverdiler.

“Monolog nedir, diyalog nedir” diyerek tanım yaparmış gibi başlayan oyun, sözün tümüyle bitmesi ile son buluyor. İçeriğinin dolu dolu olmasının yanı sıra metin kendini sözel olarak tüketmekle de, bu insanlık durumuna diyecek bir şeyimiz kalmadı, durum bundan ibaret, git gel Konya altı saat diyor da. Pireler köle olmayı öğrenmek istiyorlarsa, amenna diyor bu dokunaklı bitiş. Metnin içindeki bir noktaya dönüyoruz böylelikle. Aslında korktuğumuz karanlık korkusudur. Ölüm de karanlık bir uzam ya, ölümden değil, ölüm korkusundan korkarız. Fakat ışığı anlamlı ve değerli, hatta bizim değerimiz kılan da yine o karanlık ya. Birinin süreğen olması gerekliliğinden, ötekinin varoluşunu da kanıksıyoruz. Tek etkisi kusursuz bu keskin sirke oyunun küpüne zararı da, kendi kendini imha edebilmeye yatkınlığı denebilir. Ama, burada da şöyle bir savunmam olabilir. O beş kişiden biri sisteme karşı çıkıp ışığa karşı kahramanlık taslamadı, isyan edip söz gelimi ölümü göze almadı ve sistemden dışarı atılıp yok edilip trajik yücelik kazanmadı.

Schwartz’ın insan davranışlarının yönlendirilmesine ilişkin bu mecazi öyküsünde de açıkça belirlenen şu: İnsan varmayı hedeflediği bir noktayı cam tavanı yapar, ona ve onun dayattığı düzeneğe en azından güven içinde yaşamayı sürdürebilmek için sarılabilir. “Oldum ben dememeliyiz, hedefime vardım demeyelim, öğrenmenin sonu yoktur” benzeri klişe öğütleri üreten durum da budur.

Simge her şeydir, fikir kalır ve kendisini keneden geçen Kırım virüsü gibi çoğaltır. Virüse ya da hastalığa bir ülke ismi koymak da hatadır ve bu göstergeler bütününe yeni bir ön yargı eklemek üzere yapılmış bir “eulogy”. Behçet hastalığına, o hastalığı bulanın adı konabilir de, bir halkın kene ve virüs ile ilintilenmesine yol açabilir. Tıpkı Batı’nın Türk dendiğinde barbar sözcüğünün arşivden inen ilk sözcük olması gibi. Zihinde kalan, ışık ses görsel imge, simge, resim, koku, “büyüdüğümüzde” davranışlarımızı, yargılarımızı ve kararlarımızı etkiliyor. Akasyalar ne güzel açtı, Taksim akasya kokuyor diye seviniyorum. Dile getirmek üzereyken, yanımdaki arkadaşım akasya ne kadar iğrenç kokar di mi diyor. Hangi tatsız deneyime yapılmış o koku kim bilir.

Edebi açıdan düşünüldüğünde, *Karanlık Korkusu* bir ironi harikası. Söz ile devinim arasındaki engelleme imaları ve gerilim, üst erkin yok sayılması hatta sanılması oluşturunca ironiyi. Durum ironisi. Bizim, onların hallerine gülmelerimiz ise bu gösteriden sorumlu sanatçılar için dramatik ironiydi, seyirci eğleniyor, işin ciddiyetinin farkında değil de demiş olabilirler. Hareket, ses ve ışık ritmi neredeyse kusursuz bir tiktak ile 65 dakika hiç aksamadan sürdü. Artık kimsenin yadsıyamayacağı bir gerçek var ki Şahika Tekand “hareketlerin, seslerin ve ışığın” efendisi.

Radikal İki, 5 Nisan 2009

Islak Mayolu Atıklar ve Yüzevurumculuk

Vasata teslim olmuş bol kurumlu yapıtlarla dolu yaz öncesi gösterimlerden bunalmışken “Bana Islak Mayonuzu Gösterin”i izledim; önümüzdeki sezon Talimhane tiyatrosu ya da tiyatro binası dışında depo ve benzeri aykırı mekânlarla yeniden gösterilecekmiş. Sevindim. Kaçırmamalı. Benim izlediğim yorumu Balat’a çekilmiş Tarihi Galata Köprüsü’nde yer alıyordu. Atıklaşmaya, sanata mekân olarak direnen köprüde, atık insanların eşik öyküsü “ıslak mayo”. 22/11 ekibini yürekten kutlarım, onların hayaleti olup izleyeceğim ve yaşayacağım insanlığın bu mücessem gerçeğini.

Derrida’nın yapıbozumculuk fikirleri içinde hayalet kuramına ve Sevim Burak’ın sanrılı metinlerine dayanan *Islak Mayo*, tek

etkiye (etkide totalite) sahip bir gösterimdi ve bu tek etki, her-kese ayağınızı denk alın, çocuklarınızı, torunlarınızı iyi bir gelecek beklemiyor, diyordu. Koreografisi Handan Ergiydiren Özer, ses tasarımı Zafer Aracagök, Dramaturjisi Selda Öndül ve Linda Stark, Sahne Tasarımı Seda T. Yöntem, IşığI Erkan Ergin, Seda T. Y., ve Kostüm tasarımı da Erkmen Savaşkan, yapım asistanlığı da Müge Yetişmen tarafından üstlenilmiş bu devinim tiyatrosu örneğinin sahnede yer alan “oyuncuları” artık oyuncu değil de birlikte yaratanlar ve gösterimciler; tıpkı içinde uğunduğumuz, uğunurken kaygı ve şikayetlerimizi dile getiren bizler gibi. Hepsi gözüpек, cıva gibi gençler, sanat adına kendilerini telef edecek mazoşistler onlar. Hiçbirinin tuzları kurumaz umarım ve böyle devam ederler. Ortalık, sanatçıyım deyip de vasatı lütfeden, oyunculuğunu ve bedenini sahneden bize şekerlik içinde ikram eden ve ödül bekleyen yüreksizlerle doluyken hele. Gençliğin burjuvazinin pudra şekerli sanat anlayışına karşı durmayı görev bilmiş militan bir sınıf olduğuna inanıyorum, sadece geçip giden bir yaş aralığı, hayatın kısa bir dönemi değil. Gençlerin öznelliği işte burada. Beckett, bu yüzden 70 yaşından sonra fark ettiğI içindeki gençten ürkmüştü. Kimi “tek başına kurum” ve ulema kesilmiş allameliklerin kurtlanmış beyinlerinden ürkmeyişİ de bu yüzdendir. Haneke’nin *Bilinmeyen Kod*’undaki gibi, can suyu vermediklerimizin, yüzümüzü tükürük hokkası yapması ancak bu kadar etkileyici yüze vurulur.

Yüzevurumculuk (*Facepressionism*) diyeceğim ben böylesi bir sunuma. Kuralları nedir yüzevurumculuğın peki? Rahatsız etmek, eğlendirmemek, genel geçer ölçütlere uygun mizansen, söz ya da devinime, klişeye sığınmadan izleyeni meseleye maruz bırakmak; izleyeni izlediğinin bilincinde bırakırken huzursuz edip düşündürmek ve harekete geçmeye, bir şeyler yapmaya yüreklendirmek gereksinimini ve dürtüsünü uyandırıp izleyeni tehdit etmek, fikri birilerinin yüzüne vurup susmak. İzleyeni “sunuma maruz bırakan” örnekler olabilir; seyirlik olmaları yüzünden ya da aykırılıklarını, aykırı beklentili izleyiciye armağan gibi sunan kimi örnekleri dışlayabilirim. DışavurumculuğI ya da Don Kişot’u da bu sepete koyabilirim oysa. “Sevim Burak da eril düzeneğİ karşı duran tüm kadın sanatçılar gibi vasat değildi” de dedirtti *Islak Mayo*. Gerçekmiş gibi

yapmak her gösterimin özünde var, bu yüzden “Fakexpressionism” de diyesim var ama “post-apokaliptik” sessizlik diyor İlyas Odman. Oysa ben oyunda Batı kaynaklı felaket tellallığı görmedim, hani şu Hollywood örneklerinde görülen deccal gelecek hepimizi ham yapacak türünden bir örnek değildi. “Islak Mayo” metafor olarak, Sevim Burak’ın hep ıslak mayo ile gezip sonra da ölümüne sebep olacak uzun bir bile bile lades sürecine denk düşünüorsa, bu gösterim de uzun bir intiharı yaşamak sürecinin de bedensel ifadesi. İşte tıpkı hayatımızda olduğu gibi, bizden başkalarının kederlerine kayıtsız izleyicileriz hepimiz alt metni de canımı yaktı. Her bir bedenin kendiliği, öznelliği üstümüze o ıslak mayolar, giysiler gibi yapıtı.

Cisimleşmiş, şeyleşmiş atık insanların acımasız soloları, düetleri ve çift olmaya, grup olmaya nafile çabalamaları acıklı, dokunaklı ya da gülünç değildi. Dokunup sarılabiliyorlar birbirlerine, ama yeniden ayrılmak, yeniden düşmek ve kendi kozalarında yine tekleşmek üzere. *Rıza* filmindeki pencereden bakışlar gibi, buradaki “yaratıklar” da sıfır rakamı gibi. Hem varlar, hem yoklar. Görünüyorlar ama değerleri yok. Ground Zero. Gotik sanat içinde de değerlendirilebilir ya da “Cryptomimesis” başlığı altında da. Edgar “Alien” Poe’nun, Mary Shelley’nin yapıtlarını sevişim de aynı sebepten. Bu yapıtların korku endüstrisi yorumlarına öfkem de, çünkü sistemin atıklaştırdığı çocuk ya da yetişkin insan sayısı her geçen gün artıyor ve biz keyfe keder bir durumda değiliz. Gösterim de keyfe teşne olmamalı. Tarihi Galata Köprüsü’nün soğuk, metal yapısı, simetrisi ile belirginleşen o hayalet iktidarı ile şey-bedenlere hücre oluyor ve onları nesneleştiriyor, bu yaşayan ölülerin kendilerini nafile dışarı atma arzusuna da (özkıym) tanıktı. Varoluş amacından uzak, bir kenara çekilmiş bu “eski” köprü, eşik anlamları ile, gelecekteki hayatsızlık ve değersizlik uzamlarının önsenmesine de fırsat tanıyor.

Gençlerin bu cesur çalışması alnımın ortasına inmiş bir yumruk gibi duracak. Afrika kökenli bir dans şarkısı repliğinden Marx’ın hayaletlerine (Derrida) ve Sevim Burak’ın metinlerinden alıntılarla “Bana Islak Mayonuzu Gösterin” izleyicilere “Hayır gösteremem, yoksa sizin gibi yıkılırım ya da hayalet olurum” da dedirtiyor, hatta “İzlediğime göre, çoktan hayalet mi oldum?” diye de sordurtuyor.

Ürkütücü. Gösterim bittiğinde tutunacağımız yanılısama oyuna devam etmek gerekliliği idi. Biz de hayalettik o zaman çünkü onlar da biteviye ve nafile de olsa hayata devam diyorlardı, deli deli. Bizdeki bu farkındalık, birçok kör gözüne parmak kıssadan hisseli yaptıktan daha etkili oldu. Özellikle karakterlerin böcekleştiği ya da hayvani hallerinin ürkünçlüğü kadar gerçeğin yansıması etkisi ve aslında çok güzel, hatta aziz ve azize olduklarını da düşündürmesi açısından grotesk kişilerdi de.



Bana Islak Mayonuzu Gösterin (Fotoğraf: Ragıp Ertuğrul)

Ne sevgi var, ne adalet bu atık kültüründe. Sevginin, aşkın olanaksız olduğu, hatta akla bile gelmediği, aşk kalıplarının kodlarının işlerliğinin saçmalaştığı bir dünya bu. Gerçekleşmesi zor demiyor; yok öyle bir şey diyor. Zerre iması yok sevginin, aşkın, dayanışmanın, paylaşımın. Böyle giderse olup olacağı bu, diyor. Yeltenme var düet mizansenler içinde, ama ya biri ötekini ıslatıyor kastetmeden, ya da öteki böcekleşmiş bedenin üstüne atıp kendisini aynı uğmanın mekanikliğine bırakıyor; makineyi dişlemek olanaksız, biliyorlar. Paylaşılan tek gerçek ya da ortak payda, hepsinin aynı yazgıyı sürükledikleri idi, ya da bunun bilincini yaşamak zorunlu-

luğundan gelen acz. Doğuştan “Hack’liyiz” hepimiz, koca bir atık metaforunun içinde.

Yapısı bozuk, puta dönüşmüş içi koflaştırılmış ve ne tek başına, ne çift, ne de toplu bir anlam ifade edebilen hayaletlerin dünyası toparlanıyor derken yeniden bozuluyor. Bir tek karakterle empati kurup “İyi ki ben öyle değilim” diyemedim, rahatlayamadım. Düşündürücü, rahatsız edici ama ölüm tacirliği yapmadığı için satışı mümkün bir ürün değil; işte bu yüzden de tehlikeli değil. Genellikle tehlikeli, tehditkâr yapıtları sevişim ile çelişiyorum sanılmasın. İşçi filmleri festivalinde bir belgeselde tekstil işçilerinin kötü koşulları anlatılırken, “kimyasalların daha iyi kullanımı” gibi bir ifadeye rastladım. Daha iyi kullanım, daha az kullanım demekmiş. “Az aslında çoktur kuralı” sanat için elzem.

Paranoya ve narsisizm ile sevişmek, dünyaya birey-ben merkezli bir bakışın da ürünüdür. Marx’tan Derrida’ya yabancılaşma, atık insan temalarının da şahıkası bir temadır ama oturduğum yerden bu hayaletlerin saray penceresine ya da masallardan belleğime yerleşmiş metal sarayın penceresinden ikon binaları (Fener Rum Lisesi, camiler vb.) aydınlatılmış Haliç’e bakışlarına da baktık. Onların pencereden gördüğü, bizim de gördüğümüzü ve biz, dışarıya bakan, sadece bakan atıklara baktık. René Magritte’in adamı gibi; insanın kendi yüzünü aynada göresi yok. İnsanlığın durumu bu yabancılaşma ve bize miras, sadece utanç.

Sanatçı, yapıtının yoruma değil de spekülasyona müsaitliğini en aza çekmeye çalışmalı. Derrida’nın hayaletinin büyüleyiciliği, bile bile lades bir çabayla “belki mümkündür” diyerek biraz da imkânsız görünen bir aşka yeltenme cüretini biz “izleyenlerin” göze alamayışında yatıyor. Tanrı gibi, kavramlar gibi, popüler kültür ikonları Sezen Aksu ya da Madonna gibi, onları izleyen için sevgi ve inanç ile yoğrulmuşlarsa eğer her an her yerde bulunan, görülebilecek ama o zihne sahip olmayanların baktığı halde göremediği böyle hayalet metinler zihinlerimiz rahatsız edicilik derecelerine göre ya etiket koyup rafa kaldırır, unutmaya çalışabilir, ya da spekülasyona müsaitliği üzerine çalışır ve didikler. Yine dönüp dolaşıp ayna tutulmuştur ve gördüğü hayalette kendine ilişkin ontolojik birtakım çıkarımlar yapmak ihtiyacı duyar izleyen.

Fikrin ne olduğundan çok, nasıl sunulduğu yüzevurumculuğun temel özelliği olmalı. Bu gösterim de, bizi korkutmaktan çok, insanlık durumuna dikkatimizi çekip insanın hepten atıklaşıp kendisini izlemeye aldığı bir karabasanı sunuyor. Yapıt, bir işaret, bir çeşit makine ve bir ideograma dönüşmelidir; geri bildirime müsait ve benim yok olduğumda bile başka bir türde üretim hayal gücünün yelkenine rüzgâr olup da başka ürünlere yol açmalıdır. Derrida da, Sevim Burak da, 22/11 ekibi de bunun farkındaydı, farkındalar. Şunu bilin: Kimsenin tepmediği yeni bir yola açılmak gerekliliğinin farkında olmak, biraz az, biraz fazla olabilir, ama iyidir.

Milliyet Sanat, Sayı 594, Eylül 2008

“Ter Damlamayınca Keçe Olmaz!”:

***Misafir* Diyarbakır’da**

Bilgesu Erenus’un oyunu *Misafir*’in konusu evrensel ve güncelliği eksik olmayan ve dünya edebiyatının belkemiğini oluşturan “göç ve yabancılaşma”. Bu yazımda, Diyarbakır Devlet Tiyatrosu’nun 22 Şubat 1991’deki gösterimini incelemek istiyorum. Oyunun bu tek etki başyapıtı sunumunun yönetmeni Gürol Tonbul.

* Bu inceleme daha önce *Aşk Bir Şiddet Eylemidir* adlı kitabımda yer aldı. (İstanbul: E Yayınları, 1999, ss. 154-163.)



Gürol Tombul'un Yönettiği *Misafir*, Koyun Sahnesi (Fotograf: Selçuk Akgül)

Tiyatronun (Kültür Sarayı) fuayesinde bir sütuna asılı oyunun keçeden yapılma afişi karşılıyor bizi. Oyundaki keçe aksesuarı, usta Remzi Minteş armağan etmiş tiyatroya. Salondaki yerimizi alırken Ali Cem Köroğlu'nun yerel motiflerden yararlanarak yaptığı perde dikkatimizi çekiyor. Perde kalktığında karşımıza çıkan mekân, üç yanı keçe makineleri ile çevrelenmiş yarenlerin yiğitbaşının evi, sıraevi. Sağ arka köşedeki tabelada "Sıraevi nizam, intizam evidir" yazıyor. Ortada bir levha üzerinde yarenlerin vesikalık resimlerinin asılı durduğu "Demirağa Meydan Sırası" bulunuyor. Aynı yazı sol yanda keçe üstüne de yazılmış. Sahnenin her yerinde keçe var. Yarenler televizyonda bir Brezilya dizisi izliyorlar. Yiğitbaşının televizyonu kapatması ile yoklamaya geçiliyor. Yoklama sırasında yarenlerin çoğunun yurt dışına gittilerini ya da yurda dönerken E5 karayolunda telef olduklarını öğreniyoruz. Yaren sohbetlerinin eski tadı tuzu kalmamıştır. Nasıl kalsın ki? Değişen dünyaya bu kültür de yozlaşarak ayak uydurmuş. Daha sonraki araştırmalarımız sırasında öğreniyoruz eskiden padişah bile yarenleri huzuruna çağırmasa, kendi onların aayağına gidermiş. Oysa yirminci yüzyılın ortasında, örneğin 1968'de yarenler Çankırı Valisi'nin kızının düğün alayını eğlendirmiş, bir başka toplantıda ise jandarma komutanının istediği şarkıları söylemişler.* Bu durum, her tür küfür, yüksek sesle konuşma, kaba cinsellik yüklü fıkraların bile yasak olduğu yaren geleneğine sövgünün alası olarak yorumlanabilir.

Musa'dan eskisi gibi para artık koparamayan "yeni yarenler" Alamancı Herr Musa'nın yarenliğinin feshine karar vermeden önce sataşkan tavırları ile yeni Musa'nın hallerini alaya alırlar. Akşehir folkloründen alınma bir mani ile oyunu açmalar/çıkarmalar başlar: "Türkiye'de doğru söyler, Alaman'da şaşar, Alaman'da doğru söyler, Türkiye'de şaşar." (Oyun aksiyonu içinde önemli bir ileri gönderme, önseme; şimdiden "eşik karakteri" Musa'nın ne Türkiye'ye ne de Almanya'ya ait olduğunu izlemeye hazırlanıyoruz.) Aynı maninin bütün "oyun açmalardan" önce nakarat gibi yinelenmesi, bir ölçüde, yabancılaşma temasını işlerken, baştan sona tersinlemelerle (ironi) dolu oyunda, epik tiyatrodaki yabancılaştır-

* Yeşim Müderrisoğlu, *Çankırı Yaren Teşkilatı ve Sohbet Oyunu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Ü., D. T. C. F., Tiyatro Bölümü, 1982.

ma etkisini gerçekleştirip izliyiciyi bir sonraki oyun açmaya hazırlıyor. Amaç, izleyicinin empati ile katarsis'ten geçerek rahatlamasını önlemek ve onu düşünmeye sevk etmek.)

Sıraevinin çavuşu Yiğit Tezer de babası Musa'ya karşı tavır almıştır. Çavuş'un askerlik yapmamış bir genç olması, Yiğit'in babasına bela okuyup onu "yaban" addederek yarenliğin daha üstün olduğunu vurgulaması ve yaren sohbetlerinin "gençleri diri bir güç halinde" tutma işlevini yerine getirdiğini göstermesi açısından önemlidir.) bunun bilinmesine karşın, Yiğit babası ile alay edilmesine gönül kor diye tedirgin olur Yiğitbaşı. İlk oyun açmada Musa'nın Pazar halleri, karısı Elfide ile arabayla hamama gidişi işlenir. Yaren Osman, Musa olur, Yaren Ali de Elfide. Musa ve karısının Türkiye'yi beğenmeyişleri ile getirdikleri "Türkiye'de değişen bir şey yok" saptaması, Yaren Osman'ın (Musa'nın ağzından) "Marka vurdun mu bedava" saptaması Türk, Alman ekonomileri hakkında fikir verdiği gibi, yarenlerin Musa'ya hasetlendiklerini de söyler. "Bunlar helaya da arabayla gider, mümkün olsa" türünden yaren sohbetine aykırı söz söylediklerinde "sözüm yabana" derler. Yaban, sıraevi geleneğine yakışmayandır. Yaban Musa'dır.

O sırada elinde naylon bir "Marlboro" torbası, şapkası ile Alamancı suretli Musa çıkagelir. Sarhoştur. Eski saygın yaren şimdi sıraevi için "misafir" olmuştur. Üstelik "dert Allah'ın belası" bir misafir. Yaren geleneği Musa'nın suçunu kabul etmesini gerektirir, fakat Musa yarenliğinin feshine gıyabında karar alınmış olmasının ve kendisi ile alay edildiğinin ayırtında olduğu için meşrepte uygulanan maddi cezayı umarsamaz, saldırgan ve küstah tavırlarını sürdürür. Nasıl sürdürmesin ki? Oğlu onun adına bela okumaktadır. Resmi, meydan sırasından çıkarılmıştır. Cemal Süreya'nın dediği gibi "Barış demiştir ve güvercin tıkmışlardır boğazına / Bu yüzden edep kuralı gözetmez Anadolu ermişi."*** Çankırı yaren geleneği anımsanacak olursa, kahve ve sigara ikramı genellikle Ocak / Sıraevi sahibi tarafından yapılırdı. Oysa Musa sol dizini yere bile koymadan pervasızca bacaklarını ayırıp oturur, ciddiyetten ve samimiyetten uzak bir tavırla Yaren Bahri'ye Alman sigarasından ikram

* A.g.y., s. 5.

** Cemal Süreya, "Seviş Yolcu," *Sevda Sözcükleri: Bütün Şiirleri*. İstanbul: Can Yayınları, 1990. s. 155.

eder, sigarasının dumanını onun yüzüne yüzüne üfleterek. Düzen kurucu sözcük “pergel” de Musa’nın kendine çekidüzen vermesini sağlayamayınca, tek yol pabucuna “mum dikmektir.” Bu görevin oğlu Yiğit’e düşmesi Musa’ya daha da ağır gelir. Sıraevinden de kovulmuştur işte. Önce “vızz!” diyerek ense tokatlama oyunu ile öfke boşaltımı gelir. (Çankırı yöresinin yaren oyunu “Tura”nın yerini bu oyun almıştır.) Bu agresyon gösterisinden sonra “Nedir bu hallerimiz?” sorusu ve “Yedi düvel düşman kesilmiştir bize” ile ağlama krizi gelir. “Yerimiz kalmamıştır bizim” demesi toplum dışına itilen bireyleri/ayrıksıları işleyen başka oyunları aklımıza getirir. Örneğin, Arthur Miller’ın *Köprüden Görünüşü*’ünü ve *Satıcının Ölümü*’nü. Musa’nın hele oğlu tarafından bile yok sayılması, Ralph Ellison’ın *Görünmez Adam* adlı romanındaki zenci kahramanın yaşadığına benzer bir yadsınmadır.

Yiğitbaşı, Musa’yı yargılamakta acele ettiklerini anlar. Ne de olsa “gidinin mum dikicisi” olmak, Musa’nın nitelemesi ile zordur. Yiğitbaşı’nın yarenleri hoşgörüyü çağırması tepkiyle karşılaşır. Çekip gitmek isteyen yarene Yiğitbaşı, “Kapı satın alınmıştır” diyerek Sıraevi’nin iç sorunları hallolmadan hiç kimsenin sorumsuzca çekip gidemeyeceğini anımsatır. O kapıdan girip çıkabiliyor olmak yitirilmemesi bir ayrıcalıktır. Temelli çekip gitmeyi kimse göze alamaz. Böylece, Musa da meclise katılır. Musa’nın halleri oyun açmalarla on dokuz yıl öncesine dönülerek yeniden ele alınır. Kaşık havası: “Turnam gelir yata kalka/ Ayağında gümüş halka.” Bu gümüş halka yalnızca Musa’nın değil, tüm yarenlerin ayağında var, diye yorumlarız. Daha sonra, oyunun birçok yerinde zincirlerin kullanılması aynı iletiyi daha da güçlendirerek söyler: “Misafir olma, tutsak olma” olgusu ile bir yerlere ait olamamanın acısı hep anımsatılır izleyiciye. Bu arada, oyunun başından sonuna dengeli ve tutarlı oyunculuğu ile dikkati çeken Bülent Emin Yarar’ın aynı zamanda güzel sesiyle manilerin de başını çektiğinin ayırımına varırız.

Yiğit, üçüncü kez “Misafir” diye seslenince Musa “oyuna” girer. Biz de, Musa’nın Sıraevi’ne ilk kez gelişini, kepeğin bir ucunda ay yıldız isteyişini (milliyetçilik duygusundan çok, ait olduğu kültürün simgesidir bu), yarenler arasında kabul edilebilmek için yüzük oyununa katılışını izleriz. Kulpsuz fincanların altındaki yüzüğü

bulamadığı sürece onunla alay edilir, ensesine “vızz” diye tokat indirilir; daha sonra saygı ve onur göstergesi fincanlar onun boynuna asılır (tersinleme/ironi). Musa, soytarı durumuna düşer.

Musa, her şeye karşın sinirlenmez. Ait olma savaşımının başlangıcıdır bu. Bu oyunu belgesel niteliği olan keçe dövme sahnesi izler. Musa göğsünü vura vura, ter döke döke, keçenin tutmasını sağlar. Ödülü, bir ucunda ay-yıldız, diğer ucunda ise adı yazılı bir kepenektir. Musa, Sıraevi’ne kabul edilmiştir ve artık onurlu bir kimliği vardır.

Bundan sonra, kooperatif kurma motifi er alır. Muhtar, Musa’ya kooperatif kurmanın, üyeliği sürdürmenin paraya dayalı olduğundan ve ödemelerin insanın canına okuduğundan söz eder durur. Musa şaşkındır. Bunu izleyen oyun açmada Almanya arifesinde Musa ile karısının kaynana ve gelinlerle geçimsizlikleri canlandırılır. Komik unsurun kendini belli ettiği bir sahnedir bu. Musa ile Elfide evden ayrılıp Sıraevi’ne sığınır. Musa kooperatife kaydolmuştur ve artık tanınmış bir keçe ustasıdır. Ay-yıldızlı kepenekleri aranır olmuştur. O sırada, Almanya muştı gelir. Bu haberin getirdiği sevinci diğer yarenler üleşmezler (yozlaşma, bozulma, insan ruhunun keçeleşmesine örnektir çünkü). Elfide, sığıntı olarak kaldıkları Sıraevi’nde Kameroğlan’dan sonra bir oğlan çocuğu daha dünyaya getirir. Keçeden yapılma bebek, Elfide’ye zincirle bağlıdır. (Elfide rolünü oynayan Yaren Ali rolündeki Levent Ulukut ciddi yüzünde gizli güldürü yeteneğini bu sahnede iyice gösterir). Elfide, çocuğu Yiğitbaşı’na bırakırken adını Yiğit olmasını ister. Bunun ardından Musa, Almanya’ya gitmekte diretince, Yiğit, Yiğitbaşı’na emanet bırakılır. Başka diyarlarda mutluluğu, refahı, olanaksızı arayan Musa yiğitliğini böylece köyünde bırakır. Bu haliyle, Eugene O’Neill’in Kılılı Maymun adlı oyununun kahramanı Yank’i anımsatır. Haliyle, trajiktir.

İki perde arasında on beş dakikalık mola verilir. Yiğitbaşı’nın evindeki son oyun ile ikinci perdenin başındaki sofrı sahnesi arasındaki mola da on beş dakikadır. Episodik anlatım ve açık biçime uygun olarak iki perde arasındaki mola oyunun organik yapısı içine böylece alınmış olur. Musa, ikinci perdenin başında Almanya yoluna düşer. Alamancı yarenleri bu kez zincirler tren imgesinde

bir arada tutmaktadır. (Trenle seyahat daha ucuzdur. Ayrıca, bir Alman şirketine ait tren-zincir onların sahipsizliğini gösterdiği gibi, yeni bir köleliğe doğru gidişlerini de anlatmaktadır. Bu motif “Hayvanlar, koyunlar gibi bir arada duralım” sözünde iyice belirginleşir.) Almanya’ya gelirler. Sevinç içersindedirler. Yarenler bu kez Musa’nın Almanya halleri için rol değiştirirler oyun içindeki oyunda. Musa, Alman görevliyi oynar, Yaren Osman da Musa olur (Diğer yarenlerin oyun çıkarmalar sırasında yeni mekânı, Almanya’yı, tanıyor gibi yapmalarının inandırıcı olmayacağını düşünen dramaturg O. Coşkun Irmak yarenlere ne yapmaları gerektiğini Musa’ya söyleterek bu sorunu halletmiş.)

Musa, bir milyonuncu işçi olarak karşılanır. Boynuna çiçekler asılır. Sıraevi’ne ilk girişindeki fincanları anımsarız. Fincanlar boynundayken Musa için Heim ile fabrika arasında tekdüze, onu insanlıktan çıkaran tempoda bir çalışma hayatı başlar. Aşağılanması, “Bit gibi ufulanması” sürer. Sahne kararır, tüm yarenler Musa’yı kısıracına alan makine olurlar. Zincirler ürküntü veren sesleri ile yine oradadırlar. İnsan ile makine karşıtlığı sergilenir böylece. Musa, makinenin sesini bastırmak için, Sıraevi’ndeki şenliklerde olduğu gibi, türkü söylemeye başlar (hâlâ teslim olmamıştır) fakat kendi sesini bile duyamaz. Musa tükenir, sağır olur. Üstelik düzene direnen, baş kaldırıp haklarını arayan diğer yabancı işçilerin de ne yapmak istediklerini anlayamamaktadır (kendine yabancılaşmaktadır). Bu sırada, makineye bir parmağını kaptırır. Zincirlerle bağlı yarenler makine kimliğinde keçe çiğner gibi Musa’yı çiğnerler. İşinden olmamak için parmağının gidişini önemsemeyen Musa’yı düzen daha hafif bir işe verir. Musa artık Almanya’da misafir (Gasterbeiter) olduğunun ayrımındadır. Oyundaki en önemli tersinleme, kültür çatışmasının var olduğunda yatmaktadır. Ahilik teşkilatının üyeleri memleketlerine gelen yabancıları, misafirleri “karşılama, onlarla ilgilenme, yiyeceklerini, içeceklerini, yatacakları yerlerini sağlama, ihtiyaçlarını giderme, onları uğursuz edepsizlerin elinden kurtarma” görevlerini üstlenirler. Oysa Almanya’da hiç kimse yabancıyı tekkesine misafir edip şekerli kahve ikram etmez.

* Yeşim Müderrisoğlu, a.g.y., s. 34.

Sofralarına girene ikram ettikleri meyve değildir. Onların türküler, oyunları Musa'nın bildiği türküler ve oyunlar değildir. Onlar küfrederken bile "Bitte" derler. Oranın "oyunu" insanı emeğine, kendine yabancılaştırır. Geri planda tutulan Türk Bayrağı ait olduğu yeri haykırmaktadır, fakat Musa'nın çilesi henüz bitmemiştir. Pasaportuna adı "Elveda" olarak geçen Elfide bu kötü koşullarda bir tane daha "yavrular". Hayvanlar gibi yaşamaktadırlar. Üstelik Elfide çocuklarını hayvanların yaptığı gibi kendi başına doğurmayaya alışmıştır. Bu kez de öyle yapar, "ele bir fide" verir. Kız bebeğin adını "Zülûf" koyarlar. Musa, Elfide'ye "elveda" der ve bira içmeye gider. Musa, önüne kâr etmek, kooperatif borcunu ödemek, araba kursuna katılmak, araba, ev, dükkân almak gibi yeni hedefler çıktıkça, bir kısır döngüye, misafirliğe tutsak olur. Bira içerken bile misafirliği yüzüne vurulur. Alman'ın biri ona "şayze" der, "Domuz yabancı, senin yüzünden işsizim" der. Musa'nın onuru sıfırdır artık; misafir "bokböceği" ile özdeşleşmiştir.

Bir sonraki oyun açmada bu kez Musa, karısı Elfide'yi oynar. Yaren Osman da Musa olur yine. Elfide'nin Zülûf ile Kamer oğlan arasında yerleri silerkenki halleri traji-komiktir. Zincirler burada da yer bezi olarak belirir. Zülûf, Almanya kültürüne teslim olmuş, özümlenmiştir (asimile olmuştur). (Aynı değişimden, John Steinbeck'in *Gazap Üzümleri*'nde Connie de geçer. Onu da Kaliforniya'daki Hooverville kültürü özümler). Zülûf, suyu bile "wasser" diye istemektedir. Elfide ise "bilinçsiz ya da bilinçdışı, yaygın, kendiliğinden, tesadüfi ve bireysel öğrenmeleri ve şartlanmaları" ile kültürlenme sürecinden geçmektedir (doğum kontrolü için "kıvrık tel" (spiral) kullanmaktadır artık.

Bir sonraki oyun açmada Musa yine Elfide rolünde kukla oynatır. Keçeden yapılma (ayakkabı ya da ceket kolu değil) kuklalardan biri Zülûf, diğeri Kameroğlan'dır. Zülûf'ün Alman kültürüne teslim oluşu Kameroğlan'ın ağırlığına gitmektedir. Elfide ikisi arasında kalmıştır. Bu sahnede kayıtsız Musa'yı oynayan Bülent Emin Yarar ile Elfide, Zülûf ve Kameroğlan rolleri arasında dağılmadan oynar.

* Bozkurt Güvenç, İnsan ve Kültür. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1974. ss. 138-139.

yan Ahmet Mümtaz Taylan'ın oyunculuklarındaki başarı oyunun belki de en hüznü sahnesini zihinlere trajikomik olarak kazır.

“Vizz” oyunu yeniden başlar. Musa'nın ensesine inen son tokat Kameroğan'ın öldürülüşü olur. Yine *Gazap Üzümleri*'nde önce kültürlenene, sonra da düzene karşı eyleme geçen rahip Casy'nin de başına gelen budur. Yarenler bu kez Alman duvarı olurlar. Musa'nın önünde dururlar ve “Auslander Raus” diye bağırırlar. Musa ikinci kez “Gidinin mum dikicileri” diyerek Almanlarla çıkarıcı yarenleri bir kefeye koyar. Yarenler karanlık içinden ellerindeki fenerlerle izleyiciyi tararlar. Kameroğan'ı simgeleyen keçe açılır. Kamer'in tabutunun ve Musa'nın son halinin “Made in Deutschland” olduğu vurgulanır. Türkiye'yi, Sıraevi'ni unutturmamak adına, Kamer'in nereye ait olduğu, buna karşın nerede öldüğü ile gelen tersinleme dokunaklıdır.

Oyun çıkarmalar son bulur. Musa'nın savunması bitmiştir ve “hallerinin” nedenleri anlaşılmıştır. Şimdi sıra Musa'nın yarenlerin gerçek yüzlerini göstermeye gelmiştir. Yarenler, Musa'nın çevresinde zincirlerle bir halka oluştururlar. Köy seyirlik oyunlarından “tıslamaların” olduğu kaz oyunu ile yarenlerin fırsatçılığı sergilenir. Musa durmadan para çıkarır ve her yaren sırayla parayı kapar. Musa'nın yazgısı değişmemiştir, oyunun kurallarını öğrenmiştir (kültürlenme) ama onun ait olmayı özlediği Sıraevi'nin üyeleri yarenler kültürleşme sonucu değişmişlerdir. Artık, zaman eski zaman değildir. Eline, diline, beline sahip olmak (üç kapalı) devri geçmiştir. Artık hiçbirinin kalbi, kapısı herkese açık değildir. Kültürleşme sürecinin doğal sonucu olarak hiçbirinin alını da açık değildir. Bu “ayıklamacı” düzende ayakta durabilmek, var olabilmek için yeni oyunlara kurban gitmiştir yarenler. Yarenlerin de en az Musa kadar suçlu olduğu, Musa'nın getirdiği malları dibi kara bir kazan üstüne çıkıp satmaya çalıştığı sahnede (ki ilk kez bundanmadan sahnelenmiş) iyice belirginleşir. Uygurluk gereği herkes dışardan gelene kapısını açacaktır. Musa'nın “sen hele bir alış da” deyişi bunu iyi vurgular.

Musa şimdi yaban kültürünün aracılığını yapmaktadır (difüzyon) ve yarenlerin kültürleşme sürecini, onlar ne kadar direnseler de, hızlandırmaktadır. Buradaki tersinleme, kültürleşmenin do-

laylı yoldan da olsa zorla yapılıyor olmasıdır: Transkültürasyon. Oyunun başında Brezilya dizisi de bunun için konmuş olsa gerek. Yarenler, kimliklerini yitirmiş, durmadan başka “suretlere bürünmüş” olduklarının ayırımına varırlar, utanırlar. Musa, yarenlerin sorgulama ve yargılamasını tersine çevirerek amacına ulaşmış olarak Sıraevi’ni terk edecekken Yiğitbaşı “Kapı satın alınmıştır” der. Musa geri döner. Bir vesikalık resim daha verir meydan sırasına konmak üzere. Elindeki son parayı da keçe makinesi alsın diye Yiğitbaşı’na verir. Artık aittir. Üstelik bedelini de ağır ödemiştir. (Arthur Miller’ın *Cadı Kazanı*’nda onuru ve kimliği için ölümü yeğleyen John Proctor ile karşılaştırıldığında yöntem farkı var gibidir. Oysa her ikisi de onurları için savaşırlarken kusursuz olmadıklarını da sergilemişlerdir.) Yarenlerin utancı ise kazanın dibindeki kararı yüzlerine sürüp “Ey Ahali! Kim misafir, kim değildir bu dünyada” diye haykırdıkları dilsiz oyununda dile gelir. Sorunun yanıtını ve oyunun ideolojisini izleyici bulacaktır.

Bütün bunları düşündürten, oyunun içeriği olduğu kadar sağlam bir dramaturgi çalışmasının gerçekleştirilmiş ve de tersinlemelerin yerli yerinde çok iyi vurgulanarak kullanılmış olmasıdır. Yarenlik geleneği, Ahilik kültürü ile Musa’nın Almanya ve Türkiye’de yaşadığı yabancılaşma olgusunun iyi çözümlenmiş olması tersinlemeleri daha da işlevsel kılmış ve oyun ironi ve tek etki başyapıtı oluvermiş. Gelişimi açısından klasik yapıda dramatik bir oyun olmasına karşın, yerel (sahici) mekân, keçe makineleri ve keçelerle çepeçevre sarılmış olmak, yaren sohbetlerinin temel işlevi olan eleştiri ve özeleştirici için güzel bir zemin oluşturmuş. Keçe sanatının gerilemesine koşut olarak, kültürleşme süreci ile gelen yozlaşmanın, açık toplumdan kapalı topluma geçiş sonucunda yok olan ve sınıfsal ve bireysel dayanışma, gönüldeşlik, dostluk kavramlarının artık “nostalji” dağarcığımıza katıldığının ve kültürleşme kurbanı yarenlerin dramının, güldürü öğelerini ön plana çıkarmadan dengeli vurgulayabileceklerinin bilincinde *Misafir* ekibi.

Keçe olmuş!

Dileğim böylesi yapımlara mum dikilmemesi.

Körfez savaşı yüzünden kimyasal bir sürprize karşı bantlı pencerelerden dışarıya bakmak zorundaki ekipten ayrıldıktan sonra

Diyarbakır havaalanındaki “patriot’larımızın” önünden geçip uçağa binerken kafamın bantlanmış kuytularından şu sesler yankılanıyordu:

“Ah Musa, ah insanlık, ‘bu budala havanda kutsal bir övgü nasıl yazarım?’” Hem nasıl yama olsun bu yağmaya sözcük törenlerinden?” Ey Ahali! Kim misafir, kim değildir bu dünyada?”

“Kim biliyor?”

Macide Tanır Sahnesi

Macide’nin yüzü ve sahnesi, Cumhuriyetimizin yüzüdür, yüz akıdır. Macide’nin yaşı kadar yaşıyor Türkiye Cumhuriyeti. O da görüyor sevinçle kimi zaman, ama çoğu zaman da kederle görüyor. Bu görebilme yetisi, ona hem ödül, hem de bedel. Keşke görmedim dediklerini de görüyor çünkü. Beş yaşındayken Atatürk Pendik’e gelince onu seçmişler ataya çiçek versin diye, süslemişler, püslemişler fakat Macide çiçeği verirken Atatürk’ün gözlerine bakınca heyecandan altını ıslatıvermiş. Birisi de bu anı fotoğraflamış, Macide utanç içinde dudaklarını ısırırken.

“Ben koyu Atatürkçüyüm,” diye başlıyor konuşmasına. Anlatmaya doyamıyor hayatının incelikli yanlarını. Ağzından çıkan her sözcük, salondaki sevenlerinin kulağına küpedir, derstir, yaşantısal bilgidir, imrenip kucaklanası, izinden gidilesi bir yoldur onun yaşamı. Oyunculuk okullarında “Macide Tanır Oyunculuğu” başlıklı bir ders mutlaka olmalı. “Sadece, tiyatroya gönül vermediyseniz, tiyatro sizi hemen terk eder” der. Onun tiyatro dediği, sizin idealinizdir. İdealinizi ihmal ederseniz, onu yitirirsiniz, bunu söyler Macide size çünkü: “Tiyatro imandır.”

* Allen Ginsberg, “America,” *Çağdaş Amerikan Şiir Antolojisi*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Adam Yayınları, 1988, s. 159.

** Sylvia Plath, “Conversation Among the Ruins,” *The Collected Poems*. Ed. Ted Hughes. New York: Harper and Row, 1981. s. 21.



Macide Tanır (Fotoğraf: Yusuf Eradam)

Macide: 1970’li yıllarda tanımaya başladığım, Ankara sahnelerinde birkaç oyununu izlediğim, sonra radyo oyunlarındaki sesi ile büyüdüğüm kadın. O mağrur bilinç. Kifayetsiz muhterislerle aramdaki köprüleri yıkmayı, ait olmadığımı inandığım yerlerin kapılarını çarpıp çıkmayı, değerimi sokakların, mahallem gibi yaşam alanlarımdaki insanların anlık tepkilerinde görmeyi yeğlemeyi o mağrur bilinçten mi öğrendim acaba?

“Şanslıyım,” diyor Macide Hanım, “Hayatta her şey bana al-tın tepsisi içinde sunuldu.” Carl Ebert ondaki yeteneği görüp “Bir yıl okusun konservatuarda yeter” demiş. Muhsin Ertuğrul “Evlenme” demiş de Macide “Evleneceğiz, karar aldık” deyince de ustası “O zaman çocuk doğurma” demiş. Doğurmamış Macide. Kendini doğurmuş. Onun çocukları hepimiziz, onun çocukları el-linin üzerinde kallavi kadın karakterler. Hiç pişman değil “canım Vedat’cım’dan” bir çocuğu olmadığı için, ama sahnede oynadığı ka-rakterler acaba şimdi ne yapıyordur diye de merak ediyor, tıpkı an-nemin beni bedeninden türettiği için sevişi gibi, o da bedeninden türetmiş o acılı kadınları, anneleri. Kendisini, bedenine, aklına, kalbine yerleştirip türettiklerini çok seviyor. Onlara saygısından, sigarayı da bırakıvermiş, sigara içenler ikinci sınıf insandır diye bir yazı okuduktan sonra.

Sadece klasik müzik dinler. Sizi dinlerken, aynı fikirde değilse “Hadi oradan!” diye bağırırır. Sonra da bağırı mam ben öyle, de-

mem öyle, der. Beğenirse söyler, kulise gider, beğenmezse usulca evinin yolunu tutar. Yalan söylemez. Kalp kırmaktan çok korkar, kedi köpekten korktuğu kadar. Ama evinin altındaki erkek kuaförü Murat Bey'in sokakta bulup sahiplenip ameliyat ettirdiği köpek için de emekli maaşını teklif edecek denli cömerttir. O da bir şey mi? Hayır işlemek konusunda da örnek bir vatandaşdır ya iğneden ipliğe bütün varlığını Türk Eğitim Vakfı'na bağışlamıştır. Zeki Müren onu ayakta alkışlarken Macide Hanım'ın yüzüne değil de ayaklarına bakarak alkışlamış. "Niye?" diye sorduğunda ise Müren demiş ki Macide'ye: "Siz benim Kraliçemsiniz, yüzünüze nasıl bakırım." Evet, Macide çok kişinin sevgilisi, ama onun iki sevgilisi var: Tiyatro ve Türkiye Cumhuriyeti.

Bu yüzden, hayatını kendi yazdığı bir piyes gibi sahnede anlatırken, sevdiği erkekler arasında Mustafa Kemal başta gelir. Babası İbrahim Bey'i, Muhsin Ertuğrul'u, Yıldırım Önal'ı ilk sıralarda sayar. Onun sahnesi her yer artık ve Macide bir anlatıcı, bir dengbeç. *Tiyatronun Cadısı* adlı kitabında anılarını toplamış (Bilgi, 2000). Kitabını okuyup bitirmeden bana evinde çay içirmedi. "Bitti, gelelim mi?" dediğimde ise gittim ve çay içerken kitaptaki bazı anıları anlattı. Her biri hayat dersi anılarını kitaptan okumak ve onun cismi karşımda, sesi kulağımda dinlemek arasındaki fark anlatılır gibi değil. Evinin salonu Atatürk Kültür Merkezi'nin büyük sahnesi oluverdi. Ona yüz sürmek, ona dokunmayı hayal edemezken, elinden çay içmek, öykülerini evinde canlı canlı dinlemek, izlemek bir ödüldür. "Gölgesinde mevsimler boyu" oturmak istersiniz. "Çınar, derviş, duayen, ikon kadın" benzeri isimler ona bu yüzden takılır. O, bu isimleri hiç takmaz. "Ne haliniz varsa görün" der. Müstakil, birbaşına yolunda dimdik hep yürümüştür ya, kimseye eyvallah demek için duraksayamaz. "Kişiliğimin şekillenmesinde önemli bir yeri vardır" dediğim bu abideyi gördüğüm yerde ayağa kalkmışımdır, o görsün görmesin. Kısmet işte, yıllarca hayran hayran izle, dinle sonra Cihangir'de komşu ol. Mavikum Kitabevi'nde 2007 yılında açılan fotoğraf sergimden yüzünü esirgemedi. Gerisinde manav görüntüsü ile. Cihangir festivalinde bu fotoğraf Akarsu Caddesi girişinde de sergilendi. Macide Tanır'ın arkadaşlarından biri olabilmek de hem ödüldür hem de bedel. Macide, hayatını-

zın vazgeçilmez bir parçası oluyorsa, “Sizi özledim Yusuf Bey, Dolmabahçe’de kahve içmeye gidelim,” diyorsa, haysiyetli yaşamamız gerekir ona layık olabilmek için. Bedel budur ki aslında ödülüdür. Birçok başka ödülден vazgeçmeniz gerekir bu ödül için. Ya da başka ödüllerden vazgeçtiğinizi Macide fark etmiştir.

Macide Tanır’ın sahnesi Türkiye Cumhuriyeti’dir, tiyatrosudur. Onun yüreğini, disiplinini örnek alanlar içinse, Türkiye tiyatrosunun geleceğidir. O, tiyatromuzun cadısıysa, Türkiye umarım bir gün cadıdan geçilmez. Bu büyük oyuncuya, bir tiyatronun adı, anahtarı verilmesi elbette doğru bir karardır. Keşke Devlet Tiyatroları’nın sahnelerine de adı verilse, Ankara’da, İstanbul’da ya da yurdumuzun birçok yerinde. Ona verilmesi gereken anahtar, Türkiye Cumhuriyeti’nin anahtarı olmalıdır. Türkiye Cumhuriyeti’ni sahiplenenden kalbinin, aklının anahtarını çoktan almıştır, o bunu bilir, gururla ve adıyla müsemma haysiyeti ile de taşır.

Şimdi sahneye çıkmıyor çünkü oynadığı rol en zoru. Vakit buldukça “Sizi özledim” diye telefon eder ve Dolmabahçe çay bahçesinde oturup sohbet etmek ister. Sohbet sırasında onu tanıyanların saygı dolu ifadelerini doyunlukla karşılar. O Macide Tanır. Ana Tanrıça’dır artık. Giderek daha da koflaşan hayatımız ve sanatımızın, yağmalanan kültürümüzün, Cumhuriyet’imizin kederini yaşayan bir anayı oynuyor ve “gözlerinin dolduğunu kimsenin görmemesi gerek, çünkü o kadın ağlayamaz, ağlamaz.” Ona tiyatrocı ol, diyen babasının ölümünü bir mektuptan öğrenmiş, ağlamamış da sonra bayılıvermiş ya, Murathan Mungan’ın şu dizesini sevişi bu yüzden:

“Ağlamayı aşan bir derinlikteydim.”

Radikal İki, 29 Mart 2009

Marks, Genco Erkal ile Döndü!

Genco Erkal'ı izlemek kendimi özel hissetmemi sağlıyor. Usta ile aynı zamanda yaşıyor olmak gurur verici. Meselesi olan, sağlam duruşu ile önemli oyuncu ve yönetmenlerimiz arasında yerini çoktan aldı da artık izinden yürüyenlerin bilincini ve belleğini tazeleyen örnek bir sanatçı olmayı canla başla sürdürüyor ve oyunlarındaki karakterleri “ oynamıyor ” da yaşıyor, yaşıyor.

Amerikalı radikal sosyalist tarihçi ve Alice Walker gibi değerli bir yazarın öğretmeni Howard Zinn'in yazdığı bu tek kişilik oyun *Marks'ın Dönüşü* dilimize Özüm Özgülgen tarafından kazandırılmış (Aykırı, 2002, 2009). Oyun ilk kez 1995'te Washington D.C.'deki Church Street Tiyatrosu'nda ve Minnesota'daki Mankato State Üniversitesi'nde sahnelenmiş. Oyun yazılıp oynandıktan sonra günümüze kadar *Marks'ın Dönüşü*'ne haliyle ve yerinde bir kararla Dünya Ticaret Merkezi'nin yıkılışından sonra A.B.D'nin dünya siyasetine müdahalelerinin de katılması ile güncellenmiş. Genco Ustam, Afganistan'ın, Irak'ın ABD tarafından istilasına, İsrail'in Gazze katliamına da göndermelerle Marks'ı iyice günümüze çekip biricik düşünürün güncelliğini sahiplenmemizi sağlamış.

Gala gününü bekleyemedim, oyunu iki kez bilet alarak izledim. İlk gün, sanki usta gözümün içine baka baka oynuyordu. Ne iyi ettin de geldin Yusuf der gibiydi. Her iki gecenin izleyicisi farklıydı, ama her iki günde de izleyici daha ilk hitaptan oyuna çekiliyordu: “Sonunda birileri beni izlemeye geldi, bu kadar çok izleyici beklemiyordum” benzeri gelenleri takdir eden giriş tümcesi (ki metinde küçük değişiklikler yapmak yetkisi ustadadır) izleyeni ödevini yapmış çalışkan öğrenci gibi mutlandırarak oyuna çekmeyi başarıyordu. Sadece metnin girişindeki bu hitap ile değil, Genco Erkal'ın sıcak sesi ve Marks'a benzemişliği, kimi zaman öfkeli devrimci gibi ders verışı, kimi zaman çocuksu tavırları ile Marks'ı ilahlıktan kurtarışı, kimi zaman da stand-up komedyenlerini aratmayan güldürü yeteneği ile (özellikle Bakunin'i taklit ettiği ya da devrimci kızı ile ilişkisini anlattığı sahnelerde) izleyeni öfkelenendirip gerçeklere aydınlatmayı (Karısı Kızıl Jenny'nin itirazı üzerine artı değer kavramını yalınlaştırarak anlatışı gibi), ve kimi zaman da güldürerek

bizleri uyandırmayı başardı. Velhasıl, usta oyuncu hepimizi kıldı geçirdi. Ustaya bravo demek bize düşer mi bilmiyorum ama 80 dakika sahnede bir an olsun teklemeyen, Marks'ı ölmüşlükten kurtarması, oyunu defalarca izlemeye değer kılıyor.

Eleştirilecek yanları yok mu oyunun? Metninde olabilir. İzleyici, siyasi duruşuna göre birkaç noktaya takılabilir. Bu noktalardan bazıları şunlar: Stalin, zorba ve dogmatik bir diktatör olarak gösteriliyor; “Domuz” sözcüğü iki kez telaffuz ediliyor, biri Bakunin için, öteki de Paris Komünü üyelerini idam edenler için; “Din afyondur” özdeyişini yanlış anlamış olabileceğimizi açıkladığı sahnede afyonun çibanlarının ağrısını dindirdiğini ima ettiği yer ile, daha sonra dini sömürü aracı olarak kullananları yine afyon diye nitelendirmesi arasındaki tutarsızlık; din konusunu tamamen reddediyorsanız, Noel Ağacı etrafında Marks ve ailesinin ya da arkadaşlarının kutlama yapmasını da yadırgayabilirsiniz, o da bunun farkında zaten. Sanki, inanca dokunmayalım da, tanrıya inancın kurumsallaştırılarak kan dökülmesine alet olmasına karşı çıkalım imalarında da duraksayabilirsiniz, dediğim gibi kişisel siyasi çizginize göre. Ya da kimi zaman delleniş sosyalist söylevine geçtiği sırada ışıklara müdahale edebilen bir üst erkin varlığını espiyle de olsa kabullenişini yadırgayabilirsiniz. Hatta, Napolyon Bonapart'ın heykelini yerle bir eden Paris Komünü etkinliklerinden sonra, güncelleme gereği A.B.D.'nin Irak istilası sonrası Saddam'ın heykelinin yerle bir edilmesinin aynı değere taşınmasını da yadırgayabilirsiniz. Ya da belki, Londra gözlemlerini anlatırken, Londra halkı arasında saydığı kişiler arasında seks işçilerine “Orospular” değil de “Fahişeler” ya da “seks işçileri” deseydi keşke diyebilirsiniz. Bakunin, Proudhon ile kendini özdeşleştiren anarşist izleyici de mutlu ayrılmayacaktır bu oyundan. “Devrimin ilk günü Bakunin baş tacı edilmeli ama ikinci gün kurşuna dizilmeli,” benzeri sözler yüzünden.

İşte tam burada ayakta alkışladığım *Marks'ın Dönüşü* adlı oyunun zayıf noktasına değinebiliriz. Paris Komünü, diktatör Napolyon'un heykelini ve sütunu alaşağı eder ve oyunun sonuna doğru, Amerikalıların ayarladığı daha sonra kanıtlanan bir grubun Saddam'ın heykelini yıkışı gösterilir. Paris Komünü, Napolyon'un anıtını yıkmakta haklıysa, o zaman Amerika güdümlü Iraklılar da

haklıdır. ABD'nin adalet getireceği yalanının altını çizen oyun, Saddam'ın anıtının yıkılışını göstermekle zayıflar çünkü ABD, Paris Komünü idealleri ile aynı yargılama düzlemine çekilir. Her ikisi de haklıdır. Oyunda, ABD'nin Irak ve Afganistan harekâtı eleştirilirken böylelikle bir tutarsızlık da gözlemleyebilirsiniz. Marks'ı yücelteyim derken, Stalin'i devlet diktası ile damgalamak, Bakunin ile çatışmalarında, anarşizmi yargılamak, İsa geri gelmedi ama ben geri geldim diyerek, İsa'nın varlığını da onaylamak, oyunun başka tartışılabilir noktalarıdır.

Oyunun zayıf noktası ile başlayışım, oyunu sevmediğim anlamına gelmemeli. Marks'ın Dönüşü, Marks ve görüşlerinin yanlış anlaşılabilceği fikrinin altını çizerken, Genco Erkal gibi artık kültleşmiş bir zekânın, dehanın ustalıklı, üstelik yeterince uzun, yeterince kısa oyun içinde yer yer ciddi, yer yer stand-up komedyenliğine yakın sahici komikliği ile sahiplenilesi bir yapıt.

Oyunun finalinde, metinde olmayan güncellemeleri Genco usta kendisi yapmıştır. Gazze'ye gönderme gibi. Geri plandaki görseller de, tıpkı Button'daki kartpostallar ya da günce gibi sahicilik etkisini izleyene aktarmıştır. Marks'ı eleştirmek, onu aşağılamak gibi bir niyet yoktur. Bakunin ile kavga ya da içkili gecelerde dövüşüp hakaretlerle biten gecelerde bile Marks aşağılanmaz. Metni sunan dahi, sunduğu metne ihanet etmemeye özen göstermektedir, bu açıkça bellidir. Hepimizin ayakta alkışladığı da Genco Erkal'ın biricik oyunculuğu kadar, bu bilinçtir. Bu bilıştır.

Radikal İki, 15 Mart 2009.

Dobrinja'da Düğün: Savaşın İnsafı

Savaşın ne rezil bir gerçeklik olduğunu, insanın kendisinden utanmaması için savaştan ve ötekine düşmanlık sürecinden sonra gelen faşizmin farkına varabilmek için *Dobrinja'da Düğün* gibi oyunların yazılıp oynanması ya da Alan Parker'ın *Duvar*'ı (Pink Floyd) gibi filmlerin hep yapılması gerektir.

“Kanser gibi müstehcendir” der Wilfred Owen, savaş için. Kendisini de “Ben şair değilim, askerim ve savaşın insafına kaldım” diye niteledikten sonra “Şiir, işte bu insafta yatar” diye de ekler. Şiir, doğ-

ruıları, gerçekleri anlatmalıdır. Şairin bütün yapabileceği uyarmaktır, der. Sanatçı, adam öldüremez. Sanatçı uygun adım marş yürüyemez. Adorno da, Einstein da dahil birçok düşünür ya da sanatçı savaş illetine dikkat çekmiştir. Wilfred Owen ise bir savaş şairidir ve Birinci Dünya Savaşı sırasında ateşkese bir hafta kala meydan muharebesinde ölüvermiştir. “Vatan için ölmek tatlı ve yüce bir şeydir’ (Dulce et decorum est, pro patria mori) atasözü koca bir yalandır” diye bitirdiği şiiri bütün dünya şiir seçkilerinde yer alır.

Kimlik kartınızı hep taşıyın!

Dobrinja’da Düşün (DD), savaşın belleğine yağ sürmeyen bir oyun. Savaş semantikli bir tarihin değişmesini amaçlayan, bu sorumluluğun barış zamanında da korunması gerekliliğini de bilen bir oyun. Savaşın yer yüzünden silinmesi için, böylesine ütöpic bir dünya için savaş illetini unutturmak olur asıl yanlış. Taksim Sıraselviler’deki Tiyatro Pera işte böylesi bir bilinç ve sorumlulukla, ben tam da vasat bağlarından yakınıırken karşıma çıkıverdi. Sağlam metninden, ışığına, müziğinden kostümüne ve karakterlerin çok net ve özenli çizilmişliği ile yekpare bir oyun. Başta Levent Öktem, Nihat İleri ve Cüneyt Uzunlar olmak üzere oyunculuğu ile de göz dolduran DD, bu yılın hep alkış alacak oyunlarından. Provalar sırasında Eren Uluergüven’in bir kaza sonucu ölmesi ile tiyatro salonuna genç yönetmen yardımcısının adı verilmiş ve sanatçılar Eren’e lâyık bir oyun çıkarmışlar. Uzun zamandır sahnelerimizde gördüğüm en iyi oyun *Dobrinja’da Düşün*.

Walter Benjamin’in *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler*’inden bir alıntı çevirmenlerin ortak sitesinde tartışılıyor bugünlerde. Bu alıntıda Benjamin, şimdiki zamanda insan, geçmişin her görüntüsünü, imgesini bugünkü derdi gibi benimsemez ve tanımazsa, ilelebet yitirir bu geçmiş, diyor. Belleğin taze tutulması gerekliliği ile ilgili bir söz bu. Amerika’nın başka ülkelerde kan döktüğü her savaştan sonra Er Ryan benzeri destanlar ve ahlâk kumkuması eserler piyasaya sürmesi işte bu belleği kendi ideolojisi doğrultusunda şekillendirmek, değiştirmek istemesindendir. Bizim Madımak yangınına, ya da diğer kıyımları unutmamız da bu yüzdendir.

Çayır Köpekleri filmi ile sevdiğim John Duigan’ın *Bulutların Üzerinde* (*Head Over the Clouds*, 2004) filminden bir replik (“Ül-

kelere inanmam”) *Dobrinja’da Düğün*’ün de ana fikrini beslemektedir. Tito zamanında çokkültürlü birlikteliğin tadını çıkaran Yugoslavya bir daha sosyalizm gelmesin diye parçalanmıştır ve etnik farklılıklar, kimlikler ötekileştirme taktiği ile düşman kimliklere dönüştürülmüştür.

Oyun, daha önce *Yağmurdan Önce* ve *Tarafsız Bölge* benzeri filmlerin de işlediği insanın komşusunu, kardeşini öldürdüğü Balkan cadı kazanının körüklenmesinin saçmalığını güçlü bir siyasi zemin üzerinde inceliyor. İlahi adalet (varmış gibi!) yerini bulsun diye insanlar birbirlerinin suçlarını, hatalarını besliyorlar. Senija, Duigan’ın filmindeki Gilda’yı anırtıyor, savaş zamanında kırıştırmaya meraklı kadın tipi ile. Melisa, güçlü bir kadın gibi görünmekte uzun süre direnemiyor. Her karakterin bir omzu düşüktür. Birbirlerine koltuk değnekleri olmak zorundalar, ama işlenen, öğretilen kin yüzünden birbirlerini öldürebilirler de. Her yanda bombalar patlarken ve insan olduklarını anımsamaya gereksinim duyan bu karakterler vatana ihanet etmeyelim derken, şarkı söyleyip aşka tutunmaya çalışırlar, bu sırada da gene aşka ihanet etmeleri savaşın olmazsa olmaz ilkelerindendir.

“Kimlik kartınızı hep taşıyın!”: Bu bir savaş zamanı posteridir, uyarısıdır. Sağlığınızda insan olarak bir değeriniz olmayabilir, ama savaşta bu kimlik kartları söyler kimi öldüreceğinizi. Kurşunun boşa gidip gitmediğini. Yazgıya inanmak ya da ona hepten teslim olmaktan başka çıkar yolu olmayan insanlara ya öl, ya da öldür demek (faşistlerin dediği gibi, “Ölme öldür, çaresi mümkündür!”) ve insanın geleceğinin bu tür *ya... ya da; ne... ne* de zeminli önermelere bağlı oluşu insanın patetik durumunu, hatta duruşunu gösterir ki oyunda bu insanlığın bu durumu ironilerle de beslenerek ustalıkla iletilmiş.

Furuğ Ferruhzad da demişti, “Olanlar hep söze dökülmeden önce olur” diye. Benjamin’in sözü de, olup bitenin sürpriz değilmiş gibiliğinin, savaşa ya da kıyımlara kayıtsızlığı getireceğini vurgularken, geçmişin bugünü etkilemesine izin vermeyişimizin nedeninin rezilliğimizden utanışımız olduğunu da ima etmektedir; aksi takdirde insan kendi kimlik kartını taşıyamaz.

Savaş belleği hastalıklı bir şekilde, Amerika'nın paranoyak zeminli küresel iktidarı yolunda ustalıkla kullanılmaktadır. *Vanilyalı İdeoloji* adlı kitabımda da bunun altını çiziyorum. Savaşa karşıymış gibi görünen eserlerinde bile Amerika, alttan alta savaşın kaçınılmaz olduğunu söyler ve de tarihi hep savaşların tarihi olmuştur. *Atlas* dergisinin özel *Savaş Kitabı*'nda Gürsel Göncü'nün sözünü yineleyeyim:

“Tanrım onları affetme; ne yaptıklarını biliyorlar.”

DD işte bu yüzden önemli bir oyun. Unutturmamak adına harcanan her çabayı ayakta alkışladım. Savaşın, felaketlerin hep başkasının başına gelen TV görüntüleri olmadığını artık anlamamız gerekiyor. Oyuna uzun diyenler de çıkabilir ama ben ilgimi hiç yitirmeden cin gibi izledim. Yer yer, çok bağırıyorlar gibi geldiyse de (malum oyun bir sahnede ve -miş gibiliğini yutuyormuş gibi yaparak izliyoruz ya) oyun kişilerinin, savaşın ve katliamların ortasında yaşadıklarını düşününce dellenmeleri, zıvanalarından çıkmaları çok doğal geliyor. Oyun kişileri barışı ümit ederlerken (umut edilmez!) birbirlerine düşerler; öte yandan, umarsızca insan olduklarını anımsamak üzere aşka ihanet edişleri sadece ve sadece hayatta kalmak temel içgüdüğü ile ilgilidir, bunun da doğal bir insan hali olduğunun da altı çizilmektedir. Iraklı direnişçilerin hayatta kalmaya çalıştıkları bugünlerde *Destiny's Child* grubunun dönüş albümünün lokomotif parçasının “Survivor” adını taşıması, parçanın klibinin yarı çöl, yarı deniz ortamında çekilmiş olması albüm satışlarında Irak'taki Amerikalı askerlerin de hesaba katıldığını göstermektedir.

Gülüm gülüm geçinen eski Yugoslavlar, kökenlerinin farklı oluşunun yapaylığı, yani hangisinin saf Boşnak ya da Hırvat ya da Sırp olduğunun bilinemeyeceği, yurdumuz için de önemli bir göndermedir. En az yetmiş yedi farklı kanın karışımından oluşma güzel yurdumuzun da parçalanması başta Amerika ve İngiltere olmak üzere Batı'nın ve onlardan medet umanların salyalarını akıtan bir idealdir. Amerikan Büyükelçiliği'nde tarihi belge diye Sevr Antlaşması'nın haritasının yer alışı da bu yüzdendir. Edelman, bu yüzden Türkiye'yi bir an önce terk etmelidir.

Kardeşçe yaşamayı yıllarca başarabilmiş insanların yaşam temel izleğinin önce tahammül, sonra düşmanlığa nasıl dönüşebildiğini iletmekte de çok başarılı bir oyun *DD*. Bu anlamda da Bakırköy Belediye Tiyatrosu'nda sahnelenen *Kadınlar da Savaşı Yitirdi* (Curzio Malaparte) adlı oyunun ıskaladığı gündelik hayat içindeki şiddetin alt metinde okunabilmesini de sağlıyor *DD*; daha sonra hayatta kalmak adına, ya da aşkı elinde tutmak adına ne hallere girebiliyoruz, ne dönüşümlere teşneyiz, bunları da yakalamış Nesrin Kazankaya. Bir akademisyen ciddiyeti ile yapmış araştırmalarını, oyunun kitapçığını edinmelisiniz. Bir kaynak kitap çünkü. Kitapçığın "Milliyetçilik Batağında Yiten Direncin Kronolojisi" başlıklı bölümünde Yugoslavya'nın parçalanışının tarihçesi bir ibret ve utanç dizisi gibi gözler önüne seriliyor.

Oyundaki karakterlerin hepsi savaşın insafından nasiplerini alırlar, hayatta kalmak savaşın insafındadır çünkü. "Savaşın soğuk yüzü" gibi klişelere sarılmıyor *DD*. Temel sorunsalı, bellek. Tıpkı John Woo'nun *Windtalkers*'da söylediği gibi: "Bellek enerjidir, yok olmaz." Kazankaya, bunun bilincinde ve yok olması gerekenin ne olduğunu da bilerek yazmış. *DD*'nin karakterlerinin hepsi, Acısu kızılderilileri gibi. Savaşa maruz kalmış kurbanlar bunlar ve onların insan olduklarını anlamalarının iki yolu var: Aşkı kahramanca hayatlarından eksik etmemek ya da birbirlerine nefretlerini kusmak. Savaşın insafı yoktur aslında. Molası olabilir. O aralarda sigara, içki içilir, sevgili mektupları okunur, öyküler anlatılır, anılar tazelenir, bir fırsat bulunursa da sevişilir. Bombalar yeniden patlayana, savaş makinesi yeniden ölüm kusana kadar.

Bellek, canlı bir organizmadır. Ne vererseniz onu yer. Beslemezseniz bu hayvanı, ölür. Ne yazarsanız, onu okursunuz. Bu yüzden de bir aynadır aynı zamanda. İnsanoğlu bu anlamda, aynadaki yüzüne baktığında, yazdıklarını okuduğunda, canavarlığını okur, vahşetini okur. İnsanım diyenin başı bu yüzden yerden kalkmaz.

Yıldızların Altında müzikali TV ve müzik endüstrisinin star'laştırdığı yüzlerle altmışlı ve yetmişli yılların akılda en çok kalan şarkılarını kullanarak vasatlık riskini aşmıştır, tabii biraz da siyasi anıştırmaları sayesinde ve de çoğu herkesin ezbere bildiği şarkı sözlerinin oyun metni ile iç içe geçebilmesi daha iyi sağlandı-

ğı için gişe yapacaktır. Popüler kültürün belleği ile küresel iktidar yolundaki savaş semantikli siyasetin belleği et ile kemik gibidir. İlki ötekinin gerçek tarihini, o iktidar yolunda dökülen kanları, bozulan yuvaları, bozulan aşkları, yaratılan yalnızlıkları, mutsuzlukları unutmamızı ya da bu sonuçların sebep olduğunu sanmamızı ve yalnızlığın insanlığın mutlak yazgısı olduğunu sanmamıza yol açar, bahaneler ve teselliler üretir. Hastalıklı bellek kullanıldıkça tazelebilir. Bütçesi kabarık yapımların da bu belleği kullanırken, Walter Benjamin'e kulak asmalarını beklerim ama bir yandan da bilirim ki bu müsrif bir beklentidir.

Savaşın ne rezil olduğunu, insanın kendisinden utanmaması için savaştan ve ötekine düşmanlık sürecinden sonra gelen faşizmin farkına varabilmek için *DD* gibi oyunların yazılıp oynanması ya da Alan Parker'ın *Duvar*'ı (Pink Floyd) gibi filmlerin hep yapılması gerektir. Çocuklar izlemelidir bu yapıtları; çocukken izlemeli ki savaşı pazarlayan yapıtlara kulak asmasınlar büyüyünce; çocuklar izlemeli ki bu uğurda çabalar çoğalsın, “yeryüzü aşkın yüzü olana kadar.” Yoksa hepimiz tek kollu Asım gibi, olmayan kolumuzu uzatıp, olmayan aşkı tutuverecekmişiz gibi yaşarız, çünkü çorak ülkenin çolak yüreklerine ev sahipliği eder savaş zamanları.

Çünkü, asit yağmurlarında kiraz ağaçlarım çiçek açmayıp meyve vermeyince, az önce aynı tabaktan yemek yediğim komşum da kocaman bir zippo gibi üstüme geliyorsa, insan ya yad ellere gider ya da kimlik kartını yitirir. Heyhat! “Kin ve intikam yürümüş bu vadiye.” Bu savaş kafalı emperyal siyasetler, insanı diri diri yandırır.

Savaş denen müstehcen hayvanı yüceltip beslediğimiz sürece insanlık hepten yok olmak tehdidinden kurtulamayacak. Hamakat imparatorluğunda şiir okuyup yazmayı ve de çevirmeyi sürdürüm bundandır.

“Carmela” ve Kadınlar

Gittim gördüm. Salonlar hem Adana’da hem de Mersin’de tıklım tıklım. Boş yer yok. Tiyatro, izleyiciye ulaşmış. Adana izleyicisini tiyatro salonlarına çekmek kolay bir iş değildir. Yıllardır Adana’ya her gidişimde tiyatroya uğrarım ama salonları bu denli dolu hiç görmemiştim.

Bunda tabii ki aydın kafalı tiyatro müdürü İskender Altın’ın kent halkına ulaşmakta, başta oyuncularını olmak üzere tüm çalışanları ile organik bir bağ kurabilmekteki becerisi de yatıyor. Belediye ile anlaşılan Altın, kentin çeşitli yerlerine Devlet Tiyatrosu gişeleri oluşturuyor ki Adana ve Mersin halkı tiyatroya yakınlaşsın.

Kuşkusuz fark edebildiklerimi yazacağım ama öncelikle Adana Devlet Tiyatrosu sahnesindeki İtalyan yazar Angelo Savelli’nin *Carmela ve Paolino* (CP) adlı oyununa vurulduğumu söylemekle başlayayım söze ve izleyicinin sahnede olan bitenle empati kurabilmesini sağlamanın samimiyetten geçtiğinin ve de yabancılaştırma tekniklerini kullanırken izleyiciyi konuya ve ana fikre yabancılaştırmamak gerektiğinin de altını çizmek üzere yazdığımı da belirteyim.

“Taşra” denen yörelerimizde sahnelenen oyunlara gözümüzü kulağımızı açalım, çünkü oralarda da ciddi işler yapılıyor. Bu yılın başından beri birçok oyun izledim; en iyi rejî, en iyi oyunculuğu Adana’da gördüm. *Dobrinja’da Düğün*, metin olarak yılın en iyi özgün oyun adayım ise, ki öyle, yılın en iyi oyunu, en iyi erkek oyuncularına adaylarım da *Dobrinja’da Düğün*’deki Asım rolüyle Nihat İleri’ye rakip Adana Devlet Tiyatrosu’nda CP’daki Paolino rolündeki oyunculuğuyla Tolga Tekin. Kadın oyuncular içinde en iyisi de Carmela rolündeki Şirin Tekinel idi. Ödül jürilerine duyurulur. Taşra deyip geçmeyiniz, her açıdan dört dörtlük bir oyun CP. Bence en iyi yönetmen ödülünü de oyunun yönetmeni Bülent Arın alabilir. Oyunun, rejisinden müzisyenlerine varana kadar tam bir uyum içinde çalıştıkları oyunun yekpare etkisinden, bitişinde bıraktığı tek etkiden anlaşıyor.

Oyuncular, faşistlerin karşısında oyun içindeki oyunlardaki farklı karakterlere geçişlerdeki ustalıkları, bambaşka karakterlere dönüşümlerdeki becerileriyle ayakta alkışlattılar kendilerini. Ge-

rek Tolga Tekin, gerekse Şirin Tekinel ustalaşmış iki oyuncu. Uzun zamandır yakındığım tonötüm sorunu, oyunculuktaki doğallık eksikliği, oyuncululuğunu konuşturma, gösterme kaygısının karakterin önüne geçmesi burada yoktu. Oyun daha çok faşist Almanya’da iki tiyatro oyuncusu etrafında döndüğünden de metin güçlü bir metindi ve izleyicinin dikkati dağılmıyordu. Faşistleri eğlendirdikleri sahnelerde de, 5. şarkıdan sonra, az kalsın Adana izleyicisi de Latin müziği eşliğinde eğlenmeye başlayacak, şu eğlenceyi kesinler uzamadan derken kesildi. Bütün zamanlaması doğru ayarlanmıştı. Ne can sıkıran bir siyasi güldürü, ne de kabare oyuncululuğundan medet uman bir müzikal gösteriydi. Oyun sonunda Carmela’nın oyunculuktan vazgeçip insan olmayı yeğlediği sahnede Chau bella chau da başlayınca, gözyaşlarımı salıvermişim dışarı. Ama orada bile dengeyi tutturdular. İzleyicilere bu marşlaşmış şarkıyı söylediler ama onları gazino kültürüne maruz bırakanlar gibi oynamadılar.

CP’nin çevirmeni ödüllü bir çevirmen Necdet Adabağ, DTCF eski dekanımız. Tadı damağımda kaldı yerine “Tadı ağızımda kaldı,” demiş. Gözden kaçmıştır. Bu yıl sıklıkla karşıma çıkan dil yanlış da “umut etmek”. TV’de Deniz Baykal’ın sıklıkla yaparak dillere yerleştirdiği bu yanlışın doğrusu “ümit etmektir”, “rica” edeyim düzeltelim. “Umut” “edilmez” çünkü.

Hem CP, hem de Mersin’de izlediğim Thomas Brasch’ın oyunu *Kadınlar, Savaş ve Oyun* (KSO) yabancılaştırma efektinin ve ışık-gölge oyunlarının kullanıldığı, “Gerçek ne? Yanılsama ne? Oyun ne?” sorularını hem varoluşsal bağlamda, insanın ontolojik duruşunda, hem de tiyatronun özü hakkında izleyiciye sordurtan oyunlardı. Savaş illetine karşı duruş hep olmalıdır bilincine Adana ve Mersin sanatçıları sahip belli ki; bu aydın duruşu ile beni can damarımdan vurdular.

Yabancılaşma (alienation/Entfremdung) Latince’de 15. yüzyıldan itibaren “bir yitim, zihinsel melekelerden uzaklaşma,” kısacası delilik ile eşanlamli kullanılagelmiştir de. Bu anlamda, Carmela’nın oyuncululuğu ile oyunu izledikten sonra öldürülecek Leh partizanlara katılmayı göze alması da yabancılaştırma etkili oyun içinde mesleğine yabancılaşan bir oyuncunun aklını yitirmesi diye de yorumlanabilir çünkü ölümü göze alıp tutsak/

kurban Lehlerle birlikte faşizme karşı şarkı söylemeye başlamıştır. Carmela'nın final kararı, tiyatronun özünde yatan zaten –mış gibilik ve Eugene O'Neill'in Amerikan tiyatrosuna getirdiği ve Thorton Wilder'ın da benimsediği dışavurumculuk ilkeleri ile de uyuyor. Eğlencelik sahnelerde, Hitler'in ve Duce'nin koca posterleri, yani faşizm bütün varlığını kabus gibi üzerimize yığmışken, "Zampara'nın Şarkısı" benzeri gösterilerde Paulino'nun Hitler simülasyonu da bir zalimi Şarlomsu bir komik karaktere, zararsız bir tipe dönüştüremeden tamamlanıyor çünkü yabancılaştırma etkisinde yatıyor faşizme karşı bir şeyler yapma bilinci. Faşizmin hüküm sürdüğü zamanlarda faşizmi gizlemek için sahne alan sanatçının yabancılaştırmayı doğru kullanarak bugünün izleyicisine faşizmin şirin yüzü/maskesi arkasında yatan canı persona'yı gözler önüne serebilmek becerisini göstermesine güzel bir örnektir CP. Onlar küçük kahramanlardır. Kurban kahramanlar. Kurban kahramanlarla empati kuramazsak, yabancılaştırma etkisine karşın, oyunun özü, kissadan hissesi bize ulaşmıyor. KSO'un Mersin yorumunda eksik olan da buydu sanırım. Metnin zayıf olması, ikinci perdedeki bence gereksiz Pandora'nın illetler kutusu sahnesi ve CP'dekilere benzer partizanların "oyun" sözcüğü telaffuz edildiğinde öldürülüşü ve nedense savaş ve kötülük illetinin kadınların elinden dünyaya yayıldığının iması ile dikkatler dağıtılmıştı ve bu yüzden de finalde iki kez yerimizden zıplamamızın kissadan hisse ile bağlantısı kurulamadı.

Yabancılaştırma sözcüğünün Batı'da Rousseau'dan bu yana kazandığı "insanın özgün doğasından kopuşu" anlamı Clara ve Rosa'da pekâlâ görülebilir ve bunun tek suçlusu da savaştır, eski Yunan destanlarında, mitologyasında, insanoğlunun en eski kayıtlarında marifetmiş gibi anlatılan savaş serüvenleri ile kendine yabancılaştıran ve küçük kahramanlar haline gelen insancıklardır. Clara ve Rosa'nın simüle ettikleri öyküler içinden çıkarımımız odur ki yabancılaştırmaları aynı zamanda Freudiyen psikoloji açısından da değerlendirilebilir çünkü Clara ve Rosa temel enerjilerine, libidolarına yabancılaştırmışlardır, ya da cinselliklerini açıkça ifade edememektedirler (Johannes'in adı geçen sahneler özellikle). Marksçı düşünceye baktığımızda yabancılaştıran Rosa ve Clara (Jung'u da anımsarsak, bir-

birlerinin alter-egolarıymışcasına rolleri değiş tokuş ederek oynar oyuncular) emeklerinin değerinden de koptukları için kendilerini nesnelleştirecek bir araç ya da yol bulamazlar ki kendi doğalarını yeniden oluştursunlar. Hegel'deki gibi tinsel bir süreç içine girerek bunu gerçekleştirmeleri de olanaksızdır.

Savaş böyle bir iletir işte. Birinin Johannes'e ihaneti söz konusudur, ötekinin ise vicdanını rahat bırakmayan ve oyun sonunda açıklanan bir suçtu vardır. Clara ve Rosa'nın birbirleri yerine geçip diyalektik bir özne-nesne ilişkisi kurmaları da olanaksızdır çünkü dedik ya, her ikisi de kurban nesnelerdir. Hegel'in olanaklı gördüğü daha yüce bir yekparelikte, bir oluştta, bu özün yeniden yakalanabileceğı umudu da geçerli değildir Clara ve Rosa için. Dr. Jekyll and Mr. Hyde ya da Frankenstein benzeri alegorik anlatılarda bu gerçek, savaşın bir yılan olduğunu ve insanın bu yaratısının önünde sonunda gene insanı soktuğı söylenmektedir.

KSO'nun finali de bu gerçeğin altını çizerek. İnsanoğlu bir gün kendi yarattığı dünya ya da öcü ile mutlaka yüzleşecektir. Endüstriyel-kapitalist dünyayı besleyen savaştır ve bu dünyanın çatısı küçük kahramanlar üzerine çöker, ne yazık ki. CP'den bir rep-lik şöyle der: "Böyle bir karşılaşmayı ben de yaşayabilirim." Çorak bir yerden gelen Carmela ile empati kurabilmek bu yüzden gereklidir. Carmela'nın bedeni ha var, ha yoktur. Bu izlenim, beyazlara örtündükleri zamanlarda özellikle KSO'daki Clara ve Rosa için de geçerlidir. Paulino'nun Carmela'ya dokunuşu gibi, Clara ile Rosa da birbirlerine kimi zaman sürekli olarak işlevini değiştiren satranç masasında (masa, araba, yatak, morg sedyesi vb.), kimi zaman da dansda, savaş ya da erkekleriyle cinsel birleşme anının simülasyonunda, dokunurlar. İnsanın insana teması bu yüzden gereklidir çünkü her iki oyunda da Tanrı, doğalcılık akımında olduğu gibi, ya cezalandırıcıdır ya da kayıtsızdır.

Bir kurtarıcı-kahraman beklentisi bu yüzden insanı traji-komik yapar. Hıristiyan dünyanın müminleri kendi rezillikleri ile yüzleşmek, kendi yaratılarının kefareti kendileri ödemek yerine (bunu silahlara veda etmekle başlayabiliriz) ikinci milenyumda girerken İsa'nın yeniden doğacağı safsatasına bu yüzden sarılmıştır. İnsan, çocuklar gibi, kabahatlerinin mazeret ya da tesellilerini buluveri-

yor hemen. CP’da, sahne arkasındaki kara zemin işte bu insan halini de vurgular, Carmela’nın çocuk sahibi olamayışı gibi. Yılmaz Güney’in “Arkadaş” filminde de Güney bu kıyımlar dünyasına çocuk doğurmanın saçmalığına, yanlışlığına değinir. Yine de hayat sürmektedir, oyuncular için Nazi teğmene alkış istemek, “muzaffer komutanların” önünde oyunculuklarını her koşulda sürdürmek, “Yurtsever Duce’ye sanatsal bir gösteri sunmak” zorunda oluşları da sinemada tiyatrodaki sıklıkla işlenen dokunaklı bir ironidir. Sahne içinde Carmela ve Paulino’nun gösteri yaptıkları sahne, oyun içindeki oyun, bu piyesin metnini daha da güçlü kılmış. Özellikle gölge oyunu sahnesinde, faşizmin içimizde bir yerde saklı olduğunun iması, bir de faşizm almış başını yürümüş boy vermişken zor olan oynamaktır. Carmela bu yüzden hayalettir de tiyatro kumpanyasının sahibi Paulino hala hayattadır. Oyuncular değişebilir, ama kumpanya ayakta durmalıdır. Clara ve Rosa’nın birbirine karşı masayı iteklerken Clara’nın çekilmesiyle mekanik kurallarının ihlali yüzünden yere düşer Rosa. Bir de finalde kendisi ya da kendi ötekisi ile el eleyen, *Dövüş Klubü*’nün finalinde olduğu gibi.

Gözyaşlarımı tutamadım çünkü “çavbellaçavçav” diye şarkı söyleyip yürümek hep birlikte... o günler güzeldi... şimdi bu geçmişe özlem daha da düşündürücü. Çünkü askeri darbelerle sırtını dayamış sahte demokrasi dönemlerinde bu şarkıyla yürürdük sokaklarda çünkü insanlığımızdan çıkmıştık. Şimdi faşizm, tıpkı Carmela ve Paulino’nun peruk takması gibi yüz ve maske değiştiriyor ve iyilik ve kötülük gibi her an her yerde. Tiyatro da tıpkı sahneye dağılan buğday gibi, şeytan gibi her an her yerde olmak için özelliğine sahip faşizme karşı, faşizmi unutmamak için direnenlerin örgüt evidir. “Her şeyi hatırlatmak için” tiyatro yaşmalıdır, Paulino da Carmela’yı unutmamak ve hatta yeniden yaşatmak zorundadır. Bu yüzden aşk ölmez ve oyun sonunda sahne ışıklarını, kulağında Carmela’nın sesi, Paulino söndürür. Işıkların bu sönüşü, bir tükeniş ya da kopuş anlamına gelen bir bitiştir, sahnenin süregeçliğini gösteren geçici bir sondur. Ertesi gece Paulino ışıkları yeniden yakacaktır.

KSO da kurban kahramanlar açısından ele alınabilir. İki kadın Clara ve Rosa, rol değiştirerek, geçmiş ve şimdi arasında gidip ge-

lirler ve yüzyıllardır üzerlerinde oynanan savaş oyununda hayatta kalmış olmak utancı ile yok olmak üzere bulunmaktadırlar iki kapılı bu handa. Çamaşırhanedeki beyaz giysilerin, uzun uzun çaputların, yıllar önce Ulusoy'un *Kafkas Tebeşir Dairesi* yorumundaki devasa bezlerin sahnede devinim ve uzamı genişletmek için kullanılışı gibi Clara ve Rosa'nın da masum kurbanlar oldukları ölümü ve masumiyeti aynı anda simgeleyen kefenleşmiş beyaz çaputlarla anlatılıyor. Clara ile Rosa, gerek savaşı, gerekse savaş zamanındaki tüm insan hallerini bu uzun beyaz çaputları kullanarak yeniden canlandırıyorlar. "Aslında savaş falan yok," diye biten birinci perdeden sonra, ikinci perdedeki Pandoralı sahne bana göre çok gereksizdi ve Clara ile Rosa'nın oraya kadar anlattıklarını kör gözüne parmak iletişiyle, ("oyun aslında öldürmek oyunudur, savaş illeti mecazi süflözler tarafından dayatılır") sıfırlayıverdi. Sonra yeniden çamaşırhaneye döndük, Clara'nın (ya da Rosa'nın) itirafını dinlemek için. Korkak ve küçük kahramanlardır onlar, insanlığın patetik durumunu sergileyen insancıklardır ve trajik yücelik kazanmıştırlar ve sadece yaşadıkları acılara karşın hâlâ "yaşadıkları" için.

Oyunun zirve noktasında çamaşırhane raflarının (sahnenin?) çökmesi (yeri gelmişken, dekor ve kostümden sorumlu Şirin Dağtekin'in sahne tasarımını da kutlayayım) bir sonraki final sahnesine hazırlıktır ve bu savaş oyunlarının oynandığı rezil hayat sahnesinin de kokuşmuş, çürümüş olduğunun ve mutlak sona doğru giden imaları da içeren bir tasarımdır. Clara ve Rosa'nın çamaşırcılar olarak sahnedeki beyaz giysileri takıp indirip sözdeki devinimi eyleme de taşıyarak aksiyonu güçlendirebilirdi ve zirve noktasındaki sahne çökmesinin daha inandırıcı olmasını sağlayabilirlerdi. Oysa Clara ve Rosa, sadece uzun beyaz çaputlara sarınmakla yetindiler. Başrollerden birini bu oyunda da üstlenen ama Carmela kadar ağırlıklı bir rolü olmayan Şirin Tekinel, sesinin güzelliği, mimiklerinin ve göz ifadelerinin arka sıralardan bile seçilebilişi ile sahneyi dolduruşu ve farklı karakterlere dönüşmekteki ustalığı ile istemeden öne çıkıyordu yine. Bu methiye, bedenini müsrifçe kullanan oyunculardan çok, yüzünü bakışlarını kullananları sevişim, ve başka bir karakteri canlandırırken o role geçişteki belirgin farkı görmek isteyişim yüzündendir belki.

Tiyatro müziği denildiğinde ustalığından hiçbir zaman ödün vermeyen Cem İdiz, ilk oyunda salondan çıkarken dilime doladığı şarkısı ile yılın en iyi tiyatro müziği ödülünü hiç kuşkusuz hak ediyor (az ile çok söylemeyi çoktandır bilen bir usta o). KSO'daysa, Brechtiyen yabancılaştırma etkileri sayesinde müzik ile sözün, özellikle vurgulama ve prosodi kurallarındaki tahrifatın bilinçlice yapıldığını biliyoruz. Cem İdiz hâlâ CP'daki özgün çalışması ile aklımda kaldı, çünkü KSO'nun müziğini yaparken metindeki sözleri müziği ile uyuşturmaya çalışırken söz ile müziğin uyumundan bilerek ödün vermiş, epik tiyatro ve kabare bileşimini yakalamışsa da, CP'nin müziği daha akılda kalıcıydı.

Üniversite öğrencilik yıllarımdaki benzer uygulamalarda canımın sıkıldığını hatırlamıyorum, ama bu oyunda neredeyse sadece sözcüklere dayalı bir hareket ve söze dayalı olan devinimden sahnenin devrilmesine, yani uzamsal bir aksiyona dayalı zirve noktası pek de inandırıcı olmadı. Çünkü oyun boyunca çamaşırcı kadınlar, Rosa ve Clara, çamaşırlarla değil de, uzantı kumaşlara sığınmakla sarf ettiler zamanı ve sözü. Brechtiyen bir oyun da olsa, yabancılaştırma efektleri ile dolu da olsa, oyunculukta ille de inandırıcılık arıyor, benim gibi tiyatro bildiğini sanan biri de, ilk kez tiyatroya getirdiğim Adanalı yakınlarım da.

KSO'nun yönetmen yardımcısı Doğan Turan'ın oyun kitapçığına yazdığı metnin sonunda da dediği gibi "...gözyaşları yok sanırsın. VARDIR." Ve oyunun sonunun da belirlediği gibi Tanrı kahramanlarını korumuyor.

"Ama aşk ölmez, aşk kaybolmaz./ Öyle güçlü ki kendini koy-vermez/ Solmaz, yitivermez sonsuza," diyordu CP'nin lokomotif şarkısı ve varyetenin bilinç yaratan, uyarıcı etkisi televizyon çağında da sürüyordu.

Gözlerimde yaşlar, dilimde bu şarkı uçaktan Hasan Dağı'na baktım, başı dumanlı aşağıdan heybetinden yanına varılmayan dağ, minik bir tepe gibi görünüyordu. Clara'nın şarkısında anne kızı Sophie'ye "Gözyaşları yaramaz hiçbir işe" diyor, doğrudur. Benim gözyaşlarım işte bu gerçeğe, insanın her iki oyunda da altı çizilen görünürdeki heybetinin aslında bir yanılsama olduğu, insanın halinin patetik olduğu gerçeğine ayışımdandır.

Sahneye Rehin Bedenler

*umudum rehinken
sevdalım rehin
ben nasıl bir rehin bedeninin
gurbetinden sual ederim?*

Murathan Mungan, Sathiyân

Bu yazımda, üç oyun üzerinden sahne ve beden ilişkileri üzerine kafa yormak istiyorum. Bugün tiyatro sahnelerimizdeki oyunların kimilerinde beden sahnede kostüme zorla tıktırılmış ve bunu taşıyamıyorum diye bağırın zavallı bir yaratık ya da yerini yurdunu yitirmiş bir meczup gibi sahnede salınıyor, olmadı kendisine verilen replikleri arsızca ve müsrifçe harcayıp bu repliklerin hayatın ta kendisinden daha yüce, daha görkemli olduğunu belirlemek istermiş gibi arz-ı endam eyliyor ve de ya sözün ağırlığı altında eziliyor ya da sözü eziyor. Bu da her şeyden önce, özünde –mış gibilik yatan tiyatronun bu özelliğine dikkati bir kez daha çekiyor. Yapılanın gerçek olmadığını ve hayatın aynısını sahnede yaratamayacaklarını bilmek herkesin işine yarayabilir, özellikle de oyuncuların bedenlerini sözün yanında eşlikçi gibi kullanmamalarını da sağlar belki.

III. Riçırd Faciası:

Tiyatro TEM'in Kadıköy Oyun Sahnesi'nde sahnelediği ve Shakespeare'in ünlü oyunundan yola çıkarak yazdığı 3. *Riçırd Faciası* bedeninin, dans, mim, kukla ve devinim ile temel iletişim aracı olarak kullanıldığı ama sözün ağırlıklı olmadığı beden tiyatrosuna (Physical Theatre) yakın bir örnek, fakat ilham kaynağı gereği öykü bol sözlü, hatta kuklaya anlatılan bir öyküye dönüşmüş (Kukla tasarımı Şehsuvar Aktaş). Ölçüleri küçük tahtadan bir kuklanın (ya da başka bir bedeninin) oyuncular/ karakterler tarafından hareket ettirilip az devinimle oynatıldığı ama oyuncuların hem kukla hem de kendi anlattıkları öykünün karakterlerini oynadıkları, böylelikle sahnedeki her bedenün üç ayrı kimlik (kukla, oyun kişisi, oyuncu) taşıdığı bir piyes olmuş. Üstlerine düşen görevlerden birinin kimi zaman öykü anlatıcılığı da olduğunu düşünecek olursak, meddah geleneği içinde bedenler dördüncü kimliklerini de kazanmış olu-

yorlardı. Sağlam bir metin ve dramaturgi çalışması çıkmış ortaya. Oyunun aynı zamanda yönetmeni Çetin Sarıkartal, Şehsuvar Aktaş ve Ayşe Selen ile birlikte Shakespeare'in bu müthiş trajedisini Anadolu toprakları için biraz da menkıbe dili ve söylemi kullanarak başarı ile yeniden yaratmışlar. Hemen hepsi Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin yetiştirdiği sanatçılar (kukla tasarımı da yapan Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen, Serpil Göral, Kıvanç Kılınç, Nergis Öztürk) oyundaki kimliklerde bedenlerini taşıyor ve dönüştürürken yeteneklerini de konuşturuyorlardı.

Yönetmen Çetin Sarıkartal'a bu uygulamalarına ilişkin yönelttiğim ilk soru şuydu:

■ *III. Richard metnini bu şekilde sahnelemeyi neden seçtiniz? Örneğin neden kukla üzerinden bir menkıbe ya da menkıbeler dizisi gibi aktarmayı seçtiniz?*

Temel nedeni, kendi derdimizi ve ona bağlı dramaturgiyi öne çıkarmak; yani, Shakespeare'in oyununu, "öğrencilerine" ve dolayısıyla seyircilere bir ibret öyküsü anlatmak isteyen Usta'nın (kukla) oyununun içine yerleştirmek. Çünkü asıl derdimiz, ibret öyküsü anlatmaya kalkışan Usta'nın da alması gereken bir ders olduğunu göstermek, oyunun başında "nefis-istek-hırs-facia" formülüyle özetlenen zincirleme reaksiyondan kaçınmanın, kimi durumlarda bir "Usta" için bile olanaksız olabileceğini vurgulamaktı. Oyunda, sunduğu kötü örnekten ibret alınması için III. Richard oyununu "öğrencileriyle" birlikte anlatan ve çeşitli sahnelerini oynayan Usta, sona doğru Richard ile özdeşleşir ve sonunda onun kaderini paylaşır. Koşullar ve onların yol açtığı kimi özel durumlar kişilerin iradelerinden daha güçlüdür ve onları ummadıkları, istemediklerini sandıkları bir konuma sürükleyebilir; bu, III. Richard'ın tragedyasını günümüzde yorumlamak için iyi bir neden olarak göründü bana. Öncelikle, Usta karakterini bir kuklaya oynatmakla ve onun öğrencilerini de aslında onun rüyalarına musallat olan cinler olarak temsil etmekle, insanın, hırslarına hakim olamadığı durumlarda nasıl karanlık ve geri dönülemez bir yola girdiğini daha iyi canlandırabileceğimizi düşündüm. Öyle ya, hırs bir kuklaya bile bulaşabiliyorsa, insanın içinde bulunduğu tehlikeyi siz düşünün. Ancak, madalyonun bir de öteki yüzü var: Aslında insan, koşulla-

rın belirlediği durumlarda hırsın ortaya çıkışı sürecinde tümüyle edilgin değil; durumlar insanlardan daha güçlü olmakla birlikte, insanların duruma uyuşları, o durumun davet ettiği söyleme bizzat katılarak oluyor. Kişinin sorumluluğu da buradan kaynaklanıyor. Oyunda Usta'nın başına gelen de bu zaten. Usta'nın kukla olduğu ve göstere göstere oynatılırken bunların canlandırılmaya çalışıldığı hesaba katıldığında ise, bu durumda bile izlerken Usta ile duygudaşlık kurulabiliyorsa (elbette bizim performansımıza bağlı olarak), insanların egemen söyleme nasıl katıldıklarının, pek de derin düşünmeden sezilebileceğini öngördük. En önemli nokta da şu: Bütün bu anlattıklarımın, şu anda anlatırken beni bile sıkacak denli karmaşık ve sıkıcı olmayan bir şekilde, tiyatroya yakışan şekilde, deneyimleşirken sezilebilmesi amacıyla böyle bir sahnelemeye yöneldik.

▪ *Bedenlerin bu biçimde kullanılmasını nasıl ve neden seçtiniz peki? Ben sahnedeki karakterlerdeki kuklalaşma ile de ilgilendim, karakterleri de kukla gibi gördüm. Kukladan, yani cinden Shakespeare'in sahnelerine geçişteki bedensel değişim, dolayısıyla beden kullanımındaki bu geçişi "kuklaların" (cinlerin) insanlaşması olarak gördüm ve merak ediyorum, neden böyle yaptınız?*

Bu, yine dramaturgiye dayanarak açıklanabilir: Sahnedeki beş oyuncu, bizim kendi oyunumuzda, yani III. Richard oyununu parantez içine alan Usta ve öğrencileri oyununda, insanları canlandırmıyorlar. Ya Usta adıyla çağırdıkları "bir insanı oynayan ve insanlar hakkında öyküler anlatan bir meddah-kuklayı oynatıyorlar" ya da Ustanın öğrencileri rolünde, onunla birlikte meddahlık yapıyorlar. Bütün bunları da canlandırdıkları cin kimliklerinden yapıyorlar. Zaten adları yok, numaraları var. Dolayısıyla insanlar la ortak olan ve olmayan nitelikleri var. Ortak tarafları, benzer bedenlere ve bu bedenleri devindiren canlara sahip olmaları. Ancak, cinlerin canı daha fazla; daha ateşli ve esrimeye yatkın bünyeleri var. Hem cinler hem de insanlar canlı oldukları için istek üretiyorlar ama çok güçlü istekleri olmasına karşın cinlerin istekleri hırsa dönüşmüyor, iktidara yönelmiyor; belki de insanlar gibi isteklerine sürekli "hakim" olmaları gerekmediğinden... Beden devinimleri insanlarınkine benzemiyor çünkü insanlar gibi toplumsal bir

kontrol mekanizmasını içselleştirmemişler. Ötesi, temel duruş ve gestus'ları, insanlarınkine kıyasla birbirlerine de çok benzemiyor. Aynı türden (cin) olduklarını anlıyoruz ama birbirlerine benzer şekilde davranmaya çalıştıklarını, bedenlerini kontrol etmeye çalıştıklarını görmüyoruz. Tersine, isteklerini doğruca ifade etmeye yönelik şekilde deviniyor tüm bedenleri. Bu nedenle, öykü anlatımı yaptıkları bölümlerdeki devinimleri, sözlerinin altında yatan anlam ve istekleri doğrudan açıklayan türden gestus'lardan oluşuyor; toplumsal bir karakterin psikolojisine bağlı davranışlar olarak belirmiyor. Oysa oyun gereği insanları canlandırırken ister istemez “insanlaşıyorlar,” insanlar gibi ölçülü, arzu ve istekleri kontrollü bir şekilde ifade eden, kimi zaman da gizleyen devinimler içinde görünüyorlar. Buna bağlı olarak, “insani” zaaf ve hırsların onlara da bulaşması riski beliriyor. Nitekim, oyunun sonunda içlerinden biri “insanlığa kapılıp gitmekten” zor kurtuluyor.

▪ *Kostümlerin siyah olması üzerine de birkaç cümle almak isterim. Siyah olmasının ve kostümün yalnızca iki yerinde beyaz kullanılmasının beden yitimiyle ilgisi olup olmadığını da merak ediyorum. Çünkü bir de siyah bir fon önünde oynuyorsunuz ya... Sanki kostüm yok, dolayısıyla tanımlanabilir bir beden de yok gibi.*

Kostüm seçimi beden yitimi değil de “herhangi bir kimliğin kılıpları içinde oynamaktan kaçınma” olarak anlaşılabilir. Aslında bu, bir çeşit tersinleme yoluyla, bedensel devininin özgürleşme isteğini çağırarak üzere yaptığımız bir seçim. Kostümler yalnızca siyah değil, aynı zamanda biraz dökümlü; bedene sıkıca sarılmıyor. İlk bakışta bunun bedeni sakladığı düşünülebilir ama el ve ayaklardaki beyazla ve yüzdeki makyajla birlikte düşünüldüğünde, normal bir kostüme, hatta bedene oturan bir dans kostümüne kıyasla beden formunu değil ama devinimini öne çıkardığı görülür. Kanımca, günümüz sanatında beden form olarak bolca sergilenmesi, devinimlerin de estetize edilmiş formlar olarak izlenmesi alışkanlığını geliştirdi. Bu durum, bizim bu oyundaki derdimizi ifade etmenin önünde ciddi bir engel oluşturuyordu. Bu engeli aşmak için ters bir yol izlemeye karar verdik: Ana gövdeyi form olarak gizlerken bedensel devinimi ve ona kaynaklık eden arzuyu, isteği daha görünür kılmaya çalıştık. İzleyici, oyuncuları bedenlerini seyretmi-

yor ama oyunun her anında omurgalarının nasıl durduğunu (ki Grotowski'den öğrendiğimize göre, aksiyonun asıl kaynağı bu) ve neye yöneldiğini, yere nasıl bastıklarını, ellerinin ve yüzlerinin hangi isteği ele verdiğini izleyebiliyor. Zaten herhangi bir sahnede insanları canlandırmayan cinlerimiz de, bizzat kendi seyir eylemleriyle, izleyiciyi bedensel devinimi izlemeye davet ediyorlar.

Etna: Kuyudaki Beden

Yazarı Christine Sohn tarafından yönetilmiş bir oyun. Sophie (Laçin Ceylan) karakterinden oluşma tek kişilik bir oyunken provalar sırasında tanrısal ya da hayali bir karakterin de (Gottlieb: Nihat İleri), yani Sophie'nin kafasının içindeki ötekinin/ halüsinasyonunun tezahürü ile iki kişilik bir oyun gibi görünüyor. Temel olarak, oğlu öldürülen bir kadının, Sophie'nin bir dizi cinayetle seri katile dönüşmesinin öyküsü, ama bunları gerçekten yapıyor mu yoksa kafasının içinde öldürdüklerinin kütlelerini mi taşıyıp getiriyor eve, orası özellikle belirsiz kılınmış. Öldürülen, ya da bu cinayetler hayaliyse, kadını bu hale getiren, hiçleştiren bir düzenden eve taşınan bavullar öteki bedenleri simgeliyordu ki bir tanesinin içinden daha sonra müzik bile geldi, birinin üstünde yattı Sophie, ötekinin içinde sandığımız oğlu ile konuştu, bir diğeri içinden çıkan daha küçük bir çantadan makyaj malzemesi ya da güncesi vb. çıktı, ama yolculuğu temsil eden ya da işi bitmiş öte beriyi barındıran bu bavullar tek tek ya da üst üste konduklarında bir bedeni, bir insanı ya da bir kütleyi temsil ediyorlardı.

Laçin Ceylan'ın daha iyi tiyatro yapmak için araştırmacı yönünü ve yıllardır uygun bir kadın oyunu araştırıp durduğunu biliyordum. Nihayet oyunculuğunu döktürebileceği bir metin bulmuş görünüyor. Laçin Ceylan'ın oyunculuğu ile kadın bedeninin delilik eşiklerinde sağaltımı için sahnedeki diğer bedenlere gereksinim duyması çok güzel aktarılmıştı. Yalnızlaşan, yalnızlaştıkça yabancılaşan, yabancılaştıkça da kendine kıyası ya da aklını tamamen yitiresi bir eşige yerleşen Sophie, bu eşikten anlatır bize hücrelerini. Dikey bir kapıdan gelen ışık içinden bavuluyla süzülür gelir, yatay bir kutuya girerek bitirir oyunu. Arada bir yanardağ gibi patlayacak kadar dolup büyüüp şişmesi ise Ionesco saçmalığına, uyumsuzlu-

ğuna yakın olaydı daha yerinde olacaktı. Dokunaklı bir oyun olsun mu istenmiş yoksa saçma gerçekçilik mi anlaşılamıyordu ama yılın en iyi kadın oyunculuklarından birini burada izlediğimi belirtmek isterim. Gottlieb karakterinin eklenmesi de yerinde olmuş, çünkü bir dolu ağır ve ağdalı laf eden Gottlieb ki tanrısal erki ile sahnenin orta yerinde fallik bir palyaço-zombi gibi dikilip tanrısal sözlerini döktürürken Sophie'nin cıızlığını ve umarsızlığının altını çiziyordu aslında. Nihat İleri'nin kısa süren ama akılda kalıcı sesi ve bedeni, Sophie karakterini daha belirginleştirmek için ustalıkla akıl edilmiş, iyi de olmuş.

Tek kişilik oyunun güçlüğü herkesçe bilinir ama metinde kısaltmalara ya da değişikliklere gidilebilirdi. Türkiye'de sergilenecek diye gönderme yapılan bir sevgili Mehmet olmayabilir ya da Ayten Alpman'dan bir şarkı söylenmeyebilirdi, Sophie iki kez eğilerek arkasını izleyenlere dönmeyebilirdi. Bence bu uygulamalar hatalıydı. Etna gibi, dağ gibi büyümeden önce birçok yaralar alsa daha iyi olurdu. Uyarlama olacaktıysa da başından sonuna Anadolu'ya uyarlanmalıydı (*Bahar Noktası* gibi), Sophie ilk plağı koyana değin anlamadık oyunun Türkiye ile de ilgisi olabileceğini.

Etna'da oyunun odak noktasında olduğu halde, neredeyse kendisini hep başka şeyleri anlatıyormuş gibi oynanan Sophie'nin bedeni ile içinde bulunduğu uzam arasındaki ilişkiler çok iyi çözümlenmişti. Oyunun başından sonuna iki dikey kapı arasındaki, bana göre iki kapılı bir handa oynanan bir oyundu bu ve her hareket oyuncunun bedeninin her ekleminin ayırında olduğunu, örneğin boynunun, belinin bedenine eklemli olduğunun ayırında olduğunu ve F.M. Alexander çalışmışlığını da gösteriyordu. Oyuncu Laçın Ceylan, Sophie'nin kuyusundan çıkıp Etna'laşmadan önce hayata son bir başkaldırıda bulunabilmesi için, oyuncu olarak kendi bedeninin kuyusundan çıkıp stresi atma alıştırmaları gibi bedenini kendisinden soyut başka bir yaratık gibi kullanabilmesi gerektiğinin de ayırındaydı. Kara gözlükler takıp yüzüne, konuştuğu öteki karakteri taklit ettiği sahne dışında, bu bedenin giyindiği ötekileri, başkalaşma ya da dönüşüm çabalarını, böylelikle varolma, böyle varolmaya çalıştıkça da kaçınılmaz sona iyice yaklaşma durumu olarak yorumladım. Kendisinin, kendi bedeninin bu denli farkın-

dalık, kendine yabancılaşma diye de yorumlanabilir, takıntı diye de. Sophie karakterinin mutfakta sebzelerle uğraşırken ya da kutu kutulaştırdığı dünyasında, kendi hücresi içinde debelenmesi, gide-rek bu hücreyi bir labirente, kendine kıyası bir yapılanma içinde tükenişi, tükendikçe büyümesi de bu yabancılaşmaya uygundu.

Bahar Noktası

Alexander'ın tekniğini bilenler düşünce ile bedenin farkındalığına da dikkat çekildiğini, bu farkındalık sayesinde de izleyenlerde oyuncunun etkisini artırdığını bilirler. *Bahar Noktası*'nda başta Mustafa Uğurlu, Umut Demirdelen olmak üzere bütün oyuncular da bu farkındalık mevcuttu. İlkinde beden abartı ile göstermecilikle alkış toplarken, Umut Demirdelen'in özellikle kanat takıp perileştiği bölümde Thornton Wilder'in dedikleriyle de uyumlu bir şekilde, yapay olan öylesine doğru bir biçimde altı çizilerek oynanmıştı ki ve -miş gibi olduğunun öyle farkındaydı ki, doğallaşıverdi. Yönetmen Murat Karasu, bu yıl izlediğim en keyifli yapıma ve eminim yılın oyunu adayları arasına girecek Shakespeare'in bu yapıtına getirdiği yeni yorum ile en iyi yönetmen ödüllerine de aday gösterilecektir. Sebeplerinden biri de oyuncularının bedenlerinin başka bedenlerle ilişkilerini ve uzam bağlantılarını iyi sergileyebilmelerine olanak sağlamış olmasıdır. Cin Kadir Çermik ve Testere, Öreke, Körük ve diğerleri, özellikle de Eleni rolündeki Aslı Yılmaz oyunculuk, diksiyon, artikülasyon ustalıkları sergiliyorlar. Hermiya karakterini oynayan Ece Özdikici'nin neredeyse sirk cambazlığına yaklaşan devinim egzersizleri de oyunun tamamına hakim olan abartılı komikliğe hiç de ters düşmüyordu. Oyun içindeki oyunda Niko ve diğerlerinin sahneyi yakalamışken ve izleyen bulmuşken kötü oyunculuk sergileyerek işi uzatmaları, gerçekten uzatılmış gibi geldi, her ne kadar izleyenler kahkahalara da boğuldularsa da, sevenler birbirlerine kavuştuktan sonra gelen oyun içindeki oyun sahnesinden biraz kısaltma yapılabilir. Bitti hissi üzerimize geldikten sonraki komik durumlara gülmekte ben zorlandım. Oyuncuların da merdivenlere dizilmiş, başka bir oyunu izlemeleri de bu yüzden güç bir oyunculuk gerektiriyordu. Onca devinimden sonra o kadar oyuncunun merdivenlerde sabitlenişle-

ri bu kadar uzatılmamalıydı. *Bahar Noktası*’nda sabit dekora kafayı pek takmadım çünkü sahne tasarımı kendini fazla belli etmeden, habire koşuşturan karakterlerin ayaklarına dolanmadan işlevsel olmayı yeğlemişti.

Gelgelelim, oyunda bir başka beden vardı ki bu da çevirmenleri ilgilendiren bir konu. Can Yücel’in başlı başına sanat şaheseri sayılabacak çevirisi kendi başına buyruk bir beden gibi duruyordu orta yerde. Kimi yerlerde genç hatta orta yaşlı izleyenlerin bile anlayamayacağı denli Osmanlıca, kimi zaman da deyimleri ve atasözleri ile altmış yaşın üzerinde okumuş, bilgili görgülü insanların bilgi ve deneyimine sahip olmak gerekliliği vardı oyunun dilini tam anlamıyla kavrayabilmek için. Bu da genç karakterlerin böylesine ağdalı bir dili konuştuklarında kişileştirme hatası gibi de durabilir. Oyunculuğu, diksiyonu vb. özellikleri ile göz dolduran oyuncular, taşıdıkları karakter ile bedenlerinin uyumunu sağladıklarından emindiler belki ama o dil bazı karakterleri büyümüş de küçülmüş akıllı bıdık karakterler gibi gösteriyordu. En çok da Eleni karakterinde belirdi bana göre. Hem Aslı Yılmaz’ın oyunculuğundaki başarıyı ortaya çıkardı, hem de dilin bu karakterde yapmacık duruşunu. Can Yücel ustanın üzerine bu oyunu kim yeniden çevirir, kim cesaret eder bilemem, ama böyle çevrildiğinde, oyunun dili de taşımaya zor bir bedene kurşun geçirmez bir kalkan gibi duruyor. Dil, oyunun birçok seyirlik yanını bastırıyordu kimi zaman. Yine de aylardır gittiğim en güzel oyundu. Emeklerinize sağlık.

Arıza

Garaj İstanbul, gençlik fışkıran deneysel ve mekânın post-modernliğine son derece ilgi çekici yapıtları ile bizi heyecanlandırmayı sürdürüyor. Beden konusunda ise bu kez gündeme getireceğim oyunları Emre Koyuncuoğlu’nun *Arıza* adlı oyunu. Biçim açısından “patchwork” gibi bir oyun. Kimileri oyunun sağlam bir metni yok sanabilir, ama ortada sabit ve yalın, dikkat dağıtacak hiçbir ayrıntısı ve süsü bulunmayan bir yatak ve üzerinde devinen, arada sırada da konuşan karakterlerden, solilog, monolog ya da diyaloglardan oluşan bir gösteriydi. En komik oldukları noktalarda bile dokunaklıydılar, bakışınıza göre. Hiçbir repliği olmayan mo-

dern dansçılar, rap ya da break dansı yapabilen elemanlar, kas geliştirmiş bir kadın, peruğu, vurguları doğru konuşması ile hepimizden tam puan alan kuaför karakteri ve Erdem Akakçe, Esra Bezen Bilgin, Betül Çobanoğlu... ama hepsinin de üstüne çıkan Pamuk Prenses ve Yedi Cüce filminden çocukluğumuzda cadı rolüyle hatırlamamızda kalan Suna Selen'in bir masal kolajını dinleyişiydi. Masal karakterine masal anlatmak ve hep aynı yatakta. Bütün hayatımızın, güzelliklerin, tartışmaların, ilklerin, başlangıç ve sonların odak noktası olmuş yatak. Yatak çeşitlemeleri diye alt başlık atabileceğimiz bu oyunda bedenın çoğunlukla ölçülü ve provalı, kimi zaman gelişigüzel ve doğaçlamalı ama hep özgür devinimleri sözün yerini alıyordu. İroninin gücünün de ayırında olduğu aşıkâr bu grubun döngüsel kurguya ve tek etkiye özen gösterişi de dikkatimizden kaçmadı. Oyunun böyle bölük pörçükmüş gibi görünmesine karşın sarkan hiçbir yeri yoktu. Bizler yatağa yoğunlaşınca, o merkezde herkesin sırası ile görevini ifa edişi hem yazgısallık taşıyordu, hem de evrensellik iddiası. Yatağın kalık oluşu, hem masumiyetini vurguluyordu, hem de doğallığını üstünde olup bitenlere de yapıştırtıp yakıştırtıyordu. Yatak da başka bir beden gibi, ana rahmi gibi bir oyun kişisiydi sanki. Üstünde, etrafında olan bitene kayıtsız bir nesne değil, anlam katan olmazsa olmaz bir uzamsal şahsiyet oluvermişti.

Yer yer absurd'e yakın, kimi zaman neredeyse gerçeküstü diyebileceğimiz kurgusunda konuşan hep beden oldu, söz hep ikinci plana düştü. Sözün yoğunlukta olduğu, sözgelimi sevgililerin şarkılarla konuştuğu ya da tek kişilik dua ya da masal kolajı sırasında bile, şarkı sözlerinden kolaj *Çılgın Dünya*'daki gibi oyunu konsere dönüştürüp uzadıkça uzayıp izleyeni bunalıtıkça bunaltan bir eziyete dönüşmüyordu; burada bir argümanı vardı çiftlerin ve tartışmalarını şarkı sözleriyle yapmaları da hayata çok uygundu. Aşık çiftler bunu çok sık yaparlar, birbirlerine şarkı sözleri postalarlar: "Son nefesimde elimi sen tutacaksın, son sözlerimi bir sen duyacaksın, meleklerin sözü var" gibi. Popüler kültürün yaşamımızı ne denli etkilediğini de gösterir bu, popüler kültürün klişeleriyle ne denli haşır neşirsek bir bütünün parçası olduğumuzu da bir o kadar anladığımıza inanarak aidiyet sıkıntımızı gideririz ve bu bütüne

katılmaya yine o şarkı sözü ile davet çıkarırken ona/sevgiliye özel olduğunu da anlatmaya çalışırız. Seçtiğimiz şarkı bizim nasıl biri olduğumuz konusunda fikir verir karşı tarafa. Bu yüzden de şarkı kolajını bir kişileştirme aracı olarak gördüm.

Masal kolajı ise kişileştirmeye araç değil, yatağa çağrılan bütün çocukların dinledikleri masalların derlenip toparlanmasıydı komik bir biçimde. Hepimizin kolektif belleğinde yer alan bu masallar çorbaya dönerken karakterler, bedenler teker teker yatağa uzanıp bütün bir oyunu düş içinde düşe dönüştürüverdiler. *Arıza*'daki bedenin kendisine denk düşen bu kolaj (episodik değildi) yapısı içinde her bir parça bütünü oluşturmak için üstüne düşeni yapmak üzere geliyordu. Yatak eksenli bir dünya bütünselliği içinde hiçbir parça kendi üstüne düşeni eksik ya da yanlış yapmadan tamamladılar yorganı. Bedenler, diğer bedenlere kavuştukça yatak da anlam kazandı büsbütün, tastamam oldukça. *Çılgın Dünya*'da beni çılgına çevirip oyunu yarıda terk etmeme sebep olacak denli cılkı çıkarılmış popüler kültürden yararlanmacılığın popülistliğe ve oportunistliğe çıkışı ile Türkiye'ye kısmen uyarlanması ile *Etna*'da çalınan "oriental" havalar, Sophie'nin Ayten Alpman şarkısından bir bölüm okuması da, yeniden yaratılan Mehmet adlı sevgilinin Güneydoğu'daki savaşta ölüşüne yapılan gönderme kadar zorlamaydı. Siyasi ya da ideolojik bir kimliği olmayan daha çok entelektüel ve evrensel kaygıları içeren *Etna*'da benzer zorlamalar usta çevirmen Ahmet Cemal'in kusursuz Türkçesi ile kulağımızın pasını silerken, çevirideki "cool" benzeri birkaç yabancı sözcüğün korunması da oyunun bütünsel başarısına gölge düşürüyordu.

Bence, tiyatro oyuncularını bedendeki kuyudan sahneye taşıdıkları karakterin bedeniyle çıkarlar. Oyuncu, kendi bedenindeki kuyudan çıkmayı, kendi bedenini başkalaştırırken yaşar. Düpedüz deliliktir bu yüzden oyunculuk, hele hele başka bir kimlik ve şekilde ve biçimde. Fakat oyuncu işte bu kimliğindeki bedeni kuyudan başka bir kimlikte, oyun kişisi/karakter olarak çıkarırken ve bir performansın gerekleri ile sahnede izleyene görünürken, oyuncu kimliğinin izlerini taşıyan bedenin kuyusunda kaldığı sanılan izleri de taşır. Hem oyuncunun, hem de izleyenin belleğindeki tortulardır işte bizim bazı rolleri hep aynı oyuncudan izlemeyi sevişimizin

nedeni, ya da kimi oyuncular “Aman canım, hangi karakteri oynarsa oynasın, hep aynı oyunu sergiliyor gibi” diye acımasızca eleştirişimizin sebebi. Kanımca kuyudaki oyuncunun dipteki mağarasında unutmayı göze alamadığı bir yanı, belki sadece sahne korkusuna bir kalkan olsun diye, belki de sadece izleyen çok sevdi diye taşınması gereken bir yanını, bir kişilik özelliğini, sahnede bir maske ya da bir güvenlik önlemi gibi kullanması anlaşılır bir durumdur. *Bahar Noktası*’nın finalinde dalga geçilen türden oyunculuklara yol açar. Biz bu yüzden, birkaç oyundan sonra kimi oyuncuların sıkıveririz.

Thespis’in delileri tiyatrocü arkadaşlarımın Dünya Tiyatrolar Günü’nü, bu şevk ve heyecanlarını yürekten kutlar, bedenlerini değerlendirirken eleştirel ve yargılayıcı bir tavırla değil de yapıcı düşünsünler dilerim. Birlikte çalışırken de, acaba yaptığımda bir yanlış var mı diye sorduklarında unutmasınlar ki, bir yanlış bulmak üzere soruyorlar bu soruyu. Bazen de, yönetmenlerine baş kaldıramazlar, *Truman Show*’daki Truman Burbank karakteri gibi. Oyuncu bedenini performans için psiko-fizyolojik bir araç olarak kullanmayı içgüdüsel olarak bilmeyi de öğrenmeli, okullarda Alexander yöntemlerinin bu yolda kullanılmasına ayrı bir yer ayrılmalıdır. İstanbul Belediye Tiyatrolarının birçoğunda görülen yanlışlık biraz da oyuncunun sahnede oynadığı karakterin bedenini değil de kendi bedenini kuyudan çıkarmaya ve oyunun sonunda gelecek alkışa teşne bedenler sergileme heveslerine yenik düşmelerinden ve bu hevesi doyurmak için de daha büyük yanlış heveslere ya da kifayetsiz muhterislere de boyun eğmek zorunda kalmaktadırlar. Bir oyuncu, yeri geldi mi “Böyle rezalet olmaz, ben böyle bir oyunda oynamayı reddediyorum” diyebilmelidir.

Oyuncuların bedenleri rehin bedenlerdir. Sergideki karpuz gibi ya da güzellik nesneleri gibi kullanılamaz. TV’de ya da başka yollarla popülerleşen beden ya da yüzler estetik nesnelermiş gibi ya da alkışa teşne yaratıklar gibi kullanılamaz. Yüzü halk tarafından tanınan, kanıksanan birçok oyuncunun giderek kütükleştğine, merdiven çıkarken bile yardıma ihtiyaç duyduklarına, kadını kıvrak hareketlerinde, örneğin doğallıkla yapmasını beklediğiniz bir bel kıvrırma hareketinde bile zırh giyinmiş gibi tutuklaştıklarına

tanık oldum. Çetin Sarıkaltal'ın sorularıma verdiği yanıtlardan çok şey öğrenecek birçok tiyatrocu var, yani henüz delirmemiş olanlar!

Oyuncular bedenlerinin hakkını veriyorlarsa, giyinen rolden, karakterden başkası o beden üzerinde hak iddia edemez. Hakkını veremiyorlarsa da, yüzlerine geçirdikleri maske onları ilelebet görünmez kılsın dilerim. Kuyularından çıkmaya çalışan bütün tiyatroculara keyifli yolculuklar, kuyudan çıkışta karşılarına yeni kuyular çıkmasın dilerim.

Rehin bedenleriniz sahnede gurbetteymiş gibi durmasın dilerim.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Sayı 175, Mart 2007

Sahnede Simetrinin Gücü ve İktidar

“Ana karakter ekseninde dönerse Thespis’in delileri, iktidara dair bir şeyler söylerler.”

Yazımın başlığı akla hemen oyunculuk sisteminde kurucu Konstantin Stanislavski'yi (Constantin Sergeievich Alexeyev; 1863-1938) getirecektir tabii. *Building a Character* (Bir Karakter Yaratmak) adlı yapıtında da belirttiği ya da yöntemi gereği önerdiği gibi “Aktörler bir karakterin duygularını sahnede canlandırırken deneyimsel belleklerini kullanmaya teşvik edilmelidirler. Stanislavski, oyuncunun oynadığı karakterin duygu ve düşüncelerini doğallıkla sahneye aktarabilmesi için (sanki oynamıyormuş gibi oynamak için ya da) EkimFest'te gösterilen *Bükreş'in Doğuşu*'nu bütün oyuncular ya da oyuncu adayları bu açıdan izlemeli; çünkü bu filmde, kendi hayatlarında benzer bir anı düşünüp daha sahici bir oyunculuk sergilemek için gerçek hayattaki yaşantısal bilgiyi deşmek gerekliliğinin altını çiziliyor.

Stanislavski, oyuncunun kendi kendisine nasıl ilham vereceği, gerekliliği tartışılmaz yaratıcılığını temkinli, ustalıkla ve incelikli nasıl kullanabileceği konusuna kafa yormuştu bütün hayatı boyunca. Kısacası, doğuştan yetenekli, alaylı, okullu, ne olursa olsun sahneye gönül vermiş Thespis'in bütün delilerine bir yöntem sunmaya çalışmış: İçerden dışarıya oynamak diyebiliriz bu yönetime.

Temel olarak da, yapmacılığa karşı, yapay bir pathos ve göstermeciliğin kasıtlı olmayanına karşı, starlaşmaya karşı, kötü oyunlara ve sahne düzenine, geleneksel ve eski usul dediği oyun metinleriyle örümcek ağı tutmuş tiyatro repertuvarlarına karşı düşünüp taşınmış hep.

İçerden dışarıya oynamak deyince, içerden dışarıya oynayacak çok iyi iki oyuncu gördüm geçtiğimiz ay içinde; onlara diyecek bir lafım yok. Bay X ile Karel. Şimdi o oyunculuğu gösterecek kişi oyun için doğru seçim, her şey pürüzsüz diyelim, ama öyle olsa bile oyuncunun çabalarını göstermeyecek, iyi oyunculuğu içerden dışarıya çıkartmayacak, ya da çıktığını belli etmeyecek engellere bir bakalım. “Tiyatroda Tek Etki” diye direnişimi biraz daha açmış olurum böylelikle. Bu konuda masaya yatırmak istediğim iki oyun var bu sezon keyifle izlediğim. İlki Semaver Kumpanya’dan *Chamaco*; ikincisi de İDT’den *Yeraltından Notlar*. Her iki oyunu da, sahnede simetriyi kullanmalarındaki bilinçlilikleri ve karakter odaklı oluşları açısından masaya yatırıyorum.

Yunan mitolojisi, keyif ve eğlence ya da yaratıcılık dendi mi dokuz müz ile iliştilenmiştir. Hani Zeus denen edepsiz güzeller güzeli bellek tanrıçası Mnemosyne ile dokuz gece geçirmiş de bu ilişkiden dokuz kız/müz doğmuş ya... Bu dokuz rakamı da yeryüzündeki bütün kültürlerde simetriyi çok iyi belirleyen tek haneli en büyük sayıdır ve şans ile zenginlik anlamlarını da giyinin kolektif bellekte sağlam bir yer edinmiştir. Simetri ise, geometrik duruşu açısından, görsel bellekte ya da tiyatrodaki izleyen anlamında bakan kişide, daha doğrusu görebilende, güven uyandıran bir görüş açısidir ki, takıntılı (obsesif) kişilerin duvardaki tabloyu ya da aynayı düzeltişi de bundandır. Van Gogh’un kendi yatak odasını resmettiği tablosuna bakan uzmanlar bilir, duvardaki resimlerde perspektif hataları olmasına karşın, odaya düzensiz bir simetri hakimdir. Bu yüzdendir işte, hatalı gibi görünen resmin huzur verici bir sükunete sahip oluşu.

“Vista” sözcüğünün yeni bir internet yazılımına da ad olarak konmasının sebepleri arasında, sıra sıra binalar, ağaçlar, bir yol, açılış, gidiş, ufka sahip bir gelecek gibi çağrışımlarına ilaveten, görsel simetride bu anlamların düşünsel açılımlarında daha geniş

bir zihinsel hale denk düşmesi de bulunabilir. V harfinin görsel ve geometrik duruşu da bunu gösterir. Düz ve ters kullanımlarında, hedef gösterir, getirir, götürür, görsel bellekte taşımacılık yapar V harfi. Ali Cem Koroğlu bunu pek güzel okumuş Dostoyevski'nin oyununu incelerken.

Coen kardeşlerin *Nereye Birader?* ("Oh Brother, Where Art Thou?") filmini izlediyseniz bir kez daha bakınız, sinemada yol dersimde gösterirken farkına vardım ki filmde "vista" görüntüsü, bir başka deyişle V harfi gibi görüntüler, yani perdeyi ortalayan ve simetriden ödün vermeden sahnenin/perdenin iki yanına eşit uzaklıkta geriye doğru açılan, ya da ters V yani Δ görüntüsü de odaklanmamız istenen hedefi gösterir.

Ana karakterin, esas oğlanın ya da esas kadının oyunda egemen oluşu, o karakterin anlatıya da egemen olması, hemen hemen bütün sahnelerde görünmesi ve aksiyonun neredeyse tamamının ona yönelmesi gerekliliğini de şart olarak getirir. Haliyle aksiyon Δ görüntüsünü isteyecektir. Burada üçgenin sivri ucunda/zirvesinde ana karakterin oturduğunu düşünelim, alttaki çizgi ise sahne ile seyirciyi ayıran çizgidir ve bütün gözler ana karakterin sonuna odaklanır.

Hangi kesimden olurlarsa olsun, ana karakter bu durumda izleyicinin, empati kuramasa bile, anlayış ile karşılayacağı bir oyun kişisi olur. Özellikle radyo oyunlarının, dinleyicinin oyuna ilgisinin azalıp dağılmaması için de mono-karakter odaklı oluşları bundandır. Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* ve *Gözlerimi Kaparım, Vazifemi Yaparım* oyunu da buna bir örnektir. Ana karakterdir ilgi odağı.

Unutulmaması gerekir ki, ana karakter ile özdeşleşeceksek, ya da onu anlayışla karşılayacaksak, aksiyona, olay örgüsüne, oyundaki alt temalara, varsa iletilen birtakım ahlaki vb. diğer değerlere, meselelere ya da kıssadan hisseye, hep onun, o ana, temel, eksen karakterin gözünden bakacağız demektir. Tiyatronun özünde yatan temel sorunu, sahnede olan bitenin yalan olduğu, -mış gibi olduğu gerçeğini de belki en iyi çözümleyebilecek yollardan biri de "monomitik" nitelikler taşıyan karakterlerin odakta bulunduğu oyunlar yazmaktır.

Kısacası, destansı bir şeyler yazacaksak, *Cesuryürek* gibi, (William Wallace) bir kahraman yaratmak lâzımdır. Hollywood, Amerikan değerlerini dünyaya satabilmek için bu taktiği, ne yazık ki, çok başarılı bir şekilde kullanmaktadır.

Marjinal denebilecek karakterleri merkeze taşımak, karakter merkezli oyunlarda, karakterin adından tutun da oyunun tüm aksiyonunu oluşturan öğelerin tamamının o karakterle ilintili olmasını gerektirir. Bu anlamda da, yine Poe'nun kuramındaki tek etkiyi sağlayabilmek adına, hiçbir ayrıntının oyunun aksiyonu, bütünselliği içinde fazlalık olmaması, karakter merkezli oyunlarda ise, hele hele tek karakter odaklı oyunlarda ise o karakter ile ilintili olması gerekir.

Bu doğrultuda, *Yeraltından Notlar*'daki Bay X (ismiyle müsemmadır ve içimizden herhangi biri olabilir) oyunun izleyici ile de konuşabilen anlatıcısıdır da, merkezdeki ana karakterdir de. Bu durumda, yani Stanislavski'nin yöntemine göre içten dışa oynayacaksa, bu karakteri oynayacak oyuncunun hem kendisini, hem Bay X'i özümsemiş olmasını da bekleriz. (Beklentim fazlasıyla karşılandı.)

Hal böyle olunca da, anlatı sırasında, özellikle birinci bölümde, oyunun bana göre ben ısınana değin sıkıcı bile bulabildiğim başlangıç sahnesinde Bay X'in çalışma masasının sahnenin önünde değil ters V harfinin, yani Δ'in üst/geri açısına yakın, biraz daha geride durması daha uygun olurdu ki daha sonra o masadaki anlatıcı/yazar kimliğinden sıyrılıp anlattığı kişiyi ön tarafta oynayabilsin. Geri planda anlatıcı kimliği ile kitapları sağa sola savurduktan sonra, seyircide de sahne önü boş, oraya ne zaman geçecek, ve sahnenin ön tarafında neler olacak beklentisini de yarattıktan sonra, Bay X olarak sahnenin ön tarafına fırlayabilirdi.

Anlatıcı ile antagonizma tuzağına düşüp dünyayı ben ve ötekiler diye ikiye bölen, böyle olmadıkça da anlayamayan ya da duruşunu belirleyemeyen, bir çeşit kısır döngü içinde devinmeyi hayat ile eşanlamlı gören Bay X'in aynı oyuncu tarafından canlandırılması çok doğru bir seçimdir çünkü anlatının anlatılışı ile oynanışı arasında doğan gerçek ile aktarılan farkı, bir çeşit riya da bazen komik etki, bazen de traji-komik etki yaratmaktaydı. Oyuncu Payidar Tüfekçioğlu'nun ezberinden fire verdiği bir iki sahne dışında, büyük bir işin altından kalktığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

“Casting” müessesesi çalışmışsa, bu rolü kim oynasın diye, barışarılı olmuştur. Bu saptamayı bütün oyuncular için söyleyebiliriz, her oyuncu üstüne düşeni en iyi şekilde yapmıştı, hiçbirisi başka bir rolün hasetiyle yanıp hata yapmıyordu çünkü Payidar Bey, anlatıcı iken daha sıcak ve yakın gelirken bize, Bay X’in çıkmazlarını aktarırken, düştüğü, düştükçe düştüğü sahnelerde sivri burnunun kıvrımlarından, sarhoşken sandalyede geriye kaykılıp oturuşuna ve sesinin gücünün (bazen biraz fazla farkında olduğunu hissettirse de) yerli yerinde diksiyon ve artikülasyon nüansları ile ustalıklı kullanmıştır. Ama onun yanında, ana karakterin ustalığını gölgeleyen ya da onu gereksiz yere yücelten başka bir oyunculuk da yoktu.

Burada bütün oyuncuları ve tabii ki oyunu uyarlayıp yöneten Özgür Yalım’ı da kutlamak gerekir. Bu anlamda, tek etkisi neredeyse kusursuzdu. (Belki “Oyunun başından ve sonundan biraz kısaltılsa mıydı?” ki diye sormaktan kendimi alamadım.)

Kutlanması gereken biri daha varsa kuşkusuz, o da Ali Cem Köroğlu’dur. Hep söylerim, sabit sahneyi sevmiyorum diye. Zaten yerime zimbalanmış izliyorum oyunu, bir de sahne sabit ve değişmeyen kutu sahneyse canım iyice sıkılıyor. Ali Cem Köroğlu’nun geçtiğimiz yıl içinde sergilediği sahne tasarımları ile, en azından *Uyarcı*’daki sahne tasarımı ile ödüllere aday bile gösterilmeyişi bence büyük bir talihsizliktir. Üstelik de sadece üç aday gösterilen Sahne Tasarımı ve Kostüm dalında, ödüle en yakın adayın listeden çıkarılışı beni çok ama çok düşündürdü. İsterseniz zaaf deyin fakat Ali Cem Köroğlu’nun sahne tasarımlarında “tasarımcının nefsinin ön plana çıkması, bireysel yaratıcılık heyecanının öne geçmesi” asgari düzeydedir. Ali Cem Köroğlu’nun sahne tasarımları metin ile iç içe ve o metnin bir parçası gibi, ya da oyundan bir karakter gibi davranırlar, öyle ki bir süre sonra yaratanın da kontrolü dışında bir kimlik ve can kazanmış yaratık gibi kendiliği vardır. Mimari bilgisine sahip olanlar beni daha iyi anlarlar. Kimi binaları çok sevişimiz de bundandır. Köroğlu, öyle tasarlıyor ki, o sahne tasarımı (özellikle de karakter odaklı *Yeraltından Notlar*’da bu çok belinglenişmişti), bir kendilik kazanarak ne oyuncuları rahatsız ediyor, aksine onlara devinecek alan sağlıyor, ne de yaratıcısının nefsinin ve ultra modern olma heveslerini yansıtıyor. Hemen hemen her işinde,

elindeki metne göre çalıştığını ve o metnin ve yönetmenin istediği tarzda bir sahne ve kostüm tasarımı çıkardığını görüyoruz. Büyük olasılıkla, yönetmeni de yönlendiren tasarımlardır bunlar.

Ana karakterin anlatıcı görevini de başarıyla üstlendiği *Yeraltından Notlar*'da oyun başında sıkılmaya hazırlanırken sahnenin devinmeye başlaması ve daha ilk sahneden itibaren duvarların anlatıdaki zamanı belirlercesine yer değiştirmesi çok iyi bir buluştu. Bu duvarlara sadece anlatıcının egemen oluşu, yani Bay X kendisini oynadığı zamanlar dışında, tutarlıydı. Bu yüzden de, bir sahnede, sadece sonlara doğru, randevu evinde uyandığı sahnenin sonunda Bay X'in duvarlar arasında bir karanlıktan yitip gitmesi oyunun anlatıcısının kendi anlatısı içinden çıkıp sinemada olduğu gibi başka bir sahneye geçisini başarı ile sunabilmişti. Duvardan geçmiş gibiydi, bu duvarlar anlatıdaki duvarlar olduğuna göre sahici değil, öyküyü anlatan sahici, o halde anlatıcının eski yerine gelmesi için yarattığı duvarlardan geçebilmesi, bunu da sadece bir kez değil, birkaç kez yapabilmesi çok güzel olurdu. Yineliyorum, iki sebepten yerinde olurdu, bir anlatılan hikâyenin kurmaca oluşunu vurgulardı ve aynı zamanda da merkezdeki karakterin karmaşıklığının ve empati kurabilmemizin sebeplerinden biri olan temel özelliğini de vurguluyor olması yüzünden: karakter kendisine duvarlar ören, hayatı kendisi için hep güçleştiren bir yapıdadır.

Kim bilir, belki espri olsun diye duvarlardan geçip giderken bir seferinde duvara toslayabilir ya da duvardaki geçidi bulamayabilirdi. Karakterlerin bireysel hırsları, kılık kıyafet ile Bay X'e üstünlük taslayabiliyor olmaları, sınıfsal ya da başka iktidar göstergeleri, hepsi duvarların varlığı ve devingenliği, simetrik iktidarı karşısında tuzla buz oluyor, anlamsızlaşıyordu. İktidar bu anlamda iyice belirginleştğinde de kireç beyazı yüzlü, palyaço anıştırmalı müzisyenin de duvarın tepesinde dramatik ironinin altını çize çize, ya da yazgisal kamera gibi izlemesi, izlediğini bizim görüşümüz ve farkında oluşumuzun farkına varışımız çifte kavrulmuş bir etki yapıyordu. Balalayka ile müzisyenin ortalıkta dolanması birçok sahnede rahatsız edici değildi; fakat "Heyecan doruğa çıkacak, bak bak daha neler olacak, eyvah iyice geriliyoruz" cümlelerini kurmakta balalaykanın benimle aşık atması, yani bire bir gerilimi izleyip altını

kör gözüme parmak sokarak belirlemesi biraz fazlaydı. İki oyunun yönetmenlerinin bu konuda sanattaki ilk altın kuralı unutmamalarını rica ederim:

Az aslında çoktur.

Festival sırasında izlediğimiz *Engizisyoncu*'yu anımsayalım. Peter Brook yönetimindeki bu oyunu izleyenler anımsayacaktır; yönetmen neredeyse hiç bir şey yapmamış demiş olabilir kimi izleyen. Siyahlar içinde bir papaz çıkıyor sahneye, bıdır bıdır bir buçuk saat konuşuyor, İsa kılıklı da arkası yarım dönük oturmuş izleyene, duruyor öylece. Tek oyuncu, diksiyon ve artikülasyonuyla, sade duruşuyla nasıl tuttu bizi hiç sıkmadan, söylediklerini bir tek jest ya da mimik vb. ile süslemeden.

Metin de önemli, sunumu da, tastamam tek etkinin izleyenin hayalgücünü çalıştırdığı noktada başlıyor aksiyon, izleyen bu yüzden sıkılmıyor izliyor olmaktan.

Yalın anlatıyı zayıflık sananlar, bırakın da anlamayıversinler sunumunuzu. Bay X'in özellikle oyunun başlarında, izleyene döne döne, boğazına atkı benzeri bir şeyleri sıkıp kendisini boğuyormuş gibi oynaması vb. abartılı yorumlar gereksizdir. Dostoyevski'ye yakışmaz en azından. İzleyeni sıkırsız endişesinden, fazlasıyla göstermecilik yapılmıştı. Tasarrufa gidilirse, *Yeraltından Notlar*, hiç kuşku yok ki, yılın en başarılı yapımlarından olacaktır.

Semaver Kumpanya'ya sevinçle ve tiyatro adına ciddi işler, cesur ve emek verilmiş işler izleyeceğimden emin gider oldum. Stanislavski'nin bir sözü onlar için çok uygun:

“Bırakın yaşlıların erdemliliği gençlerin havailiğini ve canlılığını yönlendirsın; bırakın gençlerin havailiği ve cıvı cıvıllığı yaşlıların erdemli, ağırbaşlı hallerini olumlasın, korusun.”

Semaver Kumpanya'nın yeni oyunu *Chamaco* da ana karakter odaklı bir oyun... “Arkadaş, eş dost” anlamına geldiğini söylediler. Küba'dan ödüllü bir okuma oyunu sahneye taşınmıştı. Genç yazar Abel Gonzalez Melo yazmış, Küba'lı yönetmen Orestes Perez yönetmiş. Erkek fahişe Karel'in aşık olduğu kızın babası ile eşcinsel bir ilişki içinde oluşu az rastlanır bir tabu olarak inandırıcılıktan uzaktı biraz ama bu piyesin metninin sorunu. Karel oyunun ekse-

nini oluştuyordu ve bu gerçek, sahne içinde dolaşan kapı pencere ile olduğu kadar, finalde sahnenin arka ortasındaki sütuna Karel'in ortalmasıyla da iyice belirlenmişti. Sahne üzerinde simetrisinin iktidarı Karel'in yazgısının da altını çiziyordu. Aynı mekan paylaşımı sırasında bütün karakterler için aynı kapının dolaştırılıyor olması da kapı eksikliğinden değil, yazgı ortaklığından ya da karakterlerin hepsinin aynı hayatı paylaştıklarını gösteriyordu. Bu da belki sinema efektlerinin kullanıldığı oyunda, geçmişmiş gibi bilgisi abartıp inandırıcılığı artırmayı amaçlamak adına yapılmıştı. Fakat efektlerin abartılı kullanımı (özellikle kötü Türk filmlerinde hemen her duyguya bir müzik parçasının eşlik etmesi gibi kullanılan şarkılar) izleyenin hayalgücüne zarar kullanılmıştı.

Trainspotting ile insanı atıklaştıran düzenin altını yine sahne dekoru ve tasarımı ile ustalıkla gösteren Semaverciler, bu kez de atık/kurban olmaya aday Karel'in etrafında düzenin söylemini analiz ediyorlardı. Tek etkiyi bozan öğeler arasında, ya da kafama takılan noktalar arasında "Bessame Mucho" şarkısının oyun içinde en az iki kez kullanılmış ve oyunun özüne dair çok şey söylüyor olmasına karşın finalde kullanılmayıştı. Oysa döngüsel kurguyu tamamlar ve Paul Eluard'ın da bir şiirinde söylediği "öpücüklerden insan yaparlar" gerçeğinin artık geçerli olmadığı, hepimizin oyunda yine kullanılan tokat yerine, öpücüklerle boğulması gerektiğinin de altı şarkının finalde de tekrarı ile çizilebilirdi. Çünkü şarkıyı destekleyen iki öpücük ya da öpüş sahnede gerçekleşiyordu. Bir üçüncüsü belki Karel'in finalde sütunu ya da duvarı, yahut da duvar önünde dururken bıçağı öpmesi ile tastamam bir kurguya işaret edebilirdi. Ama bu beklentim müsrif bir beklentiymiş, gerçekleşmedi.

Oyunculuk konusunda, ne yazık ki sadece Karel ve kız arkadaşının doğallıkları ile ön plana çıkışı oyunun tek etkisini bozuyordu. Travesti karakteri bilge soytarı özelliklerine sahipti ve oyunun bilge karakteri olmasına bir diyeceğimiz olmamasına karşın, bilgece sözlerini müsrifçe ve akademik bir edayla dervişler gibi sarfederken, birçok yerde de böylesi bir bilge karakterin yapmayacağı hataları sergileyebilmekteydi (travesti tiplemesinin bellekteki önyargılı yerini onaylarcasına) ki kişileştirme hatası olarak gördüm bunu.

Kara giysili iki anlatıcı kızı da sonlara doğru gelen simetrik bir sahne dışında, olmasalar da olmaz mıydı diye düşündüm. Sahne direktiflerini bile okuyan anlatıcıların görevi abartılmıştı. Hele hele “lamba söner” dedikleri anda lambanın sönmesi gibi söylenenin bire bir gerçekleşmesi oyunu basitleştirmekteydi. Okuma oyunu olmasından kaynaklıdır sanıyorum. Anlatıcılar kaçınılmaz öğeler olarak kullanılacak kararı alındıysa bile, anlatılanların söz ağırlıklı olmaması ya da sözlerin bire bir efektlerle desteklenmemesi gerekirdi. Hiç değilse “içeri girer ve lamba...” repliklerinden sonra lambanın söndüğünü görünce bizler nasıl olsa anlayacaktık lambanın söndüğünü. İzleyenin zekasına hakaret etmemek gerektiğini de düşünmek gerek.

Ölümü simgeleyen duvar, her iki oyunun da odak noktasındaki gizli kahramandı. İlkinde zaman ve anlatının sayfaları olarak da kullanıldığı gibi, *Chamaco*'da ölümü, insanlar arasındaki iletişim-sizlik ve adaletsizliği de simgeliyordu.

Denklemsiz de olmuyor ama denklem kuran, şu aktır, bu kadar gibi bir tez ileri süren oyunları hep kuşkuyla karşılarım, yeniliklere kapı pencere kapadığı noktalarda. Amerikan Hollywood sinemasının düştüğü bataklık da budur bence. Bu yüzden Haneke, Lars von Trier sinemada baştaçlarım olmuşlardır.

Oyuncu, etrafındaki bütün seslerden de ibarettir. Bütün ses ve görüntü gürültüsünden de ibarettir. Eksende ise eğer, oyuncunun etrafına örülen bu gürültüyü ve nelerden ibaret olduğunu iyi bilmesi gerektir. Oyunculukta, rolün gereğini yerine getirmek için, oyuncunun kendi geçmişini de deşmesi yararlı olacaktır kuşkusuz. Odak noktasına tek bir karakteri koyarken de, starlaşma ve antagonizma tuzağına düşmeden, simetrinin gücünü kullanarak iktidara karşı durabilmek, sözü, sahneyi, geometriyi, tiyatronun her araç ve gerecini iktidara karşı kullanabilmek de tiyatronun görevlerindendir.

Tiyatroda Uzam Eşikleri

"Text/metin denince akla yalnızca sözlerin, sözcüklerin, rep-liklerin gelmesi, ya da tiyatrodaki aksiyon denince sadece hareket/devinim gelmesi denli bir yanıltır "tiyatrodaki uzam" denince akla sadece kutu sahne, ya da sadece sahne, ya da sadece tiyatro binası gelmesi, yani somut bir mekânın gözler önüne gelmesi.

Bu yazımda da tiyatrodaki "uzam/mekân/alan" konusunda kafa yoracağım ve *Kocasını Pişiren Kadın*, *İnşimaa'nın Sakatı*, *Kassandra*, *Kendine Ait Oda*, *No: 104*; *Casablanca* müzikleri üzerinden fikirlerimi örnekleyeceğim.

"Tiyatroda uzam"ın tanımını yapmadan önce, "theatrum" sözcüğünün izleyicinin aksiyon izlediği bir "uzam" ya da *drama* anlamına geldiğine dikkat çekeyim. Bu durumda da *uzam* sözcüğünü izleyenlerin de, "tiyatrocuların" da bilmesi, anlaması gereklidir. Yunanca'da "Theatron" (θέατρον) "görme yeri" anlamına geliyorsa, burada "görmek" sözcüğünün anlamı çoğalıp genişledikçe, tiyatrodaki uzam teriminin anlamları da çoğalıp ve genişler. Görme biçimleri, görme yetenekleri, görebilme donanımları da hem tiyatrocuları hem de izleyenlerin uzamlarının sınırlarını çizer. Bu sınırlar bazen sahnede, oyunun gösterildiği yerde kalırken, kimi zaman da o bina, o mekân dışına çıkıp oyunun ya da performansın izleyenin kendi hayatına yansımalarında, uzantılarında, oyunun duygusal/düşünsel etkisilerinde kırılır, azalır, çoğalıp ya da genişler ("genneşir" de diyebiliriz).

Örneğin, o performanstan ilhamla bir ruh halini, bir fikri başka bir uzama taşıyarak, söz gelimi bir beste yaparak bu uzamı farklı bir yaratıcılık uzamına taşıyabiliriz. Tıpkı sahnede ya da performans koşullarının pek de kontrol edilemeyeceği bir sokak performansında, bir beden kendi öyküsünü anlatabileceği gibi, uzam da kendi öznelliğini göstermeye dayatabilir, o performansla şekillenebilir,

* *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, Nisan 2007 sayısında "Tiyatroda Uzam Eşikleri," başlığı ile yayımlanan bu yazıma *Milliyet Sanat Dergisi* Haziran 2009 sayısında yayımlanan "Mutluluk Bulaşıcıdır ve Soğan Kokar" başlıklı yazımdan ve yeni izlediğim gösteri ya da oyunlar üzerine yorumlarımdan ekler yapılmıştır.

o performanstaki bedenlerin ifadelerini etkileyebilir; iletiyi azaltabilir ya da çoğaltabilir, sanatçıların niyetinden farklı noktalara taşıyabilir. Niyet edilen (ileti/gönderilen), ulaşan ile aynı olmayaabilir, edebiyatta, sinemada ya da bir siyasî söylevde de yaşanabileceği gibi. İleti, oyunda olduğu gibi, kulaktan kulağa değişerek, dönüşerek, azalıp çoğalarak varır izleyene ve izleyen sabit koltukta oturuyor bile olsa, edilgen değildir, çünkü bütün duyurgaları açık bir şekilde izliyorsa, hem duyularını işletiyordur, hem de bilgisi ve birikimi doğrultusunda bir çözümleme ve anlama süreci içindedir. Performansa maruz kalırken de değişir izleyen. Böyle olunca da “izleyen” sözcüğündeki edilgenlik yan anlamı da haliyle elenir. İzleyici, performanstan ona ulaşan iletileri, iletinin ona gelmesini sağlayan uzam ve diğer tiyatro olanaklarına ilaveten yepyeni başka uzamlara aktarabildiği sürece performansı çoğaltıyordur ve izleyen edilgenliğinden de çıkıyor demektir.

Genel olarak bilinen “Uzam”, oyunun (metin ve aksiyonun) geçtiği mekân olarak bilinir ve de ikiye ayrılır kolaylıkla:

1. Fizikî Mekân,
2. Zamansal Mekân.

İlkinde, oyunun sahnelendiği diyelim kutu sahne, konser salonu, TV ekranı, projeksiyon ile perdeye, duvara aktarılmış dia karesi, bir sokak, bir alışveriş merkezi, okul bahçesi, park ve belki de Peter Brook’un “Alan” diye çevrilen boş mekânı. vb. anlaşılır.

İkincisinde ise olayların, aksiyonun ne zaman geçtiği, hangi tarihî dönemde, günün hangi saatinde geçtiğidir ki İngilizcedeki “setting” sözcüğünü karşılıyor demektir.

İzleyiciye düşen görev, tiyatrodaki uzamı hayatına taşıyabilmektir. Sanatçıların becerisi, bana göre, bu olanağı sağlayabilmeleri ile ölçülür.

Tiyatroda uzam, oyunun, piyesin geçtiği ve sahnelendiği *Place*, *Space*, *Setting*, *Time* sözcüklerinin hepsinin içerdiklerini kapsadığı gibi bu sözcüklerin yan anlamlarıyla getirdiği diğer bağlamları ve anlamları da taşıyor. Örneğin, bir aksiyonun sergilendiği durum, hal, sergileniş biçemi, sahneleniş çerçevesi, olayların yer alışı/vukubuluş zamanı, yeri, biçimi ve biçemi.

Ama belki bütün bu tanımları açarken şunu da unutmamak gerekiyor: Tiyatroda, diğer sanatlardan farklı ve ayırt edici özellik, uygulayıcılar ile, ya da uygulamayı sunanlar (performers) o uygulamayı izleyen, bakan, izleyenlerin (spectators) bir arada olmasıdır. Hatta, -mış gibi de olsa, bir mahremiyet durumuna müdahale vardır ve izleyenler para vererek, katarsis'ten geçmeye teşne olduklarını bilerek ya da bilmeyerek “başkalarının hayatlarını” izlemeye ve dinlemeye gelirler. En iyi yabancı film Oskar'ını alan aynı isimli Alman filminde de (*Başkalarının Hayatı*) böylesi bir uzam paylaşımı söz konusuydu; sadece oyuncular hayatlarını izleyen kişinin farkında değildi. Bu dramatik ironi filmin sonunda güçlenerek, çifte kavrulmuş dokunaklı ve insani boyutlarda filmi ödüle taşıyan temel sebep gibi görünüyor. Bu ironileri kavrayış ve bu ironilerin sunumundan etkileniş yeteneğine göre de izleyici başka başka uzamlara yelken açabiliyor. Yapıta gösterdiğimiz tepkilerde de bu öznellik rol oynuyor. Filmi, sosyalizmin eleştirisi olarak yorumlamayışımın sebebi de bu oldu.

Peter Brook'un *The Empty Space* (1968) adlı kitabının (Penguin Books, 1977) ilk bölümü “Ölümcül Tiyatro” şöyle başlar:

“Herhangi bir boş alanı alıp ona çıplak/boş sahne diyebilirim.”

Bu boş alanı anlamlarla doldurmaktır tiyatro yapanları tahrik eden itici güç; işte bu boş alanda, eleştirmenler, Brook'a göre, tiyatro edimine ne denli “insider” olurlarsa, yani tiyatro yaratıcıları ve yaptıkları ile ne denli haşır neşir olurlar ve onları yakından izlerler ve çalışmalarına katılırlarsa, tiyatro sanatı adına bu o denli iyidir (s. 37) Eleştirmenin uzaktan ve tanrısal edayla bilgiçlik taslaması da onu “outsider” yapar, ya da bir çeşit yabancı bakışı edinmesine yol açabilir. Ben Brook'un “deadly critic” diye tanımladığını “ölgün/kalık/ölük eleştirmen” diye çevirmeyi yeğliyorum, yani her şeyi beğenen, ya da hiçbir şeyi beğenmeyen eleştirmendir ki performansın rüzgârına, uzamlarına yelkenlerini açmayı reddeden, ya da müsrifçe her şeye yelken açan eleştirmen olarak yorumluyorum. Eleştirmenin tanrısal eda ile kendisini öğrenmeye kapatması “deadly” olması için yeterli bir sebeptir. Neyi alkışladığımız ya da neyi lanetledikimiz, performanstan çok izleyen/eleştiren bizler hakkın-

da bir şeyler söyler. Eleştirmen kadar, “tiyatro yapanlar” da izleyenler de oyunların sergilendiği mekânların işlevleri, performansın genel çerçevesi, sahnenin yapısı ve bu yapının oyunun sahnelenişine, temsiline ne denli yatkın olduğu, oyunun geçtiği uzam ve sahnelendiği uzamların ilişkisi hakkında bilgiye ya da bunları kavrama yeteneğine sahip olmaları gerektir. Tiyatro uygulamalarını takdir edebilme yeteneğimizi derinleştirmemiz bunun için zorunludur. İstanbul tiyatrolarında gördüğüm “sağırılar birbirini ağırılar” tanısına yol açan içler acısı durumun altında ise bu yeteneğin eksikliği yatmaktadır.

Belki de, tiyatro alanında da, ödüller dağıtılırken, yılın en iyileri gerekçeleriyle açıklanırken, yılın en kötüler de gerekçeleri ile açıklanmalıdır. Bu uygulamanın izleyenlerin, hatta eleştirmenlerin bile eğitimine katkısı olacaktır. Tiyatroda, hatta genel olarak sanatta, zevkler ve renkler tartışılır, tartışılmalıdır.

Mekân ile uzam sözcüklerini farklı bağlamlarda kullanmak gerekir. Bir bestedeki armonilerin birbiriyle uyumundan güzel bir şarkı çıkar ve o bütünlük, o tastamamlıktır, yekpare duruştur ya da akıttır besteye iyi dedirten. Tıpkı müzikte olduğu gibi, tiyatrodada da tüm öğelerin birbiriyle tam bir uyum içinde tek etkiye yönelik birliktelik içinde yer alması gereklidir.

Tiyatro, unutmayalım ki tüm duyularımıza hitap eder. Özellikle de görme ve duyma öne çıkar tiyatrodada. Gözlerimiz faltaşı olur açılır, kulaklarımız kepçe olur ve içinde bulunduğumuz uzamda ne varsa görmeye, duymaya ve anlamaya çalışırız. Tiyatroya gelen herkes sadece eğlenmeye gelmez; öğrenmeye, değişmeye, başkalaşmaya da kaydını yaptırmış olarak gelir izleyici. Tiyatronun işte burada “anlık” (immediate) etkisini ve işlevini göz ardı edemeyiz. Tiyatro, şimdi ve buradadır; izleyen için de, sahneleme sırasında görev alan herkes için de geçerlidir bu, çünkü teatral deneyim izleyenin algılarında gerçekleşir ve orada topladığı anlamlarda ve algılama biçimlerinde değerini bulur, çoğalır, değişir, dönüşür ve başka uzamlara taşınır.

Bütün bu görüşler ışığında, tiyatro uzamlarını özellikle sahne tasarımlarına, oyunculuğa ve rejiiye vurgu yaparak kendimce, şimdilik sadece üç tipe ayırıp şöyle sıralayabilirim:

“Bana Maruz Kalmaya Hakkınız Var!” diyen uzam:

1. Kutu sahnelerinin çoğu, ya da sabit sahne tasarımlarının hemen hepsi bu duyguyu verir izleyene. Zaman değişip geçtikçe sahnede inatla aynı duran sabit dekorlar ve mekânlar bu sabitlikte direnmeleri ile aksiyondaki değişik, ya da zamansal uzam ile çelişirler hep. Seyirci birşeyleri bu durumda hep yer, ya da idare eder. *Kassandra* ve uzamın tek kişilik bir kabare sahnesine dönüşümü, boş alanda tek başına ve kendi kendisiyle paslaşmalar, boş alanın nafile yere, boş boş kullanımı bu iddiama en güzel örneği teşkil etmiştir bu yıl. Metin ne denli iyi olursa olsun, çevirisindeki hatalar (özellikle *lose/yitirmek* sözcüğünün *loose* olarak yazılması); *Kassandra* rolünü üstlenen oyuncunun (Övül Avkıran) Garajİstanbul boş alanını müsrifçe doldurmaya çalışırken, farklı duygu ve düşünce iletme çabalarında ise aynı mimik, jest, hırıltılar ve bedensel devinimleri kullanması, üstelik de bu yanlıştın farkında olduklarını da gösterir gibi ortalığı dumana boğmaları, temsili çekilmez hale getiriyordu. Tek kişilik bir oyun yerine, metni zenginleştirecek kalabalık bir kadro, sözsüz de olsalar, oyunu zenginleştirebilir, hayal gücümüzü dumandan daha da iyi çalıştırabilirdi. Bence, *Kassandra*’dan daha etkin bir rol oynadı makineden izleyenin üstüne üstüne fişkırtılan beyaz duman, çünkü izleyenler o dumanı şekillendirmeyi, o dumanı sağladığı uzamda başka anlamlar aramayı yeğledi. Metni aynı ses tonu ile farklı spotlar altında okumak oyunu biteviye bir hale getirirken, ara verilmeyince temsile maruz kalmak en doğal hakkımız haline geldi ve *Kassandra*’nın kaderini hak ettiğini bile düşünenler oldu.

Kutu sahnelere kısılmış oyunların neredeyse tamamı için bu yorumu yapabilirsiniz. *Casablanca* müzikali de bu anlamda iyi bir örnektir. Sabitlenmiş bir sahne tasarımı içinde, müzikal becerilerini, üstelik aralarında ses ve yorum açısından büyük farklılıklar arz ederek, ortaokul müsamesesindeymiş gibi sergilemeleri ile, elleri kolları cansız yaratıklar gibi yanlarına düşmüş şarkı söyleyen ya da salt uzun süre çalıştıkları için hatasız *tap dance* yapmaya çalışan sanatçılarımız bizleri nafile eğlendirmeye çalıştılar. Kendileri eğlenselerdi, izleyene de bu eğlencenin birazı geçebilirdi. Amerikalının halay çekmesini ya da çayda çıra oynamasını Amerikalı izleyici ne

gözle izlerse, biz de çakkıdı çakkıdı tap dance yapıp oynayan sanatçılarımızı aynı hayret ifadeleri ile izledik.

“Beni değiştirip dönüştürün, beni benimle bırakın giderken” diyen uzam:

2. *Kocasını Pişiren Kadın* bu yılki örneğim olabilir. Barış Dinçel’in sahne tasarımları ve uzama müdahalenin asgarileştiği tasarımlar gibi; kendi başlarına sanat yapıtları, zekâ ürünleri olabilirler fakat sabit duruşları ile oyunun tamamına töhmet gibi duran tasarımlar. Bu oyunun, yılın en keyifle izlenen oyunları arasına girmesini sağlayabilecek etkenler arasında her biri “tip” olarak yaratılmış karakterlerin sahnelenişindeki oyunculuk yetkinliği (başta, gerek Türkçeyi çok iyi artiküle edişi, mimik ve jestlerini yerinde kullanışı, aksaklıklara anında ve doğru tepki ve kurtarma operasyonları ile yılın en iyi kadın oyuncusu ödülleri adaya olacağına kesin gözüyle baktığım Hilary rolündeki S. Devrim Yakut olmak üzere komiği yakalayan birinci sınıf bir oyunculuk sayesinde zenginleşti uzam); Özen Yula’nın elindeki malzemeyi çok iyi bildiğini gösteren ustalıklı yönetimi, ortada sabitlenmiş pasta tasarımını zenginleştirmemize yetti. Keşke diyorum, pastanın katları hareket etseydi de karakterler sahneden o evlilik paradigmalarının kurumsallaşmasının iradesinine tutsak olduklarının altını çizerek ve dolayısıyla da, bu kurumu niyet ettikleri gibi eleştirmeye müsait bir halde sahneye girip çıksalardı. Ama, diyeceksiniz ki, pastanın sabit oluşu, zaten evlilik kurumunun ne denli tehditkâr bir duruş olduğunu gösteriyor, hatta oyunun sonunda pasta dilimleri altındaki örtülerin kaldırılışı ve altından döküntülerin görünüşü de bu kurumun sağlam olmadığını belirliyor. Bu tepkiye de ben, “iyi de o örtüler kaldırmak da niye kurumun kurbanlarına düşmüştür?” sorusu ile karşılık verebilirim.

Taksim Sıraselviler Caddesi üstündeki *Lush Hip* otelin 104 No’lu odası için yazılmış Emre Koyuncuoğlu oyunu *Kendine Ait Oda, No: 104* de bu tipe bir örnekti. Otelin “sedirli” odası bir tiyatro sahnesine dönüşürken, bizleri hem izleyici hem de bir kadının mahremiyetine tanık izleyenler durumuna düşüren bir oyundu. Röntgenicilik yapıyormuşum gibi hissettim kendimi, keyiflice

oturduğum sedir üzerinde. Genç oyuncu Güliz Gençoğlu'nun bir iki hatasına karşın (adını önce Güliz sonra da oyundaki karakterin adıyla ilan edişi gibi) başarıyla yürüttüğü bu oyunda, yatağı da bulunan bir otel odasında beni röntgenci durumundan kurtaran, oyuncunun izleyenlerin bilincinde ve izleyenlerin, yani odasına konuk izleyenlerin gözlerinin içine bakarak bir öyküyü okumasıydı. Ama oyunun finalinde onun anlattığı öykünün süjesi değil de bir paşanın nedimesi durumunda bir nesneye dönüşmesi sürprizi ile çelişen bir uygulama olduğu kararına vardım. Yani, oyuncu bizleri, izleyenleri görmezden gelseydi ve tatilini o odada yapayalnız geçirdiği izlenimini bize aktarabilseydi, uzam onun kurbanlaşmasına katkıda bulunabilirdi. Tabii, kadının yatmadan önce TV düğmesine bastığı zaman gelen görüntülerde, Harbiye'den Taksim'e yürüyüşü sırasında kameramanın gölgesinin karakter üzerine düşüşü de büyük bir hataydı. Niye gözden kaçtı, ya da aman kalsın dendiye, bu ayrıntıda özensizlik hatası izleyene ne demek istedi, anlaşılmadı. Mekânın kendiliği ve içine girene kendiliğinin düşlerini dayatmasına, hazır mekâna uygun oyun sergileme açısından başarılı bir örnekti. Finaldeki sürpriz, sevimli bir tad bıraktı, kadının modern giyimle başladığı halde, Osmanlı nedime giysilerini giyişi ve ağır bir kolyeyi erkek paşa için giyerek emre uyup odadan çıkışı, zaman değişse de kadının köleleştirilmesinde bir değişiklik olmadığını usulca ilettili. Bu sürpriz tad, kalacak aklımda.

"Beni başkalaştırın" diyen uzam:

3. Oyun gittikten sonra aynı kalamayan uzam türüdür ki benim en çok tuttuğum sahne tasarımları bu türü zenginleştirir. Daha çok Ali Cem Koroğlu'nun sahne tasarımlarında karşıma çıkıyor bu tasarım (*Leyla ile Mecnun* hariç). Sanatçının tasarımlarında izleyici uzama kendince birçok anlam bindirebiliyor, o uzamın değişim, devinim ve dönüşümlerinde çeşitlenen anlamlarla düşüncesini şekillendirebiliyor. *İnishmaan'ın Sakatı*, bana göre, hemen her açıdan başarısızken, sahne tasarımı ile İrlanda'nın İnishmaan adasının kayalık yapısının içine hapis insanların hayatlarını nafile çeşitlendirmeye çalışmalarını çok iyi iletliyordu. Sahnedeki hücre ya da labirente benzeyen ve boşuna değişip dönüşmeye çalışan tasarım

bireylerin içine kısıldığı mapushane yaşantılarını iletmekte son derece başarılıydı. Fakat ne yazık ki, oyunda beğenebildiğim tek özellik buydu ve sahne tasarımı, uzamı tamamlayan, tastamamlıştıran diğer özelliklere bizleri hasret bırakıp bitti.

Bu sınıflandırmaya giren oyunlarda uzam içinde edilgen izleyiciler değil de, düşünen bireyler olmaya zorlanıyoruz hep. Beğensek de, beğenmesek de, rahatsız olarkten da olsa, teatral uzamın etkin işçileri olmaya kaydımızı yaptırıyoruz. Foucault'nun kavramı Panopticum'a uygun bir şekilde, her şeyin saydamlaştığı bir uzam içinde deviniyor izleyici de, duygularında, düşüncelerinde. Kala-balık içinde özel/kendine özgü olmayı başarıyor, çoğul içinde tekil ve öznel olmayı ya da. İletinin, izleyene ulaştığı yerde çoğalmasını daracık bir alanda başarabiliyorlar. Yapısal ya da kurumsal bir iktidarı izleyenin üstüne yıkmadan yapabiliyorlar işlerini. İzleyenin "hayatı izliyorum ve ben sadece düşüncemde bile olsa, açabildiğim yelkenler ölçüsünde katılımcı bir izleyenim" diyebilmesine olanak sağlıyorlar. Hayatta olduğumu biliyorum ve etkin olabileceğim inancımı, sunulan meseleye müdahil olabileceğim bilincimi geliştiriyorum, dedirtiyor izleyene. Bilincim, bilgiden başka bir şey değil ve bu bilgidir gücümden beni emin kılan. Bu güç işte, beni ifade etmeye, yeni ifade yolları aramaya kıışkırtan.

Bu tür uzamı yeğleyen ekipler arasında 22/11 ve Damaged'i de sayabilirim. Ötekileştirme söylemli bir sistemin kurbanlaştırma, atıklaştırma sürecine güzel örneklerden biri de Çağlar Yiğitoğulları'ndan (Damaged) geldi. Handan Ergiydiren (22/11) süpervizörlüğündeki gösterimde empati kurup katarsisten geçişime kızmak üzereydim ki Çağlar, önce "sana" yazılı duvarın yanından geçip karşımızdaki panolara yansıtılan ve kendisini Beckettvari telef etmek üzere arabaların önüne atan meczubun görüntüleri içine girmeye, ona yoldaş olmaya çalıştı boşuna. Sonra ay yıldızlı bayrak önünde elleri ayakları bağlı, mikrofonu yutarak ilkokul andımızı okudu, rampadan yukarı aşağı yuvarlana tırmana ve yükselme hülyasını tıpkı Sisifus gibi gerçekleştirmeye çalıştı. Daha sonraki bölümde "Akşama babacığım, unutmama Ülker getir!" sloganı ile büyüyen bir kuşağın da altını çizdi. Ayakkabılarını yan yana koyup

beyaz çoraplı ayaklarından birini ötekinin üstüne hafifçe koyuşu masumiyetin resmiydi. Greenaway'e sormak gerek: "Sen bu resmi klonlayabilir misin, Peter? İzleyici olmak kahretti bizi; oysa bu gösterim izleyeni katılma, müdahaleye davet etmişti. Ben bir öğretmenim ya, uzanmak istedim ama kendimi tuttum, onu değil. Maruz kaldığımız haksızlıkları izlemeye alışmışız ya; bu farkındalık daha da acı geldi bana. Çavdar tarlasındaki çocuk uçurumdan düşmesin diye elimi uzatmak istedim, gerçek hayatta 'sunduğuma' inandığım 'performansı' sahnenin -mış gibiliği yüzünden içime attım. Bizi çevreleyen bu ötekileştirme sonucu hasarlı ve atık ama trajik olduğundan yüce bireyin yüzümüze vurduğu gerçeğe etkileşim ile katkıda bulunabilirdik. Yaratıcı edimlere maruz kalmayı mazoşistçe sevdiğimin ayırtına vararak izledim sunumu. "Devam edemem, edemeyeceğim" diye bitirisi, sürdürülemeyecek denli ağır bir ötekileştirme sürecindeki mağdura çıkış yolunu da ima ediyordu.

Handan Ergiydiren (22/11) ve Çağlar Yiğitoğulları (Damaged) yeni açılan (Ekim 2009) *Kumbaracı50'*de izlediğim *Luvstory* adlı tek kişilik (Çağlar Y.) sunumu da da yine incelikli, ayrıksı, özel ve haliyle de hasarlı bir genç adamın yitirdiği aşkına hasretini anlatmaya çabalamasının dokunaklı temsiliydi. Macide Tanır demişti, iyi bir oyuncunun sırtı seyirciye dönükken bile yüzünün halini sırt hareketlerinden anlarsınız. Çağlar'ın duvara karşı, tek ampul altında kendi kendine zor anlaşılır bir şekilde konuşması sırasında bu konuda da başarılı olduğuna inandım. Yüzünü görseydik, belki mimikleri abartmış derdik. Yüzünü görmeyince, beden devinimlerinden ve ses vurgu ya da tonötümünden mimikleri biz hayal ettik. Gördüğümüzü sandık. Sokakta görsek böyle birini, iki duvar köşesine sıkıştırmış kendisini kendi kendine konuşurken, belki yolunu değiştiririz, yüzünü görmeyiz ama etkisi kalabilir, duyarlılık derecemize göre. "Sistemin atıklarının, telef olanların, ya da kendilerini telef edip yalanı sürdürmemek için çemberin dışına çıkanların yüzleri yoktur" fikri de haliyle izleyene geçmiş oldu.

"Kes at süreğen yalanı." Bilinci uyandırmak, izleyeni gerçeklerle aydırmak onların görevi ya, bana düşen de uyanmış bilincimle ayakta durmayı bilmek, hayattan ve sanattan aldığım enerji ve se-

vinci başka yaratılarla süreğen kılmak ve yaymak. Süreğen uzam da bu işte. Sanatın temel işlevlerinden biri de bu. Bu bellek hastalıklı, marazi. Kolektif belleğin temsili, mirasın yeniden gözden geçirilişi, kafanın içindekini dışarı atmak ihtiyacı ile belirlenen telef olmuş insan, izlenesidir, ders alınasıdır. İnsan olmaya öykünmek için, öykü anlatmak gerek, özellikle de çok insana ve farklı kültürlerle maruz kalmak, çocukları böyle büyütmek gerek. Farklı olana şaşırmayın, farklı olanı yadırgamayın diye. İnsan olmayı öğrenmeden ölmek gerek. Ölmeden önce hiç değilse bir fikrimiz olmalı, hayatın bunu öğrenme yolculuğu olduğuna dair. Başta ve sonda hayatı sevinçle karşılayabilmek için. Ah Tosca! Ah Bartleby! Ah Plath!

Sonuç olarak, üzülerək söylemeliyim ki, İstanbul'daki bol ödenekli tiyatrolarının birçoğunda Peter Brook'un deyişiyile "ölümcül tiyatro" örnekleri (ölük, ya da ölgün, hatta kahredici desem daha iyi olur sanki; yönetmenin gala gecesi yaptığı konuşmasındaki siyasi yorumları dışında takdire ve eleştiriye değen pek bir yanını göremediğim *Casablanca* müzikali gibi) "insanı ne yüceltıyor, ne ona bir şeyler öğretiyor, eğlendiremiyor bile." (Brook, s. 12) Her bitli baklanın bir kör alıcısı vardır diyerek tiyatro yapıyorsanız ve sizi ayakta alkışlayanlara kanmaya hazır bir ego besliyorsanız, yolunuz kuyruğunuz kadar olur. (Bu da benim atasözüm olsun.) *Leyla ile Mecnun* da, *İnishmaan'ın Sakatı* da bu eleştirimden nasibini alabilir, ismi büyüklerin yapıtları olmasına karşın. Ama onların bana göre yanlış uygulamalarını da kifayetsiz muhteris ve acemice sıradanlık düşkünleri ile aynı kefeye koymamak gerektir, bunun bilincindeyim. Bir yapıtının beğenilmeyişi, sanatçının bütün yapıtlarının aforoz edildiği anlamına gelmez.

Herkes kendi gölgesinden sorumludur bu uzamda. Malûm, hayat da bir sahne ya da uzamdır ya. Tıpkı bu metin gibi, ödülü ve bedeli de birlikte gelir. Tiyatro uzamlarının eşikleri, bu baki sanata bulaşan herkesi ilgilendirir. Uzamın sınırlarını zorlamak gerekir. Sınırlara zorla uzam yerleştirmek, yakıştırmak maharet olmaktan çoktan çıkmıştır ve hoş bir seda bırakanlar, o eşiklerden atlayabilenlerdir, klişelerin sıradan kitleler üstündeki gücüne sığınmayan yürekli yaratıcılar ve anlama yeteneklerimizi tahrik edip zorlayan,

“gören” ve sürekli olarak değişip dönüşen ve başka alanlarda üretimi ilham olabilen sanatçı düşünürlerdir.

“Sütünü iç Yusuf! Put your pencil down Yusuf! Büyü de gel Yusuf! Yaptığımı gördün mü Yusuf! Shut up Yusuf! Yazma Yusuf! Zehir zemberek sözün, kopar tellerini Yusuf!”

Onur Caymaz’ın *Yaz Tarifesi*’nin son dizesi ile bitireyim yazımı: orada bir şeye gülüyordun, gülüşünden öpüyordum...

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Nisan 2007

Garajdaki Bedensel Uzamlar

Bedeni bir metin (text) olarak ya da bir metin/iş ya da yapıt oluşturmak/yaratmak için araç olarak düşündüğümüzde, o işin yer aldığı, sahnelendiği, bulunduğu alan/mekân/uzamdaki beden-yapıt-uzam üçgeninde sunumlarla anlam ve değer kazanır. Bu yazımda sadece Garaj’İstanbul’da son iki ayda izlediğim çeşitli gösterileri mercek altına alıp bu konuda kafa yormak istiyorum. Garaj’daki bu tür etkinliklere “performance” değil de “performing” teriminin yakıştırıldığını da duydum. Her şeyin metin olduğunu da savunacak olursak, her metnin de bir “sunumu” vardır demek de lâzım. Sunumları, “şimdi ve burada metinler” olarak kabul edersek çözmeye, deşifre etmeye çalışmaktan çok anlam çoğaltmaya, hayal gücünü ve görsel ya da duyuşal düşünmeyi zenginleştirmeye uygunlukları açısından değerlendirmek istiyorum. Niyetim “yazarı” (bağcıyı) dövmek değil, metni çoğaltıp (üzümü yemek) başka üretim uzamlarına taşımak olmuştur hep de ondan. Yazımda inceleyeceğim İstanbul Dans Festivali ve Beden İşlemsel Sanatlar Festivali başlıkları altında yer alan gösteriler şunlar: Fransız Jerome Bel’den “Shirtologie”; Ayşe Orhon’dan “Tekrar Edebilir Misin?”; İlyas Odman’dan “Cam Adamlar”; Bedirhan Dehmen & Şafak Uysal’dan “Güneşli Pazartesi” İspanya’dan Marcel.li Antunez Roca’dan “Protomembrana, 2006” ve Kapanış Partisi başlığı altında izlediğim Daisy Bolter’ ve Islak Köpek sunumları.

1. “Beni Görüyor Musun?”

İstanbul Dans Festivali kapsamı içinde Garajİstanbul, “kavramsal dans” diye de nitelendirilen iç içe beş bölümlük iki gösteri sundu. Müthiş zekâ ürünü bir beden ve anlambilim, göstergebilim incelemesine teşne bir gösteriydi Jerome Bel ve Ayşe Orhon’un bu birbirinden ayrı geliştirilmiş ama iç içe sunumu ile de farklı anlam-sal uzamlara çekilebilen gösterileri.

Shirtologie:

(“Göyname” diye çevirebilir miyim ki?) üç bölümden oluşuyordu, ilk bölüm bence bütün gösterinin sonu olmalıydı. Sebebi, gösterinin ontolojik anlam ve yan anlamları da düşünüldüğünde, yazının sonunda da anlaşılabilir. Jerome Bel’in sahnenin ön orta yerinde yüzüne ve bedenine mümkün olduğunca az anlamlar vermesi sadece tasarımlanmış. Çeşitli kombinasyon ve düzenlemelerle giyilip çıkarılan tişörtlerin bedeni anlamlandırması, kişinin bu tişörtlerle anlam ve kimlik kazanması ve yitimiyle de şeyleşip ölümden tenin bir giysi gibi kalışı anlatılıyordu. Anlambilimcilerin de görmesi gereken bir etkinlikti.

Birinci bölümde tişörtler yazılı, rakamlı. Rakamların geri sayım gideceğini tahmin edebiliyorsunuz ama klişeye sığınmamak için de 9, 8, 7... diye gitmemiş. Rakamları da sadece rakam ile anıştırmamış. Gösterirken teatrallığe kaçmadı, duygularımızı yönlendirmedi. “Dans mans nerdeydi ayol?” diyenlere karşın müthiş bir zekâ ve bilgi isteyen bir cesaret ürünüydü. Cahilin cesaretinden değil, çünkü evet “hiçbir şey” yapmıyormuş gibi görünse de, mimimalist formda, post-yapısalcılık fikirleriyle beslenmişti ve yalındı. Biçimsel, uzamsal, sayısal, görsel ve renk simgelemine yalın sahneye iddiasızca koyması da her izleyenin belleğindeki simgelem, çağrışım deposunun hareket etmesine ve yelken açmasına izin verecek kadar belirsizlik getiriyordu ama iletisini de kör gözüne parmak sokmadan söyleyecek kadar da sabitlenmiş ve tek bedene odaklanmıştı ve niyet belirliydi. Tişörtler üzerine dil giyinmiş beden, Tişörtler üzerine yazılı özdeyiş ya da sloganların ve rakamların çağrışımları ile anlam ve kimlik hatta kişilik kazanan beden, giderek şeyleşiyordu.

İkinci bölümde tişörtler ses kazandı. Tişörtler üzerindeki “yaza dair” sözcükleri, terimleri okudu, okurken aynı gösteriyi üç farklı şekilde sundu. Mozart’ın 1787’de 31 yaşındayken, beş yaylı çalgı ya da yaylı oda orkestrası için yazdığı sol majör serenad “Eine Kleine Nachtmusik, K 525” (Küçük Bir Gece Müziği, ya da küçük bir noktürn) oda müziğinin belki de en tanınmış örneğidir ve Tişört üzerindeki giriş notaları ile bedeni kendine benzettiği gibi, odayı da bir “mock-klasik çağ” dönemi oda müziği dinlenen bir uzama çeviriverdi. Birinci bölümün (Hızlı Sonata, Allegro) giriş notalarını ansızın kesene kadar (ki klasik müzik konserlerinde tabudur, opus kesilmez, el, ya da başka bir şeyle tempo tutulmaz, hele hele diskodaymış gibi hiç dans edilmez! Gel gör ki Mozart’ın birçok parçası hem mırıldanmaya ve tempo tutulmaya, hem de hoplayıp zıplayıp dans etmeye müsaittir.). Mozart’ın eserinin giriş notalarını göstermesi önce, sonra notaları okuması, sonra notaları kendisinin ve bizim zihnimizden tekrarlatacak kadar zekice planlanmış sessizce aynı dansı yapmaya çalışması, bize Mozart belleğini sıradan bir popüler şarkı gibi söyletmek güncelliğini yaşattığı gibi, aynı nehre iki kez girilmeyeceğinin de yeni bir ifadesinde, son derece dokunaklı bir yalnızlık halini sergiliyordu.

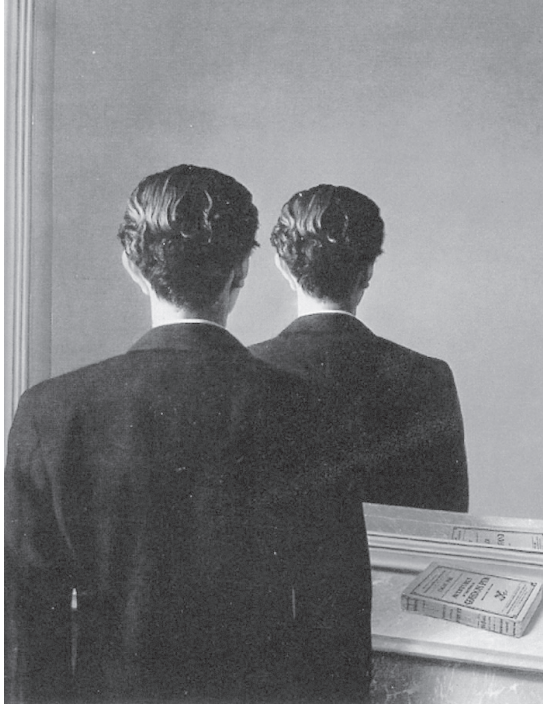
Mozart’ın notalarına parmak basıyordu, tıpkı tişörtlü yazılı yaz jargonuna parmak bastığı gibi, gösteriyordu sadece, ne Mozart’ı ne de giydiği tişörtlerdeki anlamları abartarak sunuyordu. Ama kendi orkestrasının şefiydi.

Bu saptama Ayşe Orhon’un gösterisi için de geçerliydi. Tekrarın mümkün olmadığı fikrini zaten biliyorlardı. Aynısını yapmalarını beklemek saçmalık olur bu entelektüellik düzeyindeki sanatçılardan.

Gösteri episodik yapısının iç içeliğinin uyumu sayesinde başlangıçlar ve sonlar gösterisi diye de yorumlanabilir.

1788 yazında senfoni 41’i bestelerken Mozart ne yaşamıştı acaba? Gösteriden sonra izleyenlerden kaçtı Mozart’ın notaları ile evde Bel’in yaptığı gibi bedenini eşlik için kullanmıştır. Kalıcı olan hâlâ Mozart iken ona eşlik eden bedenin gidici olması, bir yandan bedenle yaratıcılık bağlamında uğraşmayı daha çekici ve zorunlu kılıyor, bir yandan da klasik nasıl olunur, bellekte nasıl kalır so-

rusunu da sordurtuyor. Bel'in basın bildirisindeki tanıtım yazısına (Gurur Ertem söyleşisi) konan epigram sanatçının niyetini de belli ediyor: "Düşünüyorsunuz o halde varım." (Ivana Müler, *Under My Skin*) Dekart'ın belki ben-merkezci gibi de itham edilebilecek artık klişeleşmiş (cogito, ergo sum!) sözü ile sanatçı, kendisini izleyen-i düşündürtmek istiyor ki, bu da izleyenin kuramlarla ilgili bilgi birikimi ile sınırlıydı. Yani anlamayan için, tişört giydi çıkardı işte. İlginçti sadece, diyenler de oldu.



R  n   Magritte, Kopyası Yasaktır

R  n   Magritte'in tablosu "Kopyası Yasaktır" ya da "Ser  ven Ruhu" adlı tablolarındaki ve *G  neş Tutulması* adlı filmde kızın kendisini aynada enseden g  rmesi yabancılaşmanın doruk sunumlarına   rnektirler. Ayşe Orhon'un sunumunda sahne zemininde oturu-

yor, biz de sandalyelerimizde. Onunla empati kurduğumuz ölçüde sırtı bize dönük sanatçı biziz. Magritte tablosundaki gibi aynaya bakıyoruz ve iç sesimiz (belki alter-egomuz) bize soruyor: “Beni görüyor musun?” Bu açıdan bakarsanız da Bienal’in temalarından ve AKM’ye yakıştırılan “tekinsizlik” konusu da gündeme gelecektir.

Ayşe Orhon’un gösterisinde, fallus çağrışımlı mikrofon ile yaptığı erotik olmayan uğunmalar, yerde sürünmeler, sürtünmeler ve devinmeler arasında sakın duruş ve yürüyüşlerden oluşma gösteride bedeninin iki cinsiyet arasında kısılmışlığından çok, bir alet, bir hamur parçası, bir nesne gibi değişip dönüştüğünü ve cinsiyetten arındığına inandım. Hibrid ya da ikieşeyli bir beden oluverdi, özellikle mikrofonlu tekrarda. Bacak arasından sarkarken, “Bu mikrofon böyle biraz tuhaf oldu” demesinden sonra mikrofonu ya hepten fallus olarak görebilirsiniz (ki o zaman ağza girdiğinde o bedenin nasıl soluksuz kalabildiği ve hayvanınkilere benzer hırıltıların çıkabildiğine de tanık olabilir, anlamsal uzamları genleştirebilirsiniz. Beden, sadece cinsiyet değil, tür bile değiştirdi. Hayvanlaştı. Sahnede dönüşüm, sinemadaki gibi kolay olamayınca, yani beden ansızın bir kurt adama dönüşemiyorsa, bunu izleyenin zihninde, bellek metaforlarını kullanıma açacak ipuçlarını vererek yapmayı başarmıştı Ayşe Orhon.

Herakleitos’un “Aynı ırmağa iki kez giremezsin” sözünden yola çıkarak kurgulanan bu sunumda, beden ontolojik kaygılarını hem mikrofonun aracılığı ile yabancılaştırma efekti gibi sözel olarak duyuruyordu, hem de bedeninin kendine bir dış göz olabileceğini söylerken de bedene-yabancılaşma zirvesinde çok keyifli bir yorum da gerçekleşmiş oluyordu. Bir fikri seçip bu fikre felsefi yorumlar getirmek üzere bedeni bütün olanaklarıyla kullanmak (Orhon), neredeyse bir direk ya da zihinsel engelli çocuk gibi dikilip ya da tişört askısıymış gibi bedeninin işlevlerini asgari düzeye indirmek (Bel), bedeni sadece bir seyirlik “şey” gibi değil de, koreografiyi bir açık metin ya da alan kabul edip, onunla (Barthes ve Foucault’dan etkilenecek), bir metin oluşturmuşlardı. Eserin yer kaplayan bir şeyliği, metinde yok diyor Bel çünkü metin metodik bir alandır ve birçok farklı enerji orada hüküm sürer. Metin ancak ve ancak üretim etkinliği olarak yaşanabilir, diyor Bel ve gerçekliği ise sadece söyle-

mini ilettiği andadır (here and now/ ya da moment of discourse). İş ya da yapıt tüketilebilir ama metnin süreğenliği vardır. Gösteri sanatları ve insanın bedeni ve ontolojik anlamları dahilinde, içinde yaşadığı evrenle uğraşmasının bu bağlamda ve metinler-arası bir doğal uygulamasını da Garaj'da gelen sürpriz olarak yazımın sonuna sakladım.

Bel ve Orhon'un birbirinden bağımsız geliştirilmiş iki çalışmasında, her iki bedeni de cinsiyetleri ile ayrı hücrelerde kendilerine yabancılaşmış ve bir türlü bulaşamıyorlar, aynı sahnede devinmelerine karşın, diye de yorumlayabiliriz. Bu gösterilerinden zihinsel, düşünsel hazlar alarak çıktım.

Bana Dokunur Musun?

Cam Adamlar:

Koreografisini İlyas Odman'ın yaptığı ve Çağlar Yiğitoğulları ile birlikte sahnelediği bu elli dakikalık gösteri boyunca iki "kırıl-gan" erkek, ters çevrilmiş 18 cam bardak üzerinde durup, devinip, birbirlerine yaklaşmaya, temas etmeye çalışıyorlar ama her biri tekilliğini koruyarak müthiş gerilimli bir gösteri ile iki kişi arasındaki alanın da dansını gösteriyorlardı. Bedenin hibridleşmesi ya da cinsiyetini yitirmesi başarılıydı. Mesele, ilişkinin kırılganlığı, iki erkeğin giderek herhangi bir cinsiyet ya da cinsel yönelimden çıkarılarak iki insan geneline taşınıp uzaktan yakına getirilip getirilemeyeceği idi. El ele, ten tene gelip göz göze bakıp bakamayacakları idi. İletişimin cam üzerinde denenmesi, iki oyuncuyu o kadar kendi hallerinde, kendi işleriyle uğraşır yaptı ve gerilimi öylesine ayakta tuttu ki! Önce kendi ayakları/bardakları üzerinde durdular, sonra yükseltilmiş bir zemin üzerinde o bardaklar ile hareket etmeye başladılar. Özel alanın kendilerine tanınmış bir alan olduğunu fark edip birbirlerinin ayırtına vardılar



Cam Adamlar (Foto: Aysun Yıldırım)

(abartısız ve mimiksiz) sonra birbirlerine doğru devindiler, dokundular, sarıldılar. Hiçbir cinsellik duygusallığı olmayışı, izleyenin anlam bindirme yelkenlerini açınca gerilim iyiden iyiye artmıştı. Sonra tıpkı Bel'de olduğu gibi sürekli olarak metni o anda orada oluşturmaya çalıştıkları geçti bize, cinsel yönelimler konusunda ya da tabular açısından egosu şişik ve “seyirciye oynanan” bir uygulama değildi. Yani, seyirciden alkış toplamak adına yapılmış, ucuz ve klişe fikirler gerisinde durup kör gözüne parmak sokarak keyfini sonradan çıkaracağından emin bedenler arkasına gizlenmemişlerdi. Metin o sırada orada oluşturuldu. Tıpkı Jerome Bel ve Ayşe Orhon'un yaptığı gibi. Bardakların tokuşması, değişmesi sonucunda, kasıtlı olarak bir bardak kırıldı. O da iki erkeğin göz göze bakabilmek (İngilizcesindeki “seeing eye to eye” diye düşünürsek) yani anlaşabilmek için gözleri arasına koydukları bardaktı. Biri açık yerinden bakıyordu bardak içinden ötekine (Çağlar Y.), öteki de bardağın dibinden ötekine (İlyas O.) Bu bardağın kırılması, iki insanın mutlak anlaşmasının olanaksızlığını gösterdi simgesel olarak ama bunu yeniden denemeleri, süresi ne kadar olursa olsun ya da yanılırsa bile olsa bunda ısrar etmeleri takdire şayandı.

Güneşli Pazartesi:

Karaköy'den Kadıköy'e giden vapurda, bir can başka bir canı görür. Simit ve çay ritüeli unutulmuş bu yolculukta, bu iki erkekten biri Edward Albee'nin "Hayvanat Bahçesi" adlı oyunundaki Jerry gibi, gözüne kestirdiği ötekini taciz etmeye başlar. Geri plandaki beyaz perdelere arkadan yansıtılan kent keşmekeşini yansıtan, kalabalıkta yalnız insanları vurgulayan görüntüler tersti, levhalar-daki yazılardan anladık bunu, daha sonra sorup öğrendim kasıtlı mı diye, teknik hataymış. Taciz edilen, dikkati çekilen öteki (Şafak Uysal), bu beklenmedik niyeti önce reddederse de, sonra başlayan yakınlaşma giderek iktidar savaşımına dönüşür. İlişkinin başlan-gıcında istekli ve cüretkâr davranan (Bedirhan Dehmen), arada kimin cinsel organı daha büyük diyerek en küçük pet şişesinden koca damacanaya kadar gösterge komikliği yapıldıktan sonra ve belki de bu yüzden tutarsızca giderek direnen olur ve vapor tuvale-tinde iki erkek birlikte olurlar (bu da ne yazık ki depresyon klişesiyle belirtili hale getirilir.). Dans mıdır, güreş midir anlaşılamayan ve *Cam Adamlar*'a kıyasla estetik ve yalınlıktan uzak bulduğum bu yapıtta, "şah aktif, vezir pasif, vezir aktif, şah pasif" benzeri sözlerle futbol maçı izleniyormuşçasına heyecan katılmaya çalışılması ve bu iktidar ilişkisinin satranca gönderimi, Teoman'ın "Papatya" adlı şarkısının gereksiz ve uzun söylenişi, şarkı sonunun kurt uluması-na dönüşmesi; kondomların şişirilip dans ve akrobasi hareketlerin-de balon gibi kullanılışı; yine itiş kakış ve sevişmeleri çağrıştıran, yere bol sürtünmeli hareketler sonrasında iki erkeğin simbiyotik ilişkilerde yolun sonuna doğru kendilerine aymaları ve birer sigara yakıp banklarına dönmeleri.

Sirk mi, modern dans mı karar verilememiştir, bu yüzden vasattı. Konu ne yazık ki bu şişirme vasatlığı hak etmeyecek kadar ciddi-ydi. Bedenlerin hantal görünmesi mi istenmişti yoksa dansçıların bedenlerinde hareket alanı yaratma kapasitesi mi düşüktü, çıkara-madım. Pet şişelerin izleyici ile dansçılar arasına set gibi dizilmesi toplumsal duyarsızlığın ve algılanışları arasında yarattığı farka net-lik kazandırma çabası olabilir; pet şişelerin boylarının giderek bü-yümesi iki erkek arasındaki ilişkide tarafların duygularının artışıını olduğu kadar iletişim devam ettikçe aralarındaki önyargı ve şart-

lanmanın büyüdüğünü de simgeliyor olabilir; kendi aralarındaki önyargıyı yıkmak isterken, bizlere de aynı toplumsal cinsel rollere sığınmamayı ya da tabu cinsel yönelimlere karşı önyargılarımızdan arınmamızı da salık veriyor olabilir (malum, pet şişelerde su vardı).

Gösterinin finalde, bu ilişkinin üstüne, bitap düşüp sigara içişleri, orgazm üstü sigara gibi de düşünülebilir ve onları izleyen topluma “cahilliğinizi suratınıza tokat gibi indirdik ve şimdi sıradan insanlar kalabalığına dönüyoruz” diyor olabilirler. Öyleyse, ikili bu fikir sunumuna cesareti bulmuştu da, niye izleyiciyi geri zekâlılardır anlamazlar sanıp klişelere sığınmışlardı? Bu tavır, izleyiciyi aptal yerine koyup kör gözüne parmak sokmak, saldırgan-caydı ve hatta “seyirciye oynamak” gaflet ve dalaletine düşmüş iki hevesli genç mekân bulmuş arsızlık etmiş de dedirtebilir izleyenlere. Çünkü amaçları, niyetleri, iletmek istedikleri mesaj bu arsızlığı ya da klişeleri hak edecek denli sığ bir amaç değil. Metinde, erkek erkeğe “dostluk” fallomorfik yapılanma içinde yerini bulamıyor da deniyorsa da, biz sahnede dostluk adına bir şey izlemedik. İki erkeğin cinsel yakınlaşma süreci içinde, iletişim vb. olanaklarının tartışmasını ve bir sonuca ya da çözüme varamayışının yolculuğunu izledik. Gösterinin tanıtım metnindeki alttan alta kendilerini yüceltme ifadeleri (“alışılmışın dışında, eser”, “çağdaş dansın genç temsilcileri,” “dikkat çekici özelliklerinden biri” vb.) de eldeki konu ve beden malzemesinden çok seyirci düşünülmüş izlenimi uyandırıyor.

Beni Duyuyor Musun?

Daisy Bolter:

Müthiş bir ses ve gırtlak oyunları ustası, belli ki. Hamile kadın çıkar ve bizim karşımızda, mikrofona ve bizim gözlerimize baka baka hazırlanmış sözel metni okur. Farklı yerlerinden bölerek, farklı hecelerden kırarak ve vurguları değiştirerek. İngilizce, Fransızca, Türkçe gibi birçok dilde çokdilli bir metin okur.

Müziksiz konser gibiydi. Bu parçalanmalar çağında, doğacak çocuğun sesi ne olacak temel kaygısını taşıyordu. Kadının bedeni, hayat olduğu kadar uzam sağlayıcıydı da. Metin, önceden dölllenmiş bir bedenin şimdisiydi, şimdiki zamanıydı. Biz bunu izledik.

Sunulan yazılı metinde geçmiş, geleceği biraz karamsarlaştırıyordu kuşkuşuz. Daha sonra Islak Köpek grubunu sunan Daisy Bolter, onlarla birlikte bana kalırsa geleceğin sesini, bu akışın, bu gidişatın sesini kakafoni ve son derece tekdüze akışkanlık görüntüleri ile sundu ve izleyiciyi bunalıtmayı hedeflemiş olmalılar ki salon-daki izleyiciler Daisy Bolter'ın tek başına sunumundan bir şeyler çıkarmaya çalışırken, grup gösteriye katıldıktan sonra müziğimsi cazırtılardan bunaldı ve *Flatliners*'ı dinlemeye pek kimse kalamadı. Böyle tepkiler alan başka başyapıtlar da var, *Godot'yu Beklerken* gibi. Onlar da göze almışlardı bu tepkiyi belli ki. Varoluşun özündeki anlamsızlık, bireyin acizliği de vurgulanıyor gibiydi, örneğin "I can't figure it out!" (Anlayamıyorum!) repliğiyle. Biteviyelik, yaşanan ve söylemi üretildiği anda anlam bulan bir metin oluverdi. "Hayatın, varoluşun özünde de bu biteviyelik var işte!" demek istemişlerse, Beckett gibi, başarılıydılar.

Protomembrana, 2006

Teknodinamik bir gösteriydi ve bedenin kendisinin de bir uzam olduğu kadar bir mekanik araç olarak da yeni uzamlar yaratılabilmek için kullanılabileceğinin gösterisiydi. Sanki Daisy Bolter doğum yapmış gibiydi. Gösteri değil de, gösteriymiş gibi yapan ve "dreskeleton" denen bir "etkileşimli görsel-işitsel, çeşitli dinamik arayüzler" hatta ara uzamlar da sunan "mekatronik bir ders" idi, "işlemsel sistemlerin" kullanılmasıyla da filmi o anda çeviriyormuş gibi izledik Marcel.li Antunez Roca'yı.

Protomembrana, aynı zamanda semiotik bedenlerin dar alanı evren yapma girişimiydi de. Dokunmakla ve bedenin bir anten gibi ya da yakından kumanda aleti gibi kullanıldığı, izleyici ile birlikte, izleyenin sanatçı ile interaktif biçimde gösteriyi kısmen de olsa yönlendirip etkileyebildiği ya da kullanılmaya müsait kıldığı bir gösteriydi. Dreskeleton denen alet ya da giysiye giren ya da huninin içinden yüzünü veren izleyici, arkadaki ekranda anlatılan öyküye katılmış oldu ve interaktif bir özellik kazanan gösteri, bilgisayar terminolojisi ve "sistematurji alanında bilgi işlem sistemlerinin kullanımı ile, ses ve imgelerin kurgulanmışlığına "şimdi ve burada" izleyicinin biraz katılımı ile de ortaya çıkan "yüzleşim" düşündü-

rücü olabiliyordu (“Interface” için “arayüz” kullanılıyor olabilir de ben “yüzleşim” demeyi yeğliyorum burada tartıştığımız bağlamda, çünkü yüzler, yaratılan yeni uzamlar birbiri içine geçmiş yekpare bir bütünsellik de sergiliyordu ve tek etki sağlanıyordu.)



Protomembrana, 2006 (Foto: İlker Ongun)

Gösteri boyunca, sahneye gönüllü çıkan 8 izleyici de dahil her şey ikonlaşıp semiotik bedenlere dönüştü. Estetik ya da kütük sunumlar, sözel ya da görsel ve seslerden oluşma işaret ve göstergeler cümbüşü idi *Protomembrana*. İnsan bedeninin de göstergeler bütünü olduğunu akılda tutarak, beden de her şey gibi simülasyona müsait olduğunu fark etmek sanatçıların hayal güçlerine dolan rüzgârın gücünü artırıyor, onları daha atak ya da daha pervasız yapıyor. Hayatın her alanında her an sanat olabilir, vuku buluyordur, bu fikre katılırim, ama bir metin oluşturup sunacağız deyince gösterilen özenin sanatçının egosunu yansıtmaması gerekir.

Yapay zekâ ve teknolojinin insan katılımını, hele hele resim sanatında Modigliani’nin sanatın odak noktasına oturttuğu insan yüzünü, gösteri sanatçısının bir huni içinden çekilen oynak resimle karikatürleştirip ekrandaki anime karakterlere baş yapışı, insansız-

laşmanın en uç noktalarında anlamlar arıyor, yapay bedenlerden geri dönen bu anlamlarla varoluşumuzun ya da “oluşun” alanlarının sınırları çiziliyor, çember sürreel grafik animasyon görüntülerle ekranda genişleyip görsel imgeler (sağ taraftaki Türkçe açıklamalar da dahil) artıp 32 kısım tekmi bir cümbüşe dönüştükçe, sahnede bu gösteriyi “oylatan kumandan” tek kişi, tanrısal edasını yitiriyor, dokunaklı, hatta komik bir soytarı haline dönüşüyordu. Oynattığı hayatlarda parçalanma ve tüketerek çoğalma arttıkça kendisinin yekpare ortada durmak zorunluluğu da bana dokunaklı geldi. Arada sırada, hoplayıp Ankara zeybeği oynar gibi halleri de önce alaysı komik, sonra dokunaklı komik bir hal aldı. Az aslında çoktur kuralı unutulmuş gibiydi de ondan imge, simge selinde boğulur gibi olduk, ama sanatçının kendisinin çok eğlendiği ve izleyeninin de bir süre eğlendiği sırada teknolojinin sahnede uzamı genişletecek, genişletirecek boyutlarını aramakta tembellik etmemesi gerektiğini de öğretmiş oldu.

Bu sunum bedeni hibridleştirme gösterisiydi de; melez bir kişiliğe büründürerek ya da cinsiyetinden sıyrarak, bedenin cinsel ayrıtırlarını, uzantılarını komikleştirip ya da dışavurumcu, sürrealist sanatın en azından karikatürleştirme yöntemlerini de kullanarak yabancı uzantılar, bedeni de sadece araç gibi kullanan (yardımcı kadın izleyiciye takılan devasa memelerden geride perdedeki görüntülerle oynamak gibi. bir gösteriydi ve fallomorfik yapılanma kendisini kocaman memeler ardından da hissettiriyordu. Ortada olmayanın gösterilmesine de güzel bir örnekti bu çünkü sahnede fallik bir şeyler bulunmamasına karşın arkada perdedeki görüntülerde, kediden çıkan uzantılardan balığa, makinelerin kordonlarından değişen dönüşen insanın cinsel ya da bağırsak gibi uzuvlarına, organlarına varana kadar birçok eril imge dönüştü durdu. Sanal gerçekliği oluşturmaya çalışan bir sanatçıyı gördük, bedenini sanal gerçeklik imge, simge ve göstergelerine bir robot fedakârlığı ile teslim etmiş bir sanatçı izledik. Sanal gerçeklik gösterisi filmler ve animasyonlarda da kendi bedenini ara ara kullanmıştı Antunez Roca. Gösterinin sonuna eklenen, sanatçının eczaneye girip bir ilaç alarak dönüşme filmi de, insanın başkalaşım dönüşmesinin biyolojik uzantılarına biz izleyicilerin yelken açmasını ima eder gibiydi. Be-

den, sanal gerçeklikler dünyası içinde, sürreel bir yolculuk yapıp yorulmuş da bu özelliğin, yani yapay çevreleri, ya da zeki uzamları hatta bu sanallığın kurgulanmış zekâsını kullanabilen yaratıcılığın getirdiği kendiliğin tadına vardıktan sonra aslına dönmüş gibi bitti gösteri. Bu da film olunca, yanılısama içinde yanılısama öznel gerçeklik olarak kaldı. Sanatçının özgürlüğüne maruz kaldık hissi de bana kaldı. Marcel.li'nin bilgisine, bu “beden-işlemsel” sunuma “Modernüstücülük” (Surmodernizm) diye bir akım ismi uydurdu bir izleyen.

Bana Görünür müsün?

Görünür olmayanın görünür kılınmasına ilişkin de sessel ve görsel imgelerin citir attığı uzamın ve insan bedeninin önemi büyük. Rudolf Arnheim'in (*Görsel Düşünme*. Metis, 2007) “tahayyülün esnekliği” dediğinde her bir imge düşünce içeriyor ya da alıp götürüyor izleyeni.

“The happening” ya da “performing” ya da sunum, gösteri neyse, düşünen insanın ifade etmek ihtiyacının dışavurumları diye basitleştirip ille de yalınlık ve sahiçilik adına bir şeyler söylemek zorunluluğu doğuyor.

İnsan bedeni ile ilgili bildiklerimiz arttıkça ya da değiştikçe, Thespis'in maske ya da ikinci bedeni gösteriye katması gibi bedeni kimi sahne ve sinema ürünlerinde gördüğümüz gibi boş bir kâğıtmış muamelesi yaparak boyayıp üzerine metinler yazmaya varana kadar birçok uygulama gördük. Sürpriz “performing” bir kız çocuğundan gelmişti oysa. “Beklenen hediye vermeye değmez” demiş ya John Updike, bu çocuk da öylesine bir armağandı. Tepeden yere kocaman bir ay gibi düşen ışığın çemberinde yürüdü, dengesini yitirmemeye çalışır gibi, sonra parmaklarında kukla varmış da oynatıyormuş gibi ellerinin gölgelerini izledi. Sadece ellerinin gölgesinin yerdeki ışık çemberine düşmesine hep özen gösterdi, narsisistçe bütün bedeninin gölgesini görmeye çalışmadı. Bedeni ışık ile yer arasında bir araç gibi kullandı, ellerinin kıvrımlarından, birleşmesinden oluşan şekilleri izledi. Dairenin çemberinde bir kez daha döndü, ritüeli tamamlamış olmanın kıvancı ile de, sonra kendisini izlediğimizi hatta fotoğraflarını çektiğimizi an-

layınca gösteriyi kesip yürüdü gitti. Oyunumu size oynamıyordum iletisini bize bakışlarıyla göndererek. Bedeninin ve varoluşunun farkındalığı, gölgesi ile kendi uzamını genişletme eğilimi ve sahicilik. Şeyleşmeye karşı duruş. Öznelliği, kendiliği izlendiği anda tehdit altında bir melekti. Bize göründü. İşte bu! Habbeza!

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Sayı 184, Aralık 2007

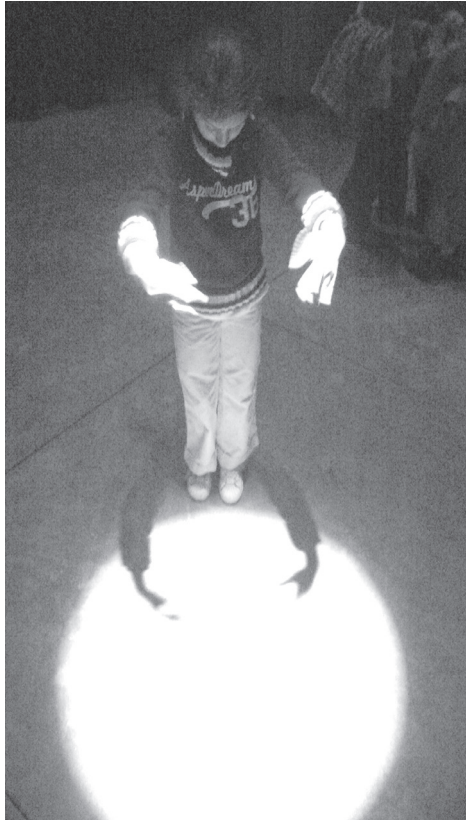


Foto: İlker Ogun

Bienaldeki Teatral Uzamlar

“Özel ilüzyonun adı özgürlükse, nesnel ilüzyonun adı gerçekliktir.”

Baudrillard’ın bu sözüne doğru dersek, sonuçta yanılmanın (saltık) gerçek olduğu fikri kalıyor. Özel ya da nesnel, özgürlük de yanılama, gerçeklik de. Bu önerme de haliyle, kendi kendisini imha ediyor. Bir gerçeğe parmak basarmış ya da ışık tutarmış gibi, ama bu da bir yanılama olabilir.

Bienal heyecanı aylar öncesinden sarmıştı beni. Özel bileti-mi de pasaport yanına koyup bekledim. Açılış gününden önce bizlere özel turu da kaçırmadım haliyle. İlk tur Atatürk Kültür Merkezi’ndeki enstalasyonlar oldu. Bir tiyatro ve gösteri merkez-leri binası AKM. Taksim’in belirteçlerinden (di). Yıkılacak, yıkı-lıyor...

Rehber eşliğinde “Taşlara ağla/Weep into Stones” diye bir “ben yaptım oldu” arsızlığında ve evrensel bellekten uzak kötü bir ensta-lasyondan sonra sosyalizmin “başarısız ütopya” diye tanımlandığı bir cümleyi müteakiben Rusya’daki modernist ve kullanılmayan bir otelin belge olsun diye çekilmiş gibi yine kötü fotoğraflarına baktık. Ardından da Paris’te kütüphane olamamış bir binanın için-de yalnız oturan bir iki kişi ile ıssızlığa yakınlığını, onun içindeki-lerin bu ıssızlığı fark etmiş bakışları sayesinde anladık. Bomboş olsaymış daha iyiymiş. Tertemiz gıcır gıcır bir kütüphane, sadece kitap yok, boş rafları ile kullanmayanların orada oluşları ile tekin-siz evet, ama pek bir bakımlıydı. Müzik eşliğinde iç içe geçmiş iki ayrı çekim görüntüler beni pek etkilemedi. “Terkedilmiş umarsız dünyanın tüm hafızasıymış meğer.” Yine kutsileştirme eğilimi, yine narsisizm kokusu. Dördüncü olarak, Birleşmiş Milletler binasının fotoğrafları geldi. Mekân bilinci genellikle insansız yansımış fotoğ-raflara, yine kalitesiz fotoğraflar ama tekinsizlik ille de insansızlıkla ilintilenmeye çalışılıyormuş gibi bir izlenim ile AKM mekânı için-de mekânları duvarlara asılı fotolardan filmlerden izliyoruz.

Beşinci sırada, Ermenistan’da deprem sonrası ıssızlaşmış bir yerleşim merkezinin fotoları sanki su basmış gibi bir zemine oturu-lmuştu ve hayalet şehir biraz da Spielberg’in *Yapay Zekâ* filmi-nin son görüntülerindeki sular içindeki New York görüntülerini anıştırırçasına etkileyiciydi. Venedik de geldi aklıma. Sular altında

kaldıktan sonraki Venedik. Tabii ki ilk akla gelen, bu binaların yerleşim merkezleri, yani ev oldukları, birilerinin yuvası olduğu. Deprem sonrası, yitirilmiş ev/yuva anlamı ve hayatı simgeleyen suyun ortasında üstelik sudaki yansıma ve gölgeleriyle köşeli duruşları mutlak gerçeklik hissini, öznel gerçekliği, nesnelleştiriyor gibiydi. Bilinçli bir yalın anlatım ile istenen ıssızlık ve tekinsizlik bu fotoğraflarda sağlanmıştı.

Sırada Everest'e tırmananların enstalasyonu vardı. TV'de zirvede çektikleri filmi izliyoruz. Cam fanus içinde Everest'in (güya) kesilip getirilmiş buzlu zirvesi, yanında da dağcıların çadırları, sandıkları ve malzemeleri. İngilizce'de inanmadığınız zaman "As if!" diye karşılık verirler ya, işte onun gibi "Yaa, tabii, peki, yedik bizde zaten!" ya da "Yok ya, daha neler!" gibisinden bir karşılıktır. İlginç buluşları sanat eseri diye izlemeyeceğiz. Orası burası değil, buradaki tepe ama Everest değil. Tiyatrodaki *-miş gibilik* benzeri bir yanılsama yaratılıyor. O sırada da son eser ses enstalasyonundan yıkım ile ilgili protesto konuşmalarının sesleri, nutuklar ve ardından da AKM'nin yıkımının sesleri ile bir ses enstalasyonu ile henüz yıkılmamış binanın içinde oluşumuzla tekinsizliğe son noktayı koyuyor. Pencereden Taksim'e bakıyorum, bu binadan bir daha Taksim'e bakamayacağım, ama ömrüm yeterse yerine yapılan binadan bakabileceğim belki. Ama hoparlörlerden gelen sesler, içinde bulunduğum zamanı gelecek zaman yapıyor, içinde durduğum ve şimdi burada var olan binayı yok kıldığı için de yıkımın önsemesi diğer fotoğraflarla da anlam bütünlüğü içinde AKM'yi şimdi burada gibi ama yok kılıveriyor; yok ama burada gibi tersinlemeleri ile iç içe yanılsamalardan oluşma öznel gerçeklikler sergisiydi AKM enstalasyonları. Tomaha Yoneda'nın ıssız doğa fotoları daha iyiydi ve o boş uzam içinde kendimizi düşlediğimizde ürpereceğimizi, yapayalnızlığı içimizde duyumsadığımızda o uzamın da ancak tekinsizlik kazanacağını düşündüm. Boşluğu görmek ve boşlukla tek başına yüzleşmek zorunluluğu tekinsizlikle ilintilenebilir. David Hockney'in resimlerindeki insanlı ıssızlığı da anımsatan bu fotoğraflardaki boşluk kendi içimdeki boşluğu da çağrıştırınca ürperdim. Bu konuyu birazdan Berger'den yapacağım bir alıntı ile açacağım.

Avrupa'nın parçalandığını da her yüzeyi yerinden oynamış kare bir odacık temsil ediyordu. Bu hücre Avrupa ise yirmi tabakadan oluşuyordu, yirmi tabakanın üzerinde AVRUPA yazıyormuş, harfler yerlere düşmüş dağılmış. Yani kutu üzerinde 120 harfli boşluk var. Böyle bir dağılma önemesi ve yine basit bir fikir, nümerolojik saplantılarımla bir anlam da çıkaramadım ve biz daha üye değilken pek bir anlam ifade etmedi bu ahşap enstalasyon da.

AKM'den çıkınca gördüğüm bir balıcı çorba parası isteyince şunu yazdım kafama: Hayat vermediklerimiz, hayatımızın tadını kaçıracaklar ve biz o yapılar-o gövdeler-o kurumsal emniyet içinde yok olacağız.

Antrepo No:3'de yer alan enstalasyonlar (birçok görsel disiplinin araç, gereç ve yöntemlerini kullanabilen melez (hibrid) bir sanat türü olan yerleştirme sanatı) da bir sahnedeki oyuncular ve dekor parça ve ayrıntıları gibi hem birbirlerinden bağımsız, hem de birbirleri ile ilintili olarak anlam ve değer kazanıyorlardı.

Bu mekânın özel teması değilse de, tekinsizlik konusuna en iyi örneklerden biri de Antrepo'daki salıncaklardı. Üzerinde sallanıyor olması gereken Iraklı çocuklar yok. İsimleri yazılmış deri salıncaklar, askeri nizamda birbirlerinden eşit aralıklarla simetrik sallandırılmışlar tavandan aşağı. Salona girenin rüzgârından sallanan salıncak tekinsizliğe ve insanın insanı kıymaktaki becerisine doğrudan gelen bir tepki gibiydi, sıfır rakamı gibi. Orada ama yok ve de yok bir değeri. Ürperdim. Everest tepesinin kesilmişliği muzipçe bir fikirdi, bu da aynı fikirdi ama muzipçe değil, can yakıcıydı. John Berger, *Görünüşe Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar* (Metis, 1999) adlı kitabında, sanatçıların dua ettiklerini iddia ettiği bu boşluğa tanrı diye sarılıyor (ressam David Hockney'in kızkardeşinin nesneler arasındaki boşluğun tanrı olduğuna inancına dayanarak, s.21). Tanrı savaş zamanında, salıncaklar arasındaki boşluk değil. Olsa, çocukları görürdük. Tanrı olsa, çocuklar yaşırdı. Tanrı, 19. yüzyıl doğalcılık akımındaki gibi ya kayıtsız insan acısına ve kederine, ya da acımasız ve cezalandırıcı mı? Yoksa, Tanrı sanılan o boşluk, sadece bir boşluk mudur?

Duvardaki yazı-metnin slayt gösterisi: Breton'un New York'a gidip de İngilizce'yi bir türlü öğrenemeyişi ama hayatın ta kendi-

sinin sanat olduğu ana fikrini işleyen, sokakta olup biten her şeyin sanat olduğunu, her şey sanattır, sanat her şeydir diyen metni de birçok kişi beğeni ile izledi. Metin yazarının Baudrillard'a katılmadığını düşünebiliriz, ya da Baudrillard o sanatçı için "Onunki de bir yanılsama, bu sanat yapıtıysa ve sanatçı bunu özgürce söyleyebiliyorsa, bunu yapabilmek özgürlüğüne sahip olduğunu sanması öznel yanılsamadır. Ama beni okula götüren taksi şoförüne sanat bienalinden haberi olup olmadığını sorduğumda, bilge şoför de "Hayatın ta kendisi sanattır hocam, her şey sanattır" deyiverdi. Şaşırdım. Antrepo'da senin fikrini destekleyen bir metin var dedim, sevindi.

Uzamın bana sorgulattığı olgu ise şu: Bu öznel yanılsamaların, yani sanatçının özgürce yarattığı yapıtlar sadece "izlenmeye" değil de yanındaki öteki enstalasyon ile ya da onun tersine bir anlam da kazanıyor, hatta Antrepo'ya şimdilik üç kez gittiğim için biliyorum, her gidişinizde her yapıttan ve çevresinden, içinde bulunduğu mekânın ayrıntılarından (gezenler de dahil) başka anlamlar, yaşıntılar ve fikirler üretiyorsunuz. Eski bir dostunuza rastlamaktan tutun da, "Bu gördüğünüz sadece bir duvarı aynalı koridor değil, içeri girin, öyle sadece fotoğraf çekip kaçmayın, bir lâbirent, sonunda sürpriz var" diye uyarırsınız bir genci tasavvufu bir lâbirent ile anlatan enstalasyon odaya dikkatini çekerek; o da sevgilisini kaptığı gibi girer Rumi'den alıntılı aynalı labirentin sırrının arkasından bakmaya.

Antrepo 3'e üçüncü kez sadece gece açık olan "Rüya Evi" için gittim. "Rüya Evi" Antrepo 3'ün içine yerleştirilen yükseltilmiş platformlardaki yapıtlardan oluşuyor. Bu sergi, Bienal izleyicisine, yapıtlar aracılığıyla gece aktivitelerini deneyimleme fırsatı sunuyor: Rüya görmek, hayal kurmak, çalışmak, uyumak..." diye sunuluyor, tanıtılıyor bu etkinlik e-posta iletilerinde. "Rüya Evi" bu "iyimser" amacından çok uzaktı. İlk neden şu: Antrepo içindeki sanat yapıtlarının hepsinin bu "konsept" içine dahil edilemeyişi, bazı bölümlere "YASAKTIR" şeritleri konulması. Sanatın özüne aykırı şeritlerin ve görevlilerin öcü gibi izin verdikleri ölçüde enstalasyonlar, onların arasında "ortalıkta" dolanan çoğu genç sanatperverlere maruz bıraktılar kendilerini. Berger, yukarıda sözünü

ettiğim kitabında, tıp doktoru Sileus'un mistik bir şiirinden alıntı yapar; burada tartışmak istediğim meseleye çok uygun bu iki dize:

(La rose qui contemple ton oeil de chair
A fleuri de la sorte en Dieu dans l'éternel.)
*Senin etten kemikten gözünü seyreden gül
Böylece çiçek açtı sonsuzdaki Tanrı'da.* (çev. Bülent Somay)

Batının narsisistik duruşunu bu beyitten daha güzel ne özetleyebilir ki. Doğayı narsisistçe sömürme yetkisini doğanın ta kendisi veriyor sanki; gül bakanın gözüne bakıyor ki o göz de onu görsün. Ama bu noktaya dönmeden önce "Rüya Evi" kapsamına alınan yapıtların yetersizliğine de değineyim. Daha önce bu mekânda "sergilenen" yapıtların bir kısmının da "Rüya Evi" kapsamı içerisinde değerlendirilebileceğine inanıyorum; örneğin, aynanın arkasındaki sırrı öğrendiğimiz lâbirent. Bir de "Rüya Evi" kapsamı içinde olan yapıtların da yanlarındaki "Dokunmayınız, basmayınız, yapmayınız, etmeyiniz" uyarıları rüyayı karabasana da çevirmeye yetebilir. Daha doğal ve özgürce rüya görmeye müsait bir mekânda yapılabilirdi bu etkinlik ve gelenler sanat yapıtları arasında dilediklerini yapabilirlerdi. Sanatçılar ya da düzenleyiciler de sonuçtan başka fikirler çıkarabilirlerdi. İstanbul'un çeşitli yerlerine "mıhlanan" inekler gece gündüz halkın sadece temasına bırakılmadı. Galatasaray Meydanı'ndaki Latif Demirci karikatürleriyle süslü inekten Demirci'nin çizgileri yağmalanmıştı benim gördüğümde.

Bu "vandalizm", yukarıdaki Sileus şiirinin saçmalığını da belgeyor. Berger'e katılmayışım bu yüzden. Kayanın dibinden fıskır-mış çiçeği, "Aman bu ne güzel bir şey, harika kokuyor, dur şunu koparıp eve götürüyüm" demeyi öğrenmiş kişi, Emerson'ın "The Rhodora" şiirindeki bilince sahip değildir. Doğanın kendisini güzel hissetmesi, estetik bulması ya da kendisine kutsallık bindirmek gibi bir gereksinmesi yoktur; adı üstünde doğaldır. Doğallığı da bu denli önemseyişimizin sebebi de budur. Seyreden gül değildir; gülün öznelliği, bağımsızlığı ve doğallıkla açiveriyor olmasındaki Tanrısallığa hayran kalan aciz insan, doğanın gereksinmelerinden biri olmayan insan, sadece görmekle, hayran olmakla yetinemez de hasetinden koparır o gülü. Kendi açığını kapatmak için evine

götürür, bir ayıbını, bir çirkinliğini örtsün diye. Oyunculuk hocası dostum Gülebru Turna'nın evimde gördüğü kurumuş ama renklerini koruduğu için atamadığım çiçeklere "Aa çiçek cesetleri" diyeşi bundandır. Sileus'un şiirinde doğadaki saltık duruştan esinle insanın kendisini kutsallaştırma eğilimi de vardır. AKM'deki "Tekinsizlik" temasının özünde de bu sevimsizlik yatıyordu. Korku öğreten ve artık sanatsal işlevlerini yeterince yerine getiremeyen bir binayı salt adında Atatürk olduğu için ya da salt hepimizin karşı olduğu bir iktidara karşı duruşu temsil ediyor derken yüzde elli oyla hepten başımıza bela kesilen o iktidarın onu yıkmaya çalışması yüzünden, onu kutsallaştırıp mabetleştirmemiz gibi. İçindeki sanat yapıtları da (dağın tepesinin kesilip de AKM içine konmuş gibiliği ya da AKM'nin yıkılma ses enstalasyonu dışında) hem alan yetkinliği açısından zayıftı, hem de mekânın tekinsizleştirilmesinden çok, zavallılaştırılmasına yaramıştı. Bir de tabii, yıkılması gereken AKP'dir belki ama bu bina da Taksim'i güzelleştiren bir anıt değildir. Yerini dolduracak bina bir cami olmasın da (!) New York Metropolitan gibi belli etkinliklere doyurucu mekân olarak hâlâ hizmet verebilen ve sanat dendiğinde artık turistik açıdan da "ikonlaşmış" bir yapı olabilir. AKM binası da, bu tezi desteklersek yıkılmayabilir, yıkılmasın da, ama salt kutsileştirilip bir ideoloji simgesi olduğu için değil, artık bunca yıl sanata ev sahipliği yapmış, kimilerine göre çirkin bir bina olmasına karşın, ikonlaştığı için. Yanındaki park alanı da dahil çevreye yayılıp genişleyebilir AKM. Sanatsal mekânların iktidarın ideolojisine teslim belediyelerin insafına kalması "yazgı" olduğu sürece de, ne söylersek laf olarak kalacaktır. Madımak Oteli, tekinsiz bir mekân mıdır şimdi? Belleği tamamen unutturacak temel gereksinim olan açlığı gidermeye hizmet etmektedir şimdi, altındaki kebab lokantası ile. Orada 37 kişinin öldürüldüğünü bilen de bilmeyen de orada kebab yemektedir. Yerine, tekrarı olmasın niyetiyle, bir "Madımak Çiçeği Kültür Merkezi" yapılabilmiş midir? Yerine değilse de inadına, kebabçının karşısına bir yere ya da. Şimdi belki Sileus'un şiiri anlanılır: Madımak kebabçısı, etten kemikten gözümü seyredir ve kıs kıs güler sonsuzdaki Tanrı'da.

Ha Za Vu Zu grubunun “Dişlerimiz Bembeyaz Olacak / Our Teeth Will Be Snow White” isimli projeksiyon ve seslendirmeden oluşan performansı da gelenleri katılımcı değil, izleyici olarak benimsemiş bir gösteriydi. Antrepo içinde belli alanları kapatıp belli alanları “Rüya Evi” diye sınırlamışlar, yukarıdaki asma kata çıkan merdivenlerde gençler duruyordu, büyük olasılıkla tiyatrocü gençler ve karşımızdaki duvara yansıtılan kaotik ve kakafonik görüntüleri seslendiriyorlardı. Örneğin, bir siyasi toplantıda alkış tutan bir siyasinin el çırpması kesik kesik gösteriliyor, gençler de “Şak Şak Şak!” yapıyor, bir yandan da sessiz görüntüye el şaklatarak ses veriyorlardı alay eder gibi. Giderek “absürde” yakın ama yeni olmayan ve bizleri rahatsız etmeyen bir sunumdu. Kimi yerlerde “acapella” armonilerle eşlik ettiler görüntülere, kimi sesleri kısa dediler, kimilerini uzattılar. Örneğin, geri sayımda on... dokuz... sekiz vb.. döööört diye uzattılar ve bu uzatmalar kimi başka sözcüklerde yinelenildi, metin bütünselliği içinde tutarlıydı, ama yan taraftan gelen ışık duvara yansıtılan görüntüleri iyi izlenmez kılıyordu. Bir de birçok özlü söz sıkıştırma merakına yenik düşmüş bir metindi, ama biri aklımda kaldı katılmadığım için: “Varolan Her Şey Yok Olmayı Hak Eder!”

“Yaşayan her şey yok olur dese biraz katılırdım ama yok olmayı hak etmek hem adalet hem de ahlâk kavramları ile birlikte ontolojik açıdan tartışmaya açılmalı ve açılımları faşizme dayanabilecek bir saçmalıktı. Bu saçmalıkla alay edildiği fikri var idiyse de bize geçmedi. Sonra hep görselde sunulanı alaya alan biçimini sürdürerek uçak gemisine inemeyen helikopter, yolundan çıkan tank görüntüleri üzerine oyuncuyu galeyana getirmek isteyen seyirci sesleri “TANK TANK TANK!” ile militarizm ve savaşkan ideolojilerle alay ediliyor gibi geldiyse de, gösteri bitince uyumsuzluktan, anlamsızlıklardan anlam çıkmadı, bana da temiz dişler kalmadı.

Sanat uzamını genleştirdikçe ve uyumsuzluğunu, hatta saldırganlığını sürdürdükçe varolacaktır. Düşündürtmeyen, sorgulamayan, kendisine maruz kalana sunulan gerçekleri sorgulattırmayan yapıtlar önünde sonunda “mediokrite” kuyusunda yok olacaklardır.

İçinden fışkırdığı yanlıştın verdiği ilhamdan yaratılan eser o yanlış karşı duramaz, çünkü onun içindedir; içinde durmadıkça da, zararsızdır, tehlikesiz ve vasattır, silinir, yıkılacaktır, yıkılır. AKM içindeki enstalasyonlar, bu kabullenmişliğin dışavurumlarının iç mekâna yerleştirilmiş halleridir ve AKM bedeni, o gövdedir mekân ve içine yerleştirilen sanat yapıtları ile önseme (foreshadowing) sayesinde ya da yıkılacağını bilişimiz yüzünden “surete” dönüştürülen, hem de daha biz orada dururken. İkiz Kuleler’in yıkılmasının etkisini yapmayacaktır, çünkü o bir sürprizdi ve şimdi sokaktaki her şey gibi ve de özellikle TV’de yayınlandığı için ve birçok tekrardan ibaret gösteriye dönüştüğü için belleklerde yeri kalmış bir sanat eserine dönüşmüştür bu binaların yıkılması ve boşluğu dokunaklıdır, uzam ve uzantıları ile yan anlamları kutsileşmiştir. AKM’de ise bu etkinin tam tersi yaşanmaktadır. Yıkıldıktan sonra da bir süre bazılarımızın canını yakacaktır, ama sonra mutlaka unutulacaktır çünkü şimdi ve burada onun yerinde başka bir simge ya da ikon yer alacaktır.

Bienal, gezebildiğim kadarı ile bana Lars von Trier’in *Dogville* adlı filminde bir kapı önüne yerleştirilmiş Musa adındaki köpek çizimini anımsattı. Orada durması sponsor sermaye tarafından uygun görülmüş, uygunlaştırılmış ara sıra da var olduğunu zannedelim diye hav hav sesini duyduğumuz bir yaratığı anımsattı. Bienalde, anlam bindirebilene dokunaklı gelen kimi yapıtlar dışında, o köpek, filmin sonunda olduğu gibi canlanıp ona bakanın yüzüne yüzüne, yerden yukarı doğru, tanrısal boşluğa har har har ürümüyor. Uygunlaştırılmış ve bahşedilmiş sanat, rahatsız edemiyor. Tüketmeye azmettiriliyoruz gibi geliyor bana hâlâ ve sanatçıların egolarının dünya meselelerinin önüne geçiyor olmasından kuşulanıyorum.

Daha iyi, daha güzel barış dolu bir dünya umudu da başka bahara kalıyor haliyle. Keşke diyorsunuz, keşke Rüya Evi’ni dışleri bembeyaz Iraklı çocuklar istila etseydi. Bizleri çeke çeke boş sallıncaklara bindirtselerdi kendilerini. Biz sallasaydık onları düşlere, özel gerçekliklere, özgürlük yanılsamalarına.

Ressam arkadaşım Onur Fendoğlu ile biz şöyle bir enstalasyon tasarladık: Ziyaretçileri “Etkin katılımcı olacaksınız, alın şu topları elinize” diyerek büyükçe bir odaya tikiyoruz. Onlar içeri

girince kapıları kapatıyoruz, sürgülüyoruz onları içeri ve içeriye “Şimdi top oynayın!” komutu vererek yavaş yavaş o hücreyi ısıtıyoruz. Onlar oynarken fark etmiyorlar önce odanın ısısı mı arttı, yoksa hareket ettikleri için mi terliyorlar, ama sonunda anlıyorlar tuzağa düşürdüklerini ve kapılara koşuyorlar. Panik başlıyor, bu görüntüleri dışarıya, TV’den Biri Bizi Gözetliyor kameraları aracılığıyla yayınlıyoruz. Toplanan kalabalık can havliyle birbirini ezen ve yanmak üzere ziyaretçileri alkışlıyor. Bu alkış sesleri de kapalı odada yananların kulaklarına gidiyor. Çaresizlik içinde kimsesiz kalıyorlar ve soyunmaya başlıyorlar. *Schindler’in Listesi*’ndeki gibi umutlarını yitirdiklerinde, tepeden gaz yerine su veriyoruz. Çıkıyorlar dışarı sonra, duvarlardan, yerlerden şu yazı ilerliyor önlerinde: Küresel ısınmaya dur de! Hemen şimdi! Gezegeni tüketmeye devam ederseniz SU olmayacak, yanacaksınız!



Yorumsuz, Doğal Enstalasyon

İçerden çıkan mağdur sanatseverler bizi dava etmek üzere mahkemelere gidecekler belki, ama uyumsuzluk budur, sanatçı göze alır fikrini. Gösteriye katılanlar böylelikle bizim öznel gerçekliğimizi, özgürce ve arsızca yarattığımızı, nesnel gerçeklik olarak yaşayacaklar. Biz de onlara, “Bu bir yanılsamadır, siz bunu yaşamadınız, ama azmederseniz, tuzukurulukta ısrar ederseniz bu yanılsama gerçek olacak” diyoruz işte.

Bienal kitapçıının girişindeki “Önsöz” çok güzel, hedef çok yerinde saptanmış ama daha çok var sevgili Bienalciler, daha gideceğiniz çok yol var, öznel gerçekliğiniz gövdelere kısılırsa ve sanatı uslandırılmış, denetlenmiş sunarsanız, alınlarınız ilerde daha da çok karışlanacaktır.

Vasat olan yıkılır, fikri kalır. Gerçeklik öznel ya da nesnel yaşanır, fikir kalır.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Sayı 182, Ekim 2007

İktidar, Atık ve Sahne: Uyarca

“Ölülerden uyarca olmaz” der polis şefi Cop, Dürrenmatt’ın AKM’de sahnelenen oyunu *Uyarca*’da. Oyunun sonuna doğru gelen ve kendi içinde önemli bir paradoksu da barındıran bu önerme yüzünden midir ki insanlar uyarca olmayı, yani uymayı yeğlerler? Bilgesu Erenus’un *Arkabahçe* adlı oyununda ya da Emily Dickinson’ın bir şiirinde altını çizdiği gibi “Uy ya da Ö!” düsturlu bir yaşam bizimkisi ve bu düzenden rahatsız sanatçının, ya uyması ya da ölmesi gerekir. Bugünlerde sahnelerimizdeki birçok oyunda altı çizilen bir tez tümcesidir bu.

“Uyarca” olmanın olumlu anlamı olamaz, iktidar ya da iktidarın sağladığı olanakları istemeyen için. Uyarcılar kendi aralarında olumsuz olanlar, olumlu olanlar diye ikiye ayrılmazlar. En iyimser bakışla “konformist” karşılığıyla, zaten uymadan yaşamak olanaksızdır. Ya içindedir çemberin, ya da dışında derken Mungan bunu kasteder; Cani, hırsız, meczup olmaktan, ya da intihar etmekten başka çıkar yol yoktur uyarca olmak istemeyen için. Oyunda, ekonomik kriz yüzünden işsiz kalan ve bu yüzden bilimsel kariyerini, kimya bilgisini, iktidar için kullanıma açması, açtıkça da aşılmasının öyküsüdür Dürrenmatt’ın oyununun temel meselesi. Faust gibidir Doc, ruhunu insanları öldüren ve kara para ile yönetime karışan insanların emrindedir artık. Atık, ya efendi edinecektir, ya da anarşistçe efendileşmeye çalışacaktır ki Bill’in kendiyile çeliştiği nokta da budur. Ülkenin en zengin adamının anarşist olması olanaksızdır, anarşistin iktidar istemesi bir paradokstur.

Ioanna Kuçuradi, *Uludağ Konuşmaları* adlı kitabında ahlâk ile ilgili önce olgulara dayanarak bilgi verdikten sonra “...ahlâklılık ilkelerinden söz edenler(in), ahlâklılık ilkeleri kavramı altında ... insanın değerinin bilgisinden kaynaklanan eylem ilkeleri” yanı sıra “istemeyi belirlemeye yönelik ilkeleri de – ana amaçlarımızın belirlenmesine ilişkin istemleri dile getiren ilkeleri de” kast ettiklerini vurguluyor. (s.31) Kant’ın “kesin buyruk” ilkesine göre de insan bir eylemde bulunurken öyle bir maksimle hareket etmeli ki bu maksim genel bir yasa olabilmeli diyor hocamız. Zafer Kiper, *Öz-kıyım* peşindeki karakterinin kararını bu yüzden toplumcu gerçekçilik çizgisinde olumlanacak bir şekilde aldirtmış. “Aydın, eylemden kaçmamalı” der Cop. Hayatı yeğlemek, kendine kıymamak bu anlamda bir eylemse, *Uyarca*’daki karakterlerin hemen hepsindeki monomani de kesin buyruk gibi benimsemiş bir ilkeydi: entelektüel mazeretlerle dünyayı gören uyarca Doc, para için aşağılanmayı göze alıyordu. Alt türük aşk üçgeninde canı yanan mafya şefinin intikam saplantısı; onun yüzünden sakat kalan Cop’un intikam saplantısı; kızın aşk arayışı vb. Bu yağmacılar dünyasında da hiyerarşinin olduğu, yine özellikle abartılı final sahnelerde dile getirilmişti. Bu dünyanın söylemi “homo homini lupus” dercesine, hatta yamyamlık derecesinde ve Peter Greenaway’in aşçılı, hırsızlı filmini de anıştıracak şekilde rahatsız etmek üzere dile getirilmişti. Yanımda oturan pırlanta yüzüklü adam sürekli “cık cık cık!” diyerek izledi oyunu ve rahatsız oldu birçok sahnede. Neredeyse aşağı inip bir iki oyuncuyu pataklayacak diye ödüm koptu. Onun bu halleri bana komik geldi . Ben yeterince rahatsız olmuyorum izlediklerimden. Bu konuda müsrif beklentilerim var çünkü izlediğimi biliyorum; izlediğimin farkına varmadan huzursuz olduğum gün ancak diyebileceğim “tıpkı hayat gibi” diye. Belki benimkisi bir yabancılaşıma belirtisidir.

Dürrenmatt ise, bir kez yanlış karar alıp uyarcılığı benimseyen entelektüelin, bir daha doğru yolu bulamayacağını, hatayı örtmek için daha büyük hatalar yapacağını altını çizmiş. Kapitalizmin böyle hataları affetme özelliğinin olmadığını ve de “ölüçözelticilik” üzerine kurulu bir düzende insanın beş paralık değeri olmadığını vurgulamış, bu alt metni de Şakir Gürzümar doğru okumuş ve me-

tinde olmayan birtakım grotesk simgeleri ve uyumsuzluk tiyatrosu (absürd), dışavurumculuk, gerçeküstücülük karışımı ile uyarca Doc'un aşağılandıkça aşağılanmasını sağlamış.

'Rastlantı' oyunun ilk sözcüğü ama işin aslı öyle değil. İlk sözcükle gelen ironi, oyunun tamamına hakim. Ahlâk ilkelerinde rastlantı değil, bireysel irade hakimdir çünkü. İnsan, tercihlerini aklıyla yapar, ediminin karşılığı neyse de bulur. Ödül ve bedel hayatta da olduğu gibi bu oyunda da birlikte gelir.

Oyuna gidenlerle de konuştum, ağız birliği etmişler gibi sahne tasarımının harikaliğinden dem vurdular. Oyunun çatışma noktası verildikten hemen sonra sahnenin ya da mekânın büyüyüp "aşağılıklar uzamı" haline dönüşüvermesi sanatçının zekâsı ve yaratıcılığının (Ali Cem Koroğlu) sonu yok dedirttiği gibi heybetli bir oyun izleyeceğimizi de söyleyip izleyiciyi faltaşı gözlerle yerine mıhlayıveriyor. Sahnenin, oyun metni içeriğini iyi sindirip özellikle devingenleşerek, izleyenle etkileşim halinde bir anlamlar, ironiler, yan anlamlar *uzamına* dönüşmesi gerekir. Ali Cem Koroğlu bu konuda usta. Kimi ayrıntılarıyla, örneğin kana dayalı söylemi anıştıracak bir şekilde tam karşımızdaki duvardan akan ve kirli gidişatı da vurgulayan ve ölümün simgesi duvardaki izler; plastik, naylon ve meşin soğukluğu ve yapaylığı ile sağlanan mesafe ve insansızlık söyleminin, çürümüşlüğü, kokuşmuşluğun daha derinlikleriyle yeraltı sahnesi açılır açılmaz gözümüze çarpıyordu. Bu akışın izleri aşağıda süren "nekrodiyaliz" işleminin, lâğıma karışan insanların sanki yukardan yine aşağıya akmasını da ima ediyordu ki ahlâki anlamda döngüsel bir kurguya da işaret ediyordu.

Sahne tasarımı dört ana bölmeden oluşuyordu. Orta sahanlık, sağda ölülerin/tabutların bekletildiği soğutucu, karşı solda ölülerin çözüldüğü bölme ve yukarıyla bağlantıyı sağlayan ve dışardan gelenler için solugumuzu tutturan 'asansör'. İzleyenlerin çoğunluğu oyunu karşıdan izlemek zorunda ama bir kısmı da balkonlardan tepeden bakarak izlemek durumunda ki bu da yerin beş kat altı için çok uygundu. Bu oyunun bu sahnede oynanması yerinde olmuş. Manidar buldum: çözültinin yapıldığı bölmenin otomatik açılıp kapanan çelik görüntülü kapısının üzerinde ilk gün çizgiler oluşmamıştı. Oyun oynandıkça, o kapı açılıp kapandıkça, katledilenler

arttıkça kapıdaki izler çoğalıyor ve izleyenin gözlerine batıyor bu metalimsi parlamalar. Vampirli, drakulalı filmlerden oluşma belleğimdeki imgelerle de örtüşen bir gerçeküstü (uzamsal ironi mi ne bu, yeraltı ama gerçeküstü) tasarım gotiğin abartılı ifadeleriyle de süslenmişti.

Karakterler içinde pek de *iyi* denebilecek biri yokken (belki metres Ann, iki kere kurban olduğundan ve naifliği sayesinde *iyi* diye sınıflandırılabilir ama masumiyeti ulaşmadı bize ki kurban olduğuna inanıp üzülelim) başta kılık kıyafet olmak üzere kişileştirmede bu yola başvurulmuş. İyiler ve kötüler ve ortası. Doc karakterinin, özellikle oyuncunun yüzünün güven veren yazar, entelektüel görüntüsü, ses tonu (finale yakın o “Hayırrrr!”a kadar) ve vurgularıyla bizlere “sağlam adam, haklı ve adalet işte bu” dedirtti fakat bu hallerine uygun bir son gelmedi. Ortada böyle biri yok çünkü. Herkes soysuz, herkes aynı yoz yolun yolcusu. Siyah ve beyaz karışıklığı, mafya giysileri ile de pekiştirilerek karakterlerin hayattaki duruşlarını belirliyordu.

Bu arada; ikinci kez izleyişimde fark ettim. Ayakkabılar da aynı model miydi, bana mı öyle geldi? Kadının ve finalde gelen yüzü örtük çevik katillerin postalları dışında herkesin ayakkabısı küt burunlu ve aynı modeldi sanki. Hepsi aynı yolun yolcusu olduğundan mı? Öküzün altında buzağı arıyorum yine, belki de. Ama Gürzumar’ın eskiden de çalıştığı ve daha iyi koşullarda yeniden sahneye koyduğu benim bildiğim ikinci çalışması *Uyarca*. Yine görkemli, heybetli, sansasyonel bir gösteriyi hedeflerken ayrıntılarda tökezleyip hedefi iskalamakta. Sahne, mekân ve uzam üzerine düşündüm, müsebbibi Ali Cem Köroğlu’nun oyun metnine tahakkümden uzak çözümlemeleri ve istendi mi ve olanaklar bulundu mu en iyisinin yapılabileceğine olan inancımın pekişmesi. İzleyici koltuklarının sahneyi arenaymış gibi izlemesi de, belki kastedilmemiş bir analogiydi. İktidar için önce, sonra da onu korumak adına hayatta kalmaya çalışan bir dolu gladyatörümüzlerin cürüm serüvenlerini de izliyorduk, fareleşmelerini. Anarşizm de bu fareleşme sırasında Bill karakterinde yeriliyordu: “Devrim satın alınmaz, yapılır!”

İnsan olmak kendi başına bir rezilliktir bana göre, ama insan onuru diye bir şey varsa da, Doc'un aşağılanmasıdaki groteski, iğrençlik ve komiklik çizgilerinden koparmamak gerekirdi. "Bu senin oğlun mu?" diye sorulduğunda "Hayır!" diyerek sandalyeye kapanışı abartılı arabesk mizansen değil de nedir? Şaşkınlığımdan ağzım açık kalmış. İlle de yerlerde süründürmek mi gerekir aşağılamak için? Haneke'nin "Bilinmeyen Kod" adlı filminde göçmen çocuklar filmdeki esas kadının (Juliette Binoche) yüzüne sebep-siz yere tükürüp kahkahalar atarak iniyorlardı trenden. Sistemin değersiz bellediği bu "yabancı vatandaşlar" ya da atık muamelesi görenler, onları görmezden gelen, ya da tehlike gibi görenleri böyle aşağılıyorlardı.

Yerin beş kat altında geçen bu oyunda oyunculara verilen mizansenlerde aksamalar vardı. (Bir de yerin beş kat altına mazgaldan indiğini sandığımız ve yerdeki karelerle örtüşecek mi örtüşmeyecek mi gerilimi yaratan kare ışık sızmaları nasıl mümkün olabiliyordu?) Vurgu ve tonötüm (entonasyon) hataları da özellikle Ann karakterinde görüldü. Kollar ileri uzandığında da bunu niye yaptığını bilmeyen bedenden bağımsız yaratıklar gibi uzanıyorlar gibi geldi bana. Kasıtlı yapıldıysa bile (Ann, Bill ve Cop karakterlerinde yakaladım duraksamalı kol uzatma jestini) kolların bu boşlukta duruşlarının gerekçelerini çıkaramadım. Jack'in pantolonundaki sökkük, Şef'in abartılı oyna komutunu aldıysa bile abartılı yiyeşini daha da abartarak -özellikle iğrenç olması istenen yamyamlık sahnesinde salam yerken- sadece seyirciye oynayışını çok yadırgadım. Selam faslında da, diğer oyuncular ciddi bir yüz takınmışken, Şef en büyük oyuncu edasıyla gülümseyerek kabul ediyordu alkışlarımızı. Thespis'in duasını bulmam gerek.

Hayat mı sanata öykünüyor, sanat mı hayata? Bu soruyu bir kez de sahne tasarımı ile ilintili olarak sordum kendime. Bu noktada da işte, yeterince cesur davranılmadığına geliyorum hep. Olanaklar varken, neden ipini koparmaz sanatçı, ben de buna şaşarım. Sahne tasarımı bütünlenecek ayrıntılar, sürekli su sesi varken sineklerden bahsedilince neden sinek sesi yoktu, ya da burası leş gibi kokuyor derken, çok müsrif beklentiler içinde miyim, neden pis bir koku yayılmadı ortalığa. Çünkü göstergelerin hepsi abartılı,

grotesk ve gotik abartılarıyla izlenir hale gelmişti ve bazı duyuşal ayrıntıları bizim hayal etmemiz istenmişti. Ortalık fare kaynaklıydı, ama biz bir tane fare görmedik. Tabii mecazî fareler dışında. Finali ele vermemek adına ayrıntıya giremiyorum burada. Ama oyun bir bütün olarak, tıpkı *Çayhane*'de olduğu gibi pürüzsüz bir yapıt olarak kalmayacak aklımda. Tarık Ünlüoğlu'nun oyunculuğunu da anımsayacağım sahne tasarımı yanı sıra (bir de “daha yüksek mevkilerde...” derken *daha* sözcüğünü *henüz* anlamındaki vurgusuyla telaffuz etmese). Oyunun bütünselliğine oturan, en az fire veren Ünlüoğlu'nun oyunculuğuydu. Bill ve Doc'un Hristiyan belleğindeki baba-oğul göndermeleri, Tanrı'nın İsa'yı çarmıhta bir başına bırakıp oğlundan elini çekmesiyle ilgili yorum yapmayacağım. Dürrenmatt'ın bildiklerini biz bilmiyoruz, onun kolektif belleği bizimkiyle aynı değil çünkü.

Estetik ve sanatsal kaygılar iletiyi efendileştiriyor, mülayimleştiriyor diye uğunup duruyorum bugünlerde. Rahatsız olmak konusunda da derecelerimiz var. Koltuklarımızda güven içinde bir oyunu izleyebileceğini sanmak, bu güvencenin ta kendisi bile, “Ben seni izlemeye geldim, hadi oyna bakım” iç söylemi zaten bir sanat yapıtını rahatsız edici olmaktan çıkarır. Baştan, bile bile la-destir, tiyatronun da özünde olan –mış gibiliğin belirlediği gerçek. *Trainspotting*'in ilk beş dakikası dolmadan izleyiciler arasındaki teşettürlü bir genç kadının çıkması bu yüzdendir. “Küfür dinlemeye gelmedim ben buraya” demiş ve çıkmıştır. Bu tepkiyi göstermekte, kendi dünya görüşü doğrultusunda tutarlıdır da. Ben kendi duruşumdan çok beğendim *Trainspotting*'in sahneye taşınmış halini de, o da başka bir yazı konusu olmalı.

Fakat, her iki oyun da rahatsız ediciliğin bir ölçüsü olması gerektiğini bilmektedir. *Uyarca*'yı izlerken kimse rahatsız olup dışarı çıkmadı. Benim için bu tepkiyi elde etmek bir ölçüttür. *Trainspotting* daha başarılıdır diyebilirim bu bağlamda. Oyunun finalinde, gençlerin izleyenlerin üstüne düşmelerini yeğledim. Ellerinde şırıngalarla üstümüze yürüsünler isterdim. Meme göstermek değildir izleyeni şaşırtıp sarsmak. Bana sahip olduğumu sandığım huzuru yitireceğim korkusunu yaşatın ki cesaretinizi alkışlayayım. Yıllar önce Edinburgh'da elimde içkimle bir sahne gösterisini iz-

lerken bana bunu yaşatmışlardı. Devrim istiyoruz, kaos istiyoruz diye izleyenlerin masalarına çıkan, içkilerimizi elimizden alıp içen ve üstümüze dökten oyuncular salonda tam anlamıyla kaos yaratmışlardı. Dışarı kaçmıştı salonun yarısı.

Yeterince acı çekmiyoruz, çekenlerle empati kuramıyoruz. Ağacın devrildiğini televizyondan izlemiyorsak haberimiz olmuyor bundan. Savaş mı? Ne savaşı? Ha Irak mı? Kerbela'ya göçmeye zorlananların üstüne bomba mı yağdırılmış?

Atık ve iktidar konusunda gördüğüm en güzel filmlerden biridir *Tanrı Kent*. Brezilya sinemasının bu başyapıtından tiyatro da cesaret adına fikir alabilir. Sahiplenilmeyen atıklar, bu olguyu yazgı gibi benimsemezlerse iktidarı ya da idareyi ele geçirirler. Yurdu-muzda varoşların oy potansiyelinin el değiştirmesi bu yüzdendir. Ama sahiplenmediklerimiz *Dogville*'in finalindeki it gibi yüzümüze ürür ve biz ölüseviciliği hayatın gerçek tadı sanırız.

Mahallemizin meczubu, dilencisi delisi, havalar ısınır ısınmaz Firuz Ağa camii altında bizler keyifle çaylarımızı yudumlarken omzumuzu dürtmekten çekinmeden para isteyen ahraz kadın yerde titreyen yumak olmuş bir battaniyeye dönüşür... atık olur.

Sahiplenmekteki acizliğimizdir iktidar... ölümlerden uyarca bu yüzden olmaz!! Sahipsizler bu yüzden banka camekânının dibinde donarak ölür. Para yenmez çünkü. Kızılderililer bunu iyi bilir. Masumiyet simgesidir beyaz rengi. Atıklarla ilgilenmesi gereken servisin numarası 153 ve adlarını da 'Beyaz Masa' koymuşlar. İktidar ve atık, aynı bedende can gibidirler. İktidar varsa, atıklık ilkelelerini benimseyecek insan mutlaka olacaktır. Boyun eğecektir, çarkı çevirmeyi sürdürecektir, başkaldırıp yok olacaktır, ama ille de yok olacaktır. Bu düzendeki değeri, ancak yok olmakla gelir uyarca olmamakta direnenin. O da iktidarın ekmeğine ölererek, atıklaşarak yağ sürmesidir. Yerin beş kat altı bu yüzden uzamsal ironi şahı olmuş.

Hacivat ve Karagöz Haliç'teydi

“Perde kurdur/Işık yaktır/Aydın olsun perdemiz”:

Haliç kıyılarındaki Kadir Has Üniversitesi'nin Cibali Kampüsü'nde 14-19 Mayıs 2005 tarihleri arasında üniversitenin Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü “Sınırsız Tiyatro” (Theater Without Borders) başlığı altında bir konferans düzenledi. Bu konferansa ABD'den, İngiltere'den, İrlanda'dan, İtalya'dan, Almanya'dan, Hindistan ve Türkiye'den birçok seçkin konuk katıldı. “Yabancı” katılımcılar şunlardı: Jane Tylus, Patricia Parker, P.A. Skantze, David Schalkwyk, Ian F. Moulton, Bianca Finzi-Contini Calabresi, Maria G. Stampino, Melinda Gough, Eric Nickolson, Shormishtha Panja, Richard Andrews, Christian Billing, Stuart Sillars, Michael Armstrong, Jacques Lezra, Clare McManus, Melissa Walter, Susanne Wofford, Robert Henke, Pamela Allen.

Tiyatroya meraklı herkese açıldı bu konferans farklı yapısı ile de dikkat çekti. İlk gün katılımcı akademisyen ve sanatçılar ilgi alanları ve projeleri hakkında birbirlerini bilgilendirdiler ve bu oturumu konferansın düzenleyicilerinden Robert Henke'nin “Commedia dell'arte'de Sınırı Geçmek” adlı konuşması izledi. Washington Üniversitesi doçenti Henke bu konuşmasında akademisyen yanı sıra göz doldururken, ikinci gün akşamı, birazdan ayrıntılı anlatacağım, Karagöz-Hacivat gösterisinden önceki oturumdaki sahne gösterisiyle de katılan herkesi oyuncu olarak da büyüledi.

16 Mayıs Pazartesi günü “Bir Yaz Gecesi Rüyası ve İtalyan Pastoralı”, “Isabella, Türkler ve Asya'nın Güzellikleri”, “Imperia ya da Modern Tiyatro'nun Başlangıcında Küresel Fahişe”, “Shakespeare'deki Kültürel Coğrafyalar”, Modern Sahnenin Başlangıcında Çevrilen Türkler,” başlıklı konuşmalar ilgi topladı.

İkinci günkü konuşmalar içinde ise Hindistan'dan Shormishtha Panja'nın “Shakespeare ve Hint Tiyatrosu” başlıklı konuşmasında Shakespeare oyunlarının Hindistan yerel kültürleri ile kaynaşarak sahnelendiğinde nasıl bir değişim ve dönüşüm geçirdiğine dikkat çekildi ve Hindistan'ı sömürgeleştiren Shakespeare İngilteresi'nin kültürel yayılmacılığının sahne diline yansıyan incelikleri sergilendi.

Konuşmalar kadar gruplar halinde yapılan workshop'ların da yer aldığı ikinci ve üçüncü günlerde "tiyatroda ulusların kaynaşması, göç, diaspora, seyahat, sahnede kadın bedenleri, oyuncu kadınlar, çevrim, kültürler arası çevrim, dönüşüm, kültürel ve teatral uygunlaştırma, piyeslerin yayınlanması, epik, novella ve romansların tiyatro sanatına etkileri, anlatı uzamının coğrafyalarının çevrimi, yoksulluk, pastoral ve sınıf" benzeri konular tartışıldı.

Modern tiyatronun ilk dönemleri uluslararası bir fenomen olarak kabul ediliyor, çünkü sürekli olarak kültürler arası etkileşime açık olmuş. Konferansın katılımcıları, bir bildiri ya da manifesto niteliği taşıyan metinlerinde kültürler arası etkileşimin el yazmaları, sözel ya da görsel yayıncılık araçlarıyla değişim ve dönüşüme uğradığını belirttiler, entelektüel ve ulusal nedenlerle alanda kaynaşmanın sağlıklı olarak sağlanamadığının altını çizdiler ve uluslararası ve disiplinler arası işbirliğinin sağlanamayışı yüzünden modern tiyatronun ilk dönemlerinin çarpıtılmış bir anlayışla en radikal ve beklenmedik sonuçlarına dikkat çekilemediğini ve bu yüzden de tiyatronun evcilleştirildiğini vurguladılar.

Çeşitli edebi, ulusal ve gösteri sanatlarının farklı alanlarından olmakla birlikte, burada bu farkların ayırtılarını incelemek üzere bir aradayız, deniyordu. İstanbul'da toplanışımızın sebebi, tartışmayı, işbirliğini, dayanışmayı ve üyelerimizin farklı konularda ve meselelerde, özellikle de metinsel ve generik çevrimler ve dönüşümler konularında birbiriyle işbirliği içinde çalışmayı sürdürebilmesi amacını gütmektir; örneğin oyuncuların bedensel hareketleri ve sınırlar ötesi oyunculuk gelenekleri, kadın oyuncunun yükselişi, Avrupa dışından oyuncuların katılımı, oyunlardaki olay dizisi/örgüsü ve dinlerin Avrupa tiyatrosuna etkisi, tiyatroyu ilgilendiren alanlarda uluslararası pazarlar, eski ve yeni dünya bağlamları içinde uluslararası hareketlenmeler, temel konularımızı oluşturmaktadır deniyor.

Konferansta dinlediğim bir konuşmada da sanatın her alanını ilgilendiren bir özdeyiş de beynime kazındı: Yeni bir şey, bu izlediğim yepyeni bir şey diye heyecanlandığımız zaman-ki bu şey sadece tiyatro olmayabilir, öykü, şiir, resim vb. sanatın her alanını ilgilendirebilir- yeni sandığımızın yeni olmayabileceği, hatta geçmişte

çoktan yapılmış, hatta günü ve modası geçmiş bir uygulama olabileceği varsayımı. Bu varsayım, bana kalırsa, dönüşümün her tür-lüsünü olanaklı kıldığı gibi, olumlanası da kılıyor. Yani, bir yer ve zamandaki herhangi bir sanatsal uygulama oradaki alıcı için yeni, hatta çığır açıcı, devrim yapacak nitelikte diye algılandığı anda, başka zaman ve yerde çoktan yapılmış olduğu o eski uygulamadaki kültürler ya da uluslar arası dönüşüm önem kazanıyor. Yeni olan, Shakespeare'in Türkiye'deki ya da Hindistan'daki uygulaması ya da uyarlaması. Ayrıntı ve ayırtılarda yatıyor dönüşüm ve değişim ve de çevrim. Sanatsal ürünlerin evrenselliği ve ölümsüzlüğü de bu dönüşümlerde yatıyor.

Konferanstan aklımda kalan fikirler şunlar: Ulusal kimlikler için alternatif simgeler belirir, bu ulusal kimlikler uluslararası, ge-çişken uluslu kimliklere evrilebilir. Bu konuda da birçok alan etkin olabileceği gibi tiyatro da üstüne düşeni yapar. Yani Shakespeare Hindistan kültürlerine uyarlanarak sahneye taşınırken, Hindistan sahnesinden izleyiciye de İngiliz kültürüne dair bir şeyler geçer. Bu geçişkenlik kültürler arası hep olur ve kolonileştiren ile kolonile-şen arasında iletişimi sağladığı gibi nasıl kolonileştiğini anlamadan asimilasyon sözcük dağarcığını ana dili gibi benimseyip kültürel etkinliklerde boy gösterir yeni oluşum. Buna ben yaratık da diye-bilirim ama Hamlet kılığında gezen bir Bengali, ya da Türk bence Sting'in yıllar önce yeri göğü inleyen "Ben bir yabancıyım, yasal bir yabancıyım, ben New York'taki bir İngilizim" şarkısını söylüyor gi-bidir ve küreselleşme ile yabancılaşma ya da kolonileştirmenin bir-birleriyle seviştiğini vurgular. Ama küreselleşme artık içinde yitip gittiğimiz bir "Vana" bir Hint tropikal ormanı haline getirildiyse, tiyatro da statükoyu korumak adına dönüşecektir. Hintli oyuncu, yazın ortasında tepesine inen yağmurlar yüzünden Shakespeare'in "Bir Yaz Gecesi Rüyası"na (yaz ortası ne demektir ki?) anlam veremeden uyarlayacaktır oyunu, yöresinin iklimine göre, ama Shakespeare'in iletisi bu uyarlamada bile geçecektir izleyene. Bir belleğin başka bir bellekten ödünç alınması, dünyaya küresel bel-lek saplantılı baktığım bu günlerde altını çizmek istediğim konula-rın başını çekiyor. Hindu dilindeki bir Danji (terzi) hepimize bir örnek/tek tip bir bellek-entarisı dikmeye hazırlanıyor.

Tiyatro da dahil bütün sanatlar da kardeşlik, barış ve tüm sınırların kalkması adına da (ki bunlar benim de huşu içinde izini sürdürdüğüm ideallerdir), küresel kimliğimizin Anglo-Sakson Hristiyan olacağı endişesini de taşıyor değilim. Bu yüzden işte, Salman Rushdie İngilizce yazar ve kendi kültürünü İngilizce anlayanlara aşına kılkarken, emperyal dil İngilizce ile gelen bütün Anglo-Sakson Hristiyan ve ya da dolaylı olarak Batı kültürünü Doğu'ya, Orta Doğu'ya taşır. Kaygılar (anksiyete) ortaklıkları doğuruyor, ortaklıklar da kaygıları. Kaygılı bedenler dolaşüyor hayat sahnesinde.

Ansızın başka kaygılı bir usta beden: Orhan Kurt. Yaşayan en büyük Hacivat-Karagöz ustalarından. Kaygılı çünkü sanatı hakkında birçok mit ve yanlış bilgiye karşı çok hassas. Karagöz üzerine Amerikalılar mı bize ders verecekti kaygısından tutun da “köylü kadın” tiplemesinin Amerikalı konuşmacının yararlandığı kitapta “sevici kadın” diye yanlış aktarıldığını anlatmak üzere “It’s wrong!” diye ayağa fırlayıp konuşmacıya bu yanlış düzelttiren bir cengâver. Eşi Hayret Hanım onun en sadık izleyicisiymiş, gösterimi izleyecek kimse bulamazsam eşime sunuyorum maharetimi, diyor. Aşk, emek ve emek verdiğini sadakatle sevmek denklemini kurmuş ve bunda da başarılı olmuşlar Kurt çifti. İmrendim bu dingin ve bilge ustanın görsel ve sözel şöleninin geri planındaki tarihe, hayata ve Türkiye’nin birlik ve beraberliğine gösterdiği hassasiyete. Orhan Kurt, mozaik taşlarının tek tek seçildiğini, taşın ayrılıp düşebileceği endişesi ile birlikte bu terimi çokkültürlü beraberlik için sakıncalı buluyor olmalı ki “Türkiye bir mozaik değildir” deyiverdi çünkü gölgeleri oynatan usta, Atatürk’ün “imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir ulusuz” deyişini anımsatıyor ve toplumsal yapımızı tanımlamada mozaik mecazını zayıf buluyor. “Selanik, diyor Orhan Usta, sonsuza kadar Yunanlıların’dır ve öyle de kalmalıdır, çünkü bize Mustafa Kemal’i verdiler.”

Pamela Alan Brown’ın konuşmasında altını çizdiği gibi Karagöz-Hacivat ve gölge oyunlarının geçmişi Güney Doğu Asya ülkelerine, oradan Hindistan ve Mısır’a, oradan da Osmanlı’ya gelmiş. Jane Champion’un Harvey Keitel’li Yeni Zelanda filmi *Piyano*’da da gölge oyununu anımsar filmi görenler. Kadına kalkan baltayı sahici zannedip sahnedeki bu gölge oyununa müdahale

eden, katil gölgeyi öldürmeye kalkışan yerli izleyicinin de yansıma ya da yanılsamaya müdahale etme olanağının bulunması ile hayatımızın her anına hükmeden ve müdahale eden post-kolonyal (kolonileşme bitti mi de post öneki koyuyoruz acaba?) güçlerin gizli reklâmlardan rap rap yürüyen istilacı ve uygarlığın beşiğine uygarlık götürdüğüne inanan ve de üstelik çiçeklerle karşılanmayı bekleyen gaflet ve dalalet içindeki Amerikan askerlerinin gölgelelerini dünya sahnesinde istedikleri gibi oynatmaları paradoksu da beynin görünmeyen kentlerimizi ele geçirme korkularını yaratıyor ki buradan da Amerika'nın Türkiye'yi de istila edebileceği korkusu da hayallerimizi süsleyip korku üretim merkezinden köşe dönen mihrakların servetine servet katıyor. Amerika'nın bu iştahının hedefi olmayız biz demek de bir gaflet ve dalalet örneğidir, ama Türkiye'de yükselen Amerika karşıtı hareketlenmeye de bu yolla dur denebileceğini sanmak da öyle. Karagöz'ün Hacivat'ın gözünü korkutup aşağı indiğinde de tokadı bilgiç Hacivat'a aşk etmesi onların kardeşliğine halel getirmiyor. Oyunun sonunda özür, hem bu patırtıya, hem de izleyenleri gücendirmiş olma olasılığına karşı dileniyor. Ama ne Pamela A. Brown, ne de diğer konuşmacılar, ne de ustamız Orhan Kurt, bu geleneğe emeği geçenlere vefasızlık etmediklerini Siyavuşgil'den Metin And hocamıza kadar birçok ismin alana katkılarına ve araştırmalarının değerine dikkat çekerek gösteriyorlar.

Brown'ın konuşması içinde Robert Henke değişik *commedia dell'arte* tiplerle ilgili kendi çapında bir "stand-up show" sundu. Değişik maskeler kullanarak ve ses tonunu ve şivesini değiştirerek büründüğü kimlikler sırasıyla bir profesör, Shylock'un meslektaşısı olduğunu söyleyen Pantalone, fallik bir burun takarak ve Almanca şivesiyle Othello Swatzenegro adında bir Kapitan ve son olarak da Harlequino'nun kardeşiymi ve Henke bu tiplerle herkesi büyüledi.

Bu konuşma ve gösteri ardından da değerli usta Orhan Kurt, eşi Hayret Hanım ve gözbağcı bir öğrencisi ile birlikte (ki yabancı konuklar Orhan Usta'nın bir öğrencisi olup olmadığı ile ciddi ciddi ilgilendiler) sahne aldılar. Düve (bir yaşını yeni geçmiş dişi sığır) derisinden yapılmış insan suretleri perde arkasından ikonografik

geleneğimizin önemli bir parçası ve her çocuğun belleğinin, hatta okul öncesi vatandaşlık bilincinin oluşmasında hiç de altı çizilmemiş bir rolü olduğuna inandığım Hacivat-Karagöz gösterisi başladı.

Her zaman olduğu gibi Hacivat'ın eğlence gereksinimi ile "Yar bana bir eğlence medet" diyerek Karagöz'ün penceresi altında avaz avaz seslenişi, onu aşağı indirmeye çalışması, bu ikna sürecinde Karagöz'ün direnişi, ikna olunca da Hacivat'ın çenesinin düşüklüğü yüzünden dayak yiyişi, Hacivat'ın seni özledim be Karagöz'üm deyişinin ardından kafiyelerle gelen başka bir tokat. Uyumsuz gibi görünen bir çift ve uyaklı bir diyalog. Kadir Has üniversitesi izleyenlerine hitap ve sağlanan empati sayesinde toplanan alkış, bu yolla da Hacivat-Karagöz gösterisinin gerçekliği, gölgelerin aslında gerçek olduğu fikri de geçiyor izleyene çünkü inanmazlık sürecini ertelemeyi hemen bırakıyoruz, Usta yer ve zamanı belirleyiverince. Paramızdan altı sıfırın atılmasıyla paranın değerine bir şeyler katıldı mı, hayır para gene aynı para sözleri de incelikli bir eleştiri örneği olarak yetişkin izleyenlere sunuldu. Usta, söyleşide daha sonra da ilettili, izleyenine göre o anda doğaçlarmış repliklerini. Çelebi tiplemesine anlatılan yalan (Çelebi'nin babasının Karagöz'e borçlu olduğu hikâyesi) paradokslar üzerine kurulu zeki bir laf ebeliğidir ki Karagöz'ün okumuş Çelebi'den daha akıllı olduğunu gösterir.

Folklor ekipleri Orhan Usta'nın günümüz popüler şarkılarıyla dans ediyorlar. Örneğin, Karadeniz ekibi "Oy Nurcanım, Nurcanım" ile, Kafkas ekibi galiba Ayna grubunun "Gurbette yorgun düştüm be ceylan..." şarkısı eşliğinde oynattı. Her grubu ayrı ayrı alkışladık. Sanki bir "gazinodaydık" eski deyişle ve böylelikle de Hacivat'ın eğlence isteğine yanıt gelmiş oluyordu.

Hocası Ragıp Tuğtekin'i de rahmetle anan Orhan Kurt Usta'ya gösterisi sonrasında sorulan sorulardan biri şöyleydi: Eleştiri nereye kadar, dozunu nasıl ayarlıyorsunuz? O da bilge bir gösteri sanatçısının rahatlığıyla şöyle yanıtladı: "Eleştiri, elinde kalem tutmuş bir şeyler yazan birinin eline öyle zarıfçe ve usulca vurmaktır ki yazdığı bozulmaz." Bu incelikli eleştiriyi, söz kuyumculuğunu biliyor belli ki çünkü içtenliği ve zarafetiyle herkese güzel bir örnek oldu, Amerikalıların deyişiyle "Orhan Bay".

Katılımcıların tamamı çok memnun ayrıldılar Türkiye'den,

bazıları ile özel sohbetlerden biliyorum ki Amerikalı olanları bile benim şu dileğime katılıyordu: “Amerika’nın post-kolonyal kolonyalizm” hevesine dilerim perde kurulu, ışık yakılır, aydın olur emperyalizme gerilen perde. Kaygılı bedenler dolaşüyor hayat sahnesinde demiş miydim? Demişim. Biri de benim, anlaşıldı.

Ama Karagöz ne derdi? Yıktilar perdeyi, eylediler viran! Hangi Usta’ya şikâyet edeyim. Nereye bakayım da yüreğim yukarı dursun. Sapla samanın birbirine karıştığı küresel emperyal emeller yüzünden absürdleşen bu lâbirentimize Karagözce yanıt vererek bitireyim bu yazımı: “Bıy bıy bıy bıy...”

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Sayı 154, Haziran 2005.

Pera’nın Hücreleri

Pera Fest boyunca dört oyun izlemişim. Bu festivale emeği geçen herkese teşekkürü bir borç bilirim birçok etkinliği ücretsiz hal-ka sunabildiler diye. Behiç Ak’ın yaptığı poster de hâlâ duvarımda asılı durur.

Bu festivaldeki oyunları izlerken uzun süredir takıntı konularımdan hücre yeniden gündemime girdi. Beni deş biraz daha diye. Bence tiyatro, “Thespis’in delileri” diye nitelendirdiğim tiyatro sanatçıları’nın hücresidir. Tiyatro yapmak onların mazoşistçe kapılandıkları bir hücre cezası, bunu fark ettim. Tiyatroya gönül vermek bu demek ki. Bu saptamayı tüm sahne sanatları, hatta gösteri sanatları için yapabiliriz. Sahne sanatları ile uğraşanların hemen hepsini ya da sanatını ciddiye alan herkesi Minotaur’a benzetirim. Baş boğa, bedeni insan. Onun için yapılan lâbirentten ancak dövüle dövüle canı çıktığında çıkabilen Minotaur’durlar onlar.

Pera Fest programında izlediğim ilk oyun Roberto Ciuli ve Helmut Schäfer ikilisinin yeni yapımı *Üç Kuruşluk Opera* oldu. Ciuli ustalığını göstermişti yine. Yıllardır birlikte çalışan bu çift, bana kalırsa yaratıcılıklarını bu hücreden çıkmaya ve hücrenin muam-malarını çözmeye adanmışlar ve şurası gün gibi ortada ki bunu yaşama biçimi haline getirmişler. Tiyatro deyince yaratıcılık ve kaliteyle bir arada anılan *Theater an der Ruhr* yine yaptı yapacağını ve kla-

sık Brecht yorumu bekleyenleri şaşırttı, hatta kızdırdı. (Ne yazık ki *Küçük Prens* yorumlarını kaçırdım) “Ben sansüre karşıyım ama bu oyun sansürlük” diyebilen bir izleyiciyi ben faşistlerden daha tehlikeli buldum. Brecht’in klasik sunumunu beklediği için ve bu müsrif beklentisinin giderilmeyişi yüzünden kendisini güvende hissetmeyince bozulmuştu. Cehaletini ve sanatçıların eldeki hazır metinleri yeniden sahnelerken yaratma gereksinimini hiçe sayarak ve yapılan açıklamaları anlamamakta direnerek küstahlaşmayı yeğliyordu. Cesaret cehaletin çocuğuymuş ya, ardından gelen ikizi de küstahlık ya da saldırganlık olsa gerek. Ama izleyicilerin kendisine verdiği yanıtları dinlemeden yitip gitti, olması gerektiği gibi, güvenli hücre sine.

Kurt Weill’in unutulmaz bestelerini Matthias Flake’in parmaklarından ve beyaz bir perde arkasında konuşlandırılmış orkestradan dinledik. Oyun, anlatıcı Ciuli’nin piyanistin sırtındaki bıçağı çıkartmasıyla başladı ve oyun boyunca piyanist çalsın çalmasın acı-komik karakter olarak ortada durdu, çaldı, izledi, nadiren de söze karıştı. Döngüsel kurguya merakımdan olsa gerek, oyunun sonunda bıçak gene piyanistin sırtına girecek sandım. Zaten bedenimin hücre olduğu bilincini taşıyan biri olarak yaşıyorum, hücremden çıkmak için başka bir hücreye, tiyatro binasına giriyorum, orada kutu sahnede bir oyun izleyeceğimi bile bile ve içim sıkılarak... bir de göreyim... iki ayna karşı karşıya gelince sonsuz çoğalan görüntüler gibi iç içe sahneler kurmuş Ciuli. Tiyatro sahnesinin içinde başka bir sahne çerçevesi, onun içinde beyaz perde ve arkasında orkestra ile iç içe çerçevelerle uzayan sahne tasarımı ile yanılısama efekti artarken inandırıcılık da artıyordu, bir paradoks ama öyle işte.

Tiyatronun özünde var olan –mış gibiliği izleyene yutturmaya çalıştıkça hücre sıkar, boğar. Oysa bunun bilinciyle dışavurumculuk adına ustaların söylediklerine kulak asılsa, bir sürü sıkıcı oyun izlenesi hale gelir. Brecht’e de tıpkı Shakespeare’e hep yapıldığı gibi, farklı açılardan bakmak da şart. Shakespeare’in Brecht’iyen yorumları yapılırken Brecht’in de dışavurumcu hatta gerçeküstü yorumları yapılabilir. Sanat eseri, başka diyarlara kapılar pencereler açtıkça klasikliğini korur. Geleneksel sunuluş tarzını korudukça değil.

Tiyatromuzun Theater en der Ruhr'dan öğreneceği çok şey var. Bugün değerli, önemli ve fikir üreten ve bir duruşa sahip aydın oyuncularımız onlarla çalışmışlar hep. Aklıma bir çırpıda geliverenler, Nihat İleri, Mahir Günşiray ve Ahmet Mümtaz Taylan. Onların ve Yücel Erten gibi ustalarımızın tiyatrodaki yaratıcılık üzerine diyecekleri çok şey var. Kitap isteyenler de Rollo May'ın *Yaratma Cesareti* adlı kitabını okusunlar.

Bakın bu cesaretle kendini gösteren/ benim fark ettiğim te-sadüfler neler *Üç Kuruluşluk Opera*'nın bu yorumunda: Piyanistin mask gibi beyaz boyalı yüzüyle, motorsiklet sürücülerinin gözlükleri, kadın rollerinde erkek oyuncuların kadın giysileri içinde kullanımıyla (transvestit sunumla) ve Ciuli'nin oynadığı 3. göz anlatıcının tutsaklığın şarkısına geçmeden önce piyanistin Beethoven'ın Appassionata'sını uzatarak kendini göstermek isteyişi, Ciulinin kızı-şısı ve bu sirk palyaçosu ciddi komikliği hep sürdürüşü ile gelen yabancılaştırma etkileri; tekerlekli sandalyeye Peachum, anlatıcı ve Jenny'nin oturması ile sağlam zemin sorgulamasının yapılışı; arkasında orkestra bulunan beyaz perde üstüne düşen imgelerle gelen dönemsel ya da kültürel göndermeler (Cigaretten Lafermé Dresden gibi, evlenen çiftte Chippendale saat hediye edilmesi gibi); Ciuli'nin savuruverdiği bir iki şiveli Türkçe sözcükle sahiciliğin ve inandırıcılığın artışı; gizli düşmanı ya da düşmanın içimizde olduğunun iması için, İsa'nın son yemeğini anıştıran sahnede masa önünde üç adet minik tahta at bulundurulması; yatak sahnesinde iç perdenin kapanışıyla yanılısamların azaltılışı ve önde olan bitenin inandırıcı kılınması; Ciuli'nin izleyenlerden iki kişiyi sahneye çekip sahne işçisi gibi çalıştırması ve "izleyenler de çalışmalı" diyerek etkileşimi vurgulayışı; gözü dikişli transvestit gibi "yaralı tiplerin" afiş fotoğrafındaki gibi sahnelerde grotesk etkiyle gelen gerçeğin çarpıcı ve itici komikliği/komik iticiliğinin vurgulanışı; kuru kafanın palyaço anlatıcının elinden piyano üstüne geçişi ve bir süre orada duruşu ile "olmak ya da olmamak" sorusunun gö-zümüzün önünden ayrılmayışı; iki kadının ortak erkek üzerinde hak iddiası sırasında verdikleri kavga ve kadınların hepsinin aynı puantiyeli giysilerle sahnede dans edip sekste erkeği paylaşmaları sırasında tek tip görünmeleriyle gelen kimliksizlik, kişiliksizlik

eleştirisi ya da popüler ya da yerleşik cinsel rollere ya da mutluluk göstergelerine müstehzi bir bakış; diskolarda, gece klüplerinde ya da tavernalarda görülen aynalı topun dağıttığı ışıklarla popüler mekânlara istihzalı bir bakış; varoluşun sırrının “insan ancak insan olduğunu unuttuğunda yaşayabilir” ya da “sadece şerden hayat bulur” tersinlemeleriyle anlatılışının ve bu dualitenin finalde iki sesli bir şarkıyla ses bulması; bir ara Travesti Mama’nın İsa koltuğuna oturuşuyla söylenlere yeni bir boyut getirişi; ahlâki değerlere dikkat çeken şarkılar; Peachum’un iki ağ arasında yükselişi/idamı ile İsa’nın ruhunun göğe yükselişinin anıştırılışı / daha doğrusu yükselemeyişi; ağ içinde uzanmış ceset ve sahnede kuşkonmaz konservesinin saçma (absurd) görüntüsü; Mesih geliyor şarkısının, kralın/İsa’nın habercisi tarafından plâktanmış gibi durum ve dramatik ironi ile çalınışı; oyun bitince anlatıcı palyaço ve piyanistin yüzlerindeki makyajı bira ile silmeleri: “İyi bir sonda, her şey yerini bulur” özdeyişiyle tek etkinin altının çizilişi; “para varsa son genellikle iyidir” sözıyla Brecht’in ironik kıssadan hissesinin verililişi...

Ama tamamına ilişkin bir tek söz daha: Metnin hücre olarak kabul edilmeyip yaratıcılığa yelken açmayı sağlayan bir araç olarak kullanılışı.

Ayakta alkışladım bu yorumu.

“Oyun sahneye konmaya, provalar başladıktan sonra ‘Perde!’ diyene kadar bütün tesadüfler değerlendirildi,” dedi Schäfer söyleşide. Demek ki sahneye oyun koyarken iktidar ile pek fazla iştigal etmiyorlar. Oyuncuya, ışıkçıya da hayal güçlerini çalıştırmak üzere olanak sağlayıp ortaya kendiliğinden çıkan tesadüflere yol açıyorlar. Bu zengin kafaya sahip bir tiyatro grubundan da öncelikle simgeler, göstergeleri iyi kullanmak, yanılısama etkilerini çoğalttıkça gerçeklik sanısının arttığının bilinci, Truva’dan İsa’nın son yemeğine kadar birçok anıştırma, gönderme sayesinde kolektif belleğin kullanıma açılmasıyla izleyende bu göndermeleri bildiği kadar sağlanan empati çıkarıyor izleyeni hücreden. Çıktığınızda oyundan, ya da düştün, sarsılmış, irkilmiş, düşünmüş, kafa yormuş, yeni sorular bulmuş, hafiflemiş, aymış ama rahatlamamış ya da arınmamış buluyorsunuz kendinizi.

Ciuli’nin *Bernarda Alba’nın Evi* yorumunda da aynı keyfi yaşadım. Keyiflice rahatsız olmak hissinden söz ediyorum. (izleyen-

deki mazoşizm mi?) Kast ettiğim, epifaniye erişip de arınmadan çıkmak salondan.

“Reji,” dedi Ciuli, “zekice kotarılmış bir koreografidir”. “Oyuncunun yaratıcı potansiyelinden yaratabilme potansiyelidir. Doğa-çlama da, haliyle bu sunumun temel taşıdır. Yaşamı kendi içinde yaşayıp çoğaltmanın da sırrı budur. Oyun sırasında bulduğumuz tesadüfler korunur, saklanır.” Burada Schafer ekliyor: “ki bunun için de çok çalışmak lâzım! Çünkü tesadüflerin çıkması için de zemin hazırlamalı. Penisilin de böyle bulundu işte. Tesadüfün ortaya çıkacağı koşullar hazırlanmalı.”

İki perde arasında bir İtalyan izleyici şiveli İngilizcesiyle şöyle di-yordu yanındakine: “Dis bringz bek my feyt in dı tiyatr” (This brings back my faith in the theatre / bu tiyatroya olan inancımı geri getirdi). Haklıydı. Bence de, diyemedim, içimde kaldı. Ben de Kemalettin Tuğcu’nun öğrettiği sözcükle selamlayayım ekibi: Habbeza!

Dostlar Tiyatrosu’nun oyunu *Aymazoğlu ile Kundakçılar*’ında (Max Frisch) hücre aymazlığın ta kendisidir. ... oyunundaki Aymazoğlu yangınları gördüğü halde aymıyor, kendisinin gözleri faltaşı gibi kapalı (eyes wide shut) ve öyle güzel bir tersinleme ile izleyen ayıyor (epifani) ama Aymazoğlu, malûm soyadı bu, aymıyor bir türlü. Aymazlık, yangını göz göre göre görmezden gelmektir. Dinamitten, benzin deposuna dönmüş bir evde oturmakta direktmektir aymazlık. Burjuva öyle sever ki bu hücreyi, kefenin cebi olduğunu sanırcasına direktir mih gibi sabitlenmekte. Mal canın yongasıdır derler ama burada füyyesi oluveriyor. Oyun dinciliğin yangın koku-suna dikkat çekerken eğlendiriyor, yoldaki yeni hücrelere aymaya çağırıyor hepimizi. Koragos işlevli ve asteriks serüvenlerinden fırlamışcasına komik ve karikatürize itfaiyecilerin “hop ve hoppa!” diyerek zıpladıkları yerlerde kahkahamı da attım. Genco ustamızın oyunlarını izlemek ayrı keyif, onun da bilinçlendirdiği yüreğimdeki yerini dile getirmeye çalışmak da benim için bugünlerde ayrı bir keyif oldu. Thespis’in delilerinin başında gelir kendisi ama o yaşını başını almış sakın, dingin ve bilge görünüşü altında saklar içindeki deliyi. Böylesi daha zararlıdır kundakçılar için, Erkal’ın ömrünü adadığı karşı duruşta, onu öteki belleyenler için. Yılmamış, ödün vermemiş ve çizgisini hep onuruyla korumuş ya; gıpta ile örnek

almaktan başka yapacak bir şey yok. Sarper Özsan ile görüşmeye gittiğimde 1984 yılında, yere oturmuş da tiyatronun bir sandalyesini tamir ederken görmüştüm Genco ustayı.

Usta oyuncular Meral Çetinkaya, Erdem Akakçe, Metin Coşkun, Tilbe Salim ve Beyti Engin de izleyicilere oyunculuk ziyafeti sergiliyorlar. Cabanın cabası.

İhtimal, devrim ihtimali hücre olmuştu *TOL*'da. Bir tek aksaklık dışında dört dörtlük bir yapım olmak üzereymiş *TOL*. Oyunu sevmemin nedeni sadece siyasi tiyatroya yatkınlığım değil. Ama sahne tasarımı müziğine, Mahir Günşiray gibi deneyimli bir oyuncuya varana kadar bizi yerimize bağlayacak bir oyundu *TOL*. *Döne Döne* ile geçen yılın en iyi yapımı ödülünü alan Tiyatro Oyunevi böylesine zorlu bir roman uyarlama işinin üstesinden birkaç pürüz de olmasaymış gelmek üzereymiş. Yanlarına bir anlatıcı, bir de kadın alsalardı, kim kimdir bilmecesini daha rahat çözerdik. Yusuf'un (Güven İnçe) oyun başında konuşmaya başlamasıyla birlikte "Eyvah!" dedim. "Oyun hep bu tonlama ile mi gidecek?" Devletten maddi yardım almadığı için olsa gerek buz gibi salonda, eyvah, bütün oyunu bu tekdüze vurgular, bu epik haykırışla mı oynayacaklar diye korktum ve korktuğum başıma geldi. İki saat o soğukta oturduk ve bütün karakterlerin aynı tonlama ve vurgularla iki oyuncu tarafından canlandırılışını izledik, sadece kılık ayrıntılarından yararlanarak ayırt etmeye çalıştık karakterleri. Ya ben yaşıyorum ve dikkatimi toplayamıyorum artık, ya da oyun devam edecekse iki kişi daha katılsa kurtarılır, çok daha başarılı olur oyun. Hele hele oyunun en vurucu sözü "Kamburlar, topallar ve yüzü yanıklar dans etmezler" dedikten sonra sadece kambur ve topalın dans edişi zirve oluşturacağı yerde zirveden düşüş oldu. Tom Hanks'ın AIDS'li hastayı oynadığı *Philadelphia* filminde Maria Callas'ın sesi eşliğinde döndüğü sahne gibi bir zirve noktası kaçırılmıştı.

Seyirciyi "bakan kişi" durumuna düşürmemek lâzım. Düşünen, gören, katılan, yorulan, rahatsız olan, kafa yoran kişi olmalıdır seyirci, edilgen izleyen değil. Sadece baktığının ayırtına varınca seyirciye hücre oluyor tiyatro.

Festival dışında bir ilk gösterim vardı İzmit'te. İrlandalı yazar Conor McPhearson'un *Geçit Yok* adlı oyununu izlemeye giderken,

trafikten geçit olmuyordu az kalsın. Saat 17.00'den itibaren hem trafik, hem de tatsız bir yolculuktan sonra saat tam sekizde girdik tiyatroya. İzleyici anlamıştı kısa da olsa gecikmenin bizim yüzümüzden olduğunu ve oyun tam başlarken bekleyen izleyicilerin “cık cıkla- rı” arasında ön sıraya oturduğumuz (bari arkada bir yere ilişseydik, bizi bekledilerse) ve neredeyse tamamı konuşmaya dayalı, seyirciyi edilgen edilgen orada bir buçuk saat mıhlayıp oturtan bir oyun izledik. Genel Sanat Yönetmeni Ragıp Savaş'ın da oyun bitiminde dediği gibi “gayet başarılı” olmuştu oyun. Söylenen değil söylenmeyen duyuldu. Bana “gayet” başarılısın deseler, anlayacağım şudur: “Olmamış!” Neredeyse oyunun tamamı sabitlenmiş aynı parlak ışık altında oynandı. Işıktan yoksun İrlanda gibi kuzey ülkelerinde hiçbir bar bu kadar bol ışıklı olmaz. Dekorunu başarılı bulduğum *Geçit Yok*'un izlenmesini iki oyuncu sağlıyordu. Philmar ve Jack. (Belki de Wilmar'dı adı. Basın üyelerine verilen pakette hangi oyuncunun hangi rolü oynadığı bilinmiyor. CD'ki tek dosya da boş çıktı. İnterneti de taradım. Yazarın oyununun özgün adı da hiçbir yerde yazılmamış, boşuna saatlerce karakterlerin isimlerinin doğru yazılışını aradım) İzleyici ise, bu arkadaşların daha önceki sahne ya da TV oyunculuklarını biliyormuş gibi bir bellekten gülüyordu olur olmadık her şeye. Levent Kırca ya da Yasemin Yalçın ile söyleşi yaparken bile gülesiniz gelmesi gibi bir durum bu.

Eren Hanım ve ekibi hücreden çıkamamışlar. Kutu sahne içinde, her birine ayrı ayrı tiradlar ayrılmış karakterlerin meselesi neydi, burada da anlamadım. Öylesine belirgin bir şekilde tiradlarını bekliyor ve ezberlerini iyi yaptıklarını öylesine belli etme hevesi içindeydiler ki her bir karakterin hücresi olmuş anlatılan hikâyeler güme gitti. Hiçbirinin anlattığı öyküyü anlamadım. Zor hikâyeler olduğundan değil, tonlama ve hızlı anlatışlarından ve sabit tek ışık altında dikkatimizin sadece öyküyü anlatanın üzerine çekilmeyişinden. Öyküyü anlatanı dinliyormuş gibi yapan öteki oyuncular benim daha çok dikkatimi çekiyordu, hele seyirciyi çaktırmadan izlediklerini sandıklarında. Seyirciye oynayanı seyirci görür. İki oyuncunun ötekilerden kolaylıkla sıyrıldığı bu yapım iyi bir oyunculukla ve izleyeni empatiye sevk edecek başka inceliklerle kurtarılabilirdi.

Öykü anlatmak ve bir öyküyü hücre gibi benimsemek ve herkesin bir öyküsü olduğu fikri ve bu öyküyü anlatmak zorunluluğu kişinin değeri ile yakından ilintilidir. Kadın karakterin öyküsü neydi, niye anlattı bunu, aslında niye anlatamadı, hiç anlamadım. Bu sıralar İngiltere ve İrlanda'dan seçilen oyunlarda ortak nokta gibi, bu öykü anlatmak zorunluluğu. Anlatılan öykülerin karakterlerin birbirleriyle ve oyunun tamamı ile ilgisi olması, oyuncunun da anlattığı öyküye kendini kaptırması gerekir. Oyuncu/karakter anlattığı öyküyü anlattığını belli ederse biz de ona bakarız sadece.

İrlanda bir adadır. Katolik yaşam dizgesi onların canına okur. Yobaz bir toplumun baskısı yüzünden (sayesinde?) çok iyi sanatçılar çıkar. James Joyce, William Butler Yeats, Samuel Beckett, Seamus Heaney and George Bernard Shaw, Sean O'Casey, Oscar Wilde, John Millington Synge bunların en önemlileri. Adadır İrlanda. Ada kaçış yeri olabildiği gibi, kaçışı olmayan bir hücredir de. (Akşit Göktürk hocanın edebiyatta ada üzerine yazdığı kitabını salık veririm). İrlanda'da ya da İngiltere'de bar kültürü çok önemlidir. İnsanlar evlerine gitmeden bu barlarda kaynaşırlar. Hâlâ hayatta olduklarını gösterirler. Görünürlük mekânlarıdır Anglo Sakson kültüründe barlar. Hele bu oyundaki gibi küçük bir kasabanın barı belki de insana karışılacak tek mekândır. Hücreden tek çıkış. Soluk alınacak tek yer. İnsanın yalnız olmadığını sanabileceği tek yer. Öyküsünü dinleyecek birilerini bulacağı tek yer. Öykü anlatmak bu yüzden önemlidir. Öykü anlatırken insanlar hücrelerinden geçici olarak kurtulurken, kendileri için de dinleyenler, okuyanlar için de yeni hücreler sunarlar. Oyundaki bütün erkek karakterlerin başını döndürmesi gerektiği metinden anlaşılan kadın karakter Valery "öf, bu oyun bitse de eve gitsek" diyormuş gibi oynuyordu, suh bir kentli burjuva kadını oynamak yerine. Öyküsü neydi, ne anlattı, erkekler onun ölen çocuğuna mı üzüldüler, öyküsünü anlatamayışına mı anlamadım. Çocuklar, üzülerek söylemeliyim ki daha heyecan verici lise müsamereleri izledim.

Ama kim, niye seçti bu oyunu, bunca zahmet niyedir, onu sormak lâzım önce. İrlanda'nın en güzel kasabalarından Sligo ise yazıldığı gibi değil "sılaygo" diye okunur. Karakter isimlerinin de

Türkçe isimlermiş gibi tonlanması da ayrı bir komik durumdu. “Hüseyin!” tonlamasıyla “Brendan!” isimli karaktere seslenmek örneğin. Oyunun çevirisinde “dili efendileştirme” çok belirgindi. Bu memleketle hiç hayrı dokunmadığına inandığım birinin adına dikilen kültür merkezinde oynanıyor olması mı sebep? “İbne” “Götoğlanı” vb. daha ne yakıştırmalar yaratmış bir toplum eşcinseller için. Yönetmen ve çevirmen Emre Koyuncuoğlu “nonoş” diyerek neyi kurtarmıştır? Sükûnet sözcüğü dururken “sakinlik” ne demektir. “Tedaviden geçmek” ne demektir? “Bayanlar ne tarafta?” ne demektir? (“Bayan tuvaleti nerede?” yerine) “Nü diye çağırırlar onu” yerine “Nü derler ona” ya da “Ona Nü adını takmışlar” diyemediniz mi? Bu gibi durumlarda beni “ne diye çağırırmazlar”, hiç anlamam! Ömer Asım Aksoy, Feyza Hepçilingirler’in kitaplarını salık veririm çeviri yapanlara.

Oyun bittikten sonra, kutlama ritüelini kocaman geniş giriş salonunda yapmak yerine bizi iki kat yukarı çıkartıp minicik bir odada yine sigara eşliğinde yapmaları bardağı taşıran son damla galiba diyordum ki, hayır daha çekeceğimiz varmış; minibüs sürücümüz Aziz Bey’in, adıyla müsemma sabrını sınavan bir gelişme ile minibüsteki herkes görmezden gelinip birilerinin bir yerlere daha götürülüp götürülmeyeceği tartışıldı; Aziz sürücümüz telefonda Mehmet diye biri tarafından sürekli olarak taciz edildi, araba sulu karda bizi İstanbul’a götürürken. Eski güreşçi Aziz Bey, bak araba kullanıyorum, sonra konuşalım, şimdi olmaz diyerek sağduyulu biri olduğunu gösterirken ben sabır, hoşgörü, tahammül üzerine çok düşündüm. Sabır, hücrenin ilk gereklerinden. Aziz Bey’e ben “Üşüdük kaptan, şu kapıyı kapatıver” dediğimde bana, “sen hiç davar gütmemişin hoca” dediydi. Latifeyi seven bir adam Aziz. Soğuklarda çok kalmış, bir sakatlık yüzünden güreşi bırakmış, davar gütmeyi biliyor ama servis aracı da onun hücresi olmuş belli.

Anladım ki kutu sahne olsun olmasın, oyunun hücreliği, tiyatro sahnelerinin lâbirentinden çıkış ancak ve ancak hücreyi esnetip genişletmek, onda yeni yepyeni yarıklar, delikler oluşturmakla gerçekleşebilecek. Bu yüzden *Üç Kuruşluk Opera*’dan ben de hücremden çıkmış gibi ayrıldım. Tiyatro yaparken, mutlaka dışardan bir gözün tiyatroyu hücre zannetmeden orada iki saat bilerek ve is-

teyerek oturup oturmadığını kontrol etmek gerekiyor. Hep derim, insana kendi kokusu gelmez çünkü. Sonra da düzeltmek için çok geç oluyor; bir yanlış, mazeret ve teselli bulmak gibi daha büyük yanlışları yaptırıyor insana.

İnanmak yetmiyor, doğru kararları vermek ve hayır diyebilmek de gerekiyor.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Sayı 160, Aralık 2005

Unutuş İronisi: Gözlerini Kapamadan Vazife Yapabilmek Deliliktir!

Haldun Taner'in 1 Ekim 1964 tarihinde sahnelenen *Gözlerimi Kaparım, Vazifemi Yaparım* 20 Aralık 2006'da Akatlar Kültür Merkezi'nde gala yaptı. Uzun mu uzun oyunu, küresel ısınmadan nasibini almış sıcak bir kış gecesinde bile salonu terk etmeden izledi konuklar. Tiyatromuzun en önemli yazarlarından Haldun Taner'in bu göstermecî oyunu tarihimizi Abdülhamit döneminden alır, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyetimizin kuruluşundan geçirir, Demokrat Parti iktidarından sonraya 1960'a kadar ama ilk askeri darbeye gelmeden bitirir. İnce alay ve dışavurumculuğun da işe karıştırılarak, neredeyse karikatürize edilmiş kişileştirme yöntemi sahnede çok dengeli kullanılmış, amiyaneliğe düşmeden incelikle kotarılmış. Müziği ve dansı ile de çok uyumlu ve titiz bir kuyumculuk ve disiplinli çalışma ürünüydü. Tebrikler bütün kadroya.

Metodoloji gereği, önce övgü gelir, sonra eleştiri ya da yergi.

Bu çalışmada gençlere bir kez daha şapka çıkardım. Onların değerli ve işini iyi bilen deneyimli bir hocaları olması büyük şans tabii ki, ama o hocadan geleni öğrenebilmek ve söz dinleyip (ya da dinlemeyip) ortaya neredeyse kusursuz, tastamam, büsbütün, yekpare bir oyun çıkarmak her öğrencinin, ya da her öğrenci grubunun harcı da değildir.

Belli rollerde gençlerin oynamamasını yeğledim, Atatürk'ü anıştıran Paşa, ya da bulunan saat için bir türlü zabıt tutamayan polis memuru örneğin. Bu oyuncuların işlerini çok iyi yaptıkların-

dan kuşku yok, bütün oyuncular, eşya taşıyanlar bile, işlerinin ne denli ciddi olduğunu ve oyunun bütünselliğine zarar verecek her şeyden kaçınmayı öğrenmişler ve titizlikle de bunu yerine getiriyorlardı, fakat genç oldukları belliydi o makyaj altında bile.

Kimilerinin cismen de ufak tefek oluşları, oyunu çok başarılı bir okul müsameresi havasına sokabilir her an. Ya da genç tiyatronun “beklenmedik” başarısı gibi başlıklar atılabilir bir yerlerde. Bunu kast ediyorum. Orta yaşlarda bir iki oyuncu serpiştirilse miydi diye düşünmekten kendimi alamadım. Oyunun yer yer, bugün başımızdan atmaya çalıştığımız iktidarın hallerine gönderimleriyle izleyenin beğenisini, bu dileğini okşaması da güzeldi (hacı hoca göndermeleri, başbakanın “al ananı da çek git” benzeri lafları) ve oyunun sonundaki sloganımsı komuta da uygundu: “Gözlerimizi açalım, Gerekeni yapalım!” Bu “didaktik” final, günümüz için de geçerli elbette, Türkiye’nin her dönemde gereksinimi olan bir sözdür çünkü edilgenliği pek severiz ve tiyatrodaki mihlanmış koltuklarımızda oturup bu komut ile geceyi sonlandırmak biçim olarak eski geldiyse de, gerçekliği ve geçerliliği hâlâ vardı. Değişen iktidar ile birlikte sokak levhasının değişmesi de durum ironisi ile birlikte ve ne güzel aktarılmış bir paradokstur ki insanımızın değişmediğini de gösteriyor.

Oyunun güncelliğini yitirmemiş olması biraz da bu yüzden.

Tam da buraya gelmişken söyleyeyim, oyunu güncellemeyi rahmetli Taner de düşünmüş ve 1974 yılında bu oyuna 12 Eylül anıştırması da eklemiş, sokağın levhası “12 Eylül” olarak değiştirilmişti. Oyunun metni bu türden değişiklikler ya da uyarlamalara uygun. Ama değeri ve önemi tartışılmaz yönetmen Zeliha Berksoy, neden bu metinsel değişikliklere kulak asmamıştır? Aradaki askeri darbeler dönemlerini es geçip günümüzden bir iki “dinci” anıştırması ile sokağın çehresi 1960 başında bırakılmıştır. Müzikte olduğu gibi, tiyatrodaki da bir “cover” dönemine girilmiş ve eski yapıtlar yeniden can buluyor olabilir. Ama oyunun günümüze dair daha çok şey söylemesini beklerdim. İnsanların sosyo-ekonomik duruşları tercihlerini elbette ki belirler, sınıfsal farklılıklardan kaynaklanan tercihler de görme biçimlerimizin hem kaynağıdır, hem de sonuçları.

Bu anlamda, Berksoy'un tercihlerini sadece saptayabilirim, yargılamak haddim değil, ama hızlı bir yaşam içinde koştururken, ona dokunmayan yılanları mı görmezden geliyor, yoksa oyunun ilk metnini mi çalışmak istemiş, bir belleğin acılarını görmezden mi gelmiş anlayamadım ama sinemamızda 12 Eylül döneminin mercek altına alındığı bugünlerde, empati ile ilgili bir soruna, bir eksikliğe değinmek ister gibiyim. Belki de benim bilmediğim başka sebepleri vardır yönetmenin ya da dramaturgun bu tercihinde.

Tiyatronun işlevlerinden biri de belleği taze tutmaktır, tarihin illetlerine kulak tıkamamaktır ve hele hele oto-sansür hatasına hiç düşmemektir. Burada, yönetmen ya da dramaturgdan (dramaturg yok mu yoksa?) dinlemeye ve anlamaya hazırlandığım tek tepki, "biz oyunun ilk halini oynamayı tercih ettik" olabilir. O zaman da başka meseleleri tartışmamız gerekebilir tabii ama yine de sanatçının 12 Eylül'e ve hatta metinde olmasa da 1980 askeri darbesine gönderme yaparak sokağın adını Kenan Evren olarak değiştirmesini istemek çok olabilir evet de, anti-militarist bir duruşu olmasa dahi, yazarın niyetini doğru yorumlamak görevidir. Bu çalışmada, Berksoy'un Vicdani karakterini Karagöz'e yakın, Efruz'u da Hacivat'a yakın yorumlatmayışının nedenlerini de düşünmem lâzım. Haldun Taner'in bu niyeti de yumuşatılmış gibi geldi bana.

Tercihlerde anlaşılamasam da, uzun mu uzun bu oyunun hiç bir yanının "sarkmaması" usta bir kalemden çıkmışlığından, ama aynı zamanda usta bir yönetmenden ve yaptığı işin ciddiyetinin ayırıcılığı olan bir ekip sayesinde gerçekleşmiş, lâkin fazla masraftan mı kaçınılmıştı, sebebini anlayamadığım bir tutarsızlık vardı. Kıyafetlerde gıcır gıcır ve tiril tiril bir eskilik, yeni-eskicilik ortası bir tuhaflık vardı. Ben anlamadım diye yorumladım önce, ama erkeklerin ayakkabıları bugünün moda ayakkabılarıydı, çocukken de yetişkinliklerinde de aynıydılar ya da bana öyle geldi. Birkaç rolde oynayıp büyük bir enerji ile tiyatro salonunda devinen bu gençlerden gazete satıcısı veledin üstündeki yamalar da gerçek yamalara benzemiyordu. Yamalar o kadar büyüktü ve stilize edilmişti ki, "patch-work" modası çıkmış da bu modayı izleyen bir burjuva çocuğu gazete satmaya heveslenmiş gibiydi.

Oyunculuğu ile göz dolduran (oyuncular böyle yönlendirmeleri sevmeyiz ama ille de diyeceğim), güldürüye hep yakışacağını, abartılı, karikatürize karakterlerle daha da büyüyeceğine inandığım Selin Zafertepe'nin iskarpinlerini ilgi duyduğu erkeğe göre değiştirmesi güzeldi, ayağına büyük gelen pembe ayakkabılarla vamp olmaya çalışması çok komikti ve kişileştirilmesi ile tutarlıydı. Fakat aynı zihniyet diğer karakterlerin değişen zaman dilimlerinde değişen kılıklarına yansımıyordu.

Brecht'iye epik tiyatro esintileri ve Anadolu'muzun seyirlik tiyatrosunun geleneksel öğelerinin de daha iyi değerlendirilip yorumlanabileceğini de düşündürten bu çalışmada kılık kıyafetteki yanlış kararlar algıda seçiciliğimi zora koşturdu.

E, sıra fark edebildiğim diğer aksaklıklara geldiyse eğer; atın kuyruğunun kopması, çocuk Efruz'un fesinin ikide bir düşmesi, ama düşmesinden ve fesin altından saçsıza yakın başının çıkmasından çok, o fesin düşmesinin oyuncu tarafından da sorun olarak algılanarak panik içinde düzeltilmesiydi bize eyvah dedirten... Fes düşerse yeterince genç olmadığı anlaşılabaksa bu role o oyuncu niye seçilir ki? Bu durumda dedim ki kendime, acaba Efruz'u oynayan ile Vicedani'nin patronunu oynayan oyuncu yer mi değiştirseydi? (Adını bulunca yazacağım. Oyuncuların adları rollerinin yanına yazılmayınca bu sorun çıkıyor. Oyun broşürünü ya da kitapçığını hazırlayanlara duyurulur, lütfen oyuncular deyip hangi karakteri oynadıklarını belirtmeden yazmayın oyuncular, çuvala doldurur gibi. Broşürün grafiği daha iyi ve modern olabilir miydi, alttaki fotoğraf net mi olsaydı vb.

Tolga Gürcüler (Vicedani) Beyti Bengin (Efruz) ve birden çok rolde Selin Zafertepe, Nilay Erdönmez, Erkan Kolçak Köstendil'in (Vicedani'nin vicedansız patronunu oynayan oymuş, az önce tiyatroya telefon edip öğrendim adını) ustalıkli oyunları ile başı çektikleri *Gözlerimi Kapatırım, Vazifemi Yaparım* yılın en çok ilgi çeken, iyi hasılat yapan yapıtlarından olacak; yineliyorum bütün oyuncular ile yekpare bir iş kotarmışlar, artikülasyon çalışmaları çok işe yaramış. Anlamadığım, duymadığım hiçbir replik olmadı desem yalan olmaz.

Cem İdiz'in besteleri de usta işi. Şaşırdım öyle olmasaydı. Ustalara övgü düzmek de ne zor iştir. Tiyatro müziğinde "popü-

ler müzik” nağmelerine teslim olmadan güvenilir ve vazgeçilmez türden bir marka olmuş Cem İdiz’in bu yıl da adı sık sık anılacak eminim. Müzisyenler de çok başarılydılar. Sadece, acaba dedim, oyun başlarken, karakterler/ oyuncular birer birer sahneye dolar-ken  alınan piyano sonatı “candle light music” gibi değil de biraz alaturka ve alay içererek mi  alınsaydı ki?

Oyuncular selam verme konusunda da  alışmalılar. Bir zamanlar çevirdiğim “Oyuncunun Duası”nı bulursam alıntı yaparım ama selam verirken de oyuncuların farklı olduklarını belirleme ihtiyaçlarını ya da kendilerini  ne çıkarma kaygılarını dizginlemele-ri gerekir. Tek tek selam verildiğinde kimi oyuncuların daha fazla alkış almasının önüne geçemezsiniz. Ama  ember yapıp selama çıkarsanız, en çok alkış alan oyuncudan sonra başkasının gelmesi durumunda alkışın azalması kimin işine yarar bilemem. Çok alkış alandan çok, az alkış alan anında ve yerinde infaz edilmiş gibi bir duruma düşer ki, toplu ve tek etkisi gözetilmiş bu oyunda, hep bir-likte el ele tutuşup tek bir beden gibi selam vermek en doğru selam şekli olurdu.

Gözlerimi K parım, Vazifemi Yaparım, eksikliklerine karşın, sahnedeki haliyle tek başına ayrı bir metin gibi incelen-diğinde tastamam, tek etkisi güçlü bir çalışma olmuş. Tek-nik açılardan yekpare ve ses getirecek bu çalışmayı izledikten sonra, hayatta durduğum yerden bakınca oyuna, siyasi günde-rimlerinde “uslanmış” bulduğum için biraz üzüntü ile çıktım sa-londan. Unutturmamaya çalışırken, unutuşun ironisi sarmıştı her yanımı. T h.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Ocak 2006.

Oruç'u Şiir Tuttu!

Oruç Aruoba, dilini düşünen, diliyle düşünen, dil bilinçli yazan söz ustalarımızdan. Söz kuyumcusunun hasıdır Aruoba. Düşünürün (“seer” anlamında) ustası olur mu bilmem ama -ben de dahil- birçok okuruna göre şair o. Yaşama ilişkin kafa yorarken, düşünürken dil ile dilin uzamlarına kafa yoran bir şair o. Tevazuun artık tadını kaçırarak kadar “Ben şair değilim” demeyi bir meziyet bilse de, o bir şair. Bunu kendi de biliyor, bizler de. Kitapları niye şiir ödülleriyle aday gösterilmez bilmem, onun buna ihtiyacı olmadığını (!) bilmekten mi kaynaklanıyor, onu da bilmiyorum. Onun yoksa bile, bizim, biz Oruç Aruoba metinlerini okuma serüveni yolculuğuna çıkıp *onunla-birlikte-oluş* halindekiler için bir gereksinim bu. Birileri vermemeli de bu ödülü, Oruç Aruoba’nın bir büyük şiir ödülünü alması sağlanmalı. Bu “tecelliden”, sanırım o da bizler kadar kıvanır. “Aman da aman, biliyorduk için için, haklıymışız bak” deriz biz de. Onun aldığı şiir ödülü de değerlenir böylelikle.

İşte—

Garaj İstanbul gibi İstanbul’un “seçkin” ve “deneysel” performanslar için mekânı cömertçe gençlere de açan bir oluşumda, hemen her gösteride kendiliğini, öznelliğini dayatmadan başkalaşmayı başaran bu sanat kümbeti mekânda okundu Oruç hocamın şiirleri, metinleri... meşe palamutları gibi düştü her birimizin yüreğine, ciğerine, iligine de işledi tabii ki.

“Metis Okumaları” başlığı altında sunulan Oruç Aruoba metinleri *Meşe Fısıltıları* bir gösteriye, “teatral” bir performansla dönüştü. Bu yazımda, bu performansın “teatral” yanlarını, uzam eşiklerini ve bu eşiklerin uzandığı başka uzamları ve çoğaldığı, çoğaltıldığı noktalarda işe dahil ve müdahil kılınan anlam ve yan anlamları incelemeye çalışacağım.

Metinleri/şiirleri okuyan Memet Ali Alabora ile Roza Erdem’i kıskandık. Kıskandığımız için de, “vay ne güzel okudular” dedik kimi zaman, “var git, ben daha iyi okurum,” dedik kimi zaman da. Sebep? O metnin bizimle buluştuğu anlara doğru müdahale edildiği ya da edilmediği ile ilgili yorumlarımızdı haliyle. Kıskançlık. Ustanın sözüne halel getiriyordu onlar benim iradem dışında. Be-

ğensem de, kıskandım işte. Usta Aruoba bilir, öğrenci hocasının canına okumak, onu cinaslı cinaslı “hak etmek” de ister; ben o evreden geçmişim, çoğaltmak ihtiyacıdayım ustamın sözünü. Haset değilse de, metinleri okuyanlara gıpta bu yüzden.

Karakterler: okuyan oyuncular/seslendirmeciler yazarın seslendiler (mouthpiece). Bu anlamda da, iki okuyucunun sesine bölünmüş de olsa tek bir oyuncu vardı, yazar Oruç Aruoba, ya da metnin ta kendisiydi oyuncu/karakter.

Metinlerin okunması için hazırlanan mekânın, merdivenlerle çıkılan izleyici/dinleyici kitlesinden yüksekte bir sahnenin her iki yanında metinleri okuyacak sanatçılara ayrılmıştı. Bu sahne ortasında ise, bir “altar” gibi, ya da taht gibi duran kırmızı kanepe ise metinlerin yazarı Oruç Aruoba’nın “erkli” oturduğu, duruşu için hazırlanmıştı. Bu düzenek işte, sahneyi, ya da metinlerin okunma mekânını oluşturuyordu. Böylelikle, metinleri bir mihraptan sunuluyormuş gibilik kazandıysa da, Oruç Aruoba tanrısal erk mekânına çıkıp da ışık saçarak konuşmadı. Dinledi sadece. Usulca sigarasından bir nefes aldı, birasından da bir yudum. Onun usul aksiyonu performans bitene değin bu kadardı. Usulluğu bize de geçti. Dinlemekle kalmadık, izleyişini, dinleyişini de izledik, dinledik. Herkes o dizelerin başka dillerden ve seslerden, tonötümlelerinden kendi kurgularında kesiştiği, örtüştüğü ya da çatıştığı yerlerden anlam çıkardı. Usta dil kuyumcusu, usuldu yine de. Ve performansı gerçekleştiren sanatçıların okuma yorumlarına birkaç yerde karşı çıktığını söylese de, takdirlerini sunmaktan kaçınmadı. Bu durum, bir metnin, yaratıcısı dışında takdimini tartışmaya açmayı gerektirir ama bu kez yaratıcı sunumun tam ortasında “Du bakali n’olcak?” diye bakıyordu sözün uzamında kendiliğinin başkalarınca cınlatılmasına, tanrısal erkiyle o dizelerinin dile getirilişini izleyenleri izliyordu da, üstelik. Ağlayanları gördüğünü belli etmedi, sonra söyledi. Bunu da bir gün bir iki dizayla dile getirecektir kuşkusuz. Belleğine kazınmıştır, ağlayan da, kırışıklıklarını gizleyen de...

Gizlendikçe açığa çıkma ihtiyacı doğuyor... Tanrıyı açmak gibi... Görmeye çalışmak gibi. Doğadan örnek verir ya inançlılar, tanrının varlığını kanıtlamak için, bizler de sözden kanıt gösteriyoruz, Oruç’un varlığını, oluşunu kanıtlamak için. De ki, işte—

Spot ışığı altında usulca oturup bekler dil kuyumcusu, sigarasını bir kez daha tüttürür (ve bu bir yönetmenin dayattığı bir mizansen değildir, biliriz) birasından bir yudum daha alır, aynı sahicilikle. (Performansın otantikliğini bizim algılarımız belirler. Oruç Aruoba, bu sırada bu sunumun otantik olup olmadığı konusunda ne düşünmüştür, ona sormak gerekir. Belki de metnin sunulduğu kendiliğini, otantikliğini, sahiciliğini tehdit eden bir uygulamadır, bu da ayrı bir tartışma konusudur). Onun aksiyonu şimdilik bunlarla kısıtlıymış gibi gelir bize önce. Tanrısal erkin duruş performansı, yazarın çoğalma performansına dönüşür. Bizler, performans sanatçıları, metni okuyanlar, onun sözünü nasıl çoğaltır ya da nasıl azaltır diye düşünürken anlarınız ki yazarın erki ve “okuma yoluyla yorumlanışını” usul dinleyişi ve aynı zamanda benzer (aynı değil) usullukta dinleyip izleyenleri izleyişi de performansın bir parçasıdır.

Yazar düşünür, bu performansta edendir de, oyuncudur da. Tasarımı önceden yapılmamış gibi görünen bir mizansendi gösterinin tamamı, çünkü okuma alanı/uzamı bir sahneye sahipti. Her iki okuyucunun da kırmızı koltuğun iki yanına konuşlandığı alan/uzam, kırmızı koltuğun sol yanından Aruoba’yı yandan ısıtan spot ile farklılaştı; dikkatlerimiz “eden yazara” da odaklanıyorduydu da, bakışlarımız her iki okuyucunun ses tonları kadar, oturuş biçimlerine, okudukları dizeleri bitirdikçe “iş biten” sayfaları yere bırakışları ile başka bir mizansen gerçekleştirildikleri için sahnedeki performans tek metni sunan üç karakterli bir oyuna/piyese dönüşüyordu. Biz izleyici/dinleyicileri de katarsak, dört karakterli bir piyesti sunulan.

İmler okunur mu? Şiir okunur mu? Okunursa, bu şiirler, metinler kâğıt üzerindeki metinlerle aynı mıdır? Metin okuması, bu yüzden aynı nehre ikinci kez girebilme denemesi miydi? Uzam bu anlamda nedir? İmgelemin sınırları ile uzam sınırlarının akrabalık derecesi nedir? Sorular yanıtlarını da ima ederler elbette, ama ben bu konulara kafa yorarken, Metis’ten yeni bir kitap daha çıkageldi: Paul Ricoeur’ün *Yoruma Dair* (Çev. Necmiye Alpay). Henüz kitabı okumayı bitirmeden, sırtımı yaslayabileceğim akıllı adam sözleri buldum kitapta. Tiyatronun özündeki –mış gibiliğe ve gösteri ile ilgili her şeyin simge olarak algılanabileceğine ve metnin yorum-

larına olduğu kadar, yorumların yorumlanışına ilişkin de bir şeyler diyen bir kitap bu. Sadece Oruç Aruoba metinleri için geçerli değil kuşkusuz, tüm okumalar, hatta sunulan her tür metin ile ilgilidir: Film, piyes, sokak, bedenimiz, yerdeki bir hayvan ölüsü, bir müze, şarkı klipi vb. her tür metin için geçerlidir yorum. Metin, içinde simgeleri, göstergeleri barındırıyorsa, yorum kaçınılmazdır. Dilin kendisi simgeler dizgesi olduğuna göre, bu araca / gösterene ek olarak renk simgelemi, ışık kullanımı, merdivenlerden oluşma yükselti sahne, oyuncu-okuyucuların giyim kuşamları, oturuş biçimleri, metinleri sunulan metnin yaratıcısının oturduğu kırmızı koltuk, sol yanından onu belirleyen lamba ışığı, arkasındaki beyaz perde, perdeye yansıtılan metinlerdeki söz, metnin yazı karakteri, sözcükler, dizeler arasına konan duraksamalar... Her şey simgeye dönüşür, imgelemimizi çalıştıran, uzamı genişleten ya da daraltan göstergeler olur hepsi.

Okunan metin “kendisi olarak, tam olduğu gibi gerçeklik” (Ricoeur, s. 23) gibi sunulmaktaydı, öyle olmadığını hepimiz biliyorduk tabii ki. Bu nedenle, sunum, simgesel bağlamda gerçeklik kavrayışımızı yönlendiriyordu. Bir tür, sözün nesnelleştirilme çabasıydı performansın tamamı. Tekanlamlı bir sunummuş gibiliği teatral kılıyordu gösteriyi; çünkü bu “tekanlamlıymışlık” arkasından gösteri, çokanlamlı bir yoruma teşne göstergeler bütününden oluşmaktaydı.

Meşe Fısıltıları okuma gösterisi, bu durumda “dil birliği sorununun geçerli bir biçimde ele alabilmek için, önce, ortak özelliği düzenlamanın içinde ve o anlam yoluyla bir dolaylı anlama da işaret etmek ve böylece bir tür şifre çözümü, kısacası ‘yorum’ gerektirmek olan bir grup anlatıma tutarlı bir biçim vermek” (Ricoeur, s. 24) çalışmasıydı. “Söylenenden başka bir şey kastetmek: Simgesel işlev işte budur.” (s.24)

İmlerin okunamazlığı, görsel simge olarak okuyucunun ya da dinleyicinin bilgisi kadar anlam kazanan simgesel işlevler olarak görsel düzlemde çokanlamlılık kazanmalarına yol açıyordu, metnin anlambilimsel uzamını genişleterek, değiştirerek. Seslendirilemezlikleri, imlerin yokluğu ya da anlamsızlığı anlamına gelmiyordu, çünkü arkadaki beyazperdede metnin tamamını imleriyle

birlikte görüyorduk. Noktaları, virgülleri vb. bütün imleri metin içi ve dışındaki tüm göstergelerle birlikte büsbütün olarak kavramaya, anlamlandırmaya çabalıyorduk. Bizler de, kendi seçimimizle salon-da özgürce istediğimiz yere yerleştirdiğimiz sandalyelerde oturduğumuz yerde, kendi duruşumuz ve öznelliğimizle, kimimiz sigara içerek ya da elimizdeki kadehten şarap yudumlayarak, o simgesel işlevin bizi götürdüğü uzamlarda anlam çoğaltma edimini gerçekleştiremiyorduk. Felsefi de, edilgen değildik. Ludwig Wittgenstein'in yine Metis'ten yeni çıkan kitabı *Felsefi Soruşturmalar*'ından (Çev. Haluk Barışcan) bir alıntı ile bu gösteriyi teatral bir etkinliğe olduğu kadar "zihinsel, tinsel" (s. 38) dönüştürüyordu.

Evet, bir performanstı Oruç Aruoba'nın metinlerinin okunması. Teatral, tinsel, zihinsel uzamlara felsefi, anlambilimsel, dilbilimsel, yorumbilgisel bir yolculuktu. Ama ille de gösteriydi. Dolduk, yükseldik, yüceldik. Usta söz kuyumcusunun, fark ettiklerini fark ettiğimizi kanıtlamaya çalıştık için için. Empati kurduk, çoğaldık, hatta katarsisten geçtik ağlayarak. Ustayı bir kez daha gördük, onunla aynı mekânı paylaştık, her şey harikaydı. Ama şiirlerimi, öykülerimi çeşitli etkinliklerde okumaktan, okunmasına tanık olmaktan gelen deneyimle de itiraf etmeliyim ki ben bu okumaların gerekliliğine inansam da (şiir çevirmenin gerekliliği gibi), kendi başımayken yaptığım bireysel okumalarıma kıyasla bu simgesel işlevli algılama yönlendirmesi yüzünden "başkalaşan" ve sahibine zaafım sayesinde "sahiplendiğim" bu Aruoba metinlerinin sunumundan bu yüzden rahatsız da oldum. Tek değilse de, en önemli nedeni, metnin azaldığına inanışım, sunum kuralları ve ayrıntılarının metni kısıtlanması, ya da benim öyle olduğunu zannedişimdi bu rahatsızlığın sebebi.

İşte bu yüzden içimden bir ses, "Ye yağlıyı, iç suyu, dondurursa dondursun; ye tatlıyı, içme suyu, yandırırса yandırсын!" diyor. Lı-kır lıkır su içmiş olduk, Oruç Aruoba tatlısı üstüne. Bu sunumla, tatlıdaki şekerin kana hızla karışması sağlandı. Oruç Aruoba'dan bir şiir okuması istendiğinde, kendi metinlerinden birini "şiir" niyetine okumaması da bence aynı sebeptendi. Kendisini şair addetmeyişinden çok, bu sebeptendi. Bu yüzden Keats'ten İngilizce bir şiir okudu Oruç Aruoba. İmgelemimizi kısıtlamamak için de şiiri

dümdüz okuyuverdi. Salt anlamı iletmek ister gibi, imgelemi sınır-
layan simgesel işlevleri asgari düzeyde tutmak istermiş gibi hızlı
okuyup bitirdi Keats'ten sevdiği şiiri. Aşka dair bir şiirdi. İngilizce
bilenler, şiiri tuttu.

Gösteri sonunda, iki sevgili yanaştı Oruç Aruoba'ya. Kız, "Sev-
gilim, o kadar etkilendi ki, bana bu sunum sırasında evlenme teklif
etti, ben de kabul ettim" dedi. Oruç Aruoba ise, gösteri sırasında
gelen teklife sevindi tabii ki ama bana göre insanoglunun para gibi,
devlet gibi hatalarından biri ve acizliğinin de bir göstergesi olan
evlilik kurumuna karşı gençlere şu öğütte bulundu: "Evlenin tabii,
herkes sizin evlendiğinizi görsün, bilsin; ama sonra, hemen boşa-
nın, sevgili kalın!" Evliliğin de teatral bir dışa-sunum, bir gösteri,
simgesel işlevi bulunan ve ancak o işlevlerde varolabildiği uzama
sıkıştığının bilincindeki birinin öğüdüydü bu. Dışavurumsal tiyat-
royu ya da saçma/uyumsuz (absurd) tiyatroyu daha çok sevişim
bu yüzdendir.

Metis okumalarında Oruç Aruoba'yı şiir tuttu.

Şiir çevirisi gibi, gerekli olduğu kadar ihanet diye de yorumla-
nabilecek bu sunumda, imgelemim de yelken açması için sunulan
uzam göstergelerinin simgesel işlevlerinde yelken açtıkça oruç tut-
tu, orucu yemek için de aldı başını sunumun uzam göstergelerinin
ötesine gitti; gitti gitti, geri geldi. *Meşe Fısıltıları*, kitap olarak elime
geçene değin, metinle yapacağım tek başıma yolculuğumun sancı-
sı da beni tuttu.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Mayıs 2007.

Thespi's'in Ruhu

Temmuz sıcağında birkaç günlük tatil için Foça'ya yola çıkmadan önce İzmirli dostlarla Karşıyaka'da yürürken güzel bir sürpriz kılığında karşımıza çıkıyor tiyatro. Bir delikanlı kalabalık içinden bizi gözüne kestiriyor, daha sonra bilgisayar çıktısı bilet olduğunu anladığımız minik kâğıdı bize uzatarak “Tiyatro ile ilgileniyor musunuz?” diye soruyor. Biz yeni bir iş yeri, pizzacı ya da bir kozmetik ürünü pazarlayacak diye düşünürken “tiyatro” diyor genç oyuncu. Elbette ilgileniyoruz “İktisat Oyuncuları” ile. Biz yola çıktıktan sonraki Pazartesi günü Çehov sergileyeceklerini söylüyorlar ama bizim tatilimiz çok kısa ve başka bir olanağımız da olmayacak bu yıl. İktisat oyuncularından bir omzumuz düşük ayrılıyor. *Tiyatro Tiyatro* Dergisi'nden haberdar değiller.

Hepsi de pırıl pırıl gençler ve tiyatro ateşi ile yanıyorlar o kavurucu sıcak altında ve verdikleri emeği görsün istiyorlar, izleyenleri olsun istiyorlar.

Wikipedia'ya “Thespi's” diyerek girerseniz, Thespi's'in ilk oyuncu olduğu, mitolojik öykülerden oluşma ilk şarkıları söyleyen bir şarkıcı olduğu ya da koroya ilaveten ilk oyuncuyu tiyatroya kazandırdığı bilgisini bulursunuz. Ama daha sonra şu inanca da rastlarsınız: “Tiyatro mitolojisinde ya da batıl inançları arasında Thespi's bugün de aramızda dolaşan oyunbaz ya da saman altından su yürüten “fitnes fucurus” bir ruhtur.” Tiyatrocular isterlerse, sahnede bir şeyler ters gidince Thespi's'in ruhunun işlerine karıştığına ve onlara bir cinlik, bir hinlik ettiğine inanabilirler.

Ben de bu batıllık doğruymuş gibi davranayım da, Thespi's'in bana yaz sıcağında tiyatroyu anımsatmak için bu genç arkadaşları karşıma çıkardığına inanayım. İnsanı tesadüfler yönlendirir kimi zaman. Ciddiye almak gerek beklenmeyi.

9 Eylül Üniversitesi'nin bu cevval gençleri, kuşkusuz günümüzün “thespiyenleri”, Thespi's'in ruhu onlarda yaşıyor. Kısa oyun günleri düzenliyorlar. Çehov'un *Teklif* ve *Ayı* adlı iki kısa oyununu da sergiliyorlar.

Çehov, insanın sağ duyu, akıl ve yaratma gücü ile donandığına inanırdı. Bu yaratma gücü ile de doğuştan geleni zenginleştirmek

olasıdır. Ama *Vanya Dayı*'da (1897) on dokuzuncu yüzyıl karamsarlığına yakışan bir yorumla da, insanın o güne değin yıkımdan başka bir amaç için zekâsını ve yaratıcılık gücünü kullanmadığını söyler. Ormanlar yok olup gitmekte, ırmaklar kurumakta, vahşi doğada birçok yaratığın soyu tükenmekte ve toprak her geçen gün daha biçare ve çirkin hale gelmektedir.

Bu yüzden sevindim genç tiyatrocuları hiç ummadığım bir anda karşımda görünce. “Umutsuz olan ümit eder” sözüne kulak asmayıp gençlerin tiyatronun da, dünyanın geleceğini iyiye doğru değiştireceğine inancımı bir kez daha yinelemek isterim.

Çehov, mektuplarında Rusların kolaylıkla ve hemen heyecana kapılmalarını, delifişek olmalarını onaylarken, ateşlerinin çabucak tükenmesinden yakınmıştır. Ben de gençlerin ateşinin çabucak sönmemesini dilerim. Unutmasınlar, Çehov'un da altını çizdiği gibi, şimdiki zaman geçmişten her zaman daha kötüdür. Geleceği daha iyi kılmak için de hayal gücümüzü kullanacağız ya, bu yüzden geçmiş kolaylıkla harcayabiliriz. Fakat gençlerimizin hep “başarı” ne demektir, bu kavramın göreceliği üzerine de iyi düşünmeleri gerekir.

Ciddi ciddi tekniklerini çalışmalılar, repliklerini anlaşılır şekilde duyurmayı bilmeliler, elbette başka alanlardaki bilgi, görgülerini de artırmalılar; bütün bunları yaparken de egolarını önlerinden çekmeliler. Nice yetenekli insanların disiplinli çalışmaktan bezdikleri için alanda başarısız olduklarını, ya da silinmemek için kolay ün ya da para yollarını yeğlediklerini biliriz. Popülerliğinin zirvesindeki bir şarkıcı oyuncunun TV izleyicisinden gelen “Bulduğunuz noktadan memnun musunuz?” saçma sapan bir soruya “Ne noktası, ben bir noktayı aştım kardeşim, nasıl diyordunuz, okeye dönüyorum ben” benzeri bir yanıt vermekten kaçınmalıdır.

Olduğunu sanmak, hamdım eskiden, ama piştim şimdi demek, hâlâ ham olduğunun en büyük kanıtıdır, bunu genç arkadaşlarım unutmamalıdır. İşte o noktada değil tiyatro, hangi iş ya da sanatla uğraşıyorlarsa uğraşsınlar, mutlaka iktidar ile fuhuş değilse bile, flört halindedirler ve bir iktidarın nimetlerini devşirdikleri içindir ki böyle tuzu kuru sözler edebilirler.

Tiyatrocu için “yanmak” ise Thespis’in ruhuna dönüşmektir. Geçen ay yitirdiğimiz değerli ve bir o kadar da önemli sanatçımız Mehmet Akan’ın da vurguladığı gibi hep “amatör” bir ruh taşımakla eş anlamlıdır tiyatro için yanmak.

9 Eylül Üniversitesi’nin genç oyuncularına ve sanat ile uğraşan herkese işte bu ruhtan iktisatta bulunmamalarını öğütleyebilirim son olarak. Yolları uzun ve hep açık olsun.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Sayı No: 168, Ağustos 2006.

Dilsiz Kuğular: Alvin Ailey Amerikan Dans Tiyatrosu

Dans herkesi ilgilendirir. Alvin Ailey Amerikan Dans Topluluğu (AAADT) 17-19 Eylül tarihleri arasında Lütü Kırda Salonu’nda insanın en eski iletişim yöntemlerinden biri ile, dans ile dillendirdiler bedenlerini.

Ahrazlar çünkü ırkçılığa maruz kalanların torunları. 1958 yılında Alvin Ailey tarafından kurulan bu dans tiyatrosu, Ailey’nin yakalandığı AIDS’den 1989 yılında ölümüne değin modern dansın önce ABD’de sonra da tüm dünyada öncüleri haline gelmeyi başarmışlar ve bu alanda marka olmuşlar. Ayak basmadıkları tek kıta Antarktika kalmış. Irkçılık denli homofobiden de çekmiş Alvin Ailey. Onlar dilsiz kuğular çünkü Asya ve Avrupa kökenli dilsiz kuğular da tıpkı siyahiler gibi yurtlarından koparılıp Kuzey Amerika’ya göçmenler tarafından getirilmişler. Güzellik, saflık ve zarafet simgesi olarak da bilinen dilsiz kuğuların yazgısında zenci tarihindeki gibi yuvadan kopup yeni bir yuva bulma yolculuğu da yattıyor.



1931 yılında Rogers, Texas’da dünyaya gelen dansçı ve koreograf Alvin Ailey şöyle demiş: “Ben, kökleri güney eyaletlerinin güneşinde, tozunda toprağında bulunan bir zenciyim. Benim köklerim, güneyin o insanlarındadır, onların güzel hayatlarında, onların acılarında, yoksulluğunda, kederinde ve umutlarındadır; benim köklerim gospel kilisesindedir, gospel kilisesi ve blues şarkılarında; kutsal blues, sevinç dolu ilahiler, biz zencilerin ruhunu yansıtan ulusal marşlar gibidir.” Arto’nun bestesine Sezen’in yazdığı gibi: “Bu şarkılar şifa duaları/Bu şarkılar yıkar duvarları/Bu şarkılar dostluk sal’aları.”

AAADT’nin sorumluluğunu Alvin Ailey’nin ölümünden sonra “sanat direktörü” sıfatı ile üstlenen yoldaşı Judith Jamison ise Ailey’nin hayattayken amacının insan hayatında kutlanmayan, kutlanmadığına inandığı ne varsa ve görülmeyen, görmezden gelineni sahneye taşımayı, zenci yaşantılarını koreografiye taşımayı hedeflediğini, sonra bu hedefin evrensel olduğunu gördüklerini söylüyor. Alvin Ailey’nin annesi onu tek başına yetiştirmiş ama oğlunun geleceğinin Los Angeles’ta olduğunu da bilmiş. Carmen de Lavallade ve modern dans ile orada tanışmış Alvin. Lester Hor-

ton gibi çokkültürlü etnik modern dans öncüsü bir koreografi da orada tanımış. New York'a 1950'lerde gittiğinde ise modern dans patlaması yaşanmaktadır ve eksik olan Afrika-Amerika kökenli bir modern dans kumpanyasıdır. 1958'de kendi kumpanyasını kurduktan ve ilk gösteriden sonra da bir daha Kaliforniya'ya dönmez. New York ona özlediği özgürlük ortamını sağlamış. Afrikalı-Amerikalıların yaşantılarından sahneye aktarılan böylesi bir gösteri hiç görülmemiştir. Ailey ve ekibi "Modern dans ve kimlik ancak böyle sahnelenir işte!" dedirtmeyi başarmıştır. Gizemli, büyüleyici bir gerçek, zamanla eskimeyen bir klasik tarz çıkar ortaya. AA-ADT, dans tiyatrosu denince akla gelen geniş çeşitliliğe kapısını hep açık tutmakla övünüyorlar ve farklı olanları bir araya müthiş bir uyumla getirebilme yeteneği ile övülüyorlar, gittikleri her yerde ayakta alkışlanıyorlar. ABD'nin çokkültürlü bir mozaik olduğunu da iletebildikleri için, zenci diye aşağılananların dilsiz kuğular gibi yekpare ve yekvücut olabildiklerini, bu yolla da Amerikan hülyasının gerçekleşebileceğini de muhtulayabildikleri için. Markalaşmanın getirdiği Barbie bebekler ve Hallmark e-kartları konusuna girmeyeyim.

1971 yılında Ailey, "Crime" adlı bir dans hazırlar, dünyanın her yerindeki karaderili kadınlar için. Judith Jamison bu dans ile zirveye çıkar. Ailey öldüğünde ise, St. Johns kilisesine beşbin kişi gelir ustaya güle güle demeye. Jamison diyor ki: "Öyle çok şey yaptı ve yapacak öyle çok şey bıraktı ki 'Aman tanrım, onsuz ne yapacağız şimdi?' demeye vaktimiz bile olmadı, hemen işe koyulduk." Kumpanyanın ikinci evresi böylelikle "Etrafımda, benim aklımın ermediği konularda zeki olanları toplamayı severim" diyebilen Jamison yönetiminde gelişir. ABD'nin kültür elçileri, Afrikalı kökenlerinden çıkıp evrenselliğe ulaşmış ve bu yolda elli yılı doldurabilmiş eşsiz bir ekol ve de şimdi bir fakülte. 2005 yılında görkemli bir cam binada açılan The Weill Center for Dance'in şeffaflığı sayesinde gelip geçenler içerde dans çalışanları görebiliyor. Mimari yürek-lendirme yöntemi. Dans artık bir gerçekliktir, bina bir simge dir artık, ideograma dönüşmüş bir kurumdur, evrensel bir markadır. Misyonları ise, en çok insana en kaliteli dans dersleri verebilmektir.

Dansın halktan geldiği, halka götürülmesi gerektiğinin bilin-
cindeki Ailey'nin arkadaşları bu mirası geleceğe taşıırken ikinci bir
Ailey kumpanyası da açarlar. Gençlere sadece Ailey yolunda dans
etmeyi değil, aynı zamanda yaratıcı olmayı da öğretmeye başlar-
lar. Jamison, “Dansçıyı, bir köşede step dansını yapan marifetli biri
gibi değerlendirmem ben, bundan çok ötedir gördüğüm benim;
tek etkiye önem veren, dans aracılığı ile Amerikan kültüründen
bir kesit izlediğimi düşünürüm,” diyor. Boynuz kulağı geçsin isti-
yor belli ki. Bu yüzden işte bu dans ile herkes heyecanlanıyor ve
Ailey'nin vizyonu yaşıyor ve yaşatılıyor. Okul, yabancı ülkelerden
dansçı ve öğrenci kabul ediyor ve destek veren altı ciddi kurum
sayesinde burs da veriyor. (Bkz: www.theaileyschool.edu). Mirası
taşımayı bilenlerin başarısı, başka yeteneklerin başarması için de
yol olmuş haliyle.

AAADT'nin Lütfi Kırdar'da sunduğu program şöyle: Night
Creature (Gece Yaratığı); Solo; Love Stories (Aşk Öyküleri); Re-
velations (Vahiyler). Sonuncusu, bugüne değin en çok ses getireni.
Siyahilerin Amerika'daki varoluşlarının acılı, kederli ve hep umutlu
halleri. “Dilimi bağladılar ah tanrım, dilimi ver tanrım, bu dünya-
nın derdi bitsin tanrım, denize ırmağa koş oğlum, oralar dertsizdir
evladım, ah tanrım sana dayadım sırtımı” diyor dansa yol olmuş
bir ilahi. Toni Morrison'un *Süleyman'ın Şarkısı*'ndaki o kadınlar
gibi, kölelikten kurtulabilmek için uçmayı başaran gebe kadınlar
gibi. Onlardan bir tanesi işte, Alvin Ailey'nin nenesini doğurmuş
olmalı. Tinsel ya da dînî kurumlar üzerine kurulu da olsa, bütünü
kucaklamak, kim olursan ol gel demek vakti hiç geçmeyen ütopya-
ların yelkenlerine rüzgâr: “Öteki de sen, beriki de sen.”

Dans herkesi ilgilendirir. Kuş gribinden birkaç kişi mi öldü, Fil-
dişili dostlarım hemen Kuş Gribi dansı uydurur, bu halk arasında
yayılır. Hatta, biraz ideoloji sosu da karıştırıp Kurubi dansı yapar
Afrikalı kadınlar. Belki dostum Zenya (Yevtuşenko) Gürcülerin
dansları ile ilgileniyordur şimdi. Belki Iraklılar yakında rock müzik
eşliğinde “cowboy” dansları yapabilirler. 1999 yılında, Chicago'da
bir elimde İsveçli bir sarışın akademisyen, öteki elimde siyahî bir
teyze ile dans ve zenci kilise müziği gospel eşliğinde kendimizden
geçmiştik. Sandım ki bütün dünya huzur ve barış içinde çayda

çıra oynuyor, sandım ki bütün dünya geçmişe bir sünger çekip Silifke'nin yoğurdunu yiyecek.Yapacak da kayalar kertilecek, ağ terlik yırtılacak sandım. Sandım ki imkânsız mümkün kılınacak. Herkes kardeş olacak. Bu umut var olduğu sürece, dans da var olacak. Bu yüzden eller havaya kalkar futbolda, dansta, konser ritüellerinde, dualardaki gibi avuçlar yukarıya açılır. Vefalı halkı sömürmeyi bu yüzden iyi bilir şaibeli vaizler. O vaizlerle beş taş oynayan, ip atlayan ötekileştirme ustaları da AAADT dansçılarından Abdur-Rahim Jackson'ın dansçı olduğunu kanıtlaması için İsrail havaalanında dans ettirirler, adını değiştir diye öğüt verirler. İnsan bağınaz doğmaz, bunu bilmez iktidar bekçileri.

Ne sıkıntılardan geçmişler, ne büyük emekle sanat alanlarında büyük isim olmuşlar. Şimdi parası olanın izleyebildiği, kredi kartı indirimlerini kullanan burjuva seyirciye dans edebiliyorlar ancak. Burjuva olmuşum meğer.

Ağtlar, ilahiler, türkülerimiz ve hatta bütün şarkılarımız hep aynı telden çalıyor: Kardeşiz hepimiz, bu kederde, bu ahrazın dansında. Bilip de bilmezden geldiğimiz gerçeklerden biri de bu. Dünya denen şu taşın dili olsa da konuşsa.

Radikal İki, 14 Eylül 2008

Bejart Ballet & Bellekteki Ölümsüzlük Metaforları *

“Aşk diyor Bejart, *Wagner ya da Deli Aşk* yapıtına önsözünde (www.bejart.ch), “aşk, hayatımı yeniden, yenibaştan yapılandıran ve içimi inanç ve umutla dolduran kutsal gerekliliktir.”

Gerçek hayatta bazen aşk ağuya dönse bile, yaratılarda, yapıtlarda aşk sayesinde yanılısama ile gerçek arasında bir köprü kurulur ya da hangisi gerçek hangisi yanılısama karıştırmayı ve bu doğrultuda mutlak doğrular söylemek yerine yorum ufku açık eserler üretmeyi sever sanatçılar, çünkü aşk ve yaşama sevinci ile bütün ile bir olma arzusunu çeşitlemeyi her sanat alanı kendi olanakları ile, kendi özelliklerinin elverdiği ölçüde yapmayı sever. Öyle de olması gerekir.

* Metindeki bütün çeviriler bana aittir.

Okyanusa (denize) atılan her damla, gerisin geri sahile vurduğunda şekilsiz taşlar daha güzel, daha farklı ve çeşitli şekillenir.

Lausanne'dan gelen ünlü Bejart Ballet, Mevlâna'nın doğumunun 800. yılı dolayısıyla AKM'de özel olarak kurgulanmış bir gösteri sergilediler Haziran 2007'de. Son gösteriyi kaçırmadım. Programda gösterildiğinin tersine ilk yarıda "Rumi: Dua ve Dans" adını taşıyan ve Kutsi Ergüner'in müziği üzerine Maurice Bejart'ın hazırladığı "Rumi" koreografisi ve "Piramid-El Nour" ile "Gülistan ya da Gül Bahçesi" sunuldu. İkinci yarıda ise "Aşk-Dans" başlığı altında Stravinsky'nin "Bahar Ayini", Berlioz'un "Romeo ve Juliette", Geleneksel Çad Müziği "Heliogabale", Webern & Heuberger'in "Wien Wien Nur Du Allein", Mahler'in "Le Chant du Compagnon Errant", Teodorakis'in "Yedi Yunan Dansı", Strauss'un "Und So Weiter" ve Brel'in ünlü "Ne me quitte pas" adlı şarkısıyla başlayan Jacques Brel & Barbara'nın müziğine yapılan koreografi ile "Brel et Barbara" adlı bölüm geldi. Kostümleri Henri Davila yapmış, ışığı ise Clément Cayrol üstlenmiş her ikisi de kusursuz bir tek etki nasıl yaratılır bilen bir ekibin ustalarından olduklarını göstermişler.

Boş Alan (Empty Space) adlı kitabının "Kutsal Tiyatro" bölümünde Peter Brook Haiti voodoo'suna gönderme yaparak bir törenin sadece bir direk etrafına toplanmış insanlar ve davullardan oluştuğunu ve davul seslerinin Afrika'daki ataların duyduğuna inanıldığının altını çiziyor. Daha sonra ortaya gelip devinen, iniltiler çıkarın kişinin ise tanrı ile bağlantıyı kuran ve tanrısallığın muştucusu ve beden bulmuş hali olduğuna inanıldığından örnek veriyor. Şaman ritüellerinin hemen hepsinde olan bir bedensel devinim, dans, inilti ya da Kızılderili "chant"leri, Güney Utah'daki Sundance Temple'de tek bir tahta direk etrafında çölün ortasında "heya heya!" çekmek ile halay çekmek ya da horon tepmek, işlevleri açısından pek de farklı değil. El ele, omuz omuzadır insanlar hemen bütün halk oyunlarımızda, daireler çizilir, boş uzamı doldurmak üzere neredeyse üforik çığlıklar atılır, o okyanus duygusuna kapılıp bütüne kaynadığımızı hissedince. Dön Allah dön!

İnanç ile Tanrı eksenli dönmek ve ondan aldığını yeryüzüne vermek aracılığını halk dansları ile bir tuttuğum sanılmasın. Sadece ortadaki bedenin aracı olduğu bir büyük, ulvi bütünsellik varsa,

o bedenın yüklendiği anlamlar her izleyenin empati kurup aidiyet hissi içinde kendinden geçmesine yol açabilir.

Bu yüzden de “kulluktan asla vazgeçmemek lâzım.

Bejart’ın sahnede yaptığı da farklı değil. Sema törenlerine benzecekmi  izlenimi ile ba layan ama kılık kıyafet başta olmak üzere danslarda da Semazenlerin tek eksen etrafında d n   lerine bağımlı kalmayan ekip elemanları müziğin  okkusunu tüyleri diken diken ederekten iliğimize görsel olarak da i lediler. Belleğimizdeki bu görsel vecd imgeleri uzamı d n   t rmeye yetti. Usul usul Mevlevi ayinlerinde dönmek üzere zemine çıkan dansçılar daha sonra çoğunlukla toplu ya da gruplar halinde hareket ederek Rumi’nin ruhunu, öğretisinin özünü anladıklarını dansla da söylediler.

Mevlevi sem  ayininde kullanılan renk simgelemi sahnede de yer aldı. Beyaz ve kırmızı  rneğin. Dervişin tennuresi yerine çıplak sırta giyilen tabutu simgeleyen hırka ve bol etek-pantolon karışımı kostüm içinde bu semboller ne kadar da deği tirilse dans edilen uzam “semahane” ise, AKM büyük sahnesi üzerindeki stilize Bejart sem sı ile k inatın sonsuz anlamlarını y kleniverdi. Dansçıların gruplar halinde sahnenin sağ (madde), sol (m n ) taraflarına ko up iki tarafı da kayna tırdıklarının bilincinde olduklarını, ko-reografin Mevlevi sema töreninin bilgisine sahip olduğunu anlattı bize. Ulviden s fliye gidiş, kud m n ilk vuru uyla gelen “Ol!” emri ile “seyr-i s l k” denen manevi olgunluğa eri me yolculuğu da ba lamı  oluyordu. Bilme, görme, olma mertebelerinin her hali ve de Mevlâna’yı simgeleyen kırmızı renkli post sadece tecelli anlamını taşıyan kırmızı  alvarımsı (hatta biraz da kovboy pantolonu ile kısbet karışımı ayak bileğine doğru daralıp incelen bol donlar) kostüm ile yine stilize, hatta grafik sahne tasarımı düşünüldüğünde matematiksel kusursuzlukta sergilendi. İncancı güçlü, biraz da Ortodoks bakanlar ne demiştir bu değişim ve dönüşüme ama sanatın işlevinin de bu yolculuk olması gerektiğine inanan biri olarak dansçılara bu ho Ğ r y  tevazu ile bah etmek gerektiğine inanıyorum.

Boş Alan konusuna yeniden dönmek lâzım. Beden ve boş sahne o denli sağlam iki araç ki hayalgücüne yol vermek için, sahneyi daha fazla dekor vb. ayrıntıları ile doldurmak saçma olurdu   n k  dikkati danstan başka öğelere ta ırdı. Bedenlerin taşıdıkları giy-

silerin renkleri, dökümleri bedene kattıkları anlamlar kadar boş alanın hep orada olduğu bilinci ile de izledik gösteriyi. Bejart'ın bilinen ve beğenilen özelliği hep farklı biçimler deneyişi ve üslup kalıplarına hep meydan okuyuşu ile izleyenlerini hep kalbinden vurmayı bilmiş.

Final performansı Jacques Brel'in şarkısı ile yaptı derken, selam vermeye gelmişti sıra ki, performansın zirvesine Freddy Mercury'nin tüyler ürperten sesi iniverdi. Gözlerimiz dolarak, hatta kimi kadın izleyiciler ağlayarak izledi selam performansını. Usullüğün, düzenin, disiplinin boş mekânda dünyanın en güzel seslerinden biriyle yine romantik, hatta romantiklerin biraz da acımasızca karamsarlığı ile selam verdi ekip. Yirmi yıllık bir sahne deneyimine sahip Bejart Balesinin kurucusu Maurice Bejart (1927-?) rahatsızlığı nedeniyle gelip sahneye çıkamadı ama kumpanyanın yönetmen yardımcısı Bejart'ın sağ kolu Gil Roman idi bu kez geminin orta direği.

Şarkının klübini anımsatmak gerekirse, Queen grubunun eski kliplerinden bir derlemedir ve Freddy Mercury'nin (1946-1991) siyah peruk ve siyah deri bir mini etekle bir kapıyı kalabalıklara açışıyla başlayan ve de o kapıyı kapatması ile biten ve de her şeye karşın sahnedeki gösterinin, yani hayatın, sürdürülmesi gerektiğini söyleyen bir şarkıdır. Freddy Mercury'nin sahne performanslarından özet görüntüler, öleceğinin bilinmesi üzerine yapılmış olduğu kesin bir kliptir ve ainesi iştir kişinin der gibidir aynı zamanda da. Kapılar açılır kapanır, farklı şekil ve boyalarda sarılırız yine hayata, süregelen olan o sahnedir, bize düşen iyi oyuncular olup o gösteriyi sürdürmektir. Kulluk biraz da bunu gerektirmez mi? AIDS olduğunu öğrendikten sonra çıkan 1991 albümü *Innuendo*'nun promosyonu için Queen var gücüyle çalışmayı sürdürmüştü. "Freddy'nin bu gezegende fazla vakti kalmamıştı" der Brian Ferry. Kensington'daki malikhânesine çekilir Freddy 18 ay boyunca ve 23 Kasım 1991, Cumartesi günü basına "Yes, I do have AIDS" diyerek açıklar gerçeği. Kısa bir süre sonra da 46 yaşında ölür.

Özellikle finalde (selam performansında) belki de en iyi Queen şarkısı denebilecek "Show Must Go On!" Freddy Mercury'nin tüyler ürperten sesi ile başlayınca kullanılan ve geminin orta direği

Gil Roman'ın üzerinde toplanan ışık, sonra bu temel direğin topluluk elemanlarını birer ikişer toplaya toplaya sahnenin gerisinden önüne gelerek ve bütün dansçıların usul usul ve çoğalarak yürüyüşleri finaller finali gibiydi. Kostüm ve ışığın önemi de bir kez daha vurgulanmış oldu.

Kostüm deyince Freddy'nin sahne performansları ya da müzik kliplerinde giyindiği kılıklar geliyor aklıma. Bir okurum Nuh Arslan'ın yazdığı gibi "bir çeşit binbirsurattı Freddy" tüm sahne sanatçılarının olması gerektiği ve Stanislavski'nin de öğütlediği gibi.

Freddy demiş ki: "Üstümde bir kostüm varsa ve onun arkasına saklanabiliyorsam iyiyim, ama bundan daha düzcinsel (straight) bir şey yaparsam da işe yaramazdım doğrusu."

Düzcinsel, fallomorfik ya da homofobik bir yerleşik düzene başkaldırıyı fantastik ya da gay kimliğini onların gözüne gözüne kadınsı kostümle göstermek ama eşcinsel olduğunu her zaman gizlemek, sanat güneşimiz Zeki Müren'in de yaşadığı bir paradoks idi. Sahnelerde mini etek giyebilen ama asla "eşcinselim" demeyen Zeki Müren tüm varlığını da biri eğitim, biri de askeri olmak üzere milletçe kucaklanan ve devletçe onanmış iki kuruma bağışlamıştı. Müthiş bir sosyo-ekonomik-milliyetçi ironidir bu. Freddy de cinsel kimliği herkes tarafından bilindiği halde, ölümünden ancak kısa bir süre önce AIDS'e yakalandığını söyleyerek cinsel kimliğini "itiraf" etmişti. Eğlence endüstrisinin özünde yatan ikiye bölünmüşlük yüzünden AIDS'in sadece eşcinsellere bulaşacak, hatta kadınsı eşcinsellerin yakalanması gereken bir tür ceza-hastalık olduğu yanlış bilinçaltına böyle yerleşmektedir. Freddy bütün varlığını "ruh ikizim" dediği Mary Austin'e bırakmış. Sahnede, o boş uzamda tüm dünya ile özdeşleşmiştir giyindiği yeni kostümler ve kimliklerle ve belki de Mary ile.

"Sahnede öyle güçlüyüm ki bir canavar yarattığım sanılır. Gösterim sırasında dışadönük olurum, ama içimde bambaşka bir adam var." (Freddy Mercury)

İroniler ironisi diyebiliriz belki ama Freddy'nin sahne performansları hep teatral olmuştur. Giydiği kılıklardan, mimiklerine, jestlerine hep birtakım karakterler "OLmuştur". İyi bir oyuncuydu ve dünyanın en iyi seslerinden birine sahipti. O kadar ki, olimpiyatların kapanış töreninde (yine AKM'de ayakta alkışladığım ve dün-

yanın en iyi sopranolarından) Monserrat Caballé ile Barcelona'yı söylemek üzere seçilmişti, 1999'da.

“Yaratıcılık”, diyor Bejart, “görüşümüzü, bakışımızı sarsan duygusal yaşantılar ile metotlu ve disiplinli bir çalışmanın öyle tuhaf bir karışımıdır ki sevinçlerimizin ve gözyaşlarımızın matematiksel yapısını ortaya çıkarır.”

Sanatçı için, özellikle de tiyatro ve tüm sahne sanatları için sahne vazgeçilmezdir. “İçimizde kalbimiz paramparça da olsa, maskemizden makyajımız akıp dökülse de, gösteriye devam”. Geride bıraktığı sesi, sahne görüntüleri ve hastalığını öğrenir öğrenmez grubuna açıklayıp hayata sınıksız sarılmayı sürdüren Freddy'nin bu yığıtçe duruşunun ölümsüzlüğüdür de bize geçen. Ölümsüz kişile-
rimizin, şarkılarla, gösterilerle, simgeler ve göstergelerle ilintisini kurduğumuzda bize geçen hayatımızın güzel yaşandığı, ölümsüz eserlerin yaşanan o anları geri getirmesinin ironisiydi de ölüme karşı nafiye bir çaba gibi ama aynı zamanda hayatın, yaşama sevin-
cinin gözyaşlarına dönüşmesi idi.

Böylelikle, ölümsüzlüğün anıştırılması, hatta ölümsüzlüğün sahnedekiler için olduğunu anlayan izleyiciler için de hüznü bir bitiriş oldu. Duruş, toplu ve tek etkiyi hesaplayarak usul usul çoğalarak ve hep daima ileriye doğru yürüyerek yekpare bir bütün olarak ileri yürümek anlamıyla geldi bize. Ateşli bir saflık devresine kaptırdık kendimizi, sevinçliyiz hayattayız ve devam ediyoruz diye, ağlıyoruz bu ne sonsuzluk, ne bitişsiz bir yol zihnimizin yoğunluğunda diye.

Sahnedekileri düşündüm de, onlar ise tiyatro salonunun, yakında yıkılacak (umarım yerine daha iyisi yapılacak) AKM büyük salonun izleyenlerini alan boşluğuna bakarak, onları ayakta alkışlayan izleyenlere bakarak sahne ucuna kadar yürüyorlardı. Görkem-
min yalınlıkta, usullukta yattığını hepimize bir kez daha kanıtlayıp örnekleyerek.

Zirve, sahne performansında zirve, sondan azıcık önce olmalı. İzleyeni o zirvede bırakıp, o zirveyi sahiplenmesini sağlamalı. Oyunculüğün hası bunu bilmeyi de gerektirir. Rumi'nin yüreği-
mize işleyen ölümsüz şiirsel duruşu, selâm sahnesinde bomboş uzamda çoğalmış bedenlerin üzerimize usul usul yürüyüşü ile

birleşti ve Haitili yerlilerin Afrikalı tanrıları geldi Atlantik'i aşp ve tepemizde döndüler durdular. Ortadaki direk (kapanış selâminin girişinde tüm ışıkların üstüne yığıldığı ve Bejart'ın yerini almış koreograf idi) ne denli önemlidir işte burada ortaya çıkıyor diyor Peter Brook. "O direk olmasa, görünür nesneler dünyası ile görünmeyen dünyalar arasındaki bağ kurulamaz". (71) Metaforun gücü de burada yatıyor. (Metis'ten *Bellek Metaforları* diye bir kitap geldi, mutlaka okunmalı).

Bejart Ballet, Rumi ile başta Freddy Mercury finali olmak üzere, birçok ölümsüz Fransız melodisine yaptığı koreografi ile romantik bir huşu şöleni sundu. Wordsworth'ün ölümsüzlük halleri (intimations of immortality) dediği iç ürpertileri, bir ölümsüzlük fikrinin farkındalığını boş sahnede herkes kendine özgü bir şekilde algıladı. Jacques Brel'i belki kimi izleyenler tanımayabilirdi, ama "Beni terk etme" (Ne me quitte pas) adlı şarkının başladığı yerde insanların Bernard Brenson'un betimleyişine göre "kendilerini bütünle uyum halinde hissedip tamamen yitirdiği" (Anthony Storr, *Solitude/Birbaşlılık*, 2. Bölüm) anda gözyaşları yola çıktı, Freddy "Show Must Go On!" diye inletince ortalığı da zaten zirveye doğru yola çıkan duygusalılık infilak etti ve gözyaşları duygusal bir orgazm ile attılar kendilerini dışarı. Tanrısallığa, ölümsüzlüğe dair bir yakınlaşmaydı bu, salondakilerin çoğuna ulaşan bir yakınlaşma hissi. Brenson, çocukken bir ağaç çotuğu üzerinde ilk kez doğa aracılığı evrenle bir olduğuna, tüm evrenin bir parçası olduğu coşkusunu yaşama haline, bu kaynaşmaya "Şeylik" (Itness) diyor. Gözyaşı bu yüzden, sanata devam bu yüzden. Yaşama sevinci bu yüzden. Aşk ve dans bu yüzden. Acılarımız harlandıkça, nar gibi çoğaldıkça, gülümsemeyi unutmayışımız bu yüzdendir.

Fakat diyeceksiniz ki, gözyaşlarımız belki de Wordsworth'ün değindiğim o ünlü gazelinde dediği gibi çocukluğumuzda gördüğümüz, doğa ile iç içeyken illiğimize kadar işleyen o görkemi (glory) yitirmiş olduğumuz, artık bu duyguyu hissedemeyişimizdir belki de bizleri ağlatan. Bejart'ın sahnede aşk ve dans ile ve tüm yalınlığı ile yarattığı belki de bize bunu anlattı da G.Manley Hopkins'in Margaret'i gibi kendimize, kendi halimize ağlıyorduk.

*Bu mührü yemiş de doğmuş insan,
Sen Margaret, sensin ağıt yaktığın.*

Geri getirilemeyecek bir şeyleri yitirmiş olduğumuzun ayırtına varış halinin zorunlu dışavurumları da olabilir bu gözyaşları.

Wordsworth'ün gazeli şöyle bitiyor:

*Şükürler olsun bizi yaşatan bu insan kalbine,
Şükürler olsun onun hassasiyetine, neşesine, korkularına,
En çirkin çiçekten bir esinti bile çok derinlerde
Yatan fikirler getirir bana, teşne gözyaşlarına.*

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Başım sükûtu öğüten/ uçsuz bu-caksız değirmen/ İçim muradına ermiş/ Abasız postsuz bir derviş” diyebilmesi bu yüzden.

Rainer Maria Rilke de bilge adamlardanmış. Bakın okyanus duygusunu, o sonsuzluğa karışma hissini, bütünü içinde yitip gitme dürtüsünü (ki bu dürtü intihar ile fuhuş halindedir hep) nasıl dökmüş söze:

*Acıdan kederden kaçınma
Dünyanın ağırlığına bindir onu da gerisin geri
Dağlar ağır ya, okyanuslar ağır.
Ah o meltemler, ah o uzamlar—*

Peter Brook'un “Kutsal Tiyatro” dediğini Bejart ve ekibi gökteki bulutlar üstünde değil, ayakları yere basarak ve renkleri, bedenleri, beden devinimlerini, müziği ve onlarla ilintilenebilecek mecazları (metaforları) ve bütün bu imge ve simgelerden oluşma belleği kullanarak yeryüzünde yakalamıştı, yalın ve duru yorumları ile.

Maurice Bejart, kendi sanat yapıtlarının oluşturduğu lâbirentin içinde yitip gitme riskine değinirken bizlere bu “yalnız adama” eşlik ettiğimiz için teşekkür ediyor. Bejart'ın yalnızlık dediği benim Storr'un *Solitude*'unu çevirirken “birbaşınalık” dediğim haldir. Wordsworth'ün ölümsüzlük duyumsamaları. Görkem, tanrısallığın ve ölümsüzlüğün o romantik farkındalığı.

Rumi için “Yüreğin Şairi” diyor Bejart, “Bırak da senin için

dans edeyim kardeşim,” diyor, en yüce makamın kulluk olduğunu bilircesine.

Ustalardan alıntıya devam: “O zaman, şarkı söylemek lâzım avaz avaz”: *“Show Must Go On!”*

İnsan-ı kâmilin peşine takılmak lâzım.

“Devam!” demek için, cıvı cıvı şarkılar, rengârenk danslar için herkesin rüzgârı bol olsun. Yaşam dansımız sevinçlerle daim olsun çünkü direk (sol ayak) yerden kesilmez, diz bükülmez.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Sayı 179, Temmuz 2007

II. OYUN/ GÖSTERİ ELEŞTİRİLERİ

İnsan Kendini Arıyor:

Tiyatro Festivali 2008 Notları

Birçok kişi gibi bana da Nobel'i alan yazarımız Murathan Mungan olmalıydı dedirten bir başyapıttır *Geyikler Lanetler*. İtalyan Arca Azzurra Tiyatrosu'ndan son derece yalın ve bir Lorca oyunu görkemine sahip başyapıtı idi yönetmen Riccardo Sottili'nin yorumu. Kuşkusuz oyunu İtalyancaya uyarlayan Massimo Salvianti'nin de bunda büyük payı olmalı çünkü oyunun yıllar önce izlediğim ritüelistik ve Güney Doğu kültürünü ritüelistik danslarla besleyen yorumundan çok farklı ama özetlemiş de olsa müthiş bir yalınlıkla ve lanetin indiği topraklarda yaşayan insanların tekinsizlik egemen yaşamlarını dupduru bir anlatı ile sunuşu ile eseri yöresel anlamlarından tutup evrensel tanılarla sahneye taşımayı mesele edinmiş bir başyapıttı.

Karakterler hem oyuncu, hem anlatıcı, hem de oyunun sonunda da söylendiği üzere aslında kendilerini oynuyorlarmış gibiydiler; insan kendi yaşadıklarını tebdili kıyafet edip oynamış meğer. Halk öyküleri, sözel anlatı geleneğini İtalyanca dinlemek izlemek hiç de yadırgatıcı gelmedi bize. Kasım, Mustafa benzeri isimleri yabancıların vurgularıyla okumamak için epey çalışmışlar, bu belliydi. Oyunun evrenselleşmesine bu vurgular kadar yalın sahne ve giysi tasarımı da etkili oldu. Yaşları değiştikçe seslerinin vurgularını da ustalıkla değiştiren oyuncular, abartısız oyunculukları ile, bedensel devinimi asgaride tutup duygusal yükü sese ve tonlamaya aktararak ayakta alkışı fazlası ile hak ettiler. Abartılı bedensel oyunculuktan kaçınılmıştı ama illa ki gölge oyunları ve ev halkının merdivenden inip çıkışlarının dolby stereo ses düzeni sayesinde gelen tekinsizlik imaları ile lanetin bizim üstümüze çökmesini sağladılar. "Biz gideceğiz size bırakıyoruz bu öyküyü anlatmayı" derken de öyküyü hem anlatmak hem de laneti kaldırmak görevini bize miras bırakıyorlardı. Kadınlar, erkekler, lanetler, yerleşik ve göçebe toplum, aşk ve sadakat, lanet sahnesi, ritm vurmalı sazlar,

yerel yöresel tınılar, duduk ve hayaletini arayan insanlar, ama bedenini de arayan kesikbaş. Mungan'ın Mezopotamya Üçlemesi'nin son oyunu *Geyikler Lanetler*'in bu yorumunu izlerken AKM Büyük Salon'un kocaman sahnesinin sadece ön kısmının kullanılmış olmasını yadırgadım önce, sonra bekledim *Caligula*'daki gibi tül ve perdelerden oluşma duvar ve koridorların kalkmasını ve uçsuz bucaksız Mezopotamya ovasının açılmasını. Bu olmadı. Ama yönetmenin bu ağır lanetin içinde uğunan insanların kıştırıldığı hücreyi de vurgulamak isteyebileceğini düşünüp sahnenin sağlayabileceği açılımları bile bile kullanmamış olabileceğini de anlamakta gecikmedim. İnsanın tarih boyunca yine insana ettiklerini, edebileceklerini düşünerek, uğunarak gittim evime. Bravo sanatçılara!

İnsan Yazıyor

İstanbul Modern müzesi yanındaki Antrepo içine konmuş malsalar üzerine yerleştirilen Tabula Rasa'lar...

O boş sayfalar üzerindeki gençler... geleceği uzun ve güzel olasıcalar...

Her masanın bir kenarında İnsan Hakları Beyannamesi'nin bir maddesi. Her masayı, her boş sayfayı doldurmayı ve o sayfaya insan haklarını yazmaya gönüllü gençler. Bu kadarıyla bile "konsept" alkışı ve birçok ödülü hak ediyordu. Gençlerin, söz gelimi işkence altındaymış gibi bir bedensel engelle, dansla, birbirlerine yardım ederek ya da engel olmaya çalışarak, ya da kendilerini zora koşarak ödev ya da görev bildikleri insan hakları maddesini yazmaya çalışmaları ayrı bir alkışa layıkken, dara düştüklerinde kayıtsızca izleyen ya da o insan haklarının kendilerini de ilgilendirdiğinin bilincinde olmayan izleyicinin, evet izleyicilerin katkılarını, fikir ya da yardımlarını istemeleri ve o maddeyi birlikte teatral ve bedensel uyum içinde o boş sayfaya yazmaları camide cuma namazı kılmak kadar kutsi bir değer taşıyordu. Kalabalığın önce izleyen sonra katılımcı olabilmelerinin sağlanması projeyi yaratanların keyiflerine keyif katmıştır kuşkusuz.

Boş kâğıtlar üzerine karalanan insan haklarının net ve tertemiz olamayışı ise, bu hakların ne yazık ki hâlâ gerçekleşemediğinin de

işaretiydi. Çünkü yasalar, çünkü ahlâk, çünkü dil, çünkü göstergeler, çünkü popüler kültür ama ille de iktidar ve sömürü düzeni ve düzeneği buna elvermiyordu. Bir önceki uygulamadan duvarlara asılan bitmiş tabloların net olmayışı da bunu gösteriyordu. Burada söylenen şuydu: Ne yaparsak yapalım, insan hakları için yapabileceğimiz birşeyler hep eksik ve yapılası kalacaktır. Katıldık, yardım ettik, bu ritüelin bir parçası olduk ya, oh ne güzel ettik diyerek tuzukuru hayatlarımıza çekilemedik. Çünkü o ritüel içinde yapmayı özlediklerimizi hayatta gerçekten yapabilmemiz gerekiyordu. Bu bilinç uyarısı kazındı beynimize.

Bu bir çalıştaydı. Çoğulcu demokrasi aldatmacası içinde insan haklarının kâğıt üzerinde söze dökülmüş bildiğimiz maddelerinin yeniden ve gerçekten yazılabilmesi için izleyenin, maruz kaldığı halde izlemeye devam edenin, cesareti de sınanıyordu. İzleyenin bir türlü doğru yazılmış olsa bile doğru ve yerinde uygulanamayan bu insan haklarının, diyelim düşünce, ifade, dil ve din özgürlükleri haklarına ilişkin maddelerin sözel ifadelerinin uygulamada yetersizliğini de biz o maddeyi yazmaya çalışan gençlere yardım ederken bile yetersiz kaldığımızı yüzümüze vurduğu için uyarıcı olduğu kadar ezici ve vicdanımızı inciten bir projeydi de. Tuzukuru yaşamaya devam edemezsiniz, diyordu çünkü.

Projeye yanımda sağ eğilimli bir öğrencimi götürüşüm kasıtlıydı. Ona sadece tiyatroya gideceğiz diyerek kandırdığım öğrencimi, girişte insan haklarına maruz kalacağını, hatta kendisinden bu hakların yazılması için yardım istenebileceğini söyleyerek dürüstlük de ettim. Benden bağımsız dilediğini yap, dedim. İzle, katılmanı isterlerse katıl ya da katılma sana kalmış da dedim. Özgürce dolaş ve ne yapmak istiyorsan onu yap dedim ve insani damar ve vicdan, gururla söylüyorum, öğrencimde varmış ki bir masayı yere dikey çevirmiş başaşağı insan hakları maddesini binbir eziyet içinde yazmaya çalışan bir genç sanatçı, sağ eğilimli öğrencimden, masanın devrilmemesi için yardım istedi. Öğrencim de büyük bir mutlulukla tabii ki deyip masanın havadaki ayağına dirseği ve elleriyle bastırdı ki masa yüzükoyun yere kapaklanmasın. Öğrencim, o masa ayağını dengede tutarken, maddeyi yazmakla yükümlü genç arkadaş ise yazmayı denemeyi sürdürebiliyordu. Ben de masanın öteki

bacağına bastırdım ve masa, yani insan haklarının o maddesinin yazılacağı metin böylelikle daha dengeli durabildi.

Bu müşterek uyumdan, insan olmanın, insan hakları için daha kimbilir neler yapabiliriz hep birlikte bilinci ile çıktık. Çorbada tuzumuz oldu, çünkü çorbayı biz ve gelecekteki çocuklarımız ve torunlarımız da içecekti, bunu anladık. Bravo fikrin yaratıcılarına ve bravo öğrencime. Bu bütünün parçası olmaktan ne kadar gurur duysak azdır.

Aydın Teker'in yönettiği ve koreografisini Ayşe Orhon ile birlikte yaptığı HarS, insan bedeninin bir harp ile ilişkisini anlatıyordu. Özünde, bir insan bedeninin herhangi bir nesne ile kazanabileceği anlamlar üzerine bir kurgulamaydı diyebiliriz ve böylesi bir kurgulama insan bedeni ve müzik aleti olmasa bile herhangi başka bir nesne ile yapılabilirdi diye de düşünebiliriz. Fakat söz konusu bir harp olunca, bu müzik aletinin estetik ve simgesel yorumlara uygun şekli ile Ayşe Orhon'un bedeninin bileşiminde yepyeni açılımlara değinmeden önce bu sunumun festivalin en tartışmalı yapıtlarından biri olduğunu da söylemeden edemeyeceğim.

Harp, her şeyden önce, müzik yapabilirliğinin iması ile orada duruyordu ve böylelikle de ona müdahale etmeye gelen ile bir diyaloga hazır beklemektedir. Yani müdahale etmeye cesaret eden beden nasıl konuşuyorsa, o da kendiliği ve özneliği ile yanıt verir. Verecektir. Biz de anladığımız kadarı ile bu diyaloga üçüncü kişiler olarak katılırız ve gösterim elverdiği ölçüde sohbete dönüşebilir.

İlk on dakika içinde salonu terkeden birkaç izleyicinin Garajistanbul mekânını terkederken kikirdeşmeleri iki anlama gelebilir: Anlamadık ve sevmedik ya da şimdi ve burada niye böyle anlam-sızmış gibi ya da tiyatro okullarında derslere ödev olabilecek bir çalışmanın meselesi de apaçık değilse festival ağırlığı içindeki yeri neydi ve özellikle de finaldeki çarpıcılığı düşünüldüğünde de niye elli dakikalık bir uzatma dayatılmıştı? Anlamayan ya da tahammülsüz izleyiciye sanatçıların verecekleri yanıtlar elbette vardır. Finalde zarif bir kadın bedeninin ağır harpı kasıklarına dayayıp bayrak gibi fır dönerek gerideki perdeyi okyanus gibi dalgalandırışının görsel keyif ödülünü yaşayana kadar çekilen sıkıntı (çıkmayı yeğleyen izleyiciler açısından söylüyorum) ödül bedel ilişkisinde be-

delin ödüle değer miydi değmez miydi tartışmasını da getiriyordu. Her sanat yapıtında sürpriz ya da görsel, sözel ödül sonda gelir, gelmelidir. Şiirde de böyledir, sinemada da.

Finaldeki ödülü hak ettiğimizi sanmak ise finale kadar yaşadığımız arafın ödüllendirilmesidir. *HarS*, belki biraz daha kısa olabilirdi, belki aman ne olur ayakları ile de harpın tellerini çalmaya derken korkuğumun başıma gelişi ve sanatçının harpı ayakları ile çalışı bir düş kırıklığı yaratmış olabilir. Hatta, izleyenin anlam yüklemeye ihtiyacına teşne bir sunumdu nasıl olsa da denebilir, bu yüzden o beden harp ile yaptığı her şeye bir anlam yükleyebilirdi. Yani sonsuz olasılıklara gebe bir ikili ilişki bir yerde nasılsa bitecekti. Tıpkı iki insanın aşk ilişkisi gibiydi diyebiliriz ve niye bu kadar sürdü diye de eleştirebiliriz.

Böyle düşündüğümüzde de, önce harpın bir müzik aleti oluşu ile gelen ses verebilirliğini ve her nesne gibi iktidara ya da iktidarın konuşabileceği herhangi bir ilişkiye müdahale etme iradesi olmayan bir nesne olduğunu da düşünmek gerekiyor. Bir başka deyişle, özneliği, kendiliği ve bu duruşu ile de müdahale edebilen bir insan bedeninin onun evrenine girmesi, dokunması, sürüklemesi, vurması, yinelemelerle ileri geri çekmesi, üstüne altına alışı, etrafında koşarak dönmesi (ki bu çemberi çizmek psikenin bütünselliği ve kusursuzluğuna da ima olabilir) ya da uzak durması ya da üstüne çıkıp hatta içine girmesi ile yepyeni anlamlara ve yorumlara açılışı ile seyirlik olmaktan çok düşünsel bir simgesel yapıtı dememiz gerekir. Akrobasi ve sirk gösterisi gibiydi diyebileceklere bunları da düşünceleri gerektiğini hatırlatayım. Kendiliği, özneliği ve sabitlenmiş gibi duruşuyla harp, ona kendisi ile birlikte bir anlam yüklemeye çalışan, hatta harpın estetik şeklinden bir anlam kazanmaya çalışan insana köleliğinin değil de egemenliğinin de sunumuydu *HarS*. Işıklar yandığında öylece orada duran harpa ve harp ile birşeyler yapmaya gelen biri vardı. Karşılaşma: ötekini hedef ya da saplantı, monomanik nesnesi yapmak ve ona doğru, onun etrafında ve onunla hareket. Tıpkı Edward Albee'nin *Hayvanat Bahçesi*'nde parkta bankta sabitlenmiş oturan ve düzenin temsilcisi Peter'ın bu tuzukuruluğuna müdahale ederek anlam kazanmaya çalışan Jerry gibiydi Ayşe Orhon.

Ama Albee'nin karamsar iletisinin tersine (Jerry, başka bir insanla insani bir iletişim olanaksız deyip Peter'a kendisini öldürttürür ya), iyimser hatta görkemli bir final bulunmuştu. Simgesel ve yalın bir sunumda, ağırlığını taşımayı göze aldığınız öteki beden ile birlikte döne döne bir rüzgâr oluşturabilir, denizleri, okyanusları dalgalandırabilirsiniz. Hayat verebilirsiniz.

Ben bunu anladım ve bu yüzden de finali çok sevdim. Gerçek hayatta başka bir bedenle böyle bir anlamı yaratmanın güçlüğüne hasretten midir, yoksa Ayşe Orhon'un harp ile yarattığı bedensel uyum ve uyumsuzlukları sunuş becerisine hasetten midir bilemiyorum. Aslında biliyorum, çünkü ben boyum kısa olduğu için bunu evde ancak bir lirle, ya da göbekli olduğum için babamın uduyla mı denesem esprisini yapışım da bu yüzdendir. Bu espri, sunumu küçümsemek ya da aşağılamak anlamına gelmez. Bu yorum, öteki ile bir ilişki ihtiyacım varsa, neysem ya da ne olduğumu sanıyorsam, biliyorsam, o halimle ya da öznelliğimle, kendime en uygun ötekini bulma ve onunla bir ortak yaşam ilişkileri içine girmem gerektiğini anladığım anlamına gelir. Böyle bir karar verişle başlıyor gibiydi sunum. Bu karar verişte ise sadece görsel göstergeler, örneğin insan bedeninin harpin fallomorfik, eril imalı yapı ayrıntıları üzerinde gidiş gelişleri ya da bir kadın bedeninin yine bir kadınsı beden gibi içine girilesi başka bir beden görünümünde ki, yani dişil imalı bir müzik aleti içine girmesi, girebilmesinin kadın kadına ilişki imaları değil, aynı zamanda bir beden tek başına çıkarabildiği ses (el çırpması ya da bedeninin koşarken yerden çıkardığı seslerin yanı sıra), beden harp ile birlikte çıkardığı sesler ile başkalaşarak farklı bir önem kazanıyordu.

Bu yüzden, keşke ayaklarıyla harp çalmasaydı tepkimi geri alıyordum çünkü harpı kucaklayıp yere uzandıktan sonra harpten armonik ve kulağa hoş gelen bir ezgi çıkarmadı o ayaklar. Kakafonik, rahatsız edici ses, belleğe görsel imgeler ve simgesel yan anlamları kadar etkileyiciydi. Harpın yerde sürünerek bir vapur sesine benzer ses çıkarışı ile yola çıktık ama gerilimli bir yolculuktan bu, öteki ile başlayan yeni ilişkinin gerilimi. Neredeyse, öteki cehennem olabilir de diyebiliriz. Ama bu sunumu, iki beden, insan olan beden de nesneleşmeyi göze aldığı anda, harpın içine girip onunla

yekpare bir bütün oluşturduğunda görsel arşivimdeki deniz kızı ya da başı insan gerisi harp hibrid bir yaratık beni mitolojik arşive götürdü. Minotaur ya da centaur. Başı boğa, bedeni insan minotaur ya da başı insan gövdesi at centaur. Bu da, bir bedende iki cinsiyetin bulunabileceği iması ile toplumsal cinsiyet sorunsalına çekilebilir ve bambaşka yeni anlamlarda sunum tartışmaya açılıp masaya yatırılabilir. "Islak Mayonuzu Bana Gösterin" adlı başyapıttaki nesneleşmiş ve ötekini, hayaletini nafiye arayan beden, bu sunumda aradığını bulmuş gibiydi, önce ötekinin etrafında koşturularak çizilen çember, finalde dalgalara yol açacak başka bir çember yaratmayı mümkün kıldı, iki nesne birarada dönmeyi göze alınca tabii ki. Islak Mayo için yakıştırdığım yüzevurumculuk terimini, HarS için şöyle değiştirebilirim: Yüzesunumculuk. Bunu evinizde denemeyin, bir yerinizi incitebilirsiniz demiyor, siz de bir öteki bulun ve onu sahiplenip yapın, bir rüzgâr da siz yaratın, diyordu.

Irk Bitig

Emre Koyuncuoğlu'nun yönetiminde Kocaeli Büyükşehir Tiyatrosu kadrosunun başarılı ürününü izledik. Pagan izler de taşıyan bir kıyameti kehanet yapıtıydı. Doğa tanrılarının geçmişten geleceği toprağı eşeleyerek gördükleri felaketler ikili karşıtlıklar üzerine (iyi-kötü) kuruluydu ve "Bunu bilin, iyidir; bunu bilin kötüdür" nakaratları ile zihinlerimize kazınıyordu. İyiler hep doğum ve sevgi ürünü olmakla birlikte dişil, kötüler ise hep kavgâ ve karmaşaya yol açacak ipuçları taşıyordu ve erildi. Yönetmenin bir sanatçının sahnede sesini, iletisinin kardeşlik ve barış için duyurabilme sorunsalı ile insanın bu gezegende başta su ve yiyecek bulmakla finalde belirlendiği üzere hayatta kalma içgüdüğü iç içe geçmişti. Işık çok başarılıydı fakat oyun sonuna yaklaşan bol ışıklı ve biraz da uzun tutulmuş gibi gelen düş-kabus animasyon sahnesinde karşıya yansıyan görüntüleri seçmekte zorluk çekmemize karşın kaotik imgelere toptan bir anlam yüklemek mümkündü, doğa tanrılarının düşü ya da kabusu gibiydi sanki bu sahne. Animasyonun finalinde hızla bir insanın tabuta girişi ve tabutun ayaklanıp gidişi ise ölüm üreten tarihimizin önsenmesiydi.

Sahne tasarımı da beğendim, özellikle karakterlerin yeri eşelerken, biz izleyenlerin yer ile gök arasında sıkışmışlığı aşıkardı

çünkü AKM'nin Aziz Nesin sahnesi balkon hizasından ağ ile kapatılmış, ağ üzerine de otumsu ağımsı eklerle tepemize bir tavan oluşturulmuştu. Yani tanrılar aslında tepeden bizim geleceğimizi eşeleyip söylüyorlardı. Deniz Gezmiş'ten, Madımak yangınına kadar birçok utanç vesilesi olayın dile getirilmesi, acısını bizim şimdi yaşadığımız olayların önsenmesiydi tanrıların toprağı eşelerken söyledikleri. Burada sadece, kullanılan dile takıldım: "Sivas Madımak otelinin yakılması, Saddam'ın idamı... *mesi ması* takıları yerine, *cek cak* kesinlik ifadesi kullanılsa daha etkili olabilirdi. Sahne gerisindeki karanlıkta karakterlerin kimi zaman yok olmaları ya da belirmeleri, ölümü çağrıştırmaları, bu kehanet ortamında da göklerin tanrısının eril oluşu uyumluydu. Duygu sömürüsüne, ya da konunun melodramatikleşmesine yol açmaktan çekinilmiş tonlamalar yerindeydi. Finalde yavru ceylanın su ve ot beklentisi, bizim kendimizi o yavru ceylan ile özdeşleştirmemiz için yetti. Su savaşlarının ima edildiği, küreselleşme illeti sonucunda özelleşen doğal kaynakların insan sesini hepten özelleşmeye teslim edildiği günümüz ekonomisinde insanın sesinin, insan ırkının bitik olduğunu da karamsar bir ileti ile söylemiyordu da usulca bu konuya dikkat çekiyordu. Tanrıların bize ulaşamayışı ve onların sesine kulak asamayacak kadar cahilce doğal kaynakları tüketişimiz ve kendi sonumuzu hazırlayışımız ile uyumlu ve tutarlıydı. Usul devinimler ve sözde abartıdan kaçınmak da bu çizgide doğru seçimdi. Sanatçının, yapıtı ile izleyene ulaşmaya çalışması, varolma çabasının ciddiyetinin de su ya da ot kadar değerli ve önemli oluşuna ima ise, gösterinin metin üstü iletisiydi. Ekibi kutlarım.

Kaygıların Yürürlükten Kaldırılması

Fred Vargas'ın yazdığı metnin sahnede tek başına Lulu Menase tarafından okuma tiyatrosu gibi sunulması sırasında önce metnin sanatçının yaşına uygun olmayışı dikkatimi çekti. Metin, o genç yaştaki bir anlatıcı-oyuncunun kesemeyeceği ahkâmlardı. İlk on dakikasından sonra çıktım. Çünkü metnin oyunculuk gerektirmediği hissi geçti bana çünkü bildiğim Fransızca bana oyuncunun vurgu hatalarını ya da ses verdiği sözün değerini iyi yansıtmadığı izlenimini hemen uyandırdı. Yer yer yanlış vurgulu ve cansız bir konuşma tarzı ile tek kişilik oyun değil de metin okuma gibiydi.

Büyük büyük laflar o yaşa pek gitmemiştii. Onuncu dakikada oyuncu, "Şimdi aşkla ilgili kaygılarınıza bir son vereceğim" deyince de ben, "ahkâm kesmelere bir de akıllı bıdıklık eklenecek eyvah" diyerek, önyargılı bile davranmış olsam, kendimi İstiklâl Caddesi'nin insan ırmağına atmayı yeğledim.

İlişiksiz Temas

İki genç kadının dansı başarılı. Sürüklenen plastik çocuk bahçe havuzu, stilize dans, maske, arka perdeye yansıyan ve sahnedeki ilişiksiz temasın ötekisi ve estetik danstan yoksun distopik gelecek ve yalnızlaşmaya teşne imaları, yitik veya hem var hem yok bedenler; yine Derrida, yine hayaletini, ötekini, eşini, dengini, bulamamış yalnız insan. Sanatın işlemeye doyamadığı konu. Yalnız insan. Müzik ve parçaların kurgusu bütüne uygundu, total olarak kendi içinde bütünselliğini taşıyordu. Plastik havuz, beklenen ve olmayan bir çocuk, bir umut mıydı, iki kadının olmayan çocukları iması mıydı, anlaşılamadı. Ben üçüncü kişiyi hep bekledim. Gerilim üçüncüyle başlar da ondan. Hyar gerilim iki kişi iki beden arasında da gösterilebilir denecekse, o zaman HarS gibi bir gösterimi de izlemeliler. Dans uzmanı değilim ama bu alanda başarılı olduklarını düşünsem bile, birini ötekine gösterim boyunca bir kez dokunmuş olmasının anlamı bir yere varmadı. Hiçbir teatral gerilim ki düşünce oradan fıskırır, bana geçmedi. Bu yüzden, bu gösterim bana bir şey katmadı.

Sanatçının cesareti, bilgi ve birikim ile beslendiğinde simgesel açılımlarında yeni yollara ışık tutarsa, alkışlanasıdır. Cehaletin ürünü olmadığı herşeyden önce yalınlığında ve simgesel donanımında yatıyordu. Bu saptamayı *Geyikler Lanetler* için de yapabilirim. Coşkun, sevincim hatta hasetim de hep bundandır.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Aralık 2008.

Işık Maskeler, Top Oyalar, Kedi Duyar: Studio Oyuncuları'ndan Üç Oyun

Şahika Tekand, Esat Tekand ve her biri birbirinden azimli tiyatro neferleri pırıl pırıl genç kadrosu ile Studio Oyuncuları bu sezon dört ayrı oyun birden sergiliyorlar. Dört oyunun hepsi de zekâ, emek, disiplin ve sorumluluk sahibi yaratıcı beyinlerin ürünü.

Sistemle meselesi var Tekand'ın, sistemin sunduğu sömürüye ve insanı tüketen, atıklaştıran ışıklı ve bol aldatmacalı sistemle derdi var. Derdini bize anlatırken de amacı bizi eğlendirmek değil. Amaç yüze vurarak bilinç tazelemektir; madunları oyalayıp mutluluk yanılsaması dağıtmak değil onun amacı. Ağlayıp gülüp arınmayı sevmiyorum ya, gerçeğe ayıp uyanmayı seviyorum ya, Studio Oyuncuları'nı bu yüzden çok seviyorum. Tiyatroya aşklarını seviyorum. Mutluluk bulaşıcıdır ya, Tekand tiyatrosundan geçen bilinç de öyle bir hastalık. Üretken öğrencilerinin hepsine bulaşmış bu. Yolları uzundur, bu bilinçlendirme, izleyeni gerçeklere ya da yalanlara ve yanılsamalara aydırıp uyandırmak yolculuklarında egolarının “Teslim ol!” çağrısına kulak asmamaları gerektiğini de biliyorlar, gördüm. O bütünün birer parçası olmaktan öylesine mutlular ki taksi şoförüm bile görmüş, soruyor bana, “Burası nere? Bu insanlar niye bu kadar mutlu, hele bu kriz döneminde?” diye.

Burası Studio Oyuncuları sahnesi. Nişantaşı'nda, O'Henry'nin öykülerindeki gibi bakla kadar bir mekânda mucizeler yaratıyorlar. Emek var, izlemek gerek.

Evridike'nin Çığlığı:

Evridike: Şahika Tekand

Sophocles'in tragedyası Antigone'yi yeniden kurgulayıp yazıp oyunun ışık tasarısını yapan Şahika Tekand'ın bu oyununun sahne ve kostüm tasarımı Esat Tekand'ın. Yönetmen yardımcıları: Ö. Özhabeş, A. Cengiz Akman, V. Habif, N. Kurtar, U. Ulusman ve T. Ülgen. Oyuncular: Ş. Tekand (Evridike), C. Bender (Haimon), Yiğit Özşener (Tereisias), Gökhan Küçük (Kreon), Arda Kurşunoğlu (Antigone), Ridale Tuncel (İsmene). Tebai halkını temsil eden koroda ise A. Sarıcan, G. Karahasan, H. Turutoğlu, D. Karaoğlu, U. Kırçalı, Z. Papuççuoğlu, Ö. Özcan, Jaki Baruh ve A. Çoşar var. Işık başlı başına bir karakter olduğu için ışık masasındakileri de oyuncu görmek gerekiyor: A. C. Akman, N. Kurtar da bu görevin askerleri. Hepsi zimba gibi bir ekip oluşturmuşlar. Tıkr tıkr işleyen bir saat gibi çalışıyor beden, ışık, ses, devinim. Tastamam. Soluk almakta güçlük çekiyorsunuz. Çıt çıkaramıyorsunuz. Neden peki? Sahnedeki tek etki öylesine kusursuza yakın ki ciddi bir aksamada tasarımın tamamı çökebilir de ondan; buna yol açmamak için kımlıdamadan, ses etmeden izliyorsunuz. Başta Kreon rolünde G. Küçük,

Antigone rolünde A. Kurşunoğlu'nun ödüllere boğulası oyunculuğu ve onlardan aşağı kalmayan diğer oyuncular ve koronun disiplini sizi çarpıyor. Şahika Tekand, kendisini sona, sondaki Kreon'un gerçeğe ayma (epiphany) anına, son darbenin içten vurulduğu ana, o az ama öz role saklamış. Diksiyon, tonötüm (artikülasyon) derisi isteyenler bu ekibi mutlaka izlemeliler. İzlerken geriliyorsunuz çünkü ekip bizim yerimize sisteme bağırıyor; bizim sistemle, düzenle ilgili kaygılarımıza, korkularımıza ve bastırdığımız başkaldırı arzumuza katarsisten geçmemize izin vermeden ses veriyorlar. İktidarı elinde tuttuğunu sanan dimdik durmayı, iktidarın beden dilini kullanmayı iyi bilen Kreon, kadınları ve oğlu ona diklendikçe çöküyor. Geride duran dağınık metal çubuklardan tasarıma da bu çöküşün habercisi, önemesi, köşeli ve düzenli değil çünkü. "Bocalamaktayım!" Koro gibi. Ben Tebai halkıyım.



Evridike'nin Çığıltısı (Fotoğraf: Ahmet Elhan)

Apartman: (Yazan-Yöneten: Ridade Tuncel)

Öğrenci, kedi algısı ile dünyaya bakınca 6 dairelik bir apartman içinde usta işi bir oyun çıkarmış yine Şahika hocasının dünyaya bakış disiplini ve tarzına sadık kalarak. Az ile özü söylemek ve disiplinli çalışmaktan ödün vermemek Tekand ekolünün özü. Oyuncular R. Tuncel, U. Kırçalı, G. Karahasan, D. Bendik, B. Keser, Ö. Özcan ve İ. Başöz ile ışıktan sorumlu Gülce Oral sorumluluklarının bilincinde çalışmışlar ve ortaya zımba gibi bir ses-ışık-karanlık oyunu çıkarmış. Kediler, gerçeklikler dünyasını bizden en az on kat

daha fazla duyarlar. Bize göre bir tava yere düşer ama kedi için bu bir infilak sesidir. İlk yapıtında bunu bilerek mi yola çıktı Ridade Tuncel, sanmıyorum ama sesin bellekteki önemini iyi gözlemlemiş ve 60 dakikaya sığabilecek kadar sesi günlük yaşamımızdan ayıklayıp sahneye aktarmış. Oyun sonunda durmadan yiyen ve TV seyredenin başına gelen bir infilaktır, bir mutlak gerçekliktir de, diğer kediler haliyle kendi hayatlarına dönmek zorundadırlar. Evli çiftten kadının “Gitsek mi” deyişi, insanoglunun arketipik özelliklerinden biridir. Trajedi hep başkasının başına gelir, kalanlara düşense hayatı sürüklemektir. Breugel’in “İkarus’un Düşüşü” tablosunda İcarus, balmumundan kanatları eriyince Ege’ye düşer ve boğulur ya, sanatçının kusursuzluğu arayışının nafieliği nasıl belli olur: köylü tarlasını sürmeye devam eder, gemi rüzgârı yelkenine doldurur gider; Ridade’nin oyununda da temizlik hastası kadın yerleri silmeye, ötekiler de mutat işlerine devam ederler. Kutu kutu pense apartmanda herkes yalnızdır, hayatlar teğet geçer, ölen ölür, kalan sağlar biziz ya, devam diyeceğiz ölüme karşı, duvara karşı yaşamaya.

Üç... İki... 1000:

Umut Kırçalı’nın tasarlayıp yönettiği bu oyun da deneysel tiyatro içinde ve takdiri hak eden bir ilk çalışmadır. Orwell’in 1984 romanını ya da *Truman Show*’u da aklımızda tutarak izledik oyunu. H. Turutoğlu, E. Çene, A. Dinç ve G. Karahasan kusursuz oynuyor. Absürd ya da gerçeküstü deyin, *Bana Islak Mayonuzu Bana Gösterin*’den sonra izlediğim en cesur “yüzevurum tiyatrosu” örnekleri Studio Oyuncuları’nın ürünleri. Bu terimi uydurduğuma seviniyorum çünkü benim gibi uyumsuzların yüzümüze vuracakları çok sözü, çok bedeni, çok ışığı ve fikri var Studio Oyuncuları’nın.

“Yüzevurum,” “in yer face” akımından farklıdır.. Rahatsız ederken eğlendirmek ya da şaşırtmak başkadır, rahatsız ederken düşündürmek başka. Gizli komutlarla yaşadığımız bu hayatın yüzümüze vuruluşuna aymaya hazırsanız, buyurun gidin Studio Oyuncuları’na. O topları nerelerinize sığdırabileceğinizi düşünerek çıkacaksınız tiyatrodan. Ağır lokmadır Tekand’ın her öğrencisi. 1000 demese keşke, ya da bu 1000 niye gecikti dedirten,

intiharını ima eden gecikmeli ve of dedirten hayat belki sadece böyle değildir; ümit ediyorum ve toplara sarılıyorum. Sahneye atılan bütün topları kucaklamaya çalışmam bu yüzden. Tıpkı Salinger'in *Çavdar Tarlasındaki Çocuk*'un yaptığı gibi. Holden Caulfield'in yüreğini okumuştur belki Umut.

"Işığın ve karanlığın efendisi" ismini taktığım Şahika Tekand ve öğrencilerinden çok umutluyum. Oyunların her biri yaklaşık bir saat sürüyor. "Bir saatlik oyun için aylarca prova yapamam" diyen TV dizisinden cebini dolduran oyuncular, adı ile müsemma işler çıkaran Şahika Tekand'ın ekibinin sabırla büyüyen öğrencilerine gıpta etmelidir. Dilerim bu gençler, şımarmadan, egolarına yenik düşmeden, önemli sanatçılar olmak, bu cesur yeni dünyalarında doğru adımlar atarak yürümeyi sürdürürler. Şahika Tekand bir gün sevinçle görecektir emeklerinin karşılığını, boynuz kulağı geçtiğinde. Tekand, gururla o günü bekliyor.

*Radikal İki, 05/04/2009**

Caligula: Zorbanın Söylemi**

Görkem. Tiyatro sahnelerimizde uzun süredir izlemeye hasret kaldığım bu Albert Camus metni Bertan Onaran çevirisi, Ahmet Mümtaz Taylan yorumu ve yönetmenliğinde Eskişehir Büyükşehir Belediye Tiyatrosu sanatçıları tarafından sahneye taşındı. Bu yıl Tiyatro Festivali'nde çok tartışılacak bir yorum. Müziğinden (Tolga Çebi) dekor tasarımına (Tayfun Çebi), oyunculuğundan ışığa varana kadar dört dörtlük bir yorum. Ekibi kutlarım. "Hep aynı soğanlı yahni" sevenlerin yadırgayacağı bir oyun ve yorum.

* Bu yazının Radikal İki'deki halinden *Karanlık Korkusu*'na ilişkin yazdıklarım, kitapta tekrarı asgari düzeyde tutmak isteğimden çıkarılıp Tek Etki üzerine yazdığım yazıya eklenmiştir.

** *Radikal İki, 11/05/2008*



Ahmet Mümtaz Taylan (Foto: Yusuf Eradam)

Roma imparatorlarından acımasız, müsrif, ahlaksız, sapık, deli diye de bilinen Caligula, zorba karakterinin evrenselliği üzerine dayanır ve haliyle oyunun sahneleniş zamanlaması doğrudur. Caligula, tarihteki yerinde yargılanabilir. Fakat, faşizme, zorbalığa, diktaya teşne halleriyle de her devirde ve her yerde beden bulabilecek bir cani. Taylan, kostüm tasarımından (Funda Çebi) duvarların tül perdeler ile şeffaflaşmasına, üstü�üden silah kullanımı ile, ritüelistik oyunlar ile bu iletiyi günümüze taşımış.

Bu yılki İstanbul Film Festivalinde izlediğim Anadolu'nun Kayıp Şarkıları belgeselinde (Yön. Nezih Ünen) bir yaşlı vatandaşı-mız kendisine deli lakabı takılmasının gerekçesini şöyle açıklıyordu: "Kimseye boyun eğmeyen, kimseye zararı dokunmayana deli derler". Harika, çok güldük ama düşündük de. Bu tanıma göre, Caligula deli miydi? Taylan'ın yönetimi ve Caligula'yı başarıyla oynayan Basri Albayrak'ın yorumu da yarı deli olduğu yorumunu doğrular gibiydi çünkü Caligula başta kendisi olmak üzere herkese zararlı biriydi. Neden? Çünkü iktidar ondaydı. İmparatorluk düşle-

rini popüler sinema ile de yaygınlaştırmaya devam eden ABD'nin sinema endüstrisindeki iktidarının sarsılmaya başladığı bugünlerde, iktidarın içkin özelliklerinden kıyacı olmak zorunluluğuna dikkat çekilmesi de yerindeydi.

Zorbaların geçmişlerini simgeleyen ve sahnenin ön tarafına dağıtılan kirli üstüğü atıkları, o atıklar arasında yatay olarak ilk kez kendisini izleyene gösteren Caligula'nın yine aynı kanlı geçmiş zeminine düşüşüyle de döngüsel kurgusu düşünülmüş bir yapıt izleyeceksiniz. Bir imparatorluğun bütün göstergeleri o imparatorluğun ekseninde bulunan zorba diktatör, sevgilisi, can dostu, uşağı ve ikiyüzlü senatörleri. Hiçbir şey onun yalnızlığını bastıramayınca, bu yalnızlığı ay tutkusu ve şiddetle, zulümle bastıran bir Caligula var karşımızda. Zorbaların bütün özelliklerini giyinmiş ve “vebanın yerini tutuyorum” diyen bir Caligula. Bu yüzden de, kendisine ihanet etmiyor: “Öldürmediğim zaman, kendimi yalnız hissediyorum. Canlılar, evreni doldurmaya, sıkıntımı dağıtmaya yetmiyor. Hepiniz karşımda olduğunuz zaman, bakamayacağım kadar büyük bir boşluk duygusu veriyorsunuz bana. Ancak ölümlerimin arasında rahatım. Onlar sahici. Onlar bana benziyor.” (Sahne 13) At mı? At yok Camus'nün metninde, ay var. Pagan Arapların Aytanrıya Tanrı niyetine taptıklarından yola çıkarsak Caligula'nın ayperestliğinin ucu nerelere gider tahmin edebilirsiniz. Şurası kesinlikle belliydi ki diktasını daim kılmak için aya sahip olmak isteyen Caligula, olanaksızın peşinde koşan ve tanrı olduğunu düşünen gözü doymaz bir yarı deli ve ölümlüydü de. Bunu bilecek kadar da zeki bir Caligula var karşımızda. Punk saçı ile de, apartman toplu sevgilisine sarılırken de, neredeyse aşık olduğuna inandığımız Scipion'a zaafında, uşağı Helicon'u (sanat ve yaratıcılık dağı) kullanışındaki kayıtsızlığında, Camus'nün varoluşçuluk izlerinden çok, fantastik yorumlu çağdaş bir sosyal-gerçekçilikle karışık, dışavurumculuk izleri taşıyordu oyun.

Asi yönetmen, oyuncu Ahmet Mümtaz Taylan'ın aya doğru yürüyen halkı var, üstlerindeki telis urbalardan başka bir de canları kalmış Roma yurttaşları. Eşekler tepişirken iktidar için ve tahammül ederken birbirine aşk hatırına, dostluk hatırına, halk aya doğru yürür usulca. Oyun boyunca hep oradalar oysa; sessizdir-

ler. Finaldeki sessiz yürüyüşleri çok gürültülü gelecek kulaklara. Koskoca sahnede, uçsuz bucaksızlık hissine kapılarak izlediğim ve her insan halini giyinen tiplerin gerek iktidar, gerekse salt hayatta kalmak adına değişip dönüşmelerini, insanın insana rezilliklerini izleyeceksiniz bu görsel şöleninde. “Evlat etiyle beslenen savaş makinelerine” karşı, ötekileştirmeye karşı duralım iletişisi de oyunun armağanlarından.

Direnen Bellek: Özkıyım

“İşkence edilen, işkenceli olarak kalır.”

Zafer Diper ve Bizim Tiyatro, tiyatro emeği tarihlerinin 25. yılını kutluyorlar ve “Özkıyım” başlıklı oyunları ile yine çizgilerinden sapmadan, tiyatronun toplumu uyarmak, uyandırmak amaçlarını da göz ardı etmeyerek, hepimizi Frodo’nun görünmezlik pelerini altında sınımsız ve güvende saklayan kayıtsızlık ve unutmama illetini dert ediniyorlar.

Zafer Diper’in “çeşitli kaynaklardan yararlanarak” (kayıd ile) oyunlaştırdığı yönettiği tek kişilik bir oyun *Özkıyım*. Tek kişilik ifadesi kuşkusuz ironik çünkü Zafer Diper birçok kimlik giyinerek birçok kişiliği temsil etmek zorunda. Bu aynı zamanda, izleyiciye de bir uyarı. Her iki tarafı da iyi bil, gözlemle, empati kur ki, bu kıyıma “özkıyım” ile mi karşılık vereceksin, yoksa direnerek mi, hayatta kalarak mı; karar veresin.

Diper, oyunun finalinde gelen kararın sürpriz olması için uğraşmamış, amaç izleyeni eğlendirmek, finalde sürpriz geldi dedirtmek değil çünkü. Karar izleyenin, salon dışında vereceği ve salt kendi bilinci doğrultusunda vereceği bir karar. Oyunun hedefi ise, bilinç uyandırmak, tazelemek. Diper ve arkadaşları, vahşi kapitalizmin baskınlarına, soygunlarına, cinayetlerine, soykırımlarına, talancı düzenine, insan onurunu ayaklar altına alan söylemi ile küreselleşme adı altında yeniden tezgâha sürülen emperyal emellerin ağırlığında onurunu korumaya çalışan bir Karl Schmitt yaratmış.

Diper’in (Karl’ın) bu zorlu yolda, dönüşmesi gerekecektir haliyle. Direnmek, ayakta durmak, savaşmak için. Tıpkı Karl gibi,

oyunda ona eşlik eden nesneler de, sanki insanın nesneleşmesi-ne karşı çıkar gibi, Karl'ı tamamlamak üzere değişip dönüşüyor-lar. Debord, Romain Gary, Jean Seberg, Amery, Baader-Meinhof, Vietnamlı çilli kız, Strauss, Feda, Julius ve Ethel Rosenberg ve di-ğerleri gündeme geliyor ve onlarla birlikte belgesel ve film alıntı-larından da yararlanılarak (geride yine Diper'in o tok, güzel sesi) farklı kimliklere bürünen nesneler oyuncuları/ karakterlermiş gibi işlevsel oluyorlar. Bu nesneler arasında demir çubuk, sandalye, masa, uzaktan kumanda aleti, bir çift çorap, belgeselin gösterildiği beyaz perde, video kasetleri ve kuşkusuz Diper'in yerli yerinde ve müsrifçe değilse de acımasızca kullandığı bedeni.

Özkıyım başlığını taşısa da oyun, anlaşıldığı üzere intihar hak-ında değil. Karl intihar edecek mi etmeyecek mi, olay örgüsü ya da aksiyon bu soruya da bağlanmamış. Oyun bir öz sorgulama. İşkence edilenin ve hep işkenceli kalacak olanın kendisini, utanç tarihini sorgulaması. İnsan özkıyım noktasına nasıl gelir, getirilir? Bu noktada, sevgilinin terk etmesi benzeri sudan sebepler değildir özkıyıma geliş noktası... Evrensel ve nesnel, bütün insanlığı ilgi-lendiren ayıplarıdır insanın kendisini bu noktaya getirmesine yol açan. Evrensel ve nesnel olanın böylelikle nasıl da öznel oluverdi-ği gözler önüne daha kolaylıkla seriliyor, kayıtsızlığın saçmalığını vurgulayarak.

Cürüm ve insanlığa kıyıs alanında da ne yazık ki yaratıcılığını çalıştırmıştır insan, kendi tarihi boyunca ve kanla işlemiştir bindal-lısını yeryüzü üstüne. "Oram hep kan!" deyişi bundandır Karl'ın (Keşke burada, Antik Yunan'daki gibi koca bir fallus taksaydı Di-per beline). Ellerimize bakamaz olduk bu yüzden.

Anti-emperyalist ve 68 Kuşağı temsilcisi Karl'ın içindeki öte-ki (Hans) intihara eğilimli herkesin, insanlığı alınmış posası kal-mış herkesin içindeki ötekidir. Hans, *Madame Butterfly*'ın finalde dediği gibi, onuruyla yaşayamayanın, onuruyla ölmeyi bilmesi gerektiği fikrine/inancına çekiştirir durur Karl'ı ama "özkıyım" karar vermek o kadar kolay değildir. Burada, Karl içindeki öteki ile uğunurken, amaçlanan hayatımızda insan olmanın rezilliklerini, insanı işte bu onursuzluk haline nasıl getirdiğinin gösterilmesidir.

Özgürlük savaşımı yerine, insan neden kendi türünü yok etmeye çalışmaktadır? Tarih işte bunun için sorgulanmalıdır ve yeniden yazılmalıdır. Özkayımla özgürlük gelebilir mi?

Bu sorgulama yapılırken polisten kapılan AIDS'den, Vietnam'a, Hiroşima'ya, 12 Eylül'e kadar uzun bir alt temalar ve kıyımlar tarihi kör gözümüze parmak sokmadan anlatılıyor ve izleyiciyi hiç sıkmadan. Tek kişilik oyunlara karşı, salt bu yüzden, kuşkuyla yaklaşanlar bilsinler ki sıkılmayacaklar (Ama bu nokta bile dünyanızda nerede durduğunuza bağlı tabii ki). Öğretici, eğitici yanı da burada devreye giriyor oyunun. Bir eğitimci olarak da, üniversite yıllarında okuduğum *Aydınlığa Doğru* adlı iktidara karşı alternatif eğitim kitabının da adının geçmesi beni çok sevindirdi. Sanatçı, okuduğu, yad ettiği kitaptır da. Anımsatmak, unutturmamak da bir eğitimcinin, sanatçının görevleri arasındadır.

Karl'ın içindeki ötekinin, şizofrenik bir öteki olmadığı ortadadır. O öteki biziz. İzleyiciler bu öteki ile özdeşleşip, empati ile, oldukları yeri sorguladılar. Bu ötekinin devlet içi derin devlet göndermeleri de ayrıca düşünme konusu. Beden ve devlet ilişkileri düşünüldüğünde, başka uzamlarda, başka yan anlamlar kazanan bir metin çıkmış ortaya. Rahatsız ediciydi. Bu yüzden sevdim. İnsan azıcık rahata erince, bütün dünyanın güzelleştiğini, tüm insanların rahata erdiğini sanabiliyor çünkü.

Türkiye'de yaşamak, işkenceye dönüşür umursayana, öfkelenmeyi bilene, unutmayana. Mazoşistliğimizden değildir başka yerlere gidemeyişimiz; işkenceli kalışımızdandır.

"Bu dünyayı senin aşkınla terk ediyorum" desek mi, demesek mi? İçinde yaşadığımız bu makro-komplolar dünyasında, umursayan bireyler olarak zor bir karar. Woolf gibi cebine taş doldurup ırmağa bırakmak bedene yabancılaşmanın göstergesidir. Diper o bedeni sahneye atmayı, kafamıza kafamıza çalmayı, belleğimize vurmayı yeğlemiş.

Oyuncu, aktör, yazar, eden Zafer Diper'i dakikalarca ayakta alkışladık. Emegine, zekâsına, bedenine, yüreğine sağlık.

Persler: Kasların Barış Dansı

Persler (Aiskhylos) ile, Türk-Yunan genç erkeklerini, estetik nesneler olarak kimi zaman karşıt güçlermiş, kimi zaman da birlikte, birbirlerini tamamlayan aynı bedende can gibi gösteren, ama ille de tez-antitez gibi kullanarak savaş karşıtı barışçıl bir gösteri sergiliyor Attis Tiyatrosu. Bu “sine qua non” (olmazsa olmaz) Türk-Yunan ikilisini ortak bir düşmanın acısını çekiyorlar gibi göstermek de dahiyane bir buluş. Gösteri boyunca, yekpare bedenler, acının hücreleri halinde devindiler bilinç uyandırmak üzere. Persler, “kasların barış dansı” da diyebileceğimiz denli güzel bir görsel şölendi. Özellikle replikleri artiküle ederken torsoların devinimleri acıyı bağrılardan yukarı, bilinç odak noktalarına taşıyordu. Soyuluk akıyordu her yanlarından.

Emperyalist amaçları hep olmuştur güç sahibinin. Darius’tan Cengiz Han’a ... Napolyon’dan Colombus’a birçok iktidar sarhoşunun... güç sınavıcısının, keşif meraklısının ya da gözü doymazın... *Büyük Engizisyoncu*’nun metninde de yer alan bu yayılmacılığın örneklerindendir Persler’in Yunan illerine saldırışı. Salamis’te yenilgiyi anlatan oyun Aiskhilos’un dilde de yeniliklerine tanık olmuş bir metin. Oyunun klasik tarzda değil de, son yıllarda beni büyüleyen yalınlığın sağlanması ile ve koreografinin ustaca kullanılarak bedenlerin estetik nesnelere, iletişim araçlarına dönüşmesine de örnekti. Bu yüzden kapanış oyunu *Evridike’nin Çılgılığı*’nı dört gözle bekliyorum.

Yunan ve Türk erkeklerinin ortak düşman Persler’in telef oluşuna üzülmeleri kadar etkileyici bir ileti olamaz tabii ki. Düşmanın karılarının kocasız, çocuklarının babasız kaldığı gerçeğinin vurgulanışı, savaş zamanında düşman olmayışı, asıl düşmanın savaşın ta kendisi, ötekileştirme olduğu ve antagonizma tuzağına düşmemek gerektiği alt metinde ve bu sahneleniş ile bizlere ulaştı. Karakterlerin sürekli olarak göz hizalarına bakıp yürürken bile önlerine bakmayışları ama çıplak ayakları ile sahneye yerleştirilen zemin üzerindeki çizgileri izleyerek düz yürüyebildiklerini fark ettik. Doğru buluştu, etkileyiciydi, ama oyuncular sahne önünde dizilmiş çizmelerini ironik olarak ellerine giydiklerinde keşke potinle-

rin altlarını görmeseydik. Yeni oldukları bir ikisinin altında yapışık unutulmuş etiketlerinden belliydi.

İçimiz yandı. “Yas kadına yaraşır” diye yazmışken bellek, hele Yunan kültüründe karalar giyinip yıllarca yas tutmak kadına biçilmiş bir görevken fallomorfik yapılanmanın dayatması ile, burada erkeklerin böğüre böğüre yasa bürünmeleri “Persler’e yas yaraşır” dedirtti. Ama onların yasını saldırıya uğrayanlar tuttu. Bugüne gönderimlerini de düşününce oyun, boyut üstüne boyut kazanıyordu. Engin ve evrensel yorumlara olanak tanıyan bir duruşu var bu gösterinin.

Tükürük saçtılar, salyalar akıttılar, keçe döven ustalar gibi dövündüler, canlarından bezmişliklerini canımızı yakarak gösterdiler. Aya İrini’nin tılsımlı ortamı içinde, ama neredeyse üst üste oturduğumuz rahatsız sandalyelerde, sıkılmadık da değil çünkü özellikle Şahika Tekand deneyiminden geçmişlerin katılacaklarını düşünüyorum, kimi yinelemeler uzatılmıştı. Oyunun bu yorumu yirmi dakika kısaltılabilirdi. Tiyatroda etkide bütünlük, ya da tek etki konusu düşünüldüğünde müsriflik göze çarpıyordu. Açılış oyunu için iyiydi, ama “Düş Oyuncakları” da olabilirdi açılışı yapan oyun.

Dikmen Gürün’ün festival kitabında dikkat çektiği üzere *Persler* Yunanlılarla ilgili bir oyun ve “ucuz kahramanlıklar edebiyatında çokça görülen, düşmanı aşağılama yoktur *Persler*’de”. Özellikle bu konuda, oyunun Türkler ve Yunanlılar için yazılmış gibi izlenebilir olması, bizim de oyundaki sudan sebepten gurura kapılıp düşmanı hor gören bir tavra girmememiz gerektiğini öğretiyor, en az savaşın ne illet bir gerçeklik olduğunu son derece etkili bir şekilde gösterişi kadar. Bu sebeptendir ki oyunun Yunanistan’da sahnelenişinde de Türkçe’nin daha çok yer alacağını tahmin ediyoruz. Anlatıcının biraz daha tok sesli olmasını istediğim bu gösteride, aklımda taş mekân kadar ağır savaş gerçeğinin altında yalınayak direnen ve insan onurunu ayakta tutmaya çalışan, kimlik ayrımı gütmeksizin kıvançla kıvranan bedenler anımsayacağım.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, No: 166, Haziran 2006.

Deliler Bastı İstanbul'u: Festival Geldi!

Festival geldi, hey hey de hey hey!...

Semaver Kumpanya'nın yılın en iyi oyunlarından *Trainspotting*'i ve diğer genç kadroları (örneğin oyun yazarı H. Can Utku'nun "Öteki" çeşitlemelerini) izledikten sonra tiyatromuzda yakındığım vasatlığa çarenin gençlerden geleceğine inancım festivalde yenilendi. Yabancı konuklarla kocaman adımlarla aşık atacak gençlerimiz var. Tiyatromuz iyi yolda. Bu tiyatro festivaline emeği geçen tüm sanatçılara, İKSV'ye ve tiyatro kapılarında görevlerini aksatmayan, her türlü kaprisimizi anlayışla karşılayan arkadaşlara, herkese yürekten teşekkürler. Ömrünüz çok olsun. Emekleriniz yağlı olsun.

Her yanda tiyatro var, Thespis'in delileri bastı İstanbul'u. Çok mutluyum!

Düş Oyuncakları

Gelecek sezon sergilenecek umarım, ama festivalin açılışına da yakışabilecek özenli bir yapımdı. Çok beğendim. Daha tiyatro girişinden oyuncakmış izlenimli kuklalar/soytarılar karşılıyor sizi, bir tak içinden geçip bir binaya değil de düşler ülkesine, bir harikalar diyarına adım atıyormuşsunuz gibi hazırlıyor gençler sizi oyuna.

Salona sisler içinde girdiğimiz için ve ışığın sahne önünden yuvarı doğru verilmesiyle sahnede ne var ne yok görünmüyor başlangıçta. Bu açıdan da oyun hiçbir şeyin görünmediği bir beyaz perdeyle karşılıyor izleyeni, ama giderek derinleşen, alabildiğine geniş bir uzama bırakıyor oyunun sonuna doğru, özellikle de ölüm meleşinin geldiği kapı açıldığında... yazılı metnin anlam katmanları derinleştikçe, sahnenin/uzamın yüklendiği anlamların da derinleşmesi eminim bilinçlice yapılmıştı. Ayhan Doğan'ı kutlarım.

Soytarıların giysilerinde de, Shakespeare'e benzemesi istenmiş ana karakterde, özellikle finalde giydirilen ceketıyla Arlequin'e benzetilmiş ana karakterin giysisindeki çapraz kesitli kareler aynı zamanda Orta İngiltere'nin ağaç sütunlarla destekli evlerinin de dıştan görünüşünü anıştırmış ve bu incelikle de beden olarak insan ile ev/bina metin olarak eşdeleşivermiş. Bravo Zuhay Soy'a. Sahne tasarımı da düş ile gerçekliğin bir arada oluşunu, tiyatronun özünü vurgulayıcı tüller, dönen zeminler, sis vb. efektlerle ve Murat

Bavli'nin yerli yerinde kullanılan müziği ile de bütünleşince ortaya keyifle izlenecek bir başyapıt çıkmış. Tek etki açısından da neredeyse kusursuz bir yapıttı. Ara verilmeyen gösterilerde izleyeni sıkmadan yerine mıhlayabilmek bence oyunun başarısını gösteren kıstaslardan biri kuşkusuz.

Tiyatro hakkında bir oyun olduğu kadar, düş ile gerçeğin, sahenin dünya ve hayatı metafor olarak gösterişinin de bir sunumuydu *Düş Oyuncakları*. Shakespeare'in *Othello*, *Romeo ve Juliet*, *Macbeth*, *Hamlet* ve *Kral Lear* adlı oyunları ile Çehov'un *Kuşgunun Şarkısı*, *Vişne Bahçesi* oyunlarının bir kolajıydı ama sadece bir kolaj olmanın çok ötesindeydi. Tiyatro bilmeyen ya da sevmeyenlere tiyatroyu sevdirecek bir projeydi aynı zamanda. Okullara salık verilir. Oyunun odak noktasına hayatımız boyunca yaşadığımız ve tiyatronun can alıcı temalarını yerleştirmiş Yiğit Sertdemir ve Hüseyin Köroğlu ve hayatı düş içinde düş gibi tiyatrodaki yaşadığımızı ve ölüm meleğini de zamanı geldiğinde kapıda karşıladığımızı, göze kulağa batmayan bir telaş içinde pek güzel sundular. Bravo.

Arlecchino/İki Efendinin Uşağı

Yanılmıyorsam 2003-2004 yılında Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü öğrencilerinin de başarıyla sergilediği bu oyun bir klasik. Piccola Teatro Di Milano-Teatro d'Europa birlikteliği de bu klasiği ölümsüz, örnek bir gösteriye dönüştürüyor. "Büyük Usta" Giorgio Strehler'in metne sadık ve kendinden emin yönetimi ile kusursuz bir yapıt çıkmış ortaya. Muhsin Ertuğrul salonunu dolduran biz izleyenler dakikalarca ayakta alkışladık.

İtalyanca "Arlecchino", Fransızca "Arlequin", İngilizce "Harlequin" İtalyan Commedia dell'Arte geleneğinde akli fitness fucurusa iyi eren uşak karakterleri en popüler olanıdır. Tüm dünyanın bildiği ve İtalya tiyatrosu dendiğinde akla gelecek ilk karakter Arlecchino'yu efsane oyuncu Ferruccio Soleri'den izlemek yaşam boyu yakalamış olduğum tek fırsatım olmuş olabilir.

Çerçeve sahne içinde çerçeve, sahne üstünde sahne, öykü içinde öykü ile hem empati kuruldu, hem de karakterlerle oyuncular arasındaki farklılıklar vurgulandı. Bir de oyunun oynandığı ikinci

zemin dışında olan bitenler de, örneğin mektubu yırtarken efektin nasıl verildiği, müzisyenlerin mimikleri, suflörün ayrı bir karakter gibi davranışı (mumları yakışı, söndürüşü) oyunun 17. yüzyılda nasıl oynandığı hakkında da fikir veriyordu.

Arlecchino'nun başlangıçta giydiği yamalı çul çaput zaman içinde lozanj şekilli bir giysiye dönüşmüş. Kara maskesinin alın kısmında bir de kırmızı leke bulunması da gerekiyormuş. Biraz da saf ve temiz kalpli, iyi yürekli ama ille de bir patrona hizmet etmek üzere varolan bir tiptir Arlecchino ve kimi oyunlarda başka başka isimlerde de görülebilir. Bunlarda biri "Temellino". Bizim Temel ile bir ilgisi var mıdır bilmem.

Tahminimce 17. yüzyılın efsanevi Arlecchino'su Visentini denli önemle tarihe geçebilecek kalitede bir usta oyuncudur Soleri, oyun boyunca Soleri'nin sevilmesinin nedenlerinden biri Arlecchino'nun en belirgin özelliği idi: Kıpır kıpır, ikircikli, yerinde duramayan bir atom karınca. Maske yüzünden onunla birlikte kimi karakterlerin mimikleri tamamen gittiği için iyiden iyiye karakter değil "tip" olduklarından değişime kapalıdır. Arlecchino tiplemesi ise komikliği ufak tefekliğine ve ağgözlülüğüne de borçludur. Birçok komik durum, onun karnının doymak bilmez oluşundan ortaya çıkar. Carlo Goldoni'nin bu klasiği *İki Efendinin Uşağı*'nda da yemek ile ilgili sahneler uzatılmış ve neredeyse bir dans ritüeline dönüşmüştü. Sahnedeki matematiği kusursuzca işleyen bir ekip vardı karşımızda ve oyunun başından sonuna, üç perde boyunca (185 dakika!) oyunun tartımında zerre düşüş olmadı. Finalde, Soleri de diğerlerinden sonra maskesini çıkarıp da o minnacık ve zıp zıp bedenini en az yetmiş yaşında birine ait olduğunu gördüğümüzde salonda hayret nidaları ve hemen artan bir alkış duyuldu.

Beckett

İrlandalı oluşuyla da ayrıca sevdiğim Nobel ödüllü Samuel Beckett, özellikle *Godot'yu Beklerken* ile bize öğrenciliğimizde kök söktürmüştü. 20.yüzyılın en iyi oyun yazarı unvanını çeşitli anketlerde almış Beckett'i, iki dünya savaşı görmüş olmanın getirdiği bir karamsarlık içinde varoluşun komik ama ciddi, can yakıcı ama taşına-

bilir meselelerini usul usul ve önemsizmiş gibi sunuşuyla da severim. Karamsardır evet, ama karamsar oluşu hayatı sevmesindendir, doğru bakmasından ve doğru görmesindendir de. Ama Beckett'in saptadığı dokunaklı, traji-komik insancıklar ve onların yine aynı sıfatlarla karşılayabileceğim edimleri, ölüme karşı uğunmaları, nafie duruşları, duruştaki sebat, azim ve ısrar ve bunun ta kendisinin komikliği, daha sonra yine Nobel almış Pinter'ı da etkilemiştir. Yer yer David Mamet'in oyunlarında, Oğuz Atay'da görülebilecek bir farkındalık ister bu iletileri doğru yazabilmek becerisi. Acıklı kişiler, komik olurlar ama bu bir insanlık durumunun tezahürüdür ve iletinin "gülünç" (bathos) olmaması gerekir. Yani özünde patetiktir insanlık durumu ama bunu trajedilerde olduğundan daha da etkili bir şekilde yapabilmeyi belki de uyumsuz/saçma (absurd) tiyatro başarır. Evet, insanoğlunun savaşlar, ölüm vb. illetler karşısında hayatta kalışı patetiktir, bu hayattaki küçük şeyler onu traji-komik kılar, çünkü dünyası bile bile ladeslik oyunlarla doludur. Empati kurduğumuz anda da kendimize gülmeye başlarız, ama salondan çıktığımızda ki bazen bu ayma hallerine fena halde canımız sıkıldığı için oyun sıkıcıydı deriz ve çıkarız salondan. Godot'ya mektup yazmışlığım bundandır.

Mutlu Günler'de sabitlenmiş burjuva hayatlarının temsilcisi Winnie'yi usta oyuncu Çiğdem Selşik Onat'tan izledik. Amerika'da yaşıyor olmasının getirdiği bir aksanı olsa da usta bir oyuncunun etek gibi, toprak gibi, mezar gibi kumlara gömük oynaması yabancılaşmanın şiddetini, biteviyeliğin ne denli ağır bir hücre oluşunu yürekleri boğmak istercesine gösteriyordu. Winnie'nin kumlara gömük hali acıklıdır, dokunaklıdır çünkü sözcüklerden hücre yapmıştır kendisine ve tıpkı Pinter'da ve Mamet'de görüldüğü üzere susarsa olmaz. Çantasında küçük nesneler gibidir düşünceleri ve ancak onlara tutunduğu sürece vardır. Willie'nin komikliği de sadece dinleyici ya da monologa diyalog izlenimi uyandırmak üzere yaratılmış olmasından kaynaklanır. Yokluğudur onu var eden. Winnie ise yüzü bize dönüklüğü ile vardır, ama aslında patetik duruşu ile yoktur. Sıradan bir hayattan vasat olmayan bu düşüncedir, bu fikirdir oyunu ve oyun yazarını büyük kılan. İnsan olmanın rezilliği, küçüklüğü karakter ya da tip küçük düşürülme-

den sunulur çünkü o tip/karakter Beckett'te imgeci şairlerin de yirminci yüzyılın başında fark ettikleri gibi hiçliği, görünenin arındaki hiçliğin altını çizmek üzere vardılar.

Grimavi

AKM'nin Aziz Nesin Sahnesi'nin tılsımlı mahzen havasını giderek daha çok seviyorum. Oyunlara doğru sahneyi seçerken sanıyorum sanatçılarımız çoğunlukla doğru karar veriyorlar. Bu salon-da izlediğim oyunlar hep biraz da “tepeden bakılmayı” da isteyen oyunlar. Ya da oyunun iletilerinin, oyunu nereden izlediğinizle de farklılaştığı fikri bana bu sahnede daha çabuk geldi.

Beckett Metinleri

Bilsak Tiyatro Atölyesi & Maya Sahnesi'nin Beckett'in özünü pek güzel yansıttıkları doyumsuz bir gösteriydi. “Sözsüz Oyun II, / Ne Yapardım Ben Bu Dünya Olmasaydı? / Hızlı Volta I / Katastrof / Ninni / Ne Nerede / Volta II / Neydi O Kelime?” başlıklı kısa metinler yukarıda Beckett hakkında söylediğim temel meseleleri müzik, tartım, beden devinimleri, siyah rengin tılsımlı kapsayıcılığı ve çağrışım doğurganlığı ile birlikte kopuk kopuk parçaların tastamam, büsbütün bir ileti halinde sunuyordu. Gençlerimizi bir kez daha ayakta alkışladım.

Solum

Bedende vardır keramet. İnsan varoluşunun en patetik hücre-si, ruhumun kafesini ne hallere getirebilir hayal gücümüz. Birinci bölümde Filiz Sızanlı, ikinci bölümde de Mustafa Kaplan inanılmazdılar. Hem bedenlerini bir nesneymiş gibi ustalıklı kullanmakta, hem de kalem, lastik, kâğıt vb. diğer malzemelerin bedeni değiştirip dönüştürmekte ne denli güçlü aletler haline gelebileceğinin de örneklerini sergilediler. Her iki gösteri de beden-in ansızın neye dönüşebileceğinin, sahip olduğumuzun daha başka ve belki de daha da çekilmez bir hücreye nasıl dönüşebileceğinin gösterilişi açısından ürkütücüydüler. Ninni, şarkı ve türkülerle de belli yaşantısal bilgiler de anıştırılarak inandırıcılık ve izleyicinin empati kurması sağlanıyordu. İster kurtulmak, isterse içinde hapsolmayı yeğlemiş olsunlar, beden-in oyuna müsait oluşu da akıllara kazındı.

Piyano Öğretmeni filminin sonunda İsabel Hupert'in bıçağı sevdiği erkeğe değil de kendisine saplayıp bıçak bedenine saplı yürüyüp gidişi geldi aklıma. Beden, hem bu kadar bizden, hem de bize bu kadar yabancı. Kesik bacağındaki boşluğa kâğıt doldurmak, "istediğiniz buysa içini doldururuz, bacakmış gibi olur işte" demektir de. Ama bu yalın fikirde de ağır bir alt metin yatıyordu: "yanılsama ile yetinmek isteyenlere yanılsama verilir, buyurun bakın bacak" gibi.

Tiyatro oyunculuğu ile sinema oyunculuğunda anlık, o anda orada izleyenle oyuncunun karşılıklı birbirlerine maruz kalmalarının hem tiyatronun değerine katkıda bulunduğunu, hem de mekâna bağlanması ile birlikte somutlaştığı için gerçeklikle ilintisinin daha çabuk kurulabileceğini de düşününce, bedeni dönüştürebilmenin keyfi başkalaşır, empatinin de. Güzel bir yüzün lastik bantlarla bir ucubeninkine dönüşmesi, bedenin böcekleşip bir köşede türkü söylemesi de ikinci bölümde beden üstündeki iktidar odaklarını da düşündürttü. Yerde elinde silah sürünürken antimilitarist bir ima ile de karşılaştığımızı düşünüp sevindim. Hiç ses etmeden, usul usul keyifle izlenen son derece siyasi ve çağrışımları birçok bağlama çekilerek çoğalabilecek iki metindiler. Bravo arkadaşlarıma!

Peter Brook

Konuşurken usulüğünü, dinginliğini ele veren Brook'un yönettiği iki oyunu izledim. Söyleşisinde sinema oyunculuğunda, kameranın yakın plan yaparak oyuncunun gözlerindeki ifade ile fazladan imalar, çağrışımlar, anlamlar aktarabileceğini, oysa tiyatrodan bu olanağın kısıtlı olması nedeniyle, daha başka yöntemlere başvurmak gerektiğini söylemişti Peter Brook. İzlediğim iki oyunda da, bu yöntemlerden birinin sahneyi ve oyuncuları alabildiğine yalınlaştırmak olduğunu gördüm. Evet, bana göre de tasarruf sanatının en önemli kuralıdır ve az aslında çoktur, fakat seçilen oyunların her ikisi de konu ve metin olarak Türkiye için uygun metinler değildi. Irkçılıktan mustarip iki zencinin yaşam savaşı ve ikincisinde de İsa'nın 15.yüzyılda yeniden beden bulup engizisyonda hesap verişisi sırasında gerçek müminliğin tartışılması.

Metinler özel odak konularından çıkarıldıklarında ancak evrensel bir zeminde yeri olup olmadığı tartışılabilir. Bir başka deyişle, ırkçılık değil de ötekileştirme ya da iktidar illeti diye değerlendirirsem *Sizwe Banzi Öldü* oyunu izlenesi bir oyundur bizim sahnemiz-de. İsa'nın yeniden doğuşu değil de, iktidarın kurban olarak seçtiğinin gücünün sevgiden kaynaklandığını anladığı anda gücünü yitirşi diye değerlendirirsem anlam kazanıyor *Büyük Engizisyoncu*.

Sizwe Banzi Öldü

Festivalin onur konuğu Peter Brook'un yönettiği bir oyundu. Athol Fugard, John Kani ve Winston Ntshona'nın yazdığı bu metinde aksaklıklar vardı. Çevirisinde aksamalar gördüğüm, çevirinin sahne üstüne yansıtılmasında ise senkron hataları yapılan ve simültane çevirinin önemini bir kez daha gündeme getiren bir uygulama izledik. Ses Tiyatro'sunda Salon/Balkon belirtilmediği için de çok para verip salonda önlerde yer satın almış izleyenler ile öğrencilerin tartışmaları da ne yazık ki oyuna prelüd oldu ironik olarak. İşçi vb... temel olarak adaletsizlik ve ırkçılığın işlendiği bu oyunda oyuncular Habib Demebe ve Pitcho Womba Konga tutarlı bir oyunculuk birlikteliği içinde değildiler. İlki kan ter içinde kalarak göstermeciler bir oyunculuk sergilerken, ikincisi de son derece naif bir karakteri canlandırdığı için olsa gerek sakindi. Ama bağırıp çağırdığı, öfkelenmesi gerektiği, hatta izleyenlerin yanına inip de "ben insanım, güçlüyüm, beni insan yerine niye koymuyorsunuz, bakın hatta ben sünnetliyim, isterseniz göstereyim hanımefendi" derken bile mülayimdi. Osborne'un "Öfke umursamaktır" dediğini bir kez daha anımsarsak, bu oyunculuktan ırkçılığa karşı neredeyse hiç kinlenmeden, işçinin kurbanlaştırılmasına da neredeyse hiç dellenmeden çıktık. Sahnede kullanılan iki elbise askılığı, karton kutular Zafer Kiper'in oyunundaki gibi dönüşüp durdular, başkalaştılar. Gösterişli dekorlara gerek yoktur tamam, yalınlık iyidir elbette... ama...

Büyük Engizisyoncu

“İnsanlar tapacak bir şey de ararlar” altı çizilecek bir söz idi. Oyunun sonunda da İsa’nın yeniden doğmuş, beden bulmuş halini simgeleyen mahkûmu eleştiren Engizisyoncunun oyun sonunda geldiği nokta da budur. Bu yüzden İsa, onun bile kafasında fikir olarak kalır.

Hristiyan dünyası için yazılmış bir oyundu *Büyük Engizisyoncu*. Hristiyan olmayan biri için tartışmalı, inançsız biri içinse, hemen çöpe atılabilecek bir metindi. Kimliğiniz ve hayattaki duruşunuza bağlı olarak anlam ve değer kazanır metin. Bu da böyleydi. Fakat siyahın ustalıklı kullanımı, Aziz Nesin’in mahzen görüntüsü, usta oyuncunun siyah içindeki beyaz kafasının erkini daha da belirginleştirdi. Bu yalınlık oyunun finalindeki kararı daha da güçlü kıldı, sükûnetle. Oyun boyunca neredeyse hiç aksamadan konuşan usta oyuncu Bruce Myers, engizisyoncu karakter için bana göre biraz yumuşaktı, yaşlanmış İsa gibiydi hatta.

Bu oyuna harika diyen niye der? Salondan çıkarken arkamdan gelen izleyicinin “Çok baştan savmaydı” deyişi nedendir? Yalın mı yalın yapıtların hemen hepsi bu ikilemi ve değerlendirmede uçlarda dolaşan yorumlarla yüzleşmeyi göze alır. Aynı ölçüt, belleği oluşturan mitoslarla, özellikle de inançla ilgili mitosları, öyküleri konu alır, ya da fikrini bu mitoslar üzerine kurarsa.

Yine de onca emek ve anlamak adına ciddiye alıp bir iki yorumda bulunayım.

Yaşlı engizisyoncu yürüyüşlerini yaparken neden aside kullanıp izleyiciye dönerek, ihtiyar ya adam, ondan böyle yürüyor, diyerek yabancılaştırmaya gitti anlamadım. Çünkü benzer bir yabancılaşma bir daha kullanılmadı.

Ama çok konuşan Engizisyoncuyu, bir öpücükle, yani sevgiyle susturmak ve fikir olarak kuşaktan kuşağa kalmak düşüncesi... oyunun finalindeki sürprizdi. İsa’nın kondurduğu öpücük denli sakın bir sürpriz.

Bence Brook, doğru zamanda ama yanlış oyunlarla gelmişti.

Sanki/Gibi

Bu dans gösterisi de büyüledi beni. O ne sahne bilgisidir, o ne ustalıklı mekân kullanımınıdır öyle. Cullberg Balet Riksteatern hari-kaydı. Düş ile gerçek yine karıştı, birleşti. Hipnolojik hallerimiz, yani uyku sırasında bile aklımızı kurcalayan insan meseleleri dans ve enerji ile aktarıldı. Döndüler, dönüştüler.

Festivaller bitmesin, tiyatro ve hayat devam etsin.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Sayı 166, Haziran 2006

“İzzetli Enayiler!": Deliler Bastı İstanbul'u 2

İstanbul Tiyatro Festivali cesur yenilikçilerin, deneyselcilerin ağırlıkta olduğu bir ikinci yarı geçirmiş benim izleme listem esas alınacak olursa.

İki Kişilik Bir Oyun

Yekta Kopan'ın yazdığı Bülent Erkmén'in tasarlayıp yönettiği bir hücre/lâbirent oyunu Mısır Apartmanı'ndaki daireyi yine başkalaştırmıştı. Duvarlara yerleştirilen lâbirentler içinde yatay ve dikey devinim halinde bir kadın (Yelda Reynaud) ve bir erkek (Altay Özbek) için yazılmıştı oyun. İki başarılı oyuncu. İzleyenler de salonun üç duvarına örülü lâbirent içinde dolaşp iletişim kurmaya çalışan bu iki sevgiliyi salonun ortasına yerleştirilmiş döner tabureler üzerinde izlediler. Oyuncular duvarlarda, lâbirent içinde devindikçe, biz de döndük saatin yönünün tersine. İzleyenlerin giriş noktasından başlayan ve çıkış noktasına dek süren saat yönünün tersine bir yolculuk oyunuydu. Oyun başlamadan izleyiciler yerlerine otururken oyuncular lâbirent içindeydiler, heykel gibi. Oyun bittiğinde de, bir geriye bakış oyununda oyuncular yine lâbirent içindeydiler. Olanaksız olanı denemişlerdi, bu ilişkide vuslat olmayacağı başından belliydi. Labirentten çıkılmaz. Labirente kalınır. Öyle de oluyor. Ben belki lâbirentten dışarı düşmek olasılığı ile yürüğimizi yerinden oynatırlar diye bekledim ama oyun Beckettvari bir tekdüzeliği, yeknesaklığı da sergiliyordu. Bu yüzden, iki kişinin iletişiminde kesik kesiklik (staccato etkisi) yerindeydi. Genellikle

tek sözcüklere dayalı diyalog da nafile bir çabayı sergiliyordu. Birleşmeleri, tastamam olmaları olanaksızdır bu iki kişinin. Festivaller için hazırlanmış bir proje olduğu için değil salt, ama oyun metninin “oynamayan” bir çevirmen tarafından soğuk bir kayıtsızlıkla anında yapılan çevirisi oyunun atmosferine, duygusal ana fikrine daha da tutarlılık içindeydi.

İkarus’un babası Daedalus’un Minotaur’u hapsedmek için yaptığı lâbirent, ilahi bir tasarımdır ve ikili ilişkilerin olanaksızlığına, çıkmazına da güzel bir eğretilerdir. Karakteristiği de içinden çıkılmazlığı ya da içinden ancak ölümle çıkılabileceği gerçeğinin yanı sıra, bu çıkılmazlığın sebebinin labirent içindeki yolun tek ya da yinelenen kalıplardan oluşmadığı gerçeğidir de. Bir başka deyişle, lâbirentteki “mağdur” ya da “kurban” yolunu nafile aramalıdır. Buradaki lâbirentin yinelenen bir kalıbı vardı. Labirentin de tek düzeliği kasıtlıydı kuşkusuz. Labirentte yolu bulamamış gibi değil de, seçeneklerden beğeniyor ve izleyecekleri yolu biliyor gibiydiler kimi zaman. Yolu her zaman bilmediklerini zaman zaman belli ettiler, saat yönünde ilerlemek üzere onlar geriye doğru hamle yaptıklarında genellikle bir sorun vardı iletişimde, ama yinelemeler de lâbirentin yinelenen kalıpları gibiydi. İki kişi, birlikteliklerinin olanaksızlığı içinde tasarımın içinde kalakaldılar. İzleyiciler çıktı salondan, onlar arkamıza dönüp baktığımızda, hâlâ lâbirent içindeydiler. Oyunun son sözcüğü “Güzel” idi ve yalnız kahramanın yolculuktaki komik yazgısını taşımaktan başka seçeneği olmayışının ironisi ile bitti ve biz ayaklarımızı sürüye sürüye çıktık salondan.

Godot’yu Beklerken

Beckett’in bu tiyatrodaki çağ atlatan oyununu Muhsin Ertuğrul’un geniş sahnesine ustalar taşımıştı festivalde. Oyunu değerli ve usta yönetmen Ali Taygun, sahne ve giysi tasarımını Ali Cem Köroğlu yapmış Ebru Aklar’ın yardımı ile ve Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları kadrosu ile İzmit sahnesi için çalışmışlar. Işık tasarımını da Cafer Yiğiter üstlenmiş. Öğrendiğimize göre, İzmit’teki uygulamada sahne, orkestra boşluğunu da kapsayıp seyirciye doğru uzuyormuş. Ustalar bir araya gelmişler Beckett’e saygı yılında. Oyunculuk da usta işiydi. Hiç “sıkılmadık” oyun boyunca. Elbette

ki bu çok oynanmış oyunu bir kez daha izlemek üzere gittik, bu kez nasıl yorumlanmış diye görmek üzere. Beckett'in artık müfredatların olmazsa olmazı bu başyapıtının ilk sahnelenişinde yinelenmesi oyun metninin yorumlanması açısından önemli bir olay yaşanmış. Bu yüzden yineler dururum. Tartışma oradan çıkıyor çünkü. Oyunun yarısı gelmeden salonda birkaç kişi kalmış. Bunu gören Beckett de "Başardım!" demiş. Rivayet bu. Doğruysa, "sıkılmadık" diye tırnaklarken müstehzi miydim? Hayır değildim. Ali Taygun, oyunu izlenir hale getirmiş. Açıkçası, neredeyse ezbere bildiğimiz bir metni yine aynı sıkıcılıkta izleyeceğim diye ayaklarım geri geri gidiyordu. Fakat Shakespeare'in çağdaş ya da modern cesur yorumlarına karşı değerlendirme yaparken bir ikileme nasıl düşüyorsak, burada da öyle olduk. Bu öncelikle Beckett'in de klasikleştığının kanıtı olabilir, ama aynı zamanda da Beckett'in oyunundaki hücre ve Godot ile özdeşleşen ne ya da kim olduğu belirsiz bir yarattığı bekleminin biteviye ve nafiye olduğu.

Aşk Bir Şiddet Eylemidir adlı kitabımdaki denemelerimden biri de "Sevgili Santa Godot" idi. Bu yazımda da altını çizdiğim bir noktayı yeniden dile getirmek istersem, "umutsuz olmayan ümit etmez" ve Godot beklentisi öğretmek yanlıştır. Tek etkisinde de hiçbir eksiklik olmayan bu uygulamada tartışmaya açılacak konulardan biri budur, yani Godot bizim ülkemiz için tehlikeli midir ve Ali Taygun ustanın yorumu ile halaylarla ve Karagöz anıştırmaları ile Anadolu topraklarına oyun baş karakterlerini abdallarla bir tutup yakıştırılmalı mıdır? Yoksa savaş sonrası Avrupa kuşağının ürettiği bu hücre içinde biteviye ümit etme müebbet cezasına mahkûmlar ile özdeşleşmemiz ne derece doğrudur diye mi bakacağız? Belki bu yorumda benim kaygılarım usta yönetmenin de aklına gelmiş ki karakterlerine halay çekirmiş, metne şarkı ve türkülerimizden anıştırmalar yerleştirmiş, Vladimir ile Estragon'u fazla uzatmadan Hacivat ile Karagöz'ün günümüze yansımaları gibi işlemiş. İzleyeni sıkmak üzereyken, bir hinlik düşünülmüş ve oyun sanki ellili yıllarda yarattığı havadan, kendi ağırlığından kurtarılmış. Tabii, burada mesele "kurtarılmalı mıydı?" da olabilir.

Metne sadakat ne demektir? Tutarlılık ile mi sevişmelidir sadakat, yoksa çeşitleme ile çoğaltılmalı mıdır metin ve yine de sadık

kalınmalı mıdır metne? Yorumcular, metni, kelimesi kelimesine sahnede oynayıp yine de ihanet edemez mi örneğin Shakespeare'in bir yapıtındaki, yazarın kast ettiği ana fikre? Bence edebilir, mümkündür. Ama kuşkusuz, metni değiştirip kendi emelleri uğruna bir sirk gösterisi, bir şaklabanlılık, bir koşuşturma, bir tutarsızlıklar yumağı oluşturmak da mümkündür. Shakespeare'in *Fırtına*'sı festivalde buna güzel bir örnek olmuş, izleyenleri düş kırıklığına sürüklemiştir. Bu yıl boyunca izlediğim, festivalde de örneklerini gördüğüm oyunlar içinde bu yanlış yükselişteydi. Nedir o yanlış dediğim? Alttan alta, "burası tiyatro, zaten izleyici gelmiyor, sinemayı yeğliyor, TV'ye kaptırdığımız, orada yüzlerini ünlendirdiğimiz oyuncular, ya da tiyatro eğitimi görmüş olsun olmasın birkaç ünlüyü alıp sahneye taşıyalım ve tartışması yapılmayacak bir metne uyduralım onları, seyirlik ve eğlencelik bir iş çıkaralım, millet bir güzel eğlensin" tümcesini ileten bir yanlış. *Fırtına*'da ünlüler değil gençler kullanılmıştı ama ne grotesk yanlarında ürktüm, ne sirk gibi yanlarında eğlendim, ne de Michael Jackson'ın "Thriller" klibinden fırlama zombimsi danslarında tempo tuttum. Biraz *Atinalı Timon*'a da bulaşmıştı bu virüs. "Sahnede biz ne güzel eğleniyoruz, o halde izleyenler de eğlenecektir" diye düşünülüyorsa, bu büyük bir yanılgıdır. Haydaa!!" diyerek müsrifçe güldürükçülük yaparken, komik değil gülünç olunur. *Fırtına*'nın neredeyse tamamı, *Atinalı Timon*'un da Timon mağarasında ötekilere gerçek duygularını iletirken yaptığı Atatürk anıştırması ile ne yazık ki güldürükçülük örnekleri olmuşlardır. Bu tür hatalar, artık marka olmuş Haluk Bilginer'in tartışma götürmez oyunculuğunu, hele hele sanatçı karakterlerin eşcinsel tiplmesi ile yapılan cinsel kimlik ayrımcılığı ile toplumun belleğindeki yanlışlarla, önyargılarla ya da rantı kendinden menkul anlam ve birikimlerle oynanarak yapılan yorumlar ile gülünç olunuyordu. Evet, *Atinalı Timon* trajedi midir, komedi midir belli değildir, bu anlamda metne ve yazara sadık kalınmıştır, ama tiyatronun gösteri tuzaklarına ve güldürükçülük tuzaklarına da düşülmüştü.

Beckett, riski göze alarak klasikleşmiş bir yazardır, az aslında çoktur kuralını en iyi bilenlerdendir. Oyunun "uyarlanmış halini" izlerken hep "Eyyvah, bu virüsü yemiş mi ustaların yorumu" diye

ikircikli izledim. Böyle izlediğimden midir nedir, sahnede Godot bekleyenlerin yabancılaşmalarına yabancılaştım ve o kadar da dertlenmedim hayatın ana fikrinin umutsuzluk olduğu fikrine, ya da Tanrı ise Godot, onun asla gelmeyeceği fikrine. Sylvia Plath'ın "Sürgündekilerin Kıyameti" şiirinden bir alıntı yapmışım, yineliyorum:

"Gerisin geri yolculuk yaptık, / İkarus gibi hepten/ Çözülüp düşmeden önceki günü yaşamak için yeniden; / Başka bir şey bulamadık kokuşmuş sunaklardan / Ve güneşin üstüne karalanmış balçık gibi/ Küfür sözcüklerinden / Yine de, inatla kırmaya çalışıyoruz / Soyumuzun bilmecesini içine kapatmış o cevizi."

Salt bu yüzden işte, belki *Godot*'nun Ali Taygun yorumunda selam turunun neşeli olmasını yadırgadım. Çileleri dolmayan, "alemden insaf sürgün" karakterlerin hoplaya zıplaya sahne önüne gelip selam vermeleri bir hayat ironisi miydi, öyleyse bile bana bu anlam geçmedi. Oyunda ay bir kez çıktığında "ay çarpmış" gibi oldu izleyici. Soluklarımızı tuttuk, pek keyiflendik. Sahneye yakın oturanlar ayın florasın'larla ısıtıldığını da gördüler ama olsun, oradaki o uygulamaya özgü bir aksaklık diye geçtik bu konuyu (nasıl olsa tiyatronun özünde var "mış gibilik"). Ayın ikinci kez çıkması ise bir "anti-climax" idi bana göre. İlkinde, "Hiii!!!" diye kalakaldık, ikincisinde kanıksadık bahşedileni. Hayat içinde de böyledir. İşte de, aşta da. Beklenmeyen, armağan gibi gelir ve hep öyle kaldığı sürece değerinden yitirmez. (Sürpriz beklemek bu yüzden paradokstur.) Yineleniğinde yerle yeksan olana değin aşağıya doğrudur yönü. Popüler kültür bu yüzden çok kullanır yinelenmeleri, satış düşünenler bu yüzden düşkündür "replikasyon mitosuna". Sinemamızda da (*On Beş Dakika Kısık Ateş* gibi) müsrifçe bir duygu tüketiminden para kazanma eğilimi, eğlenceden sanat yapıyoruz yanılışmasının tuzakları içinde uğunurken ne yazık ki insana kendi kokusu gelmiyor. Tuhaf bir ironiydi, filmin içindeki kör katil usta söyledi "Ne hale getirdiniz sinemayı" diye.

Yine de, Godot yılın en iyi Beckett yorumlarındandı.

Oyunun Sonu

Ama Dostlar Tiyatrosu'nun *Oyunun Sonu*, tiyatro adına, oyunculuk adına, Beckett'i yorumlamak adına doruktaydı. Beckett oyunları içinde en temizi oydu. Güldürükçülük tuzaklarına düşmeden yalın ve insanlık durumunun komikliğini, absürd'lüğünü derli toplu ve her biri birbirinden değerli usta oyuncularla pürüzsüz izledik. Genco Erkal, Bülent Emin Yarar, Mehmet Akan, Meral Çetinkaya, hepsi de artık oyunculukları kimlik gibi üzerlerine oturmuş sanatçılarımız. Al Pacino izlemeye giden ne izleyeceğini tahmin edebilir, bu tahmin yüzünden de minik bir sürpriz onu mutlu eder. Genco Erkal'ın muzip ağırbaşlılığı bana bunu hep tattırmıştır. Oyunun sonundaki hücre, benim hayat hücreme çok benziyordu. Salondakiler de böyle düşündüler.

Ivanov

Ivanov da harikaydı. Sepetler içindeki Çehov yorumunu pek beğendim. Yazıların sahnenin iki yanında olması yorucuydu ama boyun egzersizi oldu, bir şikâyetim yoktur. Suzuki, kamyonet yap-sın, tiyatro yapmasın diyenlere katılmıyorum.

Medea

Medea'nın Rus yorumunu genel olarak sevdim, ama ben ta-kıntılı bir izleyiciyim. Medea rolündeki oyuncuyu abartılı, göster-meci, hatta kötü buldum. Savaş sonrası Rusya belleğimizde oluş-muş bir imgedir, *Medea*'nın taşındığı bu zamanı sevdim, akıllıca bir uyarlamaydı. Tanrı arabası yerine trenler arasında taşımacılık yapan ve Rus filmlerinde sıklıkla kullanılan ray arabasını sevdim. Kreon sahneye çıkarken çoraplarını çıkarmış ya, ayak bileklerinde kalan çorap izlerini gördüm, güldüm. Koro içindeki sakar oyuncu ama sevimli dombalak kızı sevdim. İzzetli enayiler bu tiyatrocular. Çok emek verip ne topluyorlar bilemem. Tiyatroya gönül vermek, harnup (keçi boynuzu) yemek gibi. Dışleri kırmayı bile göze alı-yorsunuz, bir çuval yiyorsunuz, bir damla bal tadı geliyor ya da gel-miyor. Öylesine gönül vermişlik isteyen bir enayilik.

Raga

Bu dans gösterisi de eften püften bir şeydi. Sonuna doğru elektrik gitti, neyse toparlandılar. Danslarda da özel bir yorum göremedim. Tiyatro festivalinde, belki tiyatro ile sahne sanatları, gösteri sanatları başlıklarını bir kez daha düşünmeli festival düzenleyicileri. Sap ile saman karışıyor ve festivalin bir kimlik sorunu olduğunu akıllara getiriyor. Molalarda konuşulan ama yetkililere pek iletilmeyen konuların başında bu geliyordu.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Sayı No: 167, Temmuz 2006.

Uzun Yol: “Romansam N’olmuş?”

Ötekileştirmeye karşı her türlü çabayı desteklemek gerek. Oscar alan *Crash* filminin de ödülü kapma nedenlerinin başında bu geliyor. Memleketimin de yetmiş yedi milletten oluşma bir bütün olduğu düşünülürse ve de göçebe bir ulus olduğumuz da anımsanırsa “çingene” diye aşağılama yan anlamları yükleyip uzak olduğumuz Romanlar da uzun bir yolun yolcularıdır ve her özellikleri ve kültürleri ile Türkiye kültürünün vazgeçilmez bir parçası, tamamlayıcısıdır.

Ahmet Haşim’den alıntı yapılmış kitapçıkta: “Çingene, insanın tabiata en yakın kalan güzel bir cinsidir. Zannedilir ki, bu tunç yüzü ve fağfur dişli kır sakinleri, insan şekline girmiş birtakım neşeli ağaçlardır. Çingene, bizzat bahardır.”

“Türkiyeli Romanlar Hakkında Belgesel Oyun” diyor *Uzun Yol*’un alt başlığı. Bilgi Üniversitesi Dolapdere Kampüsü’nde sergilenen Anadolu Kültür’ün proje ortaklığı yaptığı bu gösteri “Göç Çalışmaları Uygulama ve araştırma Merkezi” ürünü. Önerme şu: “Farklılıklarımızı koruyarak, kabullenerek yan yana durabilmenin doğru yöntemlerini geliştirmeliyiz”. Böyle diyor kitapçıkta Yönetmen Şule Ateş. Ben, “kabullenmek” demezdim. İngilizcede “acknowledge” gibi, görmek, tanımak, onun öyle olduğunu, olma kendiliğini sadece görüp tanıma hakkımızın olduğu fikri bütün hoşgörü ve/ya da yargılama saçmalıklarına dur der. Ötekini kabulmede, kabullenenden yana bir iktidar, bir tahammül gizli durur

gibi gelir bana. Ben Şule Ateş'in bu anlamlarda kullandığını biliyorum. Öyle olmasa bu proje aklına gelmez; öyle olmasa oyunu yönetmez.

Türkiye'de resmi rakamlara göre beş yüz bin, tahmini olarak da iki milyon Roman varmış. Uzun Yol'un bence en güzel yanı, belgesel ile Türkiye'nin birçok yerinden ve hatta dünyanın bazı beldelerinden çingene görüntülerini arkadaki beyaz perdeye yansıtırken onları yaratık gibi göstermekten kaçınmış olması ve de özellikle kültürlerine dikkat çekmiş olmasıdır. Belgesel görüntülerinden sonra sahneye Roman gençler çıkıp şarkı söylüyorlar, dans ediyorlar ve de en önemlisi gerideki perdeye vuran söylemlerdeki hayvanların çizimleri ile birlikte mitoslarını/örneğin yaradılış hikâyelerini anlatmaktadırlar. Yanlış anımsamıyorsam, ördeğe benzeyen bir çizim vardı da başı yılan başı, gövdesinden de dört kedi başı, dört de köpek başı çıkıyordu. Fantazyası olmayan insan olur mu, hayalgücü durur mu? Bu öyküler, belgesellerle perdede yansıtılırken, genellikle cürüm haberlerinde ya da komedi dizilerde ya da eğlence dünyasında boy gösteren Romanlar da, özellikle medya yüzünden tektipleştiriliyorlar. Birçok Roman da basmakalıplaştırılmaktan (stereotipleştirilmekten) mustarip ve "çingene" olduğunu söyleyemiyor. Madımak otel yangını yüzünden "Sivaslıyım" diyemeyişi gibi birçok dostumun.

Sahne kenarına konuşlanan çalgıcıları ve şarkıcıları ile ve Roman dansçıları ve modern dansçıları ile çok güzel bir çalışma çıkmış. Özellikle ilköğretim okullarında dolaşmasını salık vereceğim bu gösteri, ötekileştirme illetine de bir antidot niteliğinde. Proje, Romanların ihmal edilmesi gereken insanlar ve bizi darbuka ve zurna ile eyleyip sonra da unutmamız gereken başkaları olmadığını söylüyor ve birçoğumuz gibi sosyal ve ekonomik sorunları olduğuna da dikkat çekiyor. Modern danslarda el emeği kasnakların ve hasır örtülerin kullanılışı ve kanatlanıp uçmaya özelemleri de bunun işareti.

Kuştepelili Roman gençler ve diğer Romanlar bizlere ev sahipliği ettiler. Üç ay yoğun çalışmışlar ve gururlular, haklı olarak. Okula gidememişler belki, ama bir üniversite sahnesinden kimliklerini, kültürlerini, varlıklarını duyurdular, başka bir yolla göründüler.

Yok olmaya yüz tutmuş bir grup gibi değil, bir bütünün olmazsa olmaz parçalarıydılar. Yer darlığından sadece dansçı ve oyuncuların adlarını zikredeceğim. Dansçılardan Ali Kemal Aydın dikkat çekerken, diğer dansçılar da şunlardı: Tuğba Özkal Aslı Kemancı, Barış Matyan, Buse Sabancı, İsmail Yıldır, Metin Usal, Nur Kopağan, Okan Duman, Özge Uygun, Turgay Çayırıcı. Hepsini tebrik ederim. Tiyatro festivali çerçevesinde “Battuta” adlı gösterilerinde Zingaro’nun, gösteriye çingene kültürünü meze yapmasına üzüldürken *Uzun Yol* tesellim oldu.

Aklımda, belgeseldeki bir Roman kadının, cümbüşüne sarılıp dedikleri kaldı: “Sen Türksen n’olmuş? Ben Romansam n’olmuş?”

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Sayı No: 167, Temmuz 2006

Bu Saati Ben Kurmadım: *Bugün/Hiçbir Şey*

(“oggi, niente” / “today, nothing...” / “bugün, hiçbir şey...” İlyas Odman)

Aralık 2009’un son gösterisi olarak izlediğim bu sunum, doku-naklı bir aşk öyküsü. Birkaç metin iç içe kaynaştırılarak ve haliyle de metinler arası çağrışımlarla, her izleyene farklı duygu ve düşünceler tattıran bir gösteri.

2009’da açılan ve bugüne kadarki çalışmalarında kaliteli bir tiyatro ve gösteri sanatları mekânı olacağından kuşku duymadığımız Kumbaracı50’deki gösteri için kapılar açıldığında, İlyas Odman yerde undan oluşturulmuş dikdörtgen bir zeminin çevresine yerleştirdiği çocukluğumun fetişlerinden ve şimdi bende bulunan “halamın” saatinin tıpkılarını tek tek kuruyordu. Haliyle, düşünmeye daha içeri girerken başladım. Kurulan saatlerin, kuruldukları zamanda çalması beklenir, sanatçı bunu bize göstererek yapıyorsa, tanrısal bir erk ile saatleri kuruyorsa, zamanı gelecek bir olay, bir durum vardır. Saat çalacak ve saatin çalışması bir başlangıcı ya da sonu gösterecek. Ayrıca, anımsatıcı, uyarıcı bir özelliği de var. Saat çalınca, bir şeyler yapacağımızı anımsarız ki gösteri boyunca da öyle oluyor.

Saatin bu işlevi, gösterinin amacına ve başında oyuncunun bizden ricası ile de ilintili. Bize bir aşk öyküsü anlatacak, “Tekrarlarda

unutursam, hatırlatın bana, unutturmayın” diye tembihliyor başta. Talimatı alıyoruz, kabul ediyoruz, etkileşimli bir gösteri olacak bu anlaşılan. Aşkı sabitleyen gök nesnesi (eril) güneş ile simgesel olarak yeri göğü birleştiren köprü anlamı da taşıyan ağaç altındaki aşıkları görür gibi oluruz. O ağacın altını şimdi ve burada hatırlarız. Herkesin vardır böyle bir anısı ve şimdi hiçbir şeye dönüşen yaşantısal bilgisi.

“*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ne (A. Hamdi Tanpınar) gönderme var mı?” diye kendime sorduğumda ise, romandaki Pakize’nin ihaneti, hem de kocasının en yakın arkadaşı ile onu aldatışı ile İlyas’ın görünmeyen ama elini tuttuğu ve de sessiz duruşu ile hiçbir şey hissetmediğini anladığımız “ölmüş/gitmiş” sevgilisi arasında bir benzerlik kurabiliriz. Odman, romandaki Hayri gibi, yanılsamalarla, aldanmalarla dolu bir yaşamı biteviye sürdürmeyi yeğlemiyor. Saatler ayarlandığı zamanlarda çalışıyor ve hatta bir iki saniye gecikirse, sanatçı bekleyen bir yüz takınıyor, biraz muzip ama Odman’ın bakışlarından geçen ve hep oradaki “tekinsizlik” ifadesi ile bekliyor. Sanatçının yüzündeki bu değişmez ifade oyunculuktaki sahicilik ile ilintili. Belki oyunculuk da yapmıyor. Oynamıyor. Bu yüzden de Odman’ın çalışmalarını ürkütücü ve tekinsiz bulurum. Ölenin ya da gidenin ayakxabıları göğsündeyken dünyayı yürümek yerine, neredeyse mumyaya, zombiye dönüşen bedenini alıp ölmeye yatışı da buna başka bir örnek. Saplantılı aşkların çoğunda görüldüğü gibi.

Her gösteri gibi, bu sahneleme de her sunumunda aynı olma-yacak kuşkusuz ama saat çalınca önceden ayarladığı bir durumun gerçekleşmesini bir mimikle usulca sevinçle karşılıyor ve yapması gerektiğini bilerek “anımsadığı” işi yapıyor. Biz bilmiyoruz ne yapacağını, ama o biliyor. Kararlı, oyun sonundaki yataya geçmeye de, bu kararını “gözleri fal taşı gibi kapalı” uygulamaya gitmeden önce, tamamen yitip gitmeden önce son kez parlayan bir yıldız gibi hikayesini anlatıp, çeşitleyip parlıyor kalan aşık.

“Ölüm gerçeğini ve onu takip eden yas sürecini konu edinen” deniyor dağıtılan metinde fakat Odman’ın anlatmaya dikey halde başladığı sunum, aynı bedeninin yataya geçmesi (Nilgün Marmara şiirlerindeki gibi) ya da ölüme yatması ile son buluyor. Kasıtlı

olarak belirsizce sunulan şudur: Sevgili ya yoktur, yani tamamen yanılısamadır; ya ölmüştür de ardında ayakkabıları kalmıştır; ya da ayakkabıların simgelediği şekilde gitmiştir, geride kalan aşkına karşılık bulamayışının takıntılı ve nörotik dışavurumlarını sunmak, onsuz olamamak hallerini anlatmaktadır. Onsuz bu bedenin, öyküyü anlatan bu dilin, onsuzluğundaki güneşi, ağacı gören bu gözlerin de anlamı olmadığı için, ayakkabıları göğsüne koyarak bütün bedeni bantlar ve yataya geçer. Bir cinayetten sonra yere çizilmiş beden işaretinin/izininden yapılmaz zemini üzerine uzanır ve 3 boyutlu beden, anlamsal olarak iki boyutlu bir hale indirgenir.

Pavesé'nin "Yaşama Uğraşı" adlı günlüğünden esinlenen ve müziklerini Hana Koriech'in üstlendiği sahnelemede sevgilinin yitimi sonucunda acı çeken "kırılğan" sevgili, ölüsevicilik imaları taşıyan finalinden önce, bedeni kırmaya, sevgilinin yitimini ve bu gerçek karşısındaki umarsızlığını sanki bedeni yok ederse unutacakmış imaları ile parçalamak istiyor gibi anlatıyor öyküyü. Unuttuğu yerlerde, izleyenler sufle veriyorlar. Uzatmalı yas döneminde, kalanın giderek unutkanlaşacağı, bunun tek çaresinin de ölüm olduğu kısısdan hissesi de çıkabilir oyun sonunda. Sezen Aksu bestelerinden "İstanbul Hatırası"nın yavaş girişi ile başlayan oyunda müzik, ses ve ışık efektleri gösterinin ironilerini oluşturmayı hedeflemiş. Spot, Odman'ın üzerindeyken güneştir ve usulca yok olur; sevgilinin gidişi ile hayatta kalanın da silindiğini vurgulayan durum ironisi için hemen yanında başka bir spot yanar; yine olmayan sevgilinin doludurulamayan boşluğunu belli ederek ve/ya da dört çember spotun sonuncusunda geride kalmış ayakkabılar durur, bedensiz, cansız. Ayakkabılardaki sahipsizlik, anlatıcıya bulaşır oyun sonunda. Az mimik, az jest, kısa sözel metnin giderek anlaşılmasızlaşan yinelemleri ile tekinsizlik ama saplantılı bir aşkın nesnesini ölümüne sahipleniş. Anlattığı hikâyeye dönüşüm dediği bu.

"Nihavend Pembesi" adlı şarkımda olduğu gibi "bu saati ben kurmadım" da diyor gibi sevgili İlyas Odman. Ama hayata devam demiyor benim gibi. Gidesi var, gitmeden önce de bedeni telef edesi. Keşke, bedenini hallaç pamuğu gibi atmasa. Anlatacağım bir öykü var derken kafasını yerlere çakmasa. Daha sakın ayırtılarda, daha üst düzeyde nüanslarda vursa yüzümüze meramını. Tü-

kenişi, gidişi vurguladı da “Hayat Kalır” anlamı da olsaydı finalde dedim içimden. Ölmeye yatanın üzerindeki ışık sönüp az önce gösterinin sürdürüldüğü dikdörtgen boş mekânı ısıtsaydı kısa bir süre, kalanı izleyene unutturmamak adına hem de. Gösteri boyunca görülmeyen ağaç ya da izdüşümü görülürseydi örneğin, Kiorostami’nin *Kiraz Zamanı* finalindeki ağacın kiraz açışı gibi bir etki yapardı izleyende. Yine de tek etkisi sağlam, sanatçının kendi tercihlerine, kararlarına ihanet etmeyen dört dörtlük bir sunumdu. Gidilesi, görülesi.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Şubat 2010

Kadınlar Yine Uyarıyor! Vakit Tamam Beyler!

Şule Ateş’in 2009 yılında altı kadın dansçı/oyuncu ile gerçekleştirdiği “Vakit Tamam Beyler!” eril düzeneğe, fallomorfik sisteme bir uyarı niteliğinde. Orman, vahşi doğa sesleri eşliğinde ölüm getiricilerine hitaben “kokularını aldım” diye başlar 6 genç kadın devinmeye, alacakaranlıkta günlük giysileri içinde, ellerinde silah ve başka nesnelerle. Onlara sunulan ölümü koklarlar çiçeklerde. Tonlamalarda teatral vurgulara özellikle özensizdirler, hatta başlangıçta biraz gururla okuyor gibidirler repliklerini. Bozulan yemeklerin, lağımların da kokularını alırlar. Hayvani bir içgüdüsel varoluş iletileri ile başlayan gösteride izleyene doğru yavaş yavaş yürüyen kadınlar ellerindekileri yere bırakıp bireysel ya da ikili, üçlü gruplar halindeki gösterilerine geçmek üzere dağılırlar. İkinci bölümde kadınları onlara yakıştırılan tipik toplumsal rolleri oynarken görürüz, çamaşır katlamak, tasta yemek karıştırmak gibi, ya da katır tırnağı örgüsü gibi. Dolanırlar sahnede. Yemek söz konusu olduğunda gruba karşı çıkan biri uzatılanı yemez. İstemiyorum, diyebilmesi önemlidir. Ortadaki kadın gazeteyi açtığında tekinsizlik vurgusu ile tuhaf bir üst ses gelir, irkilirler. Gazete haberi, ekonominin iyi olmadığını söyler. Havadaki tekinsizlik sürmektedir. İstemiyorum diyerek yemeyi reddedene bir şey olduğunu sandıklarında gruptan sahiplenme saldırısı sonucunda, yok bir şey der bu kez. Zulüm gördük, sefalet gördük, biraz yaşamaya çalıştık, etkileyici sözler, hepsi kadın olunca. Her tür doğal felakete karşın yine de hayatta kalmayı

başardıklarını söylerler ama tekinsiz gürültüden de ürkerler. Bütün bu ürküntü daha sonra savaşın varlığına dikkat çekmek üzere vardır. Yok bir şey diye geçirirler krizi. Ama bir arada durmaya da özen gösterirler. Tekinsiz ses her yerdedir, yere basmaya bile korkarlar. Korkular vurgulanır. Hiç bilmedikleri, hiç anlayamadıkları bir tehlike ve korkudan söz ederler. Kimsenin anlayamadığı korkuyu dile getirirken izleyeni empatiden uzaklaştırmak temel amaçları gibidir. Yerde yün ipliğine dolanmış debelenmeleri böcekleşmeyi anıştırır. Yine toplu halde debelenirken, müzik eşliğinde makineli tüfek tarama sesleri ve asker postallarının sesleri geçer gider. Debelenen küme içindeki asi karakter konuşurken, grubun ipi içinde tutsak gibidir, geriden gelen Kürt türküsü, Kürt sorununa göndermedir ve içinden çıkılamayan bir hücreyi anlatır kadının kendi grubu içindeki anlatısında. Asık ve mor suratların sırtışları vurgulanır. Mor ölümün rengi midir? Yaklaşan ölüm yine postal sesleri ile vurgulanır. Korkuyu, özlem takip eder: “Hiç olmazsa, su sesi olsaydı?” Soru entonasyonu belirler ki teselli gelmeyecektir.

Bir sonraki bölümde, kadınlar yine kendilerine yakıştırılan işlere dönerler, tekdüze bir çekiç, tokaç sesi eşliğinde. “Nedir bu gürültü?” sorusu ile gelen yerleri temizleme işini hepsi birden yaparlar. Ama gürültüyü geçiştirmekten başka çareleri yoktur. Umarsızlık içinde temizliği sürdürürler. “Benim kovam!” benzeri sahiplenme kavgaları bile umarsızlığın altını çizer. “Bizler için tehlike nedir? Alışmadığımız tehlike mi var? Kendi başımıza bırakıldığımızda tehlike yok.” Bu da ciddi bir iletidir. Tehlikeyi yaratan erkeklerdir. Sahnede görünmeyen erkekler. Hiçbir mevsim bu kadınların çaresi değildir. Beklemek dışında, bu yaz sıcağında yapacak bir şeyleri yoktur. Tanrının elindeki kader kozasını örmektedir. Erk böylece belirlenir. Kadınların zavallı kılınmasının, onları beklemeye, tanık olmak gibi edilgenliğe itenin tanrı ve yazgı olduğunun altı çizilir. Çamaşırın silkenmesi gibi herhangi bir anı ses, onları yine tekinsiz oluşlarına, hücrelerinin bilincine dikkat çeker. Fakat örgü ve yazgı sözcükleri bir araya getirildiğinde kusursuz örgücü, örümcek kadın Arakne’ye gönderme de yapılmış dedirtir gösteri. Atena’nın kıskanıp örümceğe dönüştürdüğü Arakne’ye. Tanrısal yazgıyı ören kimdir? Gösterinin sonunda bu örgüye bir son vermek gerekecektir.

Yaklaşan tehlikeye karşı yine hepsi çember olurlar. Ürkek ürkek debelenirler. Sahne kararır ve kadınlar bir sonraki bölümde Ermenice bir türkü eşliğinde yere uzanırlar. Grup türküyü mırıldanırken, kadınlardan biri özlemlerini dile getirir. Kendi öyküsünü, halkının öyküsünü anlatır, özetler. “Ummaz ki hiçbir şey. Tanrım sen kurtar beni,” deyişi ile kaderini belirleyen tanrıdan başka medet umacak bir kaynağı olmayışı, kadının hücrelerinin kalıcılığını belirler. Yanan, bu kadınların çıkmazıdır, onlara hakmış gibi tanınan hücreleridir.

Daha sonra, kadınlar lahanalar üzerinde durmaya çalışarak kendi bireysel mutluluk repliklerini söylemeye ve ayakta durmayı denirler. Sezen Aksu’nun “Ben senin hayatından gittim oğlum” diye başlayan şarkısının giriş ezgisinin bozularak, tekdüzeleştirilmiş kaydı eşliğinde kadınlar üzerinde durmaya çalıştıkları lahanalarla dans ederler. Cenin gibi de duran lahanalar kimi mizansenlerde tapılası nesnelere dönüşür. Belki de fallomorfik düzeneğin taptığı değer kadının doğurganlığı olduğuna dikkat çekilmektedir. Belki de doğmamış, ölü doğmuş çocuklardır bu lahanalar. Kadınlar, bu lahanaları ya da bu eril düzen tarafından biçilmiş değeri farklı şekillerde taşırlar, evet taşırlar. Severler okşarlar, enselerinden aşağı düşürürler, elde ya da bacak aralarında tutarlar, bedenlerinin her yeriyle temasını sağlarlar, ama ille de taşırlar, iterler, bacak aralarında görünmez kılmaya çalışırlar, o lahana ile vardırırlar. Gösterinin en grotesk sahnesidir bu. Önünde sonunda o lahanalar üzerinde durmaya çalışacaklardır, bu da kadının yazgısı gibi sunulur. Tapılmalarına sebep olana tapar gibi secdeye dururlar sonunda.

“Cahil kadınlar değiliz.” Bu kadınlar, şiddeti, yoksulluğu, yaz aylarında sütsüz kalan çocukları bilirler. Yaşadıkları hayat, bile bile lades bir hayattır. Fakat bu kadınların izleyene dönük ve lahanalar üzerinde secde duruşları izleyeni rahatlatmaz. Dehşet sürmektedir. Korktuklarını itiraf etmeyi sürdürürler. Kahkahalar duyarlar. Lahanaı bırakır, korkuyoruz der ve yine lahanaya sarılarak bize bu kadınları çıkmazdan kimin çıkaracağı sorusunu sorar.

“Baharın gelişini ne belirler?” sorusu ile başlayan bölümde ise örgüsü elinde bir kadın kötü bir bahara dikkat çeker. Dünya barışı belirsizdir, savaş bozar dünyayı. Apokaliptik bir dünya müjdesi sunuluyorken bu kadınlara, yarın ne yapacaklarını bilemeyeişleri-

nin ve beklemenin biteviyeliğinin altı çizilir. Ne beklediklerini de açıkçası buraya kadar anlayamıyoruz. Beklemek gösterinin iletisinin tümüne aykırı gibidir. Kadının yazgısı beklemektir demek istenmiyor ama çaresizliğin altı fazlası ile çiziliyor ve bu kadınlar kurbandır, diyesim geliyor sadece. Ama finalde kurbanların kararı bu yargımı sıfırlıyor.

Sonraki bölümde deviniyorlar yine ve birbirlerine yaklaşılmaya çalışılır. Başlarının üzerinde ters dönmüş leğenlerle yürüme sahnesinde dört kadın tek leğen içinde, öteki iki kadın birer leğen içinde dolanırlar. Onlara tanınan özgürlük alanları leğenlerle belirlenmiş gibidir. Meyvesiz ağaçlar, kırılınca kanayan dallar, dokununca kanayan taşlar vurgulanır. Burası neresi, dünyanın hangi ülkesi? Işıklar yanınca, telaş başlar, bireysel varoluşlarının telaşındadırlar. Gelmekteki felaketin altını çizerler. Felaket istemediklerini söylerler, ama felaketi yaşadıklarını da söylerler.

Eril düzenin yarattığını, kâbus halinde yaşayan bu kadınlardır. Onları sınırlayan, korkuyu belirleyen her sınırın altını vurgularlar simgesel ve imgelerle dolu bir dille. Temizlemeye çalışılır taşları. Kana bulanan her şeyi. Kadının görevi, kana bulamadıkları her şeyi temizlemek midir? Sormamız istenen soru budur. Faili olmadıkları cinayetlerin temizlikçileridir kadınlar. Ve bir tanesi yakarır tanrıya. Unutmak ve bağışlanmak için. Geriye dönmek istemez. “Öğret bize aldırmmamayı.” Bu duayı yapana azize süsleri yakıştırılır. Süslenir, azizeleşir, kanatları artık uçmak için değildir. “Öğret bize, aldırmmayı ve aldırmmamayı, öğret bize uslu oturmayı.” Başına azize halkası da oturtulan kadın Hristiyan imgelerindeki azizelere benzer ve karanlıkta yok olur. Son repliklerini bütün kadınlar yineleyerek sahneye dolarlar ve “Çünkü ummuyorum döneyim geriye” repliğini yinelerler. Oyunun başında yere bıraktıkları nesneleri alırlar ve döngüsel kurguda izleyene doğru yürüyerek başlayan gösteri, başlangıçtaki repliklerin farklı vurgularda yinelenişi ile izleyenden geriye döküle saçıla geri geri yürüyüşle tamamlanır. Kadınların, onları izleyenden uzaklaşırken çözülüp dağılmasına işarettir bu. İzliyorsanız, biz sizden uzaklaşıyor, yok oluyoruz denmektedir. Kadına hayat diye tanınan sadece ölümdür. Finalde altı çizilen bu iletidir. “İşte böyle kopar kıyamet. Gürültüyle değil, iniltiyle. Vakit tamam beyler, kapatıyoruz!”

Bunları anladığımı sandım. Bireysel eleştirim ne mi olsun? Ben empati kurmayı yeğledim. Katarsise hep karşı olduğum halde bu gösteride, empatiden ve katarsisten kırılmak isterdim. Ben empati kuramayınca gösteri o tiyatro sahnesinde kaldı. Şule Ateş'in T. S. Eliot'ın *Katedralde Cinayet* oyunundan etkilenerek hazırladığı bu gösteri, Ateş'in şairin sözlerine yepyeni anlamlar yüklemesi ile apokaliptik bir söylem kazanmış. "Bir çeşit şiir okuması yapmışsın" demiştim, öyle de olmuş. Epik ile gerçek-miş gibilik arasına sıkışmış bir gösteriydi. *Avatar* filmi ile aynı kaygılardan, ötekileştirme illetini yeryüzünden kaldırmak için yapılmış bir çalışmaydı. Uyarlık dediğimiz, hatta kıvanarak sahiplendiğimiz hayatımızın aslında canilerin kıvanç ve zafer dosyaları olduğuna işaret ediyordu. Kayıtsızlıktan katillere nasıl dönüşürüz, bizim umursamazlığımız, kayıtsızlığımız ötekiler diye bildiklerimize umarsızlık hücreleri nasıl oluşturur, bunun çözümlemesiydi.

Ama acıyı hissetmedim. Canım yanmadı. Anamın, öğrencilerimin çektiklerini gözlemlemiş, dinlemiş biri olarak dahi, empati kuramadım. Belki katarsis'in hangi noktalarda doğru taktik olduğunu da düşünmek gerek. Ben bu gösteride, hep kınadığım katarsis hakkında yeniden düşünmeye uyandım.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Şubat 2010

Jeanne Moreau'ya Saygı

Niyet iyi olabilir ama ustalar da kötü iş çıkarabilir. Buna en güzel örneklerden biri olarak anımsayacağım *Işığın Oğulları ile Karanlığın Oğullarının Savaşı* adlı ismi uzun kendisi son derece sıkıcı gösteriyi. Macide Tanır'ın artık sahne, film ve TV tekliflerinin hemen hepsini geri çevirmesinin ya da titizlenmesinin sebeplerinden biri de bu olsa gerek. Macide, kuzunun maskarası olmak istemiyor belli ki. Ama Jeanne Moreau'ya saygıda kusur etmeyen bizler ilk gösterimden büyük bir düş kırıklığı ile çıktık. Rumelihisarı, hisar olalı böyle zulüm görmüş müdür bilmiyorum.

Jeanne Moreau maskara olmadı, hayır ama insan oyunun içindeyken izleyiciyi bu denli sıkabileceğinin ayırtına varamıyor mu

diye de düşünmeden edemedik. Rumelihisar'daki iki gösterimin ilkinde dergimiz kontenjanından davetliydim. İkincisine bilet almıştım. İlk gün yağmurlu final unutulmazdı tabii, ustaya ve usta ol-sun olmasının emeğe saygıdan iliklerimize kadar ıslanıp Moreau'ya saygıda kusur etmedik, ayakta alkışladık. O da çünkü gösterinin sonunda yağmur yağdı diye oyunculuğun ilk ilkelerine sadık ka-larak sahneden kaçmadı ama bir beyefendi kocaman bir güneş şemsiyesi ile Moreau'yu yağmurun daha fazla ıslatmasını engelle-di. Lâkin, ses ve alt yazı sisteminin de mahvolmaması için kapatıl-ması gerekti. Son on dakikayı alt yazılar olmadan izledik. Kimileri doğanın yağmur ile müdahalesine de hoşgörüsüz davranıp bağırıp çağırdılar “Anlamıyoruz, anlamıyoruz diye!” ama bizler yazgımıza boyun eğmiş altımız üşümesin diye aldığımız minderleri başımız üşümesin diye şemsiye niyetine baş üstü edip izlemeyi sürdürdük.

Oyunun çözümlemesine geelim. Sunum mekânı olağanüstü idi. Işıklar karşımızdaki kale burçlarına bile yerleştirilmişti. Sağı-mıza düşen tepedeki müstakilliği ile ayrı güzellik kazanmış ağaç da ısıtılmıştı. Sahneye yerleştirilen metal kuleler ise merdivenlerden iniş ve çıkışlarda hiyerarşi ve erkin çeşitli anlam ve yan anlamlar-ını sunmaya olanak tanıyordu. Girişten itibaren de taşın duruşu apayrı bir anlam katıyordu gösteriye. Sahnenin taş zeminine ve sahnenin bize göre sağına düşen minare artığı taş kuleye yansıtı-lan metin doğu düşüncesindeki taşın bilgeliği denk düşüyordu. Bir şiirimde de “taş bilir, taş susar” deyişim bundandır. Ama oyunun bütün metni taşlara yansıtılmıştı. Bu da taşları geveze yapmış-tı. Amos Gitai'nin bu müsrif uygulama hatası affedilir gibi değil. Garajİstanbul'daki birkaç işte de hep uygulanan söz metni de gösteri mekânının belirlenen yerlerine düşürmek uygulaması ye-rinde ve tutumlu kullanıldığında etkileyici olur. Baştan sona duva-ra ve yere düşürülen metin, izleyende görsel ve işitsel metin olarak izlenmekten öteye gitmedi, hiçbir heyecana hizmet etmedi. Bu dijital imgelem çağında metnin böyle kullanımı koronun işlevini üstlenmiş olamaz, değil mi? Keşke öyle olaydı. Yani Moreau'nun okuduğu metin aynen yere duvara yazılacağına, koronu verebile-ceği yanıtlar, yapacağı yorumlar duvarlara taşlara, ağaçlara yazıl-saydı. Yazılmışlığı baştan kabulümüz olan yazgı/metin ancak bu

tekinsizlik ile tanrı takdiridir anlamı kazanabilir, bizde biraz insan olmanın acizliği, gösterinin de ihtişamı ile çıkardık hisardan, göz yaşları içinde.

Taşa yansıtılan metin Hollywood'un pek düşkün olduğu, benim de sevdiğim döngüsel kurgu ile "Yahudi" ile başlıyor, Yahudi ile bitiyordu. Metin, simgesel duruşunda, hele hele savaş karşıtı gibi görünen bir metinse, başlangıç ve son önemlidir. Başlangıçta Yahudi vardı, sonda da Yahudi olacak, anlamını benden başka çıkaran oldu mu bilmiyorum? Çemberin başı da sonu da aynı nokta ise, bu noktada Yahudi sözcüğü duruyordu. Haliyle de, savaşın bir illet oluşu, evrensel savaş karşıtlığı niyetinden uzaklaşıp Yahudi soykırımını anıştırmaya dönüşüyordu. Bu doğrultuda ise, oyunun sıkıcı bütünselliği işlerine geldiğinde bozuluyor, gerek Türel, gerekse Sedef Ecer'in, Jeanne Moreau'nun tekdüze okuma tarzının tersine, duygu sömürüsüne müsait fevranlı göstermeci oyunculuk ile tek etkiyi bozuyorlardı. Hele hele, ananın evladını pişirip yemesi, canilere bu yemeği sunması sahnesinde, bizler de ayaklarımızı yerlere vura vura çıkmamak için kendimizi zor tuttuk. Niye tuttuk, kendimize ihanet etmemek için. Saygı ile ayakta alkışlamaya gelmiştim. Yaptım, çıktım ama ertesi gün yağmursuz gösteriye gitmedim. Hayat o kadar uzun değil dedim ve saygı gösterme ihtiyacım da giderilmişti. Artık saygı gösterilmesi gereken, o yağmurda orada durmakta ısrar eden saygıdeğer insanlardır ve o insanlar yetkililer bu yanlış işi haklı çıkarmaya çalışırken birtakım mazeretlerle teselli edilemezler.

Ama "taş plak sesli Sema"ya verilen şarkı ile başlayan "eyvah sıkılağız" korkumuz yersiz çıkmadı. Sema'nın şarkısı onun sesini göstermeyecek denli tekdüzeydi. Devamı da gelmedi. Atonal müziğe benim kulağım alışmadı bir türlü ama yine de tenor ve arkasındaki müzik grubu, metni İbranca ve Fransızca okuyan iki oyuncu, metal kuleleri perküsyon aleti gibi kullanan sanatçı oyunun göz alan ve takdir toplayan elemanları idi (Menachem Lang, Shahr Even Tzur, Tamar Capsouto, Yahel Doron ve Alexei Kotchetkov). Sema, sesinin pırıltılarını, sıcaklığını (Aşura'daki performansının tersine) göstermeyen bir rolle ancak sıkıcı bütünü önsememize hizmet edebildi. Eyvah dedim, ilk on dakika böyle geçi-

yorsa, oyunun gerisinde izleyeni bunaltıcı ama kalıcı bir başyapıt (Godot gibi) bekleyeyim bari dedim, ama bu iyi niyetim de müsrif beklenti çıktı.

Cüneyt Türel'in oyun metnini bazen ezberden, bazen de okumasına bir anlam veremedik. Yönetmen Gitai'nin bunu istemiş olması da oyunun tek etkisine hizmet etmiyordu, sadece oyuncunun unutabilme olasılığını fark edip izin vermiş olabilir diye. Ama kâğıttan okumak ayrıcalığı 80 yaşından sonra bile sahneye çıkma cesaretini bulan Moreau'ya yakışabilirdi çünkü anlatıcıydı. Josephus bir erkek idi ama erkek sesli Moreau anlatıyordu. Bu da, projenin Moreau'ya giydirildiği kuşkusunu getirdi. Yapılan besteye zorla söz yazıp bir sürü prosodi hatası yapmak gibi bir hata bu.

Bu işin bir oratoryo olup olmadığı da tartışılabilir tabii ki. Dini bir yapıt olmamakla birlikte hizmet ettiği amaç eserin sahibi Kadmos birliğinin niyetleri ile örtüşebilir, lakin oratoryonun anlatıcısı (historicus), anlattıklarını hiç yorumlamıyordu, sadece okuyordu. Fransızca ve İbranca metinleri aynı anda (ama senkron tutturmak zorluğu ortadaydı) okuyan iki kişi miydi koro? Ya da korosuz bir oratoryo örneği mi izledik biz? Dramatik etkiyi neredeyse yok eden bu eksiklik, izleyicide empatiyi sağlayabilecek duygusal yorumları da öylesine ortada bırakıveriyordu. Ne acıyla kıyılından yana olabildik, ne de zalimden yana. Ebedi olan, aşkın (transcendental, müteal) olan neredeydi? Bari baştan sona duygu sömürseydiniz de ağlaya ağlaya katarsisten kırılısaydık, yağmura denk bir tek etki olurdu, kendi içinde büsbütündü en azından derdik, siyasi ve ticari kaygılıydı ama kendi içinde tastamamdı derdik. Parça parça güzel ve iyi çalışılmış, ama bütün olarak dökülen bir yapıt izledik. Parçalar bütünü, yekpare bir duruşu tamamlamayınca da oratoryo özündeki aşkını çizgiideki beklentiler de darmadağın oldu. Yağmur da üstüne tuzu biber...

Bizi kimlere maruz bırakmaya karar veren ve titizliği ile övünen kültür etkinliklerimizin antetli imzacıları, yetkilileri acaba yeterince titizlenmişler midir? Ünlü isimlerin olması, bir yapıtın değerli olmasına yeter mi? Ya da aynı imza-yetkili büyükler, acaba yanlış bir iş yapmışız, yapabiliriz diyebilecek cesarete sahip midirler?

Yatırımı gençlere yapınız efendiler. İmzalarınızı ve haliyle sizin olmayan paraları egosu ve de hatta cepleri şişik “elit” beylere “ham-fendülere” dağıtmaktan vazgeçip gençlerin cesur işleri için atınız, dağıtınız çünkü âlâsı örnekleri hem yaptılar, daha iyilerini da akıl edebilirler. Ama belki de, sizler de kurumsallaşmışsınızdır ve kendinize, sınıfınıza ihanet etmiyorsunuzdur. İktidarın koltuğuna şekil veremeyen onun şeklini alır. Haliyle burada eleştiri biter. Taş bilir, taş susar.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Eylül 2009

Cümbüş: Dört Oyun, Dört Yorum

Yalınzlığın Ülkesine Seyahat

(Fener Rum Lisesi Tiyatro Topluluğu)

Balat'ta dolaşırken daha önce fotoğraflarını çektiğim ve benim de herkes gibi bir çeşit mabet sandığım bu Kırmızı Lise ya da Mekteb-i Kebir, İstanbul'un fethinden de önce farklı isimler altında değişik yerlerde akademi işlevini yürütmüş. Lisenin eğitime başlangıç tarihi 1454 kabul ediliyor. En az 550 yıllık bir ilim irfan yuvası. Fetih'ten sonra, Sultan Mehmet özel bir izin vermiş Patrik Genadios Sholarios'a ve Rumların eğitim öğretimlerini yürütecekleri bir bu merkez kapanmamış. Akademi mezunlarının daha sonra İtalya Rönesans'ına büyük katkılarda bulundukları biliniyor. Liseliler, okul tarihinde Patrik Sholarios'un öğretmeni Mattheos Kamaritis'i de saygıyla anıyor. Okul altın çağını, 16. yüzyılın sonlarında Georgios Aitolos ile Leonardo Mindonio'nun müdürlükleri sırasında yaşamış, 19. yüzyıla geldiğinde ise Osmanlı İmparatorluğu'nun her yerinden istek gören, aranan bir okul olmuş, okul mezunları Osmanlı yönetiminde saray tercümanlıkları, Eflak, Boğdan valilikleri gibi mevkilere yükselmişler. Yedi tepeli İstanbul'un beşinci tepesinde bulunan Kırmızı Lise'nin inşaatına ise 1881 yılında başlanmış, Mimar K. Dimadi binayı kanatlarını açmış bir kartal gibi tasarlamış. 1960'lı yıllarda öğrenci sayısı 480'e kadar yükselmiş. Bu felsefe, dil akademisi Lozan antlaşması ile birlikte “azınlık okulları” statüsüne alınmış ve Milli Eğitim

Bakanlığı'na bağlanmış. Okulun bugünkü müdürü Niko Mavrikis, bir İstanbul Üniversitesi mezunu. Okulun çevresinde içinde yaşanabilecek birçok yapının boşluğu, okul çevresine taşınan yeni İstanbulluların bu eski İstanbulluları yadırgamaları, yüksek duvarlarının üzerindeki tellere takılmış çöp torbaları ciddi bir varoluş savaşımını gözlerimiz önüne seriyor. Ellili, yetmişli yılların başındaki talihsiz gelişmeler yüzünden bugün İstanbul'daki Rumların sayısı 1300'e kadar düşmüş, 550 yıllık bu akademinin öğrenci sayısı ise sadece 50. Topluluk, okuldaki öğrenci sayısının azlığı ve benzeri sorunlara karşın 1999 yılından bu yana "Zapt-ü Rapt" ve "Kırlangıçlar Gelecek" adlı kısa eğitim oyunları dışında "Vah Güzel İstanbul" (2000-2002), "Savaş Devam Ediyor" (2001), "İyi Aileler İyi Çocuklar" (2002), "Yurdun Seni Çağırıyor Nâzım" (2003) adlı oyunları sahnelemişlerdir. Kırlangıçlar dönse keşke. Ama her keşke gibi bu da içimizi kanatıyor. İçerde bir cümbüş yaşanmıyor ama okul kapısı önünde "yeni İstanbullu" gençlerimiz "Şakşuka!" diyerek dans ediyor.

"Görgü öğretilbilir mi?" yoksa insanın içinden mi gelir, "tevazu ile iktidar niye kol kola gezemezler?" benzeri sorular sormama yol açtı bu görgü eksikliği. Kadim kelâm arayışı içindekilerin ise böyle geçici iktidarlara hoşgörü göstermekten başka yapabilecekleri varsa, o da sanat ve bilgi yolundan ayrılmamaktır.

İnsanlığın varoluş savaşım tarihini anlatan *Yalnızlığın Ülkesi-ne Seyahat'i*, Fener Rum Lisesi'nde izlemek büyük keyifti. Emin Keşmer'in yazıp yönettiği oyunu, Ruslar dışında tüm Ortodoksların yederli konumundaki Patrik ile birlikte izledik, tavandaki fresklerden de Yunan bilgeleri, düşünürleri bizi izlediler. Barışın bilgidен geçtiği, bilgidен şaşmamak gerektiğini anlatan özlü sözler de duvarları süslüyordu. Sözden çok dansla anlatıma ağırlık veren bu masal oyunun danslarını da Natalin Boz, folklorik dansları da Angelos Durlaris hazırlamış, çalıştırmış. Sekiz kız öğrencinin farklı rollere girdikleri bir insanlık tarihinin panoraması; ilk günlerden bu yana avlanma, üretme, paylaşma ve kavga tarihi. İnsanın elle-rini kullanmayı, çevreyi, nesneyi tanımayı, yürümeyi, koşmayı ve ne yazık ki korkularını, iktidar savaşımını, bu yolda silah kullan-mayı, kavga etmeyi ya da savaşmayı, kısacası öldürmeyi öğrenişini

anlatıyor oyun. Yardımcı yönetmenliğini Kosta Kiracopulos'un yaptığı, afişi, maskaları ve dekoru da Emre Keşmer'in hazırladığı bu oyunda meramı anlatmak için daha çok dans yeğlenmişse de Viki Draku'nun çeviri ve diksiyon çalışmaları sayesinde de oyuncular az da olsa iki dilde konuşuyorlar. O tarihi mekânın tılsımı içinde Antik Yunan oyunlarının şiirselliğini hissediyorsunuz bir an. Ne de olsa dans insanoğlunun ilk iletişim ve kendini ifade aracı, ilk dili. Oyunda Pir Sultan Abdal, Can Yücel, Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali gibi şairlerimizden de şiirler kullanılmış. Didaktik olmaktan kaçındığını söylüyor Emin Keşmer.

Fakat insanlık tarihinin başlangıç evrelerinde Darwinyen açıdan maymunu görmek dini liderin hoşuna gitmedi haliyle ve oyun sonrasında yaptığı konuşmada Sayın Patrik "homo homini lupus" atasözünü anımsatarak insanların temel amaçlarının barış olması gerektiğine dikkat çekti. Aynı zamanda okulun Müdür Yardımcılığı görevini de yürüten Emin Keşmer'in çabalarının da bu yolda olduğu açıktı. Savaşa, insanoğlunun çeşitli sebeplerle birbirlerine yaşama hakkı tanımayışlarına karşı bir şeyler yapılabileceğine inançlarını ve umutlarını yitirmediklerini söyleyen Emin öğretmen, umutsuzluğa karşı "bu masalı uydurduk" diyor. Gereksinim, barış içinde varolmak olunca bu konuda kafa yormak, hayalgücünü çalıştırmak herkesin işi olmalı. Oyuncular Angeliki, Maria Fani, Maria, Marina, Meri, Meşlin, Natalin ve Patrisya da bu oyunda döktükleri teri, oyunda yoruldukları yetmezmiş gibi, oyun sonrasındaki konuşmalar boyunca da sahnede ayakta bekleyişlerini hiç unutmayacaklar ve çocuklarına da Ege'nin iki yakasının ve tüm dünyanın kardeşçe yaşayabileceğini öğreteceklerdir. Gerek Fener Rum Lisesi, gerekse Patrikhane etkinlikleri ziyaretçilere açık. Lisenin kilise gibi, şato gibi duruşu bizi ürkütüp korkutmasın, onlar bize yabancı değil. Vatandaşlarımız, yurdumuzun seçkin simaları. Tarihimizin yadsınamaz parçaları. Bütünselliğimizin garantisi. Birlik ve beraberliğe çağrıları ise sahibidir.

Buluşma (Dostlar Tiyatrosu)

İşte bu noktada Fener Rum Lisesi'ndeki çabanın benzerini Dostlar Tiyatrosu'nda görüyorum. Usta oyuncu, yönetmen Genço Erkal ve arkadaşları, İngiliz yazar Terry Johnson'ın *Insignificance*

adlı oyununu Filiz Ofluoğlu'nun Türkçesi ile "Buluşma" başlığı altında sahneledi Muammer Karaca'da. Tevazu ile bilinçli seçimlerle kaliteyi sürdürmek söz konusu olduğunda tiyatromuzun anıtsal isimlerinden Genco Erkal ve Dostlar. Bu anlamda hep genç kalmıştır Genco usta, hatta bu oyunda gördüm ki çocuk kalmayı da başarabilmiş.

Ali Uyandıran, Dolunay Soyser ve Erdem Akakçe gibi sağlam bir kadroyla sergilenen bu oyunda Einstein ile Maryln Monroe buluşmasında komedinin izleyiciyi fazla eğlendirmesine biraz da dingin, bilinçli ve hoşgörülü profesör karakteri ve Erkal'ın oyunculuğu izin vermiyor ve oyun da zaten eğlencelik değil. "Önemsizlik" üzerine ironilerle yüklü oyunda izafiyet kuramının üzerine yazılı olduğu Einstein notlarından, sinema dünyasının kuralları gereği güzel bir kadının insan olarak önemsizliği, kıskanç beyzbol oyuncusu kocanın gözünde Einstein'ın önemsizliği, Mc Carthy döneminin temsilcisi Senatörün gözünde insan onurunun önemsizliği işlenirken, senatörün de önemsiz bir karaktere dönüştüğü yerler olmadı değil. Sahnede değilse de, sahne arkasında olsun beyzbolcudan dayak yediğini bilmek isterdim, ama olmadı; bir de, senatörün de yer yer komik olmasının onu sevimli kılmasına da içerledim; cadı kazanını kaynatan canilerin sevimli bir yanı olmadığını bildiğim için.

Dogma ile aydın bir dehanın çatışması arasında kalmış iki sıradan ünlünün karşılaşmasından ortaya çıkan komik hallerin sonunda da atom bombasının patlatılmış olmasının ise hiç de önemsiz olmayışının altı çiziliyordu finalde. "Bilgi bir kabuldür" diyor profesör ve o bilgiyi çocukları yakmak için kullanmayı akıl etmek gaddarlığı, insanoğlunun sayısız örneklerini verdiği hamakatının (ahmaklığının) sonucudur. Oyun, evrenin sırlarını, şiirini yakalamaya çalışan bir izafiyet kuramının babası dahinin insanoğlunun bu öldürme zafiyetine karşı acılar yüklediği yüzünde son buluyor. Oyunun sonu ile insanlığın sonuna da bir anıştırma yapılmış oluyor.

İzleyiciden gelen alkışa Genco Erkal alkışla yanıt verirken bana geçen anlam şuydu: "Yıllardır, sahneden bir bilinci ayakta tutmaya çalıştım, boşa çalışmadığımı bana hep söylediniz, Genco Erkal'ın

barış ve sevgi akademisinden hepiniz pekiyi ile mezun oldunuz.” Ben de böyle bir okuma ile ustaların başımı tapışlamasını istiyorum demek ki.

Mahşer-i Cümbüş (Tiyatro Sporcuları)

Benim başlarını tapışlamak istediğim bu genç tiyatro grubunun izini sürmeye Ankara’dayken başladım, İstanbul’da da keyifle izledim onları. Çok komikler. 2001 yılında Ankara’da kurulan ve dünyada çeşitli örnekleri olan “Tiyatro Spor” anlayışının Türkiye temsilcileri onlar. Mahşer-i Cümbüş doğaçlama tiyatrosu grubu Koray Tarhan, Ayhan Taş, Dilek Çelebi, Yiğit Arı, Zeynep Özyurt, Ayça Işıldar ve Özlem Turay’dan oluşuyor. Her biri gülmekten kırıp geçiriyor izleyeni. Tiyatro sporunun en güzel yanı izleyicinin doğrudan katılımı ve interaktif oluşu. İpuçlarını izleyenler veriyor ve sekiz kişiden oluşan ekip Mahşer ve Cümbüş diye iki gruba ayrılıp izleyenin de son turda bir temsili oyuncu ile etkin katılımına kadar farklı özelliklerdeki dört turda çeşitli insan hallerini kimi zaman birbirlerini de şaşırtarak oynuyorlar. İzleyenler kadar, o sırada oynamayan grup elemanlarının da sahne kenarında kahkahalarını tutamayışları da bu yüzden. Tiyatroyu müsabaka gibi sunmaları ise izleyenin değerlendirme yapmak, not atmak isteğini de okuyor. Eskiden izleyenlerden beş kişi jüri olur ve not atardı, şimdi bütün izleyenlere verilmiş bu hak ve iyi de olmuş. Son izlediğimde, *Metal Fırtına* ve Amerika’nın Türkiye’yi istila etme olasılığı da Ayhan’ın dilinden dökülüyordu. Genç arkadaşlarımın kitap okuyup, bilgilendikçe, sahnede doğaçlama dökülen repliklerin kalitesinde de yükselme olacaktır. Kanadalı Keith Johnstone’un geliştirdiği tiyatro sporu tekniği 2000 yılında Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nin Tiyatro bölümünde Tülin Sağlam ve Kadir Çevik’in derslerinde kullanılmaya başlandı, sonra grup Tenedos Kafe’de Ankaralıları cezbetmeyi sürdürdü ve bir yıla yakındır da İstanbulluları çekiyorlar salonlarına. Alabildiğine az aksesuarın kullanıldığı oyunlarda izleyen de hayalgücünü çalıştırıp gülerken düşünmeyi öğreniyor. Hiçbir gösterinin bir diğerinin aynısı ya da tekrarı olmayışı da izleyene olduğu kadar oynayanlara da anın “biriciklik” hissini yaşıyor.

Grubun müziklerini de yine doğaçlama sahnedeki oyuna bas gitarıyla eşlik eden Yurdal Çağlar yapıyor. Bu uygulama Ankara'da yoktu, sahneye bir eşlikçi müzisyen koymak fikri güzel belki ama bas gitarın sesi daha baskınlaşıncı ya da kendisini sahnedeki her hale, her duruma eşlik etmek zorunda hissedince izleyen için biraz yorucu olabiliyor.

Genç bir izleyici kitlesine sahip bu grubun da izleyicide bilinç uyandırması ve kör gözüne parmak sokmadan eğitici, öğretici olması mümkün. Hatta, konservatuvar olsun olmasın, oyunculuk ve tiyatroya ilişkin bir şeyler öğrenmek isteyen herkesin bu ekibin doğaçlama zekâsından öğrenecekleri çok şey var.

Çayhane

Vera Sneider'in yazdığı ve John Patric uyarlamasıyla izlediğimiz bu oyunu bir Pazar günü izledim ve AKM büyük salon doluydu ve çok alkış aldı. Oyun aksiyonunda önemli katkısı bulunan ve dönüşümü kolay metal platformları ile Ali Cem Köroğlu'nun sahne tasarımı ile Bülent Emin Yarar'ın pikaro-Şarlo çizgisindeki başrol oyunu hemen öne çıkıyor ve izleyici Tobuki'li çevirmen-bilge soytarı rolünü bütün sevimliliği ve naifliği ile sunan Bülent'i çok seviyor. Oyunculuğunu Diyarbakır'da çalıştığı zamandan beri izlediğim Bülent Emin Yarar oyunun içindeki Amerikanvari cümbüşle izleyeni oyalama eğiliminden kolaylıkla sıyrıldığı gibi, birbirinden çok farklı rolleri üstlenebildiğini de yıllardır kanıtlamış bulunuyor. Ayumi de göz dolduruyordu oyunculuğuyla.

Oyunda Amerikalıların yaptığı en büyük yanlışlardan biri ki Amerikan tarihinin bir özelliğidir, başka yerlere uygarlık götürmektir ve bu anlamda da Amerikalıların bütün dünyaya "Bana maruz kalmaya hakkınız var!" diyen arsız ve ar damarı çatlamış bir dış siyaset izlemeleridir. Militarizmin, güç simgesi metal zeminlerde oyun oynanması ile ciddi bir anti-militarist eleştiri var dedik oyunun başında, hele Amerikan askerleri içeri dalınca... ama bir süre sonra Amerikan subayları durum komedilerinde kolaylıkla dalga geçilen aptal karakterlere dönüşüverdiler. Amerika'yı eleştirirken Bush'a "salak" deyip rahatlamak gafletinden söz ediyorum. İstila ettikleri köyde kalıp orada imece usulü içki üreten ve geliri eşit olarak bütün

köylülerle paylaşan “iyi Amerikalılar” komünist olmakla suçlanmak için subaya “Kazandığımız paralar Seattle’da bir bankada ve bütün köylülerin eşit hakkı var” demişti. Japonya’nın güneyindeki bir kasabanın parası neden bir Seattle bankasında diye kimse niye sormadı? Bir de Çayhane’deki eğlence sırasında Sumo güreşçilerinin ön sıralarda oturanlar için bir sürprizi var. İri yarı oyuncuya giydirilen Avnak Avni’ninkine benzeyen bol donu yüzünden Sumo güreşçilerinde hiç görülmeyen bir şeffaflık hasıl oluyordu ve güreşçinin “takımları” ön sıralarda oturanların gözüne giriyordu.

Ada literatürü içinde de ayrıca incelenebilecektir bu oyunun büyük emeklerle çıktığı belli. “Tap dance” çalışmışlar, keçili, cipli, geyşalı cümbüş ki ne cümbüş, 32 kısım tekmi birden. Herkesin emeğine sağlık. Ama kimi ayrıntılar gözden kaçabiliyor. Bir tanesine daha değineceğim ki neredeyse bütün oyun boyunca bu yanlış duyuru sahnede duruyor. Şöyle bir askeri duyuru görmüş olabilirsiniz: “Subaylara Mahsustur.” Buradaki –tur/dır/dir takıları bunun emir olduğunu, bu kuralın çiğnenemeyeceğini askeri bir üslupla söyler. Sahnede duran askeri duyuru ise şöyle diyordu: “Yalnız Subaylara Mahsus.” (Yalnız olmayan subaylar oraya giremezler mi?) Oyundaki önemli nesnelerden ve ritüelistik değere de sahip yelpazeyi karakterlerden biri bir sahnede fırlatıp attı. Japon kültüründe var mıdır yelpazeyi frizbi gibi fırlatmak? Cümbüşü hedeflerken ayrıntılar neden gözden kaçır, oysa oyuna dört dörtlük dememizi sağlayacak olan bu ayrıntılardır. Belki çevirmen, belki dramaturg ve belki de yönetmen ya da oyunun yazarı sorumludur bundan. Güreşçinin takımlarının tersine Amerikan bayrağının oyunun başından sonuna gözümüze batması amaçlanmış olabilir belki ama ben salondan Amerika’nın dünyanın bir ucunda yaptıklarından rahatsız olarak çıkmadım. Danslar, gösteri vb. verdiğimiz paraya değdi demistir izleyenlerin hemen hepsi, ayrıntılarla az daha uğraşılsa da benim gibi takıntılı ukalâlar da “olup olacağı bu mu?” demese.

Cümbüş şimdi ve burası içindir, yani hız gibi, unutturur. Oysa ayrıntının ağırlığı, yavaşlığındadır, kalık ve kalıcı oluşundadır. Oyunun düşündürmesi de bu ayrıntıların bütünselliğinde yatar. Bir ayrıntının eksikliğine canım sıkılacağına bütün oyunun canımı sıkmasını yeğlerim tiyatrodâ. O sıkıntı etkide totalite (teklik) ola-

rak kalır belleğimde, salondan çıkınca da düşünmeyi sürdürürüm böylece, tiyatro böyle değiştirir izleyeni.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Sayı 152, Nisan 2005.

Ful Yaprakları ve Diğerleri

Ful Yaprakları ... dökülüyor. Çok umutlandım oyunun başında, küveti boş sanırken, içinden adam çıkınca. Küvetteki ressamın görüntüsünün tepe kamerasıyla elde edildiğini, bize gerçeğin başka bir açıdan yansıtıldığını başta anlamadık, ama bu sürprizin arkası zirveden inişler silsilesiydi oyun. Yıllar önce Ankara'da izlediğim ve uzamı çeşitlendiren bir Alan Aykbourn oyununa benzer bir yapıt geliyor sandım, olmadı. Gerçeğin görüldüğü gibi olmayışı metinde sürdü ama uzamı çoğaltan arka plandaki üç perdedeki görüntüler aksiyonu çeşitlendirmek ya da güçlendirmek, ironileri çoğaltmak yerine oyunu süslemekten öteye gidemedi. Başka türlü yönetilseler çok başarılı oyunculuk çıkarabileceklerine inandığım oyuncular göstermeci oyunculuk sergilediler, oyun yazarı da birazdan söyleyeceği dahiyane tümceye bizi hazırlayan repliklerle kör gözüne parmak klişelerle dolu bir oyun çıkarmış, ne yazık ki. Teknolojinin yeni olanaklarını kullanmakla edinilen boyut zenginliği, hatta mekân uzantılarının getirdiği neyin gerçek, neyin yanılsama olduğu tartışması bir süre sonra tükendi ve oyun sözdeki çatışmaya bırakıverdi kendisini. Bir ara sadece geri plandaki üç perdede neler olup bittiğini izlemeye koyuluvardık. Örneğin, kutu sahneyi terk Feden ressamın birazdan perdelerden birinde görüneceğini tahmin edebildik ve böylece perdede gördüğümüz ressamın aslında sahnenin arkasında olduğunu anladık, evinin başka bir odasında olduğunu değil.

Sürprizin yapıtın başında değil, sonunda gelmesi gerektiğini her sanatçı bilir. Sözdeki, oyunculuktaki ve geri plana uygunlaştırılmış görsel imgeler arasındaki hayalgücü yoksunluğu oyunu kısa sürede can sıkıcı hale getiriverdi. Tiyatronun olanaklarını aşmaya çalışmak başka, sinema ile ya da televizyonla aşık atmaya çalışmak başka. Tiyatro gibi film, film gibi tiyatro olur tabii, neden olma-

sın, ama post-modern dünyamızdan gerçekçiliğin sıradan hallerine geçiş oyunun inandırıcılığını kırdı durdu. Amaç zaten buydu diyorsanız, bu amaç bize ulaşmadı.

Yazarın kendini kısa bir süreliğine göstermesine gelelim; sinemada birçok yönetmen de yapmıştır bunu. Bu sıralar AKM'de sahnelenen Belisarius'ta da Donizetti bütün opera boyunca sahnededir, tanrısal erkiyle dolaşır durur; ya da edebiyattan bir tanecek olsun örnek vermek gerekirse, *Gazap Üzümleri*'ndeki ara bölümlerde Steinbeck'in yaptığı da böylesi bir müdahaledir. Tanrının kendini göstermesini yazarın egosuna teslim oluşu şeklinde yorumlamak yanlış olur, bunu bilirim. Resmi koyduğunuz anda, o yazarın yüzü de ekrandaki yanılsamalardan, imgelerden biri olur. Tıpkı gerçeği olduğu gibi, aynen anlatsanız bile, örneğin öykü biçiminde, ortaya çıkanın kurmaca olmaktan kurtulamayacağı gibi bir durum bu. Her şey metinleşir kâğıda, perdeye, sahneye döküldüğünde. İster fotoğraf olsun, ister TV görüntüsü, öykü ya da roman; Cervantes'te de, Washinton Irving'de bulunan bu yabancılaştırma tekniği anlatıyı daha da inandırıcı kılma çabasıdır.

Ama tanrısal erkiyle kendini gösterip son sözü yazdığını gördüğümüz yazarın tayin ettiğinden başka bir son gelse de bir hayat ironisi yakalansa daha iyi olmaz mıydı? *Taksi Şoförü*'ndeki final gibi. Oyuncuların ağlama hali geldiğinde zırlı zırlı ağlamaları şart mıydı? İnsan gözyaşı dökmeden de ağlayamaz mı? *Godot'yu Beklerken*'de ağlıyorlar mı Vladimir ile Estragon? Bu ağlayabilmekten daha zor bir durum. Felçli bir kız umarsız, internette “çet” yaptığı ressam umarsız, fahişelik yapan kızkardeş umarsız; insanlık durumu bu ise bu eleme, bu durumu yeterince hissetmek gerekir ki metinden ışığa sağlam bir yapıt çıksın ortaya. Neydi o felçli kızın finalde ablasına bağırışı, “vay bana ha, demek bunca zaman fahişelik yaptın ha!” diye çıkışması. Salt abla da ona dellensin diye hazırlanmış replikler ile klişeler... aman “yarabbi! Total etki ne? Sıfır. Tıpkı ressam olmayan ressamın anlattığı karısının ölümüne yol açışının uydurma oluşu gibi oyun da kendisini sıfırlayıverdi. Yani, hiçbir şey görüldüğü gibi değilse, olmayabiliyorsa ki neden olmasın, kızın felçli oluşu, ablasının fahişeliği neden gerçek kaldı. Biraz daha cesur olsaydınız da, oyunun sonunda, “Biz üç arkadaş

sizi aldattık ey izleyiciler, ben felçliymiş gibi yaptım, bu da ablam falan değil, fahişe hiç değil, bu da ressam değil, ama biz yazarını arayan üç oyuncuyuz sadece, tabii bir de yönetmenimizi de” deseler inanın daha iyi bir oyun olurdu (Tabii biraz Pirandello’dan ilham almış olabilirim, ama sadece ilham). İlham aldığınız yazara, yapıta gönderme yaparsanız, bu intihal olmaz, ama gerçekten yanıl-samanın birbirine karışmasını ilk kez sahneye taşıyormuş gibi yaparsanız (*Abre los ojos* ya da *Vanilla Sky*’da olduğu gibi), en azından sağlam bir metniniz olmalıdır. Sağlam metin, her tür aksiliği ikinci plana iter de ondan.

Bir sahneden arta kalan kâğıtların, bir diğer sahnede oyuncuların ayaklarına dolanması nedendi? Sahnede birçok farklı uzammış gibi görünen mekânın, aslında tek bir yalnızlık, umarsızlık uzamı olduğu neden geçmedi bize?

Ne diyeyim? Bu kadar eleştirdikten sonra, gel sen daha iyisini yap derlerse ne yapardım diye düşündüm de, aklıma şunlar geldi:

Oyuncuları öyle bağırta çağırta oynatmazdım, bu bir; geri plandaki üç perdede perde arkasında olan bitenleri göstermek dışında (hele hele “denizde boğuldu” deyince uzun uzun deniz görüntüsü hiç izletmezdim). Bir şeylerin altını çizmeyi arardım, örneğin belki birinde önseme, diğerinde geri dönüşlere yer verirdim; belki oyun sonunda herkesin yalanlarından sıyrılmaya çalıştıkları sahnelerde gerçekten de çırlıçıplak bırakırdım üçünü ve aynı umarsızlık uzamında yaşamaya çalışmalarının dokunaklılığını iletmeye çabardım. Finalde de sahnede selam veren üç oyuncu arkada büyüyen perdedeki üç imge olarak beyaz perdede kalakalırdı, ya da internet sayfasının yer aldığı beyaz camda. Üç onulmaz yaralı, bir arada sanal dünyada yitip giderlerdi ne güzel. Bu onların trajik yüceliğine katkıda bulunur, bizim de onlarla empati kurmamızı sağlardı.

Peki o oto-kontrolü kim getirdi? Oyun boyunca iki kez eller bacak arasına gitti ve izleyici bu iki sahneyi de tepedeki kameradan küvet içindeki yanılısma/yansıma gibi izledi. İlk sahnelerin birinde ressamın elleri kendi bacak arasına gitti, sona doğru da aynı eller fahişe ablanın bacak arasına. Bu, otokontrole kurban gitmiş bir türük değilse, neydi, anlaşılamadı. Dökülen ful yapraklarını yerden toplamak neden izleyene düşsün ki?

Adam Adam

Yıllardır tiyatromuzun can damarlarından olmayı alnının akıyla başarmış ve izleyende bilinç oluşturmakta hep başı çekmiş Ankara Sanat Tiyatrosu adı ile geldi karşımıza oyunu yazan, yöneten ve oynayan Nuri Göktaşan. Tek kişilik oyunların risklerini de biliyordu Göktaşan belli ki. Usta oyunculuğu oyunda uzun süre oyaladı bizi. Ama özellikle ağlama sahnelerindeki abartı (ben bu ağlamalara takтым bu sefer, ne yapayım) ve kolay komiklik halleri kısa bir süre sonra oyunu sahnedeki tek kişiyi olaylar dizisini anlatan kişi haline dönüştürüverdi. Sahnedeki sokak lâmbasının, hele hele akıl hastanesindeki bankın gıcır gıcır oluşu göze battı. Finaldeki intihar ise, romantik bir tükeniş ve tüketiş merakını iletmekten başka bir işe yaramadı.

Ve en az üç kez yinelenen bir dil yanlışı: *Ta ki... kadar... Ta ki*, Arapça'da yeter ki anlamına gelir ve ... *kadar* ile birlikte kullanılmaz. Bu yılki metinlerde bolca gördüğüm bir başka dil hatası da buydu. Ömer Asım Aksoy'un *Dil Yanlışları* adlı kitabını okuyunuz, ta ki yanlışlarımız doğrularımız haline gelmesin, tiyatronun suları sığ sularmış gibi sunulmasın ve o sulara Hemingway'in *İhtiyar Balıkçısı*'nın yaptığı gibi koca bir kılıç balığı avlanmasın. Yoksa Nobel kazanan o romanın sonunda olduğu gibi kumsalda balıkçıyı ve kılıç balığının iskeletini gören bir izleyen, bir turist "köpek balıklarının kuyruğunun böyle olduğunu bilmezdim" deyiverir. İhtiyar balıkçının zaferinin traji-komikliği ve hayat ironisidir romanın büyüklüğüne şapka çıkarışımızın nedenlerinden biri.

Sezuan'ın İyi İnsanı

Müziğini ayakta alkışladığım bu oyunda, eskiye yeni bir şeyler aradım, bulamadım. Üstelik Sezuan'a gelen üç kadından birinin suçu kadının yere ağır olduğu için bıraktığı su kaplarını içi boşmuş gibi kolaylıkla kaldırması gibi ayrıntı aksamalar, bir de bu küçük sahnenin onlara dar gelişinin bize de ulaşması olmasa, dört dörtlütü diyebilecektim. Tabii ki Yunus Emre Kültür Merkezi'nin yer gösteren sarışın bayanının izlemeye gelen sanatçıları, eleştirmenleri Belediye yetkililerinin akrabalarından daha değersiz görmesi ve onları azarlar gibi arka sıralara itekleyip kakışlmasının oyunla bir ilgisi yok.

Ağır Roman

“Oyunculuğumuz acayip iyidir. Anlamazsanız da biz birer birer tiradlarla bunu üstünüze yıkar, sizi oyunculuğumuzun görkemiyle ezeriz.” Birinci perdede neredeyse sadece duduk ağırlıklı müzik, ikinci perdede hızlandı, coştı, bir şenlik bir cümbüş. Seyirciye, her ruh halinde aynı yüzü ve ses tonunu temcit pılavı gibi sunan emanet Alışık’a da ihanet etmek olmaz ki şimdi. İyi iyi. Allah sahibine bağışlasın. Güme gitmiş bir fırsattı *Ağır Roman*.

Kamelyalı Kadın

Müzikal dediler, kapalı gişe oynamış dediler, gittik gördük. Oyunculardan birinin davetlisi olmasaydım, ilk yarıdan sonra çıkardım. Dört dörtlük bir başarısızlıktı. Oyuncular, sırayla sahnenin önüne gelip şarkı söylediler. Cenk Taşkan ustanın hayalgücünü de hâlâ hayranlıkla dinlediğim ve Nükhet Duru’nun sesinin buğusunda zihnime kazınan *Anılar* albümünde hatırlarım, bilirim. Tutturduğu zirveyi sanki başrol oyuncusu oymuş izlenimiyle üstüne sıkılan bol ışık altında zorla aşmaya çalışırken, *Kamelyalı Kadın*’ın acısından ya da trajedisinden hemen sonra, “Bundan bize ne ya” der gibi, “Hoppaaa! Sevgili seyirciler, hoppidi hoppidi hoppappaaa!” diyerek neredeyse hep birlikte oynayıp el şaklatarak bitirdik oyunu. Neden olmasın? Halkımız acıdan kederden yoruldu, biraz eğlenseler fena mı? Ben de az fesat ya da nifak tohumu değilim. İyi de, amaç izleyeni eğlendirmekse niye *Kamelyalı Kadın* seçiliyor? İyi oyuncular da kendilerini gösterememişler, ortaya sıradan ve izleyiciyi bunalttıktan sonra eğlendirmeyi hedefleyen bir müsamere çıkmış.

Üç Kuruşluk Opera

Öğrenciler ders verdiler ustalara. Sesleri yetersiz kalabiliyordu yer yer, şarkıları da her zaman güzel okumadılar ama bravo, oyun yekpare çıkmış, Mimar Sinan, Zeliha Berksoy’un yönetmenliğinde yılı alınının akıyla kapatıyor. Ne oyunculukta, ne müzikte, ne de yönetimde bir açık yakalayamadım. Gelecek gençlerde, umarım ustalaştıklarında da en az bu denli cesur ve pervasız olurlar.

Cimri

Oyunculuk harikası bir oyundu. Haluk Bilginer ustanın ödül-ler üstü bir oyuncululuğu var artık. Şebnem Sönmez hoca da en iyi yardımcı kadın oyuncu ödülüne adaydır. Gökçer Genç de en iyi yardımcı erkek oyuncu ödülüne aday olabilir. Diğer oyuncular da onların gölgesinde kalmıyorlar. Yönetim adına söyleyecek pek bir sözüm yok, çünkü oyunculuktaki kalite götürüyor oyunu. Bir de sahnenin küçük bir kutu oluşunu genişletmeye çalışan (galiba) beşgen sahne tasarımı yalın ama kendisini gösteriyor ve işlevselliği yüzünden kutlanmaya değer.

Çok Yaşa Komedi

Başka bir oyunculuk başyapıtı. Aksayan, eksik, fazla bir şey yok. Doya doya yılın en iyi oyunculuklarından üçünü izledim. Bu oyunculukları gölgeleyecek ayrıntılar da dikkatlerden uzak tutulmuştu. Dikkatim dağılmadan oyuncululuğa yoğunlaştım ve bu Çehov derlemesini ayakta alkışladım.

Belki de doğrusu bu: "Sahnemin büyüklüğü belli, bütçem şu, oyuncularımın kapasitesi vb. nelerim var elimde, malzemem bu, hangi yemeği pişirebilirim?" demeli oyun seçimini yapanlar.

Belisarius

Tiyatro oyunu değil ama burada vurguladığım noktalara denk düşmesi açısından bu yapıttan söz etmeden geçemeyeceğim ve Cumhuriyet tarihimizde ilk kez sahnelenen Donizetti'nin *Belisarius* operasını da bu yüzden bir başyapıt olarak tiyatro yapanlara örnek göstereceğim. Donizetti'nin oyunun başından sonuna dolması dışında diyecaktim az kalsın, ama bir süre sonra onu da kanıksayıp rahatsız edici bir öge gibi görmedim; yani operayı yazanın tanrısal erkini. Sahnede dolanan usta, eserinin önüne geçemedi çünkü. Sahne kocamandı, yüze yakın oyuncu kadrosu ile ve Ali Cem Köroğlu'nun mekânı yepyeni bir oyuncuya, kendi iradesi olan bir karaktere dönüştüren dahiyane sahne tasarımı sayesinde ve tabii ki kostümler, yönetim, ses ve görüntü ve aryları söyleyen usta sesler ile gözleri ve kulakları doldurdular. Dört dörtlük bir sahne performansıydı *Belisarius*.

Cimri'de sahne küçüktü, salon küçük sayılır, ama ayaklarını yorgana göre uzatmışlar ve ortaya özellikle oyunculuğun ayakta tuttuğu bir komedi çıkmış. Konuyu bilmemiz de başka bir dezavantajdı ama bunu da yenmişler. Du bakalı bunlar nasıl oynayacaklar, diye sorduk ve hayal kırıklığına uğramadık.

Tiyatroda hayal gücünü müsrifçe kullanmamalı, çünkü izleyen-de müsrif beklentiler uyandırılıyor ki sonuç sukut-u hayal olabiliyor. Ya da, tiyatrodaki hayalgücünde tutukluk, cimrilik de işe yaramıyor çünkü sahnede sunulanın ayıbını örtmek izleyenin işi değil.

Eleştirmenlik, haremdaki kısırlaştırılmış haremağallığı gibidir. O haremağaları, her gece neler yapıldığını izlerler, ama kendileri izledikleri işi yapamazlar.

Bu gerçek, eleştirdiğim değerli sanatçılarımıza bir mazeret, ya da teselli olmasın dilerim.

Tiyatro Tiyatro Dergisi. Sayı No: 153 / Mayıs 2005

Tiyatroda Eleştiri Mevsimi ve Kara Çarşaf

Gece Mevsimi'nden çıkarken, yaşını başını almış bir beyefendi, çıkışta oyun fotoğraflarına ve afişlere bakan eşini uyarıyordu: “Yürü allaşşkına Meliha. Bıkmadın mı? Neydi o yahu, boyuna si-gara içtiler, içki içtiler... niye oynarlar böyle oyunları bilmem.” Bunun üzerine benim dönüp kendisine baktığımı gören tedirgin izleyici, “Haksız mıyım beyefendi, topluma ne verdi şimdi bu oyun, cık cık cık?” deyip kendi gece mevsimine gitti.

Belki de Lily karakterinin, “Sevin beni orospular, sevişmek istiyorum been!” diye bağırmasından korkmuştur, empati kurup da üstünü örttüğü bir gerçeğin açığa çıkarılmasına sinirlenmiştir. Hatta bir de karakterlerin boyuna küfürlü konuşmalarına bozulmuştur. Hele hele, Yıldız Hanım'ın ağzından iki kez “iktir git!” küfrünü duyunca iyice ihanete ve hakarete uğradığını düşünmüştür. Yeri gelmişken, hem tiyatrodaki dilin efendileştirilmesine karşı oluşumu belirterek bu konuya eğileyim, hem de tiyatrodaki eleştiri konusuna *Milliyet Sanat* dergisinin Ocak ayı odak noktasında oluşuyla tiyatro eleştirisi yazan biri olarak değinmek istedim.

Dilde efendileşmeye karşıyım ve küfürlü bir oyunu da keyifle izlerim, lâkin “decorum’a da dikkat etmek ve kültürel denklik kurulduğunda, oyunu edepli hale getirmeden, yani oto-sansür uygulamadan denkliliğini kurmaya da özen gösterilmelidir. Yani kül tablası için “şu lanet küllük nerde” yerine küfür hazinemizden başka seçeneklerimiz de olabilir, bana kalırsa, sokakta maç anlatırken bir yeniyetme İngilizcedeki F harfli küfür sözcüğü nasıl ES yerine, ya da yani anlamına kullanıyorsa boşluk doldurmak için (aa hangi sanatı yaptım ben şimdi!?) Feministler dövecek beni:)

Ne hastalıklı bir kafamız var, o boşluğa takmışız kafayı, çekiştirir dururuz eteğimizi. Ama, bu küfürler Rose’un peruğu kadar iğreti duruyor kimi karakterlerde. Babaya yakışan küfürler olabilir, kızlara yakışanlar ayrı olabilir. Ya da başından sonuna tutarlılık da küfürleri itici kılmayı engeller. Öyle ne köz yansın, ne kebab olmaz; bana göre yanlış olan bu. Seyirciden anlık ve ucuz kahkahalar almak zor değildir. Sanatçı izleyeni seviyesine çekmeli, gişe hasılatı için kendisi aşağı inip durmamalı.

Beckett, bu yüzden. Durmadan küfürlü konuşan karakterleri işleyen Mamet bu yüzden. Bilirsiniz, *Glengarry Glen Ross*’daki küfürler hiç batmaz insana.

Milliyet Sanat dergisinde soruşturmaya yanıt veren herkese hak vermeden edemiyorsunuz. Ben kendimi tiyatro eleştirmeni olarak görmem, tiyatro odaklı denemeler yazıyorum. Burnumu da çok farklı alanların bilgisine soktuğumdan haliyle de müsrif beklentiler dağarcığım kabardı da kabardı İstanbul’a gelip bu denemeleri yazmaya başlayınca. Tiyatro camiası ile de fazlasıyla sıkı fıkı değilim, dilimin uzunluğu, kimi eleştirilerimde lom sözlü oluşum cahil cesaretinden çok bir şeyleri, birilerini yitirmekten korkmayışım dandır. Ben biraz seyirciyi eğitmek, değiştirmek ve eleştirmenin de bu alanda çok bilgili olsa bile bir insan olduğuna ve yazısında “nev-i şahsına münhasır” ifadelerle, yaklaşım özelliklerine rastlanabileceğine de dikkat çekmek isterim. “Doğa insansız da yapabilir” der gibi tiyatro eleştirmensiz de olabilir diyenlere katılmadığımı söylemeliyim, ama sağlam eleştiriler de olmazsa sanatçılarımızın kokusu da kendilerine değil hep başkalarına gider. Ses etmeyince kimse, herkes her yaptığını hadis sanır, acemi şairler gibi. Ama

eleştiri yaptığı için, hatta eleştireceği yapıtı seçerken ondan kendisine ne paye biçileceğinin hesabını yapan ve bir şey olduğunu sanan ve de öğrenmeyi bu yüzden kesen de yok mudur? Vardır. Bu bir ödülü şu kişiye verirken, o ödülü o kişiye veren kurumun da ödülü alanın adından, şanından nasipleneceği gerçeğine benzer. Mandela, Atatürk ödülünü bu yüzden reddetmiştir. Atatürk'ün şanından, onurundan, devrimciliğinden nasiplenmeyi ve aynı kefedede anılmayı reddettiği için değil, ödülün ilk olarak Kenan Evren'e verilmiş olmasından. İnsan, kimlerle aynı kefedede anıldığına da dikkat etmelidir haliyle.

Oyunda kendi/öz-bilincinde bir oyunculuk vardı. İki usta dışında, Yıldız Kenter ve Selçuk Yöntem dışında hepsi için söyleyebilirim bunu. Zaten izleyici de o ikisi için ayağa kalkıyor, öteki oyuncular da bu ancak yılların getirdiği birikimdeki kaliteden nasiplerini alıyorlar. Ayakta alkışlayan izleyiciye hep birlikte selam veriyorlar. “Oynadıklarının bilincinde” değil de “farkında” bir oyunculuk alt metni okuma alışkanlığım var ve bu beni kötü bir izleyici yapıyor, takıntılı yapım da fark ettiklerimden sonra oyunu rahat izlememi engelliyor. Örneğin, “Ezberimi yaptım, yaşasın tek kelime unutmadan okuyorum” sevinciyle ama orada değilmiş gibi oynayan Gary; ikide bir bacak arasının görünmesinden endişe duyan ve eteğini çekiştiren Judith (bunun beden dilinde psiko-analitik alt metinlerine ‘girmeyeceğim’ çünkü bu etek çekiştirmenin ‘ayıbını örtmek’ öğretilmişliğinin dışavurumu olduğunu söylemek gerekir o zaman ki samimiyetsizlikten, ya da gerginlikten, bastırılmış kaygılardan sahnede hep burnuna ve burun çevresine dokunan başka tür bir fazla kendi bilincinde oluşuna da değinmem gerekecek ama bunlar oyundaki o karakterin bir kişilik özelliği değilse batacak bana falan da diyeceğim ve uzayacak yazı); E’leri, ağlamayı ve sarhoş hallerini daha çok çalışması gereken Rose, mimik ve jestlerini anımsamadığım ama genç kadronun en iyisiydi diyebileceğim John’un yataкта çırılçıplakmış iması (ama John yataktan fırlayıverince de yanımdaki hanımın arkadaşına ‘aa çıplak değilmiş meğer’ diye fısıldayışı, müsrif beklenti oluşturma keyfiyetini yansıtır ki özellikle tiyatrodaki çok tehlikelidir. Hollywood filmlerinde yataktan kocasının ya da az önce seviştiği sevgilisinin yanından göğüslerini örterek kalkan

star'lar gibi gülünç bir durumdur bu. Tiyatronun özündeki “mış gibiliğe” bir daha “mış gibilik” katıyorsanız dışavurumculuktaki gibi yapınız. Thornton Wilder'ın dediği gibi... ya da sinemada Lars von Trier'in *Dogville* ve *Manderlay*'de yaptığı gibi... bile bile ladeslik hali yaşıyoruz tiyatrodan ama kandırılmıyoruz ya da aldatılmıyoruz ki... dedirtmek lâzım izleyene, burada çıplaklığın düpedüz izleyicinin röntgencilğe teşneliğini kullanmaktır); bir de, diyalogların sahnenin bir köşesinde gerçekleşmek zorunluluğu ve sahnenin geri kalan kısımlarının iptali ile bu diyaloglara izleyicideki ilgi kaybı...

Oyunun metni kusursuz muydu? Hayır. Karakterlerini iyi yaratmış Rebecca Lenkiewicz, Yeats'e göndermeleri, alıntıları yerli yerinde; ampul ve yıldızlar gibi simgeleri de iyi kullanmış; ama yine de kusursuz değildi kişileştirme yolları. Kişileştirmede tek etki kesinlikle eksikti. Maud karakteri ancak oyunun sonlarında silik bir karakter olmaktan vazgeçip delleniş başırmaya başladı, işte o anda küfürlü konuşma ona yakışmadı. Beklenen bir patlama değildi çünkü Maud'un Judith'e bağırışı. Sürpriz de değildi. Yani şaşırp, afallayıp düşünmeye başlamadık da, “n'oluyor yahu, niye dellendi bu kız, haklı ama alacağı yok?” dedik. Metnin tamamını okuma olanağım yoktu, yazı Şubat'a yetişecek diye, ama kesip biçilmemişse eksikler, soru işaretleri çoktu. Maud'un erkek arkadaşı Kevin niye yoktu oyunda? Kızların annesinin olmayışı denli odakta tutulan bir sorun değildi onun olmayışı. Metinden çıkarılmadıysa “sessiz bir çılgılık gibi” Kevin'i merak ettik doğrusu. Final bu yüzden, Lily dışında hepsi bir aradayken geliverdi ama yine de adı geçenler arasında neden o üç kişi yoktu finalde. Bunlar, tek etki kuralları işleyecekse, oyunu zayıflatan noktalar.

Anglo-Sakson kültürünün bir ürünü olup yine o kültürün başka ürünlerini (Yeats şiirleri ve *Kral Lear*) arketipik (ilkörneksel) yapıtlar haline dönüştürme eğilimli bir metin vardı karşımızda. John'un bilmecesinde bile bu kültürel yapılanma üzerinde anıstırılan (analogy) yine Yunan kültürü ve Truva vb. Belleği tazelediğiniz zaman, o belleğin üzerine kendi doğrularınızı mutlak doğrular gibi inşa edebilirsiniz. Yazar bunu irticalen biliyor. Yılan isterim diyen

Lily'nin ne istediği de malum. Gece elbisesi olarak hüznün ve gökyüzü rengi maviyi seçmesi de kasıtlı ve iyi olmuş. Aynı elbisenin üstüne ev içindeki ceketini giyip de az önce John ile cennetten inme masa etrafında yaşadığı gecenin de beyhudeliği ve geçiciliği o uçuk mavi kadar sahicidir.

Kamyon

Rahmetli Memet Baydur'un en iyi oyunu değil bu kuşkusuz, ama seyirlik olmuş. Geç kaldım belki izlemekte ama koca sahnede siyah üstüne kırmızı bir kamyon görünce edebiyat derslerimden esinle "metonimik" bakış açısından göndermelerıyla kamyonun Susurluk ile ilişkisi olacağını sandım ama öyle olmadı. Oyunun bu uygulamasında da balonlar, oyuncaklar müsrifçe seyirci üzerine salınınca şenlikli bitiş oldu ki böyle sonları izleyiciler seviyor hale gelmiş, bunu anladım. Millet, her şey yolunda, hayat hep acıdan ibaret değil, hem zaten burası tiyatro, eğlenmeye geldik, diye düşünmeyi öğrenmiş gibi. Dokunaklı geliyor böyle anlar, oyun izlerken. İzleyenin ne hale geldiğini görünce. Yani Yıldız Kenter yüzünün belleğimdeki sinemadan ve tiyatrodan bütün yüzlerini anımsayarak izlerken, elini genç John'a uzatıp da olanaksız istemesi bana ne kadar acıklı, dokunaklı gelirken, iki sıra arkamda cak cak gülen genç hanıma ne var bu kadar komik ha diye bağırmaktan niye tutarım kendimi bilmem. Beklenen tamirci Godot misali gelmedi, iyi de, anlatılması beklenen öykü, oyundaki Kürdün öyküsü niye anlatmadı? *Gece Mevsimi* kadrosu da izlemeli bu oyunu. Evet, oyuncular birbirlerini izlemeli. Eleştirileri, tiyatro kitaplarını oyuncuların ya da tiyatrocuların okudukları da bir söylen olabilir. O sahne senin, bu set benim koşturmaktan okumaya vakitleri mi var? Sağırılar, eğitim-öğretimde de olduğu gibi birbirlerini ağırıyor.

Müsrif beklentilerime yenik düştüm *Kamyon*'da. Siyasi bir gönderme yoktu. Oysa hep yaptığım gibi, oyunun metni hakkında bir şeyler bilsem bile oyunu kim yönetmiş, kimler oynuyor, ayrıntılarına pek bakmadan giderim. Örneğin, *Gece Mevsimi*'nde Selçuk Yöntem'i görmek benim için sevindirici bir sürprizdi. Ama, bir iki duayen ve uydularını izlemek istemezdim doğrusu.

Tartuffe

Üüfff... kendileri bile eğlenmediler oynarken... herkes bitse de gitsek diyordu. Beş perdelik bu komedi iki perdeye (bölüm?) indirilmişti ama ikinci bölümde çıkacak ama afişte tek başına yer alan Tartuffe karakterinin sahneye çıkmasını beklemeden birinci yarıda sokağa vurdum kendimi. Afişin öyle olması (sadece Tartuffe'un yüzü yer alıyordu) doğru aslında. Tartuffe, tiyatro tarihinin en iyi çizilmiş riyakâr tipi. Krallar, Papalar karşısında oynanmış bir oyunun başkarakteri. Ama oyun iki perdeye indirildiyse, birinci perdede görünmeliydi Tartuffe... tahammülüm yetmedi onu beklemeye. Bilmiyorum, insanlar da biz eleştirmenlerin keyfine göre oyun sahneleyecek değil elbette, belki o gün bu oyuna hazır değildim, ama ilk yarıda sadece iki üç izleyicinin "kiki!" diyerek komik galiba iması vermesi de yetmedi. Mazeretim var: Hayat, bu oyunun tamamını izleyecek kadar uzun değil. Ama merak da etmedim değil, On dördüncü Louis'nin 1664'te yasaklattığı bu oyundaki Tartuffe zamanının Jansenist'lerini yermek üzere yaratılmış bir tipleme ise, günümüzde kime denk düşüyormuş gibi kullanılmıştı, ya da böyle bir endişe güdülmüş müydü? Belki bir daha giderim, sadece ikinci perdeyi izlemek üzere.

Kim Kimi Kimle?

Hah işte bu. Benim derdim de bu zaten. Kim kimle niye ve nasıl şeyttiriyor, yoksa şeyttirmiyor mu? Batı dünyasında, özellikle Amerikan sinemasında pek tutan "aldatma" konusu Hristiyan belleğinde Püriten alfabenin A harfiyle özdeşleşen (adultery/zina) ile ilintilidir ve Adem ile Havva'nın cennetten kovulmasına (Fall) kadar dayanır hikâyenin ucu (Genesis).

E, onların belleği böyle olunca da aldatma temalı bir oyun ya da film ilginç olur, eğlenceli olur. Bizim belleğimizde çok heyecan verici bir şey değildir aldatma konusu, zorlamayın, eşlere yeni korkular vermeyin, millet geçim derdinde. Eşzamanlılık ustalıkları açısından *Gece Mevsimi*'ne sahne tasarımı, dramaturgi ve rejisi açısından ders verebilecek inceliklere sahip ve oyunculuk kalitesi oturmuş bir oyundu, keyfi sona doğru arttı, özellikle tek komik karakter üzerinde yoğunlaşmasına karşın... cümbüşle bitiverdi ve

izleyen eğlenen oyuncular izledi ayakta. Ya bu tiyatrocular amma eğleniyorlar, milletin hayatı ne kadar eğlenceli diyerek gıpta ile ve alkışlayarak izlediler sahnede disko müziği eşliğinde dans edenleri. Bizler de bakakaldık. Neyiz biz?

TOL'daki kambur, yüzü yanık ve topal mıyız da dans edemiyoruz? Millet ayakta tempo tutarken, hayatın tadını çıkaran oyunculara, ben usulca sıvıştım dışarı. Ama kapıya yakın bir koltukta ayakta tempo tutan kocasının koluna tutunmuş ve memnun bir yüzle oyunun şamatalı finalini gıpta ile izleyen kara çarşafı bir kadın gördüm. Yüzüne tiyatronun aydınlığı vurmuştu da kadın müthiş bir ayma halindeydi ve Cumhuriyet'imizin, lâikliğin ne kadar kıymetli olduğunu tiyatroya gelince anlamış gibiydi. Ansızın kara çarşafını fırlatıp sahneye doğru koşturdu ve "Ben de oyuncu olcam, ben de böyle rahatça dans etmek istiyorum heriiiiif!" diye bağırды.

Yalan tabii. Ne güzel olurdu değil mi, romantik iyimserlikle bunu görmek isterdik ama... hayır kadın kara çarşafının içinden sahneye bakmayı sürdürdü. Ben çıkışta birine sordum, içeri nasıl aldınız diye. Bilmem abi dedi görevli, belki İranlı falandır. İranlı mı? İran'da biz Türkiyeliyiz dersek başımız açık gezmemize izin veriyorlar mı ki? Muhsin Ertuğrul Sahnesi. Yer İstanbul, yıl 2006. İrtica tiyatroda oyun izliyor. Bu bir ihbardır. İki gün sonra *Gece Mevsimi*'ne toptan gelip tükürür dururlar sahneye. Haberiniz ola. Hoşgöre hoşgöre iktidarın bizde olduğunu sanmayalım. Bu gaflet ve dalalettir.

Savaş ve Kadın

Savaş ve Kadın mı anlatıyormuş bir ülkenin ırzına nasıl geçildiğini? Oyun bu yüzden övülmüş, dahası oyunu anladığını vurgulayan bir özet yazılmış. Birinci yarı sona erince kaçtığım bir oyun daha. Bir arkadaş, "Ne o Yusuf, hayat bu kadar uzun değil mi yine?" dedi ben çıkarken. Değil tabii ki.

İki perde sarkıtmak, oyuncuyu yarı şeffaf perdeler ardından ko-
nuşturmak, Fakir Baykurt'un, Yaşar Kemal'in romanlarından ya da
Nuri İyem'in tablolarından fırlamış gibi "toprak ana" bedenli bir
kadın oyuncuya narin zarif ince kırılgan bir kadın karakteri oynatır-
ken, ortalıkta bir de dolaşıp bıdır bıdır durmadan konuşan ve ne
kadar de kendiliğinden oluyor bunlar, bakın arkamı da dönerim
izleyene, yan da dururum ... akıllı bıdık bir doktor da var üstelik ...
üfff... savaş ve savaşta canına okunan kadınlar konusu, onların
simgelediği bütünselliğin parçalanışını anlatan bir oyun böyle es-
tetik incelikler altında niye ezilmiştir?

O kadının derdi birinci perde boyunca o kadının derdiydi, em-
pati kuramadım, çıktım. İkinci perdede gökler yarılıp da bir tansık
gelmeyeceği aşıkardı. Dışarıda empati kuracağım "ırsına geçilmiş"
başka hayatlar var.

Kara Çarşaf ve Cübbe Önerisi

Tiyatro kumpanyalarımızdan biri, belki az sayıda koltuğa sahip
gruplardan da olabilir bunu deneme olarak yapsın bence. Bir kara
çarşaf ve cübbe finansörü ya da sponsoru bulup para da harcamaya-
bilirler. Kapıda kadınlara kara çarşaf, erkeklere cübbe zorunluluğu
konsun. Tiyatroya bunları giymeden giremezsiniz desinler. Tepki
verip giymeyi reddedenler giremesin, ama hiç değilse bir sefere
mahsus tiyatro izleyicisinin sadece ve sadece kara çarşafılardan ve
cüppelilerden oluştuğunu görüp resmedelim. *Gece Mevsimi* de açık
saçıklık derecesi açısından bu deneyde kullanılmaya uygundur.
Kendi kurtarılmış bölgelerinde görünürlük keyfini yetersiz bulan
irtica artık Cumhuriyet'in, aydınlığın simgesi ya da mihrakı yerlere
de uzanıyor biz hoşgörülü davrandıkça onlar azıyor ve arsızlaşıyor.
Bu yüzden işte "Kurban bayramınız geçmiş olsun" diye atıyorum
bayram iletilerimi. Bu yüzden mübarek olsun demiyorum da kut-
lu olsun demeyi yeğliyorum. Dolmabahçe'den Beşiktaş'a giderken
kemerin üstüne yazmışız: "Cumhuriyeti seviyoruz, koruyacağız!"
diye. Elimizden gitmekte olduğunu anladık galiba, endişeliyiz ki
kör gözüne parmak yazıyoruz yollara, duvarlara.

Kent Tiyatrosu'na önerim, Cumhuriyet tiyatrosunun hep ay-
dınlık çizgisinde böylesine infial uyandıracak bir girişimi gerçek-

leştirsınlar ve usul usul ilerleyen irticaya dikkati çeksinler. Bundan böyle tiyatro böyle izlenebilir, diye. Hem belki böylelikle de topluma da bir şey vermiş olur bu “gavur” oyunu.

“Eleştirmek kolaydır, haremağası gibi izlerseniz ama üretmediğinizden de nasıl yapılacağını bilmezsiniz” diyebilecek sanatçılarımıza da bir önerim var, çünkü bir tiyatro hocası arkadaşım bana yakındı: “Sahne bilgisi olmayan insanlar tiyatro eleştirmeni olmuş.” Olabilir, ama sen niye yazmıyorsun eleştiri ya da eleştiri eleştirisi? Yakınan, o alanda üretmelidir diyorsanız benim gibi, eleştirmenlerinizi oyun çıkmadan, yani hiç değilse genel provalarınıza çağırın. Keskin gözlü izleyicilerinizi çağırın. İçindeyken fark etmediklerinizi fark edecek acımasız dostlarınızı çağırın perdeleri açmadan önce.

Tiyatro çıkışında Taksim’e yürürken, buz gibi havada evsizlerin, psikotiklerin, travestilerin, yaşlı gay avcısı gençlerin cirit attığı gece mevsiminden sıyrılıp eve dar atıyorum kendimi. Şebnem Ferah bağılıyor müzik kanalında: “Benim umudum vaaaaar!!”

Ne Dermiş Azizim?

Usta yönetmen Yücel Erten’in Aziz Nesin’in öykülerinden derleyip sahneye uyarlayarak yönettiği *Ne Dersin Azizim?* İstanbul Devlet Tiyatrosu kadrosu ile Cevahir sahnesinde.

Özellikle erkek oyuncuların (Ali İpin, Hakan Vanlı, Atsız Karaduman, Burak Şentürk, Mahmut Gökgöz ve Ozan Uçar) neredeyse kusursuza yakın oyunculuk sergilenmişken *Azizname* ‘95’in tek etkisinin çok gerisinde bir temsil izledik.

Ben “oyuncuları” ayakta alkışladım. Kadın oyuncuların (Hülya Çelik ve Aylin Uzunlar) yetkin oyunculuklarına karşın, bu oyundaki karakterlere uygun ‘cast’ olmadığı kanısındayım. Komik rollerde inandırıcı olamayacak denli güzel ve muntazam vücutlara sahiptiler. Bu oyun, “oyunculuk” öğrencileri için örnek bir derstir. Aksamalar olduysa da, doğaçlama ile hallettiler sorunu: Örneğin, Şentürk’ün nalınının lastiği kopunca, İpin, kendi nalınıyla çakıverdi lastiği yerine. Usta oyuncuların, dil ve bedenlerini kullanmakta ki maharetleri kadar oyundaki küçük aksaklıkları gidermeleri de toplu oyunculuk bilincini gösteriyordu.

Yücel Erten'in oyun broşüründeki kaygısına katılıyorum. "Silkinemiyoruz" ve Aziz Nesin'in eleştirileri, taşlamaları hâlâ geçerli. Biz adam olmayız. İyi de, bu temsil niye sarmadı bizi? Türkiye daha uçlarda bir güldürü yazarına parmak ısırtacak olaylar mı yaşamıştır da Aziz Nesin'in sözü artık izleyene yeterince ulaşmıyor mu? Sorun, değişen Türkiye'nin "komik" anlayışının da değişmiş olması. Tartışmaya değer asıl konu bence budur. Türkiye artık neye gülüyor? *Recep İvedik* ile *Issız Adam* arasında gezen bir kitle kendi müsrif beklentilerini ve düş kırıklıklarını tüketmeyi, rasyonalize etmeyi yeğliyor ya da bu yol izleyenlere öğretildi. Nesin ustamızı "demode oldu artık" tanısından kurtarmak için başka neler yapılabilir? Aziz Nesin'i günümüze uyarlamak, günümüzün iktidarına ya da korkulan bir gelecek iktidara nalınlarla gönderme yapmak ötesinde olmalıydı, çünkü bu da çoktan yapıldı. (Ferhan Şensoy, Zeki Alaysa-Metin Akpınar vb.) Cumhuriyet gazetesinin TV reklamları da başka bir güncel örnektir. Tarih tekerrür edebilir ama sanatçının yapılmış yinelerken bile bir yenilik düşünmesi gerekir. Oyuncuların kendilerini telef edişlerini ayakta alkışladık ama oyun tek bir bütün olarak tastamam değildi. Neden?

Ortak kanı şuydu: Oyun çok uzundu. En az yirmi dakika kısaltılabilirdi. Örneğin, girişteki izleyene hakaret etiketler listesi niye bu kadar uzadı? İlk üç skeç aynı türden espriye dayalıydı: Metinlerin karıştırılıp yayımlanmasına, sunulmasına dayalı ve bunu yapanların rezil oluşunu anlatan öykülerdi. Sınıflı, müfettişli sahne ezberlediğimiz bir "klişe" sahnedir; muhabirin bakanı Pendik'te yakalamasından sonra hikâyelerin diğer hikâye ve haberlerle karıştırılarak yayımlanması da sonu zaten belli bir skeçi.

Besteler iyiydi, hatta bazıları yetkin ürünlerdi ama sanki önceden yapılmıştı da sözler besteler üzerine sonradan yazılmış gibiydi. Bu yargım, bütün şarkılar için geçerli olmasa da, çoğunda söz-müzik uyumunda zorlama dikkat çekiyordu. Giriş şarkısı ise, gereksizce didaktik idi ve oyuna keyifle girişimizi sağlamadı. Yanlış hecelerin uzatılması ya da dize sonlarında tek notaya iki hece söz sıkıştırılması gibi başka hatalar da bu tanıyı koymama sebep olmuştur. Selamdan sonra bile yinelenen, oyuna katkıda bulunan herkesin söylediği şarkı, oyunun başında söylenseydi, döngüsel

kurgu açısından da daha iyi bir seçim olurdu. Oyunun ortalarında söylenen şarkıyı neredeyse unutmuştuk ki tiyatroyu terk etmeden az önce bir kez daha dinledik. Belki oyunun başında tamamı, oyunun ortasında bir bölümü, finalde hepsi tekrar söylenecekti, “oyunun kıssadan hissesi işte bu şarkıdadır” da denmiş olurdu ve biz evimize şarkıdan bir bölümü mırıldanarak gidebilirdik. Ama kıssadan hisseli çok şarkı vardı, hatta hemen hepsi öyleydi. Bu da sanırım oyunun tarzında “demode” denecek yanlardan biriydi. Haliyle, *Ne Dersin Azizim*’de de sözün özüne bizleri çekmeye eski yöntemlerle çalışmak hataydı.

Sahne-dekor tasarımı da tasarrufa gidilmişti. Giysi tasarımına yapılan masraf biraz da sahne tasarımına yapılamaz mıydı? Episodik oyunun geçişlerindeki ve ritmindeki aksamalar da ilgiyi hemen yitirmemize neden oluyordu ama yer yer karikatürize karakterlerin hallerine, sözlerine, o sözleri söyleyiş biçimlerine gülüyorduk. Oyunun müzisyeni (Sabri Tuluğ Tırpan) “üfleme alet değil bu, sürtme alet” esprisine gülerken, ben Aziz Nesin’in dilindeki, sözünün alt metnindeki yan anlamlara güldüğümü fark ettim. Belki, izleyenin nelere güldüğünü saptamak için farklı günlerdeki izleyicileri izleyip notlar alınsa, önemli bir saptama da geliştirilebilir. Bugünün izleyicisi nelere gülüyor?

Bütün skeçlerde, karakterlerin “anlatıcı” görevini de çok fazla ve sıklıkla üstlenmeleri metne sadakat kaygısından mı belki ama bu, oyunun hem süresini uzattı, hem de izleyenin dikkatini dağıtırken inandırıcılık etkisini de azalttı. “Yüz lirayı cebime koydum ve bir çay söyledim” demek yerine, yüz lirayı cebine koyup da çay söyleyebilirdi. Gizli plastik değerler (ressamların karşıt renkleri kullanmaları gibi) ya da trenden çıkan karaktere Karadenizlinin “trene dön” diyerek kahkahalarla güldüğü sahne benzeri yabancılaştırma etkileri yeterli olmamışsa, oyundaki karakter ve meselelerin izleyicinin zihninde “us dışı” ilişkiler kurması daha iyi sağlansaydı da bu karakterler karikatürden çıkarak insana özgü anlamlar kazansaydı. Oyunun ikinci yarısı bu bağlamda daha iyiydi. Bence temel hata, oyunculara hem oynadıkları karakter, hem de anlatıcı rollerinin neredeyse aynı ağırlıkta verilmiş olmasıydı.

Geleneksel güldürü çizgisi içinde siyasilerle “one minüt” benzeri anıştırmalarla “dalga geçmek” o iktidarı tehdit etmez. Alay edip gülüp “geçmenin” katarsis ile flört ettiği yerlerde, iktidarın ekmeğine yağ sürmeye bile yaradığının örneğini çok gördük. André Lhote’nin resim sanatı için söylediklerini tiyatroya yönelik yorumlayarak alıntılایayım:

“İçinde yaşamakta olduğumuz gerçeklikler dünyasının çarpıtılmış biçimleri üzerine kurulu plastik çözümlerden uzak durmak olası değildir. Aynı şekilde, parçalanmış bu biçimler dünyasını uyumlu ve çekimli hale getirecek özgün bir yapılandırma işleminden de kaçınmamak gerekir... Umutlu olmamızı gerektirecek bir durum söz konusu ise, salt karşı çıkarak, savaştan ve devrimden uzak kalabilir miyiz?”

(*Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*. Çev. Kaya Özsezgin. İmge, 2000. ss.153-154).

Belki rengârenk çoraplar vb. yollarla gelen “yadırgatma” yöntemi de komikti ama yanlıştı. Aziz’in sözünü put gibi kabul etmek yanlıştır, onun sözündeki fikri değişmiş izleyiciye temsil edebilmek gerekirdi. Nesin’in fikri ile aramıza konan mesafeden izleyeni kahlkahaya boğacağı sanılan buluşlar da sorumluydu. (Bkz. Carlo Ginsburg, *Tahta Gözler: Mesafe Üzerine Dokuz Düşünce*. Çev. Ayşun Şişik. Metis, 2009.)

Ne Dersin Azizim, bu durumda, Lhote’nin şu eleştirisini hak eden bir örnektir:

“Renkli ve anlatımcı bir form diline tutkuyla bağlanmaktan başka bir şey değil bu bilinç yargısı.”

Bu sunumun gerisindeki bilinç, bize eleştirilenleri şirinleştirerek (karikatür) ve eğlendirerek sunmayı yeğleyince, oyunda biçem açısından şaşırtıcı ya da özgün hiçbir şey de bulunmayınca, bırakın iktidarı tehdit edip rahatsız etmeyi, *Ne Dersin Azizim* izleyenleri uyaran ya da uyandıran bir oyun da olamamış. “Literatür kabare”, “seyirlik” ve “oyun çıkarma” karışımı bir biçem sergileyen oyunda Aziz Nesin, ekibin niyetinin tersine, ne yazık ki pek bir şey diyemiyor. Nesin ustamıza sevgi ve saygı ile sanatçılarımız emek vermek

ne demek, kendilerini telef edercesine uğraşmışlar. Oyunun bana mesele olarak bıraktığı ise, broşürde Yücel Erten'in kendisinin altını çizdiği sorun: Aziz Nesin'in küçümsemesi, unutturulmaması için, öncü ve devrimci duruşunu yeniden sahiplenmek için çalışmak gerek, değişen dünya ve izleyiciyi küçümsemeden, onlara Aziz Nesin'i "anımsatmak" değil de, sevdirmek için. Kayıtsızlaşmış, unutmayı güvenlik önlemi gibi taşıyan "çökük" izleyeni silkelemeyi bilmek de sanatçıların marifetidir. Silkeleyemiyorsa bile, silkelenmek gereksinimini uyandırmalı. Tiyatro bu yüzden rahatsız etmeli. Aziz Nesin usta yazmış gitmiş. Bizleri büyüttmüş yapıtları ile, böyle gelmiş ama böyle gitmesin diye, eserlerini Pinokyo'nun tahta gözleri ile izlemeyelim diye.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Sayı 200, Nisan 2009

İki Kalas, Bir Heves: Yıl Sonu İzlenimleri

Yeni yıl girmeden önce, ikisi okuma tiyatrosu örneği olmak üzere toplam 14 oyun izledim. Sevda Şener hocamızın 80. doğum günü kutlaması sempozyumuna "Tiyatroda Tek Etki" başlıklı yazımla katıldım. Değerli hocamıza nice sağlıklı yıllar diler, saygıyla ellerinden öperim. Ölümsüz emeğinin değerini biliriz, bilinecektir. Aziz Nesin ustanın da 93. doğum yılını kutladık, Darüşşafakalılar olarak. İmrenerek izinden yürüdüğümüz Metin And hocamıza cismen güle güle deyip toprağa verdik. Eserleri ile hep aramızda olacak. Günay Akarsu ve Aziz Çalışlar'ı minnetle andık. Eleme kedere saltık gerçeklik gibi sarıldığım zamanlarda ilaç niyetine tuttuğum Mahşer-i Cümbüş grubunu da iki kez daha izledim bu dönem içinde.

Mahşer-i Cümbüş

"Tiyatro Sporu" ve "Beyin Fırtınası" başlıklı iki ayrı gösteri düzeni içinde Perşembe ve Cuma günleri Hayalhane adını verdikleri sıcak mekânlarında, Cumartesi günleri de biraz daha farklı bir formatta televizyonda bizleri güldürmeyi, eğlendirmeyi sürdürüyorlar. Kendileri de eğleniyorlar üstelik. Bazen de birbirlerini de şaşırt-

tabiliyorlar. Sadece eğlendirmek değil de bazı güncel sorunlara da dikkatimizi çekiyorlar kuşkusuz. Oyunculuk zekâ işidir. O zekâyı, kendi içinde alıştırmalı ve belli kalıpları yineleyerek de olsa, her gösterimde farklı yönlendirmelerle sürprize açık oynayabilmek cahilin değil, zekânın cesareti. Bu yüzden de Mahşer-i Cümbüş'ün örnekleri, benzerleri çoğalıyor. Çoğalsın da. Bol bütçeli vasat yapıtların kutu sahnelerden üstümüze lütuf gibi atıldığı günümüzde, doğaçlamanın değeri daha da artıyor. Eleştirmen dostlarımın Mahşer-i Cümbüş'ü ve sevinçle izliyorum ki giderek çoğalan benzerlerini de izlemeye ve ciddiye almaya davet ediyorum. İzleyicinin katılımı ile tiyatroyu, oyunculugu sevdiren, izleyicileri de kaynaştıran ciddi tiyatro örneği olarak izleyip değerlendirmelerini isterim çünkü “yabanın zenginine methiyeler yazmak” değil işimiz. Doğaçlama tiyatronun da ne denli büyük hazırlıklar gerektirdiğini grup üyeleri ve bu grubu bize yetiştirip hediye eden Ankara Üniversitesi, DTCF, Tiyatro bölümündeki hocaları anlatsınlar. İstanbul'a 2003 yılında taşındılar, TV yıldızları oldular. Taşındıktan sonra 350'nin üzerinde gösteri yapmışlar, 12 uluslar arası tiyatro festivalinde de yurdumuzu temsil etmişler. TV formatı başka. Hayalhane'de ise bambaşkalar. Son gösterilerinde gördüm ki izleyici yaş yelpazesi 5-99 arasında değişiyor. 5 yaşındaki bir çocuğun beyin fırtınasına katılıp kendini tutmadan kahkaha nasıl atılmış diye büyüklere öğretmesi de gösterinin yan ödülüydü. “İki kalas, bir heves” diye de özetlenen tiyatro sanatı ile uğraşmak isteyenlere Hayalhane şimdi okul da olmuş; ekip dersler verip gençleri yetiştiriyor da. Ciddiye alına. Doğaçlama alanında da bir ödül konula ki böylesine güçlü etkileşim ile herkesi kaynaştıran bir tiyatro örneğinin yolu tıkanmaya.

Uzun süre bekleyip de şimdi üzerine yazmak ihtiyacını hissettiğim oyunlar izlemeye fırsatım olan on dört oyundan kalburüstü yapımlar diye nitelendirdiklerim olacak. Niyetim, bu oyunları son zamanlardaki takıntım “tiyatrodaki tek etki” meselem ile ilintileyerek incelemektir.

Deri Ceket

İlkin *Deri Ceket*'i incelemek isterim. *Deri Ceket*, Hikmet Körmükçü'nün yılın en iyi kadın oyuncusu ödülleriyle mutlak aday gösterileceğine inandığım doğal ve inandırıcı oyunculuğu başta olmak üzere başarılı bir yapımdı. Körmükçü'nün canlandığı farklı ama tek tip karakterleri canlandırışı, arkası dönükken bile her sözcüğünün duyulması sayesinde etkili olabiliyordu. Epik tiyatrodaki yabancılaştırmayı, yer yer izleyiciye doğru konuşmak gibi, oyunun başka unsurları yerine getirirken, Körmükçü ise, canlandığı karakter ile alay edilmesine hiç meydan vermeden, o karakterin ta kendisiymiş gibi oynamayı sürdürdü. Bu seçim oyunun biçimine öylesine oturuyordu ki iktidarın kendisini tükettiğinin, atık haline getirdiğinin farkına varmayan bu köle karakterin komiklik (dokunaklılık) etkisini kat kat artırıyor; bu neler olup bittiğinin farkında değilmiş gibi *sahici* oyunculuk yerinde bir seçimdi. Diğer oyuncular da oynadıkları karakterlerin kişiliğine ihanet etmeden kalburüstü bir oyunculuk sergilediler. Temponun düştüğü yerler dışında toplu oyunculukta çok başarılı oldukları bir yapıtı. Bulgar yazar Stanislav Stratiev'in yazdığı ve duru bir Özdemir İnce Türkçesi ve sahneye Arzu Işıtman'ın dramaturjisi ile taşınan *Deri Ceket*'i yöneten Arif Akkaya'yı kutlamak gerek. Bu oyun, umarım yeni yılda da izleyici karşısına sıklıkla çıkar. Sahne tasarımı (Gamze Kuş) da yerindeydi. Karakterler kadar işlevsel dört temel kapı ve geri plandaki asansör bölmesi oyunun temasına uygun hücreleri simgelerken, arayış içindeki karakterleri bir hücreden başka bir hücreye taşıyor, onları uzun bir yoldaymış aldatmacası içinde bunaltıyor, umut arayışları içinde lâbirente dönüşen uzam başarılı ışık tasarımı ile birlikte (F. Kemal Yigitcan) yılın en iyi yapımlarından biri de olmaya adaylığı bence hak ediyor. Metinde yer alan "koyun olmak istemiyorum!" gibi izleyenin kör gözüne parmak ifadelerin izleyiciyi dolduruşa getirdiği için alkışa mazhar olmasına karşın beni rahatsız ettiğini söylemeliyim. Metinde bir değişiklik yapılabilir miydi, bilemiyorum ama bu Yigit Sertdemir'in oyunculuğunu zedelememişti.

Absürde yakın bir oyunculuk ve ileti tamamen metaforlara ve simgelere dayandığı için, hatta alegorik yorumlara da müsait gül-

dürü biraz da Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar, Ne Yaşamaz* tadında bir yapıt gibi geçti bize. Deri Ceket, cep telefonudur, arabadır, mülktür. Varoluşumuza değer ve anlam bulamazken nelere teslim olduğumuzu gösterendir. Bürokrasi kısılcacında varolmaya çalışan küçük insanların trajikomik hallerinin yansıtıldığı oyunda, dilbilimcinin ve tıpkı Steinbeck'in *Gazap Üzümleri*'nde giderek çözülen aile gibi sisteme yenik düşüp teslim olan yol arkadaşlarının, kısacası hepimizin halini yansıtan bir oyundu. Bu yüzden de, bugünün Türkiye'sine uygun, rahatsız ederken eğlendiren ve düşündüren bir temsildi. Kendi hallerimize güldük, düşündük. Çeviride, kimi karakterler yerel ağızla konuşsa daha mı iyi olurdu ki diye düşünmedim değil. Yönetmen ya da dramaturg arkadaşlarımın bunu düşülmüş olduğundan kuşku yok, belki yetkin bir çevirmenin kalemi ile oynamak istememişlerdir. Memurun Dilbilimci'ye "Şapkaları geri verin kardeşim, niye kaldırdınız şapkaları!" diyerek çıkışması kimin fikriydi, bilmiyorum ama buna benzer güncellemeler oyunu benzer başka ayrıntılarla birlikte Türkiye oyunu yapıvermişti. Finalde, ceketin ortadan ikiye bölünmesi Hz. Süleyman'ın adaletini de anırtırdıysa da yere çalınmasını da yadırgadım. Yine de, daha tempolu, daha hızlı oynanması koşulu ile ayakta alkışlanacak bir başyapıttı, emeği geçen herkesi yürekten kutlarım.

Leonce ile Lena

İzlediğim yapıtlar arasında *Leonce ile Lena* da 2008'in en tutarlı yapıtlarındandı ve umarım yeni yılda da izleyicinin karşısına çıkar. Yiğit Sertdemir'in yönetimindeki bu yapıt da duru ve olmuş dediğim bir yapıttı. Kerem Yilmazer adına yaraşır ve yılın en iyi yapıtlarındandı bana göre ve bu başarısını öncelikle oyunun bugünün Türkiye'sine zamanlamasının doğruluğudur ve bu kara komedinin karakterleri için doğru oyuncuların seçilmiş olmasıdır. Soyтары Valerio karakterini oynayan Mert Turak'ın yılın en iyi erkek oyuncusu ödüllerine aday olacağı kuşkusuz. Öyle de olmalı. Diğer oyuncuların da ondan geri kalır yanı yok. Oyunda bütünselliği bozacak, tek etkiye zarar verecek bir kusur göremedim. Sadece siyah zeminin bütün renkleri ve ışığı yuttuğu ve gözleri yordüğünü fark ettim. Georg Büchner'in bu oyununda sahne tasarımı da (Gamze Kuş)

yönetmenin niyeti doğrultusunda atmosferi yakalamaya yönelik ve tasarruflu, gösteriştten uzaktı. Özellikle karakterlerden birinin yüzünün “anasını alıp gidesice” bir devlet “büyüğümüzü” anırtması da, körün gözüne parmak sokmadan verilmiş iletilerden biriydi. Geri planda o yüzün çoğalması ve kahvehanelerdeki “langırt” oyunu gibi başlarının öne düşüş ve kalkışı ile, tek tip ve suphanallah boncuğu gibi yan yana dizilişleri ile iktidarı destekleyen kişisiz meclis üyelerini gösterişi de eleştirinin uslu uslu değil ama usulca yapıldığını söyledi bana. Bu tavrı çok seviyorum, çünkü iletiyi izleyenin zekâsına hakaret etmeden geçirebiliyor. İktidarın varlığının her an her yerde oluşuna usulca dikkatimizi çekiyordu oyunun bu yorumu. Bu tasarım içinde Prens Leonce’nin bonus saçlı oluşunu yadırgayanlardı. Ama “Vadaa!” mı deseydi. Hayır, tabii ki! Valerio’nun giderek benzediği bu iktidar temsilcileri o kadar itici ve sahteydiler ve yaratıklaştırılmışlardı ki soytarının onlardan biri olmasına fazlaca üzülmelik; oyunun sonunda da eski grubundan dayak yiyişini de oh çektik. Sistem, Valerio gibilerini çoğaltıyor ki düzen sürsün. Dayak bu anlamda cennetten çıkmadır, evet. O dayağı yememek için Valerio gibi olmamak gerek. Bu ileti izleyene usulca geçti. Monarşi ile uğraşıyormuş gibi yapan bu oyun, 19. yüzyıldan bugüne değişen bir şey olmadığını, hatta İslami burjuvazi yaratılmasının iyi olduğu bile savunulan günümüz Türkiye’si için en uygun yapıtlardan biri olarak mutlaka izlenmesi gerekir. Mecliste herkes başkanın yüzüdür, herkes diye bir irade yoktur. Meclis o yüzdür, onun erki prensin, ya da mutlak iradenin yüzüdür. Bu iradeye teslim olmayı reddetmekle ona uyum sağladığı anda yok olmayı göze alan Valerio karakterini böyleli yalınlıkta izlemek, yüzüme vurulmuş bir tokat gibiydi. “Uy ya da öl!” Bilgesu Erenus’un *Arkabahçe* başlıklı oyununun uyarıcı sloganıdır ama bu oyunda da aynı uyarı izleyiciye geçiyordu. Siyah zeminin gözü yorması ve bütün renkleri yutması dışında ekibi uyuracak bir mesele bulamıyorum. Prens Lena rolüyle E. Özge Özder’in de en iyi (yardımcı) kadın oyuncu ödülleri ne aday olacağından kuşku duymadığım bu yapıtta ekibin tamamını yürekten kutluyorum. Maske ve kukla tasarımları için Gamze Kuş ve Nihal Kaplanı’yı da kutlamak gerek. Yiğit Sertdemir’in işlerini bundan sonra da izlemeliyim.

İstanbul Efendisi

Kuşkusuz, 2008'in en tartışmalı yapıtlarından biri olacak. Tiyatro ödülleri "topluluk" diye bir ödül de olmalı. Müzikten dansa her açıdan görkemli bir yapıt Engin Alkan'ın rejisi ile izlediğimiz Müsahipzade Celal'in bu oyunu. Episodik yapısı, gazino havasına finale doğru izleyenleri kaptırması ile hemen tepki toplayabilecek bir yapıt, ama bir o kadar da coşku ile karşılanabilecek bir yapıt. Engin Alkan, deneyimli bir oyuncu ve yönetmen, ne yaptığını biliyor olması gerek. "N'oluyor burada yahu!" diye delleniş çıkmak kolaydı; "eskilerin cümbüş dedikleri gibi bir şey olmuş" diyenlere hak verip geçiştirmek de olasıydı. Öyle yapmadım. Bu oyunda da gerek oyunun matematiği, gerekse kostüm tasarımı "kokuşmuş, çürümüş, zombileşmiş" bir Osmanlı geçmişi sergilenmesi için yerinde bir gösterge seçimi olabilir, siyasi duruş yerinize göre fikriniz, tepkiniz değişebilir. Fakat çok eğlenceli bir yapıtı ve bir süre sonra yüzeydeki bu göndermeyi görmez olduk. Eski ile şimdi aynılaşıverdi. Tiyatro oyunu gibi başlayan gösteri (karakterlerin izleyenlerin arasından sahneye çıkışları ile uzamı/sahneyi tüm salon yaparak) izleyenlerin de el şaplatıp eşlik ettiği bir cümbüşe dönüşüverdi. Sahne tasarımı da (Barış Dinçel) kısmen hareketli, kısmen sabit ve köhne bir geçmişe göndermelerle doluydu ve yönetmenin niyetine hizmet ediyordu belli ki. Tarzını oluşturmuş Barış Dinçel'in kendine özgü ve sahnede durağan sanat yapıtı üretme eğilimli sahne tasarımları arasında şimdiye değin gördüğüm en iyi çalışmasıydı bu. Oyuna sessizce ve kimi zaman da az da olsa katılımı yüzündendir bu belki de, ya da ayrıntılarda oyunun atmosferine, ruhuna uygun geçmişe iyi yakalamış olmasındandır. Devinimli ve bir karaktermiş gibi oyuna katılan sahne tasarımı sevdiğim bilinir. Bütün bu veriler bir araya geldiğinde oyun tek etkisinde sadece tempo aksamalarında fire veriyordu. Gerisi kiraz bahçesi idi. Anlamayan, anlamaya eğilimli olmayan eleştirmen yönetmene kulak veriydi keşke: Alkan şöyle diyor oyunun broşüründe: "Taklidi çöğaldığı, kalp olanın sıvazlandığı, röprodüksiyonun aslıyla eşdeğer bulunduğu kafa karışıklığımıza, güle oynaya bir cevap niteliği taşıyan istedik... Dünden bugünü kutsadık." Sunum, bu niyetle tutarlıydı o zaman. Bence başarmışlar da. Hele hele izle-

yen gazinodaki gibi eğlenmeye başladıysa, “Allah!” çekerek, tuzağa düştüğünü bilmedikleri için, sanatçılara “başardık” da dedirtmişlerdir. Episodik yapısından kaynaklı, sahneden sahneye geçişlerde tempoda, hızda düşüşler olmasa, dört dörtlük bir yapım. Hele hele Senem Oluz’un koreografisi yeni konan “Koreografi” ödülüne hemen aday olacaktır. Belki Türkiye’imiz gibi, ayrı ayrı kotarılmış parçalar, bütünü oluştururken geçişlerin daha hızlı, daha tempolu olması gerekirdi. O düşüşlerde düşündük, parçalar yan yana güzel duruyor ama iyi kenetlenmemiş gibi galiba diye. (Belki bu da kasıtlıydı, bilemiyorum. Bu kadarı da öküzün altında buzağı aramaktır.) Sadabad Sahnesi’ne de yakışacak denli kalabalık bir kadronun hiç kuşkusuz ayakta alkışlanacak emekleri galadan sonraki sunumlarda belki daha iyi olmuştur, bilemiyorum. “Cümbüş, şamata, bir hırgürdür gitti” diyenlerin de sunulan metni kendi içinde değerlendirmelerini salık veririm. Cümbüşse, cümbüşlü oyunları sevin ya da sevmeyin, o tarz içindeki örnekler içinde değerlendirmeyi deneyin. Eleştirmenlik yetkisi ışık saçmaya ehliyet kazandığımız anlamına gelmez. (İç kaynanam diyor ki: “Sen ne yaptın şimdi burada peki?”) Oyundan parodi tadı alarak çıktım.

Bazı sahneler aklımdan gitmeyecek: Kusursuz icraları ile kulaklarımızı dolduran, yeri geldiğinde oyunculuk da döktüren orkestra üyelerinin falakadan geçirilişi; çeyiz sandığı içine, bulvar komedilerini anıştıran giriş çıkışlar ile iletilen âşıkların çıkmazlar içinde çözüm arayışları; ezik ve kambur kızın finaldeki görkemli sesi ile söylediği şarkıda grotesk yapıtlardaki gibi çirkinin gerisindeki gizli güzelliğin (Quasimado gibi) sergilenişi; müslüman olmayan ya da “muhacir” esnafın çokkültürlü İstanbul’u oluşturup bu bütünün vazgeçilmez parçaları olduklarının altını çizen şarkılarının icra edildiği sahneler. Doğru seçimdi, tavır ve duruş usulca söylendi.

Engin Alkan ve kotarılması böylesine meşakkatli işleri sergileyen bütün yönetmenler, arkalarından gelecek gençler için bilgi ve birikimlerini rejî defterleri dışında, makale ya da anı-deneme tarzında kitaplar da yazarak aktarsalar keşke.

Namus Oyunları

Garajİstanbul, yenilikçi ve aykırı çalışmalarına bu kez de *Namus Oyunları* ile devam etti. İzleyebildiğim Alman grup Peripheri 1'in sunduğu *Ehrensache (Namus Meselesi)* yalındı, değerli bir metindi ve özellikle erkek oyuncuların öne çıkan oyunculukları ile etkileyiciydi. Öğretilmiş eril bilincin, onu yadsıyan dişil bilinci bilmem kaç yerinden bıçaklamasının ne denli haklı olduğuna kafa yorduk durduk. Halimiz içler acısı ve bu gerçeğin sadece ve sadece doğu ya da güney doğu yörelerimize mi özgü olduğu konusunda uzun uzun düşünmeye itti beni.

Sürmanşet

Popüler medya içinde de ses getirmeyi başaran *Sürmanşet* ise izlenesi bir oyun. Ama hiçbir iz bırakacağını sanmıyorum. İki kadının öpüşmesi de yetmeyecek. Eşcinseller arasında da takdir toplayacak bir sahne değil o çünkü kadınlardan biri lezbiyenmiş gibi yapıyor. Öpüşme, bu bağlamda iki eşcinselin öpüşmesi değil. Sansasyon yaratmak amaçlı bir girişim. Homofobik izleyicinin ya da eşcinsel kimliğini bastırmışların oyuna koşmalarını sağlayacak bir uyanıklık olarak gördüm bu girişimi. Aynı tutumu, ortada ya da ne köz yansın ne kebab tutumlu bir eşcinsel göndermeli metni *Histanbul*'da da görmek mümkün. Bir başka deyişle, sonunda atı alan Üsküdar' geçsin diye bir komplo söz konusu ve nitekim siyasinin oğlu yükünü tutup Brezilya'da hortumladığı parayı yemeye gidebiliyor, Erkan Can'ın duru oyunculluğu ile oynadığı polis karakteri sayesinde. BKM balkonundan replikleri güçlükle duymama karşın Ceyda Düvenci'nin oyunculğunu hepsinden çok sevdim. Ama düzene ya da sisteme eleştiri yapıyormuş gibilik kötüydü. Popüler oyuncuların kitleleri çekebildiği bir oyundan daha sağlam, daha kalıcı bir oyun beklemek de bizim müsrif beklentimiz olarak kalsın. Yıkacağınız kal'alar yoksa, adınızı yazacağınız kal'alar hiç olmayacaktır. Uslu uslu eleştirmeye eğilimliyseniz, adınız eşige sıkışır kalır.

Bay Kolpert

Tiyatro alanında birçok başarılı çalışmaya imza atmayı sürdüren Sibel Arslan Yeşilay, birkaç aydır Goethe Enstitüsü ile işbirliği içinde Alman yazarları yurdumuza getiriyor ve gençlerle tanışmalarını, deneyimlerini aktarmalarını sağlıyor. İzleyebildiğim iki yazardan David Giesemann'ın söyleşisi de okunan oyunu *Bay Kolpert* da izleyenlerde önemli izler bıraktı. Başta TV dizilerinden gelen popülerliğini ve kaliteden ödün vermeyen oyunculuğunu tevazu ve içtenlikle tiyatroya geri getiren Şenay Gürler olmak üzere, oyuncu-okuyucular okuma tiyatrosu hakkında da birçok fikir verdiler izleyenlere. İkinci yazar Kristof Magnusson'un *Erkek Parkı* ise zekice kotarılmış metnin söze dayalı olması dışında kadın-erkek çatışması gibi ikili karşıtlıklar üzerine kuruluydu ve finalinde kadınlardan kaçarken yine kadınlardan başka bir şey neredeyse hiçbir şey konuşmayan kocaların birbirlerinin eşleri ile yatmış olmaları ile oyun kendisini ansızın sıfırlayıverdi. Bütün meselemiz bu olsa keşke dedik.

Farkındayım, on dört oyun etmedi. Eleştiri derslerimizde öğrendiğimiz kuralların başında şunlar geliyordu: “Bu oyun örnektir, iyi ve başarılı bir yapıttır” diyeceksek hakkında mutlaka yazalım, gelecek kuşaklara aktarımı açısından. “Tartışılabilir bir yapıttır, önemli olabilir, hatta çığır açabilir,” diyeceksek hakkında yine mutlaka yazalım. O tartışmalardan bir şeyler öğreniriz de belki biz tiyatro incelemelerine haremağası muamelesi yapılmaz diye. Eden ile izleyip ahkâm kesenlerin dayanışması, karşılıklı bir öğrenim sürecine katılabilmeleri için gerekli bu. Yapmak, eleştirmekten zordur çünkü. “Daha iyi olabilirdi,” diyebileceğimiz bir şeyler varsa da bilgimiz birikimiz ölçüsünde ışık saçmadan yine yazalım. Bu da yapıcı ve hasetten uzak bir yaklaşımdır. Çamur atmak için yazmayalım. Egomuzu öne çıkararak, hele hele eleştirmen olduk diye vazgeçilmez olduğumuzu sanarak eleştirmeyelim. Eleştiriye kapalı olduğundan emin olduğumuz ve kendi dükkânında ya da kozasında başardığına inananlara, hatta ilahlaştıklarına inananlara da hiç ilişmeyelim. Tiyatroyu değil de kendi adını büyütme için dükkân açanlar (Şenay Gürler gibi sanatçıları örnek alacak yerde), işlerine dikkatimizi çekmek isterken kargo ile “ödemeli” görsel

gönderiyorlarsa, o kargoyu iade edelim. İşlerini izlemek için ayırdığımız birkaç saate ilaveten, o işin üzerine patlattığımız hücrelerimizden çıkacak yorumları yazmak için ayıracağımız en az bir saatin dört lira kıymeti yoksa kargoyu geri gönderin gitsin. Hiç kimse gözünün üstünde kaşın var denmesinden hoşlanmıyor. Demem o zaman, zaten millet biliyor kaşının nerede olduğunu. Biz böyle öğrendik eleştiri derslerinde.

Yenilik peşinde koşan arkadaşlarıma da seslenmek ihtiyacındayım. Biz yapamıyoruz diye, dışardan getirilen sanatçıların vasat ya da çok aykırıymış gibi görünen işlerine körü körüne hayranlık niyedir, anlayabilmiş değilim. Sadece kültürel alış-veriş içine, alışlarda Türkiye adına, tiyatrodan yenilik adına ne vermektedir gelen yapıt, bu sorunun yanıtı iyi verile. Çünkü çevirisinden okumasına, sahnesinden, görseline hepsi emektir ve kalıcı olmalıdır. Emeginiz, çabalarınız, unutulup gidecek işlere imza atacak kadar değersizdir midir?

Amacımız “İstanbul, İstanbul olalı böyle zulüm görmedi” mi dedirtmektir kültür başkenti pastasına saldırırken?

Çevirilerde, “ta ki... oluncaya kadar” dil hatası hâlâ yaygınlıkla yapılıyor.. “Fazla espri yapamıyorum” (*Histanbul*) benzeri söz dizimi (sentaks) hataları sürüyor. Ömer Asım Aksoy’un *Dil Hataları* adlı kitabı başucumuzda dururken üstelik.

Tiyatro yapıtlarını izleyen, yarım yamalak eleştiren, incelediğini sanan biri olmaktan sıkıldığım günlerde yazıyorum bu yazımı. Saf değiştirsem de yapanlar, edenler arasına geçip boyumun ölçüsünü orada alsam mı ki diye uğunduğum günlerde yazıyorum.

İki kalas, bir heves. Hep olası bir illettir ve hep olsun. Tiyatro yaşasın!

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Aralık 2008.

III. SÖYLEŞİLER

Tony Harrison

1937 yılında Leeds’de işçi çocuğu olarak dünyaya gelen Tony Harrison, Leeds Üniversitesi’nde Klasik edebiyat ve dilbilim öğrencisi oldu. 1967-8 sezonunda ilk Northern Arts Literary Fellow oldu, bu görevi 1976-7 sezonunda yeniden üstlendi. Dört yıl kuzey Nijerya’da ve bir yıl da Prag’da Charles Üniversitesi’nde öğretmenlik yaptı. 1969’da Cholmondeley Şiir Ödülü’nü aldıktan sonra UNESCO’nun şiir burslusu olarak Küba, Brezilya, Senegal ve Gambia’ya gitti. 1972’de *The Loiners* (1970) adlı şiir kitabıyla Geoffrey Faber Memorial Ödülü’nü ve 1983 yılında da Aeschylus’tan yaptığı *Oresteia* (1981) çevirisi için ilk Avrupa Şiir Çevirisi Ödülü’nü aldı. *Continuous* ikinci şiir kitabı. 1992’de *The Gaze of the Gorgon* adlı kitabı ile Whitbread Şiir Ödülünü. *Laureate’s Block* (2000) adlı bir şiir kitabı daha yayımlanan Harrison’un oyun ve librettolarını yazdığı operalar başta İngiltere ve ABD olmak üzere birçok ülkede sahnelendi. Tiyatro yapıtları: *The Misanthrope* (Molière’den uyarlama, 1973), *Phaedra Britannica* (Racine’den uyarlama, 1975), *Bow Down* (1977), *The Bartered Bride* (1978), *The Oresteia* (1981), *Yan Tan Tethera*, *The Big H*, *Medea: a sex-war opera* (1985), *The Mysteries* (1986)..

Harrison’ın birçok oyunu geleneksel salonlar dışında sahnelenmiş. İngiliz Ortaçağ dini oyunları dizisi ilk kez National Theatre’da 1985’de sahnelendi. *The Trackers of Oxyrhyncus* ilk kez Delphi’deki antik stadyumda 1988’de, *Poetry or Bust* ilk kez 1993’de Yorkshire, Saltaire’deki Salts Mill’de, *The Kaisers of Carnuntum* ilk kez Avusturya’daki, Carnuntum antik Roma amfitiyatrosunda, *The Labours of Herakles* ise Yunanistan’da, Delphi yeni tiyatro alanında 1995’te oynandı. Victor Hugo’dan yaptığı çeviri *The Prince Play* ise 1996 yılında National Theatre’da sahnelendi.

Manzum tiyatro ürünleri arasında vandalizm hakkındaki V 1987 yılında Kanal 4 tarafından yayınlandı ve Royal Television Society Ödülü’nü kazandı. *Black Daisies for the Bride* 1994 yılında Prix Italia Ödülü’nü kazandı. Salman Rusdie olayından ilhamla

yazdığı ve sansüre bir saldırı niteliğindeki *The Blasphemers' Banquet* 1989 yılında BBC tarafından yayınlandı. 1994'de *A Maybe Day in Kazakhstan* adlı oyununu Kanal 4 için yönetenlerden biriydi ve yine Kanal 4 için yazdığı *The Shadow of Hiroshima and other Film/Poems*'i yönetti ve filmin anlatıcılığını da üstlendi. Bu da ona Heinemann Ödülü'nü getirdi (1995). 1998 yılında ise ilk konulu filmi *Prometheus*'u yazdı ve yönetti. 1995 yılında *The Guardian* gazetesi tarafından Bosna'yı ziyaret ile görevlendirildi ve savaş hakkında şiirler yazdı. 2004'te Northern Rock Foundation Writer's Ödülü'nü aldı. Euripides'in oyunu *Hecuba*'yı çevirirken de oyun ile Irak Savaşı arasında bağlar kurdu (2005). Son şiir kitabı *Under the Clock*'tur (2005). *Toplu Şiirleri* ve *Toplu Film Şiirleri* 2007 yılında yayımlandı. Radiohead müzik grubundan Thom Yorke'un "kahramanım" dediği Tony Harrison, televizyon ya da film şiirleri de yazıyor ve Newcastle-upon-Tyne kentinde yaşıyor.

(Aşağıdaki söyleşiyi sanatçıyla 20.10.1987 tarihinde Ankara'da gerçekleştirmiştim. Metis Çeviri'de yayımlanan (1988 Kış, ss. 123-133) haline Tony Harrison'ın biyografik bilgisi güncellenerek eklenmiştir. Söyleşide bir değişiklik yapılmamıştır.)

▪ *Bay Harrison, şair, çevirmen ve oyun yazarısınız. Bugüne değin neler çevirdiniz? Yapıtlarınız başka dillere çevrildi mi?*

Eski Yunan ve Latin edebiyatından, eski Yunan tiyatrosundan, Latin şair Palladas'tan, Racine'den çeviriler yaptım. Ayrıca Çek dilinden ulusal opera "Prodana Nevesta"yı çevirdim. Bu opera (*The Bartered Bride*) New York Metropolitan operasında sahnelendi. Benden neler çevrildiğine gelince, çok garip ama gerçek, Molière'den 1960'lı yılların Paris'ine ve Fransa'sına taşıyıp uyarlayarak çevirdiğim *The Misanthrope* gerisin geri Fransızca'ya çevrildi. Bunun pek örneği olmasa gerek. *İzvestiya*'da ve *Pravda*'da yapıtlarım yayımlandı. Ayrıca Fransızca, Lehçe, İtalyanca ve Yunanca'ya çevrilmiş yapıtlarım var.

▪ *Şiir çevirisi yaparken ne gibi sorunlarla karşılaşıyorsunuz? Nelere dikkat ediyorsunuz, şiirin tartımına ya da anlamına mı, ya da neye? Bunlar şiir yazarken canınızı sıkan sorunlara benziyor mu? Kimisi yazın ürününün başka bir dil ve kültür ortamına çevrilebilir olmadığına, kimi ise herşeyin çevirilebileceğine inanıyor. Siz ne düşünüyorsunuz bu konuda?*

Amerikalı şair Robert Frost “Şiir çeviride yitip gidendir” demiş. Pek de yanlış sayılmaz, çünkü hangi dilde olursa olsun şiir kendi yapısal fiziki özelliklerine, fizikalitesine dikkat çeker ve her dilin yapısal özellikleri kendine özgüdür, rezonansı (sesi), kültürü, dil-bilgisi, hepsi kendine özgüdür, eşi yoktur.

İngiliz yazarları arasında en sevdiğim çevirmen 17. yüzyıl şairi John Dryden’dir. Virgil’den yaptığı bir çeviride Dryden, Virgil’i 17. yüzyılda yaşayan bir İngiliz olsa nasıl konuşurdu diye düşünüp çevirdiğini söylüyor. Bu tavrı Palladas’tan yaptığım çeviride benim-sedim. Bir mezhebe ait olmanın getirdiği çelişkiler, şiddet duyguları arasında bocalayan ve tarihin dönüm noktasında durduğunu düşünüp gözleri önünde olup biten bir trajediye tanık olup dünyayı daha kolay ulaşılabilir kılmak için tarihsel bir koşutluk yaratan bir akademisyenin günümüz örneğini yakalamam gerektiğine inandım.

▪ *The Misanthrope’da ve Racine’den yaptığınız çevirilerde de amacınız aynı mıydı?*

Evet. *The Misanthrope* 1960’lı yılların Paris’inde geçiyor, gene dünyayı daha ulaşılabilir kılmak için. Racine’in *Phèdre* adlı yapıtını Hindistan’ın İngiliz kolonisi olduğu döneme taşıdım çünkü Klasik dönem ile İngiltere’nin emperyalist gücü uyum sağlıyordu. Görüldüğü gibi yaptığım bu aktarmada kendime göre nedenlerim var.

▪ *Aktaracağınız yapıtı seçerken rol oynayan etkenler neler?*

Aktaracağım ya da çevireceğim yapıtın bir yerinde benden bir-şeyler bulmak isterim. Ortak bir yan olmalı. Bu sesime bir yankı, bir yanıt aramak telaşı olabilir. Yaptığım işte kendime bir yer ayırıp bir çeşit dinlenmek olabilir. Ama aynı zamanda yeni bir biçem bulmaya da çalışıyorum. Çağcıl şiirsel (manzum) tiyatroya bir yer açmak istiyorum antik tiyatro çevirilerimle. Aeschylus’un *Oresteia’sını* çevirirken kendime sorun ettiğim aynı zamanda çağdaş olan antik bir biçem yakalamaktı. *Beowulf* ya da Anglo Sakson şiirinin yani benim özümde yatan dünyanın tartımını alıp, çok güçlü, çağcıl yepyeni sözcüklerle yeni anlamlar bulmak. Böylece yaptığım da yeni olacaktı. Bazı durumlarda kendi dilimizde bir yapıtı okuduğumuzda da çeviri yaparız. Çağcıl eleştiri kuramcılarından kimileri her okuyucunun kendi etkin çevirisini yaptığını söyler.

- *Bu bir dilden ötekine yapılan çeviri değil o zaman.*

Değil. “Translation” sözcüğünün asıl anlamı “transfere”dan gelir ki anlamı “bir yandan öteki yana taşımak”tır (“carry across”). Nereden gelip nereye gittiğinizi bilmek gerekir. Aynı zamanda nasıl bir okuyucuyu hedef aldığınız da önemli. Bir yazınsal yapıt okuyucusunu nasıl seçiyorsa, bir çeviri de okuyucusunu tanıyıp onu hedeflemeli. Örneğin, bir Yunan oyununu Batı Afrika için çevirdim. Gene 17. yüzyılda yaşamış, çok az insanın bildiği bir adama da büyük hayranlık duyarım, adı John Ogilby. Virgil’in *Aeneid*’ini bir kez değil tam iki kez çevirmiş. 12.000 dizeden oluşan bu yapıtın Restorasyon döneminde İngiliz devrimi, kralın öldürülüşü ve diğer olaylarla ilişkisi kurulduğunda yepyeni bir anlam kazanacağını ayırmayıp hiç üşenmeden oturup yeniden çevirmiş. Benzer bir işi Fransız Simone Weil yaptı. Ben de Aristophanes’in *Lysistrata*’sını iki kez çevirdim. Konu önce Batı Afrika’da geçiyordu. İkinci kez çevirdiğimde günümüz İngiltere’sine aktardım.

- *O halde, belli bir amaç uğruna çevirdiğiniz yapıtta birtakım değişiklikler yapıyorsunuz.*

Evet, yer ve zaman değişebiliyor. Aristophanes gibi bir güldürü yazarı için çağdaşlık, biçiminin en önemli unsurlarındandır; öyle ki politik bir tehlike olmaksızın, yani bu duyguyu vermezse, Aristophanes olmaz. Ve politik tehlikeler, çağdaşlık, insanın kendi çağından daha iyi nerede bulunabilir ki.

- *O zaman bu tür bir çeviri ya da aktarma çağdaş olurken yeni birtakım anlamlarla ve çağrışımlarla ya da göndermelerle bir eleştiriyi gerçekleştirmek işlevini de üstlenmiş oluyor.*

Evet, sahne için düzenlenmiş çeviriler. *Oresteia* için bir eleştirmen Aeschylus’un en iyi “oyunculuk çevirisi” demişti. Benim için oynanabilecek çeviri söz konusu yalnızca. Aeschylus’un da yapıtını yalnızca incelensin diye yaratmadığı da kesin. Yazılı metin olmadığından oyuncuların ezberi için hazırlanmıştı ve insanlar kitaptan bir metin izlemiyorlardı. Shakespeare yapıtlarının basılmasıyla hiç ilgilenmezmiş. Doğrusu sahne sanatları sahne için yazılır ya da çevrilir.

- *Bay Harrison, çeviri yaparken kendinizi çaresiz hissettiğiniz oldu mu?*

Evet, boşladığım bile oldu. Şiir çevirisi özellikle belleğimizin çalışması gibidir. Kimi bağlamlarda belleğimiz iyi çalışır, belli anlarda bazı şeyleri çok iyi anımsarız. Bazı şiirler de ansızın apaçık anlamlarını, tartımlarını size gösteriverirler. Okuldayken bir çubuğun bir ucundan öteki ucuna elektriğin nasıl gittiğini görmek için deney yapardık. Çubuğun öteki ucunda elektrik akımı başladığına inanana değin çeviriye girişmiyorum. Bu içgüdüsel bir süreç, sanki ulvi bir ışık ya da imgelem iniveriyor üstünüze.

▪ Aynı sorunları yazarken de çeviri yaparken de yaşıyorsunuz, değil mi? Yaratının hangisi olursa olsun bir an gerekli ki işe koyulabile-siniz. Bu ister ulvi bir imgelem, içgüdü ya da adı ne olursa olsun.

Kuşkusuz öyle. Az önce de söylediğim gibi benim için bir tiyatro oyununun ancak sahnelenişinin çevirisi söz konusudur. Bir oyunu her sahneye konusunda aynı yapmaya çalışmak ütöpik bir düşünce. Her prodüksiyonda değişebilir oyun. İzleyiciler oyunun dünyası konusunda ne biliyorlar, ne kadarının anlatılması gerekiyor, neresi daha çok açılıp vurgulanmalı. İzleyici oyunun özgün halindeki göndermelerden birşey anlamayabilir. Örneğin, Racine'in *Phèdre* adlı yapıtında "Minos ve Pasiphae'nin kızı" diye başlayan bir şiir var. Bana ve tüm Fransız eleştirmenlere göre, bütün Fransız yazınının en görkemli dizeleri bunlar. Tabii ki bu Minos'u ve Pasiphae'yi bilenler için böyle. Benim yaptığım ise, bu dizelerin sesini yakalamak dışında, yargıç karakterini ve bir hayvanla cinsel ilişki kuran kadını alıp tek bir insanın iki çelişkili yanı gibi işlemek oldu. Bu sizi sınırlayan unsurları aşmak içgüdüsel sürecin sonucudur. Bir şekilde yapıttaki çelişkiyi dramatize etmek durumundasınız çünkü insanlar bu göndermelerin ne olduğunu bilmiyorlar.

▪ Şiirlerinizden çıkarabildiğim kadarı ile siz de eski Yunan mitolojisinden, Hristiyan mitolojisinden çok yararlanmışsınız. Bu yapıtlarımızın çevrildiği dilin ve kültürün aydınlarının anlayabileceği bir düzlemde olduğunu gösteriyor. Şiirlerin dili ve biceminin yanı sıra içeriğinin de (Joyce'un *Ulysses*'inde de olduğu gibi) o yapıtın çevrilebilirliğine ek sorunlar getirmiyor mu?

Çevirdiğiniz yapıtın geçmişini bilmek kadar, kendi kültürünü ve dilinizi de iyi bilmek gerekir. Bazı sözler artık dilinizden kendiliğinden dökülmeli. İzleyiciyi ya da okuyucuyu da tanır ve

kültürünü bilerseniz, onların anlayabileceği bir bağlamda anlamı iletmeyi başarabilirsiniz. *Lysistrata*'da yaptığım buydu. Nijeryalılar Yunan kültürü konusunda hiçbir şey bilmiyorlardı. O halde onların kendi dünyalarıyla bazı koşutluklar yaratmalıyım. Şimdi oyunu sahnelenmek üzere yeniden çeviriyor olsam, dünyadaki barış hareketi ve nükleer silahsızlanmaya göndermeler yapardım. Bugün İngiltere'de de herkes Yunan mitolojisini biliyor mu, hayır; artık Hristiyan mitolojisinden bile pek anlayan yok. Bu durumda, *The Mysteries* (özellikle Ortaçağ'da Hz İsa'ya ait öykülerin canlandırıldığı dinsel oyunlar) adlı kitabımda yaptığım gibi, konuyu daha ulaşılabilir, anlaşılabilir kılmanın yollarını aramalı.

▪ *Türkiye'de bazı eleştirmenler şiir çevirisi yapabilmek için şair olmak, en azından şair ruhuna sahip olmak gerektiğini söylüyorlar. Siz ne düşünüyorsunuz?*

Sanırım haklılar. Başka birinin yaşantısına açılan kapıları aralamaya çalışmadan önce, kendi dilinizde kendi yaşantınızla güreşmeyi bilmek gerekiyor. Kendi dünyanın bir yaşantısını şiirsel bir biçime dönüştürebilmelisiniz ki sonra da bu biçimi dilinize çevirdiğiniz şaire ödünç verebilesiniz. Şiir yazmakla şiir çevirisi yapmak arasında yapılan işin özü açısından pek ayırım yok. Diyelim bir yaşantımı, örneğin bir aşkı, bir acımı, bir serüvenimi dile getirmek için şiir yazacağım. Bu yaşantı okuduğum yabancı bir şiir ya da bir sanat yapıtı olabilir. Bir yaşantıyı bildiğiniz öğeleriyle cebelleşmekle bir şairin hazır yapıtını başka bir dile aktarırkenki cebelleşme süreci aynı bence.

▪ *Tiyatroya gelelim. Oyunlarınız manzum. Size günümüzde manzum yazılmış oyunun yeri ne olabilir, sizi oyunlarda da şiir dili kullanmaya iten nedir? Bu konuda T. S. Eliot ya da Christopher Fry'dan etkilendiniz mi?*

(Güler) Gülüyorum çünkü gençken hem şair olmak, hem de oyun yazmak isterdim ama at koşturmak istediğim alanın Eliot ve Fry tarafından yağmalanıp kirletildiğine inanıyordum. Bunu düzeltmenin yollarını ararken antik oyunları çağcıl bir şekilde yazmaya başladım. Şunu da aklımızdan çıkarmayalım ki, dünyanın en büyük oyunları, özellikle Avrupalı oyunlar, hep manzum. Benim yaptığım kendi tiyatromda bir temizlik idi. Gerçekçi tiyatronun

tekdüzeliğinden, sınırlamalarından kurtamak istedim onu. Sinema dünyayı tiyatrodan daha iyi ele alabiliyor. Öyle ki tiyatroyu da tiyatro olma özgürlüğüne yeniden kavuşturmuş bulunuyor. Benim için en iyi tiyatro antik Yunan tiyatrosudur, Shakespeare'dir, Elizabeth dönemi tiyatrosudur ve Brecht'tir. Bütün bu saydıklarımın da ortak bir yanı var: Hepsi doğrudan oyuncularla birlikte çalışıp yaratmışlar. Antik tiyatroya olan ilgim antika mobilyanın kopyasını yapmak türünden değil. Sanırım insanlığın en dehşet verici dönemini yaşıyoruz ve bir yola, bir araca gereksinmemiz var, yirminci yüzyıl yaşantılarımızı çok iyi saptayıp anlatabilmek için. Antik Yunan tiyatrosu dehşet verici olayları anlatırken şiiri ve müziği tılsımlı bir öge gibi kullanan bir dille aktarıyor. Ben de kendi tılsımımınla bağlıyorum sözü. Berbat birşey anlatıyorum ama tılsımımınla sizi olayın içine çekiyorum. Sanırım, sözel tiyatro, tılsımlı sözün tiyatrosu, geçmişin tiyatrosu olmasına karşın, geleceğin tiyatrosu da olacak.

▪ *Bu durumda siz de Eliot'un "manzum tiyatro geleceğin tiyatrosu olacak" kehanetine aynen katılıyorsunuz.*

Evet ama Eliot manzum tiyatronun canına okumuştur.

▪ *Ne yaptı dediniz?*

Canına okudu dedim. Çok sıkıcı buluyorum onun oyunlarını, kesinlikle teatral değil.

▪ *Çağdaş İngiliz tiyatrosu ne durumda Bay Harrison? Kendimizden bir şeyler anlatıyor mu?*

Şimdiye değin güçlü bir İngiliz tiyatrosu vardı. Toplumsal sorunları irdeleyen, tartışmacı, bazen Shaw'un oyunları gibi. Çok değerli yapıtlar ortaya çıktı, ama ben sözünü ettiğim büyük oyunlardaki o törenimsi, coşkulu havayı duyumsamayı istiyorum. Ne yazık ki, çoğunda bunu bulamıyorum. Bu kötü gelişmenin nedeni tiyatroyu gizil gücünün yalnızca bir kısmı için değerlendirmiş olmaları. Sorun yazarların kafalarında. Kupkuru yapıtlar ortaya çıkıyor. Hiçbir derinliği yok. Şu sıralar değiştiğine inanmak istiyorum. Yeni yollar arıyoruz. Ben dehşet verici yaşantıları sinemanın anlatığından farklı bir biçimde aktarmanın yollarını arıyorum. Sanırım söz ile daha derin anlamlar katılabilir. Bu anlamda tiyatro sinemadan üstündür.

- *Bir diğer deyişle, söz sahnede daha etkileyici mi oluyor?*

Evet ama sahnede olan her şey gerçekten oluyor, yapmacık etkisini yaratmadan. Yaşamdan kısacık bir kesit izletmek ve sözle izleyiciyi büyülemek, benim amaçladığım bu.

- *Yanılsamalarla işiniz yok anlaşılan.*

Hayır yok. Yanılsamalar sinemada daha etkileyici olur.

- *Televizyon tiyatrosu sahneyi etkiledi mi peki? Etkilediyse, ne açıdan?*

David Mercer gibi hem sahne hem de televizyon için oyun yazan yazarların televizyon için yazdıkları giderek sahne oyunlarına benzemeye başladı. Kanımca bir oyunu iyi bir TV oyunu yapan unsurlar sahne için geçerli değil. Eksik olan şey teatrallik. Sakın şevk dolu, fıkır fıkır gösterilere bayıldığımı sanmayın. Bir süre TV tiyatroya kısıtlamalar getirdi ama bir Dennis Potter tiyatronun eski sınırlamalarını kırdı. Ben de TV için yazdım ama arasıra sinemada da görülen şiirsel imgelem ve tartım hiçbir zaman yakalanamıyor.

- *Evet, örneğin Taviani Kardeşler'in Kaos adlı yapıtındaki türden bir şiirsel imgelemi kastediyorsunuz sanırım. O filmi bir şair dostumla birlikte izliyordum. Filmin sonuna doğru "bu film değil, bir şiir" demişti.*

TV tiyatrosuna çekilmek istendim aslında. Örneğin, Trevor Griffiths benim TV için çalışmamı istemişti. Ben de sınırlamalara bütünüyle uymadan birkaç örnek yaptım, o kadar.

- *Peki Bay Harrison, televizyon ve video ile yarışma içindeyken tiyatro öz benliğini nasıl koruyabilir sizce?*

Bakin, yalnızca tiyatrodaki elde edebileceğiniz, yaratabileceğiniz şeyler var. Örneğin, *Oresteia*'yı Ulusal Tiyatro'da sahnelediğimizde olanaklarımız çok genişti. Elimizde oldukça geniş bir zaman ve uzam vardı. Aynı oyun televizyona da alındı, şimdi Amerika'da bile gösteriliyor. Daha geniş bir kitleye seslenebiliyorsunuz televizyonla, ama tiyatrodaki uzamı düşünün bir kez. Açık havada oynandığını, maskelerin kullanıldığı ya da bütün rollerin erkekler tarafından oynandığı bir oyunu. Oyunun oynandığı andaki zaman ve uzamı tüm doğallığı ile yaşayabiliyorsunuz. Ortaya çıkan "dil" bambaşka. Dinsel oyunların sokaklarda oynandığı zaman ortaya çıkan ses ya da gürültü ve oracıkta yaratılan aliterasyonlar ve benzeri söz

sanatları ve gerek izleyici gerekse oyuncuların o olayı anında yaşamaları sanırım benim teatrallık dediğim tılsım. Anlatılan olayı gerçek bağlamında izleyip yaşamak. Oyunu teatral yapan bu. Ama TV karşısında patlamış mısırını yerken o yaşantı ne denli paylaşılır bilemem. Eğer söylenecek birşey varsa, doğrudan izleyiciye ve izleyicinin katılımıyla yapılmalı.

▪ *Yani, bir çeşit ritüel mi?*

Evet, dışarı çıkmak için özel bir neden olmalı tiyatro. Ritüeller tiyatroya geri gelsin demiyorum, teatrallık geri gelmeli. İşte bu anlamda TV tiyatroyu yapabileceklerini gerçekleştirmesi için özgür bırakacak denli gelişmiştir.

▪ *Peki çeviri yaparken de tiyatrodakine benzer bir katılımı, paylaşımı yaşayabiliyor musunuz?*

Elbette. Arasıra Dante ve Virgil gibi yazarlara dönüp baktığımda tiyatronun bir coşkusu, bir hırsı ve enerjisi olduğunu görüyorum. Başka sanatlarda kısıtlamalar, sınırlamalar alabildiğine çok. Yarışmacı ortam bu denli kızışmadan önce böyle şeyler yoktu. Sanırım TV ucuz güldürülerle ve müzikallerle popüler tiyatroyu öldürdü.

▪ *Peki, müzik bir oyunun ayrılmaz bir parçası mıdır sizce?*

Şimdiye değin hep bestecilerle birlikte çalıştım, örneğin *Oresteia*'da. Harrison Birtwistle gibi bestecilerle birlikte çalışırken tartımlı bir biçimi yaratmaya yönelik bir müzik arayışına birlikte girdik. Sanırım İngiliz tiyatrosunda yeni birşey bu. Aynı çalışmayı *Bow Down* adlı oyunumda da yaptık. Müzisyenlerle birlikte çalışmak her zaman çok mutlu etmiştir beni, çünkü doğrudan anlatıma dayalı bir çizgiye saplanıp kalmıyorsunuz, birtakım düşünce ve duyguları müziğin yardımı ile geri getirebiliyorsunuz, yanyana koyabiliyorsunuz. Müziği olmaksızın bir filmde verilmek isteneni tam anlamı ile algılayamazsınız. Müzik ve diğer yardımcı efektlerle anlayabilirsiniz zihinsel durumları, duyguları. Birkaç opera için metinler de yazdım. Aslında tüm yapıtlarım müzikle içli-dışlıdır.

▪ *Evet, demek ki müziği...*

... gerçekçi tiyatronun cansızlığı, coşkusuzluğunu kıran bir öğe olarak görüyorum. Opera için metin yazmakta çok zorlandım. Bir daha yapacağımı sanmıyorum. Ama ister opera, ister tiyatro, isterse şiir olsun, çeviri yaparken bütün bu sanat dallarının bir tek etkinlik

olduğunu düşünüyorum. Kendinizden bir şeyler bulup katabildiğiniz ve paylaşılabildiğiniz ve dünyayı daha ulaşılabilir kılabildiğiniz sürece güzel.

- Teşekkür ederim Bay Harrison.

Metis Çeviri 2, 1988 Kış, ss. 123-133

Şahika Tekand*

“Işığı bir maske gibi kullanan yönetmen!”

▪ Öncelikle kutlamak istiyorum sizi. Eleştirilerimden anlaşılıyor, benim her şeyi beğenmeyen mende bur biri olduğum. Ama “Oidipus Sürgünde”yi değil beğenmek, tam anlamıyla da “tiyatrodaki tek etkiyi” aklıma getirecek şekilde etkilenip huşu içinde çıktım salondan. Edgar Allan Poe’nun eserlerinden yola çıkalım, şiiri ve öyküyü tanımlayışı vardır, bunları çok iyi bildiğinizi düşündüm; sinemada, oyunculukta iyi olduğunuzu biliyordum da tiyatrodaki da bu iyi bildiğinizi ilk kez örneğiyle gördüm. Dolayısıyla da, oyundan çıkar çıkmaz uğundum epey. Derslerimde söylediğim şey şudur: bir eserden çıktığım zaman alnımın ortasına yumruk yemiş gibi çıkmazsam düşünmem. Ben o katarsis’ten geçtikten sonra rahatlamayı düşünmek, bunu nasıl yapmışlar diye düşünmek zorundayım. Dolayısıyla da tek etki, Poe’nun da dediği gibi aynı zamanda “yekparelik” de dediğimiz şey. Dolayısıyla bende anısı da kalıyor. Bir esere “hoş, güzel, harika” gibi edebi değeri olmayan sıfatları yakıştırmak için bile bir anısı kalması gerekiyor. Oyundan ben de kalan ise, senkron tutarlığı, siyah renk, oyundaki diyalektik –Atina alt kat ve üst kat karşıtlığı– ışık, ses ve ışıkla kurulan özellikle Kreon, Oidipus ve Atina üçgeni, onların takibi tam anlamıyla son yıllarda sahnede gördüğüm tek etkinin en güzel örneğiydi. Bu konuda yazmam gerek fikriyle çıktım salondan. Poe, tek etki, şiirsel gerçek diye bir şeyden söz eder. Çünkü ben bu tek etkiyle tiyatrodaki güzeli aramak, Poe’nun kuralını da bildiğinizi duydum ama Poe’nun arayışı “güzel” içindir, gerçeğin peşinde değildir o. Belki siz de bunu nasıl yakaladığınızı anlatabilirsiniz. Sizin peşinde koştuğunuz bu tek etki miydi? Tiyatrodaki,

* Tiyatro Tiyatro Dergisi, Sayı No: 161, Ocak 2006.

şirsel bir tek etki yoluyla güzeli bulduğunuza inanıyor musunuz? Çalışmalarınızda bu yönde neler yaptınız?

Şunu söylemem gerekiyor, Poe'nun kuramını doğrudan doğruya yaptığım işle ilişkilendirecek kadar bildiğimi söyleyemem.

▪ *Bu şöyle de olabilir Poe'nun adını bile duymamışsınızdır ama bir sabah tiyatrodan bu olmalı diye uyanırsınız.*

Evet, yaptığım işin kendisinin de sonucunun da bütünlüklü olması gerektiğini düşünüyorum. Buna tırnak içinde güzel mi diyeceğiz, yine tırnak içinde doğru mu diyeceğiz, bilemiyorum. Adını ne koyarsak koyalım sanatın kurduğu “biçim” ile ancak kendisini varedebileceğini düşünüyorum. Şimdi o ‘tek etki’ denilen şey orada yaratılan formun bütünüyle tek bir cümle söylemesi, bir sorumluluk cümlesi altında yaratılması ve bunun karşılığı olan bir biçim yaratması ile alakalı ise evet ben bunun böyle olmasını istedim açıkçası. Neyi istedim; bu oyundan bir tek şeyi çekip çıkarsanız ya da oyun alanında yaratılan gerçekliğin bir unsurunu eksiltseniz o yapı çöksün istedim. Bunu da şunun için istedim; sorumluluk alanlarının ortadan kalktığı, oyun ve gerçeklik, sanat ve hayat arasındaki sınırın aşıldığı, ilkesizliğin alıp yürüdüğü ve sanatın “biçim yaratma zorunluluğundan” ayıklandığı günümüzde olup bitene hissettiğim muhalefet nedeniyle istedim. Bu yolla da çağdaşlığın yakalanabileceğini deneyimlemek istedim. Haklısınız, böyle bir bütüncül etki peşinden koştuğumu söyleyebilirim. Eklektik yapısına rağmen.

▪ *Dediniz ki bir şeyi çekip çıkarırsam oyundaki yapı tamamıyla çöker. Bunu Poe şöyle diyor: bir öyküde tek bir ayrıntı olmamalı ki öykünün bütünüyle ilgisi olmasın. Öyküde bir yere varmayan açık noktalar, boşluk olmamalı.*

Çağdaş bir biçim yaratırken benim için eklektik bir anlatımdan kaçmak henüz çok mümkün değil. Ama burada benim için önemli olan eklektik olan bir yapının eklektisist olmaması. Yani amacım öncelikli olarak eklektik bir yapı kurmak değil ; benim kurduğum anlatım bu yapıyı zorunlu kılıyor ki bu da bütüncül etkinin içinde değerlendirilmesi gereken bir şey sanırım. Yapının zorunlu parçası olmayan hiçbir şey, ne bir boşluk ne bir tesadüf benim kurduğum bütünlüğün içinde bulunamaz.

▪ *Ben bir de şeyi merak ettim, ya da öyle görmek istedim: yine Poe*

ile ilintilenecek olursa, “Annabel Lee” gibi şiirlerinden tutun da “Usher-ların Evinin Çöküşü” gibi öykülerine kadar gerçeküstü, hatta “tekinsiz” bir güzelden, güzel bir kadından söz eder. Şimdi güzellik kavramına girdiğiniz zaman akla kadın gelebilir ama oyundan çıktığınız zaman da güzel gördüğünüzü fark ediyorsunuz. Dolayısıyla da O’nun şiir için söylediği “iyi bir şiir insanı yüceltmeli” sözü, yani iyi bir şiir insanın ayaklarını yerden kesmeli dediği şey, size bir şey katmalı, tanrısal bir şeylerle ilişkiniz olduğunu hissettirmeli, dolayısıyla da o gerçeküstü etkiler de vardı oyunda. “Tekinsizlik”, sadece konusundan gelen lanetle ilişkili değil, tamamıyla teknik ile ilgili bir etkiyle de yaratılmıştı. Gerçeküstü bir tokat vardı. Tiyatro öğrenenler, değerlendirenler, eleştirel bakmayı öğrenmek isteyenler için de bazı ayrıntılı teknik şeyler söylemeniz. Atinalıların tek bir adım atıp durmaları gibi...

Evet, bütün oyuncuların atıp atacağı tek bir adım. Bu oyuncuyu sınırlamak gibi görünüyor ama müthiş özgürleştirici bir oyun alanı var orada. Olanca yalınlığı ve dürüstlüğüyle oyunu oynayan, kendilerini oyuna fedan eden oyuncuların yarattıkları bir etki belki de bu.

- Burada bir parantez açmak istiyorum. Müthiş bir ironi de vardı, alt kattaki Atinalılar ile yukarıda bireysel konuşanlar arasında. Onların tek tek konuşmalarında yukarıdakilerde ılık birey olarak dolaşıyordu, koroda nadir olarak birey olarak dolaşıyordu. Ama toplum ve birey karşıtlığı da vardı, toplum Yunan tiyatrosunda bildiğimiz o işlevlerini de yerine getirdi. Yani koro aynı zamanda ahlakı, toplumu temsil ediyor ama aynı zamanda da kehaneti içreleştirip yaşayan ve yaşattığı için de korkan bir kitle de oldu. Biz de izleyici olarak yerimize zımbalanmış bir şekilde oturuyoruz ya, Atinalılarla özdeşleştim önce, sonra Oidipus ile de özdeşleştim. Koltuğa sabitlenmiş olmama karşın. Genellikle kahramanla özdeşleşmek gibi bir durum vardır ya, Atinalılar ile birey olarak konuşanlar arasındaki diyalektik ironiye de taşınmış gibi geldi bana. Korku veren ve soru soran Oidipus,—ki Oidipus’un problemi de oydu zaten, koronun söylediği “senin başına gelen her şey soru sormandan geldi- ama daha çok soru soran Atinalılar yine. ‘m’ ve ‘n’ seslerinin ‘güm’ diye vurgulanması da seçilmiş bir şeydi. Örneğin; “Düşün!”, “Kim!”.

Üçlemenin ilkinde de vardı o. İlk oyunun temel sorusu “kim” idi. İkinci oyunun temel anahtar sözcükleri ise “neden” ve “düşün”. Dediğiniz doğru, oradaki diyalektik yapı. Öncelikle ben bunun çağdaş bir trajedi olmasını istedim. Ancak bunu yaparken de antik tragedyanın yapısına saygı gösteren ve bir Sofokles metni üzerine yazılan bir oyunun sahnelendiğini unutmayan ve Sofokles’e karşı sorumlu olan bir yapı kurmak istedim.. Bir antik yunan tragedyası üzerine çağdaş bir uygulama yapıyorsam sahne yapısı, koroyla bireylerin ilişkisi ve konuşma dilinin bugüne ne şekilde taşınacağı gibi şeyler benim için hep önemli oldu. Bizatihi tragedyanın kendisinin bugünkü çağdaş seyirciye bir şeyler hatırlattığını düşünüyorum. Tragedya için birkaç şey gerekiyor; bunlardan belki de en önemlisi hem dilde hem de hareket düzeninde seyir yeri üzerinde yaratılacak mesafe etkisi. Bu çağdaş performans sanatında en çok kaybettiğimiz şeylerden birisi. Bunu tekste de, müzikte de ve hareket diyalektiğinde de yaratmaya çalıştım. Mesela yukarıdakiler daha özgür hareket ediyormuş gibi görünüyor ama bu kez de yersizlik yurtsuzluk çelişkisi yaşıyorlar. Aşağıdakiler ise daha oturmuş, yerleşmiş gibi görünüyorlar ama bir adımdan fazla da atamıyorlar. Bununla oturduğu yerde bütün bu çelişkiler düzenini ve diyalektik ilişkiyi izlerken yargıya varmak zorunda bırakılan seyirciyi de izleyici olarak aktif kılmayı amaçlayan, oyun yeri ile seyir yeri arasına bir mesafe koyan ve hatta insan tasarımı olduğu yabancılığını hiç saklamayan ama yapılışı itibarıyla tümüyle gerçek olan, yani aynı diyalektiği bizatihi gerçekleştirdiği anda da taşıyan bir oyun düzeni yaratmak istedim.

- *Bir hücre oyunu yapmışlar. Teknik olarak hücredele.*

Evet, o küçük hücrecikler, küçük iktidar ve sorumluluk alanları aynı zamanda. Varlık alanları. Biz çağdaş insanlar, birbirimizden farklı olduğumuzu düşünüyor ve birer bireymişiz gibi görünüyoruz ama aslında hiç de birer birey olarak davranmıyoruz. Birey söyleminin en yüksek olduğu bu günlerde, özellikle son yirmi yıldır ağzımızdan ‘birey’ lafından başka bir şey çıkmamasına rağmen en birey olmadığımız dönemdeyiz. Bu nedenle trajik kahramanı öne çıkarmak yerine trajik olanın yükselmesi; yani temel çelişkinin öne çıkartılması gibi bir tasam vardı. Yani seyirciye bir kahrama-

nın peşinden gerçeği izlettirmek yerine oradaki tartışma sırasında gerçeği keşfettirmek ya da hatırlatmak önemliydi. O yüzden antik yunan tragedyasındaki koroyla benim koromun bir anlamda hem ortaklıkları var hem de benim özellikle ayırdığım nitelikleri. Onlar sadece sağduyunun sesi olmadılar. Kuşku duyan, gerçekle yüzleşmekten korkan, çağdaş kalabalık da oldular aynı zamanda. O nedenle haklısınız, bir antik tragedyanın yapısına bir anlamda saygı göstermek için inat ettim. Bunu “Oidipus Nerede”de de yaptım, hatta antik tragedyanın yapısal şemasını bile aldım ve kullandım ancak çağdaş hayatın temel çelişkisini de öncelikli olarak önemsedim.

■ *Oyun bittiği anda biz çıkıp çıkmamaya karar veremedik. Yani siz oyundan çıkmışsınız ama biz çıkıp çıkmama konusunda kararsızdık. O da tek etkinin devamıydı. Daha önce hiçbir oyununuzu izlememiştım. Hiçbir beklentim yoktu gelirken. Metni biliyordum ve editörüm son gösterim deyince gittim. İyi ki de gitmişim ve görmüşüm. Heybetli bir oyun çıkmış ortaya. İnsanlar nasıl katkılarda bulundular bu heybetli oyunun çıkmasına, nasıl özverilerde bulundular, bu oyundaki uygulama teknikleri oyuna neler kattı?*

Bu oyunda oyuncular, doğrusu olağanüstü bir iş çıkardılar, öyle bir oynama yöntemiyle çalıştılar ki bu her oyuncunun kolay kolay direnemeyeceği kadar zorlayıcıydı. Işık yanmadan konuşamazlar, karanlıkta da ses çıkaramazlar. Hangi saniyede ışıkların yanıp söneceğini bilmiyorlar. Gerçekten ışık yönetti onları. Işık bir saniye geç girse bir saniye geç başlayacaklar ve aksayacak. Gerçek bir sırat köprüsü... Oyunun heybetine gelince ... Bir kere metnin dili... çağdaş hayatın temel problematiğinin öne çıktığı bu tragedya da orijinal metinden çok fazla alıntı yok. “Oidipus Nerede”de orijinal metinden alıntıları daha çok kullanmışım. “Oidipus Nerede”de sınırlı sayıda cümleyi seçip her rol kişisine o cümleleri farklı anlamlarda söyleterek oyun dilini formüle etmişim. Ama “Oidipus Sürgünde” de orijinal metinden çok az alıntılama yapmış olmama rağmen oyun dilinin yüksek işitilmesi için elimden geleni yaptım. Sözcükleri çok seçerek yazdığımı itiraf etmeliyim. Mesafeli bir dil kullandım. Oyuncular da bu metni çok zor koşullarda ve büyük bir hızla konuşmalarına karşın yüksek ve mesafeli bir konuşma

yolu uyguladılar. Bu oyunda sahnede “mış gibi” yapılan hiçbir şey yok . Oyuncular, yapmaları gerektiği gibi yapıyorlar, ışık yandığı zaman konuşuyor ışık söndüğü zaman susuyorlar, bazı anahtar kelimelerde gölgeye giriyorlar, bazılarında ışığa giriyorlar. “Mış gibi” bütün olup bitenin toplamında bir sonuç olarak sadece seyir yerinde oluşuyor. Biz aslında bu oyunu, satrançta olduğu gibi birtakım kurallara dökümleriz. Benim sahnede on yedi senedir uygulamaya çalıştığım şey basitçe bir “oyun” yaratmak ve bunu tiyatro estetiği içinde bir bütünlük ortaya koyacak şekilde uygulamak; bu aslında sadece bir “ yapma, oyun oynama” yöntemi. Tam anlamıyla ve bütün yalınlığıyla bir “yapma” yöntemi. Bu oyuncuların bütün ayırt edici özellikleri bence, yöntemin zorunlu kıldığı dürüstlük kavramını çok iyi anlamalarından ve sindirmelerinden kaynaklanıyor.

- *Dikkatle izledim ama bir tane bile aksama yakalayamadım.*

Ama yakalamış olsaydınız oyun batardı zaten.

- *Günde kaç saat çalıştılar, sekiz saat mi? Yirmi kişinin tek kişi gibi konuşması!*

Günde sekiz saat çalışabilmek gibi bir lükse sahip olmak şöyle dursun, bu oyun gece on birden sonra, sanayi sitesinde bir depoda prova edilerek çıktı.

- *Bazı yerlerde şarkı olacaktı gibi de çıktı. Yerel farklar da çıktı ortaya, ayinsel bir şey de kazandı giderek.*

Anadilimiz aslında çok müzikal. Eğer, Türkçe’nin gerçek tonlamasının üzerine çok fazla bir şey katmadan, doğal tonlamaya çok fazla müdahale etmeden ses ve konuşma dizgesini doğru bir şekilde tasarlıyorsanız zaten bütün bir diyaloglar bir besteye dönüşebilir. Ben basitçe bundan yararlandım. Oyuncular da bunu yüksek bir performansa kavuşturdular.

- *Bundan sonra acı da çekerler. Başka uygulamalarda mutlu olmayacakları kesin.*

Bunu onlar duymasa çok iyi olur.

- *Aynı disiplini arayacaklardır başka yönetmenlerde de. Tekrarlara gelmek istiyorum. Soruların yinelenişi, “düşün!”, “neden!” daha çok olumlu emirler; bu komutların tekrarı daha kalıcı oluyor. Oyundan çıktığımız zaman o komutları da hatırlıyorsunuz. Tekrarların bu gücü popüler kültürde kesin. Tekrarlandıkça gücü artıyor, mutlak ger-*

çeklikle ilgisi olduğu zannediliyor. Oyunda bir takım şeyleri yutturmak adına değil de düşündürmek, rahatsız etmek adına tekrar yapılmış. Yapılmayabilirdi de. O konuda ne söyleyeceksiniz?

Sadece bu oyunlarla alakalı değil, çağdaş hayatla ilgili bir seçimim bu benim. Ben zaten çağın trajik olanının tam da o noktada kilitlendiğini düşünüyorum. Tragedyayı kaybettiğimiz noktanın da bu beş soruyla ilgili olduğunu düşünüyorum. Çünkü, “ne, nereden, nereye, neden, nasıl” sözcükleri “Oidipus” olmasaydı bile sahnelediğim şey, benim için önemli olacaktı. Çünkü bugün çağdaş hayatın tragedyasının temelini de tam da “hiç, hiçbir yerden, hiçbir yere, hiçbir nedenle ve her şekilde” şeklindeki formülasyon yaratıyor. İşte o bütün içi boş tekrarların arkasındaki de bir hiçlik üretmek üzere yapılan şeyler. Halbuki ben bu opsasyonu galiba birkaç sene daha inatla sürdüreceğim. Bu soru tekrarları bana oyunun müziğini yaratırken de yaradı. Çünkü Türkçe de çok büyük şans eseri neredeyse tüm sorularda tınlayan ‘m’, ‘n’ seslerini içeren sözcükler. “Kim” dediğiniz zaman diyaframda tınlayan bir ‘m’ sesi bana vurmalı çalgı imkanı sağlıyor. Ama ben gerçekten o beş sorunun sadece bu oyunların içeriği açısından değil bütün hayatı ve benim böyle sanat yapmamı zorunlu kılan koşulları nasıl yorumladığımı açıklaması açısından da önemsiyorum.. Çünkü ben asla, “hiç, hiçbir yerden, hiçbir yere, hiçbir nedenle ve her şekilde” gibi sorumluluk almayan, ilkesiz ve bir hiçlik üretmek üzere geliştirilmiş bir formülasyonu asla içime sindirebilmiş değilim. Buna bir insan olarak muhalifim ve bir sanatçı olarak muhalifim. Bunun estetik karşılığının ifade yöntemini kendim için bulmak zorundaydım. Bu hem tekste kendini gösterdi hem de biçimde.

▪ *Ben bir de son zamanlarda oyun seçimi üzerine pek pimpirikli bakar oldum. Bu oyunu neden şimdi seçtiniz?*

Ama oyun seçimi tiyatrodaki çok önemli bir soru.

▪ *Ya da iyi bir oyun olabilir. Zamanlamayı da uygun gördünüz ya da bugün oynanması gereken bir hale getirdiniz. Bir açıdan evrenselliği de yakalamıştı o açıdan. Kreon kim, Oidipus kim bilmeyen için de tek etki dolayısıyla iyi bir ilaç.*

Evet çağdaş seyirci bu oyunları seyretmeye gelirken miti bilerek gelmiyor. Ne yapacağız o zaman, evrenselliği tartışılmaz bu

antik eserleri sahnelemeyecek miyiz? Oidipus'un ve diğer traged-yaların bize hatırlatacağı çok şey var ve o yüzden mutlaka bugün de sahnelenebilmeleri gerektiğini düşünüyorum. Ama hikaye bilinmiyorsa, mitos bilinmiyorsa, bu efsanevi kişiler tanınmıyorsa ne yapacağız? O zaman bir zorunluluk ortaya çıkıyor. Bu engeli seyir eylemi sırasında gidermek zorunluluğu. Ortaya çıkan bu zorunluluklar ve engeller zincirini oyunun parçası haline getirmek. Örneğin ben, oyuna katılan her oyun kişinin ismini koroya ya da diğer rol kişilerine o anda oyunun anlatımına katkıda bulunacak şekilde söyletmenin ve oyuna giren rol kişisini tanıtmalarının bir yolunu mutlaka buluyorum. Bunu , oyunun müziğinin , o sahnelemenin parçası yaparak çözüyorum. Yani bugünün koşulları içeriği belirlerken, içerik biçimi zorunlu kılıyor , biçimin getirdiği engeller ve zorunluluklar da içeriğin yeniden ele alınmasını. Bugünün sanatçısı olarak sahneden seyir yerine doğru gerçekte ne söylemek istediğinizle, ne yapmak istediğinizle ilgili dürüstçe doğru soruları sormaya başlayınca insan bugünün seyircisi için sorulması gereken doğru soruları da buluyor. O zaman o gün için hem sizin için hem de ortaya çıkabilecek en dürüst performans için gerekli olan metin de daha kolay seçilebiliyor. Dediğim gibi ben esas olarak bir "oyun" kurucuyum. Bunu tiyatro estetiği içinde uyguluyorum. Tekst seçimi, oyuncu sayısı, oyunculuk şekli, oyun alanının düzeni hepsi birer zorunluluk ve ihtiyaçtan kaynaklanıyor.

▪ *Bu anlattıklarınızdan sonra, bir ego vardır mutlaka, yönetmenin de egosu vardır çünkü. Nasıl dizginlediniz bunu? Müthiş yalın bir oyun çıkmış aynı zamanda. Küçük bir etki egonuzdan onu cilalamak üzere bir yanlış yapsaydınız da çökerdi oyun. Şunu yapıyım deyip de vazgeçtiğiniz şeyler oldu mu?*

Olmaz mı. Her prova günü "ah bir de şunu yapsam" dediğim şeyler oluyor. Fakat kendi kurduğum oyun beni de disipline ediyor ve dürüst davranmamı sağlıyor. Oyuncudan nasıl bir dürüstlük bekliyorsam aslında kurduğum yapı beni de dürüst olmak üzere sürekli dizginliyor ya da disipline ediyor. İnsanın canı tabii ki bir şey çekiyor. Ama canın çektiği şeyi o zorunluluk zinciri içinde rasyonalize edebiliyorsam, o yapı içerisinde akla uygun bir hale getirebiliyorsam o zaten benim yaratıcılığımın kendisine bir dışavurum yolu

bulması olur. Ama rasyonalize edemiyorsam hemen vazgeçiyorum.

Galiba 'ben yaptım oldu' lafının en geçerli olamayacağı alan sanat. Bu ilk duyulduğu zaman özgürlüklerin kısıtlanması gibi geliyor. Hayır, dürüstlük ve oyunun sınırlarını kabul etmek ister yönetmen, ister oyuncu olsun aslında insanı çok özgürleştiren bir şey.

▪ *Her alanda bence böyledir. Ama bir eleştireniz olsun. Kendinizi görmüyorsanız, bir şekilde satış da oluyorsa 'ben yaptım oldu' diyebilenler var.*

Ama gerçekten bunun için en imkansız yerin sanat olduğuna inanıyorum. Hayat tesadüfleri kaldırılabiliyor ama sanat asla. Yani tesadüfün de rasyonalize edilmesi gerekiyor sanat söz konusu olduğunda. Ama haklısınız bütün dünyada özellikle son yirmi yılın sanatı neredeyse 'ben yaptım oldu' üzerine yürüyor.

▪ *Siyahın doğurganlığını düşünerek bir şeyler yapmışsınız. O da çarpıyor insanı. Aydınlık bir sahnede her şeyin pırıl pırıl renklerde oynandığı bir sahnede nasıl maske ya da maske anlamında çok fazla alet edevat kullanılabilecekken burada aydınlık kullanılmış ve doğrudan yüzlere geliyor. "Işığı bir maske gibi kullanmış bu!" diyerek çıktım.*

Yaşasın, bunu böylesine doğrudan söyleyen biri çıktı.

▪ *O paradoks çok güzel geldi bana. İnsanın suratına patlatılan ışıkla birlikte aslında ışığın bir maske olduğu, ve bir insan yüzünü ne kadar aydınlatsanız, o kadar karanlıkta kalacağı, Blanche duBois örneğinde de görülür bu, ne kadar kaçarsa ışıktan, o kadar aydınlığa çıkar gerçek.*

Evet sonuna kadar haklısınız tam da bunu yapmaya çalıştım. Çünkü ben bütün oyunlarımda en yalın malzemeyi kullanıyorum. Bu oyunda da oyuncuların yüzlerinde kimliklerini değiştirecek bir makyaj yok, maske yok. Ve en çok aydınlandıkları sırada yüzleri adeta bir antik maska dönüşsün istedim. Bu oyunlarda ışık sadece bu açıdan değil birkaç katmanda önemli benim için. Ben sahnede şunu yapmaya çalışıyorum: hayatta insana, oyun teksinde rol kişisine ve sahne üzerinde oyuncuya ne oluyorsa aynı zamanda-eş zamanlı gerçekleşsin istiyorum. Eğer benim burada yaptığım şey şunun soyutlanmış ifadesi ise, ben her gün, gün ışığı yüzüme patladığında hayata karşı bir sorumlulukla uyanıyorum. Bir tercihle karşılaşıyorum; ya doğruyu seçeceğim ya da yanlış olanı. İşte sorumluluk alanım. Bu mesele benim için son derece önemli. Rol kişininin

aydınlığa karşı olan sorumluluğu, oyuncuların oyun sorumluluğu, insanın gün ışığına olan sorumluluğu. Işık, Oidipus söz konusu olduğunda çok daha önemli çünkü gerçeğe ulaşmak uğruna kendini kör eden bir karakter o ve bildiğiniz gibi aynı zamanda da Yunan aydınlanmasının en önemli karakteri. Dolayısıyla ben bu iki tragedya da aydınlanma kavramı üzerinde durdum ve aydınlanmayı oyun alanında oyunun oynanabilmesi için pratik bir zorunluluk haline getirdim.

▪ *Bir süre sonra karanlığı beyazmış gibi görüyorsunuz. Körün karanlık dünyasında bizden daha iyi görmesi gibi bir şey.*

Kesinlikle. Çünkü ilk oyunda Teresyas kördür ama kahindir. Gerçekleri söyler. Burada da Oidipus... O nedenle bütün bu anlamları da ifade edebileceğim, en azından anlatmak değil ama ifade edebileceğim bir imkan yarattı ışık bana. Bir de çağdaş seyircinin algısının, parçaları yan yana getirerek bütüne ulaşması yöntemini de açıkçası kullanmak istedim. Yönlendirilmiş bakış noktalarının ard arda gelişiyse bir bütün yaratmak yöntemini kullandım. Müthiş de bir ritim imkanı da sağlamış oldu bu bana.

▪ *Tiresias dediniz ya, malum kör edilişinin sebebi yılanları sevişirken görüp cinsiyet değiştirmesidir ve sonra da kadının cinsel birleşme sırasında erkekte daha çok zevk aldığı tecrübeyle sabitleyerek Apollon'a iddia edip tanrıya çemkirmesidir. Apollo'nun kahini Kalkhas'tır ama Tiresias da tüm körlere yakıştırılan bir ermişlikle yeni kahin olur elbette. Yukarıda, Oidipus'un kızları saçları açıkta, aydınlanma saçlarda da olduğu için cinsel kimlikleri ortaya çıktı. Ama alttakilerin cinsel kimlikleri yoktu. Tabii ki görüyordum, oyuncular arasında kadınların, erkeklerin olduğunu ama...*

Orada yani Atina katında gerçekten her anlamda içine sızılmaz bir bütünlük yaratmak istedim. Toslanacak bir duvar yaratmak istedim. Çünkü kadın ve erkek ilişkisi dahi bir çatlak bir sızma alanı sağlıyor insana. Bunu ortaya çıkaracak her şeyi ortadan kaldırmak istedim ne yalan söyleyeyim.

▪ *Ama o toslanacak duvarın da kendi içinde ilişkisi vardı. Oidipus'un sorularla gelen sonu ama durum ironisi dediğimiz şey soruları daha çok koro soruyor. Onların da korkuları, bir süre sonra dağılmaları, bir süre sonra parçalanma eğilimleri göstermeleri de aynı sebepten olsa gerek.*

Kesinlikle.

▪ Poe, şiir için “güzellikteki melankoliyi yakalamalı” der. Burada dokunaklı, acıklı, melankolik değil yani. Dokunaklı olan da bir şey olmalı. Acıklı, dokunaklı olan o kahraman mıydı? Orada kuyruğunu kurtaran kimse yoktu. Hepsinin başı dertte.

Tragedya için zorunlu olan acıklı yapıyı her karakteri kapsayacak şekilde kurmaya çalıştım. Bir tek belki Kreon’a biraz acımasız davrandım. Bütün o içten pazarlığı Kreon’a yüklemeye çalıştım. Fakat seyircinin bütün karakterlerle ya da sahne üzerindeki herkesle bu tragedyayı paylaşma şansı olsun istedim. Mesela Polinekes ile Oidipus çelişkisinde –baba ile oğul çelişkisinde- Polinekes’in gözyaşlarına da çok duyarsız kalamayalım ama Oidipus’un lanetlerine de çok duyarsız kalamayalım ve öfkesini paylaşalım istedim.

▪ Benim de derslerde kullanmaya çalıştığım “binary oppositions” dediğimiz siyah-beyaz çatışması. Amerikan sinemasının neredeyse temel direği. Burada iyi-kötü çatışmasını üzerine bütün ahlâk değerlerini kurmanın ötesinde de bir şey var. Bakıyorsunuz kötü tam kötü değil, onda da bir şey var. Ortada tam kötü tam iyi yoktu bu da hayatın ta kendisi.

Evet. Kreon’u bile tam olarak kötü adam yapmadım ben. Çünkü söylediği şeyler arasında hukuki olarak doğru şeyler var. Aslında bir savcı durumundaydı. Etik ve hukukun çatışması gibiydi bu.

▪ Metin olarak oyun hakkında söylemek istediğiniz şeyler varsa, metnin işlenmesi üzerine neler söylenebilir?

Aslında teksti de yine en yalın noktaya indirgemek mümkün. Sorumluluk, zorunluluk ve rasyonalizasyon. Aslında bu tekstle oyunun sonunda, soru sormadan ve cevap verme sorumluluğunu üstlenmeden, ilkeleri tümüyle terk ederek, kritersizlikle yapılabilecek hiçbir şey olamayacağı, bütün olup bitenden sonra akılda o beş sorunun kalması ve inatçı olmak gerektiği gibi bir bütüncül sonuç çıkmasını istedim doğrusu

▪ Evet o kalıcı olan zaten.

Bu oyunlarda yaptığım şeylerle benim bütün hayatım farklı bir şey değil aslında. Ben bütün gün, ‘ne’, ‘nereden’, ‘nereye’ diye sorup duruyorum.

▪ Ben de böyle bir sohbet çıkacağını bildiğim için katıldım. Benim

yatılı okul müdiremizle ilgili kurduğum bir denklem vardır. “Mesafe artı zarafet eşittir heybet.” Tiyatroda tek etki denince de bu denklem geliverdi aklıma. Evet heybetliydi oyununuz. Hep kalacak aklımda.

Çok teşekkür ederim.

- Asıl ben teşekkür ederim.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Ocak 2006

Yücel Erten

“Yenilik Diye Hardalı Basarsanız, Ne Piyazın Tadı Kalır, Ne de Dondurmanın!...”*

▪ Sevgili Yücel Erten, üstat, Haldun Taner’in Keşanlı Ali Destanı adlı oyununu ikinci kez sahnelediniz. Emeklerinize sağlık, harika olmuş, keyifle izledik. Keşanlı Ali Destanı, ilk kez 31 Mart 1964 yılında Gülriz Sururi/Engin Cezzar Topluluğu tarafından sahnelenmiş. Sonra Bonn, Köln, Frankfurt, Stuttgart ve Nürnberg’e götürmüşler oyunu aynı ekip (Sahne Düzeni: Genco Erkal; Sahne tasarımı: Duygu Sağıroğlu; Gysiler: Nil Gerede yapmış. Zilha: Gülriz Sururi, Ali: Engin Cezzar; Şerif Abla: Semiha Berksoy; İzmarit Nuri ve Politikacı: Genco Erkal) ve tiyatro tasarımı ve afiş ustası Mengü Ertel’in (saygıyla anıyoruz kendisini) artık kültleşmiş afişi ile siz de artık mitleşmiş bir oyunu yeniden ele aldınız. Siz de aynı afişi kullandınız, bunun gerekçesi nedir? Atıf Yılmaz’ın da filmini yaptığı bu başyapıtı neden sahneye koymak istediniz ve zamanlaması uygun mudur? Keşanlı karakterinde Haldun Taner’in yakaladıkları ile toplum olarak yitirdiklerimiz arasında bir bağ var mıdır? Ama neden şimdi Keşanlı ve neden ikinci kez?

Oyunu 22 yıl sonra neden yine sahneledim? Bence o artık bir Türk klasığıdır. Külttür. İlk sergilenişinden bu yana geçen 42 yıl içinde, ne zaman sahnelense, beceriksizlik edilmemişse eğer; seyirci tarafından sevgiyle kucaklanmıştır. Dahası pek çok yabancı dile çevrilmiş, başka ülkelerde sahnelenmiştir. Üstelik tazedir de.

* Haldun Taner’in Keşanlı Ali Destanı üzerine Yönetmen Yücel Erten ile Söyleşi (11 Kasım 2006)

Aradan 42 yıl geçmiş olsa da, sosyolojik tespitlerinde ve sosyal eleştirisinde, ana hatlarıyla eskimemiştir. Canlıdır, sevimlidir, ustalıklıdır, ironiktir. Kusura bakmasınlar, ya da baksınlar ama; sağda solda edilen “eskimiş” falan lafları bence boştur. Bana inanmayan, seyirciye sorsun...

Öte yandan oyunun, her tiyatronun öyle “ha deyince” sahneleyemeyeceği bir çıta yüksekliği vardır. Böyle bir Türk klasiğini yeniden sahnelemek benim için çok zevkli bir girişimdi. “Yenilikçilik” fetişizmine düşmeden, bir yapıtın hakkını vermeye çalıştım. Tazeliğini ve canlılığını kanıtlamaya giriştim. Müzikalden konuşuyorsak eğer; son sıralarda yerlerde sürünen çıtayı gereken yere yerleştirmeye soyundum. Müziğiyle, dansıyla, dekoru, kostümü, ışığıyla... Afişi de, vefa duygusuyla, grafik sanatımızın büyük ustası Mengü Ertel için bir saygı duruşu olur düşüncesiyle kullandım. Oyunu 22 yıl önce Ankara Devlet Tiyatrosu’nda sahnelediğim de yine aynı afişi kullanmıştım. Biriciktir.

- *Keşanlı Ali Destanı, Ayşegül Yüksel hocamızın da belirttiği gibi, Taner’in 1960 yılında Lütfen Dokunmayın adlı oyunu ile başlayan göstermeci biçimde yazdığı oyunlarından. Haldun Taner tiyatrosunun ikinci evresine örnektir diye niteliyor sevgili hocamız Haldun Taner Tiyatrosu adlı kitabında (Bilgi Yayınevi, 1986) ve oyunu Taner’in Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Ayışığında Şamata oyunları ile göstermeci oyunlar diye grupluyor. Nedir göstermeci bir oyun ve siz bu biçime sadık kaldınız mı?*

Epik biçim ve açık biçim, seyircinin sahnedeki akışa körlemesine kapılmasına engel olup mesafeli ya da objektif bakmasını sağlamaya yöneliktir. Yerine göre sözle, şarkıyla, jestle ve yazı vb. görsel araçlarla seyirciye döner. Öyküye ve kişilere yorum yapar, dipnotlar koyar, itiraz şerhleri düşer, başka alanlara göndermeler yapar ya da gönderiler alır. Meseleyi seminerleştirmeden konuşacak olursak; sözelimi saatler boyu Hamlet’in derdiyle hemdert olarak hûn olacağına, Hamlet’in ataletini algılayıp daha objektif bir yere geçebilir. Madem bugünkü söyleşimizin odağında “Keşanlı” duruyor; oradan örnek vereyim. Seyirci Keşanlı Ali’yi şarkıda ya da destanda yüceltildiği şekliyle bir fotoroman kahramanı gibi

görebilir. Ama onun bir sahte kahraman olduğunu, rastlantıların onu oraya getirdiğini, aslında Kurşuncu Hasibe'nin sidikli Ali'si olduğunu da görebilir. Yani seyircinin kendini bir ilüzyona kaptırıp sarhoşlaması ve her türlü objektiviteyi yitirmesi yerine; karşılıklı kahve içercesine, ama tabii yine zevk alarak, irdelemesi amaçlanır...

Açık biçim ve göstermecî biçim, benim rejisörlük serüvenimin temel seçimlerinden ya da doğrultularından biri gibi duruyor galiba. En koyusundan dramatik bir yapıtı da sahnelesem, biraz o yöne doğru öyle geliyor. Önü-sonu seyirciye bir hikâye anlattığımızı, bunu tiyatrodâ yaptığımızı, demek ki kâh canlandırdığımızı kâh yansılâdığımızı unutmâdan yürümeyi önemsiyorum. Ama özü örselemeden, keyif kaçırmadan!

▪ *Siz de artık tiyatro yönetiminde hocaların hocasıınız. Ancak, bu noktaya gelmiş birinin ancak yanıtlayabileceğini bildiğim bir soru da sormak istiyorum. Ben sizi tiyatro derslerimde hep yad ederim. Birçok konuda ama hep dengeli, muntazam ve daha önce de başka bir yazımda değindiğim “Tek Etki” konusundaki beceriniz ve oyun sahneleme işindeki matematik ve tartım (ritim) bilginiz ile özellikle. Bach'ın müzikteki matematik ustalığı gibi. Sahnedeki oyunun matematiği nedir, bunun bilgisi var mı sizde, yoksa irticalen mi yakalıyorsunuz bu tiktak bütünselliğini ya da etkideki totaliteyi?*

Bir mühendis dostum da şöyle sormuştu: “Sahneleyişlerinde, bütün okları aynı noktaya yöneltmeyi nasıl başarıyorsun?”... Tabii ki gururumu okşayan tesbitler bunlar. Özellikle de isabetli bulduğum zaman gururumu okşuyor. Genelde “çok beğendim, hiç beğenmedim, şunu beğendim, bunu beğenmedim” gibi yüzeyselliklere boğulmuş olduğumuz için; “Hah, galiba anlaşıyor” diye sevinıyorum. Teşekkür ederim. “Tek etki” diyelim, “bütünsellik” diyelim, “halkanın kopuksuz olması” diyelim, “denge” diyelim; adı her neyse o, benim dikenli tacı seve seve taşıdığım yoldur. Bu bir bilgi olmaktan çok, eğitilmiş sezgidir diyebilirim. Şöyle diyelim: Doğal ki sahneleyiş sırasında, seyirciyi kopartacak, hop oturtup hop kaldıracak fikirler ortaya çıkabilir. Benden ya da çalışma arkadaşlarımdan, farketmez. Ama işte o fikir, benim kafamda ve gönlümde çizilmiş ana doğrultu ile buluşmuyorsa, “o başka piyes-tedir” der, elerim. Bu elemde acımasız olmayı bilmek gerekir. Te-

mel seçimlerinize, oyuna ilişkin temel duygu ve düşüncenize karşı dürüst olabiliyorsanız; o bilgiye ya da sezgiye sahipsiniz demektir. Yoksa bir bakarsınız, sahneleyişiniz altı kaval üstü şeshane olmuş çıkmış...

▪ *Peki, oyun biraz kısaltılamaz mıydı? Şarkılardan değilse de danslardan. Özellikle birinci yarının uzun geldiği konusunda hemfikir gibiydi izleyenler.*

Brecht'in çok sevdiğim bir sözü var: "Shakespeare'i de değiştirebilirsiniz. Ama değiştirebilirsiniz." Bu söz kısaltmalar için haydi haydi geçerli olsa gerek. Nihayet dramaturgi çalışmasıdır, başarabiliyorsanız yaparsınız. Sözgelimi benim *III. Richard*'ım, Shakespeare'i iki buçuk saate sığdıran ve anlaşılır olmasını sağlayan bir budamadır. İyi ama, hepsinden önce böyle bir gereksinmeniz varsa budama yaparsınız. Ben öyle bir gereksinme duymadım.

Bakalım şimdi ne yapmışım: Yalnızca finaldeki üç mahalleli kadının manâsız ve lüzumsuz "hayırlı olsun" ziyaretini budadım o kadar. Gerisi, ufak tefek tırmıklamalar ve bir yer değişikliğinden ibarettir. Bunda da dramaturgi açısından gerekçem var: O sahne, 3 saatlik bir müzikalin finaline koşarken, atın belini büküyor, ondan. Ben, kaçınılmaz gördüğüm bu müdahalenin dışında, Haldun Taner ustaya da, Yalçın Tura hocaya da saygılı durmayı seçtim. Bir Türk klasiğine haksızlık etmemeyi ve hakkını vermeyi seçtim. Tabii bu seçim, biraz da sorumluluk duygusuna ilişkindir. Başarı telaşı içinde bir yeni yetme değilim ki, "aman uzun gelir" diye oyunu kuşa çevireyim. Aman şimdi tiyatrocular "oyun uzundu" derler, sonra ödül filan alamayız diye düşünecek halim de yok. Evet, birinci yarı uzun. Ama kime? Ayak üstü konferanslara düşkün tiyatrocü çevresine. Ama sıkıcı mı? Hayır, oyun akıp gidiyor. Eh o zaman bu handikapı göğüsleyelim ve hem oyunu ezbere bilen eski tüfekler, hem de genç kuşaklar bu Türk klasiğini birebir izlesinler. Unutmayalım ki bizim memleketimizde Keşanlı gibi bir oyun, 20 yılda bir yapılıyor. 30'lu yaşlarına gelmiş ve daha oyunu hiç seyretmemiş bir kuşak var. Ve unutmayalım ki, *Keşanlı*'nın müzik ve dansları kalitatif ve kantitatif olarak, ilk kez eksiksiz sergileniyor. O zaman gülü seven dikenine katlanacak. Yoksa onu atıp, bunu kesip *Keşanlı*'yı yarım saat kısaltmak, işten değildir!

▪ Oyunun daha önceki yorumlarını izlemiş dostlar da, sizin yorumunuzda ikiye ayrıldılar. Hiç şaşırmadım, ben bunun bir tercih olduğunu biliyorum ama yine de sormadan edemeyeceğim, siz neden bu tercihi yaptınız bilinsin diye. Oyun, güncellenmeli miydi? Örneğin, Prenses Süreyya'dan bahsedilen yere, ne bileyim, Prenses (Leydi) Di mi gelseydi? Geleneksel ya da klasik yorumunda karar kılmışsınız gibi. Bu tercihin sebebi nedir? Taner'in oyunu buna müsait mi değil? Güncelleştirip "modernize" ederken, bir yerden oyunu çökertme kaygısı mı, nelerdir sizi "yenilik" (novelty) uğruna bu metni harcamaktan alı koyan. Kaldı ki siz, fırsat buldunuz muydu, ya da gerekli gördünüz müydü yaparsınız da. Hırçın Kız finalinde, kızın bileğini kesip sahne dışına çıkışını unutmadım. Feminist hatunların kalbi sizin için atmıştı Ankara'da. Ya da Bernarda Alba'nın tamamen erkek oyuncular tarafından oynanan Ciuli yorumunun tartışmasındaki yenilikçi yorumlarınızı da biliyorum. Bir de Ferhat ile Şirin yorumunuz malum. Bu oyunda da yaptınız bir şeyler de fark mı edilmedi yoksa?

Adına güncelleştirmek, modernize etmek, yenilikçi yorum ya da bir başka perspektife taşımak diyelim. Sık sık buna kalkıştığım oldu. Özellikle de oyunun genel uygulamalardan farklı bir söylemi taşıdığını hissediyorsam. Yahut alışılmış uygulamalardan farklı olması gerektiğinden kuşkulanıyorsam. "Hırçın Kız", "Deli Dumrul", "Troyalı Kadınlar", "Bahar Noktası", "Don Giovanni", "Kafkas Tebeşir Dairesi", "Ferhad ile Şirin" bunun örnekleri. Üstelik bu tür girişimleri rejisörün yorum hakkı içinde sayar, önemserim. "Yoldan çıkmak" diyorum ben ona. Bu, yolunu kaybetmek anlamına gelebileceği gibi, yeni bir yol keşfetmek anlamına da gelebilir. Gelgelelim buna girişirken, çok haklı nedenleriniz ya da kuşkularınız olmalı. O da yetmez, köklü çözümleriniz olmalı. Salt estetik tercihleri değil de, yerine göre dili, tarihi ve coğrafyayı bir yerden başka bir yerlere taşımaya kadar uzanır bu. Yoldan çıktıysanız, tuttuğunuz yeni yol, oyunu yeni bir limana, yeni bir vadiye, yeni bir zirveye ulaştırmalı. Aksi takdirde bu merak ya da telaş, yüzeysel kalır, çıkmaza girer ve oyunu harcamaya, çökertmeye kadar varır...

Ha, bir de şu var: Yeniliğin ölçüğünü, ille de oyunu yakın tarihe taşımakla koyamayız. Bir de bakarsınız adam, oyunu geçmiş dönemlere taşıyarak bir yenilik yakalamış. O zaman hangi cebimize

koyacağız bunu? Sözgelimi bu sahneleyişimde “saygı” şemsiyesinin altında yine de bazı yenilikler var. Gerekirse onlardan da söz ederim. Ama yenilik zaten biraz da, kırmadan bükmeyi başarmaktır...

Sonuç olarak diyorum ki: Oyun ana hatlarıyla güncel. Mihrap yerinde, cami de yıkılmamış. Niye telaş ediyorsunuz arkadaşlar?... Şimdi İzmarit Nuri'nin eline cep telefonu versek; “Arka patikadan bir çiğ gibi kendini Şerbet Deresi yoluna atıp, Şerif Ablanın helala-rını temizleyen belediye hortumlusuna atlayıp, Zilha'ya haber vermeye uçuşunun” lezzeti mi kalır Allah aşkına? Yenilik diye hardalı basarsanız, ne piyazın tadı kalır, ne de dondurmanın!...

Ha, yenilik mi soruyorsunuz? Peki. Ben size salt müzikal dramaturgisi açısından bazı yenilikleri sayayım. Bir: Yalçın Tura'nın bu oyun için bestelediği müzikler ilk defa eksiksiz ve de çokseslilik bakımından kısıntısız uygulanmaktadır. İki: “Diagnoz” adlı şarkı, 42 yıldır ilk defa sahne yüzü görmüştür. Üç: Zilha'nın “Böyle mi Gececek Ömrüm” şarkısı, burada anlatması uzun sürecek dramaturgi gereksinimleriyle, oyunun başından kalkıp, birinci perdenin sonuna gitmiştir. Dört: Zenginler ve yoksullar ayrımı, şarkılar aracılığıyla relative edilmiştir. Sözgelimi zenginlerin düğününde “Everly Brothers” usulü şarkı söyleyen sextet, Ali'nin çetesindeki 6 erkekten oluşur. Ya da Madam Olga'nın “Sivilizasyon”u, Helacı Şerif Abla'ya “kanalizasyon” şeklinde batır. Beş: Zamanında haklı olarak başrole biçilmiş şarkılar, olabildiğince sahne olanaklarına çoğaltılmıştır. Örneğin “Böyle mi Gececek Ömrüm” şarkısı, birden Zilha'nın özlemi olmaktan çıkıp mahalleli kızların ortak özlemi olur. Ya da Zilha'nın “Şamama” şarkısına mahallenin erkekleri ve de mahallenin köpeği Karabaş eşlik eder ya da karşılık verirler. Altı: Üç mahalleli kadını, daha önce üç kondu ağasını oynayan erkekler oyuncular oynadığı için; “Bize Derler Kondu Ağası” şarkısından, küçük bir “Bize Derler Kondu Anası” şarkısı türetilmiştir. Ayıptır söylemesi, tuluat! Yarım düzine etti galiba? Ama işte orda bu yenilik vardır, burada şu şekilde kabarmakta da bir anlam yoktur yani...

- *Epik-göstermecî oyunlardaki, başta karakterlerin seyirci ile konuşmaları ile olan bitenin bir oyun olduğunu, gerçek olmadığını, bütün bunların bir yanılsamadan ibaret olduğunu belli etmesine, yani tiyat-*

ronun özündeki –miş gibiliği hem koruyan, hem de olan bitenin bir yanılısına olduğunu belirten bir fark var, bu oyunun metninden kaynaklanıyor. Epik göstermecici ama seyircinin müdahalesine, ya da katılımına müsait değil. Bu yüzden de, oyunu izleyenler, bunun bir oyun olduğunu farkındalar. Sadık kaldığımız belli. Oyunda bu yabancılaşmayı ve yanılısımayı bir arada getiren geleneksel Türk tiyatrosu öğelerine ve onları nasıl işlediğinize de biraz değinir misiniz?

Haldun Taner hocanın *Keşanlı*'da geleneksel Türk Tiyatrosu kaynaklarından çok ustalıkla yararlandığı açıktır. Karagöz-Hacivat'ın konuşma biçimleri, orta oyunundaki kolpo anlayışı, muhavere usulü, vezinli-kafiyeli dialoglar, meddahlara ait cümleler, halk deyişleri, tam kıvamında bir argo ve benzeri. Bu duruş oyunun temel dinamiğidir. Ama ikinci perdenin bazı sahnelerinde bu duruş biraz değişir ve belki de zayıflar. Benim oyuna ilişkin iki eleştirim var. Bunlardan birisi doğrudan bu konuya ilişkindir. Özellikle ikinci perdenin zenginler tarafında alafransez bulvar tiyatrosuna dönmüş gibi oluruz. Halk tiyatrosunun diri söylemi, yerini özgül ağırlığı biraz daha düşük bir vodvil ağzına bırakır sanki. Hani neredeyse birinci perde sonunda siyasal bakımdan mayınlı arazinin eşğine gelinmiş de, strateji değişikliğine gidilmiş gibi... Bunu, zenginlerle yoksulların dünyası arasında biraz daha geçişkenlik oluşturmaya çalışarak aşmayı amaçladım. Yakalayabildiğim fırsatlarda, sahnesel bir relativite görelim istedim. Yani toplumsal koşullar başka türlü emretse, Ali'nin çetesi "biz sıfırdan başladık" şarkısını söyleyen zenginler çetesi olurdu. Bir başka türlü emretse, o zenginlerin düğününde konukları eğlendiren Şübidüvâp korusu. Paranın her şeye egemen oluşuna dair bir relativite...

▪ Oyunun evrensel yanları nelerdir ve bu söyledikleriniz ile ilintili mi? (soru yeniden düzenlenebilir ama). Evrensel oluşunun nedenleri arasında *Keşanlı Ali* tiplemesinde yatan, güvenilir ve koruyucu bir kahramana gereksinim duymak yatıyor mu? Amerikan filmleri ile iyice yaygınlaşan bir kurtarıcı (monomit) arama gereksinimi mi? Kayıtsız şartsız merkeze oturttuğumuz ya da şahikalaştırdığımız bir insanın bizden fazla insan olmayışının getirdiği dramatik ironilerle yüklü anlatı mı? Oyun yazarları, yönetenleri bu oyuna çeken ve her biri tez konusu olabilecek başlıca tiyatro erdemleri nelerdir?

Soruyu sorarken o kadar güzel soruyorsunuz ki! Yanıtlar soruların içinde saklı. Yani işini bilen bir öğrenci bunları soru cümlesi olmaktan çıkarırsa, yazılıdan geçer vallaha. Evet işte: “İnsanın eski huyu, kendine hep bir put yapar. Oldum bittim böyle bu, kendi yapar kendi tapar”... Bir güce sığınma ve aidiyet ihtiyacı, benim demokrasim senin demokrasini döver, herkes eşittir ama bazıları daha eşittir, mitleştirme, mertlik belası, insanlar ölür destanlar kalır, yirmi bin kondulunun oyu, konduları yıktırma takrirı, konu yapsat çetesi, haraç öldü yaşasın haraç, politikacıların dört yıldan dört yıla hatırlanması, sarı dünyanın yarattığı idollere özenmeler, kiralık katiller, olacak artık o kadar; yani bu toplumun paranoyaları, travmaları... Burada saymakla bitmez. İşte bütün bu problemler ya da problemler, gülec, ironik, danslı, şarkılı, üstelik gelenekselden beslenen bir tasarlamanın, ustalıklı bir öykünün içinde gürül gürül akıyor. Bunlar bir tiyatro oyunu için önemli erdemler olsa gerek.

▪ *Yalçın Tura gibi “Ses ve nota sarrafi” ya da Ruhi Ayangil’in dediği gibi “makam cenneti, makamlar manzumesi” yapıtlar üreten bir müzisyene yol açılrsa, batı öykünmecisi bir müzik eğitimi sağlanırdı savına ne diyorsunuz? Yalçın Tura müziği olmadan, ya da farklı bir müzisyen elinde ve yeni bestelerle Keşanlı olur muydu? Haldun Taner, malumunuzdur belki, oyununa devletin resmi bestecilerinin atanmasını karşı olduğunu göstermek için oyununu devlet tiyatrosundan çekmişti. 1962’de yazılan oyun, bu yüzden iki yıl gecikmeli sahnelenebilmiş. Türk müziğinde çoksesliliği doğru tutturmuş ender ustalardan Tura. Zor ve unutulmaz besteleri konusunda ne diyacaksınız?*

Ben müzisyen değilim. Yalçın Tura’nın besteciliği ya da besteeri konusunda fikir yürütmekten kaçınıyorum. Ama hayranlık duyduğumu da belirtmeden geçemem. Oyunu iki kez sahnelemiş birisi olarak şu kadarını söyleme hakkını kendimde buluyorum: Müziklerde boş yok. Tura her atışta on ikiden vurmuş. Geniş bir yelpazede, ama işte tam da yelpaze gibi düzenli bir açınım. Öte yandan Haldun Taner ile Yalçın Tura’nın müzik ve söz uyumuna nasıl emek verdiklerine bakınca, insanın ders olarak okutacağı geliyor. Geçtim boş bir şarkıdan, boş bir cümle yok. “Severim seni ben en çok” şeklinde dolgu safsatalarına kesinlikle rastlayamazsınız. Dolgu sözcük değil, dolgu hece bile yok. Hayranlık ve saygı...

▪ *Sizin yorumunuzda Yalçın Tura hocanın çeyizden çıkardığı ve kırk yıldır çalınmayan beste hangisiydi? Bir de bu sürprizi anlatıverin lütfen.*

İşte demin şu sözünü ettiğim “Diagnoz”. Profesör rolü için yazılmış. Atonal ya da dissonant diyebileceğimiz bir şarkı. Söylenmesi de çok zor. Yelpazenin en uç noktasında duruyor ama, dışarı düşmüyor işte, orada duruyor. Gülriz Hanım’ın verdiği bilgiye göre, ilk prodüksiyonda, temsilden kısa bir süre önce budanmış. O gün bu gündür de unutulmuş, hiç gündeme gelmemiş. Provalara başladığımızda Yalçın Tura hocamız bu şarkıdan söz edince, çok heyecanlandık. Çeyiz sandığından bilmediğimiz bir mücevher çıkmış gibi oldu. Deyim yerindeyse şarkı, 42 yıl sonra genç yetenek Arda Aydın’ın sesiyle dünya prömiyeri yaptı.

▪ *Oyunun galasında Sururi ve Cezzar da vardı? Ne dediler? Siz bir yönetmen olarak, daha önce yönettiğiniz oyunların yeniden sahnelenişlerini izlediniz mi? Yapıtı yöneten de, yazan kadar sahiplenir mi, öyleyse neden? Yer yer keşke şöyle yapmasalardı der mi?*

Sağolsunlar, teveccüh gösterdiler, çok övücü sözler söylediler. Gülriz Hanım, en çok da Ali çetesinin zenginlerin düğününde şabidüvap korosu olarak boy göstermesinden hoşlandığını söyledi. Ben de buna çok sevindim, çünkü oradaki “farketmez, paranın egemenliği onları o kılığa da sokabilirdi” fikrini önemsiyorum...

Doğrusu ya, daha önce yönettiğim oyunların yeniden sahnelenişlerini seyretmekten biraz korkar oldum. Ne kadarı bir kendini beğenmişlikten kaynaklanır, bilemiyorum ama; genelde ağır düş kırıklığı olmaya başladı. O oyunlar babamın malı değil tabii, herkes istediğini yapar. Ama işte daha önce sahnelemiş olmaktan kaynaklanan bir durum var. Oyunu iligine kemiğine analiz etmiş oluyorsunuz. Bu da sizi daha zor beğenir bir yere itiyor anlaşılan.

▪ *Usta, Tiyatro yönetmenlik sırlarınızı, notlarınızı kitaplaştırsın da gençler şad olsun!*

Kaçmaktan kovalamaya vakit kalırsa, belki...

▪ *Sevgili Yücel Erten, sohbet için teşekkür ederim. Sizi keyifle izlemeyi sürdüreceğim.*

Ben teşekkür ederim.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Aralık 2006

Arthur Ballet

Çağdaş Amerikan Tiyatrosundaki Gündemdeki Soru

“Olup Olacağı Bu Mu?” (“Is that all there is to it?”): Çağdaş Amerikan tiyatrosunda bu temanın işlendiğini öne sürüyordu, tanınmış tiyatro eleştirmeni ve yönetmen Arthur Ballet.

1924 yılında Minnesota’da dünyaya gelen Ballet, 1957-77 yılları arasında, yazarların oyunlarını sahneleyebilmelerini sağlayacak bir programda görev almış: *Playwrights for Tomorrow* (Geleceğin Oyun Yazarları) adı altında on üç ciltlik bir dizinin editörlüğünü üstlenmiş; Ford, Rockefeller ve Guggenheim vakıflarına tiyatro ve oyun yazarlığı konularında danışmanlık yapmış, O’Neill Tiyatro Merkezi’nde, Guthrie Tiyatrosu’nda ve Tiyatro İleştirim Grubu gibi kuruluşlarda dramaturg ve yazın danışmanı olarak görev almış, *American Theater Magazine* (NewYork) ve Cambridge Üniversitesi yayını *New Theatre Quarterly* dergilerinin editörler kurulunda bulunmuş. 1981’den bu yana da Minneapolis-Saint Paul (Minnesota) kentinde KSTP-TV ve ABC-TV için film ve tiyatro eleştirmenliği yapan Ballet, Minnesota Üniversitesi’nde 1950’de başladığı öğretim üyeliğini de sürdürüyor.

Ankara’da yaptığı konuşmalarda ve sohbetler sırasında Ballet, günümüz genç kuşak oyun yazarlarını “iyiler” ve “önemliler” diye ikiye ayırdı. İyiler arasında John Guare, A.J. Gurney Jr., Beth Henly, Neil Simon, August Wilson, David Mamet ve David Rabe’i saydı. Müzikli oyun yazarı Stephen Sondheim’i, mitolojiden fırlayıp ABD’ne gelen, varoluşçuluğun kuytularında yabancılaşmış, yalnız kovboyu işleyen Sam Shepard’ı, insanın yaşamına bir anlam kazandırmasını vurgulayan Chris Durang’ı önemli oyun yazarları olarak nitelendirdi.

“Sanat sanattır, her sanat yapıtında bir anlam aramaya çalışmak yanlıştır, gerçek sanat yapıtı ikinci kez ele alındığında ilkine kıyasla daha derin, daha güzel bir şeyler veren yapıttır” diyen Ballet, sanatın gerçeklik olmadığını, sanatçı nasıl görüyorsa öyle olduğunu söyledi. Tiyatronu yapay olduğunu, izleyicinin imgelem gücüne dayanarak yapay bir gerçeklik yarattığını vurguladı. Tiyatronun özünü bunun oluşturduğunu, çünkü izleyicinin imgelem gücünü

harekete geçirmenin sahnede gerçek dünyayı olduğu gibi aktarmaya çalışmaktan daha işlevsel olduğunu ve bunun en güzel örneklerinin Shakespeare tarafından verildiğini de ekledi.

Bu nedenle çağdaş Amerikan tiyatrosunda olay örgüsünün (plot) önemini yitirdiğini, oyun kişilerinin giderek daha çok önem kazandığını belirten Arthur Ballet'ye göre Amerika'da son on yıldır, Peddy Chaevsky'nin bazı oyunlarında olduğu gibi, homurtular ve seslerin anlam kazanıyor, dilin anlam ifade etmekte en az düzeye indirildiği oyunlar yazılıyor ve aksiyon tiyatroya geri dönüyor.

Bugün Amerika'da tiyatroların nasıl ayakta durduğu da merak konusu oldu. 217 kurumlaşmış tiyatronun bulunduğu ABD'de üniversite tiyatroları ve amatör tiyatrolar devlet yardımı alamıyor; ancak, profesyonel ama kâr amacı gütmeyen tiyatrolar devletin sunduğu % 4'lük yardımı alabiliyor. Yılda 14 milyon izleyiciye 2710 oyunu 53.000 temsilde sahneye koyan tiyatrolar bütçelerinin ancak % 4'ünü Federal hükümetten, % 4'ünü eyalet hükümetinden, % 1'ini belediyeden, % 10'unu çeşitli fonlar ve sosyal etkinliklerden, % 6'sını hayırsever zenginlerden, % 4'ünü belli başlı vakıflardan, % 5'ini tiyatrolar Birliği'nden ve % 64-65'ini de gişe gelirlerinden elde ediyor. Hal böyle olunca, izleyiciyi önemsemek olanaksız. Yardımların yasal dayanakları olduğu için tiyatroya yardım etmekle birçok varlıklı kişi ya da kuruluş vergi indirimlerinden yararlanıyor. Üstelik bağışta bulunma ve yardım ABD'de gelenek haline gelmiş. Fakat bu gelenek ekonomideki bazı krizler yüzünden giderek sanat kurumlarından sağlık kurumlarına kayıyor. Bu durumdan en çok zarar gören de giderek yok olan bölgesel tiyatrolar.

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi öğrencilerine yaptığı konuşmadan sonra kendisiyle yaptığım görüşmede Arthur Ballet, Amerikan tiyatrosu hakkında ayrıntılı olarak şunları da söyledi:

- *Profesör Ballet, bugün ABD'deki tiyatro akımları hakkında görüşlerinizi alabilir miyim? Çağdaş Amerikan tiyatrosunda neler olup bitiyor?*

Bana göre bir geçiş dönemi yaşıyoruz. Yirmi yıl öne bölgesel tiyatrolar ülkenin her yanına dağılmış, ancak tiyatro adına önem-

li adımlar atamamışlardı. Bu yüzden şimdi bir sağlamlaştırma süreci geçiriyor, ektiğimizi biçiyoruz. Bazı tiyatrolar perdelerini kapatmak durumunda kalıyorlar, ama umutsuz değilim çünkü bu yerleşik profesyonel tiyatroların yerini kendi tiyatrolarını kurmak isteyen üniversite mezunu gençler almaya başladı. Onların çabalarıyla yeni bir kuşak doğacaktır. Biçem açısından Amerikan tiyatrosu Avrupa tiyatrosundan biraz geri gibi görünüyor. Bugün, çoğu Romanya'dan gelen bir Doğu Avrupalı yönetmenler akını var Amerika'ya. Görsel olanı vurgulayarak, ne bileyim, bir çeşit dışavurumcu tiyatro yapıyorlar. Gittikçe yaygınlaşan bu akım politik mesaja da önem veriyor. Amerikalı aydınlarla ilginç geliyor. Artık kabuk bağladı sanıyorum. Ama zamanla kıvamına gelip kendine özgü bir Amerikan biçemi olacak. Çok ilginç bir başka gelişme de yetişmekte olan gelecek kuşak. Bu kuşak daha çok kurallara bağlı, başı sonu belli olan oyunlar istiyorlar. Olay örgüsü, kişiler, tema, mesaj istiyorlar ve böyle oyunlar yazıyorlar.

▪ *Bir iki ad verir misiniz?*

Landford Wilson. Geleneksel oyunlar, daha doğrusu Çehov gibi, yazdığı söylenen Wilson'un *The Fifth of July* ve *Tally's Folly* gibi oyunlarında yaptığı yeni kuşağın hoşuna gidecek, başı sonu belli oyunlardan. Çoğu çağdaş yazarda geleneksel oyun yazarlığına dönüş görülmekte. Ancak, Chris Durang, örneğin *Marriage of Betty and Boa* adlı oyununda olduğu gibi, çılgınca, bölük pörçük bir sürü sahnenin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş, yığınla hızlı ve gü-lünç aksiyonun yer aldığı oyunlar yazıyor. Ama bunlar bir başka çağa, daha çok dışavurumcu tiyatroya uygun örnekler.

▪ *Amerikan tiyatrosunda bugün yeni bir mit var mı? Varsa nedir, sahnede nasıl işlenmekte?*

Eski mitte el değmemiş, uçsuz bucaksız topraklara gelip kasabalar, okullar kuran, ister girişimci, ister kovboy, isterse hızarca ya da bir maden işçisi olsun çalışarak, didinerek başarıya ulaşıyordu. Yeri önemli değildi. Son kırk yıldır bu mit parçalanıp yok olma sürecini yaşıyor. Bu parçalanmayı yansıtan ilk oyun Arthur Miller'in *Satıcının Ölümü* (*Death of a Salesman*) oldu. Eski mitin büyü-sünden bizi çıkaran, gözümüzü açan bu oyundur. Oyunda Willie Loman'ın sözlerinden anladığımız başarının anlamsız olduğuydu.

İzleyici kendi kendine ne için özgür olduğunu sormaya başlamıştı. Ve Vietnam savaşına gelindiğinde bu mit tümüyle yıkıldı. David Rabe'in oyunlarında görüldüğü gibi artık Amerikalılar her şeyin en iyisini kendilerinin yaptığına, Amerikalının her şeyin üstesinden geleceğine inanmıyorlar. Tiyatro da bunu yansıtmaktan geri durmuyor. Sorun da burada. Hayır. Amerikalı kendisine yeni bir mit yaratamadı.

▪ *Evet, sizin sık sık yinelediğiniz, Amerikan oyunlarında yaygın tema "Olup olacağı bu mu?" meselesinin kökeninde demek ki bu inanç eksikliği, düş kırıklığı, bu yitiklik, insanın yaşamına bir anlam verecek şeylerin eksikliği yatıyor. Bu tema şimdilerde yalnızca tiyatroya özgü mü, yoksa sinema gibi diğer sanat dallarında da kendisini gösteriyor mu?*

Şurası bir gerçek ki, bu boşluk, yitiklik, anlamsızlık Amerikan yazınında görülmeden önce Beckett'te ve Joyce'ta görülmüştü. Amerikalının yitiklik duygusu, sanıyorum, artık hatasız, her zaman başarılı olamayacağını kavramış olmasından kaynaklanıyor. Her yaptığımızın doğru, işe yarar olduğunu sanmıyoruz. Genç bir ülkeyiz, Türkiye gibi ve biz de büyüyörüz işte. Varoluşçu anlamsızlık bir çıkmaz sokak. Sanat açısından gideceği bir yer yok. Bence nedenlerden biri heyecan eksikliği, bir amaç yoksunluğu. Bakın, savaş istemiyorum ama savaş insanın hayatına bir heyecan getirir. Benim kuşağım da savaş istemiyordu ama bizim bir amacımız vardı. Nazileri, Japonları yenmek gibi. Şimdiki kuşağın işte böyle bir amacı yok. Kendilerinden başka bir şeyin yaşayabileceğini sanmıyorlar. Bu da bir çeşit varoluşçu çıkmazdır. Evet, diğer alanlarda da bu tema yaygın. Neyin eksikliği diye düşünüyorum da, aklıma gelen bir tek şey oluyor. Tanrı. Evet, bir çeşit din. Din her zaman sanatta önemli bir unsur olmuştur. Fanatik anlamda değil, ama insanın kendisinin onun bir parçası olduğuna inandığı, bir ritüel, bir düzen duygusu. İşte bu yok. Bu gidince yerine bir yenisi konamadı. Yeni bir düzen duygusu, inancı yaratamadık. Ama umutsuz değilim. Yeni kuşak bunu yaratacak. Bugünkü kuşak aktörel ve dinsel konulara el atmaya başladı bile.

▪ *Tanrı fikrinden çok, acaba her şeyi denediğiniz, yaşadığınız için, ne bileyim, insanın varlığına bir anlam kazandıracak, yaşama sevinci gibi bir itici güç mü yok acaba?*

Evet. Sanırım hiçbir amaçları yok. Doyum için istekler daha da arttıkça anlamsızlaşıyor. Cinsel tabuların yıkılmasını, uyuşturucu kullanımını buna örnek verebilirim. Yok, bunların sonu yok. Ama bireyin yaşamına bir anlam kazandırmıyor.

▪ *Gelelim Sam Shepard'a. Shepard'ın varoluşçuluğunu hangi terimle açıklayabilirsiniz? Biliyorsunuz, Mournier'e göre umutsuzluk, Hamelin'e göre bunaltı, Banfi'ye göre karamsarlık, Wahl'a göre başkaldırı, Marcel'e göre özgürlük, Lukacs'a göre idealizm, Benda'ya göre mantıksızlık ve Foulquie'ye göre de saçmalık. Çağdaş Amerikan tiyatrosu genelinde, belirleyebilirsiniz Shepard özelinde, sanatçılar varoluş endişesini nasıl yaşıyorlar? Varoluşun özden, öz varlıktan önce geldiğine inanıyorlar mı?*

Evet, inanıyorlar. Shepard için de geçerli bu. Hazırladığınız bu listeye Shepard'ı nasıl oturturum diye düşünüyorum. Yabancılaşma değil. O başka. Shepard'ınki yalnızlık, evet yalnızlık. Shepard bu yalnızlığını aile içinde işliyor. Aile bireyleri birbirlerin ile sürekli ilişkiler, ama yalnızlar. Hepimiz yalnızız. Shepard'ın kovboyu John Wayne'in yarattığı kovboy değil. Onun kovboyları duyarlı, çağdaş insanlar. Öyle eski kovboylar gibi iki boyutlu değil.

▪ *Mr. Ballet, Amerikan tiyatrosunun izleyicisine çok önem verdiğini, izleyicinin çoğu oyunlarda rahatlayıp gittiğini söylüyorsunuz. İzleyiciyi belli bir tada, zevke alıştırdınız mı, ya da izleyicinizi oluşturup sizden beklemesini istediğiniz şeyleri istemeyi öğrettiğinizde bir çeşit kısır döngü içine girilmiyor mu? Tiyatronun gelişimi açısından olumsuz bir durum değil mi bu? Bir süre sonra izleyici değişmeyi reddetmez mi? Tiyatro izleyicisini rahatsız ederek de hoşnut edemez mi?*

Tabii, çok dikkatli olmazsanız bir kısır döngü içine girilir. Ancak, izleyicinizi görmezden gelerseniz başarılı olmanız olanaksızdır. Çok iyi bir noktaya değindiniz. Birçok tiyatro kendi izleyicisini oluşturuyor. Belli bir görüş oluşturduğunuz zaman izleyici koltukları dolduruyor. Amerikan tiyatrosunda sorun, böyle belli bir görüşün sürekli olarak korunamayışı. Örneğin Tyrone Guthrie kendi tiyatro görüşünü ve izleyicisini oluşturduktan sonra salonlarını doldurmayı yıllarca başardı. Ancak o çekildikten sonra onun izleyicileri daha sonraki sanat yönetmenlerinin görüşlerini benimseyemedi. Tiyatro aynı olmasına karşın sunulan farklı idi. Eğer sa-

nat görüşünde bir süreklilik sağlanabilirse izleyici geliyor. Size bir örnek daha vereyim. Washington D.C. Arena Stage’de Zelda Fichandler bugüne değin hep aynı görüş içinde tiyatrosunu yaşatmayı bildi. Los Angeles’te Gordon tiyatrosu da öyle. Sanat görüşünüzdeki başarısızlık tiyatronun başarısızlığını getiriyor.

▪ *Profesör Ballet, günümüz Amerikan oyun yazarlarını “iyiler” ve “önemliler” diye ikiye ayırdınız. Önemli olmayı başarmak daha zordur dediniz. Peki, nedir bir oyun yazarını iyi ya da önemli yapan özellikler?*

“İyi” bir oyun yazarı hedef aldığı izleyiciye ulaşır. Eğer zihinsel, duygusal ve toplumsal açıdan belli bir düzey üstünde izleyiciyi hedefliyor ve onlara ulaşabiliyorsa iyi bir oyun yazarıdır. İzleyici ne dediğini anlar. Kişileri iyi çizilmemiş, olay örgüsü berbat, birçok şeyi kötü de olsa iyi denebilir. “Önemli” bir oyun yazarı ise izleyiciyi değiştirebilendir. Yani, tiyatroyu değiştirebilendir. Tiyatro tarihinde çok var böylesi. Kimin önemli olduğuna da tarih karar verir. Benim kuşağın ki bu neredeyse yarım yüzyıl demektir, Beckett idi. Çünkü Beckett tiyatro anlayışını değiştirdi.

▪ *Ya Amerikan tiyatrosunun önemlileri kimler?*

Eugene O’Neill. Evet, o da bir şeyleri değiştirmeyi kesinlikle başarmıştır. Bugün İskandinav ülkelerinde çok tutuluyor. Amerika’da ne yazık ki pek tutmadı. *Our Wilderness* gibi bir iki oyunu dışında. O’Neill Avrupa’daki bazı yenilikleri Amerikan tiyatrosuna getirdi. Dışavurumculuğu ve birçok yeni akımı biliyordu. Ve *Kıllı Maymun* (*The Hairy Ape*) gibi oyunlarında bunları uygulayıp Amerikan tiyatrosunda bir şeyleri değiştirmeyi başardı. Onun yaptıklarını başka yapabilen de çıkmadı. Diğer önemliler arasında, toplumsal bilinçliliği için Arthur Miller’ı, şiirselliği için de Tennessee Williams’ı sayabilirim. Sanırım günlük dili kullanmadan izleyicisine ulaşabilen, tiyatro dilini yücelten, zenginleştiren ve şiirselliği izleyiciye sevdiren ilk yazar oldu. Arthur Miller ise bizi uyandırdı. Onun satıcısının kim olduğunu anladık. Hepimiz idik o satıcı. Amerikan müzikli güldürülerinde yaptıkları için Sondheim’ı ve Amerikan tiyatrosuna imzasını atıp da gideceğinden emin olduğum Sam Shepard’ı da sayabilirim. Thorton Wilder’ı da unutmamak gerekir. O da Avrupa ve Rus tiyatrosundan öğrendiklerini çok

etkileyici bir şekilde vermeyi başarmıştır. Fakat, bir şeyi gözden kaçırmamak gerek. Tiyatro her zaman oyun yazarının sorumluluğunda ve elinde değildir. Bana kalırsa bir oyunu vezir de rezil de eden oyuncudur. Evet, *Satıcının Ölümü* önemli bir oyundu, ama ilk sahnelenişinde Lee Cobb oynamasaydı tutar mıydı, bilemiyorum. Aynı şey Williams'ın *Sırça Biblolar* (*The Glass Menagerie*) adlı oyunu için de geçerli. Kırk beş yıl geçmiş olmasına karşın hâlâ ilk sahnelendiğinde Amanda Wingfield'ı oynayan Laura Taylor'ın sesi kulaklarımdadır. Harold Pinter'in *Caretaker* adlı oyununu izlerken, ne olup bittiğini pek anlamamıştım ama oyunun sahnelenişi ve oyuncular beni çok etkilemişti.

▪ *Peki, ya yönetmen hakkında, ya da yönetmen-oyun yazarı işbirliği konusunda ne diyorsunuz?*

Kuşkusuz, yönetmenleri olmadan ne *Satıcının Ölümü* (Yön: Eddie Dowan) ne de *Sırça Biblolar* (Yön: Elia Kazan) yürürdü. Arthur Miller kendi oyununu nasıl sahneleyeceğini bir türlü bilememiştir. Örneğin, *Cadı Kazanı* (*The Crucible*) sahnelendiği sezon ve sahneleyen yönetmene göre dört değişik finalle izleyiciye sunulmuştur. Ama, oyunun sevilmesine neden olan birinci unsur oyunculuktur. Bugün Amerika üniversitelerinde öğrencilere oyun yazarı ya da yönetmen adı sorsanız bir tek isim çıkaramazlar. Olsa olsa, Sam Shepard'ı bilirler. Çünkü onu oyuncu da olduğu için daha iyi tanırırlar. Bir zamanlar bir oyun yazarının yeni oyununu izlemeye giderdik tiyatroya. Bu şimdi yok.

▪ *Amerikan tiyatrosunda yeni bir akım başlatan, dönüm noktası olan, İngiliz tiyatrosunda Osborne'un Öfke (Look Back in Anger) adlı oyununun yaptığı gibi, bir çığır açan oyun var mı?*

New York'taki *The Living Stage* bunu başardı. Bir tek oyun seçmek gerekirse, Jack Gelber'in *The Connection*'ı geliyor aklıma. Olağanüstüydü ve birçok izleyiciyi şaşırtmıştı. Sonra, *Dionysos* 68 var. Çıplaklık sahneye ilk kez bu oyunla geldi. Bu tutunca *Hair* ve *Oh, Calcutta* geldi. Yalnız, izleyicide şok etkisi yapan bu tür oyunların etkisi de kalıcı olmuyor. Öncü tiyatroyla ilgilenen biri *Dionysos*'u izlerken, oyuncular tam da "Gördünüz mü, sizi nasıl şaşırttık, dehşete düşürdük" havasına girdiklerinde, ayağa kalkıp çırılçıplak soyunduğunda oyuncular dehşete düşüp, "Hey, n'apıyorsunuz? Ke-

sin şunu!” demişlerdi. Blöflerinin görülmesi oyuncuların hoşuna gitmemiştir.

▪ *İki sorum daha var Mr. Ballet. Bugün Amerikan tiyatrosunun dünya tiyatrosundaki yerinden hoşnut musunuz?*

Hayır, değilim. İzlediğim birçok oyunda ne yaptıklarını bildikleri kanısına varamıyorum. İngiliz tiyatrosu bu konuda daha etkili. Daha iyi ya da daha kötü demiyorum. Tiyatrocular yeni kuşakla daha çok ilgilenmeler keşke. Tüm dünyada, aslında, tiyatro bir gelişme içinde. Yeniden canlanacaktır, eminim, ama bence yirmi yıl önce tiyatro bana daha çok heyecan veriyordu.

▪ *Ama günümüzde artık Amerikan tiyatrosunun dünya tiyatrosunu etkilemeye başladığı da söyleniyor. Bunda bir gerçeklik payı yok mu?*

Amerika’nın kültür emperyalizmi yaptığı gibi şeyler duydum, ama bugün Ankara’da sahnelenen yabancı oyunlara bakacak olursanız çoğu İngiliz oyunudur. Bir tek Edward Albee’nin *Kim Korkar Hain Kurttan* var bizden. O da yirmi beş, otuz yıl önce yazılmış.

▪ *Evet, ama televizyonumuz Amerikan filmleriyle dolu.*

Televizyon başka şey.

▪ *Profesör Ballet, şu anda altmış üç yaşındasınız. Yaklaşık kırk yılınızı tiyatroya adanmışsınız. Peki, neden tiyatro?*

Neden tiyatro? Yanıtım çok basit olabilir. Sanırım, herkesin içinde bir icracı var. Çok genç yaşta oyuncu olarak tiyatroya girdim, amatör olarak. Para kazanmak gibi bir amacım yoktu. Şanslıydım, oyuncu olarak daha sonra da oyun yazarları, diğer oyuncular, yönetmenler aracılığı ile bu icracı yanımla tiyatronun doyurduğunu fark ettim. Üstelik yaşamımı tiyatrodan kazanabiliyordum. Roman, şiir yazmıyorum. Bir müzik aleti de çalamıyorum. Ne yapacaktım peki? Yapabildiğim tek şey tiyatroydu. Ben de onu yapıyorum.

▪ *Çok teşekkür ederim, Mr. Ballet.*

Ben teşekkür ederim.

Bu söyleşiyi güncelleyebilmek adına yorumlarım şöyle:

Söyleşi başlığı “Olup Olacağı Bu Mu?” sorusu ve birinci soru-
ma yanıt olarak Ballet’nin söyledikleri 2006-2007 döneminde ço-
ğunlukla İstanbul tiyatrolarında gördüğüm tiyatro adına yapılanlar
için de geçerli. Biz de bir geçiş dönemi yaşıyoruz. Ciuli’nin “Türk

Tiyatrosunun bir gelenek izleği yok” saptamasını onaylarcasına darman duman bir tiyatro sahibiyiz. Devletten yardım alabilen kuruluşlar yanı sıra birçok cesur tiyatro kumpanyası (*Semaver Kumpanya* gibi) bu olanaklardan yoksun izleyici çekmeye çalışıyor. İzleyicinin, depremden tutun da kredi kartı borçlarına varana kadar birçok sorundan kurtulmak için (daha önce üst sınıfların gidebileceği elit bir sanatsal ortamdır diye de öğretilen, şiir gibi ulvileştirilip tanrısal yeteneklerle aynı düzeyde tutulan, tüm sanatların anası) tiyatroları doldurmaları, tiyatro kumpanyalarını izleyiciyi rahatsız eden (bana göre aydınlatan) oyunlar sergilemeyi yeğlemekten çok, onları eğlendirip katarsisten geçiren ve rahatlatan, bana göre de böylelikle aldatan, izleyicisini yanılsamalar içine gark eden, hatta “niye sahneleniyor bu oyun, bugün ve bu Türkiye’de?” diye sordurtan oyunları sahnelemeye zorluyor da diyebiliriz. Ama tiyatro nedir bilmeden kötü yapıtları ayakta alkışlayan bir kitlenin nabzına göre seri üretime geçmek tiyatro geleneğimize ne kazandırır? Yanıt soruda apaçık duruyor. Kolayı anlayan izleyicinin nabzına şerbet vermek, başı sonu belli olan, iynin ödüllendirildiği, kötünün cezalandırıldığı, gizli ahlâkçılık oyunlarına boyun eğen oyunlar sergilenip durdu hep ve onlar ödüllendirildi. İzleyici böyle istiyor mazeretine karşın, başı dimdik bildiğinden şaşmayan kumpanyalar, tiyatrolar da var kuşkusuz fakat genç oyuncular ve cesur tiyatro yaratıcıları tiyatro tarihinin her döneminde olduğu gibi İstanbul sahnelerinde de yerlerini bulamıyorlar bir türlü. Daha sonra sorduğum bir soruda, Ballet’nin dikkatini izleyeni bir kısır döngüye hapsedmekten söz etmişim. İzleyenin gözlerini bağlayıp kendisini rahat ve iyi hissetmesini sağlayacak yapıtlarla tiyatronun yeniliklere kapanacağını, onların aymasını engelleyen oyunlar sergiledikçe tiyatronun kendisi ve değiştirmeyi hedeflediği kitlesinin kuyusunu kazdığını da gizlice ima etmişim gibime geliyor şimdi. Bu yüzden de, genel geçer ölçütlere uymayan, aykırı tiyatro kumpanyalarının desteklenmesi ve tabuların yıkılması gerekliliğini bir kez daha vurgulamak istiyorum. İzleyiciyi zor yapıtları anlamaya doğru giden yolda eğitirseniz, onu rahatlatan değil, rahatsız edip düşündüren oyunlardan da keyif alacaktır.

Üçüncü sorumda, Arthur Ballet'nin Amerika'nın kendisine yeni bir yaratamayışı saptaması, benim de Türkiye tiyatrolarında sergilenen oyunlarda bir mit yaratabilme gereksinimi şart mıdır, değil midir sorusuna dikkat çekmem gerektiğini anımsattı. Bir mit yaratıldığında, daha yaratılma aşamasında kendisini çürütmeye başlar. Tıpkı “avant-garde” olabilmış bir yapıtın, bu etiketi yer yemez, öncelikle kendisini aşmasının şart olması gibi. Bu paradoks hayatın, sanatın her alanına çekilebilir. Aşta bile böyledir. Yeni, değişik, farklı diyebileceğimiz her şey anında sıradanlaşıp vasatlaşabilir ve kendisini değiştirmek ihtiyacını da gösterir onu sevene. İzleyiciyi rahatlatmak adına yapılır mit yaratıcılığı, bellekteki göstergelere hayatın birebir ne de güzel oturduğunu göstermek için sığınılır mit kalıplarına. Bu yüzden de Türkiye tiyatrolarında yeni bir mit var mıdır, yok mudur sorusu benim için saçmadır. Böyle bir mit varsa bile, kuşku ile karşılarım ve günümüz genel geçer ideolojileri ile bağlantılarını sorgulamaya alırım hemen. Bana göre, yerleşik ideoloji ve kavramların oluşturduğu mitos bulutunu sorgulamaya alan cesur yapıtlar desteklenmelidir.

Ballet'nin “Savaş istemiyorum, ama savaş insan hayatına bir heyecan getirir” yorumuna ise söyleşiyi yaptığım zamanki kadar şiddetle karşı çıkıyorum ve Amerikalı'nın savaşın yıkımından ve acılarından yeterince nasibini almamış olduğuna inandığımı bir kez daha vurgulamak istiyorum. Antagonizma tuzağını birtakım ideolojik amaçlar için araç olarak kullanmayı yeğlemek sanatın yeğlemesi gereken yollardan, giyinmesi gereken yüzlerinden birisi değildir. Savaş olmamalıdır. Tiyatro da, tüm sanat alanları gibi, savaşın her türlüşüne karşı duruş içinde olmalıdır. (“Ay Carmela!”) Bir öteki yaratıp o ötekini ortadan kaldırmayı bir amaç olarak görmek yanılması tamamen emperyalist amaçlara hizmet eden bir ideolojiyi besleyen sanat yapıtları üretmeye yol açar ki hiçbir sanatçının böyle bir duruş içinde olması olumlanamaz. İnsanı insana kıydırtan güç, silah tüccarlarının dünyayı kana bulama iştahıdır. Doymak bilmez, sınır tanımaz kapitalist ve emperyalist emellerdir. Yanıtında, Ballet'nin varoluşçu çıkmazlar diye nitelediği sanat ürünlerinin ortaya çıkmasının temel sebebi yine savaştır. Savaşın insana yaşattığı ve hatta mutlak doğru gibi iligine işlettiği

yabancılaşma, umutsuzluk, anlamsızlık ve değersizliktir. Şimdi ben “Absurd” (Uyumsuz/Saçma) tiyatro örneklerini seviyorum diye, bu tiyatronun ortaya çıkmasını sağlayan İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı yıkıma şükretmem mi gerekiyor? Hemen ardından da, Allah’ım sana şükürler olsun ki savaş var, diyerek Tanrıya inanıp kendimi bir din kurumuna tahsis mi etmeliyim? Ballet’nin eksik olan şey nedir nedir diye düşündüğünde aklına gelen şeyin din olması da, dini kurumların bu eksikliği savaşlar sayesinde kasıtlı olarak yarattığını düşündürtmez mi insana? Bugün en büyük silah tüccarının ya da destekçisinin Vatikan olduğunu bilmeyen mi var? Ballet’nin memnun görüldüğü aktörel ve dinsel konulara yeni kuşakların el atıyor olması da, bana göre bu nihai amaca, savaş hep olmalıdır önermesine dayalı ideolojilere hizmet eden bir mazeret ve hastalıktır. Sanatın görevi de bu hastalığın tesellilerini mi üretmek olacaktır?

Ballet’ye yönelttiğim bir sonraki soruda, böylesine kızmış olmama karşın, kibarlığı elden bırakmamış oluşumu da okuyucu fark eder eminim. İnsan özelliğidir belki, tuzumuz kurudu mu, herkesi, bütün dünyayı huzura, rahata, ya da belki sadece ekmeğe kavuşmuş sanabiliriz ve can sıkıntısından ya da daha çok elde edeyim diye savaş gibi oyunlar oynayabiliriz. Bu kısır savaş-barış döngüsü içinde debelendiğimiz ayırtına varmadan tabii ki. Kısır döngü içinde döndüğünün ayırtına varan yazarlar/sanatçılar da, varoluşun özündeki mutlak doğrunun yalnızlıktan başka bir şey olmadığını söyleyebilirler narsisistik kültürel temellendirme üzerinde. Ballet’nin önemli gördüğü Shepard gibi Amerikan tiyatrosunun çoğu yazarları kendilerine dönük işlerler evrensel sorunları. Evrenselden ego-santrik bir bene bakarlar ve ne kadar yalnızız ve hepimizi bu yazgı bekliyor tümcesini hep kurdurturlar eserlerine maruz kalanlara. Bu yüzden işte, kent içinde yalnızlığı, yapayalnızlık ve insansızlık içinde yok olmayı yeğleyen Jerry’nin durumunu işleyen Albee’nin *Hayvanat Bahçesi*’ni işledikten sonra odama gelen bir öğrencim, “Ayaklarımın altındaki zemini aldınız, bana o zemini geri verin şimdi!” demiştir. Ben de o zaman işte daha iyi anlamıştım sanat adına “mutlakmış” gibi sınıfa götürdüğüm yapıtlardaki ahkâmların, insana yabancılaşmanın daha yüce, erdemli, şairane

olabileceği yanılması da öğretebildiğimi. O günden sonra öğrencilerime daha eleştirel ya da farklı açılardan bakmayı öğretmeye yöneldim zorunlu olarak, müfredat gereği okutmam gereken Amerikan yapıtlarını.

Ballet diyor ki: “Önemli” bir oyun yazarı ise izleyiciyi değiştirebilir. Yani, tiyatroyu değiştirebilir.” Önemli bir tiyatro yazarı ya da yönetmeni, hatta kumpanyası var mıdır bugünkü Türkiye tiyatro sahnesinde? Bu soru, salonlarını doldurabilen tiyatroların önemli işler yapıp yapmadığı konusunda da kuşkuları ilk sorumdan bu yana kuşku ile karşılıyor olduğumun altını çiziyor. Yani önemli olmak, tiyatro izleyicisini, tiyatroyu ya da o tiyatroyu izlemeye gelen toplumu değiştirebilmeye aday olmaksı, bugünün Türkiye tiyatrosunda kaç tiyatro bunu hedefleyerek yola çıkıyor ve kaçısı bu amaçla yola çıktıkları için ödüllendiriliyor? Maddi ya da manevi olarak. Bu soruyu, önemli olmak adına ne yaptık biz sorusunu her tiyatro kumpanyasının ve tiyatro eleştirmenlerinin düşünmesi gerektiğine inanıyorum.

Ballet’nin, benim de katıldığım görüşlerinden birisi de, tiyatroyu çekici kılan ve belki de tiyatronun önemli olmak adına izleyicisini yönlendirmek üzere en önemli silahlarından birisi kuşkusuz iyi oyunculuktur. Bu konuda da 2006-2007 yılı “tiyatroda tek etki” diye belirttiğim yazılarımda çok az örnek sunabilmiştir. Oyunculunun doruk noktalarında olduğu oyunların içeriğini kuşkuyla karşıladığım olmuştur. Tiyatro kumpanyalarının her şeyden önce “Bu oyunu, neden şimdi burada sergilememiz gerekiyor?” sorusunu sormalarının gerektiğini vurgulamak istiyorum.

Ballet’nin “Bir zamanlar bir oyun yazarının yeni oyununu izlemeye giderdik tiyatroya. Bu şimdi yok” deyişisi Türkiye tiyatrolarının bugünkü durumu için acıklı bir saptamadır. Bugün parmakla sayılacak kadar az bir izleyici oyun yazarını bildiği ve ondan iyi oyun çıkacağından emin olduğu için tiyatroya gidiyor. Çoğunlukla, eğlenmek için ya da TV dizilerinden yüzlerine aşına oldukları ya da yine TV ekranlarından hayran oldukları ünlüleri sahnede capcanlı görmek üzere gitmektedirler.

Amerika’nın neresinde bir Amerikan kumpanyası Türkiye’den bir oyunu kendi seçimiyle sergiler de Ballet, geldiği zamanda sah-

nelerimizde bir tek Amerikan oyunu görünce içerlemiştir. Bu nasıl bir dünya iktidarı farkındalığıdır ki “Televizyon başka” diye karşılık verebilmiştir TV’deki Amerikan istilasını kendisine hatırlattığımda.

Televizyon başka değil, tabii ki. Nerde durup nasıl baktığınız başkadır belki.

Olup olacağı buymuş demek ki.

Milliyet Sanat Dergisi, 240, 15 Mayıs 1990

Ahmet Mümtaz Taylan

“Halkımız gibi sanatçımızın da acı eşiği yüksektir”

▪ Sevgili Ahmet Mümtaz, Ankara Devlet Tiyatrosu’nda 17 yıllık bir hizmetin var, hem oyuncu hem de yönetmen olarak. Neden istifa ettin?

Önce görünürdeki nedeni anlatayım; DT’de geçtiğimiz sezon açılışı gerçekleştirilen son koordinasyon toplantısında 2006-2007 tiyatro sezonunda Kasım ayından başlayarak Adana DT’de, Hans Ostarek’in *Don Kişot Maceralarının Dostları Tarafından Temsili* oyununu sahneleyeceğim ilan edildi. Ben oyunu geçtiğimiz sezonda yine Adana’da sahnelemeyi düşünüyordum, fakat tam da o sırada eski Genel Müdür Lemi Bilgin bizce haksız ve yersiz biçimde görevden alındı ve yerine, atanması ilk günden bu yana tartışılan Mine Acar göreve getirildi. Bakanlığın bu uygulamasını protesto etmek üzere birçok yönetmen arkadaşım gibi ben de *Don Kişot*’u sahnelemeyi belirsiz bir tarihe ertelemiştim. Sonuç olarak bu sezon oyunu sahnelemeyi kabul ettim ve yaz aylarında koordinasyon toplantısında oyunun tarafımdan Kasım ayında Adana DT’de sahneleneceği genel müdürlükçe ilan edildi. Bu karar doğrultusunda Kasım ayında Adana’da provaya başlamak üzere işlerimi planladım. Fakat 09 Eylül 2006 tarihinde Ankara DT’den arandım ve provaları 12 Eylül’de başlayacak ‘Cadı Kazanı’ adlı oyunda oyuncu olarak görevlendirildiğim bildirildi. 3. perdede iki repliklik bir

roldü. Genel Müdür ve Ankara DT Müdürü ile yaptığım telefon görüşmelerinden anlamlı ve mantıklı bir sonuç çıkmadı. Koordinasyon toplantılarında alınan kararı yok sayıyorlar, ağustos ayında yönetmen kadrosuna geçmek üzere yaptığım başvuruyu cevaplatma gereği duymadıklarını ifade ediyorlardı. Bana veya benim üzerimden birilerine bir mesaj vermeye çalıştıkları anlaşılıyordu. Meslekten olanlar bilir, bu küçültücü bir girişimdir ve kabul edilemez. Kabul etmedim, istifa ettim.

▪ *Maaşlı çalışan bir oyuncuysan, rolün küçüğü büyüğü olur mu? Sebepler arasında Devlet Tiyatrosu yönetimindeki aksaklıklar mı yoksa belli kişilerle özel sürtüşmeler mi rol oynadı?*

Ne şekilde çalışırsanız çalışın, elbette rolün küçüğü büyüğü vardır. Herhangi bir figüranın oynayabileceği bir rolü o güne kadar yüklü rolleri taşımış bir oyuncuya veriyorsanız bunda örtük ya da açık bir mesaj var demektir. Kaldı ki burada mesele rolün küçüklüğünden ziyade benim zaten duyurulmuş bir görevim olmasıdır. Adana DT’de *Don Kişot*’u sahnelemek! Ben 2001 yılından bu yana sahneye çıkmadım. Her sezon yönetmenlik yaptım, sahnelediğim oyunların başarılı olup olmadıklarını anlamak için istatistiklere bakmak yeterlidir. Tiyatroya katkımı yönetmen olarak sürdürmek gibi bir kararım var ve buna bir sabah uyandığımda vehmetmedim. İlk rejimi 1989 yılında Diyarbakır DT’de stajyer sanatçıyken gerçekleştirdim. 1994 yılından başlayarak ustam Yücel Erten’in yanında yıllarca çıraklık ettim. Yücel Erten’den sınıf geçmek, el almak, onun ağzından ‘mezun’ ilan edilmek her babayiğidin harcı değildir. 2001 yılında İsmet Küntay En İyi Yönetmen ödülüne layık görülmüş olmak da belki bir işaret sayılabilir. Bu güne kadar oyunculuk, çeşitli dönemlerde, birçok kademedede verdiğim idarecilik hizmetleri sırasında 10 oyun sahneleme fırsatım oldu ve hiçbir zaman ders çalışmadan oyuncunun, seyircinin karşısına çıkmadım, aksini iddia edecek bir kişi varsa işte buradayım. Ama mevcut DT yönetimi bunları ölçüt olarak kabul etmiyor. Mevcut idare benden yönetmen olarak faydalanmak istemiyor. Bu tercihlerini nesnel bir gerekçeye de dayandıramıyor. *Cadı Kazanı*’nın 3. perdesinde iki replik söylememin daha verimli olacağını düşünüyor. Eh bu görevin özgül ağırlığı, idarenin oyunculuşuyla ilgili düşüncesini de açıkça ifade

ettiğine göre, bana ‘17 yılımı da alıp gitmek’ düştü. DT için genel olarak bir değer taşımadığımı istifamın ardından iki üç arkadaşım hariç kimsenin arayıp sormamasından da anladım. Sonuç olarak, ortada benim iç hesaplaşmam dışında bir kayıp yok sanırım.

▪ *İstifandan sonra sadece iki üç kişinin seni arayıp üzüntülerini bildirmelerine niye şaşırdın? Ben çalıştığım özel üniversiteden ayrıldığım zaman, ne dekan, ne de rektör (ki her ikisi de benim orada çalışıyor olmamdan gurur duyduklarını söylerlerdi) bir telefonla bile arayıp üzüntülerini bildirmedi. Ben de şaşırmadım çünkü onları rahatsız ettiğimi biliyordum. Sen de benim gibi mendeburun teki olmayasın? Böyle gelmiş böyle giden bir düzende bir şeylere çomak falan mı sokuyorsun, uslu durmazsın bilirim. Bir de, TV’den aldığı dizi teklifine devlet çomak sokuyormuş az kalsın, onun için istifa etti diyenler olmuş. Buna ne diyorsun? Bildiğim kadarı ile sen bankamatik oyuncularından değilsin. TV’de de geniş kitlelerce tanındıktan sonra da birçok işte, oyuncu ve yönetmen olarak hizmet verdin.*

Evet pek uslu birisi değilim. Kuruma girdiğim 1989 yılından itibaren DT’nin özerkleşme yolunda bir yeni yapıya kavuşturulması için aktif olarak taraf oldum. 17 yıl boyunca yönetmen olabilmek dışında en tavizsiz çalıştığım ders, DT’nin özerk bir yapıya kavuşması için katkı sağlamak oldu. Birçok arkadaşımın birlikte yaptığımız o çalışmalar doğal olarak statükocularla çatışmayı hayatımızın bir parçası haline getirdi. Bu gerilim beni çok zaman asık yüzlü ve tartışmacı bir adam resmine hapsedmiş olabilir. Kısaca ‘mendeburun teki’ olduğumu söyleyen birileri çıkarsa itirazım olmaz, tabii nedenini de unutmamak kaydıyla!

Şu ‘televizyon işleri yüzünden istifa etti’ geyiğine gelince; ben 6-7 yıldır tv dizilerinde, sinema filmlerinde oynuyorum. Bu zaman zarfında 10’un üstünde tv dizisinde ve galiba 13 sinema filminde oynadım. Ve bu kadar işle birlikte her sezon oyun sahnelemeyi sürdürdüm. Yönetmenlik, DT’ye hizmet vermek ve maaşımı hak etmenin ötesinde beni mutlak anlamda tatmin eden tek iş. Yönetmenlik kendimi ifade edebildiğime inandığım tek alan. TV ve sinemada da oyunculuğa devam etmemin iki nedeni vardır. Biri kızımın iyi bir eğitim almasını sağlayabilmekse, diğeri bir gün bu alanlarda da yönetmenlik yapabilme ihtimalini sıcak tutmaktır.

DT'yi yönetenler değişimi reddediyor ve benim gibi düşünenleri yok sayıyorlar. 17 yıl doğru bildiğimi savundum, kuruma oyuncu, yönetmen, idareci olarak aşkla hizmet ettim. DT bu ülke ve naçizane benim için çok değerlidir ve hep öyle kalacak ama iyi yaptığım bir işi yapamayacaksam, DT'nin kadrosuna da, maaşına da ihtiyacım yok. İşimi yapmak için dilencilik yapmam.

▪ *Peki, ne yapmalı Ahmet? İki kimliğinle de yanıt verebilirsin, yönetmen olarak, oyuncu olarak...*

Hayat devam edecek. Sinemada TV'de yönetmenlik fırsatı bulana dek oyunculuğu sürdüreceğim. İstifamı takip eden şu bir ayda diğer ödenekli ve özel birçok tiyatrodan yönetmen olarak davet aldım. Ayrılık travmasını atlatır atlatmaz işime döneceğim. DT'deki olası değişim süreçlerini dışardan da olsa her zaman ve dikkatle izlemeyi sürdüreceğim. DT'de kurumun aydınlık geleceği için çalışacak daha birçok arkadaşımız var, onların mücadelesine bir katkı olabilecekse başlarını kaldırdıklarında ben uzakta olmayacağım. Diyonisos onlara kuvvet versin!

▪ *Türkiye'de tiyatro adına neler sence iyi, önemli işlerdir bunlar dediğin yapıtların (metin, sahneleme, oyunculuk, yönetim hepsi birden düşün lütfen) hangi özellikleridir sana şapka çıkartan?*

Hükümetin başını yurttaşına 'anarı da al git!' diyen R.T. Erdoğan'ın, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın başını sanatçısına 'bazı sanatçılar evlerinde ölsün!' buyuran A. Koç'un çektiği bir ülkede hâlâ ödenekli/özel tüm tiyatrolar her gece perdelerini açıyor. 'Onlar' ve 'kurumlarımızın başına bela gibi sardırdıkları yıkımcılar' tersten girdikleri tarihimizden silindiklerinde de o perdeler açılmaya devam edecek. Yazarlarımız yazmayı, yönetmenlerimiz sahnelemeyi, aktörlerimiz oynamayı, seyircimiz salonlara gelmeyi sürdürüyorlar. Sürdürecekler. Halkımız gibi sanatçımızın da acı eşiği yüksektir. Umutsuz olmayacağız, herkes payına düşen acıyı çekecek ama her düzlemde bu kâğıttan kabadayıların ayağına dolanmaya devam edeceğiz. Budur...!

▪ *Bireysel durumun değil de, sanatçı kimliğin ile duruşun beni her zaman daha çok ilgilendirmiştir Ahmet! Yani sıradışı düşünen, aykırı, uslu durmayan ve sinirleri bozan ve kimi zaman da belki lanet, geçimsiz bir adam olabilirsin! İzleyenler arasında sevilen bir sanatçı nasıl oldun sence?*

Bu 'kimlik ve duruş' meselesi, son zamanlarda kimilerince yersiz ve gereksiz meselelermiş gibi değerlendirilip, küçümsenmeye başlandı. Cümleden hareketle konuya ilişkin bir iki şey söyleme fırsatını kaçırmak istemem doğrusu!

Hepimiz kendi dili, gelenekleri, tarihi olan bir milliyetin mensuplarıyız. İyi, güzel ama örneğin sanatçılar bu fiili durumların ne ölçüde kölesi, ne ölçüde muhalifi olmalıdırlar? Benzer bir soru kuşkusuz, siyaset, din müessesesi ya da meslek örgütleri gibi dünyevi iktidarlara olan ilişkilerimiz için de geçerli. Sanatçı dediğiniz kişi her türlü baskı karşısında 'görece bağımsızlığını korumak' durumundadır. Yani bir başka ifadeyle; sanatçıyı bir aydın, bir entelektüel, özünde bir amatör ama her türlü iktidara karşı gerçeği söylemeye çalışan biri olarak tarif edebilirim. Bunu bir eşik olarak kabul ettiğimiz anda kaçınılmaz olarak şunu da belirtmek durumundayız; sanatçı, sanatının emrettiği temel zorunlu anayasa dışındaki her türlü kurum ve kuralla önünde sonunda çatışmak durumunda kalacaktır. İşte bu fiili durumun tam da kendisi belirgin bir pervasızlığı gerektiriyor. Evet, bu gerçeği görmezden gelebilirsiniz ama o zaman da sanatçı olarak sorumluluğunuzu, etki yaratma konusundaki potansiyelinizi, başkalarının gözünde sahip olduğunuzu her türlü ahlâki otoriteyi, örneğin sekterlik, kitle dalkavukluğu, milliyetçi çığırtkanlıklar, her 'öteki' gördüğünü linç etmeye yeltenme türünden sürü örgütlenmelerine devretmiş olursunuz. O sığ suların korumasına gönül indirene de sanatçı denmez! Ben sanatçı olduğumu filan düşünmüyorum ama ben sanatımın işçisiyim, o sığ suların kıyısına sürüklendiğimi anladığım anda hayatıma çeki düzen verme kararı aldım. Bence kimlik ve duruş meselesinin açılımı budur! Devlet Tiyatroları'ndaki varlığım ve ayrılışım bu açılımın doğal sonucudur. Senin sorunun sonuna dönecek olursak; pervasızlığın bedeli kimi zaman mende burlaşmak, çoğu zaman da izleyicilerin tahtında çekici ve sevilir olmak sanırım.

▪ *Evet, derslerimde de her zaman alıntılıdığım bir özdeyiş var sevgili Ahmet Mümtaz Taylan. Genç yaşta sevgilisi tarafından öldürülen İngiliz oyun yazarı Joe Orton'ın bir oyunundan: "Savunabileceğim işleri yapmaktansa, yaptığım işleri savunmayı nihayet öğrendim," der bir karakter. Kuşkusuz, bu sözün yanında duran da yazarın ta kendi-*

*sidir. Senin tiyatrodaki duruşun da bana bunu anımsattı. Sen de öyley-
sen eğer, yolun, zihnin açık olsun.*

Sağol Yusuf. Senin de.

Tiyatro Tiyatro Dergisi, Kasım 2006

IV. OYUNCUNUN DUASI

Oyuncunun Duası *

Charles Marowitz

Ey Tanrı Thespis ve Kutsal Kıvılcımımın Gardiyanı,
Yeteneğimi mala mülke dönüştürmeden,
Ruhumu Refah için satmadan önce
Oynayayım bu gece
Tıpkı çocukken olduğu gibi.
Sınırsız Albenili Büyük bir Şahsiyet gibi
Kovayım yüreğimden ve aklımdan
Kendi baskın imgemi
Ve oyuncu dostlarımla canlı bir bağ kurmak için
Bencil olmayım, bu gücü yeterince bağışla bana.
Onlardan üstün olduğuma inandığım,
Bunun için de bana medyanın en titiz aydınlarının
Övgüler yağdıracağı
O anların zevkine kendimi kaptırmama
Engel ol, Ey Thespis!
Ama izin ver, ben “yapayım” kendi an’ımı
Ve bir andan diğerine süzüleyim zorlanmadan,
Egoizm ve o sinir bozucu kibir olmadan.
Kurnazlık ve iblisçe oyunları ile
Sevincimi boğazıma tıkmaya ya da
Rolümü çalmaya kalkışan meslektaşlarımı
Bağışlama gücü ver bana.
Gecenin en etkileyici sahnelerinden biri olduğuna
İnanmışım o anda kuliste çene çalan
Sanat Kurumu üyelerinin
Masum kafalarına çalacağım
(Her şeyi bilen Thespis, senin bile) habersiz olduğun
O öfkeyi al götür benden!
Anlaşılmaz konuşmak

* Charles Marowitz, *Act of Being*. Londra: 1978. ss. 106-108.

Yalandan hastalanmak,
 Ağırdan alıp rolümü uzatmak gibi
 Günahlara karşı koru beni!
 (Çünkü insan zarafeti
 Sanat için sömürülmemeli.)
 Fermuarım sıkı sıkı kapalı,
 Gomum* da sağlam olsun.
 Kiralık kostümlerim içinde başım dik yürüyeyim
 Ve vidaları gevşemiş koltuk gıcırtiları,
 Geciken ışıklar,
 Eksik bir sahne gereci
 Ya da en etkileyici repliğimi okuduğum anda
 Ön sıradaki kadının, sanki önceden planlanmış gibi
 Cümbüşlü öksürüğü korkutmasın beni.
 Oyunun sonunda alkışları çok beklemeyeyim,
 Halkın alkışlarına açgözlüce sıırtmayayım
 Ya da hınçlarını kafamdan çıkarmak isterlerse,
 Kabalık edip yiyecekmiş gibi bakmayayım onlara.
 Cümbür cemaat çevremde dolaşan kameralara
 Ve sahne gerisindeki müttefik “eleştirilere,”
 Başarısızlığın habisi kanserden sayıldığını
 Kulis suratlarından okuduğum dostların ağısına karşın
 İşimi sürdürme gücü ver bana, Ey Thespis!
 Ve (gerçekten unutmuşsam eğer)
 Sanatın yaşamdan beslendiğini
 Ve bir tiyatronun havası
 Ne denli zengin,
 Cephesi de ne denli görkemli olursa olsun,
 Çevresinde, içinde, sıradan insanların
 Kahve yapıp tost yaptıkları
 Küçük bir yapı olduğunu
 Hep hatırlatsınlar bana.
 Yaşamım sanatım olsun
 (“Yaşamak için” olmasın sanatım),

* Gom: Parçaları bir arada tutan yapışkan, kaygan madde.

Ve izin ver yaşayayım sanatımı
O yüce noktaya değin ve o an işte
Şunları gerçekten söyleyebileyim:
Sanatımı yaşam için,
Yaşamımın kusursuzluğu için kullanıyorum
Ve tiyatro buna değer.
Yaşayan, sanatımdır.
Ölen, yaşamım.

Türkçesi: Yusuf Eradam



DİZİN

İncelenen Yapıtlar ve Yazarları

A

- Adam Adam (Nuri Gökaşan), 224
Ağır Roman (Metin Kaçan/Z.Akdenizli,
Ş. Batıbey, E. Turgut, Ö. Nohut, M.
Akşıray) 225
Alvin Ailey Amerikan Dans Tiyatrosu,
153-157
Apartman (Ridade Tuncel) 177-178
Araf 'ta (Çağrı Yılmaz, Emre Tandoğan)
20- 22
Arıza (Emre Koyuncuoğlu) 72-74
Atinalı Timon (William Shakespeare) 198
Aymazoğlu ile Kundakçılar (Max Frisch)
22-23, 135

B

- Bahar Noktası (William Shakespeare) iii,
70, 71-72, 75, 273
Bana Islak Mayonuzu Gösterin (Sevim
Burak/Handan Ergiydiren & 22/11)
31-36, 172, 178
Bay Kolbert (David Gieselmann) 247
Beckett Metinleri 191
Bejart Ballet 157-165
Belisarius (Gaetano Donizetti) 222, 226-
227
Bernarda Alba'nın Evi (F. G. Lorca) 135,
273.
Buluşma (Terry Johnson) 217-218
Büyük Engizisyoncu (Dostoyevski/Peter
Brook) iii, 82, 185, 193, 194

C- Ç

- Caligula (Albert Camus) 167, 179-182
Cam Adamlar (İlyas Odman) 95, 100-101,

102

- Carmela ve Paolino (Angelo Savelli) 58,
62, 287
Casablanca (Murray Burnett, Joan Alison)
85, 89, 94
Cesaret Ana ve Çocukları (B. Brecht) 13
Chamaco (Abel Gonzalez Melo) 77, 82-84
Cimri (Molière) 226, 227
Çayhane (Vera Sneider/John Patric) 123,
219-221
Çılgın Dünya (Lope de Vega) 73-74
Çok Yaşa Komedi (Anton Çehov) 226

D

- Damaged (Çağlar Yiğitoğulları/Handan
Ergiydiren) 92-93
Deri Ceket (Stanislav Stratiev) 241-242
Dişlerimiz Bembeyaz Olacak (Ha Za Vu
Zu) 115
Dobrinja'da Düğün (Nesrin Kazankaya)
52-57, 58
Düş Oyuncakları (Shakespeare, Çehov/Y.
Sertdemir, H. Köroğlu) 186, 187-188

E

- Etna: Kuyudaki Beden (Christine Sohn)
69-71, 74
Evridike'nin Çılgılığı (Sofokles/Şahika
Tekand) 176-178, 185

F

- Fırtına (William Shakespeare) 198
Ful Yaprakları (Civan Canova) 221-224

G

- Gece Mevsimi (Rebecca Linkiewicz) 227-230, 231, 232, 233, 234
 Geçit Yok (Conor McPhearson) 137-140
 Geyikler Lanetler (Murathan Mungan) 166-167, 174
 Godot'yu Beklerken (Samuel Beckett) 104, 189, 190, 196-199, 213, 222, 231
 Gözlerimi Kapatım, Vazifemi Yaparım (Haldun Taner) 78, 140-144, 270
 Grimavi (Samuel Beckett) 191
 Güneşli Pazartesi (Bedirhan Dehmen & Şafak Uysal) 95, 102-103

H

- Hacivat ve Karagöz (Orhan Kurt) 125-131
 HarS (Aydın Teker, Ayşe Orhon) 169-72
 Hayvanat Bahçesi (Edward Albee) 17, 18, 19, 102, 170, 288

I - İ

- İrk Bitig (Emre Koyuncuoğlu) 172-173
 Işığın Oğulları ile Karanlığın Oğullarının Savaşı (Amos Gitai) 210-214
 İki Efendi'nin Uşağı (Carlo Goldoni) 24-25, 188-189
 İki Kişilik Bir Oyun (Yekta Kopan) 195-196
 İlişiksiz Temas (Subvoid Dans Topluluğu) 174
 İnsan Yazıyor (The Forsythe Company) 167-169
 İstanbül Efendisi (Müşahipzade Celal) 244-245
 İvanov (Anton Çehov) 200

K

- Kadınlar, Savaş ve Oyun (Thomas Brasch) 59, 60-61, 62, 64.
 Kamelyalı Kadın (Alexandre Dumas-Fils) 225
 Kamyon (Memet Baydur) 231
 Kapanış Partisi (Daisy Bolter & İslak Köpek)

95, 103-104.

- Karanlık Korkusu (Şahika Tekand) 27-31, 179
 Kassandra (Gülbin Yeşil-Mustafa Avkıran) 85, 89
 Katedralde Cinayet (T. S. Eliot) 210
 Kaygıların Yürürlükten Kaldırılması (Fred Vargas) 173-174
 Kendine Ait Oda, No: 104 (Emre Koyuncuoğlu) 85, 90-91
 Keşanlı Ali Destanı (Haldun Taner) 78, 269-277
 Kim Kimi Kimle? (Alan Aykbourn) 232-233
 Kocasını Pişiren Kadın (Debie İstıt) 85, 90
 Kraliçe Lear (Eugene Stickland) iv

L

- Leonce ile Lena (Georg Büchner) 242-243
 Leyla ile Mecnun (İskender Pala) 91, 94
 Luvstory (Çağlar Yiğitoğulları/Damaged & Sıfır) 93

M

- Marks Döndü (Howard Zinn) 50-52
 Medea (Euripides) 20, 200, 249
 Meşe Fısıltıları (Metis Okumaları/Oruç Aruoba) 145-150
 Misafir (Bilgesu Erenus) 36-46
 Mutlu Günler (Samuel Beckett) 190

N

- Namus Meselesi (Peripheri 1) 246
 Ne Dersin Azizim? (Aziz Nesin) 235-239

O - Ö

- Oedipus Sürgünde (Sofokles/ Şahika Tekand) 14-17, 21 "oggi, niente" / "today, nothing" / "bugün, hiçbir şey" / (İlyas Odman) 203-206
 Oyunun Sonu (Samuel Beckett) 200
 Ördek Muhabbetleri (David Mamet) 17-20
 "Öteki" Çeşitlemeleri (H. Can Utku) 187

Özkıyım (Zafer Dıper) 119, 182-184

P

Persler (Aiskhylos) 185-186

Protomembrana, 2006 (Marcel.li Antunez Roca) 95, 104-107

R

3. Riçırd Faciası (Shakespeare/Ayşe Selen, Çetin Sarıkartal, Şehsuvar Aktaş) 65-69

Rüya Evi (Yung Ho Chang ve Atelier FCJZ) 112-113, 115, 116

S

Sanki/Gibi (Culberg Ballet Riksteatern) 195

Savaş ve Kadın (Matei Visniec) 233-234

Sezuan'ın İyi İnsanı (B. Brecht) 224-225

Shirtologie (Gerome Bel) 95, 96-98

Sizwe Banzi Öldü (Athol Fugard/ J. Kani, W. Ntshona) 193

Solum (Mustafa Kaplan/Filiz Sızamlı) 191-192

Sürmanşet (Sinan Tuzcu) 246

T

Tartuffe (Molière) 232

Tekrar Edebilir Misin? (Ayşe Orhon) 95, 98-100

Tiyatro Sporu (Mahşer-i Cümbüş) 218-219, 239-240

TOL (Murat Uyurkulak, Mahir Günşiray) 136, 233

Trainspotting (Irvine Welsh/ Harry Gibson) 83-84, 123, 187

U - Ü

Uyarca (Friedrich Dürrenmatt) iii, 80, 118-124

Uzun Yol: Romanlar (Şule Ateş) 201-203

Üç...İki...1000 (Umut Kırçalı) 178-179

Üç Kuruşluk Opera (Bertolt Brecht) 131-134, 140, 225-226

V

Vakit Tamam Beyler! (Şule Ateş) 206-210

Vanya Dayı (Anton Çehov) 152

Y

Yalnızlığın Ülkesine Seyahat (Emin Keşmer)

214,-216

Yeraltından Notlar (V. I. Dostoyevski) 23-24, 77, 79,-82

Yıldızların Altında (Gani Müjde) 56

