yeni tiyatro

ISSN: 1307 - 6965
www.yenitiyatrodergisi.com

Nisan 2020
Sayı: 128
Fiyatı: 12 TL / **Taahhütlü fiyatı:** 18 TL

Yayın Türü: Yerel Süreli
İmtiyaz Sahibi: Ömer Göktaş
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü ve Genel Yayın Yönetmeni:
Erbil Göktaş

Hakem Kurulu:
Prof. Dr. Semih Çelenk, Prof. Dr. Ayşe Didem Uslu, Prof. Dr. Sema Göktaş, Prof. Dr. Erhan Tuna, Doç. Dr. Süreyya Temel, Dr. Öğr. Üy. Erbil Göktaş, Dr. Öğr. Üy. Gülayşe Temeltaş

Yayın Kurulu:
Erbil Göktaş, Sema Göktaş, Alpay Ekler, Erhan Tuna, Turgay Yıldıran, Yetkin Yüksel, Mete Çubukçu, Gülçin Üstüntaş, Avaşin Yorulmaz, Ceren Olpak

Hukuk Danışmanı:
Av. Hülya Göktaş

Reklam Direktörü:
Mustafa İri
Telefon: +90 534 656 45 03

Organizasyon Direktörü:
Umut Şahin
Telefon: +90 533 301 52 51

Yurtiçi Temsilcilikler:
Adana: Mustafa Bal, **Ankara**: Mahmut Topçu, **Antalya**: Hasan Kollez, **Aydın**: Emel Selek, **Bartın**: Zafer Gecegörür, **Bursa**: Nergiz Acar, **Çorum**: Mustafa Taşkıran, **Erzurum**: Selim Cinisli, **Eskişehir**: Güney Merve Uysal, **Gaziantep**: İbrahim Yılmaz, **İzmir**: Hayrettin Filiz, **Karadeniz**: Umut Şahin, Erdal Karakurt, **Kayseri**: Hülya Göktaş, **Kocaeli**: Yetkin Yüksel, **Muğla**: Nafize Çetin, **Mersin**: Ahmet Aksoy, **Ordu**: Yasin Akyüz, **Sakarya**: Kadir Akbulut, **Uşak:** Murat Çubukçu, **Van**: Sabri Şenol

Yurtdışı Temsilcilikler:
Almanya: Şener Bağ, **Avustralya**: Tommy Murphy, **Fransa**: Georges Daniel (Coşkun Tunçtan), **Hollanda**: Şaban Ol, **İngiltere**: Meral Karamuk Uğurşan, **İsviçre**: Elmas Uzun, **Kanada-ABD**: Mahmut Şenol, **Litvanya**: Simona Orinska, **Romanya**: Cristina Modrenau, **Yunanistan**: Evdokimos Tsolakidis

Dizgi:
Muhammed Furkan Altınkaynak

Fotoğraf Editörü:
Yavuz Yılmaz
Bora Elber

Yeni Tiyatro Dergisi:
Kemalpaşa Mah. Cumhuriyet Cad. No: 66, Petan İşhanı, Kat: 2/11, İzmit/Kocaeli

İletişim:
Telefon: 0 216 334 89 75 / 0533 552 76 09
E-posta: erbilgoktas@hotmail.com
İcadiye Mah. Sofracı Sok. 8/8 Kuzguncuk-Üsküdar-İstanbul

Baskı:
Deren Matbaacılık
Organize Sanayi Bölgesi, Orkide Caddesi, No: 9 Beylikdüzü/İstanbul
Tel: 0 212 875 48 86-87

İçindekiler

SUNUŞ/2
KORONA GÜNLERİNDE YENİ TİYATRO!...
ERBİL GÖKTAŞ

HABER/3
İSTANBUL ŞEHİR TİYATROSU TARİHİNDE BİR İLK

HABER/5
KARANTİNA GÜNLERİNE ÖZEL, İNTERNET ERİŞİMLİ TİYATRO OYUNU YAYINLARI
METE ÇUBUKÇU

SÖYLEŞİ/7
OYA BAŞAR: TİYATRO İNSAN RUHUNU GÜZELLEŞTİRİR.
YETKİN YÜKSEL

ELEŞTİRİ/9
BÖYLE ŞEYLER ANCAK FİLMLERDE OLUR!
OĞUZ TURGAY

SÖYLEŞİ/13
SUZAN ACUN İLHAN: OYUNCU SAHNEDE KENDİNİ GİZLEYEBİLMELİ
ERBİL GÖKTAŞ

ELEŞTİRİ/17
YEŞİM COŞKUN: LA LOBA, BENİM İÇİN KENDİME YENİDEN İNANMAMI SAĞLAYAN BİR ÖZGÜVEN ÇALIŞMASI OLDU
AVAŞİN YORULMAZ

MAKALE/20
STANİSLAVSKİ ÜZERİNE
RUSUDAN SAVANELİ

İNCELEME/25
"CAN YELEĞİ" SINIRLARINDA LABİRENTİ KEŞFETME
GÖKHAN DOĞRUSOY

MAKALE/29
DOKUMACILARIN İSYANI OYUNUNDA NATURALİZM ETKİSİ
HAKAN UÇAR

MAKALE/34
GERÇEKÇİLİK VE DIŞAVURUMCULUK AKIMLARININ BERTOLT BRECHT'İN GECEDE DAVUL SESLERİ OYUNUNDAKİ YANSIMALARI
ELİF SOLAK TOKATLI

ARŞİV/40
CANİKO BİR ARAYIŞTIR, BİR UMUTTUR, BİR DÜNYADIR...
CAN MURAT YAŞAR ŞENGEL

SÖYLEŞİ/46
FATİH KÜÇÜK: VARLIĞIMIN TEMELİNİ SANATTA BULDUM
MUSTAFA İRİ

ELEŞTİRİ/51
VİYANA SAHNELERİNDEN ÖRNEKLER
MUSTAFA BAL

ELEŞTİRİ/54
SAVAŞI SORGULAYAN BEŞ KAPI: KAPILARIN DIŞINDA
AVAŞİN YORULMAZ

KORONA GÜNLERİNDE YENİ TİYATRO!...



ERBİL GÖKTAŞ

Başlık Gabriel Garcia Marquez'in "Kolera Günlerinde Aşk"ına benzedi biliyorum, bunu kasıtlı yaptım; en kötü zamanlarda bile aşkımız tiyatro, Yeni Tiyatro!… Konu "aşk" olunca gerisi teferruattır. Elbette evlerimize kapandığımız bu günlerde, sokaklarda yaprak dahi kıpırdamasa da, bizler Nazım Hikmet'in o müthiş şiirindeki Ulu Önderimiz "Şayak Kalpaklı Adam" gibi, *"nasıl ve ne zaman geleceğini bilmeden güzel, rahat günlere"* inanıyoruz.

En kötü koşullarda bile inandığımız güzel günler için var gücümüzle, enerjimizi zorlayarak çalışmaya çalışıyoruz. Anton Çehov'un oyunlarında sıkça dile getirdiğince, "bizi sadece çalışmak kurtarır" düşüncesi, varlığımızın bilincine vardığımızdan beri beynimizin içinde bir mıh gibi duruyor. Bunun için Korona günlerinde de dergimizi çıkarıyoruz, "yeni" kitaplarımızı yayına hazırlıyoruz, öğrencilerimizi bilgilendirmeye, eğitmeye devam ediyoruz. Bizim için de "kötü" olan tam hızımızı almışken, bu yıl gerçekleştirdiğimiz Yerin Altında oyunumuza herkes gibi ara vermek zorunda kaldık. Oysa ilk etapta 30 oyun oynamayı planlamıştık, bunun anlaşmalarını yapmıştık, umarım bu süre kısa olur da, hem diğer oyunlarımızı hem de Yerin Altında'yı sergilemeyi sürdürürüz.

İşin ilginci de şudur: Yerin Altında adlı distopik oyunumuzun, tam da bugünleri yansılaması olmuştur. Sanki bu oyunu hazırlarken herkesin sığınaklarında tutsak kalmasını, pembe dokunun tüm dünyayı sarıp nefessiz bırakmasını öngörmüşüz… Distopik dedim ama bundan kurtulmanın en önemli yolunun da kadınların mücadelesiyle gerçekleşeceğini savlıyor oyunumuz. Eğer bir Türkiye Ütopyası gerçekleşecekse bu kadınların öncülüğünde olacaktır. Bunu bir slogan ya da kalıp bir söz olarak söylemiyorum, gerçekten de tüm hayatı avuçlarının arasında tutan, erkekleri de yetiştiren kadınlardır. Ben buna inanıyorum, ana olarak da, eş, sevgili olarak da, akraba, kardeş, arkadaş olarak da kadınların erkekleri yönlendirmedeki, içlerindeki şiddeti törpülemedeki işlevleri çok önemlidir. Zaten oyunun getirdiği "ütopya" da budur. Bu düşüncenin tüm toplum kesimlerince benimsenmesi için oyunumuzu Türkiye'nin her yerinde oynamak için girişimlerde bulunmuştuk, Korona günlerinden sonra bu çabalarımızı sürdüreceğiz. Çünkü Edip Cansever'in "Mendilimde Kan Sesleri" şiirinde dediği gibi "umudu dürt, umutsuzluğu yatıştır" düşüncesi, ustalarımız tarafından toplumu yönlendirme yetisi olan insanlara bırakılmış birer vasiyet gibidir. 8 kasım 2019'da aramızdan ayrılan bilge ustam Profesör Doktor Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi 2'nin son cümlelerinde şöyle diyordu: *"Ancak tiyatro alanında yapılması gereken şeyler her gün biraz daha büyüyor ve atılması gereken adımlar her gün biraz daha çoğalıyor. Asıl sorun bizim başkalarından iki misli hızla yürüyüp yürüyemeyeceğimizdir."*

Sanatın, sanatçının görevi de zaten bu değil midir, en zorlu koşullarda bile umudu diri tutmak, uyuşukluktan, pısırıklıktan sıyrılıp çalışıp mücadele etmek… Mücadelenin öyle felsefi, toplumsal, psikolojik etkileri var ki, insanı diri tutup, yaşama sıkı sıkıya bağlarken, en kötü koşulları bile aşmayı sağlayabiliyor. Ben de bu Korona günlerinde biraz içimize dönmeyi, biraz kendimizle de mücadele etmeyi, biraz daha "iyi insan" olmayı öneriyorum. Ben öyle yapacağım…

İyi insanı, "yeni insanı" oluşturma yolunda mücadele edenlere bin selam olsun!...

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ 1914 Şehir Tiyatroları

İSTANBUL ŞEHİR TİYATROSU TARİHİNDE BİR İLK



İBB Şehir Tiyatroları, 2020 Sezonunu, Dünya Kadınlar Günü haftasında duyurdu. Projeleri açıklanan yazar ve yönetmenlerin yarısından çoğunun kadın sanatçılar olduğu dikkat çekti.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Genel Sanat Yönetmeni Mehmet Ergen, yeni sezon oyunlarını Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nde düzenlediği basın toplantısında açıkladı. 8 Mart öncesi açıkladığı repertuvarda kadınların ağırlığına dikkat çeken Ergen, "Şehir Tiyatroları, sanatta fırsat eşitliği konusunda tüm dünyaya örnek olacak bir atılım yapıyor. 106 yıllık kurumun tarihinde ilk kez bu sezon, sahnelenecek oyunların yazar ve yönetmenleri arasında kadınlar, yaratıcı ekibin yarısından çoğunu oluşturuyor. Bu oran, yalnızca Türkiye'nin ödenekli tiyatrolarında değil, dünya tiyatroları arasında da bir ilktir" dedi.

2020 içinde sahnelenecek oyunlar hakkında konuşan Ergen, "5'i Türkiye prömiyeri 6 kadın yazarın oyunu var. Bu oyunların tümü kadın yönetmenler tarafından sahneleniyor" ifadelerini kullandı.

Ergen, yeni sezon için şu bilgileri verdi:

Bilgesu Erenus'un Yaftalı Tabut'u Türkiye'nin ilk kadın oyun yazarı Fatma Nudiye Yalçı'nın kişisel ve siyasal çalkantılarla dolu yaşamını sahneye getiriyor. Yalçı'ya bu oyunda Hikmet Kıvılcımlı, Nazım Hikmet ve Kemal Tahir gibi yazarlar da eşlik ediyor.

Leyla Nazlı'nın Kısraklı Kadın'ı, Londra'da bir hastanede bebek bekleyen bir kadının rüya ile gerçek, terkettiği Anadolu topraklarıyla Batı arasında bocalamalarını büyülü bir ortamda sunuyor. Oyun daha önce İngiltere, Almanya, İsveç ve Hollanda'da sahnelendi. Şimdi ilk kez Türkiye'de.

Kimse Kimseyle Öyle Şeyleri Konuşmuyor Artık Şirin Gürbüz'ün ilk oyunu. Babalarını 12 Eylül'de kaybeden iki kızkardeşin birbirleriyle ve aileleriyle yaşadıkları çatışmaları, yakın tarihimizde yaşadığımız toplumsal travmalar çerçevesinde ele alıyor.



Kurtlar, Amerikalı genç kadın yazar Sarah Delappe'nin ilk oyunu. Henüz 20'lerinde olmasına rağmen usta bir yazar olarak tüm dünyada ses getiren yazarın oyunu, bir kız futbol takımının antrenmanları sırasında geçiyor. Oyun New York ve Londra'dan sonra ilk kez İstanbul'da sahneleniyor.

Deniz Altun'un kaleme aldığı Gül'e Ağıt ise, Türkiye'yi ayağa kaldıran kadın cinayetlerinden yalnızca biri olan Güldünya'nın yaşam öyküsünden yola çıkıyor.

Büyülü gerçekçiliğin öncülerinden roman ve öykü yazarı Mine Söğüt'ün ilk oyunu Beşamelli Tavuk, Subay Eşleri Yardımlaşma Derneği'nin bastırdığı yemek kitabından seçilen yemek tarifinin hazırlanmasıyla başlayan oyun bir aile akşam yemeğinin nasıl tüm aileyi ters yüz ettiğini komik bir dille anlatıyor.

Oyunların yönetmenleri;

Yelda Baskın, Lerzan Pamir, Emre Koyuncuoğlu, Özgür Kaymak.

2020 sezonu için, geçen sezonlarda planlanan ancak provaları başlayamayan projelere de yeşil ışık yakıldı. William Shakespeare'in ölümsüz eseri Hamlet, Engin Alkan rejisiyle sahneleniyor.

Şehir Tiyatroları'ndaki ilk rejisi 12. Gece ile çok ses getiren Serdar Biliş, bu kez Bertold Brecht'in Cesaret Ana ve Çocukları'nı sahneliyor.

İnsan ilişkilerinin çürümeye yüz tuttuğu bir çağda, yalnız insanların arasında bir umut arayışını anlatan Umut, Ionesco'nun da ilk çevirmenlerinden Nuri Pakdil'in Şehir Tiyatroları´nda ilk oyunu.

Lüküs Hayat'tan beri ilk kez bir Cemal Reşit Rey müzikali daha sahnelenecek: Yaygara 70.

Erol Günaydın tarafından yazılan eserin yönetmeni, Lüküs Hayat'ı da sahneleyen Haldun Dormen.

Modern tiyatronun kurucularından Anton Çehov'un baş yapıtlarından Vanya Dayı Mehmet Ergen'in Genel Sanat Yönetmeni olduğu bu ilk sezondaki ilk rejisi.

Son yılların en çok ses getiren genç oyun yazarlarından Murat Mahmutyazıcıoğlu, bol ödüllü eseri Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin'i yeni kadrosuyla bu kez de Şehir Tiyatroları için sahneliyor.

KARANTİNA GÜNLERİNE ÖZEL, İNTERNET ERİŞİMLİ TİYATRO OYUNU YAYINLARI



METE ÇUBUKÇU

Olağanüstü günlerden geçiyoruz… Covid-19 virüs salgını nedeniyle, evlerimize hapsolduk. Dostlarımızdan uzak kaldık. Tiyatro, sinema ve daha nice sosyal yaşam faaliyetlerinden koptuk. Elbette, bu zor günler de gelip geçecek. Bizler ise bu süreçte, hem akıl hem beden sağlımızı korumaya özen göstereceğiz. 27 Mart Dünya Tiyatrolar Günü'nde Muhsin Ertuğrul'a atfedilen şu sözler, sosyal medya üzerinden bolca paylaşıldı ve tiyatro severlere umut saçtı: "*Yarın kıyamet kopacağını bilsem, bugün bir tiyatro daha açarım*". Tiyatroya aşkla bağlı eşsiz bir usta, sanki bugünü görmüşçesine, bilgece bir öğüt veriyordu.



Fotoğraf: "Hamlet", Schaubühne, Berlin, 2008.

Birçok ülke, salgınla mücadelede, haklı olarak, yüzlerce insanı bir araya getiren tiyatro mekânlarını geçici olarak kapatma kararı aldı. Bu süreçte, kimi topluluklar, halka moral vermek ve tiyatro ile bağlarını diri tutmak amacıyla, çeşitli oyunlarına internet üzerinden erişim hakkı tanıdı. İşte, bu yazıda, bu paylaşımlardan dikkat çeken bazılarına nasıl ulaşacağınız hakkında bilgi vermek istedim. Şüphesiz, bir tiyatro oyununu sahnede izlemenin büyüsünden ve etkisinden uzak olacaktır. Ama varsın olsun, bu karantina günlerinde, tiyatro sanatının ışığından bir nebze de olsa, evimizde yararlanalım!



Fotoğraf: "Define Adası", "National Theatre", Londra, 2014.

Önce, Türkiye'den başlayalım: Kültür Bakanlığı, Youtube üzerindeki sayfasından(https://www.youtube.com/user/KulturTurizmBak) çeşitli tiyatro oyunlarının gösterimine başlamıştı. İlk başta, daha fazla oyuna ilişkin paylaşım yapılırken, sonrasında muhtemelen görüntü kalitesinde yaşanan sorunlar nedeniyle, çoğu yayından kaldırıldı. Ağırlıklı olarak çocuk oyunlarının video gösterimi yapılmaya başlandı.

En etkileyici erişimlerden birisini, Berlin'in ünlü tiyatrosu Schaubühne sağladı/sağlıyor. Her akşam 18:30'da, https://www.schaubuehne.de/ web sayfasından, topluluğun arşivinden tarihî yapımların video görüntüsüne ulaşılabiliyor. Üstelik, oyunların bir kısmı İngilizce altyazısı ile sunuluyor. Henrik İbsen'in ünlü yönetmen Peter Stein'in rejisiyle sahnelenen 1971 yapımı "***Peer Gynt***" oyunu, bölümler halinde 26-27 Mart tarihlerinde gösterildi. Sonrasındaki program, şu şekilde yayınlandı: 28 Mart'ta "***Hedda Gabler***" (*H. Ibsen, Yöneten: Thomas Ostermeier, 2005*), 29 Mart'ta "***Homburg Prensi***" (*Heinrich von Kleist, Yöneten: Peter Stein, 1972*), 30 Mart'ta "***Woyzeck***" (*Georg Büchner, Yöneten: Thomas Ostermeier, 2003*), 31 Mart'ta "***Bakkhalar***" (*Euripides, Yöneten: Klaus Michael Grüber, 1974*), 1 Nisan'da "***Hamlet***" (*W. Shakespeare, Yöneten: Thomas Ostermeier, 2008*), 2 Nisan'da "***Yaz Misafirleri***" (*M. Gorki, Yöneten: Peter Stein, 1974*), 3 Nisan'da "***III. Richard***" (*W. Shakespeare, Yöneten: Thomas Ostermeier, 2015*), 4 Nisan'da "***Büyük ve Küçük***" (*Botto Strauss, Yöneten: Peter Stein, 1978*), 5 Nisan'da "***Bağlantısı Kesilen Çocuk için***" (*Metin-Koreografi-Reji: Falk Richter, 2013*), 6 Nisan'da "***Sanat***" (*Y. Reza, Yöneten: Felix Prader, 1995*), 7 Nisan'da "***Sistem 2 / Buz Altı***" (*Yazan-Yöneten: Falk Richter, 2004*), 8 Nisan'da "***Oresteia – Bölüm 1: Agamemnon <<Katleden***



Fotoğraf: "Cyprus Avenue", "Royal Court & Abbey Theatre", Londra, 2017 (©Ros Kavanagh).

Katledilir>> (*Aiskhylos, Yöneten: Peter Stein, 1980*), 9 Nisan'da "***Oresteia – Bölüm 2: Adak Taşıyanlar <<Azat Eden Deliriyor>>***" (*Aiskhylos, Yöneten: Peter Stein, 1980*), 10 Nisan'da "***Oresteia – Bölüm 3: Eumenidler <<Vampirler, Şehri Kutsasın>>***" (*Aiskhylos, Yöneten: Peter Stein, 1980*), 11 Nisan'da "***Bella Figura***" (*Y. Reza, Yöneten: Thomas Ostermeier, 2015*), 12 Nisan'da "***Üç Kız Kardeş***" (*A. Çehov, Yöneten: Peter Stein, 1984*), 13 Nisan'da "***Sabırsız Yürek***" (*Stefan Zweig'dan uyarlama, Yöneten: Simon McBurney, 2015*), 14 Nisan'da "***Yalnız Yollar***" (*A. Schnitzler, Yöneten: Andrea Breth, 1991*), 15 Nisan'da "***Zaman ve Oda***" (*B. Strauss, Yöneten: Luc Bondy, 1989*), 16 Nisan'da "***Reims'a Dönüş***" (*Didier Eribon'un romanından uyarlama, Yöneten: Thomas Ostermeier, 2017*) ve 17 Nisan'da "***Bavyera'dan Av Sahneleri***" (*Martin Sperr, Yöneten: Hagen Mueller-Stahl/Wolfgang Schwiedrzik, 1966*).

Berliner Ensemble Tiyatrosu, web sayfasından, 2017 yapımı "***Kafkas Tebeşir Dairesi***" oyununu (*B. Brecht, Yöneten: Michael Thalheimer*) yayınlamaya başladı *(Bknz. https://www.berliner-ensemble.de/be-on-demand*).

Londra'da "*National Theatre (Ulusal Tiyatro)*", her Perşembe günü (*Türkiye saatiyle 22:00'da*) arşivinden bir oyun yayınlayacağını duyurdu (*Bknz. https://www.nationaltheatre.org.uk/*). Yayınlanmaya başladıktan sonra, yaklaşık bir hafta boyunca oyunların Youtube kanalı (*https://www.youtube.com/channel/UCUDq1XzCY0NIOYVJvEMQjqw*) üzerinden erişime açık olacağını belirtti. Programı şu şekilde duyurdu: 2 Nisan'da "***Bir Adam, İki Guvnor [One Man, Two Guvnors]***", (*Richard Bean, Yöneten: Nicholas Hytner, 2011*), 9 Nisan'da "***Jane Eyre***" (*Charlotte Brontë'nin romanından Sally Cookson'un uyarlaması ve rejisiyle, 2014*), 16 Nisan'da "***Define Adası***" (*Robert Louis Stevenson'ın romanından Bryony Lavery uyarlamasıyla, Yöneten: Polly Findlay, 2014*), 23 Nisan'da "***On İkinci Gece***" (*W. Shakespeare, Yöneten: Simon Godwin, 2017*).

Londra'nın bir diğer tiyatrosu "*Royal Court Theatre*", "*Abbey Theatre*" ile ortak yapımı olan ödüllü "***Cyprus Avenue***" yapımını (*David Ireland, Yöneten: Vicky Featherstone, 2017*), 27 Mart - 26 Nisan tarihleri arasında, web sayfasından yayınlayacağını duyurdu. (*https://royalcourttheatre.com/*)

Birkaç örnekle verdiğimiz bu internet erişimli yapımların sayısı, ilerleyen günlerde, daha da artabilir. Öte yandan, içinde bulunduğumuz bu zor karantina şartlarının bir an önce bitmesini ve tiyatro oyunlarını canlı olarak sahnede izleyeceğimiz o büyülü günlerin en kısa zamanda gelmesini diliyorum…

OYA BAŞAR: TİYATRO İNSAN RUHUNU GÜZELLEŞTİRİR.



YETKİN YÜKSEL



Türk Tiyatrosu'nun özel bir oyuncusu olarak, iyi ve kötü dönemleri sahnede deneyimlediniz. O yıllar ve şimdiki zamanlar arasında ne gibi farklar var?Virüs dünyayı sarmadan önce sanata bulaşan virüsler de gördünüz mü hayatınızda? Yoksa hep güllük gülistanlık mıydı heryer?

Ben virüs diye bakmıyorum. Bu, popüler bir söylem. Tiyatronun hiçbir zaman yeterli derecede destek aldığını düşünmüyorum. Şöyle bir bakarsak futbol sporuna yapılan destek hiçbir zaman sanat dallarına yapılmamıştır. Oysa ki bir ülke kendini ancak sanatıyla ifade edebilir ve var edebilir. Ben, insanın iletişim kurabileceği ve kendini var edebileceği tek yerin sanat olduğunu düşünüyorum.

Sahneye ilk hangi oyunla çıktınız? Aileniz destekçi miydi attığınız adımlarda?

8 yaşımda Şehir Tiyatroları'nın çocuk bölümünde tiyatro serüvenime başladım. Babam bir tiyatro aşığıydı. Bütün enerjisini beni bu alanda başarılı kılabilmek için harcamıştı. Ona minnettarım. Bana böyle güzel bir mesleği sunduğu için.

İlk oyunum da rahmetli hocamız Ferih Egemen´in sahneye koyduğu "Çizmeli Kedi" oyunuydu.

Devekuşu Kabare yıllarından bahseder misiniz?

Devekuşu Kabare çok farklı bir deneyimdi benim için. İlk kez bir kabare tiyatrosunda oynuyordum. Türkiye, kabareyi o dönem daha yeni yeni tanımaya başlamıştı. Sevgili Haldun Taner hocamızın kurduğu ve yapılandırdığı bir tiyatroydu. Gerçekten kendi adıma farklı bir tecrübeydi diye düşünüyorum. Metin Akpınar, Zeki Alasya ve Ahmet Gülhan işini çok iyi yapan oyunculardı. Onlardan da çok şeyler öğrendim.

Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu döneminde hangi oyunda oynadınız? Nasıl bir süreçti?

Ali Poyrazoğlu eski dostum. Oynarken çok keyif aldığım bir aktördür. Uzun yıllar birlikte çalıştık. 'Deliler Boşandı' (Aziz Nesin), 'Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım' (Haldun Taner), 'Dur Konuşma Sus Söyleme' (Ferhan Şensoy), 'Morfin' ve 'Evet Evet' gibi çok sevdiğim oyunlarda birlikte çalıştık.

'Kadın ve Memur' iyi ses getirmişti. BKM ile yaptığınız bu işin dramatik yapısı ve verdiği mesaj oldukça güçlüydü…

Evet güzel bir projeydi. Kemal Kocatürk benim sevdiğim ve beğendiğim bir yönetmenden. 2004 yılında Şehir tiyatrolarında 'Yedi Kocalı Hürmüz' oyununda birlikte çalışmıştık.

Bir dönem ara verdiniz ve şimdi iyi yazılıp iyi yönetilen bir oyunla karşımızdasınız? 'Plastik Aşklar' hakkında ne düşünüyorsunuz?

Tüm bir ekibin uyum ve özveri ile çalıştığı içimize sinen iyi bir iş oldu. İzleyiciden de olumlu tepkiler aldık. Sizler de beğenmişsiniz. İlgi gösteren herkese ve tüm ekibe teşekkür ederim.



Bu son dönemde komik ve dram arasında başarılı bir performans ile izleyiciyi etkileyen oyuncular gördük. İki kişilik oyunlar hakkındaki fikrinizi alabilir miyiz?

Seyrettiklerim içinde iyi olan performanslar vardı. Son zamanlarda genellikle iki kişilik ve tek kişilik oyunlar tercih ediliyor. Çünkü onlar atölye ve deneme sahneleri için daha uygun oyunlar.

'Olacak O Kadar' dönemi sizi bir fenomen yaptı. Tüm halkı televizyonun karşısına çiviledi. 'Oya Başar&Levent Kırca Tiyatrosu' size neler kazandırdı. Komik olmak ya da komik karakterlerle ilgi görmek bir oyuncu için ne ifade eder?

Sizin de dediğiniz gibi 'Olacak O Kadar' bir fenomendi. Türk televizyonunda cesurca herşeyi eleştirebilen ama şekerini de içine iyi katmasını bilen bir programdı. Biz halkın söylemek istediği şeyleri onların dilinden söyleyebilendik. Hem de hiç sakınmadan. Bugün bile insanlar bir olay olduğunda tam da olacak o kadarlık diyorlar. Çünkü tam yerine rast geldi biz de hep manzara koyduk. Bence salt komik karakterlerle ilgi görmek önemli değil, yaptığınız işle saygı ve sevgi görmek daha önemli.

Diziler ve sinema için aranan oyuncu olmak ve maddi açıdan çok da verimli olmayan tiyatro arasında nerede duruyor Oya Başar?

Tiyatro bambaşka. Ben tiyatroya aşığım. Televizyonda dizi izlemekle tiyatroda oyun seyretmek farklıdır. Zaten onu ayırt edebilen seyirci tiyatroya geliyor. Tiyatronun keyfini alabilen tiyatrodan vazgeçemez. Bizim pillerimiz sahnede şarj oluyor. Seyirciyle o atmosferi paylaşmak çok başka bir şey. Salondaki bir nefes bile sizi farklı oynatabiliyor. Siz televizyonda kişinin evine misafir gidiyorsunuz, tiyatroda ise kişi sizi seçerek geliyor.

Göz dolduran kariyerinizde henüz gerçekleşmemiş bir hayal kaldı mı?

Hayır kalmadı. Hemen hemen yapmak istediklerimi gerçekleştirdim. Ama her gün yeni şeyler, yapmak ve kendini geliştirmek duygusu beni ayakta tutuyor.

Zor zamanlardan geçtiğimiz şu günlerde idealist oyunculara ve yeteneği olan gençlere tavsiyeleriniz ne olur?

Galiba son zamanlarda gençler televizyonda olmayı tercih ediyorlar. Oradaki şöhret imkanı daha çabuk kitlelere ulaşma şansı sağlıyor. Fakat tiyatronun farklı bir keyfi vardır. İnsanı insana insanla anlatma sanatıdır. Tiyatroyu sevmek, onu yapmak kadar önemlidir. İnsanın ruhunu güzelleştirir. Zaten bir genç bu yolu seçmişse bana ancak alkışlamak ve desteklemek düşer. Sanatı seçmek hayatı ve çeşitliliğini seçmektir. Çünkü biz bir hayatta yüzlerce kişiyi oynarız. Tiyatro yaşamdır.

BÖYLE ŞEYLER ANCAK FİLMLERDE OLUR!



OĞUZ TURGAY



Aydın Ketenağ ©

'Tanrı öldü. Tanrıdan geriye bir ölü kaldı. Ve onu öldüren biziz. Hâlâ gölgesi beliriyor uzaklarda. Kendimizi nasıl avutacağız, biz katillerin katilleri? Neydi bıçaklarımızın altında ölümüne kan döken, dünyanın sahip olmuş olduğu bu en kutsal ve en kudretli şey: bu kanı kim silecek üzerimizden? Hangi su var bizi temizleyecek? Hangi teselli şölenlerini, hangi kutsal oyunları icat etmek zorunda kalacağız? Fazla büyük değil mi bize bu davanın yüceliği? Buna layık olmak için birer tanrıya dönüşmeli değil miyiz?'

(Nietzsche, Şen Bilim, Kısım 125)

Yaşadığımız her şeyin anlamsızlaştığı, çok ağır bir süreçten geçiyoruz. Sadece 125 nanometre büyüklüğe sahip olan bir virüsün saldırısı altındayız.

Çin'in Hubei eyaletinin en büyük şehri olan Wuhan'da, 2019 yılının son günlerinde ortaya çıkan ilk vakanın ardından, sadece üç ay içerinde 199 ülke ve bölgeye yayılan koronavirüs (COVID-19) (2019-nCoV) an itibariyle 800 bin kişiyi etkisi altına almış durumda. Pandemi olarak tanımlanan durum karşısında, bütün dünya salgınla mücadele ediyor.

Virüse karşı geliştirilmiş bir aşının henüz bulunamamış olması, dünya üzerindeki toplumsal yaşam döngüsünün duraksamasına neden oldu. Varlığımıza yönelik tehdit, insanoğlunun kendi zekasıyla tasarladığı, elleriyle inşa ettiği toplumsal yaşam modelini de alt üst ediyor.

Bir zamanlar toplu olarak vakit geçirdiğimiz mekanlar kepenk indirdi. Parklar ve meydanlar terk edildi. Toplu ulaşım araçları tenhalaştı. Ölümün kol gezdiği sokaklar, kimi devlet eliyle kimi kendiliğinden boşalmış durumda.

İLK ÖNLEM BİREYSEL İZOLASYON

Günlük yaşam alışkanlıklarını terk ederek, bulundukları yerde mahsur kalan insan toplulukları, nasıl savaşacaklarını bilmedikleri bu görünmez düşmana her gün yeni kurbanlar veriyor. Koşulların ortaya çıkardığı belirsizlik hali, bireyleri psikolojik olarak tedirginliğe sürüklüyor. Yaşam yavaşlarken, asgari gereksinimlerle yeni bir günü deviriyoruz. Karanlık günlerin uğursuzluğunda, görün-



mez bir düşmanla savaşacak silahınız yoksa eğer, alınması gereken ilk önlem bireysel izolasyon.

Elbette yenik düşen binlerce kayıp ruhlarımıza, binlercesi daha eklenecek. Elbette tarihin kayıt altına aldığı ve geçmişte bıraktığı her büyük felaket gibi yaşanılan bu kaosu da geride bırakacağız.

İnsan elinin değdiği her şeyi anlamsız kılan bu süreç, toplumsal bilincimizin gereksiz alışkanlıklarımızdan ve anlamsız hırslarımızdan arınmasının bir başlangıç noktasını oluşturur belki!

TÜRKİYE PRÖMİYERİ İZMİR'DE

Koronavirüsün henüz pandemi ilan edilmediği günlerde, Cihangir Atölye Sahnesi'nde izlediğim bir tiyatro oyununun, tam da şu anda karşı karşıya kaldığımız salgın hastalık sorunuyla benzerlikler taşıyor olması, olsa olsa kaderin bir cilvesi. Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölüm Başkanı Prof. Dr. Sema Göktaş, 2005 yılında kaleme aldığı distopik kurgunun, kısa zaman içerisinde gerçeğe dönüşmesini muhtemelen öngörmemiş olmalı.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Tiyatro Oyuncuları Meslek Birliği (TOMEB) tarafından düzenlenen 'Türkiye Ütopyası' konulu yarışmada Jüri Özel Ödülü alan 'Yerin Altında' tiyatro oyunu, 2006 yılında Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları tarafından kitaplaştırıldı. 2010 yılında da Edebi Kurul'un onayını alarak Devlet Tiyatroları repertuar havuzuna kabul edilen oyunun, 2011 yılında İzmir Devlet Tiyatrosu tarafından Türkiye prömiyeri gerçekleştirildi.

Dokuz yıl sonra yeniden sahnelenen oyunun yönetmenliğini Kadir Yüksel üstleniyor. Yeni Tiyatro tarafından sahnelenen 'Yerin Altında' oyunu, dikkat çekici konusu ile öne çıkıyor. Dramaturgi çalışması Sevgi Karaca tarafından yapılan oyunun dekor tasarımı Emre Satı'ya, kostüm ve afiş tasarımı Ceren Aygüt'e, ışık ve efekt tasarımı Merve Sevim Şimşek'le Berat Eren'e, müzik tasarımı Burak Keleş'le Mehmet Haraç'a ait. Ağırlıklı olarak akademisyenlerden oluşan oyuncu kadrosunda; Belgi Saygı, Sarper Saydam, Rusudan Savaneli, oyunculuk öğrencilerinden de Hakan Uçar ve Seda İgici yer alıyor.

BİR SİSTEM ELEŞTİRİSİ!

Felaketlerin, insanlar üzerindeki yarattığı psikolojik etkilerin konu edildiği oyunda;

Korkunç bir sesin duyulmasının ardından, herkes ne olduğunu öğrenemeden apar topar kaçarak saklanmaya çalışır. Tanımlanamayan kimyasal bir tehlike dünya yüzeyini kaplamaya başlar ve hiçbir bilim insanının konu hakkında bilgisi ya da çözüm önerisi yoktur. Yeryüzünü terk ederek yerin altına sığınan insanlar, zorunlu bir izo-

lasyon sonucu yeryüzünde olan gelişmelerden habersiz, ilkel içgüdülerle yerin altında yaşam mücadelesi vermeye çalışırlar.

Yirmi bir gündür yerin altında kalan Mehmet ve Ayşe'nin anlatılarından, kaotik durumların meydana geldiğini ve kendilerini bu sığınakta bulduklarını anlıyoruz. Kızları, birkaç gün önce onlardan habersizce ayrılmıştır. Dışarıda, yani yerin üstünde bir tehlike bulunmaktadır. Bu tehlikeyi yaratan birileri vardır ve özellikle Mehmet bu kişileri kendilerini öldürmek veya pasifize etmek isteyen 'Onlar!' olarak tanımlamaktadır. Mehmet'in "Kesin olarak bildiğimiz şu: Yerin altındayız." cümlesiyle başlayan ve ninni söyleyerek uyumasıyla son bulan oyunda, konformist şehir insanının alışkanlıklarını terk etmemek uğruna takındığı tepkisiz tavır sorgulanmaktadır.



Yazarın oyun metnini yerleştirdiği çıkış noktası, aslında bir sistem eleştirisi. Günümüz dünyasında her şeyin değerinin para ile ölçüldüğü, hayal ettiğiniz her şeyi satın alabileceğiniz, hayatınızı devam ettirebilmek için gerekli her şeyin sadece para ile alınabildiği 'Kapitalizm' yani serbest ekonomi modelinin, yaşanabilecek olağanüstü bir felaket karşısında işlevselliğini sorgulamak, bu model içerisinde yaşamaya alışmış insan topluluklarının, beklenmedik durumlar karşısında olaya yaklaşımlarını eleştirel bir açıdan incelenmektedir.

FELAKET EVİMİZİN KAPISINDA!

Yazım dilinin sadeliği ve kurgu içerisinde yerleştirilmiş ana fikrin belirgin olması, izleyicinin oyunla kuracağı bağı kuvvetlendirirken, aynı zamanda düşünmesini ve düşlemesini amaçlıyor. Hikayede kullanılan karakterler toplumun farklı kesimlerini temsil ederken, diğer yandan günümüz sorunları hakkında da önemli alt mesajlar veriyor.

Paraya dayalı ekonomik sistemin yarattığı bankacılık sisteminde, orta düzey bir yönetici olan Mehmet, sistemin önemli bir savunucusudur. Sonucunu öngöremeyeceği herhangi bir duruma girmeyecek kadar temkinli biridir. Çalışmasının karşılığını yakaladığı konforlu hayat düzeni, elde ettiklerini korumak, kazanımlarını paylaşmamak üzerine konumlandırdığı yaşam, rekabetçi sistem düzeninin yarattığı bir sonuçtur.

Çalışma hayatında yer alan Ayşe, sistemin kuralları ve kendi iç sesi arasında kararsızlık gösteren ve bu ekonomik sistem içerisinde kolay etkilenen, edilgen halk insanının tipik bir örneğidir. Tıpkı her gün sokağa çıktığımızda gördüğümüz, eylemsizlik halinin bir yansıması. Eğitimli ama baskın düşünceye boyun eğen. Çağdaş ama geleneklerine bağlı.

Özgün metinde çaycı bir kadın olarak tanımlanan Teslime, dramaturgi çalışmasının ardından Anastasia'ya dönüşüyor. Bu değişiklik, izlediğim oyun özelinde bilinçli bir şekilde, kapitalist düzenle sosyalist düzenin karşı karşıya getirildiği izlenimi uyandırdı bende. Gürcistan doğumlu olan Anastasia, kendi ülkesinde bulamadığı insanca yaşama fırsatını, farklı bir ülkede yeniden yakalamak ister. Ama bütün çabaları, sadece hayata tutunabilmek ve çocuklarına bakabilmek döngüsünden öteye geçemez. Üstüne üstlük göç ve göçmenlik sorunsalını da beraberinde yüklenerek.

Üniversitede akademisyen olarak görev yapan Cenk Hoca, olan biten her şey hakkında öngörüsü olmasına karşın, çözüm odaklılıktan uzak, görünüşte global ama özünde lokal bir bilim insanını temsil ediyor. Eğitim sistemine yapılan bir gönderme olarak yorumlayabileceğimiz bu karakter, sadece unvandan ibaret donanımsız akademisyenleri temsil ediyor.

Mehmet ve Ayşe'nin henüz lise eğitimi almakta olan kızları Deniz, bu kurgusal metnin dalgalı denizinde yerin altında bir deniz feneri, yol gösteren, cesaret veren, el uzatan, farkındalık yaratan, çözümün ve umudun temsilcisi olarak karamsarlığı aydınlatıyor.

Yazarın evrensel olan hikayesini, Türk tiplemeler üzerin-



den aktarma çabası, sorunu evimizin kapısına taşıyor. Tüm dünyayı doğrudan ilgilendiren tehlikelerin, ülke sınırlarından uzakta olmasının yarattığı uzak algı, çoğu zaman kolayca düştüğümüz bir hata. Ancak karşı karşıya kaldığımızda, durumun ciddiyetini kavradığımız gerçeği yüzümüze çarpıyor.

AKADEMİSYENLER SAHNEYİ ELE GEÇİRDİ

Sahne Sanatları Bölümü oyunculuk hocalarından ve oyunculuk öğrencilerinden oluşan oyuncu kadrosunun sahne üzerindeki performansı oldukça dikkat çekici. Eğitim hayatı boyunca işin tekniğini anlatan eğitimcilerin, sahne üzerindeki pratikleri, bu işin aslında nasıl olması gerektiği noktasında uygulamalı bir ders niteliğinde. Akademisyenlerden oluşan akademik bir tiyatro oyunu dersek sanırım abartılı olmaz. Bu durum yıllarca eğitim verdikleri öğrencileri için de oldukça ilgi çekici bir deneyim olmalı.

Genel olarak akademisyenlerin, teorik öğreti sistemlerinin dışına çıkamadıkları, çoğunlukla sahne edinimlerinin az ya da yetersiz oluşu öngörüsü bazı çevrelerce tartışma konusu olmasına rağmen, izlediğim oyunculuk performanslarının tartışmaya açık bir tarafının olduğunu düşünmüyorum.

Tiyatronun bir ekip işi olduğunu unutmadan; yazarından yönetmenine, oyuncusundan tasarımcısına kadar ortaya konan emeği ve alın terini alkışlamak istiyorum.

İyi bir metin, dengeli bir reji, doğru bir oyuncu kadrosu ve başarılı karakter çözümlemeleri.

NİTELİKLİ BİR DÜŞÜNCE ARASI

Beş yıl içerisinde (1347-1351) 250 milyon insanın ölümüne yol açan 'Kara Veba' salgınından sonra

dünya kara bir gölgenin altında can çekişiyor. İnandığımız her şeyi sorgulamakla karşı karşıya geldiğimiz şu günlerde, önce algımızın arınması, ardından aklımızın çalışma biçiminin değişmesi gerekliliği gün gibi ortada. Çok küçük bir virüsün insanoğlunu düşürdüğü çaresizlik hissi, yaşadığımız dünyada takındığımız maskelerimizin anlamsızlığını ortaya çıkarıyor. Buradaki altı çizilmesi gereken tek gerçek; bilim ve sağduyu!

Korona günlerinde yaşam; farkına varmak ve yeniden yorumlamak için insana sunulan nitelikli bir düşünce arası.

Okuduğunuz zaman bile aklınızı ürpertecek bir distopik romanın, gerçeğe dönüşmesine tanıklık edercesine, ancak filmlerde olur dediğimiz bir bilinmezliğin içinde yol alıyoruz…

SUZAN ACUN İLHAN: OYUNCU SAHNEDE KENDİNİ GİZLEYEBİLMELİ



ERBİL GÖKTAŞ

Suzan Acun'un sahne tozunu ilk yuttuğu günlere gidelim. Nasıl başladı tiyatro serüveni? Nasıl bir öğrencilikti? Tiyatro Fora ile işbirliği öncesi hangi süreçlerden, hangi deneyimlerden geçildi?

Aslında önce size tiyatro ile nasıl tanıştığımı anlatmak isterim. İlkokul yıllarımda ayda bir kez annem tüm mahallenin çocuklarını toplar, bizi devlet tiyatrolarındaki oyunlara götürürdü. O günü iple çektiğimi hatırlıyorum... Sonrasında arkadaşlarımla aramızda oyunda etkilendiğimiz karakteri canlandırır, sahneleri oynardık... (Rüyalarımda o oyunları tekrar tekrar izlerdim... Sonra ortaokul 1.sınıfta da okul oyunu seçmelerine katıldım. Nerdeyse bütün okul seçmelere katılmıştı. O heyecanımı hala hatırlıyorum. O yıllarda okul oyunlarına çok önem verilirdi.. Okullar için bir prestijdi. Okullar arası Tiyatro yarışmaları yapılırdı. Böylelikle ilk sahne deneyimim Turgut Özakman'ın 'Ah şu gençler' oyunuyla olmuştu. Liseye başladığımda Çan Tiyatrosu'nun oyuncu seçmelerine katıldım. Seçmelere katılmak için yaşım tutmuyordu aslında, ama çok istiyordum, bu yüzden başvuru formunda yaşımı biraz büyütüp seçmelere katıldım. Kazandığımda gerçek yaşım ortaya çıktı tabii. Ama tiyatronun kurucularından Celal Kızıldağ, Nurkut İlhan ve Halis Kızıldağ benim ne kadar istekli olduğumu gördüklerinden olsa gerek, bir istisna yapıp, yaş sınırını benim yaşıma çektiler. Böylece Çan Tiyatrosu ile maceram 1993 yılından 1998 yılına kadar sürdü. Bir çok gençlik ve çocuk oyununda rol aldım. Bir taraftan onlarla olan maceram sürerken, Türk tiyatrosunun duayeni Cüneyt Gökçer'den ve Ankara Devlet Tiyatrosu oyuncusu Zerrin Epikmen'den oyunculuk dersleri alma şansım oldu... Onlardan ne çok şey öğrendim... Yine bu yıllar arasında Ankara Komedi Sahnesi'nde Dostluk Ormanı ve Mustafa Kemal Gençlik Vakfı'nda Dans eden Eşek oyunlarında rol aldım. 1999 yılında Müjdat Gezen Sanat Merkezi'nin oyunculuk ve yazarlık sınavlarına girdim. Yazarlık Bölümünü kazandım. Ama okulu iki yıl sonra bırakmak durumunda kaldım.. 1997 yılında Ankara'da başladığım seslendirme sanatçılığına İstanbul'da devam ettim... Bir süre dizilerde ve kısa filmlerde oynadım. Daha sonra bir kurumun sosyal sorumluluk projesi kapsamında gerçekleştirdiği bir oyunda görev aldım ve 2011'de Tiyatro Fora'nın 'Portakal çiçeği Suyu' oyununun seçmelerine katıldım. Ve Tiyarto Fora ile olan yolculuğum başladı. Tiyatro Fora'da Bizim Ev, Ders, Ölüm Ve Kız, Aramızda ve bu sezonki oyunumuz İşgüzar bir Tekerrür oyunlarında rol aldım.



Fotoğraf: Portakal Çiçeği Suyu

'Portakal Çiçeği Suyu' iyi bir oyundu. Çarpıcı bir rolünüz vardı? O sezon nasıl geçti? Bildiğimiz kadarıyla Tufan Karabulut ile ilk kez sahne paylaşmıştınız o oyunla…

'Portakal Çiçeği suyu' oynanması pek de kolay olmayan harika oyunlardandı biriydi.. Ve evet Bety çok çarpıcı bir roldü. İçinde çok fazla duygu barındıran bir karakterdi. Bety'i oynamak benim için çok keyifliydi, bana oyunculuğuma çok şey kattı. Özellikle bizimki gibi toplumlarda kocasını aldatan ve çocuklarını terk eden bir kadına hoş bakılmaz. Ama Bety 'nin aşka olan çocuksu inancı, tutkusu seyircinin onu sevmesine, hatta hayran olmasına neden oldu. Tufan Karabulut, Arda Kavaklıoğlu ve Burcu Alp Tavlan ile birlikte oynamıştık. Belki de Tufan ile bunca yıl birlikte uyumla çalışmamızın nedenindir bu oyun. Çünkü karşılıklı oynadığımız sahneler , oldukça zor ve sert sahnelerdi..

Davit Mamet biz tiyatro eleştirmenlerinin sevdiği bir yazardır. O'nun 'Ders' adlı oyunu ile gözle görünür bir çıkış yakaladınız. Sizi farketmemizi sağla- Nasıl bir çalışma evresiydi?



Fotoğraf: Portakal Çiçeği Suyu

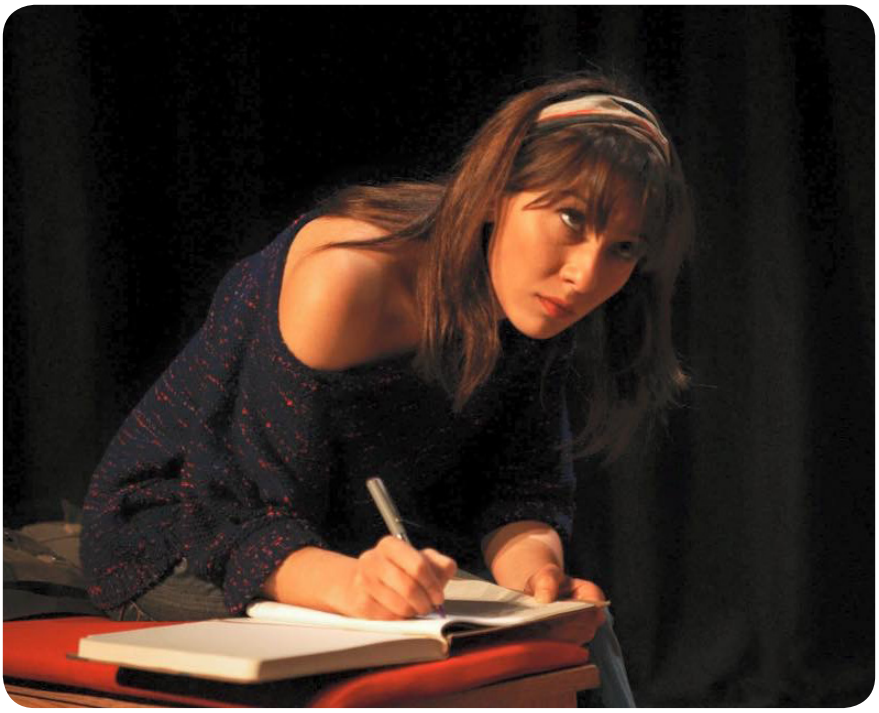
Bu kadar iyi bir matematiğin olduğu nadir oyunlardan biridir "Ders" benim için. Şu ana kadar oynadığım oyunlar içinde beni en çok yoran, canımı çıkaran tek oyundur. Oyundan sonra kafamı toparlamam bir yarım saatimi alıyordu sanırım.(Ama aynı zamanda bana Sadri Alışık Tiyatro ödüllerinde Tiyatromuzun önemli isimlerinden Zerrin Tekindor ve Tilbe saran ile birlikte en iyi kadın oyuncu adaylığı, getirmiştir. O sezon Tiyatro Fora iki oyun yapacaktı. Oyunlardan biri "DERS" di. Ben diğer oyunda olacaktım. Nedenini şimdi hatırlamıyorum ama benim içinde olacağım oyun daha sonra iptal oldu. Tufan "Ders" i başka bir oyuncu arkadaşımızla oynayacaktı. Ama oyun çıkmadan, o oyuncu arkadaşımız oyunu bırakmak durumunda kaldı. Ve Tufan beni arayıp "Ders" te birlikte oynamamızı teklif etti. Oyunun prömiyer tarihi belliydi. Ve bir ay gibi kısa bir süremiz vardı. Benim için çok zor ve gergin bir prova süreci oldu. Tufan'ın ve Arda'nın o süreçte bana verdikleri destek ve inanç çok kıymetlidir. Yapamayacağımı hissettiğim her an yanımda oldular. İkisini de buradan bir kez daha teşekkür ederim. Tufan da ben de her oyun sonunda karakterlerimizde başka bir şey keşfederdik ve üzerine konuşurduk. Tabii bu durum sahnedeki alışverişimizi de pozitif yönde etkiliyordu.. Hani lokmaları yuttukça lezzetlenen ve tadına doyamadığınız yemekler vardır ya; Carol öyle bir roldü benim için. Ders'i iki sezon oynadık ama hala keşfedemediğim duyguları olduğuna eminim. David Mamet'in zekası ne diyebilirim ki...

'Bir Picasso' önemli bir oyun. Sizin biyografinizde ayrı bir değeri ve önemi olmalı. Bu yıl İstanbul Devlet Tiyatrosu da repertuvarına aldı. Özlüyor musunuz eski rollerinizi?

"Bir Picasso" kuruculuğunu üstlendiğim Tiyatro Gaia' dan yapmak istediğim bir projeydi aslında. Ama çeşitli nedenlerle Tiyatro Gaia olarak yapamadım ve projeyi Tiyatrodor ile ortak yaptık. Ben oynadığım oyunların derinlikli, katmanlı olmasına bayılıyorum. Tiyatro Fora'nın Genel Sanat yönetmenliğini Tufan Karabulut yapar ve oyun seçimi konusunda bence çok başarılıdır. Sanırım ben de onun sayesinde oyun seçimi konusunda bir şeyler öğrendim. O sezon okuduğum oyunlar içinde "Bir Picasso" beni en çok heyecanlandıran oyun olmuştu ve yapmak istedim. O sezon benim için çok zor ve yıpratıcı bir sezon oldu. Öyle ki bir sonraki sezon hiç bir şey yapmadım. ("Bir Picasso" ile ilk kez bir oyunun her aşamasında sorumluluk aldım.. Oyuncu olmak dışında ülkemizde Tiyatro nedir, ne anlama gelir, elini taşın altına sokmak nasıl bir şeydir çok iyi anladım.)

Hani tam olarak keşfedemediğinizi hissettiğiniz roller vardır. İçinde gezinmekten keyif alığınız, hiç bitmesin istediğiniz. Benim için Ders'de ki Carol gibi, "Bir Picasso" da ki Bayan Fischer da öyleydi. Bu yüzden bu iki rolü özlüyorum. Açıkçası Devlet Tiyatrosu'nda oynadığını öğrendiğimde keşke ben oynasaydım dedim. Levent Ök-

tem'in karşısında Bayan Fischer'i oynamaktan hem çok keyif alırdım hem de eminim Levent beyden çok şey öğrenirdim. Ve belki de Bayan Fischer'i keşfetmeyi başarabilirdim.



Fotoğraf: Ders

'Ölüm ve Kız' gibi modern bir klâsikte akılda kalıcı bir performans izlemiştik sizden. Kadına şiddet olgusu ve tiyatroda kadının yeri geniş bir başlık olsa da, bu konudaki duyarlılığın sizdeki yansıması nedir?

Kadına şiddet, insana şiddet, hayvanlara şiddet bunların hiç biri benim kabullenebileceğim olgular değil. Ve şiddet güçten doğuyorsa, kimleri güçlendirdiğimize çok dikkat edelim derim. Güç önemli değildir, gücün kimde olduğu önemlidir. Yine Ders'e döneceğim ama, David Mamet bu oyunda; tekinsiz ellerde gücün neler yapabileceğini çok iyi anlatmıştır. Tiyatroda kadının yerine gelince, öncelikle şunu belirtmek isterim; ben insanları cinsiyetlerine göre sınıflandırmaktan hoşlanan biri değilim. Bence önemli olan niteliğimiz olmalı, cinsiyetimizin değil. Ama özel tiyatroların kurucularına, devlet ve şehir tiyatrolarının yönetim kadrolarına, kadın yönetmenlerin, kadın oyun yazarlarının çok da tercih edilmemesine, teknik birimlerdeki kadınların sayısının azlığına baktığımızda Tiyatromuzda erkek egemenliğinin hakimiyetini görmemek pek de mümkün değil. Geçen haftalarda Oyuncular Sendikası'nın davet ettiği "sektörde kadına uygulanan sansür ve oto sansürü konuştuğumuz bir toplantıya katıldım. Toplantıda, kadın meslektaşlarımla bir araya geldik, bir çok konuyu konuştuk, deneyimlerimizi paylaştık. Sansür ve oto sansürde deneyimlerimizin ortaklaştığını ve erkek egemenliğinin bu konuda da ayırt edici ve baskın olduğunu gördük. Ve kendi adıma fark ettim ki biz kadınlar bu durumu değiştirmek için, daha çok yan yana gelmeli, daha çok dayanışmalı ve birlikte mücadele etmeliyiz. Unutmayalım ki biz Afife Jale 'nin açtığı yoldan ilerleyen oyuncularız.



Fotoğraf: Bir Picasso

Tiyatro Fora'nın sahne arayışlarında Göztepe Halis Kurtça Kültür Merkezi, Öykü Sahne ve Barış Manço Kültür Merkezi gibi yerler aklımıza geliyor. Daha çok Öykü Sahne. Son birkaç oyun orada oynandı. Bireysel işler yaptınız mı? Yoksa tiyatro yolculuğunuz Fora ile mi devam edecek?

Evet son yıllarda Tiyatro Fora oyunlarını çoğunlukla Öykü Sahne'de oynuyor. Ben çerçeve sahneden ve büyük salonlardan ziyade, oynadığımız oyunlar sebebiyle de tabii, Öykü Sahne gibi küçük salonlarda oynamayı daha çok seviyorum. Seyirciyle yakın olmaktan mutluyum. Henüz bireysel bir iş yapmadım. Ama Tiyatro Gaia'yı bu sebeple kurdum. Umarım önümüzdeki yıllarda bunu başarırım. Tiyatro Fora her zaman çalışmak isteyeceğim bir tiyatro. Açıkçası bırakın önümüzde ki yıllarda ne yapacağımı, içinde bulunduğumuz durum sebebi ile yarın ne yapacağımı bilmiyorum. Planlar var, ama uygulayabilecek miyiz göreceğiz. Virüs sebebi ile Mart oyunlarımızın hepsini iptal ettik. Herkes gibi biz de ne olacağını bilmiyoruz. Sezonu tamamlayabilecek miyiz? Tekrar sahneye ne zaman çıkacağız hiçbir fikrim yok.

'Aramızda', geçen yılın iyi işlerinden biriydi. Yeni Tiyatro Dergisi Emek ve Başarı Ödülleri'nde adaylığınız vardı. Biz o oyunu da çok sevdik. 'Grace' rolü nasıl bir iz bıraktı sizde?

"Aramızda" günümüz ilişkilerini, çok iyi analiz eden, çok gerçek bir oyundu. Joe Hortua günümüz değer yargılarını toplumdan bireye inerek öyle güzel anlatmış ki. Gözünüzden kaçmadığı için mutluyum. Grace ;bana geçen yıl yardımcı rolde en iyi kadın oyuncu adaylığı getirmişti. Buradan tüm jüri üyelerine teşekkür ederim. Ne yazık ki törene katılamamıştım. Grace'de ;kendime, arkadaşlarıma, ilişkilerime dostluklarıma dair çok şey buldum. Sert yüzleşmeler yaşamama neden oldu. Sağlam izler bıraktığını söyleyebilirim. :)

Gelelim sezona; Aslı Ceren Bozatlı'dan 'İşgüzar Bir Tekerrür' oldukça iddialı bir seçim. Neden bu oyun?

Ben bugüne kadar üç komedi oyununda oynadım. İlki Çan Tiyatrosu'nda oynadığım, sanırım 1996'da, absürt komedi olan "Aşkımız Bir Roman " oyunuydu. Daha sonra 2012'de Tiyatro Fora ile bir kara komedi olan "Bizim Ev"de oynamıştım. Ve şimdide "İşgüzar Bir Tekerrür" ile ikinci kez bir absürt komedide rol alıyorum. Komedi oyunları ile aram pekiyi olmamıştı ama bu oyunu çok sevdim. Eğlenceli ve derdi olan oyunlardan biri "İşgüzar bir tekerrür". Ayrıca on karakteri oynayacak olmakta çok heyecan vericiydi. Yerli ve genç bir yazarın oyunu olması da benim için başka bir sebep tabii..

10 ayrı kadını büyük bir ustalıkla yorumlamak nasıl bir duygu? Ne gibi hazırlıklar ve zorluklar yaşandı?

"Ustalık" sözcüğü benim için olmuşluğu çağrıştıran çok kemik bir kavram. Ben ustalaşmayı değil, rol aldığım her rolde, oyunculuğumda esnek kalabilmeyi ve yeni şeyler öğrenmeyi istiyorum. Benim tiyatro için motivasyonum ve heyecanım buradan geliyor. Bu sebeple ustalığı kabul edemeyeceğim ama iltifatınız için teşekkür ederim. "İşgüzar bir tekerrür" iki kişilik , tek mekanda geçen bir oyun. On farklı kadını , kostümümü, makyajımı, aksesuarlarımı hiç değiştirmeden oynuyorum. Ve bu biraz zor. (Karakterlerin birbirine benzememesi, her birinin kendi jestlerinin, mimiklerinin olması benim için çok önemli. Ama bu benzersizlikler ezberlenmişlikle olmamalı, kendi doğallıklarında olmalı. Her oyunda bunu yakalayabilmek beni hala zorluyor ve eminim zorlamaya da devam edecek.

Türk toplumu sizin sesinizi dublaj yaptığınız sayısız filmden ve reklamlardan da anımsıyor ve seviyor. Dublaj Türkçesi, edebiyat ve tiyatro hakkında yanlış bilinen şeyler olduğunu düşünmekteyim. Ses, diksiyon ve disiplin alanlarında ne tür fikirler taşıdığınızı öğrenebilir miyiz?

Seslendirme çoğu oyuncu tarafından yan iş olarak görülmüştür. Ama bence seslendirme her ne kadar oyunculuktan beslense de yan bir iş değil bir meslektir. Belki de tek ortak yanları kendiniz olmayı bırakıp, karşınıza çıkan role bürünme çabanızıdır.Her iyi oyuncu dublaj yapamaz, her iyi dublajcıda oyunculuk yapamaz. Sesinizin güzel olması, diksiyonunuzun düzgün olması bu mesleği yapmak için yeterli değildir. Seslendirme sesinizi iyi kullanabilmek de değildir bence, sesinizi konuştuğunuz karakterin sesi yapabilmektir. Bir tarafı ile çok teknik bir iştir. Senkron pratiğinizin gelişmesi uzun yıllarınızı alabilir. Suzan sen bunların ne kadarını yapabiliyorsun diye sorsanız çoğu zaman yapamadığımı söylerim. Ama bu anlattıklarımı yapabilen bir seslendirme sanatçısı tanıyorum. Ali Gül. Kendisi ülkemizde yıllarca yayınlanan Üvey Baba dizisinde Şemsi İnkaya'yı seslendirmiştir. Bence Eddie Murphy'inin seslendirmesini ondan başka kimse yapmamalı.. Elbette seslendirdiği bir çok başka oyuncuda var. Ama bu ikisini özellikle söylüyorum. Arka arkaya bu seslendirmelerini dinlediğinizde anlatmak istediğimin yapılmışını görürsünüz.

Bu zor dönemde umudumuzu kaybetmemek hayati bir değer taşıyor. Duyarlı bir sanatçı olarak özellikle genç arkadaşlara ve yeteneği olan idealist oyuncu adaylarına ne söylemek isterdiniz?

Benim mesleki anlamda genç arkadaşlarıma söyleyebilecek çok sözüm yok aslına bakarsanız. Çünkü ben de hala öğreniyorum. Ben sahnede olmayı seviyorum, söylemek istediklerimi tiyatro aracılığı ile söylemeyi, seyirciyle aramda oluşan o enerji, kendimi unutup, başka kişilikleri keşfetmeyi seviyorum. Tabii bizim ülkemizde Tiyatro yapmanın ne kadar zor olduğunu da biliyorum. Ama umutsuzluğa düştüğümde hep Nazım 'ın şu dizelerini hatırlıyorum.. Bu zor günlerde hepimize bir öğüt olsun bu dizeler…

Bakmayın siz benim kuru bir yaprak gibi sallandığıma...

Köküm sağlamdır sarsılsam da kopmam dalımdan...

Öyle kolay değil, rüzgarın önüne kapılıp gitmem...

Son ana kadar `vazgeçmem` yaşamaktan...

Ne fırtınalar koptu, benim hayat dallarımda...

Hiç birinde vazgeçmedim umutlarımdan...

İçimde kıyametler kopsa da.

Ben baharıyım yarınlarımın,

Çiçek açarım her kışın ardından!!

YEŞİM COŞKUN: LA LOBA, BENİM İÇİN KENDİME YENİDEN İNANMAMI SAĞLAYAN BİR ÖZGÜVEN ÇALIŞMASI OLDU



AVAŞİN YORULMAZ

31 Ocak akşamı Kadıköy Emek Sahnesi'nde izlediğim La Loba dans projesi, kadın sorununu daha doğrusu eril sistemin yarattığı sorunları dans dili ile aktarması erkek zihniyetinin sebep olduğu şiddetini bir kez daha "teşhir" etmesi açısından önemli.



Anlamlar düzlemi ile birlikte, hareketlerin estetiği, eşzamandaki uyum "izleyici" olarak beni büyüledi. Dans projesinin yaratıcısı Yeşim Coşkun, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çağdaş Dans bölümünden 2008 yılında mezun olmuş. Aynı bölümde yüksek lisans eğitimini 2019 yılında tamamlayan Coşkun, 2005'ten beri kurucuları arasında yer aldığı Mezopotamya Dans'ta koreograf ve dansçı olarak çalışmalarına devam ediyor. 2017'den beri kişisel dans atölyesini yürütmekle birlikte, koreografilerini hazırladığı bazı tiyatro oyunu ve projeler şunlar: Ağaçların Kokusu, Arıza (blue-s cat), Köleler Adası, En Kısa Gecenin Rüyası, Grimm Kardeşler, Hek, Fırtına.

Clarissa P. Estés'in kadın mit ve arkaik öykülerinden derlediği Kurtlarla Koşan Kadınlar kitabındaki La Loba (Kurt Kadın) efsanesini dans projesi ile sahneye taşıyan Yeşim Coşkun ile La Loba dans gösterimi ve dans projesini oluşturma (yaratım) sürecini konuştuk.

AY - La Loba projesi nasıl oluştu?

YC- 2017'de kendi kişisel atölyemi başlattıktan sonra 2018 ve 2019'da da benimle devam eden atölye öğrencilerimle çoğunluğunu kadınların oluşturduğu bir repertuvar çalışmasına başladım, bu benim ilk kişisel projem oldu. Başladığımız ilk günden beri fikir sağlamdı, fakat projenin koşullardan kaynaklı çok yürüyebileceğine inanmıyordum. Daha doğrusu benden çok ekibim inandı. Proje üzerinde tartıştık, analiz ettik ve birbirimizi dinledik. Herkes kendi hikâyesini açtı ve kendi hikâyesini dans diline döktü. Kadın-erkek ilişkileri bağlamında yaşadığımız her türlü konuyu analiz ettik. Ego, taciz, tahakküm, erklik, sıfır beden, hakaret, baskı, psikolojik şiddet… Bu kavramları hareket diline nasıl dökebileceğimizin araştırmalarını yaptık. Düşünsel süreç filizlenmeye başladıktan sonra "fikir" eyleme, eylem büyük bir 'estese' ulaştı.

AY- La Loba efsanesi sizin için nasıl bir "kaynak" oldu?

YC- Bittiğini düşündüğümüz ya da çoktan gittiğini sandığımız ruhun aslında hep yerinde ve açığa çıkmak için hazır beklediğini imgeleyen güçlü bir hikâyesi var La Loba'nın…

Kadın, kurdun kemiklerini bir araya getirir, şarkıyı söyleyerek kemiklere ruh verir. Kurt koşmaya başlar, hızlandıkça hızlanır ve koşusunun sonunda kahkahalar atan bir kadına dönüşür. Kadınla başlayan örgü kadınla biter. Bu iç enerjimizi temsil ediyor. Yaşama nasıl tutunduğumuzu, karşılaştığımız her zorlukta destek alsak ya da almasak da asıl gücün içimizde olduğunu anlamamızı sağlayan muazzam bir kaynak oldu. Güven istiyorsak önce kendimize güvenmeyi, sevgi istiyorsak önce kendimizi sevmeyi anlamamızı istiyor La Loba. Bunu esas alınca eserin tüm bölümlerini oluştururken hep aynı denklemin etrafında döndüm; bir kadın olarak ben nasıl düşünüyorum? İlk aklıma gelen erk bir fikirse, o halde daha farklı nasıl düşünmeliyim? Eyleme nasıl döküyorum? Nasıl karar veriyorum? Ve çözüm için neyi esas alıyorum? Tüm bu sorular kaynakla birlikte geldi ve eserin önce iskeletini daha sonra içeriğini zenginleştirdi.



AY- Dans projenizde tiyatro (canlandırma), pantomim ve anlatıcılık disiplinlerinden yararlanmakla birlikte işaret dilini de kullandınız. Kendi iç dinamikleri olan, ama benzer disiplinleri bir araya getirmede nasıl bir sahne matematiği uyguladınız?

YC - Dans, Tiyatro, Opera ve Müzik'te dahil birçok sahne sanatı tüm disiplinlerin özelliklerinden faydalanıyor. Avrupa'daki birçok dans okulu müzik, drama ve oyunculuk gibi geniş bir ders programları iç içe yürütüyor. Türkiye'deki dans okullarında maalesef böylesi bir ders yöntemi pek yok. Disiplinler arası bir eğitimden geçmedim, fakat dans eğitimimiz de bunları uygulamak adına kısıtlı değildi. Tekst, ses ve farklı birçok şeyi denememize alan açan kompozisyon dersleri aldık. Bunun yanı sıra beş yıldan fazladır tiyatro oyunlarına koreografiler hazırlıyorum ve bir müzik geçmişim var. Fikir sağlamsa ve her şeyi denemeye açık olan bir grupla çalışıyorsanız geriye bünyedeki tüm malzemeyi değerlendirmek kalıyor. Tüm deneyimlerimi kullanmak istedim ve bu işe yaradı. Bilmediğim ve ilk kez deneyimlediğim tek şey işaret dili oldu. Bu konuda hızlı karar verip tereddüt yaşamadan destek aldığımız Sercan Tuzcu bizi çok şanslı hissettirdi. Galiba bu eserin bir bütün olarak sahne matematiği değil iç sesi oldu.

AY- Sahnede dokuz dansçı kadının makyajsız olmasının ve kostüm olarak aynı renk ve aynı kesimli tulum giymesinin projeniz için sosyal (toplumsal algı) ve felsefi (karşı duruş anlamında) açıdan gerekçeleri nelerdir?

YC- Buna izleyen birçok seyirci genelde aynı anlam altında topladı, işçi tulumu benzetmesi çok yapıldı fakat öyle değil. Bu seçimin benim için iki farklı sebebi var; Tulum benim başından beri net olduğum bir seçimdi. Vücut hatlarını ya da klasik anlamda şıklık ve estetiği esas almadan sadece rahatlığı ve dans ederken herhangi bir sebeple harekete engel olmaması sebebiyle idi bu seçim. Fiziksel nedeni bu iken, sosyolojik sebepleri de var tabi. Tek tip bir toplum dayatılmaya devam ediyor. Özellikle kadınlar üzerinden geliştirilen moda ve kozmetik alanlarının kadın üzerindeki baskısı ciddi bir psikolojik şiddet içeriyor. Sıfır beden anlayışı, kalın kaşlar derken herkesi birbirine benzeten aynı zamanda da kendine benzemeyen bireylere dönüştürme çabası maalesef oldukça etkili. Tüm bunlara uyum sağlayanlar ya büyük bir kabul görü-

yor ya da ölçüsünü tutturamadığında (yakışmadığında) şekilsel bir algı ile dışlanıyor. Dokuz kadının aynı renk, aynı model bir kıyafetle dans etmesi benim için bir bütünlük arz ediyor. Bu bütünlüğün içinde boyu, kilosu, fikri ve hareket rengi farklı dokuz insan izliyoruz. Ve görüyoruz ki; içine sokulmak istediğimiz hangi kalıp olursa olsun, her bir bireyin bir rengi, bir ifadesi var. Kimse aynı değil, aynılığın olduğu yerde zaten dokuz kadının hikâyesi olamaz. Makyaja karşı değiliz, bedenin anlattığı her dans cümlesi bir renk zaten. Bu projede makyajı sahne ışığı olarak aldık. Teknik olarak ışık herkesi eşit derecede pudraladı.

AY- Sanırım bir kişi hariç profesyonel olmayan dansçı kadınlarla çalıştınız. Dokuz kadının uyumlu (senkronik) olmasını nasıl sağladınız?

YC- İçlerinden sadece biri dans öğrencisi, diğerleri; oyuncu, mühendis, mağazacı, muhasebeci, illüstratör, tango eğitmeni ve mimar. Çoğunluğunu beyaz yakalıların oluşturduğu ekipte sahne sanatlarıyla ilgili dört kişi var. Profesyonel bir ekiple çalışsaydım belki bu kadar iyi bir enerji çıkmazdı. Aralarında mükemmel bir uyum oluşturdular nasıl yaptıklarını ben de henüz çözebilmiş değilim. Mesela provalarda bir dansçının yerini değiştirdim ve değişen yerle birlikte hareketleri de değiştiği için ufak çaplı bir kriz oluştu. Hataya açık olun, bu dünyanın sonu değil diye tavsiyede bulundum. Arkamı döndüğümde üç kişinin sorunu çözmek için o dansçı ile birlikte çalıştığını gördüm. Bireysel düşünmüyorlar, biri geride hissettiğinde hepsi geride hissediyor. Tek yumruk hareket ediyorlar. Bunu ben yapmış olamam, bu onların başından beri ilişkilenme biçiminde var. Koloni gibiler, bazen korkuyorum :) Senkronize olmalarının tek bir sonucu var benim için; yaptıkları şeye inanıyorlar ve koreograf olarak bana %100 teslim oldular. Güven mutlak başarının bence ilk adımı. Güveniyorlar, yanılmış olamam çünkü bende onlara güveniyorum. Başka türlü aynı anda hareket etmek mümkün değil.

AY- Pina Bausch'ın dans tiyatrosu ile tarzınız arasında (teknik açıdan) bir bağ kuruyor musunuz?

YC- Dans Tiyatrosunun kurucusudur Pina. Günümüzde bu düzlemde yapılan birçok dans projesi Pina Bausch'ın düzlemi ile kıyaslanmaya benzetilmeye pozitif anlamda mecburdur. Onun projeleri ve eserlerinden birçok dansçı ve koreograf ilham almıştır. Öğrencilik hayatım boyunca projelerini ve tarihini ben de takip ettim. Esin kaynağı olmadığı pek az dansçı vardır bence. Bu minvalde kendi projem aynı öğelerden besleniyor fakat iki repliğin eklendiği her dans projesine dans tiyatrosu denilen bir zeminde bu tanımı amaçsız kullanan birçok projenin yanında Bausch dans tiyatrosuyla empati olarak bağ kurduğumu ve amacımı aşmadan sadece "dans projesi" gerçekleştirdiğimi belirtebilirim.

AY- La Loba projesi hakkında yazdığınız bir yazınızda "Farklı olun diyor Estes, ya da farkınızı yaratın. Bunun için çabalıyorum, garantici tüm hallerden kaçarak, kimseye sığınmadan yapmak için çabalıyorum." Diyorsunuz. Her sanat projesi, yaratıcısının hayat izlerini taşır düşüncesini savunanlardanım. La Loba projesinin sizin için (hayattaki duruş, yaşayış, gelecek) anlamı nedir?

YC- Gülümsettiniz, bu savunmayı destekliyorum. "La loba" projesinin zamanlaması, gelişmesi ve ortaya çıkışı hayatımın önemli bir dönemine tekabül etti. Yaşamda her zaman çıkışlar mevcut değil, fakat inişler olmadan da yükselmek mümkün olmuyor. Hareket olarak açıklarsam; yukarı zıplamak için önce aşağı doğru bükülmeniz gerek. İnişleri fazla olan bir dönem içinde çalışmaya başladım La Loba'yı. Ruh halim, çalışma takvimim, hayat tempom ve vermem gereken tezle birlikte büyüdü bu eser. Duygusal kırılmalarım uzun sürelere yayıldı ve eserin içindeki birçok bölümün rengi oldu. İlk sahnedeki sarılma bölümü tezimle birlikte şekillendi. Sonraki tüm bölümler pamuk ipliği ile bağlandı birbirine. İşaret dili ile anlatılan solo, kendi yaşadığım ve kaleme aldığım bir hikâyenin parçası. Final ise benim uzun süren bir Araf'tan derin nefesler alarak çıkışımla ilgili…

La Loba benim için kendime yeniden inanmamı sağlayan bir özgüven çalışması oldu. Yıllardır bir yanı hep zayıf kalan kadınlarla iletişimimi güçlendirdi. Uzun süredir bu kadar iyi hissettiren bir ekiple çalışmamıştım. Koca bir handikaptan kurtardı beni; yalnız değilmişim.

KÜNYE

Koreografi | Yeşim Coşkun

Dans | Ayça Akça, Cansu Bolat, Sera Armağan, Hande Cedimoğlu, Hande Çorbacı, Heves Hacıoğlu, Merve Midilli, Yasemin Altuntaş, Yaprak Yılmaz.

Süre | 45dk.

STANİSLAVSKİ ÜZERİNE



RUSUDAN SAVANELİ

Yüzyıllardır süren tiyatro tarihi içerisinde, yönetmen tiyatrosu en genç olandır. Tiyatro evrimi, yönetmenin işlevlerini büyütür. Post-modern ve postdramatik çağ stilistik çerçevelerin ve çoğu formların sınırlarından sıyrılmamıza yardımcı olurken arkasında bizlere özgüven bırakmaktadır. Bu bir yandan yaratıcının özgürlüğe doğru gitmesine yardım ederken, bir yandan da bazı türlerin mantıksız kullanımına sebep olmaktadır. Rejisörler, ustalaşmak için kaynak noksanlığı yaşar hâle gelmekte. Bazı yapıtlarda, çalışma prensiplerine dair kopukluklar bulunmakta, bazılarında sadece belirli konular incelenmektedir. Bazıları, bir yöntemi veya bir yaklaşımı anlatmaktadır. Mesela, Vsevolod Meyerhold **Tiyatro Üzerine** (Brecht, 2011) yazdığı kitapta, "biyomekaniğin" unsurlarından ve ona yaklaşımından bahsetmektedir. Ancak kitap bir kılavuz olmaktansa Meyerhold'un kendi sanat düşüncelerini içermektedir. Bertolt Brecht'in **Epik Tiyatro** (Meyerhold, 2014) kitabı belirli ama kısıtlı bir yaklaşımı anlatmakta, **Peter Brook** ve **Grotowski**'de ((Grotowski), 2009) de benzerlerine rastlamaktayız. Bu büyük sanatçıların, tiyatronun evriminden sorumlu olduğunu düşünerek; yazdıkları eserlerde rejisörlere temel bilgileri vermektense genel ve belirli bir yönteme dair unsurları ve kavramları sunduklarını görüyoruz. Elbette, yazdıklarından yola çıkmak ve bu bilgilere sahip olmak günümüzdeki çeşitli yöntemlerin, oyunların gelişimini ortaya koymaktadır; fakat temel yöntemin tam olarak bilinmemesinden kaynaklanan eksiklikten dolayı, diğer özelliklerin sadece tamamlayıcı bir etken olarak kullanılmadığını görülmektedir. ((Brooke), 1976)



Bazı kitaplar ise, tiyatro tarihi uzmanları ve eleştirmenler tarafından hazırlanmıştır. Bu kitaplarda ise, teorik bilgiler verilmekte fakat uygulama kısmına gelince pratik bir kullanım imkânı sağlamamaktadır.

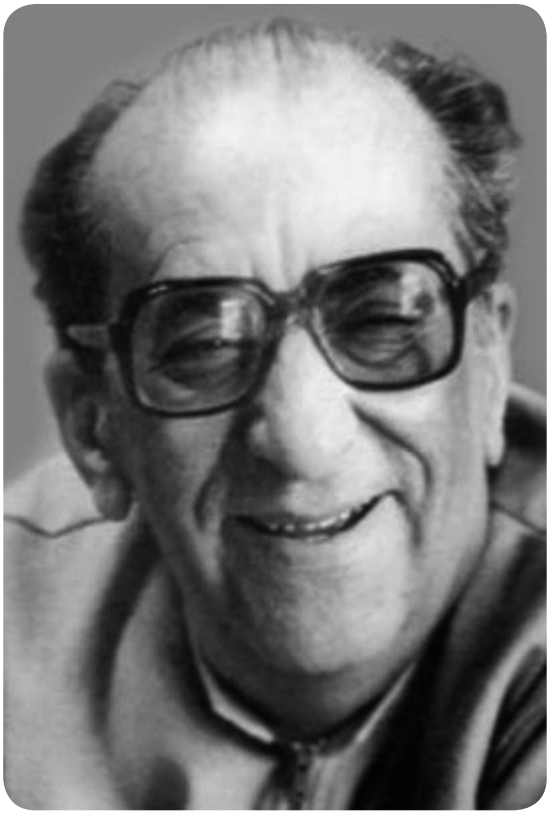
Rejisörün çalışmasında tüm sürecin işlendiği, metin seçiminden sahnelemeye kadar olan süreci anlatan bir kitap bulunmakta, meşhur İngiliz yönetmen Katie Mitchell'in 2009 yılında yayınlanan **The Director's Craft - A Handbook for the Theatre (Yönetmenin El Kitabı)** (Mitchell, 2008) kitabı. Ancak burada da bir problemle karşılaşıyoruz, bu kitabında Türkçe çevirisi bulunmamaktadır. Tıpkı buradakine benzer bir problemi Stanislavski gibi Fiziksel Eylem Yöntemi'yle tanınan bir metot ustasının; Rusya ve eski Sovyet ülkeleri dışında sadece – **Bir Aktör Hazırlanıyor**, **Bir Karakter Yaratmak**, **Rol Yaratmak** (Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, 2013) kitaplarıyla bilinmesi gibi. Diğer yazdığı metinler, çalışmalar çeviri eksikliği sebebiyle başka dillerde yayınlanmamaktadır. Stanislavski'yi oyunculuk ve rejisör mesleğinin temellerini oluşturan sanatçı olarak tanımlamaktayız. Stanislavski'den sonra onun öğrencileri Fiziksel Eylem Yöntemi'ni tamamlamaya, geliştirmeye ve çağdaş standartlara uyumlu hâle getirmeye çalışmaktadır

fakat kitapların çevirileri olmadığından bu durum uluslararası bir erişime ulaşamadığı için, gelişim sınırlı noktalarda kalmaktadır. (Stanislavski, Bir Karakter Yaratmak, 2012)



Fotoğraf: Vahtangov

Fiziksel Eylem Yöntemi, rejisörlerin mesleklerinde uzmanlaşmaları için oluşturulmuş en kapsamlı yöntemdir. Bu yönteminin gelişmesindeki önemli isimler; Meyerhold, Çehov, Vahtangov, Tovstonogov, Knebel, Kazman… Stanislavksi *"Kendi metodunuzu oluşturun, benim metoduma köle gibi bağlı kalmayın, onda kendiniz için işlevsel olacak yollar bulun."*- sözlerine dayalı olarak öğrencileri, bu sözü yerine getirmişler ve bu gelişim hala devam etmektedir. Bir yandan kendi konseptlerini oluştururken bir yandan da Fiziksel Eylem Yöntemi'nin eksik kalan noktalarını ve Stanislavksi'nin eleştirdiği noktaları da geliştirdiler. Özellikle teoride ve uygulamada çalışmalarıyla bunu başardıklarına tanık oluyoruz. Knebel'in "Fiziksel eylem yoluyla oyunun ve rolün analizi"nde, Tovstonogov'un **Rejisörün Sanatı** kitabında Stanislavksi'nin fiziksel yöntemlerini geliştirdiklerini görmekteyiz. (Tovstonogov, 1984)



Fotoğraf: Tosvtonogov

Fiziksel Eylem Yönteminin Gelişimi

Stanislavski tarafından yeni bir çalışma yöntemi olarak oluşturulan "Fiziksel Eylem Yöntemi", masa başı çalışmasında, rolün oluşturulması sürecinde tüm sorumluluğu yönetmenin üzerine bırakan oyuncunun pasifliğinin artmasının üstesinden gelmek amacıyla önerilmişti. Knebel'in yazdığı gibi, *"Stanislavski 'oyunu oluştururken veya sahnelerken, rol üzerine çalışırken veya yaratıcı ekibin her hangi bir faaliyetinde pasifliğin kendini ne şekilde gösterdiğine bakmaksızın, oyuncunun pasifliğine karşı savaş ilan etmişti"*. ((Knebel), 1982)

Fakat Knebel, bu yöntemin uygulanmasının yine de yönetmenin üzerine düştüğünü dile getirmiş ve böylece döngüyü yine yönetmenin üzerinde tamamlamıştır. Stanislavski'in bunu isteyip istemediğini bilmiyoruz. Lâkin oyunun yaratılma sürecinde yönetmen en güçlü yaratıcı birim olarak kalmaya ve oyuncu yönetmene bağlı bir şekilde hareket etmeye devam etmektedir.

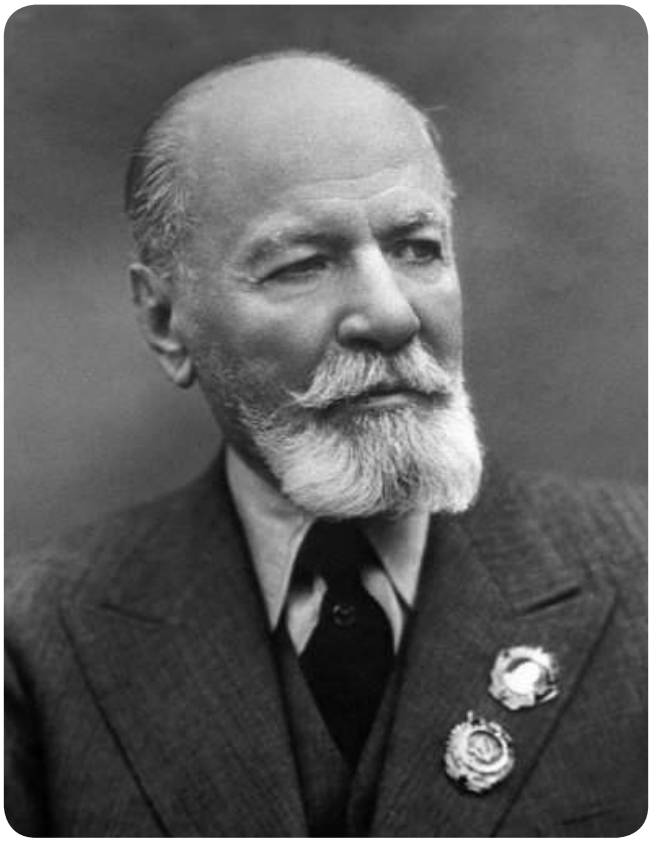
Provaların eski düzeni (yönetmenin oyuncularla yaptığı ilk provalar sırasında) oyuncunun zihinsel ve fiziksel faaliyetleri arasında yapay bir kopmaya sebep olduğu için, bu yöntemi oluşturmak ikinci ön koşul olmuştur. Stanislavski 'insan vücudunun hayatı' ile 'insan ruhunun hayatı' arasındaki ayrılmaz bir bağlantıdan ve onların birliğinden bahsederken, karakterin dış davranışını analiz ederek, oyun karakterinin iç dünyasını keşfetmeye başlar. Bu nedenle Stanislavski tarafından kısa bir mantıksal analiz ve 'zihinsel keşif' yapılması önerilmektedir. Bundan sonra da oyuncuya eylemlerini gerçekleştirmek için sahneye çıkması söylenir. Daha sonra da oyuncu keşfettiği şeyleri kavramak, ayrıca oyun yazarının ana fikrinin ne kadar doğru bir şekilde oyuna aktarıldığını kontrol etmek için toplantı masasına geri döner.

Stanislavski, neredeyse bütün yazılarında, oyuncunun kendi anladığı gibi bir şey yaratmasını değil, yazarın asıl fikrini doğru bir şekilde anlamak gerektiğini hatırlatmaktadır. Hatta böyle bir 'iniş' için de çeşitli sistemler ve analiz yöntemleri geliştirmiştir.

Bugün ise yönetmenin 'yorumu' hâkimdir. Yönetmen kendi fikrini metnin temelinde geliştirir. Oyun ise yönetmenin kişisel 'tema'sının ifade şeklidir ve metin için sadece bir vesiledir. 'yazarın tarzı', 'yönetmenin tarzı', 'yazarın tema'sı, 'yönetmenin tema'sı gibi ifadelere çok sık rastlanmaktadır. Oyun ana-

lizindeki ilk çalışmalar bu terminolojiyi haklı kılmıştır. Çünkü yazılanlara kişisel tutum ile yaklaşılmış, oyuna kendi penceresinden ve kendi bakış açısından bakılmıştır.

Metnin ilk okuması zaten yorumun ta kendisi olmaktadır. Çünkü oyunu okurken, anlamsal vurguyu bizim yaptığımızı ve oyun kişilerini belirli niteliklerle donattığımızı unutmamak gerekir. Bazen oyun hakkındaki kişisel izlenim çok yoğun olduğundan yönetmen, yazarın ana konusunu anlamakta zorluk çekebilir. İşte burada oyun fiziksel eylemler yoluyla analiz edilmelidir. Çünkü bu analiz oyunun, oyun yazarının fikrini ifade etmesinin temeli olan bir dizi bölümlere ve etkin unsurlara ayrılmasına yardımcı olmaktadır. Yönetmenin yazarın yazdığı metne düz bir şekilde yaklaşma tehlikesini ortadan kaldırmak ise fiziksel eylemler yönteminin oluşturulmasının üçüncü nedenidir.



Fotoğraf: Dançenko

Bu çalışmada 'fiziksel eylemler yoluyla analiz yöntemi' ile ilgili mevcut bakış açılarının her birini analiz etmeye, temas alanlarını ve görüş birliğini belirlemeye, farklılıkların özünü incelemeye tümüyle yer vermek oldukça güç olacağından yöntem, onu en iyi şekilde ele alan Knebel'in ve Tovstonogov'un makalelerinden yola çıkarak incelenecektir.

Stanislavski ve Nemiroviç-Dançenko'nun öğrencisi olan Knebel, metin analizindeki bu yeni yöntemin başlangıcının 1935 yılında olduğunu belirtir. O dönemde Knebel, Povarskaya sokağındaki tiyatro stüdyosunda çalışırken ustası

Stanislavski için şunları söylemektedir;

"Oyunu ilk defa etüt tarzında analiz etmeyi önermişti (…) Fakat Stanislavski, ancak 1935 yılında yeni ve on kat ikna olmuş bir şekilde, oyunu fiziksel eylemler yoluyla analiz etme fikrini duyurmaya başlamıştı." (Knebel), 1966)

Fakat Knebel Stanislavski'nin çalışmalarında ne yazık ki 'bu yöntemi açıklayan özel bir bölüm olmadığını' vurgulamıştır. Stanislavski'nin **Aktörün Rolü Üzerine Çalışmaları** adlı basılmayan kitabının hazırlık yazılarının, en önemli çalışmaları olduğunu vurgulamamız gerekir. Bu çalışmalarda oyun ve rol üzerine çalışmaların sorunlarına yer verilmektedir. Tamamlanmamış çalışmalarına, bazı makalelerine, bu konuda yaptığı açıklamalarına ve Stanislavski'nin hayatının son yıllarında opera ve drama stüdyosunda verdiği uygulamalı derslerine dayanarak, ustası Stanislavski tarafından yapılan keşfin özünün teorik olarak kavrama ve ilk defa açıklama başarısı Knebel'e aittir. Ancak Knebel'in alçakgönüllülüğü bunları dile getirmesine engel olmuştur. 'Fiziksel eylemler yoluyla oyun ve rolün analizi' terimi ilk kez Knebel tarafından terminolojiye sokulmuştur.

Fiziksel eylemler yöntemi, edebiyat ve dramaturgi gibi sanat türü imgelerini, diğer imgeye dönüştürme, sahne yaratıcılığı diline çeviri yöntemidir. Bu da yazınbilimi analizinden en ayırt edici unsurdur.

Rejisörün Fiziksel Eylem Analizi

Yönetmenin yaratıcı süreci aşağıdaki aşamalardan oluşur;

1- *Oyun seçiminin gerekçesi*

2- İlk *izlenim*

3- Oyuncularla bu sahne oyununu yapma gerekliliği (zaman, yer, oyuncular)

Yönetmen de bir insandır ve diğer insanlarla aynı hayat içindedir ve benzer kaygılar taşımaktadır. İlginç bir hayat hikâyesini veya bir olayı anlatıp aktarabilmek için dramatik eserler aramaya başlar. Böylece kendi düşüncelerini izleyici ile paylaşabilir. Yönetmen ilk önce piyesi okur. Eğer bir piyes yönetmeni heyecanlandırmışsa, oyun yazarının hissettikleri yönetmene geçebilmiş demektir; oyunun güncellikle arasındaki bağı hissetmiştir. Bu oyun yazarının bugünün sorununa doğru bir şekilde dokunduğuna net bir işarettir. Tiyatro oyunu, yönetmenin toplumsal, sivil ve ahlaki duygularını yansıtmıştır.

Sahne oyununun, yönetmenin sivil ve sanatsal hissine verdiği tepki, yönetmenin çalışmalarındaki başlangıç noktası olmuştur. Bundan dolayı da bizi insani açıdan

ilgilendiren oyunun üzerinde sürecin verimli olacağını söylemek gerekir. Nihayetinde sadece yüreğimize dokunan olaylar yaratıcı bir sonuç verir. (Zahava), 1976)

Yönetmen tek ve uyumlu bir bütünsel sanat eseri yaratmak amacıyla hareket etmelidir ve diğer tüm unsurların yaratıcı organizatörüdür. Yönetmen bu hedefe oyunun sahneleme sürecine katılan tüm ekibin yaratıcı faaliyetlerinin liderliğini gerçekleştirerek ulaşır. K. Stanislavski, sahne oyununun bütün unsurlarının birliğini sağlama ihtiyacından şöyle bahseder;

"Bu büyük, uyumlu ve 'iyi silahlanmış ordu' tüm tiyatro izleyicilerinden oluşan kalabalığın üzerine ortak ve dostane bir etki bırakır ve binlerce insan kalbinin uyum içinde atmasına sebep olur ". (Stanislavski), 1989)

Herhangi bir sanatsal çalışma, gelecekteki eserin belirli bir fikrini başlangıç noktası olarak kullanmaktadır. Bu elbette yönetmenlik için de geçerlidir. Yönetmenin fikrinin yapısı şunları içerir:

1-Tiyatro oyununun ideolojik yorumu (Yönetmenin yaratıcı yorumu);

2-Karakterlerin karakteristik özellikleri;Bu tiyatro oyununda, oyunculuk performansının stilistik ve tür özelliklerinin tanımlanması;

3- Tiyatro oyununun zaman açısından çözümü (ritim ve tempo);

4- Tiyatro oyununun alan ve mekan açısından çözümü (mizansen ve düzen şeklinde);

5- Dekoratif, müzikal ve seslerin tasarımının doğası ve ilkeleri.

Bir yönetmende, oyunun ana konusunu oluşturma sürecinde bütünlük hisi olmalı ve ana konunun tüm unsurları tek bir ortak kökten ya da Vladimir İvanoviç Nemiroviç-Dançenko'nun dediği gibi, gelecekteki tiyatro oyununun 'çekirdeğinden' çıkmalıdır. Her bir tiyatro oyunu için 'çekirdeği' yansıtan kesin formülü bulmak çok önemli olmasına rağmen, oyun 'çekirdeğinin' tam olarak ne olduğunu kelimelerle tanımlamak hiç de kolay değildir. Örneğin Vladimir İvanoviç Nemiroviç-Dançenko, Üç Kız Kardeş oyununun çekirdeğini *'daha iyi bir yaşam için özlem'* kelimeleriyle, L.Tolstoy'un **Anna Karenina** eserinin çekirdeğini ise 'yıkıcı tutku' kelimeleriyle tanımlamıştır. (Немирович-Данченко(Nemiroviç-Dançenko), 1938)

Çekirdek, rasyonel bir tanım olmadığı gibi sadece bir fikir de değildir, aynı zamanda yönetmenin ruhundaki özel bir duygudur. Gelecekteki tiyatro oyununun genel ruhu ve yönü; 'düşünce ve hissin' birliğidir.

Çekirdek, gelecekteki tiyatro oyununun imgesel çözümünü tanımlar. Tiyatro oyununun imgesel çözümü, yönetmenin üst amacı ile, yani bir yönetmenin bu piyesi sahneye neden uyarladığı ile, izleyicinin bilincinde neyi oluşturmak istediği ve hangi yönden izleyicinin bilincini etkilemek istediği ile yakından bağlantılıdır. Yönetmenin tiyatro oyunlarında kullandığı çözümlerden bahsederken, Vladimir İvanoviç Nemiroviç-Dançenko'nun, hayati gerçek, sosyal gerçek ve tiyatro gerçeği gibi 'üç gerçek' hakkında bir öğretisinin var olduğunu söylemeliyiz. Bu 'üç gerçek' birlik açısından, karşılıklı etkileşim açısından ve karşılıklı iç içe geçme açısından birbiriyle yakından bağlantılıdır. Vladimir İvanoviç Nemiroviç-Dançenko'nun öğretisinegöre, gerçekçi bir tiyatro oyunu büyük ve derin bir hakikat yaratma amacını taşımaktadır.

"Tasvir edilen gerçekliğin hayat gerçeğini görmezden gelerek, sosyal gerçeği ortaya çıkarmak imkânsızdır. Bu durumda sosyal gerçek, çıplak bir soyutlama, bir şema gibi gelecek ve inandırıcı olmayacaktır. Sosyal gerçek dışında ele alınan hayati gerçek, küçük, yüzeysel, ilkel ve doğal sanatı doğurur. Fakat hem hayati hem sosyal gerçek, birlik içinde kendileri için parlak bir tiyatro biçimi bulamadıkları zaman kendilerini açamazlar ve böylece tiyatral gerçeğe dönüşemezler." (Nemiroviç-Dançenko), 1952)

E.B.Vahtangov'un öğretilerine göre bu tiyatral gerçek veya gelecekteki tiyatro, ilk önce yönetmenin fikrinde, daha sonra ise, aşağıda belirtilen üç gerçeğin etkisi altında cisimleşme sırasında ortaya çıkıyor. (Vahtangov, 1984)

1- Oyunun içeriğinin ve formunun tüm özellikleri ile birlikte oyunun kendisinin gerçeği;

2- Oyunun sahneye uyarlandığı andaki toplumsal ve tarihi anın gerçeği (güncellik);

3- Tiyatro oyununu sahneye uyarlayan topluluğun gerçeği (yaratıcı görüşler, gelenekler, yaş, mesleki beceriler ve özellikleri).

E.B.Vahtangov'e göre tiyatro oyununun içeriği, yazarın (yani oyunun), tiyatronun (yani bireysel tiyatro grubunun) ve güncelliğin (yani, sanatçının izleyici kitlesi karşısında halkın bugünkü çıkarlarını ve isteklerini gözetmesi) etkileşiminden oluşmaktadır. E.B.Vahtangov şöyle diyordu: *"Bir yönetmende, oyun duygusu, güncellik duygusu ve kolektif duygusu olmalıdır."* Ancak, Vahtangov tarafından belirtilen üç etkileyici faktör arasında, oyun yazarının eseri önceliklidir. Piyes, gelecekteki tiyatro oyu-

nunun temelidir. Yönetmenin çözümü, tek ve benzersiz yaklaşımı, oyunun tüm özellikleri ile ilişkilendirilmelidir ve bu özelliklerden doğmalıdır. Burada piyesin konusu, ana fikri, oyunun yapısı, tonu, ritmi, tarzı, türü ve sözcük dağarcığı büyük önem taşımaktadır. Tiyatro oyununun şekli piyesten ayrı olarak düşünüldüğü ve daha sonra oyuna yapay olarak 'yapıştırıldığı' zaman çok kötü olur. Piyesin ana fikrini anlamak ve onunla aynı fikirde olmak yetmez. İnsanların yaşamları için gerekli olan önemli bir gerçeği dile getirdiğine dair kesin inanç bile, tiyatro oyunun yapımı için bir temel değildir. Ana fikir, yönetmeni derinden etkilemeli, bilincin tüm gözeneklerine nüfuz etmeli ve duyguya dönüşmelidir. Ana fikri ne pahasına olursa olsun yansıtmak için tutkulu bir istek içinde olmalıdır. Bu, yönetmenin oyundan hemen sonra kendisini büyüleyecek başka bir eser bulana kadar pasif bir şekilde beklerken, her oyunu reddetmesi anlamına gelmemektedir. Yaratıcı bir heyecan için 'temel' her bir oyunda aranmalıdır. Bu heveste ve arayışta aktif, yaratıcı olarak açgözlü ve anlayışlı olmak gerekir. Yönetmen bir piyesi çok sık okuduktan sonra kayıtsız kalabilir, ancak daha derinlemesine okuduktan sonra bu piyesi sahneye uyarlamak için karşı konulmaz bir arzu taşımalıdır. Bazen dramatik bir eserin derininde gizlenmiş özünü anlamak ve hissetmek için çok çalışmak gerekir. Ayrıca aşırı titizlik, yönetmenin gerçeklikle, hayat ile olan ilişkisini kaybettiği, bu sebepten çağdaş gerçekliği yansıtan eserler hakkında çok seçici olduğu ve bu gerçekliğin, kendisini soğuk ve kayıtsız bıraktığı şüphesine neden olabilir. Bu yaratıcı aydınlatma eyleminin gerçekleşmediği anlamına gelir ve bu olmadan, yaratıcı fikrin organik doğuşu imkânsızdır. Bir yönetmen hayattan kopmamalıdır, hayatın ona verdikleri ile yaşamalı, insanlarla iletişimini güçlendirmeli ve gerçekliğin her saniye, her saat başı sağladığı canlı izlenimlerin kendisine nüfuz etmesine izin vermelidir. Bir yönetmen, bu gerçekliği yansıtmaya çalışan her oyunu mümkün olduğunca derinden okumalı ve düşünmelidir, kendisini gerçekten çekmeyen bir işe girişmemelidir. Aksi takdirde oyun, sadece resmi deneyler için bir bahane olacaktır. Bu deneyler çok da ilginç olabilirler, hatta bir tiyatro oyununun olması gerektiği gibi bütünsel düşünceyi, hissi, biçimi ve organik bütünlüğü de yaratmayacaktır. Eğer yönetmen bir oyunu sadece biçimsel, estetik ve dar bir profesyonel pozisyonda yargılarsa oyun yazarı ile arasındaki gerçek yaratıcı işbirliği, ayrıca metin ve sahneye uyarlanma arasındaki uyum mümkün olamaz. Yönetmen bir oyunu, hayata bakış açısından incelemek zorundadır ve bir oyunu yaşam penceresinden incelemek için bu hayatı iyi, detaylı ve ayrıntılı olarak bilmelidir. Hayat hakkında derin ve tutkulu bir şekilde düşünmelidir. Yönetmen ancak o zaman oyunun özünü eleştirebilecek, hayatı doğru yansıtıp yansıtmadığı, değerlendirip değerlendirmediği sorusuna cevap verebilir. Eğer yönetmen, oyunun özünün kısır olduğuna karar verirse oyunu reddedecektir. Fakat yönetmen, oyun yazarının kendisi gibi olduğunu hissederse, yazar da yönetmen için de değerli olan gerçeği sonuna kadar içtenlikle dile getirdiğini görürse, o zaman yönetmen bu oyunu çok sahiplenecektir. Bir yönetmen bir oyunu çok sahiplendiği zaman oyunun tiyatro sahnesine uyarlanması konusunda kendinde manevi hak görür. (Vahtangov, 1984)

(Brooke), Б. (1976). *Пустое пространство.* M: Прогресс.

(Grotowski), Г. (2009). *К Бедному театру.* M: Артист. Режиссер.Театр.

(Knebel), К. (1982). *О действенном анализе пьесы и роли* . M: iskustvo.

(Stanislavski), С. (1989). *Собрание сочинений: В 9 т (Tüm yapıtları.9 cilt).* M: Искусство.

(Tovstonogov), Т. (1984). *О профессии режиссёра (Rejisorun Sanatı).* moskva: Искусство.

(Zahava), З. (1976). *Мастерство актера и режиссера (Oyuncunun ve Rejisorun Sanatı).* Москва: Просвещение.

Brecht, B. .. (2011). *Epik Tiyatro.* istanbul: Agora Kitaplığ.

Knebel), К. (1966). *Школа режиссуры Немировича-Данченко(Nemirovıç-Dançenko'nun reji eğtimi).* M: Искусство.

Meyerhold. (2014). *Tiyatro Üzerine.* (T. Kanbu, Çev.) istanbul: Agora kitaplığı.

Mitchell. (2008). *The Director's Craft -A Handbook for the Theatre.* Londra: routledge.

Nemiroviç-Dançenko), Н.-Д. (1952). *Театральное наследие(Tiyatro mirası.)* (Cilt 1). M: Искусство.

Stanislavski. (2013). *Bir Aktör Hazırlanıyor.* (T. Göbekçin, Çev.) ankara: Alfa Yayıncılık.

Stanislavski. (2012). *Bir Karakter Yaratmak.* (O. Akınhay, Çev.) istanbul: Agora Kitaplığ.

Вахтангов(Vahtangov). (1984). *Сборник(Derleme).* M: ВТО.

Немирович-Данченко(Nemiroviç-Dançenko). (1938). *«Анна Каренина» в постановке МХАТ СССР им. Горького. (MST 'Anna Kareninan'ın sahnelemesi).* M: Искусство.

“CAN YELEĞİ” SINIRLARINDA LABİRENTİ KEŞFETME



GÖKHAN DOĞRUSOY

Gönül Kıvılcım tarafından 2018 yılında yazılmış ve müziklerini de Barış Manisa’nın yaptığı “Can Yeleği”, Nihat Alpteki rejisi ve Elçin Atamgüç’ün performansıyla ilk olarak 2018 yılında İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Şehir Tiyatrosunda sahnelenmiştir. Gönül Kıvılcım tarafından yazılan Can Yeleği metni, bir kaygıyla ortaya çıkmış olmasına rağmen, oyun yazınsal alandan sahnesel alana aktarılırken, oyunun ekibi tarafından ‘’mültecilik” kavramı üzerine inşa edilmiştir. Ancak ekip bu kavramı işlerken öyle ince çizgilere dikkat etmiş ki, oyun dar bir alandan çıkartılıp evrensel bir boyuta ulaştırılmış. Bu noktada özellikle oyunun dramaturgu Dilek Tekintaş’a ayrı bir parantez açmakta fayda var. Çünkü, Gönül Kıvılcım tarafından oluşturulan metnin ilk halinde var olan (Türkiye’ye gelmiş Suriyeli bir mültecinin Türk dilini konuşabilmeye çalışması) dilsel problemi ortadan kaldırmış, mülteci olmayı ve mülteciliğin kavram olarak işlenmesini ‘’Suriye” ve ‘’Suriye Savaşı’nın” etkisi temasından arındırarak insanlık tarihi açısından önemli bir mesele haline dönüştürmüş ve bu dönüşümle birlikte metnin evrensel bir boyuta ulaşılması sağlamıştır.

Can Yeleği, herhangi bir ülkede ve herhangi bir savaşın sonucu olarak ülkesinden ayrılmak zorunda kalan bir mülteci kadının, hiç tanımadığı bir ülkede hayatta kalma mücadelesini anlatmaktadır. Yukarıdaki paragrafta sözü edilen ‘’herhangi bir ülke ve herhangi bir savaş” bölümü oyun üzerine yapılan en önemli tercihlerin başında gelmektedir. Bu noktada oyun ekibinin yapmış olduğu tercih ile birlikte, metnin sahnesel alana aktarılırken evrensel bir yapıya dönüşmesi bakımından önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Aksi halde ekip bu dönüşümü gerçekleştirmeseydi, ülkemizin sınırlarında özellikle son on yılda varlığını tamamen hissettiren savaşın etkisi seyirci açısından çok dar bir alandan değerlendirilebilirdi. Ancak, sahne üzerinde bir karakterden öte genel bir kavramın üzerinde durulmuş. Bu sebepten dolayı, ‘’mültecinin” belirli bir milletinden, hangi savaşın sebep verdiğinden, dilinden ve belirli bir dininden gibi tanımlardan uzak bir bakış açısıyla değerlendirildiğini görmekteyiz. Bu nokta özellikle son yıllarda ülkemizde tartışılan ve giderek bir problem haline dönüşen ‘’mültecilik” sorunu açısından da büyük bir riski ortadan kaldırmıştır. En yalın haliyle değerlendirilen bu kavram, insanlık tarihi açısından, savaşlar sebebiyle kendi vatanını terk ederek mülteci olmak zorunda kalan her bireyin ortak problemini işlemektedir. Yukarıdaki bilgiler eşiğinde, sahne üzerinde karşılaştığımız her argümanı, oyunun yönetmeni ve sahneleme anlayışı üzerinden inceleyerek değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren seyrek kullanılmaya başlayan ‘’uzam” günümüzde ‘’mekan” sözcüğü ile karıştırılmaktadır. Mekan sözcüğü, bilinen haliyle ‘’yer” demektir. Uzam ise; somut olan ve yer anlamına gelen ‘’mekan”dan oldukça farklıdır. O halde ‘’uzam” kavramını açıklamak gerekmektedir. Tiyatro sanatı avangard akımlarla birlikte birçok klasikleşen formundan kurtulmuştur. Bu formların başında yer alan tiyatro mekanı, avangard akımlarla birlikte başkalaşım yaşayarak, seyircilerle yeni ilişkilerin ve deneyimlerin kurulduğu ve bunların sonucu olarak yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıktığı bir dönüşüm sürecine girmiştir. Uzam kavramı ise bu dönüşümün sonucu olarak ortaya çıkan ‘’boyutsal” bir ifade biçimidir. Nihat Alpteki için uzam kullanımı çağdaş sahneleme perspektifi açısından değerlendirildiğinde tam da yukarıda sözü edilen ‘’boyutsal” ifade biçimlerini karşılar niteliktedir. Alpteki, süreç boyunca sahne uzamını soyutlama yaparak efektif bir biçimde dönüştürmenin yollarını keşfetmiştir. Oyun – seyir ilişkisi içerisinden değerlendirildiğinde, seyircilerin uzam üzerinde karşılaştığı ilk durum, kendi güvenilir katmanında (ülkesinde, evinde, alanında) var olan ‘’bir kişinin” sıradan, gündelik bir yaşam öyküsü seyredilmektedir. Bu anda sahne üzeri neredeyse bomboştur. Ancak Alpteki, ortam ve teknoloji kullanımıyla sahnenin etrafına yerleştirmiş olduğu kolonlar aracılığıyla seyircilere işitsel anlamda ulaştırdığı tv’den gelen çizgi film sesi ile ‘’görünmez olanı görünür kılma” 1[1]prensibini uygulamıştır. Bu sayede uzam üzerinde bir boyut ve derinlik algısı oluşturulmuştur. Alpteki, ortam ve teknoloji kullanarak oluşturmuş olduğu bu derinlik ilkesiyle, sahnelemelerin seyirciler tarafından algılandığı kısıtlı alanı da kırarak post-dramatik bir etki yaratmıştır. Bu kısıtlama oyun/kurmaca ilişkisi düşünüldüğünde ‘’gerçeklik” oluşturacak bir biçimde değerlendirildiğinin de altını çizmek gerekmektedir. Çağımızın bütüncül yapısı içerisinde, teknoloji ve sanat ikilisi bir etkileşim içerisindedir. Bu etkileşimin sonucu olarak ‘’disiplinlera-

1 Burcu Yasemin Şeyben’in Tiyatro ve Multimedya adlı kitabından.

rası" birçok çalışma hem derinliği olan hem de çok yönlü yapımların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Teknoloji bizlere bilgileri ve verileri bir ''uzama" yerleştirerek soyut bir yaklaşımdan, olguları çözümleyen (grafikleri, iki/üçboyutlu modelleri, çizgileri, logaritmaları…) bir somut yaklaşıma doğru götürür. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen ortam ve teknolojiler tiyatronun başlı başına bir uzam olduğunu ve bu uzamın tanımlanabileceğini öne sürmüştür. Ünlü Alman tiyatro yönetmeni ve kuramcısı Bertolt Brecht'e göre; Tiyatronun toplumsal yaşamın bir maketi olduğunu belirtir. "Gezegenlerin hareketlerini incelemek için maketler yapılıyor. Toplum yaşamındaki olaylar da öyle bir biçimde taklit edilmelidir ki, onların plastik olarak sahnede yeniden canlandırılması insana birtakım yararlı bilgiler verebilsin." (Çamurdan, 1994, s.1) Çağdaş sahneleme anlayışımız için uzam kavramını, sahne üzerinde bulunan her bir parçayı (dekorun, aksesuarın, ortam ve teknolojilerin, müziğin, oyuncunun vb…) ''göstergeler" bütünü olarak tanımlayabiliriz.





Fotoğraflar: Can Yeleği, İbb Şehir Tiyatroları, Türkiye, 2018. Ahmet Çelikbaş ©

Can Yeleği yapımı genel olarak değerlendirildiğinde tek bir ana motif üzerine inşa edilmiştir. Bu ana motif, süreç içerisinde görünmez eller tarafından oluşturulan ve sürecin sonunda seyirciler tarafından algılanan ''sınırlar"dır. Bu sınır kavramını tek bir dar alandan değerlendirmemiz bizi yanılgıya götüreceği gibi, herhangi bir ülkenin sınırlarını temsil eden bir yapıya sahip olmadığını anlamak gerekmektedir. Çünkü, sadece ülkeler birbirlerine sınırlar çekmez. Bireyler yaşamları boyunca karşılaştıkları her iletişimde bu ''sınır" mekanizmasıyla karşı karşıya kalmaktadır ve yaşamın içerisinde herkes herkese karşı bir sınır örmektedir. Alpteki'nin keşfetmiş oldu bu kavram ve bu kavramı işleyiş biçimi çağdaş sahnelememiz açısından oldukça değerli ve etkili bir buluş olarak oyunun merkezinde durmaktadır. Bireyler doğar, doğduklarında aileleri tarafından onlara sınırlar örülür, yaşamın içerisinde oluşturdukları çevreleri onlara sınırlar örer, eğitim ve iş hayatında yine belli birtakım sınırların içerisinde varlık bulurlar. Sınırlar bize imkan verdiği süre içerisinde kendi varlığımızdan söz edebiliriz. Yaşam, özgürlük, aşk, sevgi, aile, savaş, vatan, millet, ve ölüm gibi kavramların ancak bize belirlenen sınırlar içerisinde olabileceğini gösterir. Bu bakımdan oyunun en temel motifi olan ''sınır" etkileyici bir biçimde sahne üzerinde varlığını hissettirmektedir. Can Yeleği oyununun ana motif olan ''sınır" kavramını tematik olarak algılamak gerekmektedir. Sebebi, süreç içerisinde görünmez ellerle dört defa tekrarlanan bir şekilde kurulmuş olmasıdır. Bu sayede seyirciler, her bir sınır kurulumunun bir öncekini çağrıştırdığını ve kendisinden sonra gelecek olan yapıyı duyurduğunu ve de bu sayede ana motifin süreklilik arz eden bir sahne resmine dönüştüğünü algılar. Alpteki, ana



Fotoğraf: Can Yeleği, İbb Şehir Tiyatroları, Türkiye, 2018. Ahmet Çelikbaş ©

motifi desteklemek üzere sahnenin en arka bölümüne ve yer yer bütün sahneyi kaplayacak şekilde kullanmış olduğu ''Fon Perde" ise basit bir estetik algıdan daha fazla şeyi ifade etmektedir. Alpteki, fon perde tekniğini kullanarak görsel bir yapıbozum sağlama açısından ana motifi desteklemiş ve yanılsamayı kırmıştır. Bu sayede yönetmen, oyun – seyir ilişkisinde, seyircilerin bütün argümanları bir çeşit düzenleyici mantık uyarınca ''anlaşılabilir ve deşifre edilebilir" bakış açısıyla yorumlamaya yönlendirmektedir. Sahne üzerinde bulunan arka fon perde ve ''sınır" sahneyi iki ayrı uzama bölmüştür. Uzamın bu şekilde parçalanmasıyla birlikte seyircilerin sahne üzerindeki göstergeleri okuması zorlaşmaktadır. Geleneksel yapıdaki birçok tiyatro biçimleri sınırlandırılmış ''uzam" gösterimine ait olan ve belirli, açıkça tanımlanmış bir oyun alanı sınırları çizer. Yani geleneksel yapıdaki sınırlandırılmış ''uzam = mekan"dır. Bu açıdan seyircinin oyunu yorumlaması ve mekanı tanımlaması daha basittir. Fakat Alpteki'nin teknolojik (Video art – ışık ve ses) olanaklarla yaratmış olduğu uzam, sahneye bölerek çoklar ve arayüz oluşturur. Bütünlüğü yok eder ve uzam fiziksel olarak parçalı hale gelir. Bu sayede geleneksel mekan algısını da yok etmektedir. Sahne üzerinde yaratılan yanılsamanın süreç içerisinde çeşitli teknolojik unsularla kırılması, özellikle Türk tiyatrosunun klasikleşen oyun – seyir ilişkisi düşünüldüğünde vseyircilerin açısından alımlanması güç bir oyun hali almıştır. Ancak Alpteki, bu sorunu ortadan kaldırabilmek adına kendi toplumuza ait birçok kültürel kodu da süreç boyunca eklemiştir.

Can Yeleği adlı oyunun tek kişilik performansını gerçekleştiren Elçin Atamgüç, yukarıda sözü edilen yönetmenin kendi kültürüne ait ürettiği ''kültürel kod" tanımının tam karşılığı olarak sahnede yerini almaktadır. Oyunun dramatik yapısı, oyunculuk performansı çıkartıldığında tamamen post-dramatik bir yapıya hizmet ederken, oyunculuğun dramatik ve psikolojik temelli bir çalışmanın sonucu olarak sahne üzerinde yer almasıyla birlikte, ''postdramatik yapının- dramatik yapıyla kırılması" sonucunu ortaya çıkartmaktadır.

Bu noktayı biraz daha aydınlatmak gerekirse Elçin Atamgüç, yer yer iki farklı kadın karakteri oynamaktadır. Bu değişimi gerçekleştirirken ince bir çizgiyi ihlal etmemektedirler. İki kadının arasındaki farkı oynarken herhangi bir ses, kostüm değişimi ya da bu değişimi 'popüler anlamda yorumlanacak" şekilde değerlendirmemişlerdir. Aksine Elçin Atamgüç bu değişimi yaparken neredeyse hiçbir şey yapmamaktadır. Yalnızca dramatik açıdan iki farklı karakterin psikolojik olarak kendi var olan durumlarına verdikleri tepkileri ortaya koymaktadır. Bu nokta batı toplumu için belki alışık oldukları bir durum olmasına karşılık, bizim toplumumuz için çok değerli bir dönüşümü ve buluşu da beraberinde getirmektedir. Yönetmenin bu tercihi ve oyucunun buna ikna olup performansını bu noktaya taşıması Türk oyun – seyir ilişkisi



Fotoğraf: Can Yeleği, İbb Şehir Tiyatroları, Türkiye, 2018. Ahmet Çelikbaş ©

açısından çağdaş sahneleme noktasında değerli bir noktayı temsil etmektedir.

Tiyatro sahnesi, tiyatronun antik uygarlıkla başlayan serüveninden günümüze değin en temel anlatım biçimi ve ifade aracı olmuştur. Diğer bir şekilde tiyatronun dilidir. Bu nedenle sahnenin tarzı, formasyonu, mekânsal değeri vb. veriler tiyatro sanatının içinde bulunduğu dönemin en belirgin yansıması olmaktadır. Alpteki, Can Yeleği sahnelemesinde kullanmış olduğu tüm sahne argümanlarını sürecin sonunda seyircilerin zihninde işlevselleştirmektedir. Yapımdaki bütün argümanların teknoloji ile kurdukları ilişki, ister bir kavramın varlığı, isterse bir kavramın altının oyulması veya reddi ile sonuçlansın, bütün bunların tamamı süreç sonunda ''anlamlandırma" işlevi görmektedir. Yer yer anlamlarından koparılmış söz dizeleri ve ince ayrıntısına kadar düzenlenmiş ''sınır - labirent" içerisindeki hareketlerin ritüelistik tarafı, süreç boyunca dramatik bir çizgide seyreden ''oyunculuğun" da kırılarak yönetmenin sahne üzerindeki diğer argümanlarına (ışık, ses, video art vb.) dönüşmektedir. Bu noktadan bakıldığında Alpteki, Can Yeleği sahnelemesiyle dramatik ve post-dramatik yapıları ayrıştırarak sürecin büyük bölümünde ''gösteren" bir yapıya dönüştürmüştür. Alpteki, bu dönüşümü gerçekleştirirken, ''yabancılaştırma" kavramını özellikle ortam ve teknoloji kullanımıyla ve de dramatik bir çizgide seyreden oyunculuğun, üç bölümden oluşarak kurulan labirentin içerisindeki mekanik hareket dizgisiyle değerlendirmiştir.

Sonuç olarak Alpteki, Can Yeleği sahnelemesiyle yukarıdaki bölümlerden de anlaşıldığı gibi kavramın temsilini somut bir gerçeklikle ilişkilendirmek ile değil, ''görünmez olanı görünür kılma" ilkesiyle ilişkilendirmektedir. Bunun sonucu olarak yapımın geleneksel ''temsil" özelliği yıkılmıştır. Ayrıca, sürecin içerisindeki birçok dramatik durumları ise toplumsal alandan bağımsız, sembolize olarak çerçevelemiş, sonra da göstergeleri görüntülere indirgeyerek gerçek olanla tüm ilişkisini kesmiştir. Bu sayede durumların hemen hemen hepsi sembolik bir derinliğe ulaşmıştır. (bkz. Resim 1 ve Resim 3) Alpteki, ana motifi ''sınır" ve ana kavramı ''mültecilik" olan yapımında var olan özneyi birçok teknolojik unsur ile parçalamış, anlatısal ve zamansal süreksizlik aracılığıyla nedensellik sağlamıştır. Yapımı yorumlamanın kendi kültürümüz açısından zor bir yanı olsa da Alpteki yapımı evrensel bir noktaya taşımıştır. Özellikle karakterin dramatik yapıdan uzaklaşarak figüre dönüşmesi, anlatısızlaştırılması ve uzamsal, zamansal, bedensel ve anlatısal olmak üzere neredeyse ana kavramın işlevselleştirilmesi sağlanmıştır. Oyunun final sahnesinden de anlaşılacağı üzere Alpteki için en önemli unsur anlamsal anlam ve var olan kavramın ne olduğu üzerine bir sorgulama yaratma amaçlanmıştır.

Kaynakça

Çamurdan, E. (1994). Tiyatroda Mekan, Uzam ve Öteki Terimler, İstanbul: Tiyatro Dergisi, Aralık s. 1-2.

Şeyben, Burcu, Y. (2016). Tiyatro ve Multimedya, İstanbul: Habitus Yayıncılık.

DOKUMACILARIN İSYANI OYUNUNDA NATURALİZM ETKİSİ



HAKAN UÇAR

ÖZ

Sanayi Devriminin ortaya çıkardığı sonuçlar ve pozitivist felsefenin de etkisiyle 19. yüzyılda romantizme bir tepki olarak ortaya çıkan realizm, aynı yüzyılın ikinci yarısında doğa hakkında deneysel bir yöntem denemeye karar veren yazarların kalemlerinde natüralizm adlı bir başka yol ayrımı yaşamıştır. Natüralizm etkisindeki yazarlar determinizm ve çevre kuramına bağlı kalarak eserleriyle bilimsel bir deney yaptıklarını iddia etmişlerdir. Alman yazar Hauptmann da özellikle gençlik dönemlerinde natüralizmin etkisinde kalarak eserler vermiş biridir. Hauptmann'ın Dokumacıların İsyanı adlı oyunu natüralizm etkisiyle yazılmış bir eserdir. Ben de bu makaleyle Dokumacıların İsyanı oyunundaki natüralizm etkisini göstermeye çalıştım.



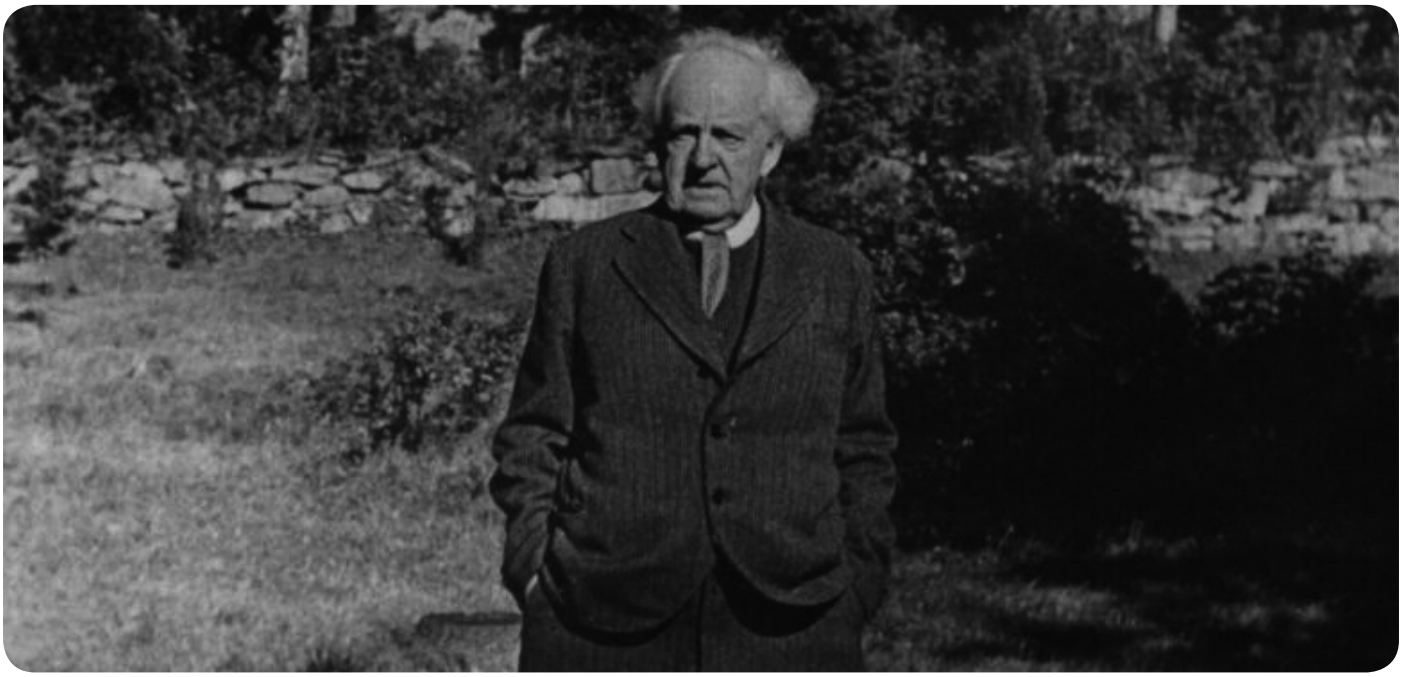
Fotoğraf: "Dokumacıların İsyanı" (1927) filminden...

GİRİŞ

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren aynı yüzyılın başlarında etkili olan realizm akımına deneysel bir derinlik kazandıran natüralizm akımı edebi eserlerde kendini göstermeye başlamıştır. Natüralizm akımının kurucusu Fransız yazar Emile Zola'dır. Zola, Therese Raquin romanının ikinci baskısı için yazdığı önsözde natüralizmin temel özelliğine de vurgu yapmıştır.

"Günümüzde okuduğu bir kitabı anlayıp değerlendirebilecek kişi sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Bu insanlar tarafından eleştirilmeye razıyım, çünkü gerçek niyetimi anlayıp çabalarımın sonucunu takdir etmeksizin hüküm vermeyeceklerinden eminim. Onlar ahlaka ve edebi utanmaya dair koca koca laflar etmezler; sanatta özgürlüğün ön planda olduğu bu zamanlarda bana istediğim konuları seçme hakkını tanırlar, edebiyatın onuruna yalnızca aptallığın zarar vereceğini bildiklerinden yazacağım eserlerin yalnızca itinalı olmasını isterler benden. Şüphesiz Therese Raquin'de uygulamaya çalıştığım bilimsel inceleme onları şaşırtmaz; orada içinde bulunduğumuz yüzyılın geleceğe nüfuz edebilmek için coşkuyla faydalandığı modern yöntemi, evrensel sorgulama aracını görürler. Hangi sonuca varırlarsa varsınlar, benim çıkış noktamın insan yaradılışı ile çevre ve koşulların baskısıyla organizmada meydana gelen derin değişiklikleri tahlil etmek olduğunu kabul ederler…" (Zola, 2018: 16)

Realizm ile natüralizmin beslendikleri kaynaklar aslında aynıdır. Pozitivist felsefe ile sanayi devriminin ortaya çıkardığı sorunlar (işçi sınıfı, şehirleşme gibi) 19. yüzyılda edebiyat ve sanata gerçekçi bir bakış açısı kazandırmıştır. **"Toplumun yeniden düzenlenmesinde kullanılacak bilgi de gözlem ve deneye dayanan pozitif bilgidir. Comte toplumu bilim yoluyla yeni baştan düzenlemeyi amaçlamıştır. Ona göre toplumun kurtuluşunu sağlayacak tek şey pozitivizmdir. O'nun pozitivizminin en önemli özelliği "Doğanın mutlak ve yüce amacı olduğu" düşüncesini reddetmesidir." (Sönmez, 2010: 161).** Böylece yüzyılın başında mutlak ve yüce amaçları ortadan kaldıran realizm akımı bilhassa Hyppolyte Taine'nin çevre kuramının etkisiyle yüzyılın ortalarından sonra natüralizm akımına doğru bir rota çizmiştir. **"Taine'e göre insan çevre ve ırkı veya bir başka deyişle genetiği ve sosyal ilişkilerine bağımlı bir varlıktır." (Bayraktar, 2018: 25-26)**



Fotoğraf: Gerhart Hauptmann

Realizmin gözlem yoluyla anlattığı doğayı deneysel bir metotla işleyen natüralist yazarlar insanı oluşturan ve duygularını şekillendiren temel unsurların soyunda ya da yaşadığı toplum ve doğanın içinde olduğunu benimsemişlerdi. Buna göre natüralizmi ortaya çıkaran yazarlar; insanın duygu, düşünce ve davranışlarını açıklamak için tıpkı bilim adamının laboratuvarlarda doğa olaylarını incelerken yaptığı gibi bilimsel metotlar kullanılmasını savunmuşlardır. Bu sırada da gerçeği tam anlamıyla anlatabilmek için doğa olduğu gibi aktarılmalıdır. Hatta Alman Arno Holz natüralizmin savunduğu bu durumun formülünü hazırlamıştır:

"Sanat= Doğa-X"

"Buradaki x, sanatın ihtiva ettiği malzemeyi temsil etmektedir, yani yeniden yapılandırılabilirliğini göstermektedir. Holz'a göre x sıfıra doğru meyletmeli ki edebiyat, sanat ve çevre olabildiğince gerçekçi yansıtılabilsin." (Lorenz'den aktaran Bayraktar, s. 26)

DOKUMACILARIN İSYANI OYUNUNUN NATÜRALİST ÖZELLİKLERİ

Natüralist dönemin önemli yazarlarından biri olan Alman Gerhard Hauptmann 1862 yılında Silezya'da doğmuştur. Breaslau Kraliyet Sanat Okulunda heykeltıraşlık ve resim dersleri alan yazar roman, şiir ve tiyatro türlerinde pek çok eser vermiştir. Eserleri arasında en ünlü olanları tiyatrolarıdır. Hauptmann, 1912 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü almıştır. 1946 yılında seksen dört yaşında ölen yazarın özellikle ilk dönem eserleri natüralist özellikler gösterir.

Hauptmann'ın 1892 yılında yazdığı "Dokumacıların İsyanı" (Die Weber) adlı oyun beş perdeden oluşan bir sosyal dramdır. Yazar, ilk perdede fabrikatör Dreissiger'in evindeki dokuma alımı yapılan bir oda, ikinci ve beşinci perdede başka iki dokumacının ailesiyle yaşadığı oda, üçüncü perdede meyhane, dördüncü perdede de Dreissiger'in evinde lüks döşenmiş bir oda olmak üzere her perdede başka bir mekân kullanarak olayı açmıştır. 1844 yılında Silezya'da dokumacıların yaptığı ayaklanmanın konu edildiği oyunda işçi sınıfının sorunları işlenmiştir. Henüz sendikal hareketlerin Almanya'da başlamadığı bir dönemde fabrikatörlerin zulmü altında gittikçe fakirleşen dokumacılar, tek odada tüm aile geçinmeye çalışarak sıkıntılarla dolu bir hayat yaşamaktadırlar. Açlıktan köpek eti yemeye başlayan, fabrikatörün adamlarına biraz daha fazla para vermeleri için yalvaran, üstleri başları perişan dokumacılar bu hallerine günün birinde son vermeye karar verirler. Kendilerini sömüren fabrikatör ve seri üretim yapan fabrikanın sahibinin evini ve fabrikasını talan ederler. Bu arada hükümet, asker, polis, papazlar zenginlerin yanındadır. Oyunun ilk kez sahnelenmesi polis tarafından yasaklanmış ve ancak iki yıl sonra sahnelenebilmiştir. Hauptmann'ın otuz yaşındayken yazdığı bu oyun natüralist dönemin birçok özelliğini taşımaktadır.

Hauptmann'ın "Dokumacıların İsyanı" adlı oyununun dili yazıldığı dönemde halkın konuştuğu dildir. İçinde argo sözcükleri de fazlasıyla barındırır. Doğayı olduğu gibi eserlerine taşımayı amaçlayan gerçekçi yazarların eserlerinde sokaktaki dil değiştirilmeden metinlere alınmıştır. Yazdığı oyunu babası Robert Hauptmann'a ithaf eden yazar, **"Gençliğinde onlar gibi yoksul bir doku-**

macı olan büyükbabam hakkında anlattıkların oyunumun özünü oluşturmaktadır." (Hauptmann,1976: 12) diyerek aslında anlattığı hayatların içinden çıktığını göstermiştir. Bu yüzden de Silezya'daki dokumacıların kullandıkları dile yabancı değildir. Üslup olarak da eğitim ve kültür seviyesi düşük dokumacıların dertlerini anlatırken kesik kesik konuşmaları ve kendilerini ifade edememeleri metne oldukça gerçekçi bir doku kazandırmıştır. Biz bir çeviriden metni okuduğumuz için oyundaki halk ağzını, argo sözcükleri ve üsluptaki gerçekçiliği tam olarak göremiyoruz ama çevirmenin oyun başlamadan önceki yazısından bunları ispatlıyoruz.



Fotoğraf: Dokumacıların İsyanı

"İşçi ve halk kesiminin konuştuğu dil tümüyle Silezya şivesiyle verilmiştir. Ancak yazar dili bu özelliğiyle verirken bölgeci bir edebiyat yapmayı amaçlamamıştır. Oyunu Türkçeye çevirirken bu özelliğinden hareket ederek Türkiye'nin belirli bir bölgesinde konuşulan şiveyi kullanmayı uygun görmedik, koyu şive ile yazılmış olan kısımları halk diline uydurmaya çalıştık. Dil içinde başka bir özellik olarak da yine işçi-halk kesiminin sorunlarını ifade edememe zorluğu vardır. Bu zorluk nedeniyle onlar konuşmalarını düzgün tümcelerle sürdürememekte bunun sonucunda da yarım ve bozuk tümcelerle, patlamalarla konuştukları izlenmektedir." (Hauptmann,1976: 9-10)

Dokumacı Heiber: Affınızı rica ediyorum Herr Preifer. Sizden istirham ricası yapacağım... ((Hauptmann,1976: 19)

Wiegand: Welzel inanmazsın, minnacık bir tabut, o kadar küçük o kadar küçük bişe ki ben böylesini şimdiye kadar hayatta çakmadım… ((Hauptmann,1976: 59)

Dokumacıların isyanı oyunu kırk kişilik kalabalık bir oyuncu kadrosunu içinde barındırır. Gerçekçilik akımına uygun olarak olağanüstü kişilerin oyunda olmadığını görürüz. Tüm kişiler günlük hayattan seçilmiştir. Bu oyunda natüralist bir yaklaşımla kişiler birer karakter özelliği göstermezler. Oyundaki kişiler tip özelliği gösterirler. Toplumda aynı sosyal çevrede ve aynı doğa şartlarında yetişen insanların benzer özellikler göstereceği inancıyla hareket eden natüralist yazarların bağımsız karakterler değil de ortak yönleri olan tipler kullanmaları gerekmektedir. Oyundaki tiplerin birçoğu aynı zamanda oyundaki olayın zamanı olan 1844'te Silezya'da bulunan meslek dallarını nitelemektedir. Dokumacı, din adamı, fabrikatör, çiftçi, demirci, meyhaneci, marangoz, paçavracı, jandarma, ormancı, polis oyundaki kişilerin canlandırdığı mesleklerdir. Bu mesleklerden çiftçi, fabrikatör, polis ve din adamı dokumacılar tarafından sevilmemektedir. Oyun boyunca da bu meslek dalından kişilerin hep olumsuz bir tip olarak sergilendiğini görürüz. Yazarın dokumacı tipi oyunun daha en başında karşımıza çıkar ve metin bitene kadar da değişmez.

"… Sabırsızlaşan dokumacıların birçoklarının görünümü haklarında ölüm ya da kalım kararı verilecek insanların mahkeme önündeki ıstıraplı ve heyecanlı bekleyişlerini andırmaktadır. Herkeste birazcık sadaka alan insanların ezikliği ve perişanlığı görülmektedir. Öç alma hırsı sezilmektedir yüzlerindeki ifadeden. Alçak gönüllülük ve saygıda kusur etmemek, ölçülü adımlar atmak, sabretmek, kendini olabildiğince küçültmeye alıştırmak benliklerine sinmiştir bu insanların. Ayrıca yüzlerinde kapkara bir düşüncenin izleri okunmaktadır. Erkekler birbirine benzemektedir; yarı cüce, yarı okul hademesi gibi çoğunluğu çökük göğüslü, öksürüklü fukara insanlar. Yüzleri kirli ve solgundur. Dokuma tezgâhlarının yaratıkları bunlar; dizleri uzun süre tezgâhta oturmaktan bükülmüş. İlk bakışta kadınların pek öyle ilgi çekici bir yanları da yoktur. Kendilerinden geçmiş, yorgun, kızgın ve sıkıntılı-Bunun yanında erkekler bir dereceye kadar gururlu ve şikâyetçi olduklarını göstermektedirler-üst baş perişandır, buna karşın erkekler yamalı elbiseler giymektedirler…" (Hauptmann,1976: 15-16)

Hauptmann, Dokumacıların İsyanı oyununu yazmadan önce olayların geçtiği bölgede uzun geziler düzenlemiştir. Bu gerçekçi yazarların eserlerini yazmadan önce yapma-



Fotoğraf: Dokumacıların İsyanı

ları gereken bir durumdur. Çünkü eserdeki yerin tasviri gerçekçi olmalıdır. Ayrıca gözlem olmadan doğayla ilgili nesnel çıkarımlar yapmak mümkün değildir. "**Realistler eserlerini inandıkları gerçek anlayışına uygun bir biçimde kaleme alabilmek için lüzumlu olan malzeme, bilgi, belge toplayabilmek düşüncesiyle gözemde bulunur, araştırıp soruşturur, bilgi ve belge toplarlar. Nitekim pozitivizm düşünce sistemindeki deneyin yerini realizmde "bilgi ve belge" almıştır." (Kara, 2010: 87)** Yazarın metindeki yer tasvirlerinin ayrıntılı ve gerçeğe uygun olabilmek için oldukça uzun olduğunu görürüz. Natüralizmde çevre insanı oluşturan ögelerden biri olduğu için de mekânın okuyucunun gözünün önüne eksiksiz serilmesi gerekmektedir. Okuyucu böylece yaşanılan alandan yola çıkarak oyundaki tiplerin davranışlarını anlamlandırabilecektir. İkinci perdenin başındaki Dokumacı Baumert'in ailesiyle yaşadığı odanın ve aile bireylerinin tasviri dokumacıların yaşam şartlarını anlamamızı sağlayacak ayrıntılar içerir. Burayı okuyan biri dokumacıların fakirliklerinin yaşadıkları ortama; yaşadıkları ortamın da sağlıklarına ve görünümlerine etkisini hemen anlayacaktır. Bu sayede de natüralistlerin yapmak istedikleri determinizm ortaya konmuş olacaktır.

Eulengebirge eteklerinde Kaschbach'ta Wilhelm Ansorge'nin gecekondumsu köhne kulübesinde bir odacık. Döşemesinin geniş tahtaları iyice hasar görmüş ve tavanındaki ağaç kirişler isten kapkara olmuş bu odanın yüksekliği altı ayağı geçmez. Odadaki iki genç kız Emma ve Bertha Baumert dokuma tezgâhlarının başına oturmuşlar. Anne Baumert yaşlı ve sakattır, yatağın yanındaki alçak bir taburede oturmuş, önünde de iplik çıkrığı bulunmaktadır. Oğlu August, yirmi yaşlarında, aptal görünümlü, bodur, el ve ayakları örümcek gibi sıska, aynı şekilde alçak dört köşe bir taburenin üzerine oturmuş mekiğe iplik sarmaktadır. Sol taraftaki duvarda bulunan kâğıt parçaları saman ve otlarla kapatılmış pencereden akşamın pembemsi solgun ışığı sızmaktadır içeriye. Işık aynı zamanda kızların açık saman rengi saçlarını, çıplak ve cılız omuzlarını, ipincecik enselerini aydınlatmaktadır. Üstlerinde giysi olarak kaput bezinden dikilmiş kısa etek ve gömlek vardır. Gömleklerin kıvrımları da ışıktan aydınlanır. Sıcak hava yaşlı kadının bütün yüzünde, boğazında ve göğsünde duyurur etkisini: Yüzü zayıflıktan iskelete dönmüş, üzerinde kırışıklıklar ve buruşukluklar olan kansız bir deri ile kaplı. Çukurlarına gömülmüş gözleri, toz, duman ve isten, ışıkta iltihaplı ve kanamış bir görünümdedir. Kırış kırış uzun bir gırtlağı var. Sarkmış olan göğüsleri yamalı paçavralarla sarılıdır.

Soba, soba tahtası, yatak yeri ve birçok kaba, gelişigüzel boyanmış dini resimler bulunan sağ duvarın bir

bölümü de aydınlıktır. Sobanın sapına kuruması için bezler asılmıştır. Arkasına da kısım kısım işe yaramaz öteberiler doldurulmuş. Soba tahtasının üzerinde birkaç eski tencere ve mutfak eşyası duruyor. Patates kabukları kurusun diye oraya bir kâğıt üstüne konmuş. Tavandan çileler sarkmakta, tezgâhların yanında mekiklerle dolu sepetler vardır. Arka duvarda kilitsiz alçak bir kapı, onun yanında duvara dayalı bir tomar yaş söğüt çubuk, çubukların yanında da biraz örülüp bırakılmış ya da kırılmış sepetler durmaktadır. Dokuma tezgâhlarının çalışmasından ve ipliğin sıkıştırılmasından ötürü çıkan ritmik seslerin duvarlarda ve döşemede yarattıkları sarsıntılar izlenmektedir. Aradaki boşluğu, öteye beriye giden mekiğin atılması, tutulması ve iplik saran çıkrıkların çıkardıkları eşekarısını andıran uğultular doldurmaktadır." (Hauptmann,1976: 35-36)

Hauptmann oyunda ahlaki bir ders verme girişiminde bulunmamıştır. Açlıktan bayılan çocuklar, açlığını gidermek için köpek eti yiyen insanlar, yaptıkları iş beğenilmeyen dokumacılar, dokumacıların mallarını ucuza alan ve onlara yaşam şansı tanımayan fabrikatörler, zengin fabrikatörlerin yanında duran hükümet, din adamı ve polis gibi birçok olumsuzluğu ortaya koyan yazar, bunlardan yola çıkarak ahlaki bir ders vermeye çalışmamıştır. Natüralist yazarların amacı toplumsal olayları teşhistir; onlar teşhir edip de iyi veya kötü diye sınıflamazlar. Çünkü yaptıklarının bilimsel bir dayanağı vardır. Bilim, iyi veya kötü üzerine kurulmaz. Bu açıdan baktığımızda oyunun beşinci perdesinde uzun uzun tasvir edilen ve perişanlık içinde bırakılmış İhtiyar Hilse'nin yaşadıklarına gösterdiği sabrın nedeni oldukça ilgi çekicidir. Ayrıca bu neden isyana katılmayan tüm dokumacılar için de geçerli sayılabilir. Nitekim yazar ortaya koyduğu bu neden için de ahlaki hiçbir değerlendirme yapmamıştır.

İhtiyar Hilse: Sana söylüyorum Gottlieb! Biz fukara insanların sahip oldukları tek şey için tereddüt etme! Neden buraya oturdum ve tabureye çakıldım kaldım, ölene dek, kırk küsur sene? Ve benim açlığım kederim sayesinde onun altın kazanmasına, kibir ve azamet içinde yaşamasına seyirci kaldım. Hangi sebepten? Çünkü benim bir ümidim var. Her çaresizlikte benim bir şeyim var. (Pencereden dışarıyı göstererek) Senin istediklerin burada, benimkiler ise ötede, öbür dünyada. İşte ben bunu düşündüm. Kendimi parça parça ettiririm. Emin olduğum bir şey var. Bu bize vaad olunmuştur. Mahkeme kurulacaktır fakat yargıcı biz olacak değiliz, bilakis bizden sual sorulacak der cenab-ı mevla.

SONUÇ

XIX yüzyılın ikinci yarısında gerçekçiliğin bilimsel bir görünüm almaya başlamasını hedefleyen yazarların etkisiyle ortaya çıkan natüralizm akımı hem determinizm hem de çevre kuramına dayanarak Darwin'in ortaya koyduğu doğal seleksiyonun insan yaşamında da etkili olduğunu ispatlamaya çalışmıştır. Doğayı mutlak ve yüce amaçlardan kurtararak olduğu gibi tasvir eden gerçekçi yazarların yaptığı gözlemlere deneysel bir boyut da katan natüralistler özellikle toplumun sıkıntılı, çürümüş ve problemli taraflarına dikkatlerini vermişlerdir. Alman yazar Hauptmann da bunlardan biridir. 1892 yılında yazdığı Dokumacıların İsyanı adlı oyunla ezilen, hor görülen dokuma işçilerinin 1844'te yaptıkları isyanın nedenlerini gözler önüne sermiştir. Bunu yaparken natüralist bir davranışla hiçbir ahlaki çıkarım yapmamıştır. Sadece dokumacıları bu isyana sürükleyen neden-sonuç bağlarını ortaya koymuştur. Eserde olağanüstü olay ve kişilere yer vermemesi, oyundaki kişilerin özgür karar veren karakterler değil de yaşadığı şartlara uyumlu tipler olması ve yapılan kişi-mekân tasvirlerinin ayrıntılı olması yönlerinden de Dokumacıların İsyanı natüralist etkileri üzerinde taşımaktadır. Oyundaki olayın geçtiği Silezya'da doğmuş olan ve eseri yazmadan önce olayın geçtiği yerleri uzunca bir süre gezip gerekli gözlemleri yapan Hauptmann hem üslup hem de kullandığı halk şivesi ile doğal olanı bozmamış ve natüralist bir yaklaşımla bir halk isyanını gözler önüne sermeyi başarmıştır.

KAYNAKÇA

Hauptmann, Gerhart (1976), Dokumacıların İsyanı, Ankara, Halkevleri Kültür Vakfı Basımevi

Bayraktar, Gülru (2018), Natüralizmin Alman Edebiyatına Etkisi, İnternational Journal of Social Sciences Volume 2/1 2018 Spring p. 23-32

Kara, Ömer Tuğrul (2010), Toplumsal Olayların Etkisiyle Gelişen Üç Büyük Akımın Türk ve Dünya Edebiyatındaki İzleri, The Black Sea Journal of Social Sciences Year 2/2

Zola, Emile (2018) Therese Raquin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı

Prof. Dr Sönmez, Veysel (2010), Auguste Comte (1798-1857) Pozitivizm (Olguculuk), Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi 3(3), s. 161-163

GERÇEKÇİLİK VE DIŞAVURUMCULUK AKIMLARININ BERTOLT BRECHT'İN GECEDE DAVUL SESLERİ OYUNUNDAKİ YANSIMALARI



ELİF SOLAK TOKATLI

ÖNSÖZ

Sanat tarihine detaylı bir bakış attığımızda görülecektir ki, sanat akımları; kendinden önce gelen akıma tepki olarak gelişmiştir ya da var olan toplumsal koşulların zorunlu birer sonucu olarak ortaya çıkmışlardır. Bu makalede inceleyeceğimiz sanat akımlarından ilki olan "gerçekçilik" diğer bir adıyla realizm; 19.yy'ın ilk yarısında başlamış, romantizmin duygulu, kişisel, hayal yüklü yönüne karşıt olarak gelişmiştir. Pozitivizmin bir koşulu olarak gözleme büyük değer vermiştir. Sanatta; insanı ve insan topluluklarının hayatını, tüm gerçekliği ile görmek ve göstermek çabasını gütmüştür. Gerçekçi sanat anlayışı kapalı bir toplumun değil, açık bir burjuva toplumunun sanat anlayışı olabilir.



İkinci olarak ele alacağımız sanat akımı olan "dışavurumculuk" yani ekspresyonizm ise, 1910'lu yıllarda başlayıp 1920'li yılların sonuna dek etkisini sürdürmüş ve Almanya'da doğup gelişmiştir. Almanya'da çıktığı ve etkisini buradan yayarak genişlettiği için, bu akıma "Alman ekspresyonizmi" de denir. Ekspresyonizmi hazırlayan koşullar şu şekilde özetlenebilir:

Ekspresyonizmi her şeyden önce, büyük bir sarsıntı olarak yaşanan toplumsal bir bunalım çerçevesinde incelemek gerekir. (…)1914 savaşı sonrası daha da derinleşecek olan Alman tarihinin bu büyük toplumsal bunalımı, bu idealist başkaldırı, bu huzursuzluk, işte toplumun bu karşıtlıklarla dolu durumundan kaynaklanmaktadır: Emperyalist ülkeler bozguna uğramış, enflasyon yerleşmiş, devlet iflas etmiştir; savaş tüm hayalleri yıkmıştır. Burjuvazinin gelenekçiliği ve natüralizme boyun eğişi karşısında ekspresyonizm alman ruhunun patlaması, değişiklik ve özgürleşme sanatıdır. (Alıntılanan: Richard 2005 Alıntılayan: Çakmak)

19.yy insanın evrene sorduğu soruların karşılığını tatminkâr bir şekilde alamadığı yıllardır. Bu nedenle ekspresyonizm, bu hayal kırıklığının derin ve güçlü bir ifadesi olarak yorumlanabilir.

Gecede Trampet Sesleri, Bertolt Brecht'in Baal'dan sonra yazdığı, ancak dramatik anlamda oynanabilecek ilk oyunudur. Oyun, ilk kez 1922 yılında Berlin'de, Deutsches Tiyatrosu'nda sergilenmiş ve oldukça ses getirmiştir. Hemen hemen Almanya'nın dört bir köşesinde oynandığı bilinen oyun için Brecht, sonraları bu oyunu para kazanmak için yazdığını itiraf edecektir. Yine de bu oyun ona, umut verici genç oyun yazarı ödülünü getirmekten geri durmamıştır.

Berlin'de tiyatro eleştirmenliği yapan Herbert Jhering, oyunun bir gecede Alman edebi dünyasını sarstığını dile getirmiştir.

1. BERTOLT BRECHT VE GECEDE TRAMPET SESLERİ

20.yy Tiyatrosuna yön vermiş şair, oyun yazarı, tiyatro yönetmeni ve kuramcı olan Bertolt Brecht, 10 Şubat 1898 Augsburg, Almanya doğumludur. Asıl adı Eugen Bertolt Brecht'dir. Aristotelesçi olmayan Epik tiyatro anlayışıyla devrim yaratmış, çağdaş siyasal ve maddeci tiyatronun önde gelen temsilcilerinden olmuştur. Zengin bir aileden gelen Brecht, Augsburg'lu bir kâğıt fabrikası müdürünün oğludur. İçinde doğup büyüdüğü kent, Kaiser Wilhelm[1] döneminin başlarında sanayi alanında hızla gelişen bir burjuva kentidir. Brecht, 1914-l5'te Augsburger Neueste Nachrichten adlı gazetede ilk şiir ve düzyazılarını yayınlamaya başlar. Edebiyata ve tiyatroya ilgi duymaktadır ancak 1917'de, liseyi bitirdikten sonra Münih'te tıp okumaya başlar. I. Dünya Savaşı'nın son yılında, 1918 sonbaharında askere alınır ve Augsburg' daki askeri hastanede sağlık görevlisi olarak çalışmaya başlar. Brecht'in hastanede tanık olduğu sefalet, onun hayatı boyunca vazgeçmeyeceği savaş karşıtı tutumunun oluşmasına neden olacaktır.

Brecht, ilk oyunu olan Baal'i 1918'de yazar. 1919-1920'de Augsburg gazetesinin tiyatro eleştirmeni olarak eleştirel yazılar kaleme alan Brecht, aynı zamanda tıp öğrenimini de sürdürür. Bir süre ünlü kabare sanatçısı Karl Valentin'in yanında çalışır. Berlin tiyatro çevrelerinde tutunmaya çalışır fakat çok başarı sağlayamaz. 1920'de annesinin ölümü üzerine tıp öğrenimini yarıda bırakır, Münih'te yazarlıkla geçinmeye başlar.

Tiyatro alanındaki ilk başarısını 1922'de yazdığı Gece yarısı Trampet Sesleri oyunuyla kazanır. Bu oyun Brecht'in Kleist Ödülü'nü kazanmasını sağlar. Gecede Trampet Sesleri, Birinci Dünya Savaşı sonrasında hayatta kalmak ve hayata tutunmak için mücadele eden bir askerin öyküsünü anlatır.

1.1. OYUN KONUSU

I.Dünya savaşı sırasında öldüğü düşünülen ve kendisinden dört yıl boyunca haber alınamayan asker Andreas Kragler, esir düştüğü asker kampından kaçarak, 1919 yılı Ocak ayı Spartaküs isyanın arifesinde yaşadığı yer olan Berlin'e, nişanlısı Anna'nın yanına geri döner. Fakat esir düştüğü dört sene boyunca her şey değişmiş, Anna, ticaretle uğraşan, savaşın getirisi ile kara piyasada zengin olmuş, hali vakti yerinde, asker kaçağı ve de kaba bir adam olan, Murk'la nişan yapmaktadır. Üstelik gözlerini para hırsı bürümüş olan babası ve annesi; Bay ve Bayan Balicke dört gözle bu nişanın olmasını ve kızlarının, ölü bir asker arkasından tuttuğu yaslarının bitmesini istemektedirler. Anna'nın Murk ile evlenmesi için de ellerinden geleni yapmış ve nihayet onu bu evliliğe ikna etmişlerdir.

Almanya hem dünya savaşının içindedir, hem de iç ayaklanmalar ile uğraşmaktadır. Her yer tabiri caiz ise yangın yeridir. Rosa Luxemburg[2] ve Karl Liebknecht'in[3] liderliğindeki Spartaküs isyanında azılı bir grup, gazeteciler şehrine saldırmaktadır. Etrafa top, tüfek ve insan sesleri hâkimdir.

Andreas, nişanlısını bulmak umuduyla onun evine gider. Çok zayıflamış ve değişmiştir. Şaşkındır. Anna ise yeni nişanlısı Murk ile nişanlarını kutlamak için Picadilly Bar'a gitmiştir. Andreas, Anna'nın anne ve babasından tüm gerçeği öğrenir. Ancak yine de Anna'nın ve Murk'un peşinden bara gider. İki eski nişanlının karşılaşmaları oldukça trajiktir. Andreas, uğruna hayatta kalmak adına her türlü zorluğa göğüs gerdiği Anna'sına artık yaklaşamamaktadır. Anna ise dört yıl boyunca ölüsünü bile beklediği bu adamı karşısında görünce şok olur. Andreas, Anna'ya kendisi ile gelmesini söyler. Fakat Anna, Murk'tan hamiledir ve bunu Andreas'a açıklayamayacağı için ona, kendisini istemediğini söyler. Zaten yaşadığı travmalar ile zar zor ayakta kalmaya çalışan Andreas, bu hayal kırıklığını kaldıramaz ve oradan hızla ayrılır. Kendisini ilkin içkiye verir. İçine düştüğü duruma, kendisine acımaktadır. Anna'ya ulaşamayacağı için sokaktaki ayaklanmaya, devrime katılır. Çünkü etrafındakiler ona kendisinin bir asker olduğunu hatırlatırlar. Yarı sarhoş halde olan Andreas, gazeteler semtindeki ayaklanmalara katılır. Fakat Anna pişman olmuştur ve Andreas'ın peşinden onu aramaya çıkar.

Andreas, gazeteler semtindeki yeni ayaklanmaya önderlik edecektir. Tam bu esnada Anna, Andreas'ı bulur ve ona hamile olduğunu, bu nedenle onu istemediğini söylemek zorunda kaldığını açıklar. Andreas, nişanlısı başka bir adam tarafından hamile bırakılmış olsa da onu kabul eder. Artık savaşa geri dönmek istemiyordur. İkisi birlikte evlerine giderler. Andreas, Anna için devrimden vazgeçer. Fakat dışarıda trampet sesleri gelmeye devam ediyordur.

Oyun sonunda Andreas, seyirciyi, önce yaşanan tüm olaylara gönderme yaparak bunun büyük bir oyun ol-

1 II. Wilhelm, son Alman İmparatoru ve Prusya Kralı

2 Polonya doğumlu Alman marksist politika teorisyeni, filozof ve devrimci.

3 Alman sosyalist ve Spartakusbund ve Almanya Komünist Partisi ortak kurucusu. Almanya Sosyal Demokrat Partisi'nin kurucularından biri olan Wilhelm Liebknecht'in oğluydu. Ancak, Karl Liebknecht babasından daha radikaldi.



duğunu, daha sonra da sahnede oynanan gösterinin bir oyun olduğunu anlatmak için sahne dekorlarını yıkar. Oyunun en başından beri, sürekli olarak bahsedilen ve komünizmi simgeleyen kırmızı ay'ın aslında kâğıttan olduğunu söyler. Yaptığı hamle ile dekorları yıkar ve gerçekten kâğıttan yapılmış olan ay, yere düşer.

1.2 BERTOLT BRECHT'İN YAZIM DÜNYASI ve GERÇEKÇİLİK İLE DIŞAVURUMCULUK AKIMLARINA YAKLAŞIMI

Bertolt Brecht denilince, bilim çağının tiyatrosu olarak adlandırdığı "Epik Tiyatro" kavramı akla gelir. Epik Tiyatro; gerçekçi, yanılsamaya dayalı, gerçeküstücü, natüralist, dışavurumcu vb olabilecek tüm tiyatro biçimlerine karşı çıkar. Çünkü Brecht'e göre bu tür sanat akımları ile beslenerek yapılan tiyatro, insanlığın gerçek sorunlarına değinememekte ve tarihsel süreci değiştirmekte etkin rol oynayamamaktadır. Bu akımların çağın gereksinimlerini karşılayamadığını düşünmektedir. Bu nedenle özdeşleşme ve yanılsama ilkelerine karşı çıkan ve olaylara eleştirel bir bakış açısı getirmeyi amaçlayan, "Epik Tiyatro" kuramını oluşturmuştur. O, seyircide duygusal bir yaşantı uyandırmak, katharsis yaşatmak istememektedir. Daha ziyade istediği soğukkanlı yargıların ortaya çıkmasını amaçlayan bir sitemdir. Dekordan müziğe, oyun metninden dramaturjiye ve oyunculuğa kadar hemen hemen her şey bu amaç etrafında örgütlenmelidir. Oyuncu ve rol, izleyici ve sahne, sahne ve dekor arasında belirli bir uzaklık kurulur.

Yine de Brecht'in, "gerçekçilik" (Realizm) ya da ekspresyonizm akımlarına tümden karşı olduğu söylenemez. Brecht, realizmle ilgili olarak gerçekçi olarak ele alınan birçok yazarın aslında gerçeklikten saptığını düşünmekte ve bu durumu onlara göstererek, eleştiri getirmektedir. Ona göre gerçekçi yazar "okuyucuları bulundukları dünyadan çekip alarak kendi dünyasında yaşatmamalıdır.

"Ekspresyonist" deyiminin ortaya çıkışında 1870-1871 Fransız- Prusya Savaşı'nın sonucunda hızla gelişen sanayinin büyük rolü vardır. Bu savaşta Fransa'yı yenerek birliğini kuran Almanya, sanayi devrimi ile ülkenin siyasal, toplumsal ve ekonomik yapısını değiştirmiştir. Siyasal acıdan birliğe kavuşan Almanya "milli gurur," "kahramanlık" ve "üstün ırk" söylevlerini çekerek kör bir iyimserliğin içine düşmüştür. Fransızların ödediği savaş tazminatı ile büyük sanayiye yönelen, sanayileşme hızını arttırarak, o dönemin en büyük sanayi ülkesi olan İngiltere ile yarışmaya başlayan Almanya, gurur ve sevinçten sarhoşlaşmış bir biçimde birtakım gerçekleri de gözden kaçırmaya başlamıştır. (Nutku 2001)

Kentler büyümeye başlamış ve bu büyüme babaerkil aile yaşamının yara almasına neden olmuştur. Baba otoritesi, aile başkanının sözü her şey iken, toplumun kendi gelişimi içinde bu kavramlar ve düşünceler değişmeye başlamıştır. Yeni kuşaklar babalarının kuşağını köhnemiş bulmuş, onların otoritesine, düşüncelerine başkaldırmıştır. Baba otoritesi, giderek egemen güçlerin otoritesi ile özdeşleşmiş ve genç kuşaklar, babalarının karşısına geçmiştir. Aile çevresinden başlayan bu başkaldırı, giderek devlet otoritesine başkaldırıya dönüşmüştür. Ailede başlayan bu otoriteyi yitirme duygusu da, genç kuşaklarda

bir "öksüz evlat," "yalnız bırakılmış oğul ya da kız" duygusunu geliştirmiştir. İşte tüm bu nedenlerle dışavurumcu yazarların tümünde, otoriteye başkaldırma ve "öksüz evlat" duygusu egemendir.

Bertolt Brecht'in dışavurumculuk akımıyla olan ilişkisine gelince görülecektir ki yazarın ilk dönem oyunları, dışavurumcu tiyatro anlayışı doğrultusundadır. Henüz belirgin bir siyasal çizgisi olmayan Brecht, bu ilk yapıtlarında, daha sonra geliştireceği yeni tiyatro kuramından örnekler de vermiştir. Orta sınıf kültürünü yakından tanıyan yazar, siyasal anlamda henüz olgunlaşmamış olsa bile yine de burjuva değerlerine karşı çıktığı, metinlerinde çok net bir şekilde görülmektedir.

Bu dönemde dışavurumculuk akımı, kentsoylu geleneklerin reddiyle, toplumu ve doğayı yeniden biçimlendirmede insanın gücüne olan inancı bütünleştirmenin bir yolu olarak görülmüştür. Kısa süreli olsa da gerçek hatta aşırı gerçek dışıcılık barındırır. Tema, dekor, ışık ve gölge anlam yaratmak amacıyla abartılı bir şekilde kullanılmaktadır. Sorunlar soyut bir düzlemde ele alınır.

Gecede Trampet Sesleri oyununa bakıldığında burjuva sınıfına yapılan eleştiri açıkça görülecektir. Oyun, 1918-1919 devriminde patlak veren sınıf çatışmalarını ele alır. İlk başta gerçekçi hatta doğalcı bir yapı sergiler. Ancak ilerleyen bölümlerinde sembolik ve dışavurumcu simgeler görülmektedir.

Oyun Münih'te oynandığında, oda duvarları olarak yaklaşık iki metre yüksekliğinde panolar kullanılmış, panoların arkasındaki fona çocuk resmi üslubunda büyük kent görünümü çizilmiştir. Kragler'in her antresinden birkaç saniye önce, ay kırmızı renkte yanmıştır. Her şey oldukça fütürist ve dışavurumcudur.

Brecht, oyunda tutkulu, azılı devrimciler ve kalpsiz orta sınıfın çatışmasını gösterir. Burjuva tarafından haksızlık yapılıyordur ancak haksızlık her yerdedir. Brecht haksızlığa karşıdır. Fakat haksızlığı proletarya yapabilseydi, haksızlığa daha az karşı olacaktık demeyi de ihmal etmemiştir. Oyunda hem burjuva oyun kişileri hem de proleterler oldukça keskin ve şefkatsiz birer prototip olarak çizilmişlerdir.

Karakterler oyun içerisinde zaman zaman kendi kararlı hallerinden uzaklaşmaktadırlar. Bu uzaklaşma, Brecht'in daha sonraki eserlerinde görüleceği gibi salt propagandaya ya da sosyal adalete değil aynı zamanda sanatsal amaçlara hizmet etmektedir.

Oyuna yöneltilen en yaygın eleştiri, oyunun dramatik, tematik ve üslup açısından birlikten yoksun olduğu yönündedir.

Gecede Trampet Sesleri oyununda olaylar gerçekçi hatta iğreti edecek kadar gerçekçidir. Ancak oyun kişilerinin durumlar karşısındaki tavırları, özellikle oyunun başkişisi olan asker Andreas'ın, hayatını kaderin ellerine teslim ettiği o kaderci yapısı, bitkin tavrı, toplumsal sorunların somut değil, soyut bir düzlemde ele alındığını göstermektedir.

Gecede Trampet Sesleri oyunu yaklaşık olarak 50 burjuva sahnesinde oynanmıştır ve oldukça başarılı olmuştur. Brecht bununla ilgili şunları söyler: "Başarı büyüktü ve bu da yalnızca benim yanlış kapı çaldığımı kanıtlıyordu. Başarıdan kesinlikle memnun olmadım. Nedenini hemen saptayamam. İçim hiç rahat değildi, o kadar. Açık olmayan bir gösterim vardı, öyle ki akın akın elimi sıkmaya gelenler tam da – oyunumda olmasa bile- esasta kafasına vurmak istediklerimdi. Hoşlanmadığı kimselere top gülleleri yağdırıp da ardından aynı kimselerin onu kutladığı bir adama dönmüştüm: yanlışlıkla mermi diye somun ekmeklerle ateş etmiştim. Sonra da gazetelerden durumu öğrenmeye uğraşınca fark ettim ki, başarımın büyük bölümü sanatsal anlamda gerici basının öfkeli tepkilerinde yatıyor. Demek, somun ekmeği eleştiren de varmış!" (Brecht, 2007)

Brecht'in bu oyunla ilgili kaygısı sadece bu yönde olmamıştır. Oyunun konusunu seçerken, kamunun ilgisi nedeniyle mutlaka bir aşk hikâyesi yazması gerektiğini düşünmüştür. "Bu oyunun yazılışı ciddi bir parasal işti ve tam da bundan dolayı müşteri seyircinin ihtiyaçlarını kavrama durumuna geldim". Ne var ki tüm bunlara rağmen Brecht'i asıl ilgilendiren mülkiyet sorunudur. Kendisine günün kahramanı gibi görünen Kragler tipi, zaten başka bir şeye de olanak vermemiştir.

Kragler, belli bir kadına sahip olmak istiyordur. Ve bu olmazsa ruhsal açıdan çöküntü yaşamakta, elinden oyuncağı alınmış bir çocuk gibi, çaresizce ağlamaktadır. Anna Balicke de Kragler gibi devrimci bir insan imajından uzaktır ve birçok kadının aksine onun için erkek, zorunlu bir ihtiyaç değil ucuz bir lükstür. Yani erotik alan, burjuva toplumunda tükenmiştir.

Yine de tüm bunlara rağmen, oyunun seyirci arasındaki başarısı bu aşk öyküsünde yatar. Fonda devrimin işlendiği ve ön planda aşk öyküsünün olduğu bir oyun… Ancak yine de bu ilk Alman devriminin bir tablo olarak önümüze getiriliyor olmasının önüne geçmemiştir. Bu devrim, diplomatların sinirlerinin laçka olmasıyla başlamış ve askerlerce bitirilmiş bir savaşın ardından gelmiştir. Burjuvazi bu savaşı olağanüstü bir güç ile sürdürmüştür. Savaştan dönenen askerler devrime katılmıştı çünkü bir kısmının dört yıl boyunca görmediği ülke neredeyse tamamen değişmişti. Asker giderek proleterleşmişti. Ancak



Kragler gibi askerler, yaşadıkları travmalar sonucu ne tam anlamıyla burjuva olabiliyor ne de hakkıyla devrim yapabiliyorlardı.

SONUÇ

Sonuç olarak; 1917 Bolşevik Devrimi ile başlayan Sosyalist hareketler, I.Dünya Savaşı ile Monarşik İktidarların güç kaybetmesine ve yıkılmasına neden olurken, bu hareket Avrupa'da popülerlik kazanmıştır. Savaş sonrası, zaten monarşiye tepkili olan askeri sınıf ile sosyalizmden beslenen işçi hareketleri birleşerek, monarşik iktidarların sonunu getirmişlerdir. Kasım 1918'de bir kitle hareketi Kayzeri devirmiş ve Birinci Dünya Savaşı'na son vermiştir. Ancak Almanya toplumu köklü bir şekilde demokratikleşememiş, iç ve dış çatışmalar devam etmiş ve bunun sonuçları korkunç olmuştur.

Ekim 1918 sonları: Kiel ve Wilhelmshaven'de bulunan açık deniz filosunun tayfaları, subaylarının emirlerine itaat etmeyi reddetmişlerdir. Âmirlerinin silahlarını almışlar, rütbelerini sökmüşler ve sahil şehirlerinde iktidarı ele geçirmişlerdir. Ertesi gün tersane işçileri greve çıkmışlar ve askerlerin yanında yer almışlardır. Alman devrimi artık başlamıştır. Bütün bunların öncesinde Birinci Dünya Savaşı yaşanmıştır. Bombalar, zehirli gazlar ilk kez bu savaşta kullanılmıştır. Bu, dünyanın o güne kadar yaşamış olduğu en kanlı ve en fazla kayıp verilen savaşı olmuştur. Devrim başladığında, savaş dördüncü yılının içinde bulunmaktadır. Her ülkeden yaklaşık olarak on milyon asker hayatını kaybetmiş, bunun iki katı kadarı yaralanmıştır. Cephe gerisi de farklı değildir. Devrimden hemen önce Almanya'nın savaşı kaybedeceği söylentileri yayılmış ve bu söylentinin gerçek olacağı herkes tarafından bilinmektedir. Buna rağmen Alman donanmasının komutanları, Britanya donanmasına karşı son bir saldırı emrini vermiştir. Bu bir intihar saldırısı olacaktır. Bunu tayfalar da biliyordur. Bu nedenle emre uymayı reddetmişlerdir.

Kıyılarda başlayan isyan kısa sürede bütün ülkeye yayılmış ve pek az direnişle karşılaşmıştır. Bir gördü tanığı o günleri şöyle anlatmaktadır: "Bir hafta zarfında devrim Almanya'yı kasıp kavurmuştu. (…) İşçiler toplanıyor, gösteriler yapıyordu, ancak bunlar artık tehdit amaçlı değildi, aksine sevinç gösterileriydi. Her yerde kızıl bayraklar dalgalanıyor, iliklerde kızıl şeritler ışıldıyor, yüzler gülüyordu. O kurşunî, yağmurlu Kasım günleri sanki ilkbaharı getirmişti."(www.marksist.org)

9 Kasım sabahı protestolar başkente ulaşmıştır: Kenar mahallelerden başlayan devasa protesto gösterileri, Berlin'in merkezine akıyordur. Göstericilerin önünden geçtiği kışlaların birçoğundaki askerler de onlara katılmıştır. Protestoların başlangıcından birkaç gün sonra imzalanan bir ateşkes anlaşması, Birinci Dünya Savaşı'nın dört yıllık kitle katliamlarına son vermiştir. İşte "Gecede Trampet

Sesleri" böyle zamanları anlatmaktadır. Brecht oyununu, ilk olarak Berlin'de yaşanan 1919 Ocak çatışmalarının hemen ardından yazar. Oyunun öyküsü yalnız zaman olarak değil, konu malzemesi olarak da Kasım devrimiyle ve 1919 başındaki devrimci çatışmalarla bağlantılıdır. O dönem yüz binlerce asker cepheden döner ancak bunların çok azı devrimci çatışmalarda aktif olarak yer alır. Bazıları evlerine gider bazıları da devrimci kalkışmanın bastırılmasına katılır. Brecht'in kardeşi de kalkışmayı bastırmaya çalışanlardan birisidir. Yani Brecht, dönemin olaylarıyla yoğun bir hesaplaşma içerisindedir.

Yazar, 1920'de oyunu tekrar elden geçirmiş ve geleneksel beş perdelik yapıdan kurtulup, oyunu bitiren bir dördüncü perde yazmaya çalışmıştır. 1953 yılında oyunu yeniden ele alsa da pek bir değişiklik yapamamış, yaygın olarak 1922 yazımı ön plana çıkmıştır.

Gecede Trampet Sesleri, ekspresyonist bir oyundur. Anti-romantik bir aşk öyküsüdür ve bir aşk üçgeni üzerinden devrimin çatışması anlatılır. Birçok ekspresyonist oyunda olduğu gibi ayaklanma ve devrim konularını ele almaktadır. Ancak devrim, oldukça basit bir bakış açısıyla hiciv edilmiştir. Brecht, "bu gördüğümüz devrimciler burjuvazisidir" der. Yazar oyunu genç yaşta yazdığından genel kanı, onun devrimin asıl sorunlarıyla başa çıkma konusunda kendinden emin olmadığı yönündedir. Kendisi de o dönemdeki bilgilerinin proleter kalkışmanın ciddiyetini gerçekleştirmeye yeterli olmadığını, yalnızca, kalkışmaya bir şekilde katılmış savruk bir kahramanın ciddiyetsizliğini yazdığını anlatır.

Oyunun sonunda Andreas Kragler, devrim ve Anna arasında kalmış, ya yüreğinin sesine uyup Anna'yı seçmesi, ya da önyargıya boyun eğip onu itmesi arasındaki ikilemi işlenmiştir.

Andreas Kragler için romantik ay olmaksızın devrim düşünülemez. O, çocuk gibidir. Acı çekmeyi dahi beceremememekte ve bir ağrı hissettiğinde bağırmaya başlamaktadır. Onun devrimi, karısı kapıları kilitledi diye evi darmadağın eden gergin bir adamın devrimi olabilir ancak. Görünürdeki duygu doruğundan bir anda dönüş yapar. Kendisine inananlardan, uğruna türlü belalara katlandığı, sevdiği kadın; Anna için vazgeçer.

Andreas'ın yaşadığı ikilemi, tamamen apolitik ve bilinçsiz bir şekilde çözmesi ve de sadece tutkuları ve dürtüleri nedeniyle Anna'yı seçmesi, oyun içerisindeki devrimci tavrını gerçek dışı kılmaktadır. Zaten Kragler tipiyle birlikte kırmızı ay kaybolur. Son sahnede Kragler onu parçalar. Çünkü başından beri istediği şeyi, uğruna hayatta kaldığı motivasyonu yani Anna'yı almıştır ve artık kırmızı aya ihtiyacı yoktur. Fakat yine de oyun sonunda burjuva sınıfını tanımıştır. "Öyle romantik bakıp durmayın!" diye seslenir onlara. Çünkü biliyordur ki seyirci onun kazanmasını değil, ölüp yitmesini istiyordur.

Brecht, *Gecede Trampet Sesleri* oyununda bir Alman askerinin eve dönüşünü anlatır. Asker, savaşa giderken bıraktığından daha kötü şartlarda bir yere dönmüştür. Bu nedenle bir süre devrimci halk kitlelerine katılır. Ancak, gitmeden evvelki koşullarına ulaştığında devrim saflarında yer almaktan vazgeçer. Bu konuyla ilgili olarak yazar, gözlediğim insanların davranışlarını tasvir ettim. Konuşmalarından alıntı yaptım demiştir. Brecht'e göre insanlar, akıllı çıkarlar için mücadele etmiyor ve bu çıkarlar uğruna can vermiyorlardır. Onun eleştirdiği insanların çıkarları öyle gerektirdiği sürece mücadele ediyor ve ölümü göze alıyor oluşlarıydı. Ve bu çıkarlar hemen hemen her insan için farklılaşıyordu. Bu nedenle mücadelenin süresi de çeşitliydi. Birçoğu mücadeleyi bırakıyor hatta tükenince karşı safa geçiyorlardı. İnsanların kendi çıkarlarıyla hiç ilgisi olmayan hatta onlara aykırı düşebilen fikirler uğruna ölmeye hazır olduklarının bir yalandan ibaret olduğunu düşünüyordu. Bu nedenle de Kragler gibiler bir zaman sonra devrimlerini proletaryasız ve proletaryaya karşı yapacaklardı.

KAYNAKÇA

- ÇAKMAK Banu, Tiyatroda Ekspresyonizm Akımı ve Leopold Jessner'in Shakespeare Oyunlarına Yönelik Ekspresyonist Sahneleme Çalışmalarından Örnekler
- BRECHT Bertolt, Bütün Oyunları Cilt 1 – Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2007
- Nutku Özdemir, Dram Sanatı – Tiyatroya Giriş – Kabalcı, İstanbul 2001
- IGNATIUS David R. At Agassiz: Drums in the Night - August 1970
- www. marksist.org - 1918 Kasım Devrimi: Başka bir dünya mümkündü.
- ARICI Oğuz, Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine – İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü
- TOZLU ASLAN Emel, Bertolt Brecht'in Estetik Anlayışı ve Sinema - KKTC Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, Lefkoşa 2009

CANİKO BİR ARAYIŞTIR, BİR UMUTTUR, BİR DÜNYADIR...



CAN MURAT YAŞAR
ŞENGEL

James: "Garip bir tesadüf… Yıllarca önceydi… Bir akşam arkadaşlarla beraber geç saatlere kadar kafa çekmiştik. Sonra ayrıldık. Ben bir süre, tek başıma, sokaklarda dolaştım. Bir ara, bir köprünün üstünde durdum. Çok dertliydim aslında. Savaştan yeni gelmiştim. Geldiğimde nişanlımın bir arkadaşımla evlendiğini duymuştum. Oysa bana "Seni ömür boyu bekleyeceğim" diye yazardı. Hıh… Neyse, geçelim bunları… Fazla romantik… Annem çok hastaydı o aralık, ölmek üzereydi ve çaresiz bir haldeydim. Gözlerim sulara dalmış, bu dünyanın yaşanmaya değer olup olmadığını düşünüyordum. Ciddi, ciddi… Birden arkamdan bir ses duydum. "Hey James, enayi misin sen? Bu kadar üzecek ne var kendini? Toparlan biraz." Bir baktım, karşımda benim boyumda, bembeyaz bir tavşan. Köprünün parmaklıklarına dayanmış, bana gülümsüyordu. Bir an hayal görüyorum sandım. O, konuşmaya devam etti. "Sen deli misin?" dedi bana. "Derdin ne?" Anlattım… Hıh… Güldü… "Gittiğin savaş bu dünyanın ne ilk ne de son savaşı. İhanet dünyanın kuruluşundan beri var. Ölüme gelince… Yaşarken ölüm yok. Öldüğün zaman da hayatta değilsin zaten. Kafa yormaya değer mi?" "Burada mı öleceğim yoksa" diye sordum. Güldü. "Bu soruna cevap aramaya kalkma sakın. İnsan ölüm saatini bilseydi hayata katlanamazdı" dedi. Onu dinledikçe, bir ferahlık geliyordu içime. Birden çok sevdim onu ve gitmesin istedim. Dost olmak istedim onunla. "İyi ama" dedim. "Deminden beri konuşuyoruz… Ben senin adını bile bilmiyorum." "Sen sevdiklerine ne dersin?" diye sordu bana. O kadar candandı ki… Ben de "Caniko derim" dedim. "Ne tesadüf" diye güldü. "Benim de adım Caniko zaten".



Tahminen kırk beş yıl önce, bir sonbahar akşamı Kızıltoprak Kent Sineması, ilk tanışmam hayatımda çok önemli bir yer tutacak olan "dost"umla ve de "tutku"mla. Nisa Serezli-Tolga Aşkıner Tiyatrosu, "Caniko" oyunu ile ilk kez Kadıköy'deler. Etkilendim demek yetersiz kalır, büyülendim demeliyim. İnsanlarla olan ilişkilerimdeki "Arkadaşlık-Dostluk-Tutku" üçlemesinde ilk adımı atlayarak yanıma oturdu bu sevimli tavşan…

Çiğdem Talu'nun dizeleri ne güzel yansıtıyor Caniko ile Can'ın birlikteliğini.

Herkes bir şey aldı götürdü benden

Kimi umutlarımı, kimi hayallerimi

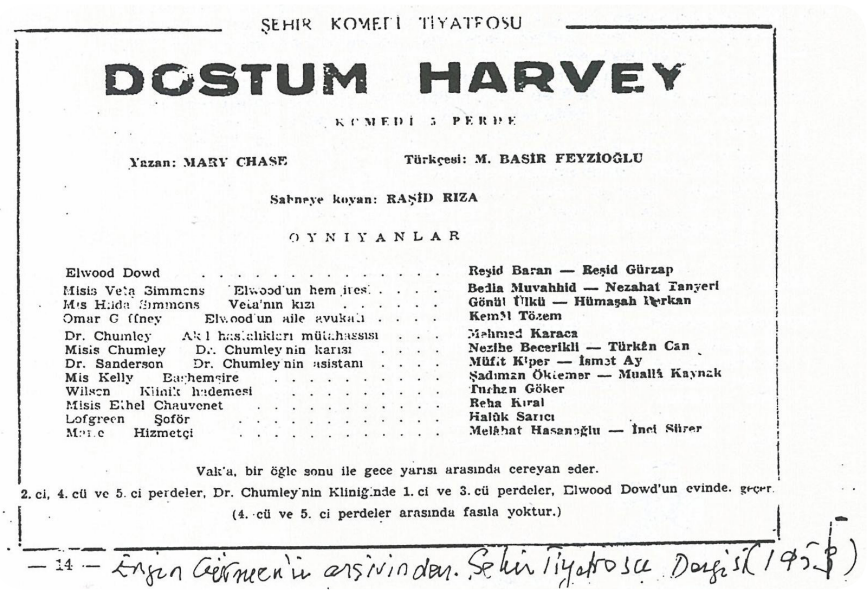
Kimi güzel duygularımı

Sen başkalarına benzeme sakın

Hep böyle kal, hep "Can"'a yakın

Ne kadar da doğru, bir elin beş parmağından az sayıda olan gerçek dostum diyebileceğim insanların yanında hep böyle kaldı, hiç değişmeden ve de hep bana yakın. Önce çocuğum olarak gördüğüm "Tiyatro Caniko"ma adını vererek (Şu anda ne yazık ki devam ettiremesem de…),

daha sonra hayatımda beslediğim ilk ve son evcil canlı arkadaşım olan muhabbet kuşuma adını vererek, insanların benimle özdeşleştirdikleri ve de doğum günlerimde, yılbaşlarında veya çeşitli fırsatlarda bana hediye olarak oyuncak tavşanlar getirdiklerinde. Ne sevinçler ve ne üzüntüler atlattık hep birlikte birbirimize destek olarak. Nedense üzüntüler insanda daha çok yer ediyor; Canım her şeyim annemi ve babamı, sevgili ustalarım Nisa Serezli ve Tolga Aşkıner'i çıktıkları sonsuz yolculuklarına uğurlarken birbirimizden güç aldık. Her zaman olduğu gibi dimdik ayakta durmaya devam edebilmek için, içimiz kan ağlasa da suratımızda parıltılı maskelerimizle "Gülen Adam"ı oynarken ve de "C'est la Vie!" derken veya dudaklarımız titreyip gözümüz uzak bir noktaya dalmış halde demeye çalışırken.



ŞEHİR KOMEDİ TİYATROSU

DOSTUM HARVEY

KOMEDİ 3 PERDE

Yazan: MARY CHASE Türkçesi: M. BASİR FEYZİOĞLU

Sahneye koyan: RAŞİD RIZA

OYNIYANLAR

Elwood Dowd	Reşid Baran — Reşid Gürzap
Misis Veta Simmons Elwood'un hemşiresi	Bedia Muvahhid — Nezahat Tanyeri
Mis Hilda Simmons Veta'nın kızı	Gönül Ülkü — Hümaşah Berkan
Omar G ffney Elwood'un aile avukatı	Kemal Tözem
Dr. Chumley Akıl hastalıkları mütehassısı	Mehmed Karaca
Misis Chumley Dr. Chumley'nin karısı	Nezihe Becerikli — Türkân Can
Dr. Sanderson Dr. Chumley'nin asistanı	Müfit Kiper — İsmet Ay
Mis Kelly Başhemşire	Şadıman Öktemer — Mualla Kaynak
Wilson Klinik hademesi	Fahrün Göker
Misis Ethel Chauvenet	Reha Kiral
Lofgreen Şoför	Halûk Sarıcı
Mar e Hizmetçi	Melâhat Hasanoğlu — İnci Sürer

Vak'a, bir öğle sonu ile gece yarısı arasında cereyan eder.

2. ci, 4. cü ve 5. ci perdeler, Dr. Chumley'nin Kliniğinde 1. ci ve 3. cü perdeler, Elwood Dowd'un evinde. geçer.

(4. cü ve 5. ci perdeler arasında fasıla yoktur.)

— 14 — Ersen Gürmen'in arşivinden. Şehir Tiyatrosu Dosyası (1953)

James: " Caniko'yu görmek için ona inanmak lazım. O, kendisine inanana görünür. Bu dünyada herkes için bir Caniko vardır. Ama bulmasını bilmeli."

Mary Chase "Caniko-Dostum Harvey" adlı oyunu yazıp New York'un büyük tiyatrolarından birine gönderir. Tiyatronun Patronu eseri beğenir ve derhal sahneye koymaya karar verir. Fakat oyunu yönetecek olan yönetmen bu oyunun kesinlikle tutmayacağı görüşündedir. Bunun üzerine tiyatro sahibi oyunu dostlarına ve eleştirmenlere okutur , aynı cevabı alır: "Bu oyun tutmaz.".Tiyatro Patronu bütün bunlara rağmen kararında ısrar eder ve oyuncu aramaya başlar. Kendilerine oyunun başrolü önerilen oyuncuların hepsi bu oyunun tutmayacağını söyleyerek öneriyi red ederler. Bu arada yıllardan beri işsiz ve parasız kalmış eski bir oyuncu bulunur. Frank Fay adlı bu oyuncu bir zamanlar sahnede ve beyaz perdede ün yapmış bir isimdir. Fakat sekiz yıldır alkolik olduğundan şöhretini ve bütün servetini yitirmiştir. Fay bir meyhane köşesinde oyunu okumaya bile gerek duymadan teklifi kabul eder.



Oyun oynanmaya başlar ve o kadar ilgi görür ki bütün bir yıl eleştirilerle göklere çıkartılır ve dolu dolu oynanır. Dahası eser Amerika'da "Yılın En İyi Oyunu" seçilip "Pulitzer Ödülü'nü kazanır.

Frank Fay ise eski ününü gölgede bırakacak bir başarı kazanıyor. Seyircilerden yalnız takdir mektupları değil, hediyeler, paralar, Caniko adına yazılmış çekler geliyor. Onuruna verilen partilerde hayali dostu Caniko için yer ayırırlar.

Frank Fay manevi inançları olan bir adamdır. Bu başarısının zamanında işlediği bir sevabın ödülü olduğuna inanır : Bir gün, bir arkadaşıyla Meksika'ya giderken arabasının önüne bir Tavşan çıkmış. Fay Tavşanı ezmemek için direksiyonu kırmış. Araba bir hendeğe yuvarlanmış. Fay tavşanlı oyundaki bu başarısının, hayatını kurtardığı tavşana borçlu olduğuna inanmıştır.

"Caniko-Dostum Harvey", Amerika'dan sonra Avrupa'da da aynı ilgi ile karşılanmıştır. Bu komedi insanları güldürmekten ziyade hicvetmek için yazılmıştır. James tipi bir hiciv öğesidir. Onun kişiliğinde içimizde hasretini duyduğumuz ideal insan tipini buluruz. Çevresini kuşatan bencil, yalancı, cimri, iftiracı bir sürü insanla karşılaştırırsak acı gerçeği görebiliriz. O bize

manevi yüzümüzü, ahlak kimliğimizi gösteren bir ayna gibidir.



Ülkemizde ilk kez 1953 yılında "İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları" nda "Dostum Harvey" adıyla oynanan bu eser daha sonraki yıllarda 1975-1976 sezonlarında "Caniko" adıyla "Nisa Serezli-Tolga Aşkıner Tiyatrosu" nda, Nisa Serezli'nin vefatından sonra ise 1993 Nisan ve Mayıs aylarında "Canım" adıyla yalnız otuz gösteri için temsil edilmiştir. 2001-2002 sezonunda "Tiyatro Caniko" nun onuncu yılında "Caniko" adıyla oynanmıştır.Ve 2012-2013 sezonunda Yirmi Birinci yılında "Caniko", "Tiyatro Caniko" da perde açmıştır.

Yazar Mary Doyle Chase 25 Şubat 1907'de Amerika'da Colorado eyaleti Denver kentinde doğdu. Öğrenimini Denver Devlet Okullarında, Denver Üniversitesi, Colorado Üniversitesi, Boulder'de tamamladı.1928'de Robert Lamont Chase ile evlendi. Üç çocuğu vardır. Gazetecilik, reklâmcılık yaptı. 1945 yılında CANİKO "Harvey" adlı oyun ile Amerika'nın en ünlü ödüllerinden biri olan PULITZER ödülünü kazandı. 1947 yılında Denver üniversitesi öğretim üyesi olarak çalışmaya başladı. Eserleri arasında "BEN, ÜÇÜNCÜ – KADINLAR BİRLİĞİ – FAZLA IŞ – BİR İÇİM SU – ÖNÜMÜZDEKI YARIM SAAT – BAYAN ŞEY – BERNARDIN – LOLITA – ARMAĞAN OYUN – MIDGIE PURNS – KÖPEK BAKICILARI ve MICKEY" CANİKO "Harvey" 1950 yılında filme çekilmiş, baş rolü James Stewart tarafından oynanmıştır.



Türkçe'mize ilk çeviriyi "Dostum Harvey" adıyla M.Basir Feyzioğlu yapmış.

Daha sonra Ustam Nisa Serezli ve duayen Betul Mardin tarafından "Caniko" adıyla yeniden çevrilmiş. Burada bu iki kişiyi biraz tanıtmak isterim.

Nisa Serezli İstanbul'da doğdu. Erenköy Kız Lisesi'ni bitirdi. Daha sonra Lozan Üniversitesi'nde Fransız Filolojisi ve Gazetecilik öğrenimini yaptı. Yeni Sabah Gazetesi ve Hayat Mecmuası'nda muhabir olarak çalıştı.Tiyatro ile ilgisi öğrencilik yıllarında başladı. I.Ü.T.B Gençlik Tiyatrosu ve Cep Tiyatrosu'nda oyuncu, yönetmen ve çevirmen olarak çalışmalar yaptı. Üniversiteyi bitirip gazetecilik yaptığı yıllarda da tiyatro ile ilişkisini devam ettirerek Bristol, Erlangen ve Avignon Tiyatro Festivallerine katıldı ve BBC Televizyonu'nda oynadı, sonunda tiyatro tutkusu ağır bastığından asıl mesleği olan gazeteciliği bırakıp 1961'de profesyonel olarak Dormen Tiyatrosu'na katıldı. ŞAHANE ZÜĞÜRTLER ve TATLI KAÇIK oyunlarındaki rolleri ile 1964 VE 1968 yıllarında iki kez "İLHAN İSKENDER ÖDÜLÜ", 1974 "İNCİ GAZETESİ YILIN SANATÇISI ÖDÜLÜ", 1975 "HÜRRİYET KOLEJİ YILIN SANATÇISI ÖDÜLÜ" ve 1977–1978 tiyatro döneminde "NALINLARIN TÜRKÜSÜ" oyunu ile Ankara Sanatseverler Derneği'nin en iyi kadın oyuncu ödülünü



kazandı. Tiyatro oyunculuğunun yanı sıra Fransızca ve İngilizce'den dilimize yirmiden fazla oyun çevirdi ve adapte yaptı. "SOKAK KIZI İRMA – KÜÇÜK KULÜBE – SEVGİLİME GÖZ KULAK OL – KIRMIZI VAZO – BİT YENİĞİ – AŞŞŞK - HAVYAR MI MERCİMEK Mİ – ÇIPLAK AYAK – BORUSUNU ÖTTÜREN – BEN BU İŞE GELEMEM – HAYAT HOŞTUR GERİSİ BOŞTUR – CANİKO – ÇİFTE KUMRULAR" vb gibi…



Betul Mardin 01 Aralık 1927'de İstanbul'da doğdu. 1946'da Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'ni bitirdi. Çocuk Esirgeme Kurumu ve Amerikan Dershanesi gibi sosyal hizmetlerde görev aldı. Özel olarak İngilizce – Türkçe dersleri verdi. 1957'de Tercüman Gazetesi'nde magazin sekreterliği yaptı. 1953'de Amerikan Haberler Merkezi'nde müdür yardımcılığına geçti. 1959'da Haldun Dormen ile evlendi ve dramaturg olarak Dormen Tiyatrosu'nun çalışmalarına katıldı. 1960'dan itibaren sekiz yıl süreyle Dormen Tiyatrosu'ndaki çalışmalarını Prodüksiyon Menajeri ve Dramaturg olarak sürdürdü.

1967'de BBC'nin televizyon kurslarına katılmak için altı ay süreyle TRT tarafından Londra'ya gönderildi. 1967 Ekim'inde Ankara Televizyonunda oyun bölümünü kurdu ve TV oyun prodüktörü olarak çalıştı. 1967 – 1972 yılları arasında Londra'da çeşitli kuruluşların halkla ilişkiler bölümü müdürlüğünü yaptı.1972'de yurda döndü. Halkla İlişkiler konusunda Türkiye'mizin duayenidir. Nisa Serezli ile birlikte ÇIPLAK AYAK – BORUSUNU ÖTTÜREN - AŞŞŞK – GEL BOŞANALIM – CANİKO oyunlarını dilimize çevirdi ve adapte yaptı.

Tiyatro Caniko'nun 10.Yıl Broşüründe Sayın Pedagog Nurdan Doğurtan "Caniko" oyununu şöyle yorumluyor:

"Mary Chase'e 1945 yılında Pulitzer ödülü kazandıran oyun yazıldığından 8 yıl sonra Türkiye'de Şehir Tiyatroları

tarafından sahneye konmuş. Aradan geçen 75 yılda Türkiye'de ve dünyada defalarca oynanmış. Bir oyun için ne güzel ne şans. Fakat bir oyunu bu kadar soluklu yapan şey nedir?

Neden birçok sanatçı bu oyunu halkla paylaşmak için bu kadar çok ve özverili bir emek harcamış? Neden bu kadar çok ve sık oynanmış? Neden yıllar içinde bu oyun bazı tiyatrocularla nerdeyse özdeşleşmiş?(İşte Nisa Serezli –Tolga Aşkıner ,işte Can Murat Yaşar Şengel) Ve en önemlisi neden halk bu oyunu bunca yıl severek seyredip, coşku ile alkışlamış?

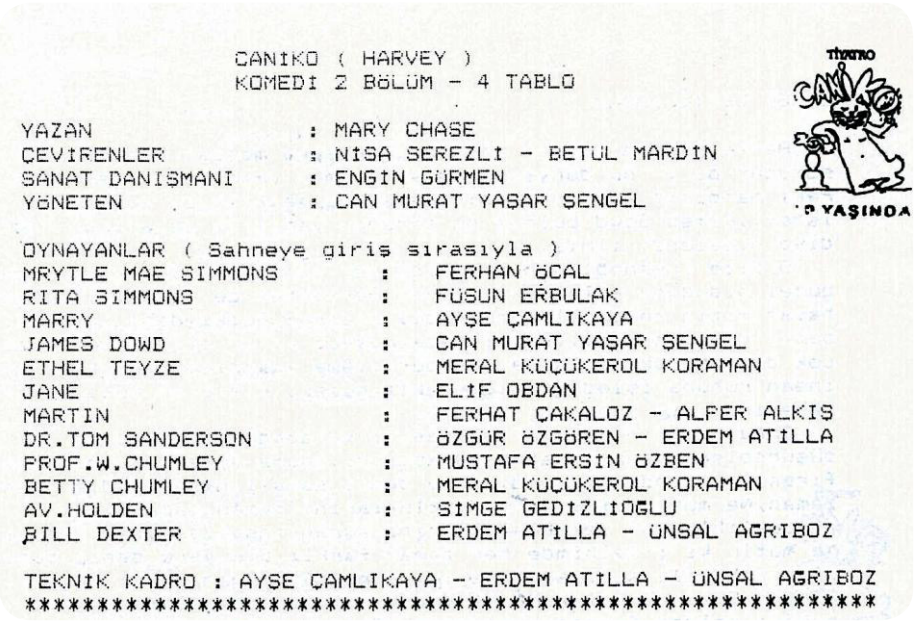
Sanırım cevap insana ve duyguya dair olan bu oyunun güncelliğini sürekli korurken evrenselliğini de yakalamasında.

Tiyatrocular her dönemde bireyi ve toplumu daha iyi oluşa götürmeye çalışırlar. Bunu da seyircileri rutin yaşam ilişkilerinin dışına çıkaracak sorular sordurup, yeni pencereler açtırmaya çalışarak yaparlar.

Bireylerin kendine ve dünyaya giderek yabancılaştığı günümüz koşullarında Caniko bize: mantık, gereklilik, hesaplılık, maddeci bir alışveriş, ben merkezci bir yaşantı yerine anlayış, hoşgörü, sevecenlik, saygı,hesapsız bir veriş, anı yaşayabilme, karşılıksız sevgi gibi kavramları bir kez daha yeniden hissettiren bir oyun.

Bu oyunu James Dowd'un zayıf egosunun, yaşadığı travmatik yaşantılara dayanamayıp, bir akıl hastalığının kendine özgü dünyasına kaçarak özgürleşen bir adamın, traji komik öyküsü olarak izlemek, yüreğinde sevgi, duygu olan bir izleyici için mümkün değil.

Çünkü Caniko bizimle konuşuyor eğer izin verirsek. Yaşam bu kadar zor ve kıymetliyken neden biz de onun söylediklerine kulak vermeyelim? "C'est La Vie!"



CANIKO (HARVEY)
KOMEDI 2 BÖLÜM - 4 TABLO

YAZAN : MARY CHASE
CEVIRENLER : NISA SEREZLI - BETÜL MARDIN
SANAT DANISMANI : ENGIN GÜRMEN
YÖNETEN : CAN MURAT YASAR SENGEL

OYNAYANLAR (Sahneye giris sırasıyla)

MRYTLE MAE SIMMONS	:	FERHAN ÖCAL
RITA SIMMONS	:	FÜSUN ERBULAK
MARRY	:	AYSE CAMLIKAYA
JAMES DOWD	:	CAN MURAT YASAR SENGEL
ETHEL TEYZE	:	MERAL KÜÇÜKEROL KORAMAN
JANE	:	ELIF OBDAN
MARTIN	:	FERHAT CAKALOZ - ALPER ALKIS
DR.TOM SANDERSON	:	ÖZGÜR ÖZGÖREN - ERDEM ATILLA
PROF.W.CHUMLEY	:	MUSTAFA ERSIN ÖZBEN
BETTY CHUMLEY	:	MERAL KÜÇÜKEROL KORAMAN
AV.HOLDEN	:	SIMGE GEDIZLIOGLU
BILL DEXTER	:	ERDEM ATILLA - ÜNSAL AGRIBOZ

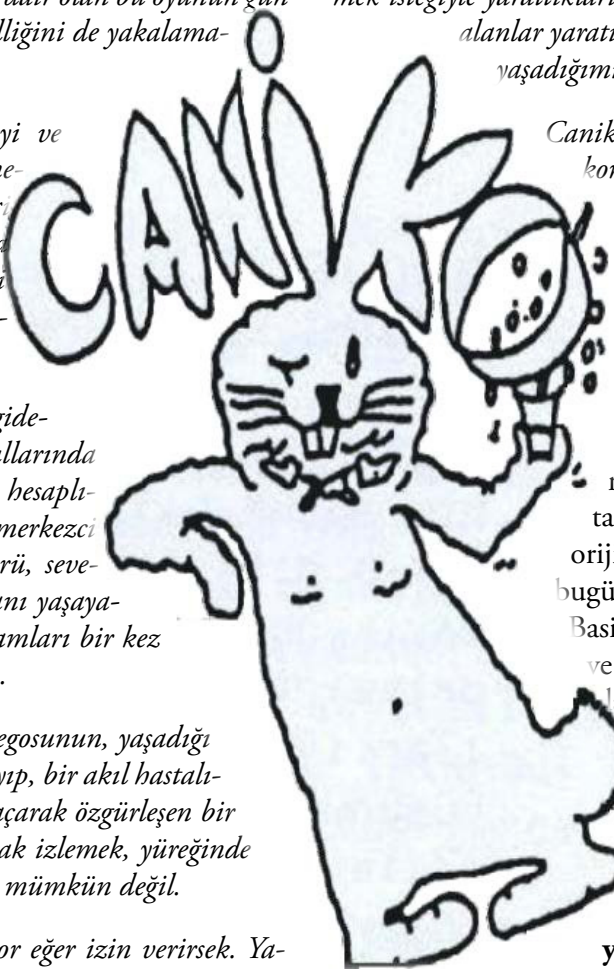
TEKNIK KADRO : AYSE CAMLIKAYA - ERDEM ATILLA - ÜNSAL AGRIBOZ

Tiyatro Caniko'nun 21.Yıl Broşüründe Sayın Yazar ve Felsefeci Cem Kertiş "Caniko" oyununu şöyle yorumluyor:

"Bazen insana gerçekten daha ötesi lazımdır. Ve o ötede yarattıklarımız hayatın bizden esirgediklerini bize geri verebilir. Bu kaçış insan olmak adınadır kimi zaman. Gene de biliriz, hatırlarız uzaklaşmak istediğimizi. O hayat ki kurduğumuz kaçış dünyamızın çevresine kalın duvarlar örsek de bir yolunu bulup oraya sızar. Hayattan istifa etmek isteğiyle yarattıklarımız bize hayatın içinde korunaklı alanlar yaratır. O korunaklı alanımızda yine de yaşadığımız hayattan başkası değildir.

Caniko yalnızlığımızdır, çaresizliğimiz, korkumuz, mutsuzluğumuz, kırgınlığımız, arzularımızdır…

Caniko hep aradığımız, ama bulamayacağımız kendimizdir."



"Caniko" oyunu 19 Şubat 2020 tarihinden itibaren "Canım Benim" adıyla İzmir'de. İzmir Sahne Tozu Tiyatrosu Actor Club tarafından sahneleniyor. Oyunu orijinal tekstinden(Mary Chase) ve bugüne kadar yapılan çevirilere (M. Basir Feyzioğlu - Ustam Nisa Serezli ve duayen Betul Mardin) bağlı kalarak ben Can Murat Yaşar Şengel yeniden uyarladım… Oyunun Yönetmeni Çağlar İşgören oyunu oya gibi işledi.

Oyun başlamadan önce Psikolog-Yazar-Eleştirmen Sayın Pınar Çekirge Beyefendi

bakalım "Canım Benim - Caniko" ve Can Murat Yaşar Şengel için nasıl bir yorum yapmış : AYNADA YANSI BULUP ÇOĞALAN O HÜZ*ÜN*..

19 Şubat 2020 tarihinden itibaren " Canım Benim " Izmir Sahne Tozu Tiyatrosu'nda sahnelenmeye başlayacak...



Ve asıl önemlisi, Can Murat Şengel, *hayatındaki tek tutkuya, tiyatro sahnesine 'aktör' ve oyunu, Mary Chase'in "Harvey" adlı eserinden 'uyarlayan' olarak geri dönmüş olacak.*

Can Murat Şengel *gerçekte uzun boylu, beyaz tavşanın dostu, o orta yaşlı adamın ta kendisidir. Sınır tanımaz düşleri, heyecanları, hep bir umut arayıp bulma çabaları... sığındığı içsel sürgünler ve her defasında yeniden başlayabilme gücü. Eğilip bükülmeden, yuvarlanmadan. Dahası usul usul tamir eder hayatı Can Murat Şengel.*

Gün gelir neredeyse tüm insanlığı kucaklayacak replikler, şarkılar arasında bulur kendini. Aslında biraz da " Tatlı Kaçık Opal " dir o. Kendi üslubunca yaşar. Sözde değil özdedir tiyatro sevdası. Varsın sayrısal olsun. Ne fark eder ? Can Murat Şengel *nezahat dolu duyguları temize çıkarır sahnede.*

James karakterini, tahmin ediyorum yine geri alınamayacak kadar kendinin kılacak. Tolga Aşkıner, James Stewart' ı anmamıza neden olacak bir kez daha. Hayattan izlenimler sunacak, o incelikli yorumuyla. Rolü 'sahici 'kılma çabasıyla...

Mary Chase, bana göre, savaş sonrası yaşanan yılgınlıklara, acılara bir umut ışığı olarak yazmıştı " Harvey " i. Seneler geçtikçe iz bıraktı oyun. Çok sevildi. *Finalde, nasıl desem, kalp yumruk olup, boğaza takılır her defasında. Hep o melodram esintisi.*

Sayılı günler kaldı, perdenin açılmasına. Can Murat Şengel gözlerinde hareler yaratan ışık çakımları, amansız telaşları, sahne heyecanıyla doludur şimdi.Nabzı adeta şakağında atıyordur, eminim. Yüreği göğsünden fırlayacak gibidir. Canı yanıyordur. Fena haldedir.

Ama o uzun boylu, beyaz tavşanın kendisini hiç bırakmayacağını bildiği için, yine de rahattır. İlle bir yerlerde kalmış o acımsı tatları zaten çoktan silip atmıştır belleğinden.

Ve 19 Şubat 2020 akşamı Can Murat Şengel yaşar kıldığı rolle gerçek kimliği arasındaki sınırı bir defa daha ihlal edecek. Keskin mavileri hatırlayacak. Yaşananları, yaşanmayanları, yaşanacak olanları.

"Canım Benim " sezondan sezona geçsin, alkışı çok olsun. Emeği geçen herkesi şimdiden kutluyorum.

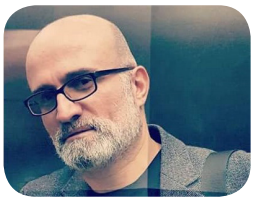
James: " Gözlerimin ışığıydı o… Gözlerimin ışığını alıyorsunuz… Dostumuz Caniko'ya benim tarafımdan Allahaısmarladık dersiniz değil mi?"

Altı yıl sonra sahneye dönmemi sağlayan Sayın Çağlar İşgören Beyefendiye ve Sahne Tozu Tiyatrosu Aileme şükranlarımla. İyi ki varsınız.

Sanatsız özellikle de tiyatrosuz kalmayın…

"Sevgi-Saygı-Hoşgörü" "C'est La Vie!"

FATİH KÜÇÜK: VARLIĞIMIN TEMELİNİ SANATTA BULDUM



MUSTAFA İRİ

‘Plastik Aşklar’ ile sanat yönetmeni olarak gündemdesiniz. Öncelikle bu zor günlerde tiyatro yapmanın zorluklarından bahseder misiniz?

Öncelikle maliyetler açısından bakmak lazım. Özellikle ödeneksiz tiyatrolar bu konudaki zorlukları en zirvede yaşayanlar. Tiyatronun bir iş kolu olarak görülmemesinden kaynaklı zorluklardan dolayı sektörümüz herhangi bir ticari işletmeyle aynı kefeye konmakta. Ödeneksiz bir tiyatronun tek geliri sattığı bilettir ve bu bilet bedelinin neredeyse yarısının KDV ve gelir vergisi olarak devlete gittiğini, Sgk, depo ve stopaj maliyetlerini de işin içine kattığımızda tiyatroların çok kazanmadığı görülecektir. Kesintilerden kalan kısımla tiyatro tüm masraflarını (oyuncu teknik ekip, nakliye, transfer, kira, reklam, sgk, yemek ve konaklama vb.) karşılamak durumunda. Tabi burada sponsorlar akla gelebilir ancak ülkemizde tiyatro için yatırım yapacak bir sponsor bulmak neredeyse imkânsız. Aslında devlet firmalara sponsorluk masraflarını gelir vergisinden düşme imkânı veriyor ancak firmalar böyle bir tercihte bulunmuyorlar. Genelde bu haklarını film ve diziler için kullanıyorlar. Bunun için kanunlar müsait ama zihinler müsait değil. Biz değil belki ama sonraki nesiller belki bu zihniyetlerin değişimine şahit olabilirler. İşte o zaman çekilen zorluklar hem seyirci hem tiyatrolar açısından hafifletilebilir. Tek getirisi seyirci olan bir sektörde özellikle ekonomik koşulların git gide kötüleşmesi, ülkede yaşanan ulusal ve politik kaoslar ilk olarak tiyatroyu etkilemekte ve şu an ülkemizle beraber tüm dünyanın maruz kaldığı salgın nedeniyle bu illetten kurtulsak dahi uzun bir zaman insanlar kalabalık ortamlara girmekten imtina edeceklerdir. Buda maalesef birçok tiyatronun sonunu getirebilir.



Oyuncu ve yapımcı olarak deneyimli bir tiyatro emekçisi olmak, hayatını sanata adamak ne tür fedakarlıklar gerektirir?

Sanırım aklı feda etmeyi çünkü beynimiz zaman mefhumu olmadan sürekli çalışıyor düşünüyor. Birçok şeyi bir arada düşünmemiz gerekiyor. Böyle durumlarda ekiple bütünleşip biz olamazsanız altından kalkmak hakikaten zor hale gelebilir. Kendimize vakit ayırmamız zor olsa da öğrenmek, sürekli kendimizi geliştirmek zorundayız. Zamanımızı, zihnimizi, enerjimizi tamamen işimize vermemiz gerekiyor. Çünkü sürekli değişim ve gelişim içinde olan bir iş yapıyoruz. Zamanı iyi yönetebilmek, sorunlarla mücadele edebilmek ve biz olup ekip ruhu yaratabilmek için donanımlı olmak şart. Ama şunları da söylemem gerekir ki; kişi kendini hayattaki amacıyla ilgili sorgulaması gerekir. Ben kendi varlığımın temelini sanatın içinde buldum. İnsan amacına inanıyorsa, inandığı yolda fedakârlık yapmayı da göze alır. Sıkıntıları ve zorlukları göğüsler hatta bunu kazanıma çevirir. İster sanat olsun ister olmasın her seçilen yolun zorluğu ve tabii ki o zorluğu aşmak için katlanılan fedakarlığı vardır. Hayatta



hiçbir şey kolay değil; kimi seçtiği yolda hayallerini feda eder, kimi duygularını, kimi sevdiklerini, kimi zenginliğini, kimi de kendini… Yani her seçim bir zorluk getirir, her zorlukta bir fedakarlığa sebep olur. Hayat seçimlerden ibaret.

Plastik Aşklar' oyununun yaratım süreci nasıl geçti?

Öncelikle şunu söyleyeyim, ben Plastik Aşklar oyununun yapımcısı değil Genel Sanat Yönetmeni ve yapım koordinatörüyüm. Değerli dostum Latif Koru ki özellikle yapımcı olarak ilerde ismini çok duyacaksınız, bir oluşum kurduğunu, bu oluşumun içinde yapım seslendirme cast ve tiyatro olduğunu beni de tiyatronun başında görmek istediğini söyledi bir hayalden bahsetti ve ben o hayali dostumla yaşayabilmek için tüm tecrübe ve birikimimle kendi tiyatromu dahi ikinci plana alarak evet dedim.

Ben Plastik Aşkalar oyununu daha önce okumuştum oyunu değerli oyuncu arkadaşım Leman Aydın önermişti. Kendisi müthiş zeki ve öngörüsü çok kuvvetli fikirlerine her daim güvendiğim bir tiyatro insanıdır. Oyunu ilk okuduğumda bayıldım. Yazarımız Ali Cüneyd Kılcıoğlu'nu da ilk bu oyunla tanıdım. O kadar sade ve akıcı dili ve espri anlayışı vardı ki, hemen iki kitabını daha okudum. Müthiş bir kalem; onu tanımak büyük bir kazanım şahsım adına.

Oyuna gelecek olursak; okurken gözümde canlanan ilk oyuncu Oya Başar'dı. Oyundaki Alev, git gelleri olan, duygu değişimleri keskin ve dominant bir karakterdi. Oya abla müthiş bir seçim olur diye düşünmüştüm. Böyle zor bir karakterin onun gibi usta bir duayenin elinde leziz bir sunuma dönüşeceğini biliyordum. Kadere inanan biri olarak sevgili arkadaşım Sevinç Özer'in ısrarıyla gittiğim bir tiyatro galasında kendisiyle karşılaştık. Sevinç Oya ablayla tanışıyordu. Sonra kendisinden bizi görüştürmesi için irtibata geçmesini rica ettim. Sağ olsun Oya abla isteğimizi kırmadı ve cihangirde bir kafede Latif Koru, ben, Sevinç Özer ve Oya abla çok samimi ve sıcak bir sohbet gerçekleştirdik. Ardından oyunu okuyacağını ve beğenirse kabul edeceğini söyledi. İki gün sonra oyunu çok beğendiğini söylemesiyle süreç başladı. Partneri için birçok aday oldu tabii ki. Bu konuda Oya ablayla danışıklı olarak hareket ettik çünkü onun sahnede mutlu olması ve beraber sahne paylaşacağı kişi ile arasındaki iyi enerji Latif ve benim için birinci öncelikti. Bu konuda çok şanslıydık. Çünkü Begüm'le (Begüm Birgören) tanıştık. Muhteşem bir oyuncu, muhteşem güzel bir ruh. Tabii ki o güzel ışığı hepimizi biranda kapladı. Oyun aslında iki perdeydi ancak yaptığımız toplantılarda oyunun tek perdeye indirmeye karar verdik. Oyun tarzı olarak biraz absürt tiyatroya yakın diyebiliriz ama çok teknik üzerine bir yönelimimiz olmadı. Çünkü Cüneyd Kılcıoğlu tüm yapılması gerekenleri parantez içi diye tabir ettiğimiz şekilde yazmıştı. Çok iyi iki oyuncunun performansı ve iyi bir yönetmenle muhteşem bir sonuç çıkacağını biliyorduk ve öyle de oldu. Oya ablanın da önerileriyle yönetmenimiz Orçun Ucal ve dramaturgumuz Ayşem Savaşçı textte bazı değişiklikler yaptı. Özellikle bir duayenle çalışıyorsanız böyle avantajlarınız oluyor tabi. Orçun (Orçun Ucal) çok başarılı ve genç bir yönetmen. Onunda ismini gelecekte birçok başarılı işte duyacağız diye düşünüyorum. Yaptığımız toplantılarla ve prova sürecinde oyunu son haline getirdik. Dekor tasarımda bu



işin ustalarından Mete Yılmaz ile çalıştık kendisiyle en iyi sonucu yaratmak adına defalarca toplantılar yaptık. Özellikle oyunumuzun sürprizi barkovizyonun dekorda nereye konulacağı ile ilgili çok kafa patlattık. Çünkü gezici bir tiyatroysanız bir sorun yaşamamak adına her sahnede uygulanabilir bir çözüm bulmanız gerekir.

Çok eğlenceli ve unutulmaz bir prova süreci geçirdik. Ben doğum sancısına benzetirim böyle süreçleri. Karakter oluştururken de oyun çıkartırken de biraz sancılı geçer; ama bu sancı aslen iyi bir iş çıkacağının işaretidir ve öyle de oldu. Bir annenin çocuğunu ilk kucağına aldığı andaki mutluluğu gibiydi bizim premiere sonrası sevincimiz. İyi bir ekip ve uyum oluşturduk.İşimize inandık ve gerçekten çok iyi bir iş çıkardık. Emeği geçen herkesin ellerine sağlık.

Oyuncu ve izleyici arasında köprü görevi gören işlerin sanata karşı büyük bir saygı olduğunu düşünüyorum. Yola ilk çıktığınız, tiyatro dünyasına adım attığınız dönem ne zaman ve nasıl başladı?

İlkokuldaydım. Sınıfımıza gelen benim yaşlarımda bir çocuğun tüm sınıf önünde monolog oynaması ve herkesi kahkahaya boğması beni çok etkilemişti. Günlerce onun taklidini yapmaya çalıştım. Özellikle onun özgüveni hepimiz üzerinde yarattığı etki oyunculuk mesleğini seçmemde ilk adımımdı. Kader bu ya ortaokul yıllarımda Erol Günaydın'la tanıştım. Onun öğütleri ve yönlendirmeleri beni bu günlere getirdi diyebilirim. Geleneksel tiyatro ile ilgili kendisinden çok şey öğrendim. 2000'li yılların başında tanıştığım Müşfik Hoca (Müşfik Kenter) tüm bakış açımı ve hayat hikayemi değiştirdi diyebilirim. Tüm sahne bilgimi ondan öğrendim. İlk profesyonel tiyatro hayatım da onunla başladı. Sonrasında malum küçük roller, oyunlar amatör çalışmalar beraber yürüdü; ama asıl ben buraya aitim dediğim yer ise bir Anadolu turnesinde çocuk oyunu oynarken dikkatimi çeken iki çift mavi gözdü. 7 yaşındaki o küçük kız öylesine aşkla bakıyordu ki sahneye; işte o an, Müşfik Hocanın tiyatro hakkında söyledikleriyle ne demek istediğini anladığım andı. O küçük kızın gözlerindeki aşk o gün bana geçti ve bu mesleğe âşık oldum ve halen aşkımız devam ediyor.

Plastik Aşklar dışında Fatih Küçük başka neler yapıyor? Keyf-i Pazar nasıl bir oyun?

Yaklaşık 7 yıldır bir kadın derneğinin (Vizyoner Kadınlar Derneği) sanat danışmanlığını yürütüyorum. Onlarla birçok projeye imza atma şansım oldu. Son olarak projesini ve hikayesini yazdığım Gülümse Geleceğe proje-

sini gerçekleştirdik. İlk olarak 2018 yılında Mardin'de başlattığımız projeyi doğudan batıya kardeşlik köprüsü kurmak adına ülkenin geneline yaymayı düşünüyoruz. Hedef kitlemiz öncelikle ilkokul çağında tiyatro izlememiş köy okulu çocukları idi. Birlik beraberlik kardeşlik duygusuyla gülümse geleceğe diyerek çıktığımız yolda Mardin'in tüm ilçelerinde 15 bin çocuğa ulaştık. Ardından batıya yelken açıp Balıkesir'de 10 bin, son olarak 2019'da Bitlis'te 5 bin çocuğumuza ulaştık. Bunların yanında sezon başında tiyatromuzun yeni oyunu Keyf-i Pazar'ı sahneye koyduk. Değerli dostum Tanya Aksu Gökdeniz'in yazıp yönettiği; oyuncu bir çiftin beraber geçirdikleri bir hafta sonu komedisi. Oyunumuzda eğlenceli bir dille tiyatronun ve oyuncuların sorunlarını da irdeliyoruz. Bunların yanında geçen yaz döneminde de iki sinema filmi çektim. Heyecanla onların vizyona girmesini bekliyorum.



Yapımcılık, bizlerin bilmediği bir alan. Siz bu alandaki insiyatifinizi ağırlıklı olarak tiyatro için kullandınız. Bunun nedeni nedir?

Çok duymuşsunuzdur "tiyatro işi deli işidir sevmeden yapılmaz" diye. Her meslek sevmeden yapılmaz tabi; ızdırap vericidir. Ama tiyatro yapıyorsanız sevmenin yanında bağlanmakta gerekir. Bunu sağlayanda tutkudur. Tiyatronun içinde olmayı seviyorum. Çünkü bulduğu vücutla, taşıdığı ruhla, kanlı, capcanlı yaşayan ve beni yaşatan bir sanat. Nefes alabilmek için tiyatro yapmalıyım. Vücudunuzu yaşatmak için gıdaya yatırım yaparsınız. Bende ruhumu yaşatmak için tiyatroya yatırım yapıyorum.

Oyunculuk deneyimleriniz de oldu. Hangi oyunlarda sahne aldınız?

Özellikle son yıllarda yapım ve dizi çalışmalarından dolayı pek sahne alamadım; ama bende iz bırakan ve yer aldığım bazı oyunlar şöyle: KADIN İSTERSE, GÖNÜL DOSTU YUNUS EMRE (Yunus Emre), ŞEMS İLE MEVLâNA (Mevlâna) ve geçen yıl yer aldığım KOMEDİHANE. Oynadığım dizilerden bazıları ise SEVADA KUŞUN KANADINDA (Necmettin Erbakan), ALİYA (Ratko Miladiç), DİRİLİŞ ERTUĞRUL (Niko) rolleriydi. Ayrıca geçen yaz yer aldığım iki sinema filmi; değerli hocam Mesut Uçakan'ın yönettiği ve başrol oynadığım SÜVEYDA; diğeri ise Banu Kaptanoğulları'nın yönettiği AŞKSIZIM isimli filmler.

Yönetmenlik sizce nedir? İyi bir yönetmen nasıl olmalıdır?

Yönetmen: Yazar, reji, oyuncu, oyun metni, dekor, müzik v.b. sahneyle ilgili ne varsa arasındaki ilişkiyi uyumlu bir biçimde yöneten ve sahnelenmeye değer bir ürün ortaya çıkaran kişidir.

İyi bir yönetmen bence koltuğunda birçok karpuz taşıyabilen kişidir. İyi bir yönetmen olmak için psikoloji ve sosyoloji bilmek şart diye düşünüyorum. Aynı zamanda resimden ve heykelden anlamalı, müzik bilgisi olmalı, tarih bilmeli, vizyonu geniş olmalı ve sürekli araştırmalı. Evrensel bir dile erişebilmek için ulusal ve uluslararası birçok oyunu izlemeli, biriktirmeli ve kendini zenginleştirmelidir diye düşünüyorum.

Dizi ve sinema sektöründe önemli girişimleriniz var. Gerçekten de dışardan göründüğü kadar eğlenceli mi sektör?

Evet. Bence dünyanın en keyifli ve yaratıcı mesleğini yapıyoruz. Ancak bizim ülkemizde bu keyfi yaşamak bazen ızdırap haline dönüşebiliyor. Uzun çalışma saatleri son dakika gelen senaryo metinleri; bazen bu eğlenceli mesleği zor hale getirebiliyor. Bosna da Aliya dizisinde çalışırken yönetmenimiz Ahmet İmamoviç'in bir sözü vardı: "Siz Türkler çok yeteneklisiniz iyi oyuncularınız var söyleneni hemen kapıyorsunuz". Bunun sebebi de bizim çalışma koşullarımız olsa gerek. Başka lüksümüz yok çünkü. Başka ülkelerde aylar süren karakter analiz-

leri bazen bizde 15 dakikaya sığabiliyor. Çoğu zaman oyuncu, oynadığı karakteri oynarken tanımak zorunda kalabiliyor. Ama gene de bu sektörün içinde olmanın verdiği keyiften büyük değil bu sıkıntılar. Oyunculuk bir boşalım benim için. İçimde biriktirdiğim karakterleri dışarı boşalttığımda daha çok kendim olabiliyorum. Tüm içimdeki o kalabalıktan kurtulmak beni özgürleştiriyor çünkü.

İdealist biri olarak 'sanat' adına bir manifesto yazsanız, sistemin bozuk çarklarına karşı neler söylemek isterdiniz?



Söylenecek o kadar çok şeyin olduğu bir ülkede yaşıyoruz ki aslında; "Sanat dünyayı yansıtan bir ayna değil, dünyanın onunla şekillendirildiği bir çekiçtir," der Bertolt Brecht. Bu söylem bile sanatın gücünü gösterir aslında. Ancak bunun gerçekleşebilmesi için öncelikle tiyatronuzun evrensel bir dile sahip olması gerekir. Evrensel olabilmeniz için toplumda sanat ve edebiyatın gelişmesi gerekir. Edebiyat çok önemli, bir toplumun dilini yansıtır, özünü yansıtır. Aslında yakın tarihimize baktığımızda çok değerli insanlar yetiştirmişiz. Nazım Hikmet, Necip Fazıl, Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Cemil Meriç, Melih Cevdet Anday, Sebahattin Ali ilk aklıma gelenler. Ama biz onların edebiyata, sanata katkılarını konuşmak yerine ideolojik fikirlerine takılıp milletçe linç yoluna gitmişiz. Yıllarca bu edebiyat neferleri bu kaos ortamından beslenmek ve üretmek durumunda bırakıldılar. Yerli yazarların sayısını arttırabilirsek tiyatro gelişir. Düşünsenize, İngiliz tiyatrosundan Shakespeare'i çıkartalım. Acaba İngiliz tiyatrosundan bu kadar bahsedilebilir miydi? veya edebiyatından. Açık fikirli nesillere ihtiyacımız var. Çocuklarımız daha erken yaşta sanatla tanışmalı, sanatla büyümeli. Resim, heykel, dans, müzik gelişmeli. Ancak toplum olarak bu gelişimi sağlarsak bu bozuk çarkları onarabiliriz, gelişebiliriz, sanatımızı evrenselleştirebiliriz. O kadar güzel bir coğrafyada yaşıyoruz ki; düşünsenize ne doğuyuz ne batıyız bir sentez oluşturup bu sayede özgün bir tarz ve estetik yaratabiliriz.

Tüm sıkıntılar ve kötü günler bittiğinde, önümüzdeki sezon için planlarınız neler? Örneğin 'Plastik Aşklar' sahne almaya devam edecek mi?

İşimizin gereği her zaman 1 yıl öteyi düşünerek hareket etmemiz gerekiyor. Şu günlerde biraz geleceği düşünmek zor; ama ümidimizi yitirmemeliyiz. Sanki her şey yarın yeniden başlayacak gibi hareket etmeliyiz. Tabi ki planlarımız var. Yeni oyunlar, yeni arayışlar olacak; mesela gülümse geleceğe projesini çok önemsiyorum. Önümüzdeki yıl daha da genişleterek devam ettirmeyi istiyorum. Birkaç yeni oyun fikrim var. Gene yerli yazarlarla çalışmak istiyorum. Onun dışında Plastik Aşklar tabi ki devam edecek, devam ettirmek istiyoruz. Oya abla memnun, Begüm memnun, seyirci memnun, hepimiz memnun ve mutluysak neden devam etmesin? Çok güzel bir ruh oluşturduk ekip olarak ve devam ettirmek niyetindeyiz. Oya abla bir okul gibi. Ondan hepimiz çok şey öğreniyoruz. Umarım uzun yıllar çalışmaya devam ederiz.

VİYANA SAHNELERİNDEN ÖRNEKLER



MUSTAFA BAL

Viyana, tarihi boyunca sanatsal yaşamı odak almış şehirlerden biri. Kente yalnızca sanatsal amaçla gelen kişiler de var. Bu sanatsal yaşamın en önemli parçalarından birini sahne sanatları oluşturuyor. Tiyatro, Opera, bale ve müzik en olgun eserlerini burada üretmiş, burada üretiyor. Bu sanat mekanlarının mimarisi de ayrı bir sanatsal ürün. Önemli tiyatro gruplarının kendilerine ait binaları da bulunuyor. Binaların ihtişamlı görünümlerini iç mimarideki görsel zenginlik daha da artırıyor. Volksoper, Burgtheater, Volkstheater, Raimund Tiyatrosu, Viyana Devlet Operası, Theater an der Wien, Schauspielhaus Wien, Akademietheater akla ilk gelen tiyatrolardan. Alternatif diyebileceğimiz mekanları saydığımızda özellikle tiyatroya dair bir yoğunluk göze çarpıyor.



Fotoğraf: Shwere Knochen

Shwere Knochen (İri Kemikler)

Avusturya'nın önemli tiyatro gruplarından Volkstheater, 2000 kişilik asıl mekanının tadilata girmesi nedeniyle bu sezon (2019-2020) oyunlarını Müzeler Meydanındaki Salon E'de sahneliyor. Bu sezon repertuvarlarındaki Peer Gynt, Sezuan'ın İyi İnsanı oyunlarının yanı sıra benim de izleme fırsatı bulduğum Schwere Knochen (İri Kemikler, çeviri bana ait) oyunu aynı zamanda 15 Ocak tarihinde prömiyerini yapan 2020 yılının ilk oyunu. Oyun David Schalko'nun aynı adlı yaklaşık 600 sayfalık romanından uyarlama. Schalko'nun dördüncü romanı olan İri Kemikler, yazarın Avusturya tarihi üzerine yaptığı ayrıntılı araştırmalar sonucu oluşturulmuş popüler yanı da olan bir kitap. Fritz Lang'in "M" filmini mini dizi olarak günümüze uyarlamaya çalışan yazar, İri Kemikler'de 1930-1950 Avusturya'sının ruhuna sadık kalmayı tercih etmiş. Viyana'nın yer altı dünyasını merkeze alan kitapta olaylar sokak jargonunun kullanımına varıncaya kadar gerçekçi ele alınmış. Bu özelliğine rağmen Avusturyalı okur tarafından yadırganmamış. Hatta kitap Avusturyalı edebiyat eleştirmenleri tarafından önemli bir eser olarak görülüyor.

1938'de Almanya tarafından ilhak edilen Avusturya'da özellikle Viyana'nın Edberg bölgesinde tam bir suç bölgesi oluşturulur. Uyarlandığı kitap nedeniyle tarihsel yanını koruyan oyun, yönetmen Aleksander Charim'in gerçeküstü yaklaşımı nedeniyle başka bir boyut kazanıyor. Kitabın yaşanmış bir olayı natüralist bir biçimde ele almasının karşısında yönetmenin bakış açısı tarihsel gerçeklerle bunun farklı bakış açıları sunarak nasıl aktarılabileceğine örnek görülebilir. Yönetmenin tam bir kara mizah oluşturma niyetini görebiliriz.

Dev bir bebek olarak doğan Ferdinand Kreutzler, suç ortamının içinde doğar ve 2. Dünya Savaşı'nın ardından güçlenerek döndüğü Viyana'da bir çete kurar. Onun gibi dolandırıcılar Dachau (Nazi Almanları tarafından açılan ilk toplama kampı) ve Mauthausen (Linz yakınlarındaki yeşilliklerde açılan Auswitch'ten daha zorlayıcı şartları olan kamp) toplama kamplarında yedi yıl geçirirler.

Sinema ve televizyon dizi çalışmalarıyla bilinen David Schalko'dan yapılan İri Kemikler uyarlaması Avusturya'da prömiyeri yeni yapılmasına rağmen Volkstheater'ın sanat yönetmeni Anna Badora'nın sahneleme dili zor olan bu romanı neden oyunlaştırmak istediğine kadar sert eleştiriler de almış. Bu tercihin nedenini bilemesek de uyarlamayı yapan Anita Augustin'in zor bir işe kalkıştığı bir gerçek.



Fotoğraf: Carmina Burana

Yönetmenin gerçeküstü bakış açısını yansıttığı ve sembolik yanı ağır basan kullanımlar var. Toplama kampında SS subaylarına palyaço kostümü giydirme, Ferdinand'ın yüzünü kırmızıya boyama, üç tekerlekli çocuk bisikletinin sahne üzerindeki dolanımı vb. çalışmalar akılda kalmıyor değil. Ancak sembolizmin dozunun kaçırıldığı durumlarda gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ilişkinin kopma riski de var. Özellikle bu oyun gibi üç saatlik tarihsel yanı olan oyunlar için. Aynı durum sahne tasarımı için de geçerli. Ivan Bazak'ın sahne tasarımı zaman geçişlerini verme konusunda sembolik olmanın dışında bir görev üstlenmiyor.

Alman dilini etkili kullanma, gerçeküstü yaklaşım tercihi ve ellinin üzerindeki roman karakterini sahneye taşıyan dokuz oyuncunun oyunculuk güçleri adına başarılı olan oyun, yazarın sinema ve televizyon dizisi anlayışına daha uygun yaklaşımı nedeniyle tarihsel yanını ve tarihsel kimliklerini koruyup olay zamanını daha sağlam kurarak ele alınabilir.

Künye:

Yazar: David Schalko'nun (Schwere Knochen romanından uyarlama)

Yönetmen: Alexander Charim

Uyarlayan: Anita Augustin

Dramaturji: Heike Müller-Merten

Sahne, kostümler ve video: Ivan Bazak

Müzik / kompozisyon: Matthias Jakisic, Sam Vahdat

Işık: Julian Paget, Mauritius Luczynski

Thomas Frank, Peter Fasching, Isabella Knoll, Matthias Luckey, Sebastian Pass, Andreas Patton, Lisa-Maria Sommerfeld, Birgit Stöger, Lukas Watzl, Matthias Jakisic / Simon Schellnegger (E Keman),

Sam Vahdat / Markus Jakisic (Klavye), Lenny Dickson / Thomas Käfer (Davul)

Carmina Burana

Viyana'daki sahne sanatları opera ve bale eserleri ile kendisini kanıtlamış durumda. Bu kalite standardını koruyan topluluklar, 1500-2000 kişilik salonlarını her zaman doldurabiliyorlar.

Volksoper'deki Carmina Burana gösterisi üç bölümden oluşuyor. Seçilen her üç eser de bale olarak sahnelendi. Debussy'nin Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası, Ravel'in Bolero'su ve Carl Off'un Carmina Buranası. Bu prodüksiyon 2013 yılında Avusturya Müzik Tiyatrosu En İyi Bale Prodüksiyonu ödülünü kazanmış. Viyana Devlet Operası ve Volksoper'in iş birliği ile ortaya çıkarılan bu üçlemede her üç eser de koreografların klasik baleyi kendilerine özgü biçimde sunmaları ile ortaya çıkıyor.

Koreograf Boris Nebyla, Claude Debussy'nin Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası bestesini sahneye taşıdı. Bir prelüd biçimindeki eser, 20. yüzyılın önemli orkestra şeflerinden Pierre Boulez tarafından modern müziğin dönüm noktası olarak görülür. Beş dakika süren iki ki-



Fotoğraf: Carmina Burana

şilik bale adından da anlaşılacağı gibi izlenimci müziğin bir örneğini seyirciye taşıdı. İzlenimci müzikteki Ravel-Listz, Chopin- Debussy etkisi çok kabul gören bir konudur. Debussy'nin müzikle çok yakın ilişki kurduğu resim ve şiir onun eserleri için de önemli kaynaklardan biridir. Hatta konu ettiğimiz eser, Fransız şair Stephane Mallarme ve Behçet Necatigil'in şiirlerinde başka bir dilde karşımıza çıkar. Çıkış noktaları bir kır tanrısı olan Pan'dır.

Avrupa halk şarkılarından yoğun olarak etkilenen Maurice Ravel'in aslında İspanyol dans ritmi olan boleroyu bale formunda bestelemesi ile "Bolero" ortaya çıkar. Bir İspanyol içki evinde çalışan kızın etrafındaki insanları dansa çağırması hikâyenin başlangıcıdır. Volksoper'in Andras Lukacs koreografisindeki Bolero'su da kendi açılışını ilk dansçının diğerlerini dansa çağırması ile başlar. Ravel'in resimdeki emprestyonist etkiyi müziğe taşıması sonucu ortaya çıkan beste, ritim ve armoni üzerine kuruludur. Bütün parça boyunca ritmi açılışı yapan bateri tutar. Nefesliler ve yaylılar daha sonra girer ve ona eşlik eder. Ritim sert trampet vuruşlarıyla gittikçe etkisini artırır. Dansçıların hareket düzeni de bu tempoya uygun hareket eder.

Kendisinden sonraki bestecilere ritim ve armoni konusunda bir referans kaynağı olan Ravel'in Bolero'su 2000'li yıllarda bir telif boşluğu nedeniyle kamu malına dönüşüyor. Kimi müzik eleştirmenlerince basitliği ve tekdüzeliği bakımından önemsenmeyen bu eser uluslararası bir kabul görmüş ve dünyanın önde gelen grupları/ orkestraları tarafından sürekli çalınmaktadır. Ravel'in Bolero'sunu her izlediğimde/ dinlediğimde (iki bale, bir konser) deyimin gerçek anlamıyla tüylerimin diken diken olduğunu söyleyebilirim.

Vesna Orlic tarafından koreografisi yapılan Carmina Burana ise Carl Off'un daha çok sahne kantatı biçiminde sahnelenen eseridir. 19. yüzyılda yayımlanan eser, 13. yüzyıl Avrupa yaşamını anlatan 300 Latince ve eski Almanca şiirden oluşur. Bolero gibi ritmik yanı da olan eser; ahlaki öğretiler, aşk şarkıları ve insanın kötü yanları olmak üzere üç bölümden oluşur. Yaklaşık doksan dakika süren eserde Orlic'in de yaptığı gibi insan sesi ön plandadır, orkestra insan sesini desteklemek için kullanılır. Carl Off da bunu daha önce belirtmiştir: "Müzik şiirden güç alarak gelişti."

Güçlü tartımı ve sade bir estetik yaklaşımı olan Volksoper Carmina Burana'sı dini eleştiri bölümü dışında sahne kullanımını da aza indirgeyerek Off'un "Yeni İlkel" yorumunun dışına çıkmamış.

Kalitesinden ödün vermeyen, klasik oyunları oynamasının yanında Avusturyalı genç yazarları da sahneleyen Viyana tiyatrosu seyirci tarafından daima el üstünde tutuluyor. Gündüz gezilecek müzeleri, oyun öncesi içilecek Viyana kahvesi ve izlenecek oyun ile bütün gün boyunca keyifli anlar yaşanacak bir kent, sanki sanat için yaratılmış.

SAVAŞI SORGULAYAN BEŞ KAPI: KAPILARIN DIŞINDA



AVAŞİN YORULMAZ



Yolcu Tiyatro'nun sahneye koyduğu Wolfgang Borchert'in yazdığı Kapıların Dışında tiyatro oyunu Türkiye'nin doğrudan veya dolaylı olarak etkilendiği Suriye, Irak, Libya, Yemen ve dünyanın diğer coğrafyalarındaki savaşlar nedeniyle daha da önem kazanıyor; çünkü oyun savaşın sebep olduğu maddi kayıpları dışında "duygusal", "ahlaki" ve "toplumsal değer" kayıplarına yoğunlaşıyor.

Savaşın maliyeti genelde can ve mal kaybı olarak değerlendirilir. Oysaki en büyük yıkım toplum ve birey üzerinde oluşan travmalarda kendini gösterir.

Savaşta bir insan hayatını kaybettiğinde toplumsal, ahlaki değerler kaybediyor. Savaş, ölüm ve maddi yıkımın yanında nefret, ayrımcılık, hayat sevincinin ölmesi, aşkın ve şiirin anlamsızlaşmasıdır da. Savaşın tahribatları üzerine daha çok şey yazılabilir.

Savaşın tahribatları üzerine çok şey yazılabilir, asıl olarak vurgulamak istediğim genel olarak sanatın özel olarak tiyatronun savaş karşısında tavrının ne olması gerektiğidir. Bu anlamıyla estetik kaygı yanında, karşıt olmak (*muhalif demek istemiyorum. Muhaliflik iktidarı çağrıştırıyor dolayısıyla muhalif, iktidara talip olandır. Hangi iktidar olursa olsun tiyatronun protest olması gerektiği düşüncesindeyim.)* tiyatro sanatının gereklerinden olduğu kanısındayım.

Kapıların Dışında, oyunu metin olarak belirttiğim bu iki temel öğeyi (estetik-karşıtlık) taşıyor.

Wolfgang Borchert tarafından yazılan oyun ilkin 13 Şubat 1947'de Almanya'da radyo tiyatrosu olarak yayınlanır. Oyunun tiyatro sahnesindeki prömiyeri ise Borchert'in ölümünden bir gün sonra, 21 Kasım 1947'de, *Hamburger* yapılır. 26 yaşında hayatını kaybeden yazar Nazi karşıtlığı sebebiyle belirli aralıklarla cezaevinde kalır. Kapıların dışında Wolfgang Borchert'in tek oyunudur.

Savaş karşıtı olan oyun 1947 yılından günümüze kadar dünyanın birçok yerinde sahnelenir. Türkiye'de ise 1993-1994 sezonunda profesyonel olarak ilk kez İstanbul Dev-



let Tiyatrosu'nda Özgür Erkekli'nin rejisiyle sahneleniyor.

1995 yılında Duvara Karşı Tiyatro Topluluğu tarafından 'Dışarda Kapının Önünde' adıyla metin 1995 Türkiye'sine uyarlanarak sahnelenir.

2006-2007 sezonunda Altıdan Sonra Tiyatro tarafından sahnelenen oyun, 2019-2020 sezonunda Yolcu Tiyatro tarafından sinema tekniğinden (animasyon) de yararlanılarak Ersin Umut Güler'in rejisiyle yorumlanıyor.



Oyun, her sahnede bir "kapı" metaforunu kullanarak dışavurumcu karakterini gösterir.

Anlamsal olarak her kapı, savaşın farklı tahribatlarını sorgular.

Ön oyunda ölüm ile tanrı arasındaki diyalog **'evrensel adaletin'** artık çürüdüğü üzerine bir tartışmadır. Ölüm dolayısıyla adaletsizlik, sevgisizlik ve kötülük galip gelir; tanrı ise yaslı ve üzüntülüdür.

Ölüm ve tanrının konuşması sonrası beş sahne yani beş kapı aralanır.

Birinci kapı, Beckmann'ın kendisidir. İntihar, yaşama sevinci, çelişkiler, yaşadıkları ve yaşamak istediklerini yansıtır. Aslında Eble Nehri Beckmann'ın girdabıdır. Ölmek isteyen de yaşamak isteyen de kendisidir. Savaş sonrası stres bozukluğu olarak tıp literatürüne geçen bu duygu karmaşası, savaşı yaşayan tüm toplumu da yansıtır. Bu anlamda Beckmann toplumun kendisidir.

İkinci kapı, genelde evlilik kurumu, özelde ise kadındır.

Birçok şey gibi, evlilik hukuku ve toplumun oluşturduğu "evlilik değerleri" savaşla birlikte anlamını yitirir. Varoluş sebeplerinden biri olan sevme ihtiyacı ve aşk duygusu, yozlaşır. Savaşlarda kadın elde edilmesi gereken bir "ganimet" ve 'savaş hizmeti' olarak görülür.

Üçüncü kapı**,** binbaşının kapısıdır. Savaş koşullarında açlıktan ve soğuktan ölenlerin çoğu rütbesiz ve alt rütbedeki askerlerdir. Savaşta kahraman olanlar ise, yokluk döneminde bile sefahat içinde yaşayan generallerdir. Üçüncü kapı, genel olarak "savaş ekonomisini" sorgular.



Dördüncü kapı, sanat kapısıdır. Savaşta en büyük yarayı alan olguların başında gelir sanat. Savaş sonrası veya savaş esnasında gerçekleri olduğu gibi yansıtmalı mı yoksa savaştan yorgun düşen insanları eğlendirmeli mi? Bu aynı zamanda günümüzün de önemli sorularından değil midir?

Beşinci kapı, aile kapısıdır. Kişinin kök saldığı, çocukluk anılarının biriktiği evdir. Savaş, çocukluğu, anıları, köklerin olduğu her şeyi yıkar. Mezarlar artık sahiplerine ait değildir. Kaybedenler ile kazananların mezarları bile ayrıdır. Kazananlar "kahraman" ve "iyi" kaybedenler "suçlu" ve "kötü". Önemli olan kimin haklı veya kimin haksız olduğu değil kimin kazanıp kimin kaybettiğidir. Savaşta "adalet" kazanılana göre belirlenir.

Oyunun özgün metninde ölüm; şişman ve sürekli geğiren bir cenaze servisi müdürü olarak tasvir edilirken, Yolcu Tiyatro'nun rejisinde ise cenaze servis müdür oldukça zayıf ve neredeyse cinsiyetsiz olarak yorumlanıyor. Ölümün "**cinsiyetsiz"** olarak yansıtılması, oyunun dışavurumcu özüyle örtüşüyor. "Cinsiyetsizlik", "tiksinme" ve "korku" öğeleriyle kişileştirilen ölümü, Emre Sancar'ın hakkıyla canlandırıldığını düşünüyorum. Oyuncunun mimik, ses ve hareket ritmi, ölümün üç öğesini oldukça iyi yansıtıyor.

Beckmann karakterini canlandıran Cenk Dost Verdi, savaşın yarattığı çaresizliği, sevgisizliği, sığınma duygusunu, kızgınlığı, tiksinmeyi ve kendinden kaçışı, yüksek tempolu oyunculuğuyla seyirciye aksettiriyor.

Asker eşini, binbaşının eşini, "yeni" ev sahibini canlandıran Pervin Bağdat, bir oyunda birden çok duygu durumunu canlandırmasıyla çok başarılı bir performans sergiliyor. Asker eşi olarak "beklemeyi" ve "arzulamayı"; binbaşının eşi olarak "vurdumduymazlığı", "hoyratlığı"; Beckmann'ın evine yerleşen yeni ev sahibi olarak "arsızlığı" usta oyunculuğuyla seyirciye yansıtırken, elindeki devasa örgü ile de oyuna masalsı neredeyse "mitolojik" denilebilecek bir atmosfer katıyor.

Bütün bu duygu durumlarını titizlikle yöneten ve sahne matematiğini (anlamsal bütünlük ve ses- hareket- ışık dengesi) çok iyi bir biçimde yorumlayıp uygulatan yönetmen Ersin Umut Güler, tiyatro estetiği adına güzel bir yapıt oluşturmuş.

Işık ve animasyonlar oyunun genel atmosferi ile uyum içinde olması, renk geçişlerinin bazen sert bazen de yumuşak olması oyunun bir diğer artısı olarak değerlendirilebilir.

Animasyonların fantastik olmasıyla oyundaki dışavurumculuğunun altını çiziyor. Tanrı ile konuşmalar, nehir efektleri, animasyonun yansıtıldığı perde ile oyun sahnesi görsel olarak da uyum içinde olması tiyatro estetiği açısından oldukça başarılı, izleyiciye ise 'seyir hazzı' veriyor.

KÜNYE

YAZAN: Wolfgang Borchert

ÇEVİREN: Behçet Necatigil

YÖNETEN: Ersin Umut Güler

OYUNCULAR: Cenk Dost Verdi, Pervin Bağdat, Burak Üzen, Emre C. Sancar

ANİMASYON TASARIMI: Tufan Dağtekin

KOSTÜM TASARIMI: Özlem Kaya

IŞIK TASARIMI: Servet Ergün