

Dr. Bülent Sezgin

**Tiyatro,
Performans
ve Drama
Yazıları**

Açık arşiv e-kitap

Dr. Bülent Sezgin

**Tiyatro,
Performans
ve Drama
Yazıları**

kurmaca bir
gerçeklik sayesinde
imgeler dönüşüp
fikirler değişebilir
belki de...

Çizim: Münevver Özkul





Tiyatro, Performans ve Drama Yazıları

Mimesis Sahne Sanatları Portalı açık arşiv e-kitap çalışması¹

Dr. Bülent Sezgin

İstanbul, Haziran 2020

Yayına Hazırlayan: Bülent Sezgin

Türkçe Düzelti ve Editörler: Fırat Güllü, İlker Yasin Keskin

Kapak Tasarımı: Savaş Yıldırım

Mizanpaj ve Teknik Düzenleme: Savaş Yıldırım

İletişim: bulentsezgin1976@gmail.com

1 Kitap içeriğinin tüm sorumluluğu yazara aittir. Kaynak ve referans gösterilmek kaydıyla her türlü çalışmada kullanılabilir.

İÇİNDEKİLER

Önsöz, 9

KISIM 1:

TİYATRO-PERFORMANS ÇEVİRİ-ARAŞTIRMA-ANALİZ, 11

1. Bölüm: Teatrallik Nedir?, 13
2. Bölüm: Performans ve Teatrallik İlişkisi Üzerine İnceleme, 28
3. Bölüm: Bert O.States Sahnedeki Köpek/ Olgu Olarak Tiyatro, 39
4. Bölüm: Yer Değiştiren Beden ve Digital Demokrasi Soruları, 51
5. Bölüm: Karakterin Ölümü (Elinor Fuchs), 59
6. Bölüm: Tiyatro, Sanat ve Felsefe, 68
7. Bölüm: Dramatik Etkinlikleri Sınıflandırmak, 74
8. Bölüm: Antropoloji ve Tiyatro İlişkisi, 79
9. Bölüm: Oyun Yazımı ve Kolektif Oyunlaştırma 1: Masalın Biçimbilimi, 87
10. Bölüm: Oyun Yazımı ve Kolektif Oyunlaştırma 2: Bir Senaryo Yazmak, 95
11. Bölüm: Oyun Kurgusunda Sırlardan Yararlanmak, 106
12. Bölüm: Cesaret Ana ve Çocukları: Oyun Modeli ve Olay Örgüsü Hakkında Düşünceler, 109
13. Bölüm: Tiyatro Alanında Zayıflayan Beraberlikler, 120
14. Bölüm: Tiyatro Boğaziçi Çalışanlar Tiyatrosu Dönem Raporu, 125
15. Bölüm: Tanzimat Döneminde Tiyatro Sanatının Gelişimi Üzerine Bir İnceleme, 130

KISIM II:

TİYATRO FESTİVALLERİ VE ULUSLARARASI PROJELER GÖZLEM RAPORLARI, 155

16. Bölüm: Bilimsel Araştırma Projesi Olarak Festival, 157
17. Bölüm: İspanya'da Tiyatro Okullaşması İzlenimleri, 160
18. Bölüm: Avrupa Çocuk ve Gençlik Tiyatrosunda Eğilimler, 163
19. Bölüm: Cakovec Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Şenliği Yönetmenler Semineri Raporu, 183
20. Bölüm: Danimarka Festivali İzlenimleri, 200
21. Bölüm: Belgrad Konferansı'ndan Çoklu İzlenimler, 211
22. Bölüm: Romanya'dan Eğitim İzlenimleri: Kültürlere Saygı, 217
23. Bölüm: 20'inci Yılında Bursa Festivali, 220
24. Bölüm: Bursa Festivali'nden İzlenimler, 222
25. Bölüm: 1. Uluslararası Doğa Koleji Tiyatro Festivali – İzlenimler, 227

**KISIM III:
TİYATRO-DRAMA PERFORMANS ETKİNLİKLERİ, KONFERANS
VE PROJELER GÖZLEM RAPORLARI, 233**

- 26. Bölüm:** John Somers ile İnteraktif Tiyatro:
Program Yapılandırma Atölyesi, 235
- 27. Bölüm:** Yapıcı Diyalog Yöntemiyle Eleştiri, 241
- 28. Bölüm:** 35. Genç Günler ve Belediye Sahnelerinin
Amatörlere Açılması, 247
- 29. Bölüm:** Robert Kolej’de “Okulda Tiyatro” Sempozyumu, 250
- 30. Bölüm:** Sanat ve Aktivizm Semineri’nden İzlenimler, 257
- 31. Bölüm:** Teknoloji Çağında Çocuk ve Gençlik Tiyatroları
Panelinden İzlenimler, 261
- 32. Bölüm:** İKSV’de Çocuk ve Gençler için Sanat Panelinden
İzlenimler, 265
- 33. Bölüm:** Craft Tiyatro’ndan Bir Gençlik Projesi: Taşlar..., 269
- 34. Bölüm:** YERALTI’nın Erk(ek)lik Halleri Üzerine, 272
- 35. Bölüm:** Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Çalıştayında Neler Tartışıldı?, 278
- 36. Bölüm:** Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Güncel Etkinliklerine Bakış, 285
- 37. Bölüm:** Assitej Genel Kurulu’nun Ardından, 290

**KISIM IV:
SERBEST ELEŞTİREL İNCELEME, 295**

- 38. Bölüm:** Evde Oyun Evde Sanat- Ebeveynler İçin Öneriler, 297
- 39. Bölüm:** Uzaktan Eğitimle Tiyatro ve Drama Dersleri
Mümkün mü?, 301
- 40. Bölüm:** Mesele Güzel Sanatlar Eğitimi!, 302
- 41. Bölüm:** Sanat Eğitimi Olmadan, Seküler Sanat Devam Eder mi?, 309
- 42. Bölüm:** Kopyala, Yapıştır, Aşır, Oldu mu Sana Tiyatro Kitabı!, 312
- 43. Bölüm:** Dijital Doğanlar İçin Tiyatro ve Drama, 315
- 44. Bölüm:** Tiyatro ve Drama Eğitimi: Tanımsız ve
Örgütsüz Bir Alan, 319
- 45. Bölüm:** Mimesis Çocuk/Gençlik Tiyatrosu/Drama
Bölümü-Kavramlar, 323
- 46. Bölüm:** MEB Görüşmesi ve Yeni Bir Tiyatro Yönetmeliği
Önerisi, 328
- 47. Bölüm:** Okullar Açılıyor... Peki ya Tiyatro ve Drama Eğitimi?, 333

Dr. Bülent Sezgin Hakkında:

1976 yılında İzmir’de doğdu. İzmir Atatürk Lisesi’nden mezun olduktan sonra, Boğaziçi Üniversitesi Ekonomi bölümünü ve İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rejisörlük yüksek lisans programını bitirdi. “Avrupa’da Rejisörlük Kavramının Ortaya Çıkışı/Stanislavski ve Brecht Örnekleri Üzerinden Yönetmenlik Metodolojisinin İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezini yazdı. 2009 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü’nde doktora eğitimine başladı. 2014 yılında “Estetik Deneyim ve Öğrenme Olanğı Açısından Oyun-Drama-Tiyatro İlişkisi” adlı doktora tezini savunarak mezun oldu.

1993-1994 yılında Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları (BÜO) ile başladığı kültür ve sanat çalışmalarına, halen Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğı (BGST) çatısı altında devam etmektedir. Oyunculuk, reji, dramaturji, eğitimde drama, müfredat geliştirme, yazarlık, çeviri-araştırma, iletişim ve organizasyon gibi alanlarda faaliyet gösteren Bülent Sezgin, Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi sahne sanatları portalinde (<http://www.mimesis-dergi.org/>) editör olarak da görev yapmaktadır.

Halen Boğaziçi Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nde ve Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü’nde dersler vermekte ve Bahçeşehir Koleji’nde eğitim danışmanı olarak çalışmaktadır. 2002 ve 2020 yılları arasında anaokulu, ilkokul, ortaokul ve lise seviyesindeki k-12 kurumlarında eğitmenlik ve eğitim koordinatörlüğü yaparak öğrenci, öğretmen ve velilere yönelik birçok konuda (oyun temelli öğrenme, öğretmenlik aktörlüktür, eğitimde drama, çocukla iletişimde oyun ve sanat vs.) seminer ve atölye çalışmaları düzenlemiştir. Dr. Bülent Sezgin, Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliğı (ASSITEJ) Türkiye Merkezi üyesidir.

İletişim:

bulentsezgin1976@gmail.com

<https://twitter.com/blszgn>

Önsöz

Salgın döneminde ortaya çıkan insani kazanımlardan birisi de, her türden bilgi kaynaklarına erişimin demokratikleşmesi yönünde bazı adımlar atılması olmuştur. Yayıncılık alanında da karşılığını bulan girişimler sonrasında, birçok kaynak kamu erişimine süreli ya da süresiz bir şekilde açıldı. Benim de 2015 yılında BGST Yayınları'ndan *Oyun-Tiyatro-Drama İlişkisi: Kuram ve Uygulama* ve 2020 yılında Çocuklar ve Gençlerle Drama ve Tiyatro adlı iki kitabım okuyucuyla buluşmuştu. İlk kitabıma çok yoğun bir ilgi oluştu ve 3000 adet basılan kitabın birinci baskısı tükendi.

Salgın döneminin zamansallığı içerisinde çalışmalarımı düzenlediğim ve entelektüel muhasebe yaptığım bir süreçte, matbu baskı olarak değil de, çevrimiçi erişime açık bu e-kitabı hazırlamaya karar verdim.

Değerli dostlar, bu açık arşiv ve ücretsiz e-kitap çalışmamda 2010 ve 2020 yılları arasında yapmış olduğum tüm akademik, sanatsal ve pedagojik çalışmalarımı bir seçki haline dönüştürerek kamuoyunun erişimine açmış bulunuyorum. Bilindiği üzere 2009 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro bölümünde başladığım doktora serüvenim 2014 yılında tamamlanmıştı. Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları (BÜO) ve Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'ndaki entelektüel derinlikli tiyatro ve kültür sanat deneyimimi, DTCF Tiyatro geleneğiyle kesiştirince, ortaya epeyce yazı çizi işi çıkardığımı fark ettim.

Bu e-kitapta okuyacağınız yazılar 2010 ve 2020 yılları arasında Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi geleneğinden gelen tiyatrocuların oluşturduğu Mimesis Sahne Sanatları Portalinde (<http://www.mimesis-dergi.org/>) yayınlanmış 47 adet seçilmiş yazıdan oluşmaktadır.

E-kitap açık arşiv çalışmamı hazırlarken, <http://www.mimesis-dergi.org/> portalinde yayınlanan tüm yazılarımı tarihsel sıralamaya göre değil, tematik bir bütünlük içerisinde dört ana kategoride topladım. Bu sayede okuyucu ve araştırmacılar açısından bir sadelik oluşturmak istedim. Son on yıl içerisinde yazılarıma kaynaklık eden çalışmalar aşağıdaki başlıklar altında toparlanabilir.

- tiyatro, drama ve performans kuramı üzerine yaptığım entelektüel araştırmalar,
- ulusal veya uluslararası tiyatro festivalleri,
- akademik veya sivil toplum alanına dair projeler,
- AB ve Erasmus projeleri,
- kitap okuma notlarım,
- üniversite ders notlarım
- atölye çalışması raporlarım
- performans alanıyla ilgili özet çeviriler,
- eleştiri yazıları,
- eğitim kurumlarında yapılan tiyatro ve drama çalışmaları,
- amatör ve alternatif tiyatro projeleri,
- tiyatro örgütlenmeleri,
- çalıştay ve konferanslar,
- güncel kültür-sanat gelişmeleri hakkında serbest köşe yazıları

Yazılarda oldukça anlaşılır bir dil kullanmaya, entelektüel işçilik yaparak olgulara dayalı raporlama yapmaya ve eleştirel analizden taviz vermemeye gayret gösterdim. İstiyorum ki, tiyatro ve dramaya ihtiyacı olan öğrenciler, öğretmenler, akademisyenler, araştırmacılar ve toplumun her kesiminden insanlar bu çalışmamdan yararlansın. 2010 sonrasındaki tiyatro ve drama araştırmaları alanına küçük bir katkı yapabilirsem ne mutlu bana!

Bilginin paylaştıkça çoğalacağına ve akademik üretimin de toplumsal bağlar kurularak zenginleşeceğine yürekten inanan bir insan olarak, herkese iyi okumalar diliyorum. Umuyorum pandemi sonrası dönemde tiyatroya ve dramaya gönül vermiş birçok kesim, canlı derslerde ve uzaktan eğitimdeki senkron ve a-senkron eğitimlerinde bu çalışmamdan yararlanacaktır. Çalışmayı yayına hazırlama sürecindeki desteğinden dolayı Savaş Yıldırım'a ve Mimesis Sahne Sanatları Portali gönüllülerine çok teşekkür ediyorum.

Dr. Bülent Sezgin
İstanbul, Haziran, 2020

KISIM I

TİYATRO-PERFORMANS ÇEVİRİ-ARAŞTIRMA-ANALİZ

Teatrallik Nedir?¹

Bu inceleme yazısında temel olarak Ankara Üniversitesi DTCTF Tiyatro Bölümü öğretim görevlisi Sayın Doç Dr. Beliz Güçbilmez'in verdiği Tiyatro Kavramları dersinde yaptığım okumalardan yola çıktım. Teatrallik ve a-teatrallik kavramları üzerine kavramsal düzeyde bir inceleme yapmaya çalıştım. Amacım bu iki kavrama dair fikir sahibi olmaya çalışmaktır. Bu inceleme yazısı süreç içinde yapılacak yeni okumalarla zenginleştirilecektir.

İlk olarak tiyatro ve teatrallik kavramı üzerinde durmak gerekiyor. Post-modernizmin anlam bulanıklığı yarattığı günümüz dünyasında, teorik çalışmalara başlarken kavramların sözlük anlamlarına başvurmanın, başlangıç açısından yararlı olacağını düşünmekteyim.

İngilizce'de theatrical sözcüğü, tiyatroluk olarak dilimize çevrilmiştir. Sözlü ya da yazılı dilde çok fazla kullanılmayan tiyatroluk, TDK sözlüğünde “tiyatro özelliği bulunan ya da tiyatroya uygun özellikleri olan” olarak belirtilir.

Longman Metro Büyük İngilizce-Türkçe sözlüğünde ise şu anlamdadır theatrical:

“1. tiyatro ile ilgili, tiyatroya ait, tiyatro için: theatrical company, 2 insanlar ve davranışları hakkında) gösterişli, yapmacık, abartmalı, doğal olmayan; HISTRIONIC olarak belirtilir. (bkz)”

Yine TDK sözlüğünde Fransızcası théâtral olan sözcük ise şu şekilde tanımlanır.

“1.Tiyatroya, sahneye ait 2. Oyuncu gibi, temsili. 3. Aşırı duygusal, fazla dramatik 4. Yapmacık, sahte, gösteriş kabilinden: Duygulanlığı

1 Bu yazı 01.03.2010 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2010/03/teatrallik-nedir/>) yayınlanmıştır.

(hassasiyeti) yok değil, var, onu gizlemiyor da, ancak şöyle söz arasında, gülümsüyerek söylüyor, görmüksü (théatral) davranışlardan, bağırmalardan kaçınıyor. -Nurullah Ataç, Diyelim, 78. (bkz www.tdk.gov.tr)”

Fr. théâtral

“Tiyatro özelliği taşıyan: Hatta vezinli konuşma yarışlarına giriştiğimiz akşamların birinde bize hizmet etmekte olan garsona teatral bir inşaat tonuyla: Garson, iki sade bir şekerli dediğini hatırlıyorum. -Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Gençlik ve Edebiyat Hatıraları, 87. Bu teatral deyiş ardından ton değiştirir. -Adalet Ağaoğlu, Toplu Oyunlar-Çok Uzak Fazla Yakın, 453. Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü (bkz www.tdk.gov.tr)

Tiyatrosallık kavramına dair Aziz Çalışlar şunu belirtiyor:

“Tiyatrosallık kavramı, tiyatronun yalnızca gösterimden oluşmadığı, tiyatro yapma ve izleyici arasında örgütlenimli özgül bir karşılıklı etkileşimin yer aldığı görüşünü içerir. Bu karşılıklı etkileşim, zaman süresi, mekân birliği, psikolojik yapı, bedensel iletişim gibi çeşitli etmenlerden kaynaklanabilir, o nedenle de tiyatronun dramatik metin ile sahneleme metni yanı sıra bir de “performance text (R.Schechner), “performans metni” yapısı vardır. Tiyatrosallık kavramı, “edebi” mantık-merkezli dramaturjiye karşı, anlamsallığa yönelik olmayan, duygusal-bedensel tiyatro biçimine dayanan, özerk sanat anlayışını, tiyatroda söz kültürünün egemenliğini yıkılmasını anlayışını içerir.”

Aziz Çalışlar tiyatrosal tiyatro diye adlandırdığı sözcüğü şu şekilde tanımlıyor:

“20.yüzyılın başında, yanılsamacı tiyatroya, akademik gerçekliğe ve naturalizme karşı, tiyatro reformu ve biçimsel tiyatro hareketi bağlamında yer almış olan tiyatroyu yenileştirme, yeniden tiyatrosal kılma hareketi.”

Sözcük anlamından yola çıktığımızda ilk olarak şunu belirtmek gerekir. Türkçeye İngilizce okunuşuyla tiyatral, Fransızca okunuşuyla teatral olarak girmiş bu sözcük temelde iki anlamı içerir. Ben yazımda teatral olan versiyonu tercih edeceğim.

- 1) Teatral olan şey, tiyatroya ait olan, tiyatroyla bağlantılı olan kavramdır. (pozitif anlamda) Yani ilk olarak teatrallık dediğimizde tiyatro benzerliği düşünmemiz gerekir.
- 2) Teatral olan şey, yapmacıklığı ya da doğal olmayan abartılı davranışı betimleyen bir anlamda kullanılır. (negatif anlamı çağrıştırmaya olasılığı daha yüksektir) Bu bağlamda teatrallığın anlamı ise, doğallığın, sahiciliğin tersi olan yapaylık ve yapmacıklıktır. Bir tür doğalcılık karşıtı, edimselliğin “bu anda ve şimdi” perspektifine zarar veren bir estetiği ima eder.

Teatral olan şey, tiyatroya ait olan bir kavramsa, öncelikle tiyatro dediğimiz kavram da gözden geçirmemiz gerekir. Tiyatro sözcüğü seyirlik yeri anlamına gelen theatron sözcüğünden türemiştir. Theatron mimari olarak tiyatronun yapıldığı mekânda seyircinin bulunduğu bölüme verilen addır. Daha sonra oyuncuların üzerinde performans yaptığı mimari yapının anlamını aşarak, performans eyleminin bütününe verilmiş isimdir. Yani tiyatro sözcüğü bir sanat türünü işaret eden bir bağlamda kullanılır. Örneğin bence günümüzde tiyatro denildiğinde akla ilk gelen şey bir bina ya da mimari yapı değildir. Daha çok mimetik bir sanat türü olan tiyatro kastedilir. Ayrıca daha ilk sözcük anlamında bile, seyreden-seyredilen, bakan-bakılan ikiliği oluşturulmuştur. Seyirci için tiyatro izleyecek özel bir mekânın olması, ondan bağımsız bir varlığa işaret eder. Bu da seyirci ve kendi için edimsellik içinde olan bir oyuncunun varlığıdır.

Teatrallık Kavramına Dair Tartışmaların Özetlenmesi

Bu yazıda öncelikle teatrallık kavramına dair ortaya atılan ana tezleri kısaca özetlemeye çalışacağım. Ancak biz yorum olarak şunu belirtmek istiyorum. Teatrallık üzerine yapılan teorik tartışmalar sözcüğün iki anlamını da kapsayan bir noktadan yapıldığı için “nedir bu teatrallık?” sorusu müphem bir hale gelmektedir. Ders okumaları boyunca anlamaya çalıştığım teatrallık kavramının nereden baktığımıza

bağlı olarak değiştiğini söyleyebilirim.

İlk olarak 18.yüzyılın en büyük kuramcılarının birisi olan Denis Diderot'dan başlamak yararlı olabilir. Zaten birçok sanatçı da, Diderot ile bu noktada hesaplaşmak zorunda kalmıştır. Diderot gerçek ve kurmaca, somut ve soyut, akıl ve coşku, duygu ve mantık gibi kavramsal ikiliklere vurgu yapar ve “sahne gerçekliği ve gündelik hayat gerçekliğini” birbirinden ayıran bir teatralite tanımında bulunur. Ona göre iki tip sanatçı vardır.

- a) Coşkularına kapılıp gidenler
- b) Coşkularını kontrol altına alarak soğukkanlı düşünüp taşınanlar

Diderot'a göre aktörlük yinelenebilir, tekrar edilebilir olan duyguları kopya edebilen, taklit edebilen kimsedir. Duyarlılık dediğimiz esin bölgesi istikrarsızdır. Yinelenebilir değildir, akli ve taklit yetisini sınırlandırır. Oyuncu bu anlamda bir yapmacıklar ustasıdır, istendiği zaman ağlar, istendiği zaman güler. Bu anlamda kişiliksizdir, bütün yaratılışları kavramak ve kopya etmek yükümlülüğündedir. Doğal dünyadaki duygular o andadır ve bir kereye mahsustur. Gerçek gözyaşları ile sanat yoluyla akıtılan gözyaşları arasında ciddi farklar vardır. Sanat yoluyla akıtılan gözyaşları ancak, o duygunun pençesinden kurtulmuş ve onu uzaklıktan irdeleyen kişi (aktör) tarafından bir kereden daha fazla akıtılabilir. Aktörler bunu yapabilmek için görenekssel işaretleri (jestler, mimikler vb.) kullanırlar. Bu duruma Diderot, kitapta anne duyarlılığının sahnede sergilenmesi noktasında bir örnek veriyor. ‘Yavrum, neyin var senin?’ repliğini söyleyecek oyuncu, tonlamasını bir çeyrek tonun yirmide biri kadar tiz veya pes yaparsa oluşacak dramatik etki değişecektir. O yüzden de doğru tonu yakalamak için belki 100 kere prova alacaktır oyuncu.

Diderot'un teatralite düşüncesini besleyen yinelenebilir ifade teorisidir. Bu konuda şu örneği veriyor. Yaşadığınız trajik bir olayı ilk kez anlattıktan sonra ikinci defa anlatmaya kalktığınızda sonuç ilkinde göre ‘başarısızlık’ olacaktır. Sevdigine uzun süreden beri aşkını ilan edemeyen sevgili, ancak heyecanını yendiğinde aşk ilanında bulu-

nabilir. Uzun süre sonra gördüğünüz bir dostunuzla karşılaştığınızda uzun esler meydana gelir, bu esler ancak karşılaşmanın heyecanı sakinleştikten sonra ortadan kalkar. Veya bir dostun ölümü üzerine yazılan bir ağıt ancak duyarlılık yatıştıktan sonra mümkündür.

Diderot'ya göre tekrar edilmesi mümkün olan şey, modern performans teorisindeki "bir kere yapıldıktan sonra, ikinci kez aynı şekilde tekrar edilmesi mümkün olmayan" edimsellikten daha farklıdır. Diderot coşku ve akıl ayrışmasında, tercihini akıldan yana kullanarak soğukkanlı veya 'kişiliksiz' oyuncu tezini savunur. Diderot'a göre duyarlı olmak ruh işidir, duymak ise akıl ve muhakeme işidir. Coşkular denetimsiz ve tekrar edilemez olduğu için, aktör tasarımıyla yola çıkan, gözlemleyen ve kendi oyunuyla ilgili detaylı bir model oluşturan (nerede nasıl duracağını, tartımını, ritmini ve tonlamalarını nasıl yapacağını provalar yoluyla oluşturan) kimsedir. İşte bu noktada, Diderot doğanın insanı ve yazarın insanına bir üçüncüsünü ekler: Aktörün insanı. Diderot'un teatral olan dediği şey, bana göre, gündelik hayatın sanatsal gerçeklik ilkeleriyle bizzat oyuncu tarafından akıl ve muhakeme yoluyla yeniden üretilmesidir. Bu yeniden üretim sırasında gerçeklikten net bir kopuş yaşanmaz ancak gerçeklik dönüşüme uğratılır.

Sanat tarihçisi Micheal Fried teatrallığı sözcük olarak olumsuz anlamda kullanır. "Sanat ve Nesnelik" adlı ünlü makalesinde Fried, teatrallığı moderniteye ilişkin olarak sanatın özerkliğine yönelik bir tehdit olarak kabul eder. Modern resim ve heykelle tiyatro sanatını karşılaştıran Fried, tiyatronun doğası gereği izleyiciye bağımlı olduğunu, bu yüzden de seyirci ögesi olmadan teatral anlamın eksikli olduğunu söyler. Minimalist sanat çalışmalarında teatral ilişki kendini hissettirmektedir. Tiyatro doğası gereği 'teatral durum' denilen şeyden hiçbir zaman kaçınmazken, resim ve heykel sanatları formları/doğaları gereği bundan (izleyiciye muhtaç teatrallık açmazından) kaçınabilirler. Fried'a göre sanat çalışması izleyiciyle buluşmadan önce kapanmış ve tamamlanmış olabilir ve olmalıdır. Tiyatro bu noktada sanatın bu özgünlüğünü gerçekleştiremez.

Fried'a göre olumsuz bağlamda kullanılan teatrallık; sanatın modern ya da özerk olabilmesi için kendini arındırması gereken bir şey-

dir. Ancak burada kastedilen tiyatro sanatının doğası değildir. Fried’ın teatrallik önyargısı bir tür tiyatro düşmanlığı olarak algılanmamalıdır. Fried Artaud ve Beckett’e atıfta bulunarak modernist tiyatroyu, teatrallığe karşı mücadele veren bir sanat formu olarak tanımlıyordu. Fried’ın önyargısı teatrallığe karşıydı. Peki, nedir bu teatrallik?

Michael Fried’a göre ise teatrallığın anlaşılması, sanatsal çalışma ile seyircinin ilişkisine dayanır. Sanatsal çalışma seyirciye ne kadar yönelir, onunla flört eder ya da onu kendine katarsa o kadar teatraldır. Sanatsal çalışmanın formu ile izleyici arasında ki ilişki teatrallığın çeşitli derecelerini oluşturur. Fried’ın “nesnelik-tiyatro-teatrallik” hakkındaki görüşleri kavramı anlamamız açısından önemlidir.

“Fried makalesinde minimalistleri literalist olarak adlandırıyor ve onları “presence”a (gündelik zamanın içindeki, şimdidelek) bağımlılıkları ve teatrallikleri nedeniyle kınıyordu. Fried’ın “anti-teatrallik” denilen bu tavrı soyut sanat ve modernist performansları savunan eleştirel bir tavır oldu. Fried makalesinde Clement Greenberg’in görüşlerinden yola çıkıyordu. Greenberg’e göre modernist resim, resmin araç olarak temel özelliklerinin vurgulanmasıdır: resmin “tekdüzeliği ve tekdüzeliğinin sınırlanması” (flatness and delimitation of flatness). Fried 60’ların ortalarında modernist resim kendi nesnellliğini yenmeli ya da ertelemelidir diyordu. Fried “nesnelik-tiyatro-teatrallik” (objecthood-theatre-theatricality) kavramları arasında ilişki kurar. Ona göre tiyatro sanatın olumsuzudur ve Fried’ın “nesnelik” (objecthood) dediği bizim şimdi tiyatro dediğimizle eşdeğerdir. Fried’a göre modernist resim nesnellliğini yenmek ya da ertelemek zorundadır ve bunun koşulu tiyatroyu yenmesi ya da ertelemesidir. Teatrallik nesneliğin yerine konur ve modernist resmin düşmanı olarak belirtilir. Tiyatronun diğer sanatlardan farklı olarak seyircisi vardır, tiyatro biri için var olur. Fried “presentness”ı (gündelik zamanı aşan, şimdilik) geçiciliği aşmak, var olmanın koşulu olarak tanımlamıştır. İzleyicinin deneyimi ani ve tam bir kavrayıştır; birinin deneyimi bir sürece sahip değildir, çünkü eser kendini her an beyan eder.”

Sonuç olarak, sanatın nesne olması bir başkasının bakışına muhtaç olması demektir. Bu muhtaçlık Fried’ın teatrallik dediği şeydir. Bir ba-

kışa muhtaç olarak nesneleşmiş sanatın teatralikten kurtulması gerekir. Fried'a göre teatral olan şey, "şimdi" ve "burada" olma zorunluluğu getirdiği için sanatın daimiliğini, kalıcılığını engeller.

Michael Fried'a göre teatralliğin düşüşü olumludur. Çünkü tiyatro sanatı, resim ve heykel gibi sahici ve reel olabilmekten uzaktır. Tiyatronun var olması için birbiriyle etkileşim içinde olan iki ögenin, yani oyuncu ve seyirci ögesinin zorunlu olarak olması gerekir. Teatralliğin var olması için illüzyona dayalı durumlar kurulması ve alımlayıcının da algısının devreye girmesi gerekli olduğundan, sanat eseri sahicilikten uzaklaşır. Bu yüzden de, sahicilik yaratabilme uğruna teatralikten kaçınılmalıdır.

Richard Sennet ise ünlü Kamusal İnsanın Çöküşü adlı kitabında, tiyatro kavramını toplumu açıklamak için bir metafor olarak kullanmış ve Avrupa'da yaşanan toplumsal değişimi "sanatından mahrum edilmiş narsistik birey" modeliyle açıklamıştır. Sennett'in hipotezi teatralliğin mahremiyetle negatif, kamusallıkla pozitif orantılı olduğudur. Kamusal yaşamın güçlü olduğu kent ortamında duygular gerçek olan jest ve sembollerle ifade edilir. Kamusallığın güçlü olduğu toplumsal koşullarda, sahne ve sokak arasında sembol anlamında benzerlikler fazladır. Kamusalılık çözüldükçe, ifade araçları öznelleşir. Sokak ve sahne arasındaki anlam kodları bireysel hale gelmeye başlar. Çünkü Sennet'a göre, "Bir insan ne kadar çok kendi öznel duygularını ve coşkularını tatminden yola çıkan bir anlayış içine girerse veya ne kadar çok hissedebilme üzerine yoğunlaşırsa, öznellik o kadar kendi içinde bir amaç haline gelir. Ve kişi kendisini daha az ifade eder." Bu noktada Sennet tarafından olumlu bir anlamda kullanılan teatrallik, alımlayıcı için inandırıcı ortak kamusal sembol ve kodlar yaratılması olarak değerlendirilebilir.

Konstantin Stanislavski'ye teatrallik, gündelik hayat deneyiminin sahneye taşınmasıdır. Fakat gündelik hayattaki deneyimler sahneye aktarılırken, "orijinal bir deneyim olarak değil", "tekrarlanan" ve "yeniden yaratılan" bir deneyim olarak aktarılır. Sahnedeki coşkularımız gerçek bir nedenden değil, varsayımsal veya kurgusal bir nedenden kaynaklanır. Bu anlamda sahne gerçekliği ile gündelik hayat

gerçekliği birbirinden ayırır. Gündelik hayatta yaşadığımız her olay belleğimizde izler bırakır. Aynı zamanda tecrübe ettiğimiz tüm hayat deneyimleri sentezlenir. Sahne üzerinde ise, oyuncunun içsel yaşamı ve dış dünya gözlemlerinin sonucu olan coşku belleği yaratıcılık kaynağı olarak devreye girer. Oyunculuk sanatının temelinde yeniden canlandırma yatar. Ancak bu mistik veya gizemli bir metamorfozu (değişimi) ima etmez. Bir oyuncu onu saran yaşamdan aldığı gözlemler yoluyla bir karakteri canlandırırken, kendi “ben”ini tamamen reddedemez. Ancak bu sahneye çıkıp oyuncunun kendisini oynaması anlamına gelmez. Konstantin Stanislavski’ye göre yaratım sürecinin temelini oluşturan coşku belleği, istikrarsız olan ve kolay denetlenemeyen bir bölgedir. Şansın ve belirsizliğin sanatın düşmanı olduğuna inanan Stanislavski, temel olarak sahne üzerinde içsel yaratım sürecini bilimsel yollarla keşfetmenin mücadelesini vermiştir. Sonuç olarak Stanislavski’nin iddiası naturalizmin ötesinde, sahnese gerçekliğin gündelik hayat gerçekliğinden farklı olduğudur. “Teatrallik” bir çeşit gerçeklikten uzaklaşmayı ifade eder.

Josette Féral’in iddiası teatrallığın sadece tiyatroya özgü olmadığı dansa, operada, diğer performans sanatlarında, sıradan günlük bir olguda bile olabileceği yönündedir. Teatrallik bu noktada tiyatronun ötesindedir. Objelere, oyuncuya, mekâna tek başına bağlı değildir; her biri araç olabilir. Teatrallığın ortaya çıkmasındaki zorunluluk seyircinin mekânı paylaşması ve günlük realitesinin bir parçası olmasıdır. Josette Féral, sahneye ait ve sahne dışı 3 farklı senaryo modeliyle teatrallik kavramını açıklamaya çalışmıştır.

1.senaryoda boş bir tiyatro sahnesini içindeki dekorlarla beraber oyun başlamadan önce gören seyirci ögesi anlatılır. Bilinçle yaratılan teatral bir sahne vardır. Sahnede bir oyuncu olmamasına rağmen seyircinin zihninde mekânsal tasarım oluşur. Féral’in bu durumdan çıkardığı sonuç, oyuncunun varlığının teatrallığın önkoşulu olmadığı ve seyircinin algısında oluşan mekânsal realizasyonun teatrallığın temelini oluşturduğunu belirtir.

2.senaryoda ise, metroda sigara içilmesi yüzünden kavgaya eden iki kişinin oluşturduğu durumun izleyiciler nezdinde bir teatrallik oluş-

turup oluşturmadığı tartışmaya açılır. Féral'in düşüncesi seyircinin bir performansın gizliliğinden haberdar olduğudur. Yani kavga etme vukuatını gerçekleştiren kişiler arasında çatışmalı bir durum vardır, bu doğal eylemsel temsil yoluyla gündelik hayat içinde canlandırılır ve izleyiciler tarafından alınılanr. Augusto Boal bunu görünmez tiyatro olarak adlandırmaktadır, ancak 2.senaryodaki farklılık bilinçli yapılmayan bir görünmez tiyatronun varlığıdır. Seyircinin gönüllü bir katılımı değil, zorunlu katılımı söz konusudur. Dolayısıyla bilinçli bir teatrallik söz konusu değildir.

3.senaryoda ise, sokağa bakan bir kafeteryada oturup kahve içen bir kişi için etraftan gelip geçenlerin bir teatrallik oluşturup oluşturmadığı tartışmaya açılır. Féral'in bu noktadaki düşüncesi, kafeteryanın önünden geçen sıradan kişilerin sadece izleniyor olması ve onların da bunun farkında olması durumudur. Teatrallığın oluşması bakan ya da seyreden kişinin tutumu ile ilgilidir. Eğer seyreden kişi, genel manzara içinde belirli jestlere odaklanırsa kendine göre bir teatrallik kaydedebilir.

Féral'in düşüncesine göre, teatrallik ne tamamen aktör, mekân, obje veya olayın varlığı ile ne de hile, yanılsama veya bir kurgunun sonucudur. Bunlar günlük olgularda mevcut olmayabilir, teatrallığın önkoşulu olamaz. Teatrallik bir süreçtir. Bakış ile ilgilidir. Teatrallik iki koşulda oluşmuştur: 3.senaryoda olduğu gibi performansının günlük/sıradan mekândan pay çıkarması ve 2.senaryoda olduğu gibi seyircinin ilgilenmediği günlük mekândan bir çerçeveyi görmesi (gözünün seçmesi) ile oluşmuştur.

Féral'a göre teatrallik, gözleyen veya gözlenen tarafından oluşan, bilişsel fantastik bir operasyondur. Bu düşüncüyü Winnicott "değişen mekân" (transitional space) kavramıyla Victor Turner "eşik" kavramıyla, Erwin Goffman ise "çerçeve" kavramıyla açıklamıştır. Teatrallik seyirciyi "buradan" bir "başka yere" geçiren ve sıradanlık ile hayale dayalı boyutların birlikte yer almasıyla mekânsal tasarımı değiştirerek yeni bir teatral mekânı var eden bir durumdur.

Evreinov'a göre, sahneyle ilişkili bir teatrallik tanımı yapılırsa, bunun aktörün teatrallğine dayandığını belirtir. Aktör teatrallğin do-

gal yapımcısıdır; pasajı/geçiti konumundadır. Aktör, içgüdüsel teatrallikle hareket eder; gerçekliği değişime uğratmaya çalışır. Evreinov, teatralliği aktörden fışkıran bir dekor gibi tanımlar. Enreinov’a göre sahneyle-ilişkili teatrallikte oyuncunun teatral yeteneği sayesinde realiteyi çevresine aktarması gerekir. Teatralliği oyuncu tüm çevresine doğru aktarır. Teatralliğin refleks noktası olarak iki kutup tanımlıyor: Birinci nokta ortaya çıkma/ zuhur etme yani hareketin (acting self) kendine işaret ettiği nokta; ikincisi ise ulaşılan nokta/varış yani gerçeklik (reality). Teatralliğin yansıtılmasında iki temel kutup noktası vardır: Kendi ve realite. 1.Çıkış noktası (kendi oyunu), 2. Varış noktası (realite)

Seyircinin pozisyonu ise çift yönlüdür. Hem aktörün sahnede sergilediğine bakar, hem de kendinin ve diğer seyirci ve oyuncuların mevcudiyetini sorgular. Seyirci asla tamamen aldatılamaz. Aktörün paradoksu seyircinin de paradoksudur: kendindekine değil diğerine tümüyle inanmak. Schechner’in hatırlattığı gibi seyirci mutlaka aktörün “not-not not”ıyla ilgilenir.

Meyerhold’un teatrallik tanımı ise şu şekildedir. Tiyatronun amacı bir çeşit grotesk realizm olmalı, fakat bu natüralistlerin tanımladığı realizmden farklı olmalıdır. Teatrallik, sürekli olarak, oyuncu ve yönetmenin seyirciye, tiyatrodaki olduğunu ve oyuncunun rolünü oynadığını hatırlatma sürecidir. “Teatralliğin” yaşamdan ve realiteden farklı olduğunu söylemek, sahne-ilişkili teatralliğin sine quo non durumudur. Sahnede mutlaka kendi dilini konuşmalı ve kendi kurallarını empoze etmelidir. Meyerhold için sahnelenen ve realite arasında eşitlik yoktur. Aksi takdirde estetik bir ilişki kurulamaz. Meyerhold’a göre oyuncu tiyatroyu realiteden farklı olarak tasarlar. Bu fark teatral yapımcı sürecinin önemli olduğu bir mekânı tanımlar. Realitenin dışında, her şeyin sembol olduğu bir mekândır. Sonuç olarak Meyerhold gündelik yaşamdan farklı bir teatrallik tanımı yapar. Sahnesel teatral gerçekliğin dili (stilize gerçeklik olarak adlandırılabilir) ve işleyiş ilkelinin farklı olması zorunludur.

“Stilizasyon ilüzyon tekniklerine karşıdır. Apollon fantezisinin illüzyonuna gereksinim duymaz. Stilize tiyatro seyircinin kafasında

bazı gruplamlarla oluşan izlenim güçlendirmek için heykelvari plastiği kullanır, böylece trajedinin ölümcül notaları diyalogların arasında duyulabilir”

Sarrazac, tiyatro estetiğine dair sorulacak her sorunun, zihinsel düzeyde de olsa, Craig’in seyircisi gibi öncelikle sahneyle yüzleşmesi gerektiğini söyler. Sarrazac’a göre sahne ışıklarının ve kırmızı perdenin feshedilmesi sadece seyirci ve ilüzyonun kırılması açısından değil, tiyatronun kendi teatrallliğini sorgulaması açısından da oldukça önemlidir. Sarrazac’a göre 20.yüzyılın başında yönetmen tiyatrosunun öne çıkması ve metnin teatrallik üzerindeki mutlak otoritesinin son bulmasıyla, tiyatronun otonomi kazanması artmıştır. Teatrallik çoğunlukla tiyatronun metinle arasına mesafe koyma eğilimi olarak tanımlanmıştır. Örneğin Roland Barthes bu noktada teatrallliği “tiyat-ro-metin” olarak tanımlamaktadır.

Gerçeklik ve teatrallik ilişkisini değerlendiren Virginie Magnat’a göre, Denis Diderot’un tezlerine dayalı paradoks-temelli yaklaşımlar, yaşamak (olmak) ve oynamak (görünmek) karşıtlığını açığa çıkarır. Bu karşıtlık seyircinin dürüstlüğü ve güvenilirliğine karşı oyuncunun aldatmaca ve manipülasyon/çarpıtma yeteneklerini kullanmasıyla oluşur. Ancak Grotowski gibi tiyatrocular bu karşıtlığın değişime uğratılması bağlamında önemli ipuçları vermiştir.

Virginie Magnat’a göre ilham kaynağı Stanislavski olan Grotowski, özel olarak insan davranışlarının aşırı yoğun olduğu anlarla ilgilenir. Bu da Grotowski’yi “tinsel-ruhsal gerçekçilik” düşüncesine götürür. Grotowski’nin bakış açısından teatrallik, oyuncunun hem kendini hem de oynadığı karakterin ben’ini aşarak coşkun ve engin yüce davranışa ulaşmaya çalışmasıdır. Grotowski’nin amacı tiyatroyu “yalanlar üreten” mekanizma olarak değil, daha çok “bir yaşam biçimi” olarak algılamamızdır. Grotowski tiyatronun gündelik hayata bir tür “meydan okuma” ve “karşılama” olduğunu belirtir. Grotowski Diderot’un paradoksunun aksine, tiyatronun gerçek yaşama sıkı sıkıya bağlı olması gerektiğini düşünür. Grotowski gerçek yaşam ve tiyatro arasındaki köklü bağın teatrallığın güçlenmesiyle altının oyulduğunu düşünür, Grotowski’ye göre gündelik yaşam “bir giz perdesinin arkasında-

dır”. Önemli olan giz perdesini ortadan kaldırarak ona ulaşmaktır. Bu açıdan bakıldığında Grotowski’nin vasıta olarak sanat dediği, bir tür para-teatrallik düşüncesine ulaşırız.

Ragnhild Tronstad teatrallığı, “dünya bir sahnedir” metaforunu kullanarak yorumlar. *Theatrum mundi* düşüncesinden yola çıkan Tronsad teatrallığın bir nitelik değil, bir ilişki biçimi olduğunu vurgular. Gerek Sennett’in gerekse de Tronsad’ın vurguladığı gibi Ortaçağ Avrupa’sında *theatrum mundi* düşüncesi yaygındı.

“İnsanoğlunu ipi tanrılarının elinde birer kukla yerine koyan Platon, bunu yaparak sahne ve dünya arasında benzer bir ilişki kurmuştu. Dünya’nın, Tanrı’nın, seyircisi ve yönetmeni olduğu bir tiyatro yönetmeni olduğu tasarımı, bütün Ortaçağ Hristiyan Dünyası’nca benimsemişti.”

Metaforlar kelimenin gerçek anlamının ve kelimenin yerine geçip temsil ettiği anlamın ötesinde, aşkın bir anlamsal dizge oluşturmaktadır. Örneğin Shakespeare’in “dünya bir sahnedir” deyişi güçlü bir metafordur. Ragnhild Tronstad’a göre teatrallik bir metaforik performans olarak görülebilir. Nitekim teatral performans aynı zamanda hem gerçek hem de kurgudur. Bu anlamda metaforun sözcüğe yaptığını, tiyatro da dünyaya yapar.

Evreniov’a göre teatrallik her insanda mevcut bulunabilecek, estetik öncesi evrensel bir teatral içgüdü talep eder. ‘Her şey tiyatro burcunun altındadır’ diyen Evreniov teatral içgüdü, eşyayı farklı görme isteği, bir nevi oynama isteği olarak düşünür. Gündelik hayattaki bir odağa belirli bir çerçeveden bakan herkes teatrallik yaratabilir.

Sobol’e göre teatrallik dünyayı ters yüz etmeye ilişkindir. Teatrallik karnaval dünyası ile gündelik dünya arasındaki ilişkinin değiştirilmesiyle oluşur. Karnaval dünyası özgürlüğü ile yalnızca yasa ve tabuların bulunduğu normal düzenle ilişkisi sayesinde var olabilir. Karnavalımsı teatrallik hiyerarşilerin bulunduğu düzenli evrende başlar, hatta ona dayanır. Postmodernizmin teatrallığı nasıl değerlendirdiği konusuna ikinci dönemki derste değinmek istiyorum.

Yukarıda sunulan bakış açıları incelendiğinde teatrallığın tanımlanması iki ana eksen belirleyicidir.

- 1) Teatrallik tek başına bir anlam ifade etmez, bir ilişkiyi tarif eder. Bakan ve bakılan arasındaki dinamik ilişkinin sonucudur. Benim düşüncem, teatrallığın oluşması için bir ötekinin varlığının kesin olarak kabulü noktasıdır.
- 2) Gündelik hayat gerçekliği ve sahne gerçekliği arasındaki uzaklık yakınlık ilişkisi teatrallığın etkisini belirler. Kurmacanın dozajı teatrallığın de ölçünü belirler. Kimilerine göre teatrallığın yönü gerçek yaşam olmalı, kimilerine göre de sahnesele gerçeklik olmalıdır.

A-teatrallik

Tiyatrocuların gündelik diline zaman zaman giren a-teatral (teatral olmayan) kavramı üzerine düşündüğümüzde çift yönlü bir anlamla karşılaşırız. Örneğin a-teatral derken teatrallik değeri olmayan anlamını kastedebiliriz. Buradaki teatrallikten kasıt taklitsel etki beklentisi içinde olma ya da yoğun bir kurmaca arayışıdır. Ya da örneğin “bu sahne hiç teatral değil” derken teatrallığe atfettiğimiz anlam yine benzerdir.

Eğer a-teatralden anti-teatrallığı anlıyorsak, ilk olarak tiyatro karşıtlığını-zıtlığını düşünmemiz gerekir. Örneğin Joel Trapido, Uluslararası Tiyatro Dili Sözlüğü adlı kitabında, teatrallığı sıklıkla zorunlu olarak kullanılan ve küçümsenen bir kavram olarak değerlendirir. Küçümsenmesi bir şeyin etkisinde ya da denetimi dışında (ölçüsüz) olmasındandır. Batı dünyasında teatrallığın gücü hem varlığının tanınmasından hem de kınanmasından kaynaklanır. Tiyatro tarihi boyunca düzenli olarak etik ve felsefi değer yargılarının bir öznesi olmuştur. Tiyatro karşıtlığı birçok nedeni vardır. Bu yazıda buna çok detaylı girmeyeceğim.

Bizi asıl ilgilendiren estetik tercihler bağlamında anti-teatrallik düşüncesidir, bu da tiyatro karşıtlığı değil, var olan formu dolayısıyla teatral formlara karşı olunmasıdır. M.Elif Tüfekçi, “Oğuz Atay’ın Oyunlarla Yaşayanlar adlı Oyununda Teatrallik” adlı makalesinde

şunları söylüyor.

“Teatrallik kavramı, Nietzsche’den başlayarak Adorno ve Michael Fried gibi düşünür ve yazarları tiyatro olgusuna karşı çıkma düşüncesinde buluşturmuş bir kavram olarak okunabilir. Nietzsche, teatrallliği karşı çıkılması gereken bir estetik değer olarak tanımlarken tiyatronun sanat alanının dışına sürülmesi gereği üzerinde durur. Nietzsche’nin, tiyatro karşıtı suçlamalarının hedefinde oyuncu vardır. Dionizyak koro ile izleyici arasına girmiş oyuncunun varlığı, ritüel fikrini ve bir tür katılımcı hazzını ortadan kaldırmıştır. Oyuncunun sahnede bir rol kişisi olarak varlığı, rolünün karşısında “ben ve öteki” ikiliğinden hareketle teatral bir durumda bulunması, bir başkası için kendini örgütlüyor, varlığını o karakterin gereklerine göre biçimlendiriyor olması, oyuncunun bu kendinden kaynaklı teatral duruşu eleştirilerin temel çıkış noktasını oluşturur. En genel tanımlamayla, tiyatronun, diğer bütün sanat biçimlerinden daha yoğun olarak canlı sunum düşüncesiyle kendini izleyicinin varlığına bağlamasına karşı çıkıştan söz edilebilir.”

Yazıda temel olarak kavramsal çerçevede teatrallığın ve a-teatrallığın nasıl tanımladığı üzerinde durulmuştur. Çalışmanın yeni okumalarla geliştirilmeye ve zenginleşmeye ihtiyacı olduğu açıktır. Para-teatrallik ve post-modernitenin teatrallik tanımı üzerine yapılacak yeni okumalarla yazının genişletilmesi düşünülmektedir.

Kaynaklar:

1. Ragnhild Tronstad “Could the World become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures” (www.muse.jhu.edu)
2. Anne-Britt Gran “The Fall of Theatricality in the Age of Modernity” (www.muse.jhu.edu)
3. Micheal Fried “Art and Objecthood”
4. Jean-Pierre Sarrazac “The Invention of “Theatricality”: Rereading Bernard Dort and Roland Barthes (www.muse.jhu.edu)
5. Josette Féral “Theatricality: The Specificity of Theatrical Lan-

- guage” (www.muse.jhu.edu)
6. Virginie Magnat “Theatricality from the Performative Perspective” (www.muse.jhu.edu)
 7. M.Elif Tüfekçi, “Oğuz Atay’ın Oyunlarla Yaşayanlar adlı oyununda Teatrallik” TAD Dergi 13.sayı
 8. Sonia Moore, Stanislasvki Sistemi, Oyunculuk Eğitimi için bir El Kitabı, BGST Yayınları
 9. Mimesis Dergisi 1.sayı, BÜ Yayınevi
 10. Richard Sennet, Kamusal İnsanın Çöküşü, Ayrıntı Yayınları
 11. Tiyatro Kavramları Sözlüğü, sf 189, Mitos Boyut Yayınları
 12. a.g.e 190
 13. Sibel Tatlıcan, Anne-Britt Gran’ın “The Fall of Theatricality in the Age of Modernity ” makale notları
 14. Mimesis 1, sf 92, BÜ Yayınevi,
 15. Denizhan Ülgen, “Could the World Become A Stage?” makale notları

Performans ve Teatrallik İlişkisi Üzerine İnceleme²

1970’li yıllar sonrasında Avrupa ve ABD merkezli gelişen performans kavramı, Türkiye’de 1990’lı yıllar sonrasında gündelik hayatımıza girmeye başladı. Örneğin Richard Sennet’a göre “performans” kavramı, iş yaşamımızda yeni kapitalizm kültürünün en önemli ölçme-değerlendirme aracı olarak ve yatak odalarımızda da “maksimum performansı” aradığımız narsistik “cinselliğin” bir aracı olarak sürekli karşımıza çıkıyor. Günümüzde ise neredeyse tüm çağdaş gösteri sanatlarını içine alan bir kavram olarak performans sözcüğü kullanılmaya başlandı. Bu anlamda kavramın tanımlanmasının önemli olduğunu düşünüyorum. Bu inceleme yazısında temel olarak Ankara Üniversitesi DTCTF Tiyatro Bölümü öğretim görevlisi sayın Doç Dr. Beliz Güçbilmez’in verdiği Tiyatro Kavramları dersinde yaptığım okumalardan ve Mimesis Dergisi 17. sayısındaki Richard Schechner dosyasındaki bazı yazılardan yola çıkarak performans ve teatrallik kavramları üzerine kavramsal düzeyde bir inceleme yapmaya çalıştım.

İlk olarak performans kavramının etimolojik kökeni üzerinde durmak istiyorum. Türk Dil Kurumu sözlüğünde performans (Fr. performance) *başarım* olarak çevrilmiştir.

Antropolog Victor Turner’a göre performans şu şekilde tanımlanır[1]:

“İngilizcesi performance olan sözcük Ortaçağ İngilizce’sindeki parfournen sözcüğünden türetilmiştir, daha sonrasında Eski Fransızca’daki parfournir-par (“tamamlamak”) sözcüğüne fournir (“döşemek”) sözcüğünün eklenmesiyle parfournen ortaya çıkmıştır. Sonuçta performans biçimlendirmenin yapısal imalarını göstermek zorunluluğunda değildir, fakat süreçsel duygu olarak “tamamlama aşamasına getirmek” (sonuçlan-

2 Bu yazı 03.07.2010 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalinde (<http://www.mimesis-dergi.org/2010/07/performans-ve-teatrallik-iliskisi-uzerine-inceleme/>) yayınlanmıştır.

dırmanın) ya da “başarmak” meselesini göstermelidir. Perform (edimlemek) etmek için, sonuçta tek bir eylem ya da hareketten ziyade daha az ya da daha çok ilişkili sürecin tamamlanması gerekir.”

Longman Metro Büyük İngilizce-Türkçe sözlüğünde **performans** sözcüğü aşağıdaki anlamlarda kullanılmıştır[2].

1. iş, edim, fiil, amel, bir şeyi yapma, yerine getirme, icra etme, ifa etme (fiil olarak)
2. gösteri, temsil, konser, bir oyunu veya oyundaki rolü oynama, hokkabazlık numarası yapma, bir müzik parçasını çalma
3. (özl. çok iyi biçimde) yapılan bir hareket
4. (insanlar ve makineler hk.) (özl. ustalık gerektiren bir şeyi) yapma yeteneği

Tiyatro Kavramları Sözlüğü’nde[3] ise, Aziz Çalışlar kavramı, 1970’li yılların başında ABD’de ortaya atılmış çağdaş gösterim sanatını (*performance art*) ima ederek kullanmıştır. Yani sözcüğü kelimenin etimolojik anlamından ziyade, bir sanat türüne işaret eden bir noktada kullanmıştır. *Performance art* “hareket, gösteri, işlem, durum, olay, tavır” olarak tanımlanmaktadır.

Performansın sözlük anlamlarından yola çıkıldığında eylemsel başarı/eylemi gerçekleştirme konusunda bir uzlaşma yaşandığı görülebilir.

Richard Schechner ise performansı tanımlarken öncelikle *perform* sözcüğünün anlamı üzerine bir tartışma yapar. Schechner’e göre icra etmek, olmak, yapmak, yaptığını göstermek ve yaptığını göstermeyi açıklamak ile bağlantılı bir kavramdır.

“Olmak var olmanın kendisidir, yapmak ise var olan her şeyin yaptığı her şey olarak tanımlanır. Yaptığını göstermek, yapılanın altını çizmek ve vurgulamaktır ve böylece icra oluşur. Yaptığını göstermeyi açıklamak ise düşünümsel (reflexive) bir

uzaklık yaratarak yapılanın nasıl gösterildiği üzerine çalışmaktır, yani performans çalışmalarının yaptığıdır.”[4]

Richard Schechner’a göre performanslar yeniden üretilen ya da ikinci kez icra edilen davranışlardan oluşur. Bunun anlamı icra edilenin her zaman için kendisini önceleyen bir referansla icra ediliyor olmasıdır. Bu anlamda performans davranışı hiçbir zaman özgür değildir, dolayısıyla da hiçbir zaman sadece icracıya ait bir davranış olamaz, öğrenilmiş davranışların tekrarıdır. Bu görüşünü performansın ritüel temeli ile birleştiren Schechner, performansı her an ritüel bir olayın ya da bir davranışın yeniden üretimi olarak değerlendirmektedir. Bu iki-kezlilik hali ve ritüel temel, icracının hep arada olma durumunu açıklar. Oyuncu sahnedeysen ne tam kendisidir, ne de tam olarak oynadığı karakterin kendisidir.

Akademisyen Virginia Magnat’a göre de, Richard Schechner performans sözcüğünü yeniden tanımlamıştır.

“Schechner’e göre “asla ilk kez olmayan ya da tekrarı yapılan” şey performanstır. Schechner’e göre Avrupa ve Amerikan teatral geleneğinde “oyunculuk” mış gibi yapmak, mış gibi hissetmek ya da “yalan söylemek/aldatmak” anlamına geliyordu. Schechner’e göre 20. yüzyılda ortaya çıkan Stanislavski ve Grotowski gibi oyunculuk eğitimcileri oyunculuyu daha inandırıcı kılmaya çalıştılar. Bu ikiliye göre bilinçli deneyim daima bir kere açığa çıkardı. Grotowski’nin Stanislavski’den aldığı “bilinçli deneyim daima bir kere açığa çıkar” yaklaşımını yorumlaması daha çok “şu anda, var olduğumuz anda gerçekten yapmayı” ima ederdi.”[5]

Performansçının mevcudiyetinin tümüyle farkında olması gerekliliği, “öteki-ikinci ben”in kendisi dışındaki zamana çıkma arzusundan türer. Grotowski’ye göre bu farkındalık bir oluş halidir. İdrak etmeyi ve varoluşu performansın bilinçliliği bir araya getirir. Richard Schechner bunu geçiş eşiği (*threshold*) olarak adlandırır. Bu çifte-oluş hali

bizleri birleştiren ve ayıran mekândaki arada kalmışlık halidir. Richard Schechner'in bu teze ulaşırken, antropolog Victor Turner'dan ve dolayısıyla Dittthey'in deneyim (erlibtliz) teorisinden etkilendiği bilinmektedir.

Victor Turner *Ritüelden Tiyatroya* adlı kitabında Dittthey'e atıfta bulunur. Dittthey'e göre, dünya ile karşılaşmak başlı başına bir deneyim demektir. Kültürün tümü de bir deneyimler topluluğudur. Her deneyim algısal bir öze sahiptir. Deneyimler geçmişe ait imgelerin taslağını çıkarırlar. Geçmişe ilişkin duyguların tümüyle bugüne getirilememesi durumunda atıllık (cansızlık) oluşur. Deneyimde anlam geçmiş ve şimdi'nin arasında kurulan iç bağlantılar hakkında duygusal düşünce ile üretilir. İnsan olarak yaşam sürecinde sürekli yeni durumlar ile karşılaşırız ve bunlara yanıt verebilmek için daha önce deneyimlediğimiz şeylerden yararlanırız. Dolayısıyla deneyim deneyimi çağırmaktadır. Bir deneyim ifade edilmeden tamamlanmaz. İşte bu noktada performans devreye girer. *Performans da deneyimin tamamlanmasıdır. Performans deneyime uygun olan bir sonudur.*

Richard Schechner'in perspektifine göre teatrallik idrak etmenin ve mevcudiyetimizin bir niteliğidir. Bunun sonucunda da performansçının bilinçliliği ile seyircinin bilinçliliği etkileşim içine girer, biri diğerini etkileyecek şekilde bir farkındalık ortaya çıkar.

Schechner'e göre tüm performansları bir araya getiren ana unsur "eğlencedir". Schechner'in burada kastettiği şey, Aristo'nun sanattan alınan haz duygusu ile paralel olduğunu söylemek gerekir. Hazzın yarattığı etki durumdan duruma değişebilir. Eğlence ile performansın bağlantısını kuran Richard Schechner, performansı şu şekilde tanımlar:

"Performans, ciddi olma ve eğlendirme; anlamları toplama ve zaman geçirme, "orada burada" gerçekleşen sembolik davranışları ortaya koyma ve yalnızca "burada ve şimdi" var olma; kendisi olma ve diğerleri olarak oynama; bilinçli olma ve kendinden geçme; sonuçlar elde etme ve oyalanma; anlaşılması zor bir dil paylaşan özel bir grup için harekete odaklanma ve

bilet alan yabancılardan oluşacak olası en fazla izleyiciye yayın yapma dürtülerini içine almaktadır.” [6]

Schechner’in performans tanımına bakılırsa, gündelik hayattaki tüm pratiklerimiz performans alanının kapsamı içerisindedir. Schechner performansı her tür insan eyleminde olan bir potansiyel olarak değerlendirir. Schechner’e göre, sekiz başlık altında performans türleri [7] mevcuttur. Dolayısıyla tiyatro ve de teatrallik performansın içinde yer alan daha küçük bir birimdir. Performans eğer bir küme ise, tiyatro ve teatrallik de bir alt kümedir.

Performans Türleri:

1. gündelik hayatta
2. sanatta
3. sporda ve diğer popüler eğlencelerde
4. iş yaşamında
5. teknolojide
6. sekste
7. ritüelde-kutsal ya da seküler
8. oyunda

Schechner geniş bir yelpazede performans kavramını tanımlamaktadır. Schechner’e göre, tiyatro da bir tür estetik performans türüdür. Schechner, performansı tanımlarken, yapılan etkinliğin amaçlarına ve yapılanın “*nasıl algılandığına*” dair bir tartışma yürütmektedir. Örneğin bazı eylemler başından itibaren bir performansken, diğerleri de süreç içinde performansa dönüşür.

Schechner tiyatroyu oyuncular tarafından bir seyirci kitlesine, belli bir mekânda, estetik kaygı ile beraber bir anlatı sergilemek amacı güden bir sanatsal bir performans olarak tarif eder. Aynı şekilde teatral bir performansın ne kadar sabitlenmiş olursa olsun, her icra edilişinde değişen, kaygan, değişken olan ve etkileşim ve dönüşüm içeren bir

estetik performans türü olduğunu belirtir. Sahnedeki her şey etten kemikten olduğu için seyirci etkin bir öğedir. Schechner'e göre diğer performans türlerinden farklı olan tiyatro iki kere icra edilen davranıştır, zevk için oynanır, anlatı içerir. Tiyatro bir sunum biçimidir.

Aşağıdaki şema Schechner'in *Performance Theory* adlı kitabında kullandığı bir şemadır[8].

Tiyatro: Özel bir grup performansçının canlandığı olaydır, performansçıların prodüksiyon sürecinde asıl olarak yaptığıdır. Tiyatro soyut ya da ortalama olabilir. Tiyatro daima drama ve/veya senaryonun manifestosu ya da sunumudur.

Performans: Yukarıdaki şeklin en geniş ve en iyi tanımlanmış kısmıdır. Bütün bir olay kümesi ilk seyircinin performans alanına girdiği andan son seyircinin gösteri mekânından çıkışına kadarki süreçte, seyirci ve icracılar arasında gerçekleşir.

Janelle Reinelt ise “*Söylem Politikaları: Edimsellik-Teatrallik Buluşması*” adlı makalesinde [9] performans kavramını tanımlarken kavramsal düzeyde şu önemli saptamaları yapar:

- Janelle Reinelt performansı, dar anlamıyla teatral performanslardan ayrışan yönleriyle tanımlar. Yani performans teatralliği kapsar ve içerir. Ancak ondan daha geniş bir anlam kümesine sahiptir. Performans özne ile kurduğu ilişki, bedeni şekillendirme kapasitesi ve temsil yeteneğinin sınırlarını manipüle etme gücüyle teatralikten ayrışmaktadır. Janelle Reinelt, Peggy Phelan'ın *Unmarked* isimli kitabında, performanstaki sahnesel yok oluşa dikkat çekmek için “*yeniden üretimsiz temsil*” söylemini kullandığını ve bu söylemle performansın tekilliği, anındalığı ve tekrar edilemez oluşuna dikkati çektiğini vurgulamıştır.
- Janelle Reinelt performans kavramının antropologlar sayesinde, spordan politikaya, ritüelden oyuna, festivallerden etnografiye kadar oldukça geniş bir alanı tanımlamak için kullanılmaya başlandığını belirtir. Ayrıca bu alan genişlemesi popüler kültür-

de yüksek ve alçak kültür tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Irk, cinsiyet ve sınıf gibi konuların performans alanının tartışma noktalarından biri haline gelmesi de kuram ve uygulama düzeyinde pozitif bir açılım noktası olmuştur. Anglo-Amerikan dünyadaki bu arayış verili performans tarihini alt üst etmektedir. Bir tür yeni tarihi yazımını, alternatif bir performans tarihi yazımını gerektirmektedir. Akademi düzeyinde ise performans kavramı tiyatro ile mücadele içinde olan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Janelle Reinelt'a göre bunun nedeni performansın daha fazla esneklik ve estetik-politik hareket alanı sağlamasıdır. Örneğin Avrupa'lı bazı teorisyenlere göre, Willmar Sauter tiyatro kavramı zaten geniş bir anlama sahiptir. ABD'de ise tiyatroyu performansın bir alt başlığı olarak değerlendirme eğilimi baskındır.

- Edimselliğin (performativitenin) felsefi anlamı dilbilimden, dekonstrüksiyona, post-fenemolojiden, postyapısalcılığa ve postmarksizme kadar uzanan geniş bir yelpazededir.
- Janelle Reinelt'a göre teatralliğin tarihi oldukça eski olduğu için kavramsal düzeyde daha karmaşıktır. Büyük anlatıların çöküşü, sözden duyulan kuşku ve yapı bozumculuğun felsefi etkileri teatrallik kavramını muğlâklaştırmıştır. Performans ise teatralliğe göre daha belirgin bir anlamda kullanılır.

Örneğin anti-teatral yaklaşımları araştıranlar Plato'dan Micheal Fried'a uzanan bir çizgiyi incelemişlerdir. Örneğin David Mamet'dan gelen bir gelenek olarak "temsilin reddi" ve "edimselliğin" bir arada kullanılmasına dikkat çeker. Yani hem anti-teatral bir noktadan hareket edilir, hem de sahnedeki hareket söz konusu olduğunda "yapay kandırmacılık" yerine hakiki edimler tercih edilir.

Teatrallik ve performans ilişkisinin diyalektik olduğuna dikkat çeken Diana Taylor ve Villegas, tiyatro teriminin yerine "performans" terimini kullanmasını, bu terimin hem tiyatronun dışında bıraktığı her türlü gösteriyi kapsadığını, hem de tiyatronun kendisine daha eleştirel bir gözle bakmasına olanak sağladığını vurgularlar.

Peggy Phelan, performansı “*yeniden üretimi olmayan temsil olarak*” açıklar. Peggy Phelan *Unmarked* isimli kitabında, performanstaki sahnesel yok oluşa dikkat çekmek için “*yeniden üretimsiz temsil*” söylemiyle önemli bir kavramı vurgular. Phelan, bu söylemiyle; performansın tekilliği, anındalığı ve tekrar edilemez oluşuna dikkati çeker. Bu anlamda performans kaydedilemez, kaydedilirse de performans olma niteliğini yitirir. Phelan’a göre performans bir tür imkânsızlıktır ve ölüm dürtüsünden beslenir.

Fransız Josette Féral’in çalışması, hem teatrallliği hem performansı temel alır. Onun edimsellik tanımı, Evreinov’u bu kavramın öncüsü olarak gösterir. Féral teatrallik tanımını kurmak için Aristoteles’e, Diderot’a, Racine’e ve Hugo’ya kadar uzanan bir soy ağacı çıkarır. Féral’e göre *teatrallik, bir durumdur: İzleyici, boşlukta açılan bir yarıktan bakar ve teatrallliği yaratır*. Günlük yaşamın dışında bir yerde ya da onun içinde açılan bir yarıktaki bu teatrallik boşluğu aynı anda hem seyircinin bakışını, hem de oyuncunun hareketini talep eder. Fakat üstünlük seyircidedir. Teatrallik bu anlamıyla, bir yaşam deneyimidir. Öyleyse, teatrallik yalnızca tiyatroya ait olamaz. Asgari şartlar sağlandığı takdirde gerçekleşen teatrallik, hayatın bir parçasıdır. Yani, Féral’e göre teatrallik gündelik hayatın ve tiyatronun sınırlarını aşan bir kavramdır.

Josette Féral *Performans ve Teatrallik* adlı makalesinde [10] performansı kavramsallaştırırken, performansın bedeni ve mekânı manipüle etme becerisi üzerinden tanımlar. Performans fiziksel başarıma edimi ise, icracı da tüm bedeniyle bir tür bukalemun gibidir. Beden performans esnasında sürekli kendisini dönüştürerek hareket eder. Bir bütün olarak parçalanan beden, dönüşüme uğratılmak istenen bir tür arzu nesnesidir. Performans sırasında mekân içinde tüm organların devindiği, hem kendini hem de icrayı değiştiren bir uzamdır. Klasik tiyatrodan farklı olarak oyuncu temsil fikrinin çok ötesindedir, fantastik bir nesneleştirme durumu söz konusudur, gerçekle fantazma arasında temsilin kayganlığı da korunarak bir tür “imkânsızlığa” ulaşılmaya çalışılır.

Doç. Dr. Beliz Güçbilmez de, Josette Féral’in bu görüşünü teatral-

lik kavramını anlatmak için kullanmıştır. “... *Bu tanıma paralel olacak biçimde Josette Féral de “teatrallik kendiliğinden oluşmaz, birileri için oluşur. Bir başka deyişle Öteki için geçerlidir.” derken teatrallığın doğması için bir dış’ın, dışarıdan bakmanın varlığının önkoşul olduğunu belirtmiş oluyor. Bakan/seyreden bir Öteki göz olmadığı sürece teatralikten bahsedilemeyişi de, teatral varoluşu, açıkça, Öteki’nin varlık koşuluna bağlamak anlamına gelir.*” [11]

Yazıdaki tüm bu verilerden yola çıkarsak şu saptamaları yapabiliriz ve orta vadede yanıtlanması gereken şu soruları ortaya atabiliriz:

- Performans kavramının sözlük anlamıyla tanımlanması noktasında, *eylemi gerçekleştirme/edim* noktasında bir ortaklık olduğu söylenebilir.
- 3000 yıllık bir sanat dalı olan tiyatroyu, performans diye adlandırılan çağdaş sanatın bir alt başlığı olarak görmek mümkündür. Ancak bu içerik ve kapsam bağlamındadır. Çağdaş kuramcılar performansı bir tür sanat şemsiyesi işlevi görevi gören bir kavram olarak kullanmaktadır. Tüm gösteri ve dramatik sahnaları içine alacak bir şekilde her şeye performans deniliyorsa, evet tiyatro bu anlamda performansın bir alt başlığıdır.
- Dolayısıyla teatrallik de performans tarafından kapsanmaktadır. Sonuçta teatrallik en özünde “*bir bakış meselesi*” ise, aynı bakış sorunu performans için de vardır. Çok kaba olarak klasik tiyatronun teatrallliğini “*o zaman ve orada*” olarak değerlendirenler, performansın teatrallliğini de “*şimdi ve burada*” ile açıklamaya çalışmaktadır. Ben bu teze şüpheli yaklaşanlardan biriyim. Bana kalırsa tiyatronun da yapılma biçimine göre “*şimdi ve burada*” olması oldukça mümkündür. Ne performansı ne de tek başına tiyatroyu varoluşsal olarak “*şimdi ve burada*” diye adlandırmak doğru değildir. Performansın ya da tiyatronun yapılma biçimine göre bu durum değişebilir. Bu tartışma uy-

gulama esnasında tartışılması ve değerlendirilmesi gereken bir sorundur.

- Bir icracının ne zaman “*şimdi ve burada*” ne zaman “*o zaman ve orada*” olduğunu tespit etmek için sahnesele eylemlerine ve prova süreçlerine odaklanmak gerektiğini düşünüyorum. Örneğin Richard Schechner de bu tartışmaya dâhil olmak istemiş ki, performans seyirci ilişkisine dair içeriden bir bakışla önemli sorular ortaya atmış. “*Performans sırasında izleyici ve icracı arasında gerçekten eşitlikçi bir ilişki var mı?*”, “*eğer seyirci icracının bildiği birçok şeyi bilmiyorsa “performans sürecinde gerçek patron kim?” ve “katılımcılık nereye kadar gerçektir nereye kadar manipülatif?”*”, “*olmak nereye kadar sahici nereye kadar temsil-dir*” gibi kritik soruları yanıtladığımızda ve bunu da uygulama ve tiyatro kuramını iç içe geçirerek yaptığımızda yanıtlayabileceğimizi düşünüyorum.

Performans ve teatralite kavramına dair kavramsal düzeydeki bazı yaklaşımların incelendiği bu çalışmanın, Türkiye’de performans alanında oldukça kısır olan düzeyli tartışma zeminine bir katkı sağlamasını temenni ediyorum. Doç Dr. Çetin Sarıkartal’ın mimesis web portalinde yayınlanan “*Ben Yaptım, Oldu*” *Deyince Performans Oluyor mu?* adlı söyleşisinin <http://www.mimesis-dergi.org/2010/06/ben-yaptim-oldu-deyince-performans-oluyor-mu/>) de bu tartışmaya önemli katkılar sağlayacağını düşünüyorum.

Kaynaklar:

- [1] Victor Turner, *From Ritual to Theatre*, sf 91 (Çeviri: Bülent Sezgin).
- [2] Longman Metro Büyük İngilizce-Türkçe Sözlük, sf 1097, Metro Yayınları 1993.
- [3] Tiyatro Kavramları Sözlüğü, sf 189, sf 142-143, Mitos Boyut Yayınları.

- [4] Mimesis 17, Richard Schechner ve Performans Kuramı, sf 18.
- [5] Virginie Magnat “Theatricality from the Performative Perspective” (<http://www.muse.jhu.edu/>) (Çeviri: Bülent Sezgin.
- [6] Victor Turner, From Ritual to Theatre, sf 123 (Çeviri: Asuman Cider Şener).
- [7] Mimesis 17, sf 19, BÜ Yayınevi.
- [8] Richard Schechner, Performance Theory, Routledge Press, sf 70.
- [9] Jane Reinelt: “The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality”.
- [10] Josette Féral/Performance and Theatricality: The Subject Demystified.
- [11] Beliz Güçbilmez, Tekinsiz Tiyatro, Sevim Burak’ın Metninde Tekinsiz Teatrallık ve Minör Ses’in Temsili, Tiyatro Araştırmaları Dergisi.

Bert O.States, Sahnedeki Köpek/ Olgu Olarak Tiyatro³

Bu çalışma Bert O.States'in "The Dog on the Stage: Theatre and Phenomenology" adlı makalenin ayrıntılı çeviri notlarını içermektedir. Ankara Üniversitesi DTCF öğretim görevlisi Doç Dr. Beliz Güçbilmez'in verdiği Tiyatro Kavramları dersi kapsamında Bülent Sezgin tarafından sunumu yapılmıştır.

Eğer tiyatroya göstergebilimsel açıdan bakarsak, Prag dilbilimcilerinin "sahnedeki her şey bir göstergedir" ve sanatsal amaçlar için illüzyon mekânı ve zamanına giren her şey bir göstergedir şeklindeki görüşlerini onaylamamız gerekir. Göstergeler dış dünyayı öznel olarak yansıtan, yanılmalı bir olaya dönüştürür. İllüzyon insan varlığı hakkında faraziliktir, bir tür varsayımsallıktır. Bir hilekârlık (kurmaca) ve oyunculuk olduğu sürece, şeylerin kurmacalığı ortaya çıkar, bu da sahne ve dünyanın kurgusal benzeşi arasında köprü kurar. Ya da istersek biz buna gösteren ve gösterge arasındaki analogi de diyebiliriz.

Eğer tiyatroya fenemolojinin penceresinden bakarsak, her çeşit göstergeyi tiyatronun canlılığı olarak görebiliriz fakat işaretler sadece dünyanın göstergesi olamaz, çünkü onlar oluşa ait şeylerdir. Gösterenin gücü, ya da yazarın imge dediği şey, zorunlu olarak illüzyon ya da karakterin ima ettikleri tarafından betimlenemez. Tiyatro edebiyat, resim, heykel ve de sinemanın aksine gerçek dili olan bir sanattır. Tiyatroda sözcükler yüksek yoğunlukta olan şeylerdir. "Nesneleri nasıl görünüyorsa" o şekilde betimler. İşaret ve işaret eden, hileli olan ve hilekâr, nadir olarak biraya gelir. Peter Handke bu durumu şu örnekle açıklar. Tiyatro ışıklarının parlaklığı diğer parlaklıkların bir yanılmasıdır, bir sandalye bir diğer sandalyenin hilesi olarak bir sandal-

3 Bu yazı 25.06.2010 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalinde (<http://www.mimesis-dergi.org/2010/06/bert-o-states-sahnedeki-kopekolgu-olarak-tiyatro/>) yayınlanmıştır.

yedir. Dobra dobra konuşursak, tiyatrodaki sonradan gösterge denen iki şey arasında, sonucu gerçek bir doğum olan cinsel bir birleşme olasılığı vardır.

Göstergebilimciler için gösterge olmayan bir şeyin kıymeti harbiyesi yoktur. Onlar için sadece nesnelerin göstergeselliği dikkate değerdir. Fenemolog için ise “nesnelerin özüne” ulaşmak, zaten işaret etme fonksiyonunu (yani göstergeselliği) içerir.

Yazar kendi perspektifinin göstergebilim ve fenemoloji arasında bir yerde durduğunu söyler. Rus biçimcisi Shklosky’nin sanat tanımının, başlangıç açısından önemli bir yerde durduğunu belirtir: “*Sanat bir kişinin yaşamın duyusallığını keşfettiği anda var olur, sanat bir kişinin nesneleri hissetmesi için vardır, taşı taşımış gibi yapar. Sanatın amacı hissettiğimiz nesneleri algılamayı ortaya çıkarmaktır. Sanat tekniği nesneleri “aşınasızlaştırmak” içindir, formları zorlaştırmak, zorluk derecesini ve algı süresini artırmak içindir, çünkü algılama süreci kendi içinde estetik bir sona sahiptir ve bu uzatılmalıdır. Sanat nesnenin sanatsallığını deneyimlemenin bir yoludur, nesne önemli değildir*” Sanatın bu tarz bir yorumu fenemolojik tutumu içermektedir. Burada sanatı nesnelerin ait olduğu dünyadan uzaklaşmasını algılama eylemi olarak düşünelim. Fark edilmeyen ve yenilik içeren yönleriyle dünyadan uzaklaşma. Sanatın aşınasızlaştırma etkisini kullanarak bizi gerçeklikten uzaklaştırması düşüncesi, fenemolojik bir indirgemedir. Eğer sanat anlam kullanarak dünyamızı genişletme yoluysa, bu aynı zamanda dünyanın kendisini göstermesi için de zemin sunar. Nesnelerin hakikiliği sanat yoluyla gösterilirse, hiç kimse yaptığını inkâr edemez ve perspektifin tuzağına düşüp kısmen yanılabirler. Anlam dediğimiz şey yanılır, gözler vizyondan önce gelir, kuyruklu yıldızın parçaları gibi. Fenemologlar, nesnenin “özel” olduğunu ve “semboller yoluyla bir göstergeyi temsil etmediği zaman” özel olduğunu söylerler. **Fenemolojik felsefe düzenli olarak dünyanın desembolizasyonudur.**

Shklosky’nin düşüncesine geri dönersek, fenomoloji ve göstergebilim arasındaki farkları görürüz. İmge ve gösterge arasında ayrım vardır. Sartre, Rudolf Arnheim, Peirce, Husserl, Derrida gibi düşünürler de her iki kavram ötekini tanımlayacak şekilde ve farklı şekillerde

tanımlanır. Gösterge kendi içinde göstergebilimsel yaklaşımla diyalektik bir şekilde tanımlanır. Sözcüğün tekabül ettikleri, gösteren ve gösterge olarak adlandırılmıştır. Gösterenden bahsettiğimizde göstergenin dedikodusunun yapıldığını ima ederiz. Daha çok estetik bir terim olan İMGE’de ise , (jestleri, dili, dekor sesi ve ışığı) materyallerin görünümü ya da sunumu orta düzeydedir, diyalektik bir problem için kendimi özgür bırakırım ve ilüzyon etkisi altında değildir. **İmge bir şeye işaret eder, imgeselleştirme öznel bir tepkidir.**

Shklosky’nin “sanat nesneleri aşinasızlaştırır” görüşünü, Brecht’in ortodoks estetiğinde devrimci bir şekilde kullandığını görebiliriz. Sanat algının uzunluğunu ve zorluk derecesini artırır. Zorlayıcılık için, Shklosky stilize kapalılığa/meçhullüğe değil dışsal yoğunluğa vurgu yapmıştır. İmge alıkoyar, bloke eder. Gaston Bachelard sözcükleriyle, **imge kendi abartısını oluşturur.**

İmgelem aşırı bir noktaya kadar gerçekliği sarıp sarmalar ve taşır, **abartır. Göstergenin aksine imge tek ve yeniden üretilmeyen şeydir.** Derrida’nın söylediği gibi, “gösterge kendisini tekrar etmeyen, tekrar yoluyla ilk haline bölünemeyen şeydir, yani gösterge değildir.” Diğer bir deyişle, göstergenin yönü onu “okumak” için daha fazla etkilidir. Faydacı bir bakış açısıyla, göstergeler tekabül ettiği şeye indirgenir, *mümkün olan en az süslemeyle*

Örneğin kırmızı ışık işareti ya da erkekler odasındaki pantolonlu silüet işaretinin ben de yarattığı izlenim bir tür yarı-imgedir. Göstergenin bu eğilimini oyunlara uygularsak, Macbeth’i alegorik olarak içinde kırmızı çizgiler olan bir hançere indirgeyebiliriz. Fakat Macbeth gösterge oluşturmak için oldukça zor ve faydasız bir oyundur. Bunun kanıtı oyunun içindeki göstergesellik zenginliği değildir. Oyunun ima ettiği şeyler, İskoçya krallarının tarihine dair suç ve ceza çalışmasının da ötesindedir. Sezgisel deneyimler, Barthes’ın ve Peirces’in yaptığı gibi göstergesel sistemlerle hesaplanamaz. Macbeth’in açılış tiradında söylediği sözcükler onun tereddütlü mücadelesinin (kararsızlığının) göstergesidir. Sözcüklerin arkasında, hırsından dolayı karışıklık yaşayan etik bir adam söz konusudur. Fenomoloji açısından konuşmada zirve yapan iddialar sesler yoluyla yapılır, sesler öznel-korumacılığın

en güçlü uyaranıdır. Tekrarlar sesleri çağırır. 3 kullanım bir model ve modelin potansiyel sonsuzluğudur. Kısacası sesler algısal olarak tüketilmez, sesler dilin içinde yalın bir şekilde ortaya çıkar, mermerin heykeltıraş bıçağıyla yontulması gibi. Sonuç olarak hiçbir anlamsal bir açıklama mermerin altında kalanı tüketemez. Beden salınımlarıyla beraber sımsıkı tutulur. Merleau Ponty'in yapmaya çalıştığını söyleyebiliriz, almanca sözcük rot (kırmızı). *“Sözcük bedenle anlamını bulur. Ben duygulara sahibimdir, tanımlaması zordur, bir çeşit bedenimi işgal eden uyuşmuş/duygusuz bütünlük durumu aynı zamanda tüm ağzımın içini saran bir dış çürüğü gibidir”*

Bu aşırı öznel indirgemecilikten yola çıkalım. Her şeyden öte, tiyatronun önceliği büyük ölçüde taşıdığı anlamdadır. Başlangıçta, mısralar bir anlama sahiptir, oyundaki karakterin ağzından çıkan cinayet sözleridir, Macbeth bunun sonucunda varsayımsal bir insandır. Sartre'in bir sözü de imge-gösterge ayrımını yapmak için faydalıdır. *“Göstergelerin özüne ilişkin olan şey nesnenin işaret ettiği şeyden bütünüyle farklıdır. Fiziksel imgenin özü ile nesne arasındaki ilişki de birbirinden farklıdır, her ikisi de birbirini andırır.”* Sahnedeki imgelerinin kaynağına ulaştığımızda, Macbeth'in hikâyesi gerçek dışıdır fakat pozisyon açısından gerçek zaman ve mekâna bağlıdır. Tiyatroya ait bir imgenin kısmi yoğunluğunun altında şu yatar. Tiyatronun bütünlüklü algısı farklı anlam katmanlarını bir araya getirilmesinin önüne taş koyar. Eğer Macbeth'deki göstergelerin yoğunluğuyla ilgileniyorsak, evde oturup metni okumak daha yararlıdır, okumak boş zaman ve kafa yormayı gerektirir, çünkü okumak fenemolojik bir durum oluşturmaz. Okurken göz organları estetik dışıdır. Tiyatroda ise gözler açıktır ve imgeyi zapteder. Metin tiyatroda göstergesel gücünü kaybettikçe ontolojik varlığını kazanır. Metnin varlıkbilimsel anlamı aşırı derecede fenemolojiktir. Sonuç olarak tiyatronun göstergeselliği ve imgenin fenemolojisine döneriz. Başka bir deyişle tiyatronun göstergeliğinin fenemolojisine.

Sahnede görülen imgeleri ve göstergeleri hangi noktalarda tartışabiliriz. Tiyatroya ilüzyonu sokmak için farklı kapasitelerimiz vardır. Roma gladyatör oyunlarında gerçekten kan akması, aynı sosyolojik koşullar altında görülebilecek ve gelenek haline dönüşmesi gereken

bir durumdur. Burada yakalamaya çalıştığımız şey Bachelord' sözleriyle “*naif bir gözlemcinin orijinal şaşkınlığı*”dır. “Şaşkınlığın böylesi iki defa hissedilir. Yaşam hızlı bir şekilde tükenir” Sahnedeki imgeler (oyuncular da dâhil) daima var olmazlar veya tamamen imgenin tümünü kapsamazlar. Onlar yoğun bir biçimde *en soi'nin* (kendini alı koymanın) etkisi altındadır.

Walter Benjamin makalesinde “Saat çalışıyor” der. “*Çalışan bir saat sahne üzerinde rahatsızlık uyandırır, naturalist bir oyun bile olsa, astronomik zaman teatral zamanla çatışma içindedir*” demiştir. Naturalist oyundaki teatral zaman ile gerçek zamanın eş değer olduğundan şüpheliyim. Peki, öyleyse sahne tasarımcıları daima yelkovandan veya saatin yüzünü maskelemekten kaçınırlar? Şurası açık ki, sahne üzerinde işleyen bir saat asgari olarak rahatsız edicidir.

Teatral olan zaman sahne üzerinde gerçek bir saat tarafından ölçülmez, kendine has bir özelliğiyle algılamaya ve görmeye izin verir. Ben bunun ciddi derecede dikkati dağıtıcı bir sapma olduğunu ya da çok uzun zaman olduğunu önermiyorum. Benim önerim bazı şeylerin sahnede kendi yüksek öznelliğiyle korunmasıdır. Yangın ya da sahnede akan su örneklerinde de benzer bir tartışma yapılabilir. Çalışan bir fiskeye yeteri kadar dikkat dağıtıcı olabilir. Ama bu sahnedeki ilüzyonunun kırılmasına engel değildir, bir bardak suyun oyuncu tarafından dökülmesi gibi. Teatral bir gösteri standartının uzun zamandan beri ilerlemesidir. Ancak detaya bakalım. sahnede gerçekten suyun dökülmesi (gerçek sandalye, vazo vs..) aksine temel bir yabancılık duygusu yaratır. Onun estetik işlevi ona olan merakı tüketmez. Estetik bir dünyada olup biten bu şeyde, dökülen su ilüzyonun azalmasına neden olur.

Daha iyi bir örnek ise sahnedeki **çocuk oyuncudur**. “*Çocuk olmasına rağmen ne güzel de oynuyor*” deriz. Ya da Medea'daki kaderine terk edilmiş çocuklar acaba “Oyunu anlıyorlar mı?” deriz. Şüphe yok ki, Elisabethyen dönemde ergenleri çocuk rollerinde görürdük, özellikle de çocuk yaştaki oğlan çocuklarını kadın rollerinde görürdük. Çocuk oyuncular grubunun başarısı seyircinin *çifte/ikili* görüşünün bir sonucuydu. Bu tarz kumpanyalar komedi ve hiciv oyunlarında

özelleşmişti ve üslupları herhangi bir seyircinin ortalama dünyasına hitap ederdi. Yetişkin toplulukların aksine, özel izinle oynarlardı. Onların özel statüsü için farklı açıklamalar yapılabilir, “çocuğun doğuştan gelen masumiyeti” denilebilir. Micheal Shapiro konuyla ilgili kitabında “oyuncuların rolleriyle arasındaki dengesizlikten” bahsediyor. Bu düşünceyi fenemolojik açıdan düşünelim. Çocukların trajedi ve ciddi oyunları oynamaya mahkûm edilmesi “Güvensizliğin/şüphenin ertelenmesini” talebini doğuracaktır, yetişkin kumpanyalar aynı şeyi daha kolay başarabilirler. Fakat komedide ve hicivde oyuncular zamanlarının büyük bir bölümünü seyirciyle flört ederek geçireceklerdir, Buradaki önemli nokta çocukların kendisine uygun olmayan-benzer olmayan rolleri oynuyor olmasıdır. Sonuçta, vasita ileti haline gelir, üslup özün içinde kaybolur. Birisi suistimalların seyirci nezninde taciz olmadığını söyleyebilir, fakat vasat bir şeyin doğal yollarla zevk verecek şekilde mükemmelleştirilmesi seyirciyi masumlaştırır, paradoksal olarak çocukları sahnede oynatma suistimali bizi ilüzyondan uzaklaştırır ve cana yakın hale gelir.

Son olarak sahnedeki **hayvanlara** gelemim. Bir hayvan eğitilebilir ya da “sakinleştirilebilir” fakat kategorik olarak bir hayvan bağımlı değildir. Hayvan bir oyunda ya da tiyatro sahnesinde olduğunu bilmemektedir. Oyuncu ve seyirci açısından bir yabancılaşma durumuyla karşı karşıyayız. Sinirli olmaya ya da haz almaya elverişli bir durum yok. Harold Pinter’in *Collection* adlı oyununda, Bengal kaplanı ve aslan terbiyecisi ile baş başa kalmak zorunda olan bir kadın oyuncu vardır. Aslan terbiyecisinin hayatı bir kumar gibidir. Bir hayvan sahne üzerinde kendi iradesi dışında efekt yaratmak için kullanılır. Örneğin *Two Gentlemen of Verona* oyununda Launce’in köpeği sürekli *oyundan çalardı*. Launce ikna edersek -Kuyruğunu sallayarak ve esneyerek bir köpek davranabilir ve şen şakrak ve cana yakın olabilir. Buradaki etki komiktir. Arthur Koestler kavramı ikiye bölünmüşlük olarak adlandırır. Bağımsız ve öznel iki tane fenemoloji zinciri vardır, *doğal hayvan davranışı ve programlanmış insan davranışı*. Kuyruk sallamak köpeğin anladığına dair, esnemek de sıkılmaya dair bir işarettir. Bergson’un komik olan nedir’ini tersten kurmamız gerekir. Yaşamak

kendisini mekanik olarak kurar, mekanik sözcüğünden burada kasıt oyun dünyasının önceden kurulmasıdır, yani gerçek bir köpek yapay bir sokaktadır.

Bizim için sürpriz olan köpeğin oyunda kullanılıyor olmasıdır, köpek farkında olmadan illüzyon kurulmasına katkı sağlar. Bu sürpriz etkisi köpeği köpek olarak görmemizden kaynaklanır. Köpek acaba sahnede olmaya izin vermiş midir? Bu soru değerli değil midir? O sadece köpektir, izin vermek diye bir mefhum yoktur. Peki, köpek sahne de havlarsa ne olacak? Ya da çişini yaparsa? Bunlar doğal davranışlardır, aynı çocuk oyuncuların suiistimal edilmesi gibi komedi yaratırlar. İlüzyon birden bire oyun alanı haline gelir. İlüzyon bir şeyin bir şeyi göstermesine toleranslı olmaktır. İlüzyon bir şeyin göz alıcı güçleri olduğunu göstermek için dünyadan bir imge çalmaktır. Sonuçta, bir kişi sahneye giren köpeğin yarattığı öznel parodiden şüphe edebilir. Shakespeare'e pervasızca özgürlük tanırsak, teatral ilüzyonun foyası meydana çıkarılır, Tiyatro karşılığını alır. Yukarıdaki köpek "saadet" için dedir, oyunun gereğine uyar, biz de onun performansına alkış tutarız.

Tüm örnekler teatral ilüzyona dair fenomal zemini oluşturur. Oyuncu ve sahne arasındaki fiziksel gerçekliğin büyük bir bölümünü algısal olarak kabul ederiz. Fenomal zeminin kaybolduğu ve afalladığımız anlarda, gerçekliğin hızlı yükselişiyle ortaya çıkan "sihirli çember", teatrallığı baskı altına alır ve sınırlarını aşar. Birden bire "aşına" olduğumuz şey bizim için "aşinasızlaşır" Buradaki soru şudur, ne dereceye kadar gerçeklik ilüzyondan sapar, gösterge ve işaretler de denebilir buna? İmge tanımı gereği eğer bir şeye benzeyen ya da onu temsil eden şeyse, şeyin kendisi nedir? Tekrar edelim, bizim yaklaşımımız tiyatronun dünyadaki nesnelere karşı özel olarak açıklığıdır.

Sahnedeki bir köpek şüphesiz ki bir nesnedir, fakat onu teatralleştirme eylemi, köpeği isteyerek bir mekân içinde tutarak, onun nesnelliğini etkisiz hale getirir ve köpeğin sureti olduğunu iddia eder. Aynı şey bir ressamın kendi köpeğinin portresini resmederken ki duruma benzer. Tiyatroda bu vaka özelinde nesne ve imge arasında ontolojik bir farklılık yoktur. Moliere'in Versaille Tuluatı oyununu düşünelim. Escheruresque fikri yağlıboya resime zıttır. İlüzyon kendi yaratıcısı-

nı da üretir, çünkü estetik kuralların kuraldışı olduğunu varsayarsak, imge bir varlık değildir. Yanlış bir kural dışılık vardır, Moliere Moliere değildir, ya da Moliere Moliere'in metinleriyle Moliere'dir, ya da Moliere'in kendisinden özgürlüğünü çıkaralım o zaman Moliere'dir. Fenomenal ilgi iki Moliere'in arasındaki mesafedir, zihnin güzünde biri diğerini zorlar. Bir hayvanı içinde olduğu mekânda hayvan olarak görürüz, çünkü belli belirsiz bir şekilde hayvan ve imge ya da hayvana ait bir işaretmiş gibi algılarız. Hayvanat bahçesinde kafesin üzerinde yazan "DINGO: Avustralya vahşi köpeği" adlı tabela, hayvanın vahşiliğiyle tuzağa düşürüldüğünü ima eder. Kurmaca bir çevrelemeyle bize gerçek hayvanın ne olduğunun illüstrasyonu gösterilir. Hayvan gerçekliğini kaybeder. **Bu ve bunun gibi örneklerde nesnenin bir simgeye/göstergeye dönüştüğünü söyleyebiliriz.** Tiyatro sahnesinde köpeği imgesel olarak algılarız, hayvanat bahçesindeki köpeği ise sembolik olarak algılarız. Launce'in köpeği yerine gerçek köpeği gördüğümüz anlarda, bilincimiz çark eder. Gestalt psikolojisindeki tavşan/ördek grafiğinde olduğu gibi, köpeği de ya köpek ya da imgesi olarak görürüz, algımız ikisi arasında gidip gelmeye izin verir.

Sonuçta kaçınılmaz olarak algıda tamamlayıcılık kuralına ulaşırız. Bir aşamaya kadar sahnede olan şey dışsal (gündelik) görüntüleri artırır, içsel (yanılsamacı) görüntüler azalır. Hamlet'teki 1.mezar kazıcı örneğinde bu görülebilir. Tiyatronun ne derece bu ikili anlamlandırmaya kendisini adadığını bir kişinin düşünmesi ilginç hale gelmiştir, aksi durumda birinin diğerine güç uygulayarak baskı alır. Bert O'States'in bu konudaki tezi şudur: Sahnedeki köpek tiyatronun bıçak sırtında olduğunu mükemmel derecede gösteren bir semptomdur, tiyatro kendi gerçekliğini ölümcül imgeler ve işaretler arasında dinamik bir düzende gerçekleştirmek ister. Birisi tiyatro tarihini gerçek dünyanın ilerlemeci bir şekilde sömürgeleştirilmesi olarak tarif edebilir. Artaud'un sözlerini kullanırsak, tiyatro "*var olan şeylerin işaret ettiklerinin zaptu rapt altına*" alınmasıdır. Bert O'States Artoud'un "tiyatro zalimlikle organları tuzağa düşürülmesi" dediğinde kafasındaki düşünceleri bilmiyorum der. Fakat tiyatronun ve de teatralliğin *varolan* kavramıyla ya da *yapılması mümkün olan nedir* kavramıyla

bize fenomenel bir bağlantı kurduğunu söyler. Köpek ya da çocuk örneklerinde bu durum geçerlidir. Fakat bağlanarak sahneye çıkarılan köpek, yaşayan varlıklar içinde en alt kademededir. Ben *yaşamak* derken şeylerin varoluşa ait olmasını kastediyorum, işaretlerin akışlığı içinde sabitliğini ima ediyorum, sanat dünyasını kastetmiyorum. Sonuçta, tiyatro dünyadaki nesneleri ve yaşam imgelerini gösteren işaretleri hazmeder. İmge söz konusu olunca, aşinasızlaştırılan ya da desembolizasyona uğratılan nesne “*bakışa kademe atlatır, bakışı yukarı kaldırır*” Gördüklerimiz fenemolojik açıdan zor şeylerdir. İmgeler bize şok edici sinyaller gönderirler. Birisi imgenin reddedilerek illüzyonun kırılmasından ürperti duyabilir. Birisi de imgenin anlamlarının gücünün sanatsal çevrimleri aşacağını, eski zaman ampüllerinin içindeki lamba tellerinin elektrik akımının gücüyle korlaşması gibi; imge gösteren değil de gösterilen olarak algılanır. Fenomolojik olarak konuşursak bu sözcükler anlamsız kelime dağarcığı içindedir, çünkü o içselleştirmiş kesin olarak anlamı olan şeydir.

Nelson Goodman bir oyununda bir şeyin sanat alanı içine girip girmediği tartışılır: sanat olan nedir ve sanat ne zaman gerçekleşir tümceleri soru değildir. Bir taş bir kişi için yarar veren bir nesne olabilir, müzede sembolik niteliği olan bir nesne de olabilir. O zaman *taşta taşlaştıran* şeyi müzeye giderek ya da teknikte aramayalım. O zaman kendimize “müzedeki her şey sanat eseri midir?” sorusunu hemen soralım. Diyelim ki müzede bir tane taş dolgu gördük. Kim tarafından yapıldığını bilmiyoruz, o sadece bize basitçe görünüyor. Bu taş dolgu görüş bakımından bir şeye benzetilemez mi? Şeyleri ne zaman sanat eseri olarak görürüz? Duvarda asılı duran yangın söndürme tüpü, güvenlik işlevinin ötesinde, ben ona sanat eseri olarak baktığım için sanatsal olabilir. **Benim orada bulunuşum ikili görüşü ortaya çıkarmıştır. Gerçeklik ile olasılık arasında tereddütte kalırım. sanat öze dair kesin bir perspektiftir.**

Tiyatroda abartının abartılmasına (aşırılıklara) dair bazı örnekler vardır. Tiyatronun amacı taş dolgu ilkesinden türer. Tiyatroda teknik olarak sanki müzede gibiyizdir. Sahnede olan her şey sanattır, fakat tiyatroya girişimizi orijinal kılan nedir? İlüzyonu düzenli olarak bes-

leyen dünyadaki çetin gerçekliğin belirli “posasıdır”. Tiyatroyu diyet yapmaya çalışıp her şeyi içine almak isteyen bir kişiye sonsuz toleransı olan bir kurum olarak tanımlayabilir. **Daire metaforunun özel anlamı şudur:** Tiyatro toplumun kendisine üçüncü bir kişi olarak bakabilmesine olanak sağlayan, insanların toplandığı tek yerdir. Tiyatro (theatron görmek kelimesinden türemiştir) ırkımıza dair özneliliğin objektif bir şekilde görülmesine yardımcı olur. Grotowski’nin sözleriyle konuşursak, oyuncu sahnede bizim için değil bizim yerimize ordadır. Tiyatro gerçeği gerçeklik formları içinde tüketmek için mükemmel bir araçtır. İnsan, onun dili, odası, şehirleri, silahları ve aletleri, onun diğer sanatları, hayvanlar, yangın ve su, hatta tiyatronun kendisidir. Tiyatro, içinde nesnelerin defile yaptığı/teşhir edildiği kalıcı bir geçit törenidir ve dış çevrenin imgeye dönüştüğü bir süreçtir.

Kafka’nın harika bir meseli, birkaç yıl önce Geoffrey Hartman’ın makalesini okurken dikkatimi çekti. Bu düşünce et oburluğun ne dereceye kadar azaldığını yansıtır. Bu bir metafordur. “Leoparlar tapınağa zorla girerler (haneye tecavüz ederler) susuzluğu gidermek için kutsal kadehten içerler, bu tekrar tekrar gerçekleşir. Sonuçta, elle sayırlılar ve seronominin bir parçası olurlar” **Tapınak tiyatrodur, leopar da dış dünyadır. Sinsi sinsi içeri girmeye çalışır.**

19 yüzyılın erken dönemleri Fransa tiyatrosu, tüm Avrupa’da olduğu gibi, ciddi oyunlarda mobilya kullanımı henüz gelenekleşmemişti, perdede ve kulis yanında sandalye ve masalar boyanmazdı. Sahneyi ışıklandırmak için yeterli materyal yoktu, fakat mobilyalar işlevsizdi. Neoklasik dönemde kötü şöhreti olan **suflörler** oyuncularını yarım daire içinde oynamaya mecbur bırakıyordu. Realizmi savunan yönetmenler sahnenin dünyayı daha iyi resmettiğini iddia ediyorlardı. Montigny, suflör yerini değiştirerek oyuncularını yarım daire mizansen içinde oynamaktan kurtardı. Tüm bunlar oyuncular arasında geçici bir çılgınlık yarattı, çünkü oyunculuk sanatında mecburiyet azaldı. Peki, bu yeniliğe seyirci nasıl tepki verdiğini hayal edelim. Daha fazla sahne dekorunun sahnenin gizemine tecavüz ettiği tahmin edebilir. Oyundaki kurgusal dünyaya ait olan sandalye ve masanın imgesi ve işaretleriyle taşınan bir şey değildir, fakat şeyler gerçekliğin gerçeği

olarak görülür. Bu sahnede Manet Dejenur sur adlı tablosundaki çıplak kişinin görünmezliği gibidir. Kısacası sahne dekorları, Hartman'ın söylediği gibi, *“sahnenin kutsallığı bozan gerekli ve izinli”* şeylerdir, tiyatro gerçek dünyayı ve onun kendi ritüellerini arasındaki gerilimi periyodik olarak dengeler. Bert O.States sahne dekorunun gelişmesini göreceli olarak masum olduğunu söyler, bunu fenemolojinin bir semptomu olarak görür, bunu konvansiyonel öncesi şok olarak adlandırılabiliriz. Bir şeyin az ya estetik tarihi olmadan haneye tecavüzüyle “seronominin” değişim geçirmesidir bu. Şok derken kastettiğim ikonlaşmış tiyatro oyunlarındaki dramatik şok ya da taarruz şoku gibi değildir. Doğum şoku, patlama ya da bir şeyin keşfedilmesi gibidir, sadece seyirci için değil kendisini araç haline getirmek içindir. Bu durum Thomas Kunn'un kavramlarıyla, *“Yeni ilkelerle bilimin yeniden yapılandırılması, teorik genellemelere dair paradigmaları ve yöntemleri değişimini gerektirir”* Montingny mesela bunun sahneyi devrimci-leştirdiğini bilmiyordu. Bir imge özellikle de geleneksel bir imge olan sahne dekoru yaşamımıza daha yeni ve açık koşullarda girdiğinde, sanatın olanaklarını dönüştürmeye başlar. Kuhn'un söylediği gibi, **“İmge bizim görüşümüzü dönüştürür” Tiyatroda diğer sanatlarda olduğu gibi, daha önceden aşinasızlaştırılan şeylerin yeniden aşinasızlaştırılmasına ihtiyaç vardır.**

Realizme tiyatro tarihinde farklı açılardan ve noktalardan bakabiliriz, fakat sahne dekoru somut bir manifestodur, realist oyunculuğun tüm fenemolojisi burada türer. Eğer realist tiyatroyu en önemli sahne eşyasına indirgersek, bir sandalyeye ulaşırız. Sandalyeler, bazı formlarda Aristophones'ten bu yana düzenli bir öğedir. Fakat sandalyenin sahne eylemi için gerekliliğiyle (kral koltuğu vs.) karakter ve sosyal çevre arasındaki yeni bir ilişkinin işbirliği olarak kullanımı arasında ayrım yapmalıyız. Modern bir oyuncu sandalyenin kendi sanatının bir aracı olduğunu bilir, sahne dünyasında bedeniyle ilişkilendiği bir dekordur. Bu nedenden dolayı sandalye mekânsızlığa özgüdür, klasik tiyatronun zamansız dünyası salonlardan ve komedi odalarının vazgeçilmezidir. Örneğin Tartuffe'deki masa sahnesi. Bergson'un Gülme adlı kitabında bu düşünce açıklık kazanır.

Bergson bize Antik dönemde komedi ve trajedi türlerinin “yüksek” ve “alçak” diye ikiye ayrılmasına eleştiriler yapar. Örneğin trajedi kahramanı bir kişinin yardımı olmadan oturamaz? Oturma pozisyonu açısından hayli trajik bir durumu vardır. Bedenle ilgili kaygıları vardır. Fiziksel ve metafizik risk alınma durumunda daima komiğin oluşma olasılığı vardır. Hamlet oturduğu sandalye üzerine kafa patlatırsa, kaderi yok olur.

Bert O States, Bergson’un aksine bedenle ilgili kaygıyı komikten farklı yorumlar. *Oturmak olmak demektir. Oturuyorum, öyleyse buradayım!* Bu yüzden klasik karakterler bedensizdir. Fakat karakterler oturunca, bedeni merkezi uzamsal bir odak haline gelir. Komedi ve realizm madeni bir paranın iki yüzü gibidir. 19 yüzyılı sahnesinde dekorun artmasıyla gerçeğe benzerlikten ödün vermedi ama komedinin drama üzerindeki etkisi “aşırı” bireyciliğe yaklaştı. Daha da ileri gidersek, gördüğümüz sandalyenin harfi harfine sahne dekoruna benzemesi yozlaşmadır, sahne dekoru dilin inşasını durdurur.

Sandalyenin mümkün kıldığı diyalogdur. Gündelik (üstünkörü) ya da dışsal bir konuşma gerilime neden olur ve kriz çıkarır. Zorunlu karşılaşmalarda cümlelerin anlamını farklı kullanırsınız. Konuşmalar sırasında sözcükler çevreyi salına salına gezerler. Modern tiyatrodaki sandalye yerel bir korunaktır. Tiyatro sembolizmin grafik ekonomisinde, odalar, tüm imgeler kendi görünümünü/mevcudiyetini haklılaştırmalıdır.

Realist paradigma stilize paradigmadan farklı olarak tiyatronun fenemolojik yönüne doğru uzaklaşır. Merleau Ponty’in söylediği gibi, Vizyon, “*öznel olan düşünce ya da görünümün kesin bir modu değildir, kendinden uzaklaşmanın/yokoluşun bir aracıdır, içinizdeki varoluşun parçalanmasını şu anda olması için, parçalanma fesihle son bulur, ondan önce kendime dönemem.*” Merleau Ponty resim sanatıyla ilgili konuşur fakat tanımlamaları tiyatro için de faydalıdır. Oyun dünyasındaki yokluk/kayboluş yanlış olarak inançsızlığa tekabül eder. Oyuncu dünyayı içine alır. En altta ilüzyon, mimesis veya temsili bir şey yoktur, fakat belirli tür *gerçeklik* vardır.

Yer Değiştiren Beden ve Digital Demokrasi Soruları⁴

Bu çalışma Samuel Weber'in "Displacing The Body, The Question of Digital Democracy" adlı makalesinin ayrıntılı çeviri notlarını içermektedir. Ankara Üniversitesi DTCF öğretim görevlisi Doç Dr. Beliz Güçbilmez'in verdiği "Tiyatro Kavramları" dersinde Bülent Sezgin tarafından sunumu yapılmıştır.

Aristo felsefik düşüncenin temelini merak ve şaşkınlık olarak tanımlar, thaumazein, benim bugün size anlatacaklarım felsefik olmaktan çok uzak olsa da merak duygusunu temel alır. Elektronik medya çağında belirli bir teatrallik yeniden doğmuş ve büyük önem kazanmıştır. Askeriyeden, stratejik düşünceye ve Post-Hegelci felsefeye kadar paradigmatik bir şekilde teatral bakış açısı çok büyük önem kazanmıştır. Teatrallik, belirsizliğe karşı bir cevap olarak doğmuştur.

Teori, strateji, politika ve medyada belirli bir teatrallik nasıl yeniden doğmuştur ve sonuçları nelerdir? Neyle birleşmekte ya da neyle yan yana durmaktadır? Benim buradaki temel kelimem başlangıç olacaktır. Ben herhangi bir teatrallikten değil "belli" bir teatrallikten bahsediyorum. Çünkü aynı sözcükler daima aynı anlama gelmezler, teatrallüğün tarihinde bu apaçıklık vardır.

Teatrallik için Platon'un metnine dönersek, kavram sadece tiyatroya ait değil müziği dansı ve şarkıları da kapsayan bir bakış açısıyla kullanılmıştır. İlk olarak incelemek istediğim Devlet'in 3 kitabında geçen nomai kavramıdır. Atinalılar'ın Pers saldırısına karşı direniş gösterebilmesi korkuyla bağlantılı birbiriyle ilişkili iki etkenin sonucudur. İlk olarak düşman korkusu ve bunun sonucu olan yenilme korkusudur. İkincisi, öteki korku onlara yürürlükteki yasalara itaati telkin eder,

4 Bu yazı 05.07.2010 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalinde (<http://www.mimesis-dergi.org/2010/07/yerdegistiren-beden-ve-digital-demokrasi-sorulari/>) yayınlanmıştır.

bu da korkuyu düşmana karşı disiplinli bir direnişe çevirebilir. Fakat Atinalılar anlaşılabilir bir görüş öne sürüyorlar. Konunun muhataplarından Megelius sorar. Biz halkı yetersiz bir özgürlüğe sahip oldukları için cesaretlendirmemize rağmen ve Perslerle politik geçmişlerimiz farklı olmasına rağmen, bizim kaderimiz Perslilerle niye aynı der. Atinalı da der ki, devlet yasalarının çökmesini ve özgürlüğün bozulmasını müziğe bakarak anlayabiliriz. Bizim müziğimiz çeşitli bölümlere ayrılmıştır, bölümler kesindir, kuralları kavrayabilmek ustalık ister. Doğru akordu bulmak için doğru kararlar almak gerekir. Eğer kurallar bozulursa seyirciler yuhalamaya başlar ve bu şekilde tepki göstermelerine izin verilmemelidir. Bunun yerine eğitilmiş kişiler (jüri) ortaya çıkıp seyircinin disiplinli olmasını sağlamak için kurallar koymuştu. İşte bu noktada şairler ve onlara ilham veren ilham perileri ortaya çıktı. Kendilerini özgürce ifade ettiler. Sessiz seyirciler de bu şairlerin sayesinde kendi sesine kavuştu, bu şekilde aristokrasinin egemenliği sona erdi ve şeytani bir şekilde seyircinin egemenliği başladı. (Plato, Laws, III, 700a-d)

“Tiyatrokrasi” seyircilerin hâkimiyetidir, Atinalıya göre, demokrasiden bile daha tehlikeliydi.

“Özgürleştirme kural koyuculara itaatsizliğe götürecektir, bu otoriteden uzaklaşmayı beraberinde getirecek ve anne babalar çocukları ıslah etmek zorunda kalacak, yasalara karşı gelinecektir. Bir kez bu amaçlara ulaşıldığı zaman kutsal değerlere itaatsizlik başlayacaktır. Böylece insanoğlu atalarımızın söylediği gibi cehennem dolu acı ıstıraplarına geri dönecektir.” (Plato, Laws, 701 a-c)

Platon’ya göre demokrasi belli “sınırlar” içinde olmalıydı. Özgür adama özellikle de özgür sanata sınırlamalar getirilmeliydi. Samuel Weber’e göre ise, tiyatrokrasi’nin en çok korkulan yanı hiçbir sınırının olmamasıdır. Eğer sınırlamalar olmasa politik bir düzen nasıl kurulabilir? Müzikte kuralların olması bize açıkta bir şey bırakmaz. Yeniçağın özgürleşmesi hedonizme dayansa da mutlu olma arzusu çılgınlık (kutsal olmayan-düzen karşıtı) olarak düşünülebilir. Atinalılar korkuyla da yönetilebilir. Arzu ve korku bir aradadır. Sokrates bu durumu Philebus adlı yapıtında 52. bölümde iyi ve kötü diye tanımlar.

Tiyatrokrasinin yasaları yağmalaması (teatral gasp) hem arzu hem de korkuyla yapıldı ve amaç mutluluğa ulaşmaktı. Tiyatrokrasinin istilasları şarkılarla ve danslarla yapıldı. Sanat bu yolla sessiz çoğunluğun sesi oluyordu. Tiyatrokrasinin bugünkü yansıması multimedya'dır. Sadece trajedi ve komedi değil daha geniş bir teatrallık söz konusudur. Tiyatrokrasi insanların içindeki merak duygusundan beslenir. Theatron (oyun yeri), bildiğimiz gibi, birinin gördüğü bir mekândan kaynaklanır, eğer tiyatrokrasi kavramı bu özel mekâna ya da şehre referans ediyorsa, yukarıdaki her şey giderek şehrin düzenini çürütmektedir. Diğer bir deyişle, tiyatrokrasiye olan teatral talep kendini tüm kurumsal düzenin bozulmasıyla bağlantılı olarak tanımlar.

Platon'un Kanun adlı 7. kitabının ikinci pasajında anlatılan kâbus senaryosunda, Atina'nın felaketini tanımlamıştır. "Korolar seyirciye daha yakın bir yere kayınca ve onlarla direkt kontak kurunca başarılı olurdu. Müzik ve ritm ile seyirciyi etkilerdi. Halk ayinleri otoriye saygı duymazdı, bu yüzden de seyirciye çok yakın dururdu. Bu kadar yakınlık halkın sesi haline gelirdi. Tiyatrokrasinin gelişmesine neden olurdu.

Eğer bu iki pasajdan sonuçlar çıkaracaksak, aşağıdaki iki çıkarılamayı yapabiliriz:

- 1) Tiyatrokrasinin aristokrasinin yerini almasıyla demokratik olmadığı, evrensel kanunları yok ettiği iddia edilir. Tiyatrokrasinin başarısı theatron alanındaki çeşitliliğin sesinin duyulmasından beslenir. Şairler ve sanatçılar, cumhuriyetten atıldığında daha güçlü hareket alanı bulurlar.
- 2) Tiyatrokrasiyi çökerten tiyatrokrasinin kendisi olmuştur. Mekân değişikliği olması sınırları kaldırdı. Ancak tiyatrokrasi theatrondan çıkıp başka alanlarda var olmaya çalışınca estetik ve politik olma vasfını yitirdi. Tiyatrokrasi heteronjenleşti, hiç beklenmedik yerlerde ortaya çıkarlardı. Artık seyirci ile yan yana kalıyorlardı. Onlara dokunabiliyorlardı. Ancak mesafenin kaybolması tiyatrokrasinin gücünü azalttı ve sınırları yıktı.

Platon, halkın sanatçılara olan ihtiyacını yurtdışından gelecek paralı profesyonel ile karşılamayı önerir. Patron-işçi ilişkisi içinde olunca sanatçının kontrolü kolaylaşırdı. Platon'un korkusu taklide dayalı şiirin gerçekten uzak bir şey sunmasıydı. Platon'un korkusu sanatın insanların ruhlarına yüce olmayan duyguları sunmasıdır. Bir şeyin taklide dayalı kopyalanması bir insanın kendi kimliğine zarar veren bir şeydir. Bazı şeylerin kopyalanması ve bunun seyirci tarafından algılanması da çok zordur.

Platon'ya göre tiyatrodaki bulunmak insanın kendi konumunu unutmasına neden olur. Teatral mimesis insanların sadece orada mutlu olma isteği olarak yorumlanamaz. Sokrates insanların yüzlerini farklı açılardan görebilmemize imkân veren tiyatro sanatına değer verir. Tiyatroya gitme sebebimiz entelektüel olmakla açıklanamaz, insanlar aksi huysuz taraflarını da sahnede görmek ister. Koronun gücü acıklı olaylardan bahsetmesinde ve feda etme pratiğini sergilemesindedir. Koro korku, acıma ve üzüntüleri kullanarak, tüm seyircileri ağlatabilir.

Platon'a göre teatralliğin gücü güldürüdür. Kendimiz soytarı olmak istemeyiz, ancak sahnede bir soytarı görünce bu hoşumuza gider ve ondan haz alırız. Güldürü ahlaki kuralların hepsini yıkar ve tiyatro sahnesinin sınırlarını kırar ve sahneyi eve taşır. Kamusal özel alan ayırımını kaldırır. Jestleri abartılı kullanırsak bedensel denge de bozulur.

Teatralikle güldürü arasındaki bağlantı budur, teatral paradigma yine kurulur. Eğer zamanımız olsa size, Kierkegaard's Tekrar, Nietzsche'nin Tragedyanın Doğumu ve Benjamin'in Alman Güldürü Oyunlarının Kökenleri ve Brecht üzerine yazdığı yazılar, Artaud'un yazılarından ve Derrida'nın Marx'ın Hayaletleri adlı çalışmasından bahsedecektim, kendimi sınırlandırıyorum. Yeni medya dediğimiz, teatralliğin fiziksel kültürel politik metafiziksel etkilerini incelemek istiyorum.

Nietche Tragedyanın Doğuşu

Estetik fenomenin tabanı çok basittir. Bir tanesi rolünü oynamayı görebilme yeteneğidir ve daima ruhlarla çevrili bir yerde yaşama yete-

neğidir, bir tanesi şairdir, bir tanesi kendini başkalaştırmaya yönelendirmektedir. Başkalarının yabancı bedeni ve ruhlarından konuşabilmedir, bir tanesi de oyun yazarıdır. Dionizyak etki tüm halkla iletişime geçebilme yeteneğidir.

Bu süreçte trajik koronun dramatik fenomeni şudur: Kendini başka birinin gözünden görmek, sanki birinin başka birinin bedenine içine girdiğini görmek. Dramanın gelişiminin en başından beri bu böyledir. Kişi yabancı birinin doğasına kaptırıp kendinden vazgeçer. Bu fenomen bütün kalabalığı etkisi altına alır. Nietche'nin dramatik fenomen olarak bu teatral boyutun hiçbir zaman kaybedilmemesi gerektiğini savunur. Nietche'ye göre insanlar Dynisos ayinlerinde gördüklerini parçalı bir şekilde algılayarak, tanrı Dynisos'u başkalaşmış bir fenomen olarak görürler. (yer değiştirme)

Nietche tanrı Apollon'dan ayırarak Dionysak ayinleri tanımlar. Koro hareket eder, bedenin değişimi gerçekleşir, beden ruhtan koparak kendisi hareket eder. Lineer bir şey yoktur. Yaşam ve ölüm arasında hiçbir karşıtlık kalmaz. Birey kendini başkalaşıma kaptırırsa, ölümle yaşam arasındaki çizgi kalkar. Dairesel bir yansılama mekanizması yoktur, yaşamın ve ölümün kapsamı değişir. Her bir bireyin kırılması meydana gelir. Bu bölünmüşlük bireyde kolektiflik duygusunu ortadan kaldırır. Yaşayanı bir ölüye dönüştürür.

Canlı bir oyun ruhlar tarafından çevrelenmiş bir gözlemciye ihtiyaç duyar. Bu kalabalık hayalidir. Bu kalabalığın içinde bireyler var olmaz, sanki ayrı parçalarıymış gibidir. Birey hem izleyici hem aktör, hem kendi bedeninde hem başkasının bedenindedir. Böylece birey başkalaşır hem burada hem oradadır hem kendisidir hem değildir. Doğrusallık ve salınım bir aradadır. Sonuç kendinin hayaleti gibi olur. Bu tür özellikler teatrallığın medya ile uyumluluğunu açıklar.

Marshall McLuhan dediği gibi, *“hiç bir şey yeni teknolojinin ruhunun uzağında değildir. Her şey için bir yer vardır, her şeyin bir yeri vardır”* Joshua Meyrowitz, elektronik medyanın sosyal davranışlar üzerindeki etkilerini araştırır. Bunu yaparken yer (mekân) duygusunun değişimini yorumlar. Elektronik medyanın “yersizleşme” üzerindeki etkisi ile herkese “yerleştirme/yer bulma” etkisi bir aradadır. Yersizleş-

tirme aldatıcı bir terimdir, sadece fiziksel bir yer değiştirme değildir. Mekânın yapısal ve işlevsel olarak değişimini de beraberinde getirir. Nietche ve Plato'dan öğreniriz ki, yersizleştirme tekrar yerleştirme olmadan ilerlemeyen bir harekettir. Nietche'ye göre birey kendini başkasında görünce (başkasının bedeninde olma, yaşam ölüm diyalektiği) kırılma ve bölünme yaşar. Tek ait olduğu yer kendisi ile öteki arasındaki bölünme ve kırılma anıdır.

Alman Güldürü Oyunlarının Kökenleri adlı çalışmasında Benjamin, teatrallikle modernite arasındaki ilişkiyi inceler. Brecht'in epik tiyatrosu Benjamin'e 20 yüzyılın teatrallliğini gösterir. Sahne açısından tiyatrodaki değişime bakarsak, artık orkestra çukuru doldurulmuştur. Oyuncuları seyirciden ayıran boşluk (ölüyü canlıdan, yüceliği alçaklıktan ayıran, yaşam ölüm) boşluk dolduruldu. Sahne bu anlamda fonksiyonunu kaybetmiştir. Fakat hala sahne yüksektedir, ama o eski derinliği kalmamıştır. Sanki birinin yerleşmesi için bir podyum haline gelmiştir. (GS II.2,S. 519/539, *Illuminations*, sf 154)

Bugünlerde aşına olduğumuz bir jest olan tiyatroyu tanımlarken “oyun alanı seviyesi” dediğimiz şeyle başlamalıyız, onun içinde düşsel yücelik toprağa inmiş gibidir. Nietche'nin Dionizyak etkisi kalmamıştır, yaşamla ölüm aynı seviyeye gelmiştir. Sahneden orkestra çukuruna kadar, çukurun dip seviyeye indirilmesi oyuncuları seyirciden ayırır, bu Benjamin'e göre (Brecht'e göre olmayabilir) “Yaşayan Tiyatro” yerine “Ölümün Tiyatrosu”dur. Bu kavramı yıllar sonra Tadeusz Kantor kullanmıştır.

Benjamin'in makalesinde “Epik Tiyatro Nedir?” sorusuna verdiği yanıt, gestus düşüncesidir. Benjamin tüm bunları gestus tiyatrosu olarak vurgular. Epik Tiyatro içinde jestlerin “alıntılандığı” bir tiyatrodur. Citable/alıntılama kavramıyla quatable/aktarma-tırnak içine alma kavramı birbiriyle karıştırılmamalıdır. İngilizce alıntılama, tırnak içine almakla eşdeğer değildir. Almanca'da da böyle bir durum vardır, zitierten sözcüğü alıntılamanın sözsel kökenidir, hareket içinde yerleştirmek anlamına gelir. Benjamin'e göre sözcüğün anlamı sadece bir şeyi hareket içinde yerleştirmek değildir, aksine -Amerikan şoförlerinin çok iyi bildiği bir şey olan- hareketi yakalamak, hareketi tutsak etmektir.

Benjamin için epik tiyatrodaki ve genel olarak tiyatrodaki “sahne”, jestlerin görünür kılma özelliğiyle belirlenen ve bu alıntısı yapılan jestlerin herkes tarafından görünür kılındığı mekândır. Benjamin için alıntılar ve jestler üzerinde durur?

Alıntı sadece bir şeyi harekete geçiren ya da onu durduran bir şey değildir. Daha çok aksatma, bozma yer değiştirme işlemlerini içeren bir şeydir. Alıntının temelinde interruption/kesintiye uğratma vardır.

Benjamin için jestler teatral bir tür olarak, sanatın özü olan formlardır ve teatrallığı açıklayan bir kavramdır. Jestler aslında sadece samsal yaratılığa dayanmaz, jestler bir ayrıştırma ve yakalama işidir. Yeniden şekillendirmenin adı jestlerdir. Aktörün oynamasını kesintiye uğratırsak daha fazla jest elde ederiz. Alıntı yaptığımız şey aslında geleceğe de hitap eder

Elektronik medya çağında teatrallığı gösteren şey beden alıntılanıyor olması meselesidir. Tek bir beden diye bir şey yoktur. Tekil bir bedenden konuşursak, az ya da çok, diğer türler içindeki insan bedeninin ayrıcalıklı konumundan bahsedebiliriz. Teatrallığı işaret eden jestleri alıntılama meselesiye, diğer tarafta organik bir bütün olan bedenin ruhu ile birlikte bedensizleştirilmesinden bahsedebiliriz. Digitalite belirgin bir işaret etme/pointing örneğidir.

Parmaklar “el içinde” ya da “bütünün içinde” olmasaydı işlevini nasıl tanımlardık? İçinde olmak ve bedene doğru olmak nasıldır? Benjamin yeni medyada ve onların teknolojisinde bu dağıtma etkisini bulur, tıpkı Freud’un “tekinsiz” ve “otomatik” kavramında olduğu gibi. El algılama ve kontrol organıdır. Parmak ise aksine işaret etme ya da işaretle dokunma organıdır. Bedenin gerisinde parmaklar bize her yeri gösterir. İşaret etme sürecinde, parmaklar ötekine dokunur veya en azından kesin bir dışsallığa (cephesine) dokunur. “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbilir Sanat” adlı makalesinde Benjamin, belirli bir digitallığa işaret ederken, “optik bilinçaltı” ve onun “dokunma” olan ilişkisini inceler. Aristo’nun aksine, Benjamin eller ve parmaklar arasında karmaşık ve ayrışık bağlantı kurmaz. Dokunma ile bağlantı kurmasına rağmen, onun ötekinin yapısına dokunmasını Benjamin “ayırışma/Zerstreuung olarak adlandırır. Bu algılama veya düşünme

olmasına rağmen tam anlamıyla bilincin etkisi altında değildir.

Sonuç olarak digitalliğin digitaliliğini işaret etmek istiyorum, Negroponte önerdiği gibi, “atomların” “bitlerle” yer değiştireceğini söylemek istiyorum, bu bitlerin ve bedenin bazı parçalarının veya gerçekliğin yeniden yapılanması için vazgeçilmez bir gereklilik olduğu benzetmesi yapılabilir. Medyanın gücü teknolojinin parçalama etkisinden dolayıdır ve bu da yeniden yapılanma olasılığını ortaya çıkarır. Sadece bedenin ifşası sürdürülemez bir heterojen digitalliliğin suç kanıtının bir analogisi olarak ortaya çıkar, bu şekilde digital demokrasi sorununa yaklaşabiliriz. Bu yaklaşım tiyatrokraşinin tarihine ışık tutacaktır.

2 Mayıs 1996, Los Angeles

Karakterin Ölümü (Elinor Fuchs)⁵

Bu çalışma, Bülent Sezgin tarafından hazırlanmıştır Elinor Fuchs'un Karakterin Ölümü (Modernizmden Sonra Tiyatro) adlı kitabının okuma notlarını içermektedir. Bülent Sezgin'in bakış açısından kitap özetlenmiştir.

ABD'nin en önemli tiyatro eleştirmenlerinden biri olan Elinor Fuchs'un 1996 yılında yazdığı Karakterin Ölümü/Modernizmden Sonra Tiyatro temel olarak 1950 sonrası Avrupa ve ABD'deki modernize sonrası teatral süreçleri analiz eder. Oyun eleştirisi ve tiyatro kuramına dair saptamaları içeren kitap, post-avangarda ve post-modern tiyatroya dair teorik analizler yapar. Lakan, Derrida, Foucault, Barthes gibi post-yapısalcı düşünürlerden etkilenen Fuchs, tiyatronun bir temsil krizinde olduğunu, söz merkezli estetik biçimlerin yerine yeni gösterim kodlarının geliştiğini ve bunun da modern performans sanatının içinde tarifiendiğini belirtir. Fuchs post-modernitenin getirdiği değişimler yüzünden Aristotelyen dram sanatının yapı-söküme uğratıldığını iddia eder. Kitabın dört makalesi Fuchs'un görüşlerini özetlemektedir.

Karakter adlı Karakterin Yükselişi ve Çöküşü

1960 yılında Tadeusz Rosewicz'in The Card Index adlı oyunundan sonra Elinor Fuchs, yazarın kahraman kavramına dair yaptığı saptamaları önemli bulur. "Kahraman herhangi bir isim, oyunlarında pek çok oyun kişisine vermiş olduğu, başka isimlerden pek de farkı ol-

5 Bu yazı 05.11.2010 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2010/11/karakterin-olumu-elinor-fuchs/>) yayınlanmıştır.

mayan bir isimdi.” Fuchs’a göre, Rosewicz’in kahramanı bir tür anti kahramanın eylemsizliği ve kahramanın parodisi olarak değerlendirilebilir. Oyunda yer alan Yaşlılar Korosu, kahramanın rolüne dair alaycı bir tutum içindedir. Savaş sonrası Polonya’sının politik ve teatral açmazları yazar tarafından eleştirilmektedir. Örneğin Hamlet gösteri yapan bir pire figürü olarak canlandırılır, bir tür kahramanın sahneden kapı dışarı edilişini simgeler.

Karakterin sembolist oyun yazarları tarafından değişime uğratıldığı 1890’daki dönüm noktasına gelmeden önce, Fuchs Aristoteles’i değerlendirir. Aristoteles’in Poetika’da olay örgüsü ve karakter üzerine ortaya koyduğu düşünceler Fuchs’a göre problematiktir. Öğrencilerin Poetika’ya psikolojik bir durum içindeki tinsel karakter şeklinde bakması anakroniktir. Aristoteles’in “Dramatik aksiyon, bu anlamda, karakterin temsil biçimi değildir, karakter eylemin yan ürünü olarak ortaya çıkar... Yine hareket olmadan tragedya olamaz ama karaktersiz bir tragedya olabilir” tezi oldukça tartışmalıdır.

Karakterin tragedya içindeki yerine dair tartışmayı yaratan Aristoteles’in “olay dizisi temel ilkedir ve tragedyanın ruhudur, karakter ikinci plandadır” cümlesidir. Poetika’nın farklı çevirilerinde ciddi yorum farklılıkları bulunmaktadır. Fuchs 1960’larda John Jones’un çevirisini temel alan yorumun doğru olduğunu belirtiyor. John Jones’a göre Aristoteles karakterin ikincil önemine vurgu yapmaz.

John Jones’a göre “Yüzün ardında yüze şekil veren çok eskilerden gelen bir ruh aramak boşunadır” Jones “no character”, olmayan karakter konumunu savunur.

Oyuncu olay dizisinin sunduğu eylemleri yapabilecek bir karakteri değil, eylemlerin kendisini bulmaya çalışmalıdır. Örneğin Shakespeare karakterleri oyuncuya ve seyirciye metnin sunduğunun ötesinde açılım olanakları sağlar.

Aristoteles sonrası kuramcılar karakterin pozisyonuna dair farklı düşünceler ortaya koymuşlardır. Örneğin Lessing, katharsis düşüncesini Aristoteles’in merkezi düşüncesi olduğunu söyleyerek teoriye katkı sunmuştur. Romantik akım düşünürlerinden Schlegel 1808’de romantik özneelliğe vurgu yapmıştır. Shakespeare’i dramatik bir çer-

çeve içine derinlikli karakterleri yerleştirme becerisine sahip romantik bir şair ilan etmişlerdir. Romantik tinsellik bir tür dinsel vahiydir. Hegel'in bu noktada karaktere merkezi bir önem atfeder. Romantik tragedyanın temelinde psikolojik derinliğe sahip karakter vardır.

1871 tarihinde Tragedyanın Doğuşu adlı çalışmasında Nietzsche, karakter ve Mutlak arasındaki Hegelci bağlantıyı koparmıştır. Nietzsche'nin "trajik kültür aşaması" öz bilinç ile bireyin kendini feda etme estetiği arasındaki arada kalmışlık durumudur. Nietzsche'nin tiyatroya yönelik en büyük suçlamalarından birisi "karakterin temsili"dir. Nietzsche'nin estetiğin önceliğine verdiği önem, tragedyaı önce yaratan daha sonra yıkıma uğratan bir metafizik olarak algılamasına neden olmuştur.

Sembolizm savunusu yapanlara göre, "sanatın asal amacı nesnel olanı öznelletirmek yerine öznel olanı nesneletirmektir." İdeaların dışsallaştırılması olarak betimlenebilecek bu görüşe göre, gerçeklik ve gerçek-dışılık, ya da ulaşılabilir ben ya da mesafeli ben türünde kategoriler olmalıdır. Materlinck tiyatroda "hikâyenin zorbalığından" nefretini belirtmektedir.

Anton Çehov, temel meselesi karakter olan bir yazardı. Treplev'in "Yaşayan karakterler! Yaşamı olduğu gibi, hatta olması gerektiği gibi göstermek zorunda değiliz, düşlerimizde gördüğümüz gibi göstermeliyiz" sözleri Çehov'un bakışını yansıtmaktadır.

Modernist tiyatronun karakteri sorgulaması, 1890'lar sonrasında oyun yazarlarının "bir tür oyuncudan" kaçınma eğilimine girmesi, kukla kullanmaya başlaması gibi olgular önemlidir.

Karakterin çözülme sürecine girmesi üç eğilimden beslenerek şekillenir. Alegorik, eleştirel ve teatral

Strinberg'in Şam'a Doğru adlı oyunu yarı-alegorik misteri geleneğinin başlangıcına işaret ederdi. Brecht'in karakterleri ironik, diyalogik ve analiktir. Oyuncu-karakter ayrışması toplumsal meselenin ideolojik yapısını izleyicinin eleştirel bir şekilde yeniden görmesini sağlar. Estetik bağlamda bu Picasso'nun çift açılı portre anlayışına benzetilebilir. Brecht "oyuncu karakterlerini bütünüyle aksiyondan türetmelidir" derken ve analitik bir dramaturji yaparken psikolojik oyunculuk

tekniklerine açıktan bir meydan okumayı içinde barındırıyordu.

Teatral oyunların atası sayılan oyun Calderon'un Dünyanın Mühüş Tiyatrosu adlı oyunudur. Altı Şahıs Karakterini Arıyor oyununda Pirandello, karakterlere oyuncuların daha geniş bir dünya ayırmıştır. Pirandello'nun önerdiği bazı teknikler, Heiner Müller, Beckett, Handke gibi yazarları da etkilemiştir.

19. yüzyıl sonunda gündeme gelen "sanatın insansızlaşması" düşüncesine rağmen, tiyatronun resim ve heykelden farklı olarak insanın soyutlanmasına izin vermediği söylenebilir. Modern tiyatrodaki karakteri sorgulama eğilimi merkezi önemini korumaktadır.

Karakter Modeli: Modern Misterium

1890'lerin ikinci yarısında Ortaçağ misteri oyunları Avrupa'da özellikle de Paris'te yeniden popüler olmaya başlamıştı. Yazar bu durumu sembolist kuşağın, dinsel mistisizmden etkilenmesi olarak yorumluyor. Realizme, materyalizme ve pozitivistliğe sırt çeviren bu kuşak mysterium tremendum'a rağbet göstermekte ve buna uygun sanatsal form arayışı içine girmiştir. Misteri oyunları bir gösterim yöntemi ve bir dramatik tür olarak algılanmaktaydı. 1930 ve 1940'larda ise tinsel olandan uzaklaşma eğilimi belirlemiştir. Eleştirmenler tinselliği sağlıklı bir romantizm olarak değerlendirse de, misteri dürtüsü tiyatro akımlarını etkilemiştir.

Elinor Fuchs, misterium olarak adlandırdığı dramatik formu şu şekilde betimler. İlk kez Strindberg tarafından (Haç oyunlarında) ortaya çıkan bu form, Maeterlinck ve Pledan ile devam etmiştir. Pledan'ın ezoterik İdeal'da yola çıkan Gül-Haç kardeşliği nosyonu, Floransa primitif resimlerinin etkisi altında ortaya çıkmıştır. Maeterlinck'in gündelik yaşamdan türetilmiş mistik misyonu vardır. Çağrılmadan Gelen ve Kör adlı oyunlarında alegorik etkiler bulunmaktadır.

Elinor Fuchs, misterium dediği türlerde kurnaz bir ironi kullandığını belirtir. Ortaçağ misteri oyunlarındaki kutsal öğreti boyutu modern misterium oyunlarının içine farklı bir bağlamda sokulmuştur.

Örneğin Strindberg acı çekme oyunları ile moraliteleri birleştirmiştir. Şam'a Doğru oyunu bunun en güzel örneğidir. Yolculuk ve gezdikçe bilinçlenen "yabancı-meçhul kişi" figürü çok sık kullanılır. Yabancı'nın yolculuğu simgesel bir mekânsal tasarımla sunulur. Artaud'un döngüsel minyatür bir incil oyunu olan Kan Fıskırması adlı oyununda misterium modelleri mevcuttur.

Elinor Fuchs, "gerçekçi oyunlarda karakterler olayları kontrol ederken, misterium oyunlarında ise karakterler yönlendirilir, yola getirilir ya kozmik müdahalelerle şaşırtılır" diye belirtir. "İrrasyonalistler" ve "materyalistlerin" farklı özellikleri, aksiyonları ve kahramanları vardır. Modern misterium "irrasyonalistlere" daha yakın dursa da, Brecht, Mayakovski gibi "materyalistlerin" de ilgi odağı olmuştur. Örneğin Brecht'in Baden Baden oyunundaki kolektif ve devrimci protagonisti, bir tür moralite kahramanıdır. İncile ait döngüsel unsurlar, "Yaratılış, Düşüş, Acı Çekme, Kıyamet" modern misterium oyunlarında mevcuttur. Beckett'in oyunlarında da farklı bir bağlamda modern misterium kalıpları mevcuttur. Örneğin yolculuk artık bir ilerlemeyi anlatmaz, bekleyişin ürkünç felç edici halini anlatır. Acı çekme artık kurtarıcı değildir. Modern misterium hem geçmişin tiyatrosundan beslenen, hem de ileriye doğru post-modern tiyatronun hiper-uzamına kadar genişleyen bir türdür.

İşaretlerle İşaretleşmek

Artaud'un sanatçısı "yanan kazıklara bağlanmış, alevlerle çevresine işaretler gönderen kurbanlar olarak betimlemesi", Fuchs'un bu bölümdeki çıkış noktası olmuştur. Sanatçı bu anda ölüme en yakın andadır ve tam bu anda iletisini gönderir. Acının verdiği etkiyle ortaya çıkan anlatım gücü çok yüksektir. Artaud'un sanatçı – kurban metaforu, Batı dünyasındaki coşku-akıl dualizmine yeni çözümler üretir.

1960'lar sonrasında bu düşünceden etkilenen J. Grotowski, P. Brecht, Julian Beck ve Judith Malina, Joseph Chaikin, Richard Schechner gibi sanatçılar Artaud'un "uzamsız ve zamansız" kültür yaklaşımın-

dan etkilendiler ve varoluşun sıfır noktasında gösterilmesi arayışına girdiler.

Tiyatroda varlık düşüncesinin her zaman bir “çifte şimdi’si” olmuştur.

- a) Dramatik bir anlatı, sahneleme sayesinde sanki şimdide gerçekleşiyormuş gibidir.
- b) İkinci boyutta ise oyuncudan izleyiciye, sonra da aynı yolla izleyiciden oyuncuya geri dönen yükseltilmiş bir bilinç çemberi söz konusudur.

1960 sonrasında Artaud’un ve Grotowski’nin etkisinde kalan tiyatroular dramatik metni dışsal bir otorite ve baskı aracı olarak görmeye başladı. Dilin sınırlandırmalarından kurtulmak için farklı farklı denemelere başvuruldu. Dinsel terimlere başvurulmaya başlandı. Oyuncunun şimdi burada olan ben’inin ötesinde bütüncül gerçekliğe ya da gerçek ilahi varlığa ulaşmaya çalışması denenmiştir. Örneğin ABD’de yapılan bir denemede seyirciler sahnede oyuncularını değil, onların aynaya düşen silüetlerini izlediler. Beckett’in gizem ve soyutlama talebini yerine getirmeye çalıştılar. Robert Wilson yaptığı bir denemede 12 saat boyunca süren Joseph Stalin’in Yaşamı ve Dönemi adlı projesinde seyircilere oyuna katılma, yeme-içme, hayal kurma serbestliği veriyordu. Teatral varoluş idealinin revize edilmesi noktasında birçok deneme yapıldı.

Fuchs’a göre Keir Elam’ın “burada, şimdi ve sana yönelmiş ben” kavramını dramatik biçimi merkeze alır. Fuchs teknik olarak yazılı metinden yola çıkarak ve Derrida’nın yapı sökücü görüşlerinden etkilenerek postmodern durumu açıklamaya çalışır. Derrida’ya göre varlık öncelikli değildir, yeniden yapılandırılmıştır. Batı metafizik düşüncesini yapı sökücü bir çerçevede irdeleyen Derrida, temelde konuşma ve yazma oluşturduğu ikili karşıtlıkları sorgular. Sözün yazıya oranla daha sahici olduğunu görüşünü destekler. Konuşmaya birincil önemi verir, yazıyı sözün içindeki bir öge olarak görür. Derrida’nın logosantirizm düşüncesi tiyatrodan var olma sorunsalını da etkiler.

1970 sonrasında, önceki kuşağın hiç de teatral bulmayacağı bir şekilde, sahne metninin gösterim sırasında yazıldığı yeni bir dönem başlamıştır. Gösterilerin söz-merkezli dokusu değişime uğratılmıştır. Brecht'in "tiyatronun yazınsallaştırılması" düşüncesi yazma eylemini sahneye taşımakla eşdeğerdir. Beckett'in Krapp'ın Son Bandı, teybin ses ve yazı arasında çatışmayı açığa çıkarması açısından başarıyla kullanıldığı bir örnektir. Ya da Handke'nin Kaspar isimli oyunu benliğin varlığı içindeki doğuştan gelene bir saldırı niteliğindedir. Sonuçta tüm bu ve bunun benzeri birçok post-avangart örnekler Avrupa ve ABD tiyatrosunu etkilemiş ve teatral varoluşa dair sorgulamayı beraberinde getirmiştir.

Derrida'nın sözün altını oyan çalışmaları ve Julian Beck'in "Karakter Tiyatrosu" bitmiştir bildirimleri, tiyatronun konuşmadan, sestten, karakterden, benlikten ve var olmadan kuşku duymasına neden olmuştur.

Fuchs çarpıcı bir örnek olarak enstalasyon sanatçısı Any Hamilton'un New York'ta yaptığı bir çalışmayı gösterir. Okuduğu kitabın sayfalarını (sözcüklerini) bir ısıtıcıda yakan bir performans sanatçısının eylemi Fuchs'a göre Artaud'un sanatçı-kurban metaforuyla paraleldir. Yanma eylemi şimdi gerçekleşmektedir, bir daha olması mümkün değildir. Derridacı bakış açısıyla sözlerin yanmasıyla varlık açığa çıkar.

Postmodernizm ve Tiyatro Sahnesi

Postmodernizmin ne olup olmadığı konusunda farklı düşünceler vardır. Fuchs iki öykü anlatarak konuyu tartışmaya çalışmaktadır.

Birinci öyküde mimarlık alanında yazan Charles Jenks'in "geçmişin mevcudiyeti" teması dikkati çeker. 20 cepheli bir binanın mimari enstalasyonu süsleme, sembolizm, tabular ve çok-üslupluluğa dair fikir verir ve şehre ait bir geri dönüş nosyonu oluşturur. Charles Jenks'in asal tezi post-modernizmin çifte kodlama ile ilerlediğidir. Karmaşık bir anlatıya başvuran Fuchs burada şu örneği verir. Geçmişe

ait bir cadde enstelasyonu, günümüz caddesinde bir tür dekor olarak yeniden yaratılırsa ne olur? Geçmişin yeniden değerlendirilmesiyle modernist estetik stratejiler biraya gelince, geçmiş değişime uğrar. Tarihsel olan vurgu kazanır.

İkinci öyküde Atlantada bir binanın restorasyonunu yapan mimar John Portman post-modern bir tasarımla eski ve yeni karışımı bir mimari ortaya çıkardığı anlatılır. Mimar bunu yaparken de sahneyi geçiş durumu olarak kullanmıştır. Buradaki geçiş imgesi, tarihsel olanın sahneye, çağdaş olanın bir geçiş yerine dönüşmesi şeklinde vuku bulur. Bu ikililik eo ipsoyu, tiyatroyu oluşturmaktadır. Yazar bu durumu yani eski ve yenin birleşmesi sürecini Derridacı yorumla, “teatral olanın dışında bir şey yoktur” diye yorumlar.

Guy Debord 1967 yılında yayınladığı Gösteri Toplumu adlı kitabında gösteriyi günümüz toplumunun asal üretimi olarak değerlendirebilir. Debord’a göre sanayileşme öncesinde doğal güçler ve insan biyografisi döngüsel olarak ölçülebiliyordu. Modern toplumda ise insan bilinci tahribata uğrayarak bir tür temsile dönüşmüştür. Canlı olan her şeyin temsile dönüşmesi vurgulanır.

Derrida’nın mimesis kavramına dair, “çifte oluş” kavramını kullanır. Metnin kendisi de üzerine yazı yazılan boş bir kağıt haline gelen oyuncudan doğduğunu, oyuncunun ne orijinal bir mevcudiyet olduğunu ne de daha önce var olan bir anın taklidi olduğunu belirtir. “Taklit yoktur. Mim hiç bir şeyi taklit etmez. Ve zaten oyuncu da taklit etmez. Onun jestlerinin metninden önce gelen hiç bir şey yoktur. Hareketleri öyle bir figür yaratır ki, bu figürü hiçbir konuşma öngörmez ve hiçbir konuşma bu figüre eşlik etmez” Derrida’ya göre gösterimin taklidi ya da kopyası olan bir orijinalin yokluğu, mimetik olmayan bir mimesis kavramıdır.

“Tiyatrodan önce/tiyatrodan sonra” hem Platon hem de Derrida tarafından tartışılan bir kavramdır. Model (kaynak) ve kopya ikililiği 1970’ler sonrasında tiyatroyu da içine alan post-yapısalcı çalışmanın tartışma noktasıdır. Örneğin Foucault, Bilginin Arkeolojisi adlı kitabında post-logosantrik bir dünyada metnin statüsünü tartışmaya açmıştır. Deleuze’un görüşleri ve Derridacı simularkum düşünceleri

Foucault'yu etkilemiştir. Deleuze ve Guattari'nin şizoanaliz yöntemi kapitalist/Freudyen tiyatroya eleştiriler yöneltir.

Baurrillard'ın Marksist şemayı "üretim aynası" dediği kavramla açıklaması, çağdaş kültürün gerçekliği taklit etmeyen bir "senar-yo-drama" şeklinde yorumlamasına neden olmuştur. Simülasyon söz konusudur. Baurrillard 'ın gördüğü dünya öylesine teatraldır ki, tiyatro kendini görmezden gelmektedir. Baurrillard "total uzamsal dinamik tiyatronun teknoloji ile aydınlatılan sinemasal salonundayız der." Çağdaş bir Wagnerci total sanat yapısı gibi, toplumsal yapı bir gösteriye dönüşmüştür.

Bazı feministlere göre, kadınlar erkek egemen "teatral bir toplum" içinde yaşamaktadırlar. Kurtuluş yolu da yeraltına çekilmektir. Örneğin yazar, Helene Cixous "Medusa'nın Gülüşü" adlı denemesinde ütopyacı dişil mitoloji olduğunu söyler. Fransa'da Clement-Cixous ikilisi "gösterim-olarak-dişil-olan" nosyonunu ortaya koymuştur. Örneğin Platon'un mağara metaforu, Irigay'ın Platon'un Histerisi adlı çalışmasında "eril dünyanın" eleştirisi için kullanılır. Platon'un yanılsama/gerçeklik ikilemi aslında karşıtlık barındırmaz. Her iki şov da asala göremeyeceğimiz bir şeyin içinde yer alır. "Dünya ana, histera"

Postmodernizm, son varlıkbilimsel savunuların da tiyatronun içine doğru ufalandığı kültürel bir momenttir. Eğer tiyatro erdemden sonra geliyorsa, tiyatrodan sonra gelen nedir? sorusu postmodernizmin temel sorunlarından birisidir.

Theatrum mundi düşüncesinin kökenleri Stoacılar kadar gider. Ortaçağ vaazlarında olağan olan bu düşünce, Calderon'un Dünyanın Büyük Tiyatrosu ile zirveye ulaşmıştır. Pirandello'nun Altı Şahıs Karakterini Arıyor adlı oyunu tiyatroyu birbiriyle uyuşmayan dünyalar arasında bağlantı kuran bir eşik haline getiriyordu.

Fried'in "Sanat ve Nesnelik" adlı yazısında ortaya koyduğu "teatralikten uzaklaşma" düşüncesi, yazara göre postmodernizm tarafından tiyatroya dönüş kehanetiyle doğrulanmıştır.

Tiyatro, Sanat ve Felsefe ⁶

Alain Badiou, Başka Bir Estetik adlı kitabında sanat, felsefe ve tiyatro ilişkisi üzerine görüşlerini ifade eder. Yaz dönemi çalışmalarım da esasen teorik okuma çalışmaları ile ilgilenmem gerektiği için, bugünkü yazımda kitaptaki iki makale üzerine okuma notlarını sizlerle paylaşmak istiyorum. Yazıda yorumsuz bir şekilde Alain Badiou'nun görüşlerini özetlemeye çalıştım.

Alain Badiou'ya göre, sanat ve felsefe ilişkisinin kaynağında Platon'un Devlet adlı kitabında şiir, tiyatro ve müzik hakkında verdiği ihraç kararı vardır. Platon'un mimetik sanatları ideal devletinden kapı dışarı atmak istemesi, sanatı yasaklama eğilimidir. Diğer bir uçta ise sanatsal üretime sofuca kendini adama eğilimi vardır. Alain Badiou'ya göre sanat ve felsefe arasında karmaşık bir düğümleme ilişkisi vardır. Sanat sürekli kendisini yenileyerek ve biçim değiştirerek felsefeyi ve filozofları zorlamıştır. Felsefi kuramlar tarih boyunca sanatı yasaklama ve sanata tapınma arasında gidip gelmiştir.

Alain Badiou sanat ve felsefe ilişkisini anlayabilmemiz açısından üç tane şema önerisi ortaya koyar. Bunlar;

- Didaktik şema
- Romantik şema
- Klasik şema

Didaktik şemanın ana tezi, sanatın gerçekliğe (hakikata) kadir olmadığı ya da her türlü gerçekliğin (hakikatın) sanatın dışında olduğu görüşüdür. Bu görüş sanatın kanıtlanmamış bir hakikatın görünüşü olduğu şeklindeki Platoncu görüşlere dayanır. Alain Badiou'ya göre Platon'un mimesisi tehlikeli bulması ve onunla kavga etmesi, sanatın gerçeklik ile ilişkisinin sonucudur. Sanat eşyanın değil, hakikat etkisi-

6 Bu yazı 12.08.2013 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2013/08/tiyatro-sanat-ve-felsefe/>) yayınlanmıştır.

nin taklididir. Platon'a göre sanat sahte bir hakikatin, yani hakikatimsizliğin (un semblant de verite) büyüüdür.

Didaktik şemaya göre sanat ya mahkûm edilmeli ya da salt bir araç olarak kullanılmalıdır. Örneğin sıkı gözetim altında tutulan sanat, dışarıdan buyrulacak bir hakikatin görünüşü ya da büyüü tarafından geçici olarak denetlenebilir. Sanat bir duyu öğretimidir, normu eğitimidir. Eğitimin normu da felsefedir. Alain Badiou'ya göre, didaktik şema olanaklı bir sanatsal denetimi savunur.

“Çünkü sanatın kadir olduğu hakikat ona dışarıdan geliyorsa, sanat eğer bir duyu öğretimiye, bundan çıkan sonuç -ki bu can alıcı bir noktadır- şu olacaktır: Sanatın “iyi” özü sanat eseriyle değil, eserin halk üzerindeki etkileriyle hasıl olur. Rousseau şöyle yazacaktır: “Gösteriler halk için yapılr, mutlak nitelikleri de ancak halk üzerindeki etkilerine göre belirlenebilir”

Romantik şema ise didaktik şemanın karşıtıdır. Romantik şemanın tezi, yalnız sanatın hakikate kadir olduğudur. Bir anlamda sanat gerçek hakikattir. Sanat özne olarak mutlak olandır, ete kemiğe bürünmedir. Sanatın dehası, metaforik anlamda çarmıha gerilme ve dirilmeyi gerçekleştirmesidir.

Alain Badiou'ya göre, sanatı denetlemenin kabalığı ile sanata bağlanmanın esrikliği arasında üçüncü bir seçenek olarak klasik şema durmaktadır. Aristoteles'in sanat ve felsefe arasında bir tür barış anlaşması yapmasını sağlamasının iki temeli vardır:

- a) Sanat hakikate kadir değildir (didaktik şemanın savunduğu gibi), özü mimetiktir, ait olduğu düzen görünüşün düzenidir.
- b) Bu durum (Platon'un sandığının aksine) vahim bir durum değildir. Vahim değildir, “çünkü sanatın ereği hakikat değildir kesinlikle. Aristoteles sanatı bilginin değil, bambaşka bir şeyin düzenine dâhil edecek, böylelikle Platon'un kuruntusundan aklayacaktır. Bu başka şey- kimi zaman catharsis diyecektir Aristoteles buna- tutkuların, görünüşe yapılan bir aktarımla bertaraf edilmesidir. Sanatın kesinlikle bilişsel ya da ifşa edici değil, sağaltıcı bir işlevi vardır. Sanat kuramsal olana değil terimin en

geniş anlamıyla etik olana bağlıdır. Bundan çıkan sonuç şudur: Sanatın ölçüsü, ruhu duygulanımların tedavisi bakımından göstereceği yararlılıktır.”

Alain Badiou’ya göre klasik şemanın tezlerinden iki sonuç çıkarılabilir. Birincisi sanatın ölçütü “hoşa gitmektir”. Hoşa gitmek sayısal bir çoğunluk kuralı değil, katharsisin etkili olduğunun bir işaretidir. “Hoşa gitme”nin göndermede bulunduğu şey gerçeklikle kurulan özdeşleşme ilişkisi ile ilgilidir. Klasikler, gerçeğin imgeselleştirilmesine gerçeğe-benzerlik (vra-semblance) adını verirler. Klasik şemada sanat bir kamu hizmetidir.

Alain Badiou’ya göre, sanat ve felsefe arasındaki barış hakikat ve gerçeğe benzerlik arasındaki sınırın tespit edilmesiyle ilgilidir. Didaktizmde sanat dışsal bir hakikat tarafından eğitsel amaçlarla kullanılır. Romantizmde her türden öznel gerçekliğe izin verilir. Klasisizmde ise sanat arzuyu esir alacak ve arzuların benzerlerini önererek arzu aktarımını öğitecektir. Alain Badiou’ya göre, 20. yüzyılda bu şemalar dışında yeni bir şema önerilmemiştir. 20.yüzyıldaki kitlesel eğilimler, Marksizm, psikanaliz ve Alman yorumbilgisidir. Alain Badiou bu eğilimler üzerine tespitlerde bulunur. Alain Badiou’ya göre, Marksizm didaktik, Alman yorumbilgisi romantik, psikanaliz ise klasik şemadan beslenir.

Alain Badiou’ya göre, Marksizm didaktik şema ile paraleldir. Örneğin Brecht’in incelikli ve yaratıcı düşüncesinde, genel ve dış kaynaklı bir hakikat, yani bilimsel bir hakikat vardır. Brecht diyalektik materyalizm kuramına son derece bağlıdır ve bu görüş felsefidir. Alain Badiou’ya göre, Brecht siyaset ve diyalektik materyalist felsefe arasında yargılama yapan Stalin çeşnili bir Platoncu’dur. Brecht’in nihai hedefi “diyalektiğin dostları cemiyeti/toplumuna ulaşmaktır”, tiyatronun hedefi bu topluma ulaşmanın bir aracıydı. Yabancılaştırma/mesafelendirmenin amacı da, gerçek olanın dış kaynaklı nesnelliğini göstermektir. Brecht’in büyüklüğü Platon’un anti teatral düşüncelerini, teatral bir şekilde hayata geçirmiş olmasıdır. Epik tiyatronun anlamı hakikate ulaşma cesaretini vermesidir.

Heideggerci yorumbilgisi ise romantik şemadan etkilenir. Varlığın geri çekilmişliği ile şiirin yorumunun birleşmesi üzerinden gelir

düşünceye. Şairin söyleyişi ile düşünürün fikirleri birbirinden ayırt edilemeyecek biçimde iç içe geçer. Psikanaliz ise, Aristotelesçi anlamda klasiktir. Lacan'ın ve Freud'un sanat üzerine düşüncelerinde, sanat yapıtı bir aktarımı devreye sokar. Simgesel olan arzuların nedeni gerçek tarafından belirlenir. Arzuların katarsis yoluyla yönlendirilmesi, klasik şema ile psikanaliz arasındaki ana benzerliktir.

Alain Badiou'ya göre, didaktik, romantik ve klasik eğilimler doygunluk ve tıkanma noktasına gelmiştir. Başka bir estetik tezi, Alain Badiou'nun sanat ve felsefe arasındaki dördüncü düğümleme tarzını önermesinden ibarettir.

Üç şemada ortak olan sanat ve hakikat arasındaki ilişkisidir. Kategori olarak ise içkinlik ve tekillik vardır:

“İçkinlik” şu soruya gönderecektir: Hakikat, yapıtların sanatsal etkisine gerçekten içsel midir? Yoksa sanat yapıtı dışsal bir hakikatin hepi topu aracı mıdır? “Tekillik” ise başka bir soruya gönderecektir: Sanatın tanıklık ettiği hakikat mutlak anlamda sanata has mıdır? Yoksa eser üreten düşünce başka söylem türlerinde de dolaşıma girebilir mi?”

Ancak üç şema için, hem tekillik hem de içkinlik mümkün değildir. Alain Badiou burada önemli bir noktayı tartışır. Sanat ve eğitim ilişkisini sorgulayarak, sanatın eğitici olduğunu öne sürer. Sanat hakikatler ürettiği için, eğitimde var olan hakikatleri sorgulama amacıyla olduğu için, sanat üretiminin kendisi eğitimidir.

Sanat üretimi özü itibarıyla sonludur. İlk olarak kendisini mekân ve zamanda sonlu bir nesnellik olarak teşhir eder. İkincisi tamamlanmışlık ilkesi, üçüncüsü ise kendi sonluluğuna ilişkin soruları kendi içinde araştırır. Sanat üretimi, bir olay tarafından başlatılmış ve bu olayın özne noktaları biçiminde rastlantı sonucu kıvrımları açılmış bir sanatsal konfigürasyondur.

Tiyatro Üzerine Tezler

- Alain Badiou'ya göre, tiyatro bir düzenleme, bir aranjmandır. Tek varlığı temsil olan, son kertede uyumsuz maddi ve fikri

- bileşenlerden oluşan bir düzenleme. Tiyatronun bileşenleri bir olayda biraya gelirler. Bu olay bir düşünce olayıdır, üretilen fikirler de tiyatro-fikirlerdir. Bu fikirler temsilde ve temsil vasıtasıyla ortaya çıkar, sahneye gelmeden var olmaz.
- Tiyatro tipik bir çarpılma neticesinde kazanılan ideal sadeleştirme sanatıdır. Tiyatro maddi ve metinsel bir sadeleştirme deneyimidir. Bu sadeleştirme oldukça zor bir matematiksel işlem-dir aslında.
 - Karmaşık yaşam esasen siyasal ve toplumsal iktidarın coşkun ve ölgün figürleridir. Komedi ve trajedi buradan hareketle ortaya çıkar. Trajedi büyük iktidar ile arzunun çıkmazlarının bir oyunudur, arzunun devletle sınanacağını düşünür. Komedi ise küçük iktidar rollerinin ve arzunun fallik dolaşımının oyunudur, arzunun aile ile sınanacağını düşünür. Tiyatro son kertede, arzu ile siyasetin düğüm noktasında olay kılığında açığa çıkar. Bu da entrika ya da felaket kılığında olabilir.
 - Metindeki ya da şiirdeki tiyatro-fikir tamamlanmamış halde bulunur. Tiyatro-fikir ancak temsilin zamanında boy gösterir. Tiyatronun “anlık deneyim” kapasitesi vardır. Teatral performans tiyatro-fikir’in tekil bir şekilde tamamlanmasıdır.
 - Tiyatro sanatı hem son derece bilinçli hem de rastgele bir seçime bağlıdır. Tiyatro temsili rastlantısallık içerir. Sahneleme, çoğu zaman rastlantıların tasarlanarak ayıklanmasından ibarettir.
 - İzleyici de rastlantının bir parçasıdır. İzleyici fikri tamamlayan şeyin parçasıdır. İzleyici tutarsızlığı ve sonsuz çeşitliliğiyle insanı temsil eder. Alain Badiou’ya göre, işe yarar seyirci rastlantısal seyircidir.
 - Eleştiri izleyicinin rastlantısallığını göz ardı etmemelidir. Ayırıcı eleştiri insanların zihinlerinde tiyatro-fikrini algılamasını tamamlayıcı bir unsur olabilir.
 - Alain Badiou tiyatrodan insanların ne kadar aciz olduğunu değil, insanın nelere kadir olduğunu göstermesini ister. Modern trajedi yerine, modern komedinin keşfedilmesi gereklidir. Bec-

kett'in bunu iyi uyguladığını belirtir. Bunun için de tipleştirme-
nin reddedilmesi gerekir.

- Her çağda tiyatronun genel sorunu devletle kurduğu ilişkidir. Sanatçıların devletle kurduğu ilişki de ikircikli olmuştur, sırtını bir yandan devlete dayama ama bir yandan da eleştiri yapmayı sürdürme durumu Alain Badiou'ya göre tartışılmalıdır. Seyirci tiyatroya kültür edinmeye değil, fikirler karşısında çarpılmaya gelir. Seyirci tiyatrodan kültür edinmiş değil, dalgın, düşünmekten yorulmuş ve hayallere dalmış çıkmalıdır.

Dramatik Etkinlikleri Sınıflandırmak⁷

Günümüzde hem uygulama hem de kuramsal anlamda tiyatro alanının sınırlarının epeyce değişime uğradığı ve dramatik etkinlikler bağlamında çeşitlemelerin olduğu bir dönemdeyiz. Tiyatrocular olarak hayatımıza giren dramatik etkinliklerin tanımlanması noktasında yeni bir paradigma geliştirmemiz gerektiğini düşünüyorum. Bebeklikten ölüme kadarki süreçte acaba ne tür dramatik etkinliklerle karşılaşırız? Günümüzde bu konuda ne gibi değişimler yaşanıyor?

Bugünkü yazımda hem fikir teatisi anlamında hem de kuramsal düşünceler bağlamında bu meseleye dair görüşlerimi yazmak istiyorum. Bunu yapmamın iki nedeni var. İlki akademik çalışmalarında oyun-drama ve tiyatro alanının ilişkisi üzerine okumalar yapıyorum. İkincisi ise, değişen tiyatro alanına dair geniş kapsamlı bir strateji oluşturmamız gerektiğini düşünüyorum. Bu yüzden de, dramatik etkinliklerin kapsamına dair genel bir fotoğraf oluşturmak istiyorum. Bu aynı zamanda, Mimesis yazarlarından Ömer Faruk Kurhan'ın son editör yazısına yaptığı yorumda “günümüzde bir meslek dalı olarak tiyatrocuların hangi alanlarda var olduğunu tartışmamız gerekir” düşüncesine de kısmen katkı sunacaktır.

Bebeklikten ölüme kadarki süreçte karşımıza çıkabilecek dramatik etkinlik biçimleri şu başlıklar altında olabilir.

- 1) Oyunlar
- 2) Drama çalışmaları (eğitim, kişisel gelişim ve tedavi amaçlı)
- 3) Tiyatro
- 4) Televizyon ve Sinema

Oyun alanı tür, tanım ve çeşitlilik anlamında oldukça geniş bir kümeyi içerir. İnsanın neden oyun oynadığı, oyunun kökenleri ve oyun

7 Bu yazı 12.12.2012 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2012/12/dramatik-etkinlikleri-siniflandirmak/>) yayınlanmıştır.

türleri üzerine psikolojiden ekonomiye, felsefeden antropolojiye, sosyolojiden matematiğe kadar önemli tartışmalar vardır. Ben şimdilik daha çok bazı sınıflandırmalar üzerinde durmak istiyorum. Örneğin Prof Dr. Brian Sutton-Smith *The Ambiguity of Play* adlı önemli çalışmasında dokuz tür oyundan bahseder.

- 1) Zihinsel veya öznel oyunlar (rüyalar, fanteziler, imgelem, oyun metaforları, derin düşünceler vs.)
- 2) Bağımsız oyunlar (hobiler, koleksiyonculuk vs.)
- 3) Oyunumsu davranışlar (triklerle oynamak, zamanla oynamak, birisine oyun yapmak, kurallarla oynamak vs.)
- 4) Formel olmayan sosyal oyunlar (şakalar, partiler, geziler, danslar vs.)
- 5) Seyirciye dönük temsili oyunlar (televizyon, filmler, çizgi film, konserler, tiyatrolar vs.)
- 6) Performans oyunları (piyano çalmak, oyunculuk yapmak vs.)
- 7) Kutlamalar ve festivaller (doğum günleri, yılbaşı, anneler günü vs.)
- 8) Yarışmalı oyun ve sporlar (atletizm, kumar, at yarışları, piyango vs.)
- 9) Riskli-tehlikeli veya derin oyunlar (rafting, bungee-jumping, su kayağı, dağcılık vs.)

Huizinga'nın klasik tezlerine eleştiriler yaparak oyun alanını genişleten Roger Cailloise göre dört çeşit oyun türü vardır. Roger Cailloise göre dört gruptaki oyunlar eş zamanlı olarak, paidia (kural yapısı belirsiz oyunlar) ve ludus (kural yapıları muğlak oyunlar) dediği kural yapıları tarafından belirlenir.

- 1) Yarışmalı oyunlar (agon)
- 2) Şans oyunları (alea)
- 3) Taklit oyunları (mimicry)
- 4) Heyecan verici oyunlar (vertigo)

Yukarıda sayılan türler bile oyun alanının sınırlarının ne kadar geniş olduğunu gösteriyor. Gündelik hayatımızda koşu ya da yüzme yarışı yaptığımızda, piyango ya da sayısal loto oynadığımızda, birisinden bahsederken onun taklidini yaptığımızda ya da otobanda hızlı bir şekilde araba kullandığımızda bile oyunları deneyimleriz. Bizi daha çok ilgilendiren elbette ki dramatik oyunlar olmalı. Bilindiği üzere, Piaget kuramında her çocuğun geçirdiği önemli bir evre sembolik oyun dönemidir. Sağlıklı bir çocuk açısından 3 yaşından itibaren dramatik oynama olarak adlandırılan süreci ve bir anlamda mış' gibi oyunlar dönemi başlar. Özellikle drama kuramcıları bu süreçle yakından ilgilenir ve oyunun çoklu anlam üretme becerisini yapılandırılmış drama etkinliklerine taşımaya çalışırlar.

Oyun alanındaki tartışmalarda günümüz açısından en belirleyici olan aslında digital oyunlar meselesidir. Digital Doğanlar İçin Tiyatro ve Drama adlı yazımda (<http://mimesis-dergi.org/2011/09/dijital-doganlar-icin-tiyatro-ve-drama>) buna genişçe değinmiştim. Sadece şunu eklemek istiyorum, teknolojinin birebir hayatımızı dönüştürdüğü bir çağda tiyatrocuların “seyirci neden yok?” ya da “tiyatro müzeli bir sanat mı?” tartışmalarını yaparken, dijital oyunlar ve oyuncaklar meselesini kesinlikle gündemine alması gerekiyor. Bu konuda önemli bir eksiklik olduğunu düşünüyorum. Örneğin günümüzde en çok hangi tür oyunlar insanların gündeminde desek, şans oyunları ve digital oyunlar ön plana çıkacaktır. Şans oyunları devletin en çok yatırım yaptığı oyun alanıdır. Digital oyun ve oyuncaklar da endüstriyel bir pazar olduğu için de desteklenmektedir. Dolayısıyla oyun kültürünün evrimi gerçekleşirken şunu tespit etmek gerekir. Tiyatroyu en çok besleyen türler dramatik oyun ve sosyal oyun türlerinde ciddi bir gerileme yaşanmaktadır. Oyuncu ve seyirci politikalarımız da bir anlamda bu etkiden dolayı değişmelidir.

Eğitimde drama ve yaratıcı drama alanı son yıllardaki artan belirleyici etkisi ile tiyatrocuların gündemine zaten girmişti. Devletin bu alanın gelişmesine olanak vermesi, hem artan iş olanakları, hem de geleneksel oyun kültüründe yaşanan erozyon nedeniyle çocuk gelişimi açısından bir zorunluluk haline gelen eğitimde drama çalışmaları,

ciddiyetle üzerinde durulması gereken bir alan. Teknik ve biçimsel anlamda uygulama anlamında gelişmeler yaşandığı aşikâr. Ancak bu alanda gerek eğitim pedagojisi ve gerekse de resmi müfredatın değişimi için alternatif çalışmaların çok fazla olmadığını belirtmek istiyorum.

Ayrıca şirket eğitimlerinde de “yaratıcılık”, “kişisel gelişim” ve “etkili takım çalışması ve motivasyon” başlıklarında drama ve oyun tekniklerinden olabildiğince yararlanılıyor. Neo-liberal bireyci paradigmalara uyumlu ve “çoğunlukla muhalefeti absorbe edici” nitelikte yapılan bu çalışmalara ilginin giderek arttığını gözlemliyorum. Ünlü tiyatrocuların bu alana yönelik bireysel ya da grup çalışmaları düzeyinde dersler verdiği ya da etkinlikler yaptığı biliniyor. Dizi sektörü kadar gelişkin olmasa da, “diksiyon eğitimi”, “etkili konuşma” vs. eğitimleri alanında hatırı sayılır derecede tiyatrocu eğitimcinin çalıştığını söylemek mümkün.

Ayrıca terapi ve tedavi alanı olarak gelişen ve psikoloji alanını yakında ilgilendiren psiko-drama alanı günümüzde birçok insanın hayatına sık sık giriyor. Hiper-aktivite ve davranış bozuklukları, oyun terapisi, evlilik-çift terapisi gibi alanlarda drama yöntemlerinden fazlasıyla yararlanılıyor. Orta ve üst orta sınıfa mensup çocuklar ya da yetişkinler, terapatik türde dramatik etkinliğe katılım gösteriyorlar.

Drama alanındaki söylemsel bazı kafa karışıklıklarını giderme adına kuramcı Gavin Bolton’un alana dair sınıflandırma analizinden bahsetmek istiyorum. Gavin Bolton, *Towards a Theory of Drama in Education* adlı kitabında drama alanının egzersiz, dramatik oyun ve tiyatro olmak üzere üç tür etkinliği kapsadığını ve bu türler arasında geçişlilik olmasının zenginlik oluşturduğunu söyler.

- 1) Egzersiz (Gavin Bolton’a göre drama eğitiminde beş tür egzersiz çeşidi vardır)
 - Doğrudan deneyimleme egzersizleri
 - Dramatik yetenek çalışmaları
 - Drama egzersizleri
 - Oyunlar

- Diğer sanat biçimleri
- 2) Dramatik Oyun (çocuğun doğal edimini öğrenme amaçlı şekillendirmek için kullanılmalıdır)
- 3) Tiyatro (seyirci ile doğrudan kurulan ilişkinin sonucunda ortaya çıkar)

Gelişen sinema ve televizyon sektörü, dünya ve Türkiye genelinde kişilerin dramatik seyir ve üretim biçimini değiştirmiştir. Günümüzde insanların tiyatro, sinema ve televizyon etkinliklerine katılımı bana kalırsa üç şekilde olmaktadır.

- a) Edebi ve yazınsal düzey
- b) Her türlü yapımcılık (oyunculuk, yönetmenlik vs.) düzeyi
- c) Seyircilik düzeyi

Bugünkü yazımda tartışmalara zemin oluşturması için tanımsal bir çerçeve çizmek istedim. Klasik tiyatro yapısı içinde kafamızı kuma gömmeye devam etmek belki de artık kısırlaştırıcı olmaya başladı. Bu yüzden de, geniş bir panorama içinde tiyatro alanının değişimini tartışmanın zenginlik oluşturacağını düşünüyorum.

Antropoloji ve Tiyatro İlişkisi⁸

Bu inceleme yazısında temel olarak Ankara Üniversitesi DTCTF Tiyatro Bölümü öğretim görevlisi Sayın Doç Dr. Tülin Sağlam'ın verdiği Tiyatro Antropolojisi dersinde yaptığım okumalardan yola çıkarak bir inceleme yapmaya çalıştım.

Tiyatronun antropoloji ile olan ilişkisini tartışabilmek için ilk olarak belirli kavramlar üzerinde durmak gereklidir. Yazıda temel olarak tiyatronun hangi yönleriyle antropolojinin ilgi alanına girdiğini özetlemeye çalışacağım. 3 ana başlık etrafında kavramsal tartışmalar yapılabilir. Bu başlıkları detaylı bir şekilde değil, tiyatro-antropoloji ilişkisine dair başlangıç düzeyinde bir kavramsallaştırma çalışması olarak değerlendireceğim.

- Tiyatronun kökeni ve tanımı itibariyle antropolojiyle olan ilişkisi
- Tiyatronun ritüelle olan ilişkisi bağlamında antropolojiyle ilişkisi
- Bedenin edimselliği bağlamında tiyatro-antropoloji ilişkisi
- Tiyatronun kökeni ve tanımı itibariyle antropolojiyle olan ilişkisi

Prof Dr. İsmail Ersevime göre; “antropoloji (anthropology), genellikle, toplumun kültürü – Sosyal Kültür olarak tanımlanabilir. Bir toplumun kültürü, birçok yönlerden o toplumun sosyoloji ve antropolojisi ile karışır. Toplum, kişilerden oluştuğuna göre, ‘kişilerin davranışı’ da bu kompleks içinde tetkik edilmelidir. Yani, davranış, toplumun

8 Bu yazı 02.11.2010 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2010/11/antropoloji-ve-tiyatro-iliskisi/>) yayınlanmıştır.

kültürel, sosyolojik ve antropolojik gelişiminin bir ifade tarzıdır. Keza o davranış, kişinin sosyal çevresi, kendi hayat yaşantıları ve biyolojik yeteneklerinin birleşik aksiyon'larının da bir gösteresidir.”^[1]

Tiyatronun kaynağına dair antropoloji alanında yapılan tartışmalar iki ana nokta üzerine odaklanır.

- 1) Tiyatro nasıl ortaya çıkmıştır?
- 2) Tiyatro ve ritüeller arasında nasıl bir ilişki vardır?

Prof Dr. Sevda Şener, “Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar” adlı yazısında bu tartışmaları oldukça güzel bir şekilde özetler. Antik Yunan tragedya ve komedyanın kaynağını araştıranlara göre dramın bereket tanrısı Dionysos için yapılan ritüellerden doğduğu ileri sürülür. Bu sav Cambridge okulunun temsil ettiği evrimci görüşe dayanan antropologlar tarafından iddia edilir. Örneğin George James Fraser’a göre ritüellerde yer alan taklit ögesinin evrimiyle tiyatro sanatı doğmuştur. Ritüel kuram tezine göre ilkel insanın doğaya dair üç temel bilinmezi vardır. Doğum, üreme ve ölüm. Bilinmez olan bu kavramları açıklamak isteyen insanoğlu, çözümsüzlüğe düştüğünde bilinmez eşittir tanrı varsayımı ile hareket etmiştir. Doğum, üreme ve ölüm dönemlerine denk düşen tarihlerde kendisine ritüelleri veren tanrılara kurban verme ve tapınma düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bu dönemlerde yapılan ritüellerdeki formların sanatsal formlara dönüşeceği görülmektedir. Sanat yoluyla “ilkelliğin” dışına çıkan insanoğlu için, sanat kendisini doğaya karşı ifade etmenin bir yolu olmaya başlamıştır. Ritüeller karmaşık hale geldikçe, beden hareketleri, vokal kullanımı, hikâye anlatma ve kostüm, makyaj, aksesuar gibi teatral efektler kullanılmıştır.

James Harrison’un ritüelizm kuramına göre, ritüelin sanata dönüşme süreci kritiktir. Ritüelde pratik bir amaç güdülür ve bu amaç için yaşamın taklidi yapılır. Sanatın amaçları ise ritüelden farklıdır. James Harrison drama sanatının her zaman bir ritüel aşamasından geçtiğini ancak her ritüelden sanat oluşmadığını belirtmiştir.

Sir William Ridgeway ise, tiyatronun Dionysos ritüellerinden doğduğu tezine karşı çıkmıştır. Ridgeway’ya göre Poetika’nın yanlış

yorumlanmasının bir sonucu tragedyanın kökenini bahar ayınlarına bağlamaktır. Ridgeway'ya göre tragedya ölünün ruhu için yapılan ve onun hayatta iken yaptığı işleri taklit eden eylemlerden doğmuştur. Tiyatronun kökeni kahraman kültleridir.

Tiyatronun ritüelle olan ilişkisi bağlamında antropolojiyle ilişkisi Cristoph Wulf, "Ritüellerin Yeniden Keşfi" adlı makalesinde, ritüeli geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir köprü olarak görür ve sabit bir ritüel teorisi olmadığını söyler. Toplumu kurucu bir yanı olan ritüeller geniş bir yelpazede yer alırlar ve toplumu analiz etmemizi sağlarlar.

Ritüel araştırmaları 4 ana eksen etrafında toplanmaktadır. Tiyatro antropoloji ilişkisini düşündüğümüzde tüm başlıklar önemlidir, ancak dördüncü başlığın en önemli alan olduğu söylenebilir.

- 1) Din-ritüel-mitoloji ilişkisini sorunsallaştıran James Frazer ve Rudolf Otto
- 2) Ritüel-toplumsal yapı ilişkisini sorunsallaştıran Durkheim ve Victor Turner
- 3) Ritüelleri toplumsal devinimleri deşifre etmek için bir metin okuma (Clifford Geertz, Marshall Sahlins)
- 4) Ritüel-performans beden ilişkisini sorunsallaştıran Richard Schechner ve Cristoph Wulf

Cristoph Wulf, ritüeller ve performatiflik (edimsellik) ilişkisini analitik bir şekilde değerlendirerek bize tartışma çerçevesi sağlamaktadır.

- 1) Ritüeller cemaat yaratır. Ritüel etkinliğin sembolik ve edimsel içeriği katılımcıya bir aidiyet duygusu, güvende olma hissi ve en önemlisi sosyal bir kimlik verir. Tekrara dayalı edimsel ritüel eylemler, grup içi çatışmaları engeller ve cemaatin geleceğini tehlikeye atmayacak şekilde sosyal bir iç barış sağlar.
- 2) Ritüelin edimsel düzenlenişi sırasında yeni bir toplumsal içerik ve gerçeklik yaratılır. Her ritüel bir öncekinin yeniden düzenlenmesiyle oluşur. Ritüelin sahnelenmesi cemaatin te-

mellerine ve onu kuran kültüre bir bakış atmaya imkan veren “pencere” olarak görülmelidir.

- 3) Edimsel karakter tam etkisini ritüelin sahnelenmesinde ve düzenlenmesinde üretir. Her ritüel edimde manevra alanı vardır ve sahneleme farklı biçimler alabilir.
- 4) Ritüel sahnelenirken bedenin biçimlenmesi cemaat oluşturucu psikolojik ve fiziksel sürece katkı yapar.
- 5) Toplumsal hiyerarşi ve güç yapıları birebir şekilde ritüelin sahnelenmesinde mevcuttur. Cristop Wulf’a göre ABD başkanlık yemin töreninde çok net biçimde bunu görebiliriz.
- 6) Ritüeller içinde yer aldığı zamana ve mekâna bağlıdırlar. Ritüel düzenlendiği mekân içinde bir anlam ihtiva eder, örneğin dekore edilmiş bir spor salonu eğlenceli okul balosuna zemin sağlarken, bir kilise katılımcıları dinsel bir kabul ayininin içine dâhil eder. Ritüel-mekân sembolik kodlar içeren bir mekândır. İçinde yer alan katılımcılar taklitsel öğelere da başvurarak edimsel eylemlerde bulunurlar.
- 7) Ritüeller çocuklara döngüsel zamanın öğretilmesini sağlayan düzeneklerdir. Ritüel zamanın öğretilmesi için çocuklara gerekli pratik bilgiler verir.
- 8) Ritüelin başlangıç ve bitiş tarihi arasında farklı sekanslar vardır. Ritüel zaman kutsal ve yoğun bir zamandır. Uzunluğundan ziyade yoğunluğu önemlidir.
- 9) Toplumsal farklılık ve başkalığın ele alınışında ritüeller çok önemli bir rol oynar.
- 10) Ritüeller din ve ibadet için hayatidir.
- 11) Taklitsel süreçlerin eş ve art zamanlı yönleri ritüelin başarısı için elzemdir. Katılımcılar arasında dans ve flörtteki gibi uyumlu bir etkileşim ve taklitsel süreç gereklidir. Katılımcı tarafından önceki ritüellere taklitsel göndermeler yapılması gerekir. Bu noktada taklit salt basit bir kopyalama işlemi değildir.
- 12) Taklitsel süreç ritüel eylemler için pratik bilginin öğrenilmesini sağlar. Ritüeller devingendir.

Bedenin edimselliği bağlamında tiyatro- antropoloji ilişkisi

Eugenio Barba, Oyuncunun Gizli Sanatı adlı kitabında tiyatro antropolojisi kavramını insanın gösterim durumundaki sosyo-kültürel ve fizyolojik davranışlarının incelenmesi olarak tanımlar. Barba'ya göre tiyatro antropolojisi evrensel ilkelerden çok kullanışlı öneriler arayan, yasalardan çok davranış kurallarını araştıran bir yöntemdir. Barba tüm oyuncular için temel olduğunu söylediği bu teknikleri, oyuncunun anlatım öncesi olarak adlandırır. Prof Dr. İsmail Ersevimi buna biyolojik düzey denebileceğini belirtir.

Tiyatro antropolojisinin odaklandığı başlıklardan bir tanesi farklı kültürlerle ait benzer ilkeler, farklı gösterimler kavramıdır. Tiyatro antropolojisi farklı kültürlerle ait performatif eylemleri incelerken, benzerlikleri oyunculara fayda getirecek bir şekilde keşfetmeye çalışır. Barba kimileri tarafından bir tür pragmatizm olarak değerlendirilecek bu yaklaşımına, “yararlı öneriler” adını koymaktadır.

Barba Batılı sanatçıların organik bir öneriler dağarcığı olmadığını, Doğu'lu sanatçıların ise iyi sınanmış mutlak önerileri olduğunu belirtir. Batılı sanatçılar bu noktada kuralsız ve keyfidir, Doğulu sanatçılar ise kuralların getirdiği özgürlüğün bedeli olarak uzmanlaşmaya gereksinim duyar, bu da kısıtlandırmayı getirir. Doğu tiyatrosunda usta-çırak ilişkisi daha etkili olduğu için, sanata kendi adamak ve saflığı korumak ön plandadır. Ancak içe kapanma ve mahremiyet kısırlığı da beraberinde getirebilir.

Kişinin gündelik yaşam içindeki davranışı ile dans içindeki davranışının farklı olduğuna vurgu yapan Barba, Hint felsefesinden aldığı lokadharmi ve natyadharmi gibi iki kavramla konuyu açıklar. Sahne ve dünya arasında ayırım koyarak bir tür teatralite tanımlı yapan Barba, tekniği de bedenin özel bir kullanımı olarak görür.

Performans antropolojisi araştırması bedenin özel kullanımına odaklanır. Barba da tiyatro antropolojisi için benzer bir yolu takip eder. Bedenin gündelik teknikleri ve gündelik-dışı teknikleri üzerine akıl yürütür. Barba'ya göre insanlar arasında iletişim sağlama görevi olan gündelik teknikler (bir tür beden-dili) en az çaba, en yoğun

sonuç ilkesini gözetir. Gündelik-dışı teknikleri bulmak için ise oyuncunun yoğun ve azimli bir çaba gerekmektedir. Örneğin akrobatların ve dansçıların bize “başka bir bedeni gösterdiğini” vurgular. Barba gündelik-dışı tekniklerin bedeni bilgiye yönelik biçimlendirmeye çağırdığını söyler.

Barba da, eylem içinde denge, karşıtlıkların dansı, elemenin değeri, kararlı bir beden, yapıntı bir beden gibi kavramları kullanır. Özellikle bedenin bir yapıntı içinde olması meselesi antropoloji araştırmaları açısından çok önemlidir. Bedenin bir yapıntı olması, bedenin inşa edilmiş olması demektir. Antropoloji araştırmalarında beden tarihsel ve kültürel süreçlerin bir sonucudur.

Barba'ya göre oyuncunun anlatım öncesi düzeyde yaptıkları tiyatro antropolojisinin temel araştırma alanıdır. Bu çeşitli oyun tekniklerinin kökeninde bulunan ve kültürler-ötesi bir fizyolojiye sahip bir kavramdır. Ruhsal teknik demek değildir, anlatım öncesi düzey oyuncunun eylemlerine odaklanır. Barba'nın yaklaşımında oyuncu kendi kültürüne ait bir doğal davranışı ilk önce keşfeder, daha sonrasında ise doğallığını yadsıyarak (Barba'nın deyimiyle) kültürden soyutlar. Sonuçta ortaya yeniden üretilmiş ve kültürden soyutlanmış bir sahne davranışıdır. Buradaki tartışma bir tür teatrallik tartışmasıdır bana kalırsa. Zaten Barba'da kavramsal çerçevesinin bir bölümünü Stanislavski'den aldığını söylemektedir. Burada kısa bir parantez açarak Stanislavski'ye ve Meyerhold'a değinmekte yarar olduğunu düşünüyorum. İki ünlü yönetmenin teatrallik tarifi Barba'nın bakış açısını yoğun bir biçimde etkilemiştir bana kalırsa.

Konstantin Stanislavski'ye teatrallik, gündelik hayat deneyiminin sahneye taşınmasıdır. Fakat gündelik hayattaki deneyimler sahneye aktarılırken, “orijinal bir deneyim olarak değil”, “tekrarlanan” ve “yeniden yaratılan” bir deneyim olarak aktarılır. Sahnedeki coşkularımız gerçek bir nedenden değil, varsayımsal veya kurgusal bir nedenden kaynaklanır. Bu anlamda sahne gerçekliği ile gündelik hayat gerçekliği birbirinden ayrışır. Gündelik hayatta yaşadığımız her olay belleğimizde izler bırakır. Aynı zamanda tecrübe ettiğimiz tüm hayat deneyimleri sentezlenir. Sahne üzerinde ise, oyuncunun içsel yaşamı

ve dış dünya gözlemlerinin sonucu olan coşku belleği yaratıcılık kaynağı olarak devreye girer. Oyunculuk sanatının temelinde yeniden canlandırma yatar. Ancak bu mistik veya gizemli bir metamorfozu (değişimi) ima etmez. Bir oyuncu onu saran yaşamdan aldığı gözlemler yoluyla bir karakteri canlandırırken, kendi “ben”ini tamamen reddedemez. Ancak bu sahneye çıkıp oyuncunun kendisini oynaması anlamına gelmez. Konstantin Stanislavski’ye göre yaratım sürecinin temelini oluşturan coşku belleği, istikrarsız olan ve kolay denetlenemeyen bir bölgedir. Şansın ve belirsizliğin sanatın düşmanı olduğuna inanan Stanislavski, temel olarak sahne üzerinde içsel yaratım sürecini bilimsel yollarla keşfetmenin mücadelesini vermiştir. Sonuç olarak Stanislavski’nin iddiası naturalizmin ötesinde, sahnese gerçekliğin gündelik hayat gerçekliğinden farklı olduğudur. “Teatrallik” bir çeşit gerçeklikten uzaklaşmayı ifade eder.

Meyerhold’un teatrallik tanımı ise şu şekildedir. Tiyatronun amacı bir çeşit grotesk realizm olmalı, fakat bu natüralistlerin tanımladığı realizmden farklı olmalıdır. Teatrallik, sürekli olarak, oyuncu ve yönetmenin seyirciye, tiyatrodaki olduğunu ve oyuncunun rolünü oynadığını hatırlatma sürecidir. “Teatrallığın” yaşamdan ve realiteden farklı olduğunu söylemek, sahne-ilişkili teatrallığın sine qua non durumudur. Sahne mutlaka kendi dilini konuşmalı ve kendi kurallarını empoze etmelidir. Meyerhold için sahnelenen ve realite arasında eşitlik yoktur. Aksi takdirde estetik bir ilişki kurulamaz. Meyerhold’a göre oyuncu tiyatroyu realiteden farklı olarak tasarlar. Bu fark teatral yaratım sürecinin önemli olduğu bir mekânı tanımlar. Realitenin dışında, her şeyin sembol olduğu bir mekândır. Sonuç olarak Meyerhold gündelik yaşamdan farklı bir teatrallik tanımı yapar. Sahnese teatral gerçekliğin dili (stilize gerçeklik olarak adlandırılabilir) ve işleyiş ilkelinin farklı olması zorunludur.

“Stilizasyon ilüzyon tekniklerine karşıdır. Apollon fantezisinin ilüzyonuna gereksinim duymaz. Stilize tiyatro seyircinin kafasında bazı gruplamalarla oluşan izlenim güçlendirmek için heykelvari plastiği kullanır, böylece trajedinin ölümcül notaları diyalogların arasında duyulabilir”[\[2\]](#)

Kaynaklar:

- 1) Sonia Moore, Stanislavski Sistemi, Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı, BGST Yayınları
- 2) Mimesis Dergisi 1.sayı, BÜ Yayınevi
- 3) Oyuncunun Gizli Sanatı, Barba
- 4) Tarihsel Kültürel Antropoloji, Cristoph Wulf
- 5) Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilen Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesi
- 6) Prof Dr. Sevdâ Şener, Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar

Oyun Yazımı ve Kolektif Oyunlaştırma 1: Masalın Biçimbilimi⁹

Tiyatro Boğaziçi içerisindeki çalışanlar tiyatrosu bölgesinde bir süreden beri yeni yeni bir eğitim araştırma çalışması başlatıldı. Çalışmanın hedefi “oyunlaştırma, senaryo yazımı ilkeleri ve kurgu teknikleri” konusunda kuramsal altyapı oluşturmak ve pratik bir ayağı da olacak şekilde yeni dönem sahne çalışmalarını başlatmak. Bugünkü yazımda hem bu sürece hem de Vladimir Propp’un *Masalın Biçimbilimi* adlı kitabına değinmek istiyorum.

İş yaşamının yanı sıra tiyatro yapan üyeler, minimum tiyatro slo-ganıyla yola çıktığında kendi oyun metnini üretme konseptini orta-ya koymuştu. Kolektif oyunlaştırma yöntemiyle topluluk 2007-2008 sezonundan bu yana *Biz Siz Onlar* ve *Şirket Hikâyeleri* adlı iki tane prodüksiyon üretti. Topluluğun üretim aşamasında Ömer Faruk Kurhan’ın Mimesis dergisinin 13.sayısında *Kolektif Oyunlaştırmaya Giriş* (bkz <http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-13/kolektif-oyunlastirmaya-giris>) adlı makalesi ve yaptırdığı atölyeler kavramsallaştırma düzeyinde ön açıcı önerilerde bulunuyordu. Ancak yazarın da belirttiği üzere, çalışmanın derinleştirilmesi ve geliştirilmesi gerekliliği vardı.

Türkiye’de oyun yazarlığı alanı incelenirse, sistematik bir yaklaşım bulmak konusunda zorlanırız. Gerek oyun yazarlarımızın gerekse de oyun yazarlığı konusunda ders veren eğitmenlerin yöntem oluşturmak konusunda geniş bir birikimi olduğu söylenemez. Konuya dair kaynakça taraması yapıldığında, tiyatro ve edebiyat alanında “oyunlaştırma, senaryo yazımı ilkeleri ve kurgu teknikleri” konusundaki yayınların azlığı dikkat çeker. Örneğin oyun yazımı konusunda Türkçe’de yayınlanan kitaplara bakıldığında, Suat Taşer’in çevirdiği Lojos Egri’nin *Piyas Yazma Sanatı*, Turgut Özakman’ın *Oyun ve Senaryo*

9 Bu yazı 27.07.2011 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2011/07/oyun-yazimi-ve-kolektif-oyunlastirma-yontemsel-arayislar-1/>) yayınlanmıştır.

Yazma Tekniği ve Hülya Nutku'nun *Oyun Yazarlığı* adlı kitaplarına rastlarız. Verili yayınlarda ise daha çok, dünya tiyatro tarihinde başarılı oyunlar yazmış yazarların oyun incelemeleri söz konusudur. Sıfırdan başlayıp bir metot uyarınca nasıl oyun yazıldığı, ya da oyunların tarihsel analizinden (dönem ve karakter analizi vs.) öte yapısal anlamda modellemesi üzerine gelişkin incelemeler söz konusu değildir. Ayrıca oyunlaştırma işlemi salt profesyonalist bir mantıkla yorumlanmaktadır. Oyun yazımı süreci daha çok birey olarak yazarın başarıları üzerine kuruludur. Oyuncuların da işin içine kendini kattığı kolektif oyunlaştırma süreci ve amatör-alternatif tiyatro pratiği genellikle göz ardı edilir.

İşte böyle ortamda, içine girdiğimiz yeni çalışma döneminde kendi oyunlarını üretmeye eğilimli bir grup olarak bir inceleme-araştırma çalışması başlattık. İlk olarak kaynakça taraması yapıldı. İngilizce olarak yayınlanmış 10 tane kitaptan makale taraması yapılması için çalışmalar başlatıldı. Süreç içerisinde bazı yazıların çevirisinin yapılması da gündeme gelecek. Oyun yazarlığı ve “yeni metin” konusuyla ilgili bir dizi söyleşiler yapılmasını da planlıyoruz. Bu arada oyunlaştırma meselesi yaratıcı drama alanının da önemli gündemlerinden birisi. Oyunlaştırma meselesine geniş bir şekilde bakarsak, sinemadan edebiyat incelemesine, yaratıcı dramadan psikoloji ve matematiğe kadar uzanabiliriz.

Çalışma sürecinde özellikle Batılı anlamda dram sanatının geçirdiği değişimleri anlayabilmek ve dramın ölümünü ilan eden post-modernlerin ana tezlerini kavramak için bazı aktarımları ve okumaları da programımıza koyduk. İlk olarak benim tarafımdan çalışma grubuna sözlü bir sunum yapıldı. Yaptığım sözlü sunumda grup arkadaşlarıma Doç. Dr Süreyya Karacabey’in *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller* adlı kitabının ekseninde 20.yüzyıldaki süreci aktardım. Ardından da Sevda Şener’in *Tiyatroda Estetik Uzaklık ve Brecht’in Yadırgatma Düşüncesi* adlı makalesini (bkz. <http://www.narteks.net/tiyatro-uzerine/tiyatro-da-estetik-uzaklik-ve-brecht-in-yadigatma-dusunce-si-prof-dr-sevda-sener.html>) tartıştık ve Sevda Şener’in *Yaşamın Kıvrılma Noktasında Dram Sanatı* adlı kitabını okumaya başladık. Oyun

yazarlığı alanında sık referans yapılan Anton Çehov'un *Martı* ve İb-sen'in *Nora: Bir Bebek Evi* adlı oyunlarını okuduk. Özellikle şu meşhur "geçmişte bir şey olur, gölgesi bugüne düşer" meselesini anlamaya çalıştık. Doç.Dr Beliz Güçbilmez'in *Zaman-Zemin ve Zuhur* adlı kitabında Türkiye'deki oyun yazarlığına dair yapmış olduğu önemli tespitler üzerinde durduk.

Çalışmanın başlangıcında ilk olarak okuduğumuz makale İngiliz oyun yazarı David Edgar'ın "*Bir Oyun Oluşturmak*" adlı (bkz: <http://mimesis-dergi.org/2011/05/bir-oyun-olusturmak>) yazısıydı. Yazarın makaledeki en temel vurgusu, görünüşte çok farklı görünen tiyatro eserlerinin öykü iskeletlerinin benzer yapıda olduğudur. David Edgar'a göre, düzenli bir tiyatro ve sinema izleyicisi 6 tane temel senaryo kalıbı üzerinden yüzlerce oyun yazıldığını fark edebilir. Tıpkı insan bedeni gibi iskelet ve omurga aynı, yüzler farklıdır. Tiyatro oyununun iskeletini oluşturan da Aristoteles'in teorisinde olduğu gibi olay örgüsüdür. David Edgar'a göre, olay örgüsü sıralanmış ve bağlanmış olayları içerir. Olay örgüsü, olayların gelişigüzel ya da salt kronolojik bir sıralamayla dizilmesi demek değildir. Örneğin "*kral öldü ve kraliçe öldü*" bir öykü cümlesi iken, "*kral öldü ardından kraliçe kederinden öldü*" olay örgüsünü tanımlar. Dramatik eylem bu anlamda salt neden-sonuç ilişkisinden doğmaz, insandaki sonsuz hırs ve kaçınılmaz başarısızlık ikilemi (genel anlamda yolunda giden bir şeyin tersine dönmesi kurgusu) birçok oyun yapısının ana izleğidir. Oyundaki dramatik aksiyon David Edgar'a göre, olay örgüsünün gereklilikleri ve karakterin doğası arasındaki güç gerilimine dayanır. Büyük dram yapıtlarını özgün kılan da, kahramanın ya da karakterin olay örgüsündeki gidişata kafa tutabilmesi ve yer yer bağımsızlığını ilan etmesidir.

David Edgar, makalenin bu bölümünde 1920'li yıllarda Prag Okulu ve Rus biçimcilerinin ortak çabasıyla, edebiyat eleştirisini kurabilmek için anlatıların temel kalıplarının analiz edildiğini vurgular. David Edgar, George Polt'nin *36 Dramatik Durum*, Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi* adlı çalışması ve Christopher Booker'ın *7 Temel Olay Örgüsü* adlı yapıtlarına ve İngiliz oyun yazarı Stephen Jeffreys'in oyun özetlemelerine atıfta bulunur.

Ben de bu referanslardan yola çıkarak kaynakça taraması yaptığımda karşıma Vladimir Propp'un Mehmet Rifat ve Sema Rifat tarafından Fransızca'dan Türkçe'ye çevrilen *Masalın Biçimbilimi* adlı kitabı çıktı. Bu kitaba, oyun yazımı, edebiyat eleştirisi, sinema, yapısalci analiz, göstergebilim alanlarında yazılan kitaplarda birçok atıfta bulunulduğunu fark ettim. Bunun üzerine de kitabı incelemeye başladım. Oyun yazımı konusunda metot arayışında olduğumuz için V.Propp'un yapısal analizlerini incelemenin önemli olduğunu düşünüyorum. Yazının bu bölümünde kitaptaki ana tartışma noktalarını özetlemek istiyorum.

Masalın Biçimbilimi

Vladimir Propp 1928 yılında yazdığı *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde bir anlatı türü olarak masalları biçimsel ve yapısal anlamda analiz eder. Biçimbilim (morfoloji) sözcüğü, biçimlerin incelenmesi anlamına gelir, örneğin botanik (bitki bilimi) bitkileri oluşturan bölümleri ve bu bölümlerin birbirleriyle bağlantısını inceler.

V.Propp edebiyat incelemesi anlamında salt kategoriye ve konulara göre sınıflandırma yapmanın yetersizliğine vurgu yapar. V.Propp'un iddiası; nasıl ki fizik ve matematiğin kendine ait bir dili varsa, masalın da benzer bir grameri ya da terminolojisi olmalıdır. V.Propp ve arkadaşlarının yaptıkları araştırmalarda 100 tane Rus halk masalı incelenmiş ve bu olağanüstü masalların ortak biçimsel yapıları ortaya konmuştur.

V.Propp'un en temel tezi şudur. Masal dediğimiz edebiyat anlatısı çoğunlukla aynı eylemleri değişik kişilere yaptırır. Örneğin dört farklı masalın ana izleğinden alınan aşağıdaki şu cümlelere bir göz atalım.

1. Kral, bir yiğide, bir kartal verir. Kartal, yiğidi, başka bir krallığa götürür.
2. Büyükbaba, Suçenko'ya, bir at verir. At, Suçenko'yu başka bir krallığa götürür.

3. Bir büyücü, İvan'a bir kayık verir. Kayık İvan'ı başka bir krallığa götürür.
4. Kraliçe, İvan'a bir yüzük verir. Yüzükten çıkan iri yarı adamlar, İvan'ı başka bir krallığa götürür.

Bu anlamda masalın *değişmez* ve *değişken* iki tane temel değeri vardır. Değişenler kişilerin adları ve aynı zamanda kişilerin özel nitelikleridir, değişmeyenler ise kişilerin **eylemleri** ya da **işlevleridir**. Dolayısıyla V.Propp'a göre, değişmeyen durumlardan yani kişilerin eylemlerinden yola çıkarak biçimsel anlamda bir analiz yapılabilir. V.Propp dört tane temel tez ortaya koyar:

1. İşlev eylemi açıklayan isimdir ve aynı zamanda bir kişinin eylemini olay örgüsünün akışı içinde tanımlamaktır. Masalın değişmez ve sürekli ögesi kişilerin işlevleridir. Kişilerin işlevleri masalların oluşturucu bölümleridir.
2. Olağanüstü masalın içerdiği işlevlerin sayısı sınırlıdır. Olağanüstü masallar bu anlamda hem olağanüstü çeşitli ve renkli, hem de olağanüstü tekbiçimlidir.
3. İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır, birbirinden farklı gibi görünse de olaylar düzeninin sıralanışı masallarda aynıdır.
4. Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı tipe bağlanırlar.

V.Propp'un modellemesine göre her olağanüstü masalda açılışı izleyen 31 tane işlev bulunur. V.Propp 31 işlevin hepsine bir simge vererek bir tür denklem ortaya koyar. Örneğin olay örgüsünün düğüm noktasını (ABC↑) oluşturur: A saldırganın aileden birine zarar vermesi (kötülük), B kötülüğün haberinin yayılması ve kahramanın gitmesine izin verilmesi (aracılık, geçiş anı), C kahramanın eyleme geçmeyi karar vermesi (karşıt eylemin başlangıcı), ↑ ise kahramanın evinden (gidiş) ayrılmasıdır. V.Propp tarafından tanımlanan 31 tane işlev kitapta oldukça detaylı bir şekilde anlatılmakta ve birbirleriyle bağlantısı incelenmektedir. Kitabı okurken V.Propp'un simgeleri ve

şemalarını zaman zaman anlamakta zorlandım, kendimi zor matematik formülleri çözüyor gibi hissettim. Hatta V.Propp'un ortaya koyduğu matematiksel şemalardan yola çıkarak, başlangıç düzeyinde masal yazarlığı yapabileceğimi bile düşündüm. V.Propp'a göre 31 işlev masalın ölçü birimleridir. İşlevler mantıksal bir akış içerisinde sıralanır ve ikilikler (yasaklama-yasağı çiğneme, çatışma-zafer vs.) biçiminde bir araya gelir.

V.Propp'a göre işlevler kişiler arasında paylaştırılır. Bunu analiz ederken masalın eylem alanlarını tanımlar. Bu alanlar, işlevleri yerine getiren kişilere uygun düşen eylem alanlarıdır. V.Propp'a göre bir masalda 7 tane temel eylem alanı vardır:

- 1) **Saldırgan'ın** ya da kötü kişinin eylem alanı kötülük, çatışma ve kahramana karşı sürdürülen diğer kavga biçimlerini kapsar ve izlemeyi kapsar.
- 2) **Bağışçı'nın** (sağlayıcının) eylem alanı, büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması ve büyülü nesnenin kahramana verilmesini kapsar.
- 3) **Yardımcı'nın** eylem alanı, kahramanın uzamda yer değiştirmesi, kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi, izlenme sırasında yardım, güç işleri yerine getirme ve kahramanın biçim değiştirmesini kapsar.
- 4) **Prenses'in** (aranan kişinin) ve **babasının** eylem alanı, güç işleri yerine getirme isteği, bir özel işaretin zorla benimsetilmesi, düzmece kahramanın ortaya çıkarılması, gerçek kahramanın tanınması gibi işlevleri içerir.
- 5) **Gönderenin** eylem alanı sadece kahramanın gönderilmesi (geçiş anı) işlevini kapsar.
- 6) **Kahramanın** eylem alanı, arayış amacıyla gidiş, bağışçının isteklerine tepki, evlenmeyi kapsar.
- 7) **Düzmece kahramanın** eylem alanı ise, arayış amacıyla gidiş ve bağışçının isteklerine karşı gösterilen ve her zaman olumsuz tepkiyi ve asılsız savları kapsar.

V.Propp'a göre temel fonksiyonları tanımlanan kişilerin işlevleri arasında geçişkenlik ve yer değiştirme de bulunmaktadır. Eylem alanları doğrudan doğruya kişilere uygun düşerken, aynı zamanda bir kişi birçok eylem alanını kaplayabilir. Önemli olan temel yönelimleri bilmek ve işlevler arasındaki bağlantıları kurabilmektir. Sonuç olarak bir bütün olarak masala bakıldığında, bir kötülükle ya da eksiklikle başlayıp ara işlevlerden geçerek evlenmeye ya da düğümü çözme olarak kullanılan başka işlevlere ulaşmak, olağanüstü masalların temel izleğidir. Bitiş ödüllendirme, kötülüğün giderilmesi, izleme sırasınca yardım ya da kurtarma vs. olabilir. Tüm bu gelişim çizgisi Propp'a göre, olaylar dizisini oluşturur. Her yeni kötülük ya da zarar, her yeni eksiklik yeni bir olaylar dizisini başlatır.

Olaylar dizisi kavramı, çevirmenler tarafından Fransızca *séquence* teriminin karşılığı olarak kullanılmış. TDK sözlüğünde *séquence*: “Belirli bir süre içinde arka arkaya giden şeyler, dizi. 2. sin. Bir bütün meydana getiren planlar dizisi” olarak tanımlanıyor. (bkz <http://tdkterim.gov.tr/bts>)

V.Propp'a göre, olaylar dizileri arasındaki başlıca bağlantı yöntemleri şu şekildedir:

- 1) Bir olay dizisi hemen bir başka olaylar dizisinin arkasından gelir.
- 2) Bir olay dizisi bitmeden, yeni bir olay dizisi başlar. Sonradan araya giren dizi ikinci dereceden olguların anlatıldığı bir yapıdadır, asıl olay dizisi kesintiye uğrasa da yeniden başlar ve yoluna devam eder.
- 3) Araya giren ikinci dereceden olgu da kendi içinde kesintiye uğrar ve daha karmaşık bir dizi oluşur.
- 4) Masal aynı anda yapılmış iki kötülükle başlar, kötülüğün çözülme zamanları birbirinden farklıdır.
- 5) İki olay dizisinin ortak bir sonucu vardır.
- 6) Masalda bazen iki arayıcı vardır.

Olaylar dizisinin çoğalması analiz yapmayı zorlaştırırsa da, V.Propp'a göre olayların düğümlendiği noktaları bulmak ve olay dizilerinin sayısını bulmak yararlı olacaktır. Sonuç olarak V.Propp kitabındaki çözümleme yöntemini, *Kuğu ve Kazlar* masalı üzerinden oldukça detaylı ve açıklayıcı şekilde örnekler. Bu örneklemeyi okumanızı öneriyorum. V.Propp, yaptığı analizlerle halkbilimden edebiyata kadar uzanan geniş bir yelpazede, dilbilimcileri, göstergebilimcileri ve antropologları (özelikle de yapısalcı düşünür Claude Lévi-Strauss'ü) etkileyen önemli bir düşündürdür. Bizim açımızdan ise önemi, anlatı analizi için yapısal bir model ortaya koymuş olmasıdır. Örneğin Ömer Faruk Kurhan bu analiz biçimine makalesinde yapısal analiz diyordu.

Bence bir oyunun nasıl bir modele göre kurulduğu biraz olsun matematiksel ve mühendisçe bir bakışı gerektiriyor. Kurgunun nasıl inşa edileceği, olaylar dizisinin nasıl sıralanacağı bu anlamda oyunun en asal ögesini oluşturuyor. Örneğin bir tiyatro metninin kaç tane olaylar dizisi içerdiği, olaylar dizisinin sıralanışı bir anlamda kurgu matematiğine dair bize fikir verebilir. Ya da David Edgar'ın bence V.Propp'dan etkilenecek ortaya attığı 6 temel senaryo kalıbı meselesi, oyunlaştırma sürecini anlayabilmek için oldukça önemlidir. Eğer elimizde kendi oyunumuzu üretmek için bir kurgu matematiği varsa, oyunlaştırma sürecimiz ister istemez kolaylaşacaktır. Özellikle de kolektif bir oyunlaştırma sürecinde oyuncuların hem eylemcilerin fonksiyonlarını icra etmeleri, eş zamanlı olarak da olay örgüsünü ve metni oluşturmaları söz konusu ise.

Oyun Yazımı ve Kolektif Oyunlaştırma 2: Bir Senaryo Yazmak¹⁰

Tiyatro Boğaziçi çalışanlar tiyatrosu bölgesinde “oyunlaştırma, senaryo yazımı ilkeleri ve kurgu teknikleri” konusunda kuramsal altyapı oluşturmak ve pratik bir ayağı da olacak şekilde yeni dönem sahne çalışmalarını başlattığımız şu günlerde, ikinci yazı olarak Michel Chion’un *Bir Senaryo Yazmak* adlı kitabına değinmek istiyorum. Michel Chion’un 1985 yılında yazdığı ve Fransızca aslından Türkçeye Prof. Dr. Nedret Tanyolaç Öztokat’ın çevirdiği kitap temelde sinema sanatına odaklansa da, dram sanatı alanına dair de önemli veriler sağlamaktadır. Kitabı incelerken şunu fark ettim, yazar bol bol Aristoteles ve Diderot’a atıfta bulunuyor. Kitap iki ana bölümden oluşuyor, ilk bölümde klasik olarak adlandırılan 4 filmin (Pauline Plajda, Son Macera, Doktor Mabuse’nin Vasiyeti, Efendi Şansö) senaryosu incelenmekte, ikinci bölümde ise senaryo yazımının ilkelerine dair veriler okuyucuya sunulmaktadır. Benim yazıda incelediğim bölüm kitabın ikinci bölümü. Özellikle oyunlaştırma konusunda yazarın ortaya koyduğu verilerden yararlanılabileceğini düşünüyorum.

Satranç Tahtası ve Taşları (Senaryonun Öğeleri) Öykü ve öyküleme:

Michel Chion’a göre öykü ve öyküleme birbirinden ayrıdır. Öyküleme (diğer adlandırmalarla anlatı, dramatik kuruluş, söylem vs.) gerçek anlamdaki öykünün seyirciye aktarılış biçimidir. Öykülemeyi iyi bilirsek, vasat bir öyküyü bile ilgi çekici hale getirebiliriz. Ters bir noktadan, kötü bir öyküleme ile iyi bir öykünün tüm çekiciliği ortadan kalkar. Öyküleme sürecinde önemli olan aktarılan olaylar değil,

10 Bu yazı 11.08.2011 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2011/08/oyun-yazimi-ve-kolektif-oyunlastirma-2-bir-senaryo-yazmak/>) yayınlanmıştır.

anlatıcının bize bu olayı aktarış biçimidir. Bu anlamda aynı öykü, birbirinden çok farklı biçimlerde seyirciye aktarılabilir.

Michel Chion, Aristoteles'e atıfta bulunarak konu, biçim, olay vs. öğelerin uyumluluğunu önemsiyor ve senaryonun bir birlik ölçütünde kurulması gerektiğini söylüyor. Senaristlerin de, konu birliğini bozmamak için yan konu (ya da alt olay örgüsü) ve küçük ayrıntılardan kaçınması gerektiğini vurguluyor. Bu görüşünü Diderot'un 1757 yılında yazdığı *Piç Oyunu Üzerine Konuşmalar* adlı eserinden yaptığı bir alıntıyla destekliyor.

“Toplumda yapılan işler yalnızca küçük olaylar aracılığıyla sürüyor. Bu olaylar romana gerçeklik kazandırabilir ancak dramatik bir yapının tüm ilginçliği yok edilebilir, sonsuz sayıda değişik konu insanın dikkatini dağıtır. Gerçek yaşamdan özel anların gösterildiği tiyatrodaki herkesin aynı konu üzerinde yoğunlaşması gereklidir.”

Michel Chion'a göre senaryo yazarı öykünün temel yönelimini (motifini, düşüncesini) belirlemelidir, eğer bu yapılmazsa senaryo detaylar ve yan olaylar ekseninde silikleşir. Senaryonun temel yönelimini belirlersek onu değişik tekniklerle zenginleştirmemiz de kolaylaşır.

Dwight V. Swain'a göre bir senaryoyu beş öge oluşturur. *Başkahraman, güç bir durum, bir amaç, bir rakip (kişi ya da nesne) ve tehdit eden korkunç bir tehlike (çoğunlukla ölüm tehlikesi)* Sidney Field'a göre ise senaryo *“dramatik bir sonuca giden, birbirine bağlı olayların çizgisel gelişimidir”* Bu anlamda öykü yazmak için, öykünün sonunun bilinmesi gerektiği vurgulanır.

Subplot, yan konu (alt olay örgüsü) ise yardımcı kişiler tarafından geliştirilen ve ana olaydan ayrılan bir yan düğümdür. Bazen bir filmi izlerken seyircinin rahatlamasına ya da “soluk almasına”, bazen de anlatının konusu olan temel düşünceyi vurgulamaya ya da ilgiyi başka yöne çekmeye yarar. Örneğin polisiye türü filmlerde bir teknik olarak, yan konular sık kullanılır ve öyküde belirsizlik yaratılır ve bu sayede öykü girift (çapraşık, karmaşık) hale getirilir.

Senaryonun Önemli Bölümleri

Sürekli ilerleme yasası, dramatik gerilimin yavaş yavaş artarak doruk noktasına ulaşması, bir başka deyişle, en önemli ve en çarpıcı olayların filmin sonunda (gerilimin son bulduğu noktada) seyirciye sunulması ilkesine dayanır. Örneğin Hitchcock filmin bir teleferik gibi sürekli yükselerek ilerlemesi gerektiğini söyler.

İlerlemenin koşulu ise her sahnede bir önceki sahnelerde sorulan sorulara yanıtlar verilmesidir. İleri doğru hareket (move forward) özellikle sinema için kaçınılmazdır. Örneğin filmin en vurucu sahnesi filmin başında ise, filmin akışı içinde seyircinin ilgisi dağılabilir. Bu yüzden senaryonun doruk noktasını tanımlamak gerekir.

Dwight V.Swain'a göre senaryonun *doruk noktası*, oyun kişinin istekleriyle içinde bulunduğu tehlikeli durumun çatıştığı en ileri noktadır. Bu illaki şiddet içeren bir sahne olmak zorunda değildir, önemli olan seyircinin heyecanıdır. Beklenmedik bir zamanda heyecan dozajının artması ise, *senaryonun önemli anlarını ya da zirve noktalarını* (peaks) oluşturur. *Sahne* film senaryosu içinde en küçük birimdir, *sekans* ise benzer sahnelerin bir araya geldiği daha büyük bir dilimdir.

Filimde iki tür zaman vardır, ilki sahne boyunca akan zaman, ikincisi sahneler arasındaki zaman boşluklarıdır.(time lapses) Seyirci filmin bütünü içinde sahneler arasındaki zaman boşluklarını kendi zihninde tamamlar.

Michel Chion'a göre senaryo yazarlarının çoğu Antik Yunan senaryo modelini kullanır. Senaristler giriş, beklenmedik olay, felaket ya da giriş, çatışma ve çözüm üçlemesini kullanır. Hatta bunların süreleri bile belirlenmiştir.

Giriş bölümü bir senaryoda öykünün temelini oluşturan, başkahramanın, filmin geçtiği ortamın içinde sunulduğu bölümdür. Senaristi ayrıcalıklı kılan da, giriş bölümünde en kısa zamanda maksimum bilgiyi vermesi ve merak uyandırmasıdır. Ancak bu bilgi verme işlemi dramatik kalıplar içinde yapılmalıdır. Özellikle de karakterin geçmişi-ne dair merak ögesi uyandırmak amaçlanmalıdır. Örneğin karaktere ait bir sır açığa çıkarılabilir. Giriş bölümü aşırı uzun tutulamaz. Film-

lerde ve televizyonda kullanılan merak ögesine “teaser” denilmektedir. Merak ögesi seyircinin dikkatini çekmek amacıyla ilk sahnede gösterilen kısa ve ani harekettir. Seyirciye bir tür bilmece sorulur. Yine kullanılacak “teaser’in süresi filmin uzunluğuna ve senaristin tercihlerine bağlı olarak değişir.

Sonuç bölümü ise anlatı boyunca düğümlenen çatışmaların ya da olayların çözüme ulaşmasıdır. Aristoteles’in Poetika’da belirttiği gibi sonuç öykünün kendi verilerinden kaynaklanmalıdır. Bu anlamda *deux machina*’ya karşı çıkılır.

Michel Chion’a göre farklı sonuç fikirleri mevcuttur. Örneğin bazı senaryolar çevrimsel, dairesel biçimlerde kurulmuş öykülerden oluşur. Öykünün başında yer alan bir koşul, kişi ya da durum final bölümünde yeniden gösterilir. Örneğin hırsızlık nedeniyle film boyunca elde ele dolaşan değerli bir nesne final bölümünde yeniden yerine konur.

Bazı sonuç önerileri ise, açık son-kapalı son şeklinde biter. Başta gösterilen sırrın ya da gizemin final bölümünde sonuçlanmadığı senaryolara açık sonlu senaryolar denir. Çözüme ulaşan, ipuçlarının birbirine bağlandığı senaryolar ise kapalı sonludur. Michel Chion’a göre senaryonun sonunu yazmak en zor bölümlerden bir tanesidir. Rohmen’in “*eğer filmin sonunu bilmiyorsam hiçbir şey bilmiyorum demektir*” adlı sözüne atıfta bulunur.

Dramın temel öğelerinden biri olan beklenmedik olay (Aristoteles’e göre peripetie, Amerikan sinemasında plot point), öykünün gidişatında umulmadık ve ani bir değişiklik yaratır. Baht dönümü yaşayan kişinin yazgısında değişiklikler olur. Örneğin babasının farklı bir kişi olduğunu öğrenir, bavulda sakladığı para aslında orada değildir, öldü sanılan kişi yaşamaktadır vs.

Flashback (geriye dönüşler) tekniği, senaryo yazarlarının sık kullanıldığı bir yöntemdir. Michel Chion’a göre sinemanın dilinde flashback tekniği farklı biçimlerde olabilir.

- 1) Bilmece şeklindeki flashback: Genellikle ölen bir kişinin bıraktığı bir sır araştırılır. Tanıklıklar gizemli sır üzerine yoğunlaşır, tüm tanıkların diyaloglarında flashback tekniği kullanılır.

- 2) Tanıkların flashback anlatıları birbiriyle çelişir, birbirini yalanlar. Senaryonun kuruluşu bu çelişkili anlatılar sayesinde gerçekleşir.
- 3) Flashback tam öykünün sonuna doğru kullanılır, bu sayede olayların gidişatına aşına olmuş seyirci için olaylar sarpa sarar. Bir tür geriye sayma yapan başkahraman, seyirci için ezberleri bozar.
- 4) Flashback yapıldığı anda, senaryonun ileriye doğru akışı bozulmaz. Bu durumda ikili bir yapı ortaya çıkar.
- 5) Travma flashback, kişinin yaşadığı beyin travması sonucunda bilincinin bulanıklaşması ve sonrasında senaryo boyunca bilincin yavaş yavaş yerine gelmesi üzerine kuruludur.

Öyküleme Teknikleri

Michel Chion öyküleme tekniklerini 11 başlık altında gruplandırmıştır:

1) Dramatize etme:

Herhangi bir olayın, durumun, kurmaca ya da gerçek öykünün seyircide heyecan uyandırmasını sağlayarak dramatik şekilde işlemesi için başvuru yöntemlerin tümüdür. Michel Chion'a göre, başlangıçta dramatik olmayan bir malzeme ile çalışırken 5 yönelim üzerinden giderek dramatize etme işlemi gerçekleştirilebilir.

- a. Konuya yoğunlaşma
- b. Heyecan yaratılması, öykünün merkeze alınan kişinin lehinde özdeşleşme etkisi yaratacak şekilde anlatılması
- c. Duyguların şiddetlendirilmesi
- d. Olayları önem derecesine göre belli bir düzene göre sunmak
- e. Öykünün bir ilerleme çizgisinin oluşması ve iniş çıkışlarının saptanması

2) Bakış Açısı (öykü kimin bakış açısından anlatılacak)

Senaryo kişilerden birinin bakış açısıyla anlatılabilir. Seçilen bu

kişinin öyküde ağırlığı olmalıdır. Öyküye bir tür seyirci gözüyle, dışarıdan bakabilir. Diğer karakterlerin bilmediği ya da duyamadığı şeylere tanık olabilir. Seyirci için empati oluşturmalıdır ki, seyirci de bu kişinin bakış açısından olaylara bakabilsin. Öyle Bir Geçer Zaman Ki adlı televizyon dizisinde Osman adlı çocuk karakter, seyircide güçlü empati oluşturan, bakış açısı tekniğini güzel özetleyen bir örnektir. Senaristin kimin bakış açısından öykünün anlatılacağına karar vermesi, öykünün çizgisini ve dramatik tonunu değiştirir. Örneğin Jean Pouillon'un *Zaman ve Roman* adlı eserinde, 3 tür saptanmış:

- a) geriden bakış (her şeyi bilen, roman kişilerinin kafasından geçenini okuyan ve okuyucuya aktaran bakış açısı)
- b) aynı anda bakış (düşündükleri okuyucuya aktarılan ve merkeze alınan kişinin bakış açısı)
- c) dıştan bakış (araya hiçbir öykü kişisi koymadan, anlatının dışarıdan gösterilmesi)

3) Senaryonun İçerdiği Bilgiler:

Michel Chion'a göre bir öykü anlatmak, bir olayın zamansal ve mekânsal çerçevesi, kişileri, kişilerin kimlikleri, durumlarıyla ilgili çeşitli bilgilerin seyirciye aktarılması demektir. Bu anlamda seyirciye aktarılacak bilgilerin özenle seçilmesi gerekir, örneğin sıradan bir bilgi bir sır haline getirildiğinde seyircide büyük bir heyecan yaratabilir. Senaristlerin seyirciye verilecek bilginin ne zaman ve ne kadar verileceği konusunda strateji geliştirmesi gerekir. Örneğin öyküde bilinmezlik yaratan şey aynı zamanda heyecan ve gerilim yarattığı için merak ögesini artırır. Dolayısıyla seyircinin gerektiği zaman ve yerde, senaryonun önemli anlarında bilgilenmesi gerekir. Seyirci tam bilgilenme ve eksik bilgilenme arasında gidip gelmelidir. La Rochefoucauld'un da dediği gibi bilgisizliğin üç şekli vardır; "*lazım olanı bilmemek, yanlış bilmek, bilinmemesi gerekeni bilmek*" Dolayısıyla senaryo yazarı bilme kalıpları ile oynayabilir.

Senaryonun akışı içinde seyircinin bazen üstü örtük olarak bilgilenmesi gerekir. Örneğin "*bir odada uyumakta olan adam, o adanın*

sahibi olduğunu belirtir” Seyircinin şaşırtılmasına dönük girişimler dramatik yapıyı güçlendirir.

Michel Chion kitabın bu bölümünde, Vladimir Propp’un Masalın Biçimbilimi’ne gönderme yapıyor. Masalda yer alan kişilerin hepsinin masalın geçmişine dair bilgisi vardır, bunları nasıl öğrendiklerinin bilgisi seyirciye verilmez. Örneğin senaryo gereği öyküye yeni giren bir kişiye, senaryonun geçmişindeki bilgiler verilmez, o zaten bunları bilerek öyküye katılır. Michel Chion bu gibi durumlarda *eksilti* adını verdiği yöntemden yararlandığını belirtiyor. Bir öykünün doğru kurulması için kişiler arasında bilginin eşit olmayan oranlarda dağıtılması gerekir. Örneğin hazinenin yerini A biliyorsa, B bilmeyecektir. B, A’yı kandırmaya ya da ağzından laf almaya çalışacaktır. Örneğin Moliere’in Cimri oyununda Harpagon altınlarını saklamıştır, uşağı altınların yerini öğrenmeye çalışır.

4) Eksilti, Temel Eksilti:

Eksilti, senaryoda sık başvurulan bir yöntemdir, öykünün bir parçası ve anının bilinçli olarak atlanması ve seyircinin bu eksik parçaları aklından birleştirmesi fikrine dayanır. Michel Chion’a göre eksiltiler, ritmi hızlandırıp öyküyü canlandırır. Eksiltiler yoluyla seyirciye sürprizler hazırlanır. Gerard Genette’in tanımlamasıyla *temel eksilti* ise, başkaraktere ait çok önemli bir bilginin sadece anlatıcı tarafından bilinmesi, ancak bunun okuyucudan saklanmasıdır.

5) Gerilim, Sürpriz, Şaşırtmaca:

Alfred Hitchcock gerilim ve sürprizi tanımlamak için şu örnekleri veriyor. İki kişi konuşurken, masanın altında olan bombanın patlaması sürpriz efektidir, ancak masanın altında bombanın olduğunun seyirci tarafından bilinmesi ve patlamaya 15 dakika kalmış olması ise gerilimi yaratır.

6) Tahmin:

Aristoteles olayların *umulmadık* ve *istenmedik* bir anda bir mantık çerçevesinde birbirine bağlanması önerir. Senaryo yazarı seyircinin

geçmiş ve gelecek hakkında tahminlerde bulunmasını sağlayacak şekilde senaryo şaşırtma biçimlerinden yararlanmalıdır. Michel Chion seyircinin bir filmi izlerken genelde gelecek zamanı düşündüğünü ve tahminlerini de bunun üzerine kurduğunu belirtir.

7) Yerleştirim:

Yerleştirim (İngilizcesi implant olan sözcüğün karşılığı olarak çevrilmiş) filmin ileriki aşamalarında konuya katkıda bulunacak bir kişi, ayrıntı, olay ya da nesnenin filmin hareket eksenine sokulmasıdır. Ancak bu seyirci tarafından farkına varılmayan, sonradan algılanan bir durum olarak tasarlanmalıdır.

8) Aldatmaca:

Seyircinin tahminlerini başka yöne çekmeye dönük senaryo hileleridir. Bu hileler senaristler tarafından bilinçli olarak kullanılır.

9) Kişilikler:

Filmde rolü olan kişilerin görünüm ve davranışlarını oluşturan ayrıntıların dökümüdür. Sinemada edebiyattan farklı olarak kişilerin ve karakterlerin eylemleriyle ve hareketleriyle gösterilmesi esası vardır. Kişilerin karaktere dönüşmesinde ayrıntılar ve küçük detaylar çok önemlidir, ancak bu özelliklerin öyküden kopuk olmaması gerekmektedir. Örneğin çiğnenen bir sakız, ağızdan düşmeyen bir söz, bir telaffuz bozukluğu, çıkarılan özel bir ses gibi ayrıntıya dayalı özellikler öykünün içinde yapay bir öge olarak kullanılmamalıdır.

10) Karşıtlıklar:

Anlatı oluşturmak için çok sık başvurulanan bir yöntem karşıtlıklar yaratmaktır. Davranışlar, karakterler ve durumlar arasında karşıtlıklar kurma senaryonun tüm özellikleri için geçerli bir yöntemdir.

11) Soluklanma-Dinlenme:

Michel Chion'a göre, seyircinin dramatik doygunluğa ulaşmasını kontrol altında tutmak amacıyla senaryonun belirli bölümlerinde

seyirciyi rahatlatmak gereklidir. Burada oyuncu ve yönetmen Yves Robert'in sözlerinden alıntı yapar: “*Palyaçolar seyirciyi fazla güldürdüklerinde keman çalmaya koyulurlar. Çünkü seyircinin daha fazla gülemeyeceğini bilirler*” Dinlendirici sahneler aynı zamanda seyircinin ilgisini ayakta tutmaya yardımcı olur, çünkü sürekli gerilim içinde olmak olanaksızdır. Bu tarz bir üslup monotonluk yaratır. Michel Chion içinde soluklanma ve dinlenme ögesi olmayan senaryolara mekanik senaryolar adını vermektedir. İnsan doğasının ise mekanik olmadığını belirten Chion, anlatıların yumuşak ve esnek kurulması gerektiğini belirtir.

12) Uzatma noktası (point d'orgue)

Michel Chion'a göre, tıpkı müzik parçasının son notasının uzatılması (point d'orgue) gibi, senaryo içinde de anlam yüklü birimlerin öneminin artması için uzatma işlemi yapılabileceğini belirtir. Öykünün bir tür noktalama işaretleri olmalıdır. Bunlar vurgulamalar (capper) ve heyecan sahneleridir (buttons). Vurgulama ile kastedilen senaryodaki bir eylemin altını çizmektir. Örneğin tüyler ürpertici açıklamaların yapıldığı bir sahnede gök gürültüsü efektinin kullanılması ya da tehlikenin geldiğini haber veren özel efektler kullanılması gibi. Heyecan sahneleri ise genellikle televizyon dizilerinde son sahnelerde kullanılan gerilim, heyecan ya da sır içeren bölümlerdir. Seyirci bir sonraki bölüme kadar merak içinde bırakılmalıdır.

13) Yinelemeler ve Yinelemeli Gag'lar

Bir olayın, bir bilginin, bir karakter özelliğinin senaryoda yinelenmesi anlatıyı etkin kılar. Yineleme bilgilerin akılda kalmasını kolaylaştırır. Michel Chion bu görüşünü güçlendirmek için ünlü Rus yönetmen Sergei Eisenstein'a atıfta bulunur: “*Değişik bölümler arasında gereken bağın kurulması için en etkin yöntemlerden biri de yinelemedir. Yineleme ögesi, müzikte çok etkin bir rol oynar, yineleme her şeyden çok birlik izlenimi uyandırmaya yarar*”

Yinelemeli “gag”ler ise, bir davranışla ya da durumla ilgili görsel nitelikli eğlendirici ayrıntılardır. Amaç değişik aralıklarla dozu gide-

rek artan bir kahkaha tufanı yaratmaktır. Ancak bana kalırsa, yinelemeli “gag”ler günümüz sit-com mantığı içinde, güldürü öğesinin altını boşaltarak kullanan bir yöntemdir.

Senaryo Biçimleri

Michel Chion, senaryo yazımı üzerine ABD ve Avrupa eksenli incelediği modelleri kavramsal düzeyde netleştirmek için 7 tane terim ortaya atıyor.

- 1) **Düşünce-Öykü:** Senaryodan bağımsızdır, ancak senaryonun temelini oluşturur.
- 2) **Sinopsis:** Yunanca’dan gelen sözcük, kökensel olarak “bir bakışta okunabilen” demektir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde de “tümbakış” olarak belirtilir. “1. Bir bilimin ya da öğretim konusunun tümüne kısa bakış. 2. Bir filmin konusunun kısa özeti ya da bir senaryonun taslağı. (<http://tdkterim.gov.tr/>) Michel Chion sinopsisin Fransa’da 1-3 sayfalık (diyalog içermeyen) özet anlamında kullanıldığını belirtiyor.
- 3) **Outline:** Tüm öykünün hiçbir şeyi atlamadan sahnelerine göre birkaç sayfada yapılan özetidir. Step outline (adım adım yapılan özet) ise, sahnelerin numara sırasına göre birbirini izlemesi, ayrıca her sahnenin başında bir tümcelik özet kullanılmasıdır.
- 4) **Treatman (Geliştirim Senaryosu):** Senaryonun diyalog içermeyen ayrıntılı hareket planıdır. Diyaloglar olmadan sahnelerin eylemsel akış planını içerir. Michel Chion treatman’ın günümüzde çok fazla kullanılmadığını belirtmektedir.
- 5) **Çekim Senaryosu:** Teknik dekupaj dışındaki her bilgiyi kapsar. Hareketin, kişilerin ve mekânın betimlemeleri ve diyalogları içerir. Genelde iki sütun halinde yazılır, bir sütunda “görsel” bilgiler, diğer sütunda ise senaryonun “sesli” bölümü vardır.
- 6) **Teknik Dekupaj:** İngilizcesi shooting script olan kavram çekim ve mizansen için gerekli teknik bilgileri içerir ve ağırlıklı olarak çekim açılarını belirtir.

- 7) **Story-board (resimli taslak):** Her sahne hem sözcüklerle hem de çizgi filmlerde olduğu gibi şematik biçimlerde görselleştirilir. Özellikle fantastik ve bilimkurgu filmlerinde sık kullanılır.

Kitabın son bölümünde senaryo konusundaki en temel kaynakçalar ayrıntılı bir şekilde anlatılmış. Yazıda aktardığım verilerin oyunlaştırma konusunda çalışma yapan tiyatrocular için katkı sağlayacağını düşünmekteyim.

Oyun Kurgusunda Sırlardan Yararlanmak¹¹

Saklanan ya da bastırılmış bir sırrın açığa çıkması bir oyun kurgusu oluşturmak için iyi bir başlangıç noktası olabilir. Mayıs ayında yapılacak 18. İKSV İstanbul Tiyatro Festivali'nde oynanmak üzere hazırladığımız Karşılaşmalar adlı projemizin çıkış noktası da önemli bir sırrın açığa çıkması. Bugünkü yazımda sırlar hakkında önemli bulduğum bir makaleden bazı notları okuyucularla paylaşmak istiyorum.

Esther Rashkin *Aile Sırları ve Anlatının Psikanalizi* adlı kitabının *Karakter Analizi, Konuşulmayan Sırlar ve Anlatı Formasyonu* adlı makalesinde, sır kavramı üzerine bazı önemli saptamalarda bulunuyor. Yazar makalede ünlü psikanalistlerinden Nicolas Abraham (1919-1975) ve Maria Torok'un (1926-1998) bazı çalışmalarına atıfta bulunur. Abraham ve Torok'un araştırmalarına göre, aile sırlarının çeşitliliği düzenli bir şekilde çocukluktan kaynaklanır. Sırların amacı kendi mahremiyetini korumak ve aile içi huzuru sağlamaktır. Aşırı utangaçlık ya da sessizlik hali aslında özel bir olaydan, yani saklanan bir sırdan kaynaklanmaktadır. Örneğin aile içinde yıllarca saklı tutulan illegal sırlar, örneğin intihar veya cinsel sapkınlıklar psikik etkileri azaldıkça sık sık açığa çıkarlar ya da dağılırlar. Nicolas Abraham'a göre bu aile içindeki sırları düzenli bir şekilde geri çağıran hayaletin varlığından kaynaklanır.

Abraham ve Torok'a göre, psikopatolojik semptomlar gizlenen deneyimlerin ve utangaçlıkların bilince ulaşmasıyla ortaya çıkar. Bu düşünce sistemi Freud'dan farklıdır. Bireyin bastırdığı arzuları ve sırları ailenin bir üyesi olarak, gelecek kuşaklara aktarılır. Sırlar kuşaklar arasındır. Ailenin herhangi bir üyesi ailenin tarihinde gizli tutulmuş ve üzerine konuşulmayan sırlardan fazlasıyla etkilenir. Örneğin Hamlet oyununda hayaletin belirişi ailenin sırlarının açığa çıkmasıyla ilinti-

11 Bu yazı 23.03.2012 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2012/03/oyun-kurgusunda-sırlardan-yararlanmak/>) yayınlanmıştır.

lidir. Hayalet aile sırlarını gelecek kuşaklara aktarır, sır ve gizemler kişinin bu anlamda kimliğidir.

Hamlet oyununda hayaletin varoluşu ve Hamlet karakteri arasında patolojik bir ilişki vardır. Abraham ve Torok'a göre, Hamlet oyunu halk için hastalık ya da sapkınlık yaratır, çünkü karakterler hakkında eksik bilgilerimiz vardır. Tedavi için kayıp parçaların bir araya getirilmesi ve oyunun tamamlanması gerekir. Bu işlevi de hayalet yapar. Bu anlamda eksik bilgiler hem Hamlet hem de seyirci açısından tekinsizlik yaratır, bunun kaynağı da aile içinde geçmişte yaşanan bir sırrın bilinip bilinmemesi şeklinde yorumlanabilir. Tekrarlanan ve obsesif hale gelen davranışlar sırlarla ve hayaletin etkisinde olmakla bağlantılıdır.

Abraham ve Torok hayaletleri psikopatoloji ve terapi tedavilerinin birer kaynağı olarak tanımlarlar. Hayaletlere pozitif bir anlam yüklerler. Esther Rashkin ise, edebiyatın içinde retorik ve dilsel olarak hayaletleri göstermek ister. Bu noktada edebiyat analizi ve psikanaliz arasında bağlantı kurmaya çalışır. Örneğin edebi bir metnin içindeki dilbilimsel öğeler eksiklidir, yarım bırakılmıştır. Bu yüzden de metnin içindeki gizli olan eksik parçaların diğerleriyle birleşmesi gerekir. Bunun içinde bir tür hayalet avcılığı yapılması gerekmektedir.

Eğer oyun kurgusuna başlangıç noktası olarak bir sır ile başladıysak, senaryo yazım kuralları gereği bazı sorulara cevap vermemiz gerekecektir.

- 1) Saklanmış aile sırrı nasıl açığa çıkacaktır? Sırrı ortaya çıkaran hayaletin fonksiyonunu oyun kurgusu içinde kim/kimler üstlenecektir?
- 2) Bu sır karakter açısından neden önemlidir?
- 3) Sırrın öğrenilmesi, Abraham ve Torok'un terimleriyle konuşursak kişinin gerçek kimliğini öğrenmesi demektir. Bu anlamda Aristo terimleriyle konuşursak bilgisizlikten bilgiye geçiş durumu vardır. Bu noktadan sonra sırrını, yani gerçek kimliğini öğrenen kişi ne yapacaktır?

Aslında tüm bu sorulara vereceğimiz yanıtlar oyun kurgusunun oluşumuna hizmet edecektir. Elbette ki, sırlardan yararlanarak oyun kurma tekniği bir dramaturjik çerçeve içinde şekillenmelidir. Aile sırlarından yararlanmak Hollywood tarzı korku ve gerilim filmlerinde sık kullanılan bir tekniktir. Ancak Brechtien bir dramaturjik yoruma yönelmek isteyenler için, sırlar sadece salt bir kurgu tekniği olarak değil, toplumsal değişimi ima eden anlatı formları olarak görülmelidir. Saklanan sırrın açığa çıkmasının seyirci üzerindeki toplumsal anlamı ve önemi ne olabilir? Örneğin Sevilay Saral'ın yazdığı Otobüs ve Ele-ni'den Mektuplar oyunları özünde (oyun kurgusu bağlamında) saklanan sırların açığa çıkması üzerine kuruludur. Seyirci her iki oyunda da eksik parçaları tamamlayarak, sırrın kendisine ulaşmaya çalışır. Bu ulaşma çabası ise farklı karakterlerin gözünden seyirciye aktarılır. Bu sayede de sır kişisel bir sır olmaktan çıkar ve toplumsal belleğin dev-reye girdiği bir yapıya evrilir.

Cesaret Ana ve Çocukları: Oyun Modeli ve Olay Örgüsü Hakkında Düşünceler¹²

Geçen yıldan beri sürdürdüğümüz kolektif oyunlaştırma başlıklı eğitim çalışmalarında, özellikle Ömer F. Kurhan'ın yazdığı *Kolektif Oyunlaştırmaya Giriş* adlı makaleden etkilenerek, bir oyunun dramaturjisinin yapısal olarak nasıl analiz edileceği üzerinde fikir üretmeye çalışıyoruz. Yapısal analiz yapmak için, elimizde iki anahtar kavram var: Bir oyunun *model analizi* ve oyunun *değer analizi*. Özellikle model analizi konusu, bizler için oldukça yeni bir kavram. Acaba nasıl olur da, bir tiyatro yapıtını oyunusal model olarak inceleyebiliriz. Sanırım bu konuda oyun teorisi (game theory [1]) olarak adlandırılan matematiksel modelleme biçiminden yararlanmak mümkün. Boğaziçi Üniversitesi ekonomi bölümü mezunu birisi olarak, öğrenim hayatında yoğun bir şekilde dersler aldığım bir konunun tiyatro yaparken karşımıza çıkacağını hiç düşünmemiştim. Son günlerde bu konu üzerinde bazı okumalar yapıyorum ve temel kavramları not almaya çalışıyorum. Yakın zaman içinde notlarımdan bir yazı oluşturacağım. Ancak şu ana kadar yaptığım çalışmada, tiyatro teorisi ile paralellik kurulabilecek bir teorik çerçeve kurmanın kolay olmadığını düşündüm. Şu an için belirli sorular ortaya koydum ve yanıtlar üretmeye çalışıyorum:

1. Oyun teorisinde, oyuncu kendi çıkarları doğrultusunda rasyonel davranan bir kişidir. Acaba Aristo'nun bir karakterin sahip olması gereken değerler olarak tarif ettiği tutarlılık, uygunluk, benzerlik ve iyilik kavramları ile oyun teorisindeki rasyonellik ilkesi arasında bir korelasyon kurulabilir mi?
2. Bir oyunu oynayan oyuncunun duyguları ve coşkuları devreye girdiğinde, rasyonellikten uzaklaşılır. Akıl (bireysel çıkar ve rasyonalite) ile duygu (coşku belleği) arasında bir ikilem olu-

12 Bu yazı 01.10.2007 tarihinde <http://arsiv.art-izan.org/cesaret-ana-calismasi/cesaret-ana-ve-cocuklari-oyun-modeli-ve-olay-orgusu-hakkinda-dusunceler> yayınlanmıştır.

- şur. Bu noktada, matematiksel bir model olan oyun teorisinin zaafı ortaya çıkmaya başlar. Oyun teorisinin bu açmazlarına çözüm oluşturmak için, game teorisi terminolojisi içinde theatre theory olarak adlandırılan (farklı bir bağlamda kullanılan tiyatro teorisi) bir kavram ortaya çıkmaktadır. Acaba bu analizler ile bizim anladığımız dram sanatı arasında bir bağ kurabilir miyiz?
3. Bir tiyatro oyunundaki kurguyu, acaba hangi oyun teorisi sınıflandırmasına sokabiliriz? Oyun teorisinde statik ve dinamik oyunlar, tek ve çok kişilik oyunlar, işbirlikçi ve işbirlikçi olmayan oyunlar, tümel ve tikel bilgili oyunlar türünden sınıflandırmalar bulunmaktadır.
 4. Tiyatrodaki dramatik çelişki kavramı ile oyun teorisindeki oyuncuların çıkar çatışması (işbirliği veya rekabet) kavramı arasında bir paralellik kurulabilir mi?
 5. Çok kişilik oyunlarda, kazanç matrisini oluşturmak için senaryo analizi ve olasılık hesapları kullanılmaktadır. Dramatik bir olayın inşası için de olaysal bağlam ve dolayısıyla kurgu ve senaryo gerekmektedir. Bir tiyatro metnini oluştururken bir yazar acaba hangi olasılık hesaplarını kullanmakta ve nasıl bir senaryo modeli oluşturmaktadır?
 6. Oyun teorisinde ahlaki bir yargı var mıdır? Ya da oyun teorisinin ön kabullerini politik ve etik olarak nasıl değerlendirebiliriz?

BGST’de profesyonel tiyatro bölgesi inisiyatifi içinde yer alıyorum ve bir süredir Bertolt Brecht’in Cesaret Ana ve Çocukları oyunu üzerinde projelendirme ve ön hazırlık çalışması yürütüyorum. Brecht’in ünlü oyununu model analizi bağlamında nasıl değerlendirebileceğimi düşünürken, kumar metaforu üzerinden hareket edebileceğimi düşündüm. Ve bir soyutlama yaparak Cesaret Ana karakterini savaş alanında rulet [2] oynayan bir kumarbaz olarak hayal ettim. Değişik kazanma seçenekleri sunulan rulet oyunundaki amaç, en iyi tahmini yapmak ve mümkün olan en az kayıpla, kar elde ederek oyunu bi-

tirmektir. Oyuncunun kaybetme ve kazanma ihtimali şans ve strateji faktörüne bağlıdır. Bu varsayımına göre oyunun model analizi ile ilgili bazı sonuçlara ulaşılabilir:

Cesaret Ana iyi bir tüccar olarak kendince akıllı oyun stratejileri (savaşın koyduğu kurallara karşı) kurmaya çalışır, çoğu zaman şanslı yaver bile gitse, elindeki oyuna giriş sermayesi oyun boyunca azalır. Ancak hiçbir zaman sıfırı tüketmez. Oyunda ciddi kayıplara uğramasına rağmen, kazanma ihtimali hiçbir zaman bitmez, olay örgüsünün kuruluşu ve ilerleyişi bu şekilde süregider. Bu karaktere dair eleştirel bir tavır almak isteyen Brecht'in oyun yazımındaki bilinçli bir tercihidir. Bana göre Brecht oyun modelini bu şekilde kurmuştur. Nice yenilgilere ve çöküşlere rağmen orta sınıf ideolojisinin kolaylıkla dönüşüme uğramaması, Brecht tarafından altı çizilen bir noktadır. Bu yüzden de Brecht kazanma ihtimalinin bitirmediği bir oyun modeli kurarak eleştirel bir yapı oluşturmayı denemiştir. Savaşın onbeş yıllık seyri içinde, Cesaret Ana'nın ekonomik durumu giderek kötüleşir. Ancak lineer bir şekilde birden bire ekonomik çöküş yaşamaz. İnişli çıkışlı bir seyir vardır. Sıfırı tüketmediği için de oyuna devam eder. Benim yorumuma göre de oyunun sonunda Amerikan ruleti giderek Rus ruletine (*ya 1 ya da 0 olan oyun modeline*) dönüşecektir.

Olay örgüsüne bakacak olursak, oyunun en başında Cesaret Ana, üç çocuğunu da riske ederek savaş ruletine baştan girmiştir. Biz seyirci olarak, karakterin neden oyuna girdiğini sorgulayamayız. O zaten oyundadır ve bu seyirci için verili durumdur. Seyirci oyun kurgusunun ilerleyen bölümlerinde, kuralların eşitsiz bir şekilde sürdüğünü ve Cesaret Ana'nın kaybettiğini fark etmeye başlar. Bana kalırsa Brecht seyirci için şöyle bir oyun modeli kurar:

1. Kurduğu ikili yapı (çift zamansallık) ile kumar oyununun kurallarını sorgulamaya olanak sağlar. Seyirci açısından kazançları ve kayıpları birarada gösterir.
2. Lineer olmayan, diyalektik bir oyun yapısı vardır. Cesaret Ana oyunda tam kaybetti derken kazanır, tam kazandı derken kaybeder. Seyirci açısından oyunun sürdürülmesi yönünde bir

beklenti yaratılır. Seyircinin empati kurduğu karakterin oyunu sürdürmesine izin verir.

Bu çerçeveden sahnelere bakacak olursak:

1.Sahne: Bir satranç oyunu misali sürekli bir strateji savaşı yaşanan giriş sahnesinde, Cesaret Ana bir oğlunu kaybeder. Ticaret yaparak katıldığı kumar oyununda kazandığı tek şey yarım gulden paradır. Cesaret Ana, Yazıcı ve Çavuş'un taleplerini duyunca iki oğlunu da kaybedeceğini hisseder ve karşı hamleler (mal satmaya çalışma, sözel ikna, bıçak çekerek korkutma, fal bakma gibi "mistik" güçlerini kullanma vs.) yapar ve tam oyundan geçici çıkma (*gitmeye yeltenirken*) kararı alacakken, karşı tarafın hamlesiyle oyuna devam etmeye karar verir. Ve bu stratejisi yüzünden büyük oğlundan olur.

2.Sahne: Cesaret Ana, ordu mutfağında çalışan Aşçı'ya mal satışı yapar. Açlığın kol gezdiği ortamda, Aşçı ile pazarlığa tutuşur. Oyunda baştan avantajlıdır. Ancak Aşçı pazarlık gücünü kullanmaya çalışır ve Cesaret Ana'yı oldukça zorlar. Cesaret Ana mal satışı ve pazarlık esnasında tesadüfi olarak oğluyla karşılaşır. Komutan öküzleri çalarak kahraman olan Eliff'e ödül olarak öğle yemeği verir. Ancak kahraman konuğa sunulacak bir yemek yoktur. Aşçı mecburen Cesaret Ana'nın teklifini kabul eder. Cesaret Ana bu durumu bir avantaja çevirir ve satıştan beklediğinden daha karlı çıkar.

3.Sahne: Katolik baskınından sonra alay kasası İsviçre Peyniri'nin elinde kalır. İsviçre Peyniri rakip güçlerin eline geçince, onun hayatı ve kasa üzerine üçlü bir savaş ruleti oynanır. Bu oyunda Cesaret Ana ikili bir oyun stratejisi izler.

Cesaret Ana'nın amacı: Arabayı Yvette'in sevgilisi Albay'a rehine vererek 200 gulden toplamak ve bu parayı Çavuş'a vermektir. Bu sayede hem İsviçre Peyniri'ni kurtarmak, hem de arabadan olmamak ister.

Ancak 200 guldenlik teklifi çok bulur ve Yvette aracılığı ile Gözü sarıgılı Çavuş ile pazarlığa tutuşur. Cesaret Ana'nın repliklerde biraz karışık olan bir diğer amacı ise şu şekilde düşünülebilir: Çavuş ile pazarlık yapmak, oğlunun hayatı için örneğin 120 gulden vermek ve oğlunu kurtarınca kasanın içindeki 200'ü almak ve 80 gulden karlı çıkmak.

Yvette'in amacı: Arabayı satın almak ve geleceğini değiştirmektir.

Rakip güçlerin amacı: Kasanın yerini öğrenmek ve içindeki parayı almaktır.

Sonuç: İsviçre Peyniri kasanın yerini söylemez. Dürüstlüğü yüzünden kurşuna dizilir. Oyuncuların amaçları açısından bakarsak, bu üçlü oyunda kazanan olmamıştır. Herkes kaybeder. Cesaret Ana bir oğlundan olur. Yvette, fahişelik yapmaya devam edecektir. Rakip güçler ise, kasayı ele geçiremez. Ancak arabanın kaybedilmemiş olması, yine Brecht'in oyun modeline uygun bir şekilde gerçekleşir. Kazanma ihtimali sürdürülür.

4.Sahne: Cesaret Ana'nın 3.sahnedeki oyun stratejisi başarısız olunca, olumsuz sonuçlarla karşılaşır. Kaybetmeye devam eder. Cesaret Ana'ya bazı kısıtlamalar yapılır ve cezalar verilir. Bu durumu kendi lehine çevirmek için şikâyet hamlesini yapar. Ancak şikâyetinden vazgeçer. Çünkü Brecht'in deyimile "şeytanla masaya oturacak kadar kaşığı uzun ve öfkesi yeterli değildir." Oyunda kaybetmeye devam eder.

5.Sahne: Cesaret Ana savaş alanında, "her koyun kendi bacağından asılır" düşüncesiyle, elindeki malları yaralı köylülere vermek istemez. Ancak kızı Katrin'in merhameti dört subay gömleğini kaybetmesine neden olur. Kazanan yaralı köylüler olmuştur.

6.Sahne: Yüksek rütbeli bir kumandan ölmüş ve savaşa geçici bir süre ara verilmiştir. Ancak Cesaret Ana oyuna ara vermez. Savaşın uzayacağı öngörüsünden hareket ederek, mal stoklaması yapmaya

karar verir. Yani, oyunda ileriye dönük risk alır. Kızı Kattrin'i de bu riske ortak eder ve mal satın alması için şehre gönderirir. Kattrin yol-da askerlerin saldırısına uğrar ve yüzünden feci bir şekilde yaralanır. Kaybeden Kattrin olmuştur.

7.Sahne: Aldığı risk sayesinde kızının başına bela açan Cesaret Ana, kumarda kazanır. Cesaret Ana ticaret hayatının zirve noktasındadır. Savaşın bir nimet olduğundan dem vurur.

8.Sahne: Oyunda kurallar değişmiştir. Savaşın kısa süreliğine sona ermesi ve barışın gelmesi Cesaret Ana'yı ekonomik anlamda olumsuz etkiler. Bu durumu tersine çevirmek için hemen yeni bir strateji yapar. Malları elden çıkarmaya karar verir. Ancak şans faktörünün de etkisiyle savaş tekrar başlar ve hemen eski stratejiye geri döner. Strateji seçimi yapması gereken bir anda, büyük oğlu Eliff'den haber alır. Ancak mal satacak olması yüzünden, oğluyla ilgilenmeyi erteler. Tüm odak noktası elindeki mallardır.

9.Sahne: Oyndaki kurallar aleyhindedir. Ciddi ekonomik kayıplar yaşar. Tam bu sırada Aşçı'dan gelen aşevi işletmesi önerisi, kazanç getirmesi muhtemel bir tekliftir. Ancak Aşçı'nın Dilsiz Kattrin'i istememesi yüzünden, Cesaret Ana teklifi reddetmek zorunda kalır. Kızı ile birlikte arabayı çekerek oyuna devam eder.

10.Sahne: Cesaret Ana'nın Aşçı'nın önerisini kabul edememesi ve oyuna devam etmeye karar vermesi, koşullarının daha da kötüleşmesine neden olur. Savaşın yıkım etkisi giderek artar.

11.Sahne: Cesaret Ana açısından yenilgi devam eder. Kaybedecek çok fazla bir şeyi kalmayan Kattrin, kendini feda eder. Hayatı pahasına çaldığı trampetler bir yerleşim yerinin kurtulmasına neden olur. Kazanan insanlık olacaktır.

12.Sahne: Cesaret Ana Kattrin'in ölümünden sonra, ironik bir şe-

kilde hala kumar oyunu oynamaya devam eder. Elinde kalan tek şey köhnemiş ticaret arabasıdır.

Oyundaki Olay Örgüsü:

Brecht'in metni üzerine yapılacak bir dramaturji ve sahneleme çalışması Aristo'nun deyimiyle "oyunun ruhu ve özü" olan olay örgüsü eksen alınarak yapılmalıdır. Aşağıdaki olay örgüsü, metni basit bir şekilde algılamaya ve temel vukuatları çıkarmaya yönelik olarak hazırlanmıştır.

1.Sahne:

Uzun süreden beri devam eden bir savaşın atmosferinde, Çavuş ve Çığırtnan cepheye sürülecek asker arayışları içerisinde. Ordunun ve savaşın propagandasını yaparak asker toplamaya çalışırlar. Ailesi ve arabasıyla savaş coğrafyasında dolaşarak mal satan bir tüccar olan Cesaret Ana'yı gören askerler arabayı durdururlar. Amaçları oğulları askere almaktır. Cesaret Ana'nın tüm çabalarına rağmen, büyük oğlu Eliff askerlerle birlikte savaşa gider. Cesaret Ana kalan diğer çocukları ile birlikte ticaret arabasını çekmeye devam eder.

Sahnenin temel vukuatı, asker bulma zorluğu çeken militer güçlerle, küçük bir aile şirketinin patronunun çıkar çatışması içinde olmasıdır. Annenin ısrarlarına rağmen büyük oğlun savaşa gitmek istemesi, militer güçlerin ekmeğine yağ sürer.

2.Sahne:

Cesaret Ana ordu mutfağında çalışan bir aşçı ile horoz pazarlığı yapar. Amacı en yüksek fiyata elindeki horozu Aşçı'ya satmaktır. Bu sırada büyük oğlu Eliff'in savaş ortamında yaptığı bir yağmalama ve adam öldürme eylemi sayesinde kahramanlaştığını görürüz. Eliff komutanından övgüler almaktadır. Komutan ödül olarak bir ziyafet hazırlanmasını ister. Cesaret Ana bu durumdan faydalanarak horozu Aşçı'ya satar. 2 yıl aradan sonra oğluyla ilk defa kucaklaşır.

Sahnenin temel vukuatı, katliam yaparak kahraman ilan edilen büyük oğlun, annesiyle iki yıl sonrasında tekrar karşılaşmasıdır.

3.Sahne:

Büyük bir savaş coğrafyasında dolaşan tüccar Cesaret Ana ve kızı tutsak düşmüşlerdir. Ancak ticaret kesintiye uğramamıştır. İsviçre Peyniri'nin bağlı olduğu askeri birlik baskına uğrayınca, alay kasası elinde kalmıştır. Bu durum onun için büyük bir tehlike oluşturmaktadır. İsviçre Peyniri bir an önce kasayı güvenli bir yere saklamayı ve birliğine geri götürmeyi amaçlar. Baskın yapan askeri güçler ise kasanın peşindedir. İsviçre Peyniri kasa ile birlikte yakalanır. Cesaret Ana savaş ortamında fahişelik yapan Yvette'den yardım ister ve ortanca oğlun kurtulması için arabasını rehine bırakmak karşılığında pazarlığa başlar. Ancak Yvette- Cesaret Ana- Çavuş arasındaki üçlü pazarlık çok fazla uzayınca, İsviçre Peyniri trajik bir şekilde ölür. Cesaret Ana, Rahip ve kızı ile birlikte ticaret arabasını çekmeye devam eder.

Sahnenin temel vukuatı, dürüstlüğü yüzünden ölüme giden İsviçre Peyniri'nin hayatı üzerine oynanan üçlü kumdur.

4.Sahne:

İsviçre Peyniri'nin yol açtığı sorunlar yüzünden Cesaret Ana'ya bazı kısıtlamalar yapılır ve cezalar verilir. Bu durumu alay komutanına şikâyet gelen Cesaret Ana, haksızlığa uğradığı için son derece öfkeli olan genç bir askerle karşılaşır. Cesaret Ana öfkeli askerin öfkesini bastırıp onu sakinleştirmek isterken, bir yandan da kendi öfkesini bastırır ve şikâyet etmekten vazgeçer.

Sahnenin temel vukuatı, yeterli öfkeye sahip olamayan orta sınıf bir tüccarın başkasını sakinleştirmeye çalışırken kendini yatıştırmasıdır.

5.Sahne:

Savaş şiddetlenmiştir. Cesaret Ana, Kattrin ve Rahip çatışmalar yüzünden yaralanmış köylülerle karşılaşır. Yaralarını iyileştirmek için sargı bezine ihtiyaçları vardır, ancak Cesaret Ana arabasındaki malları vermek istemez. Merhametli ve cesur Kattrin ise köylülere yardım et-

mek için arabada bulunan subay gömleklerini yırtarak sargı bezi işlevi görmesini sağlar. Bu sırada damı çöken bir evdeki bir çocuğu kurtarır.

Sahnenin temel vukuatı, merhametli Kattrin'in annesine karşı çıkması, yaralı köylülere yardım etmesi ve bir bebeği ölümden kurtarmasıdır.

6.Sahne:

Cesaret Ana Rahip'in savaşın uzayacağı öngörüsünden hareket ederek, kar etme arzusuyla bolca mal stoklaması yapmaya karar verir. Bu yüzden de kızı Kattrin'i mal satın alması için şehre gönderir. Kattrin yolda askerlerin saldırısına uğrar ve yüzünden feci bir şekilde yaralanır.

Sahnenin temel vukuatı, Kattrin'in trajik bir şekilde yaralanmasıdır.

7.Sahne:

Cesaret Ana ticaret hayatının zirve noktasındadır. Savaşın bir nimet olduğundan dem vurur.

Sahnenin temel vukuatı, aymazlık içinde olan Cesaret Ana'nın kısa süreli çıkarını düşünerek savaşa övgüler düzmesidir.

8.Sahne:

Savaşın kısa süreliğine sona ermesi ve barışın gelmesi Cesaret Ana'yı ekonomik anlamda olumsuz etkiler. Rahip'in öngörüsü boşa çıkmıştır. Aşçı geri döner. Yvette ile Aşçı karşılaşır. Aşçı, nam-ı diğer pipolu Pieter, Yvette'in hayatını karartan kişidir. Büyük oğul Eiliff tutuklu olarak geri döner, barış zamanında yaptığı bir yağmalama eylemi yüzünden tutuklanmıştır ve ölüm cezası almıştır. Rahip, Eiliff ile birlikte gider. Savaş tekrar başlamıştır. Cesaret Ana bir an önce malları satmak için yola çıkmaya karar verir. Aşçı Eiliff'in durumunu Cesaret Ana'ya anlatır. Cesaret Ana nasıl olsa Eiliff'i daha sonra görürüm umuduyla çok fazla umursamaz ve Aşçı ile birlikte arabayı çekerek yoluna devam eder.

Sahnenin temel vukuatı, savaşın durması ve yeniden başlaması ile Cesaret Ana'nın strateji oluşturması ve kahraman ilan edilen büyük oğlun aynı sistem tarafından savaş suçlusu ilan edilmesidir.

9.Sahne:

Savaşın yıkıcı etkileri git gide artmıştır. Cesaret Ana'nın ekonomik durumu giderek kötüleşir, dilencilik noktasına kadar gelir. Bu arada Aşçı'ya ailesinden miras olarak bir aşevi kalmıştır ve Aşçı Cesaret Ana'ya aşevini birlikte işletme teklifinde bulunur. Ancak Kattrin'i istemez. Cesaret Ana ise Kattrin'in yalnız bırakamaz ve Aşçı'yı terk eder. Kızı ile birlikte arabayı çekmeye devam eder.

Sahnenin temel vukuatı, dilencilik noktasına kadar düşülen bir ortamda bir kurtuluş umudunun ortaya çıkması, ancak savaş kurbanı genç kızı Aşçı'nın istememesi yüzünden umudun sona ermesidir.

10.Sahne:

Cesaret Ana ve Kattrin perişan bir şekilde yollara düşerler.

Sahnenin temel vukuatı, savaşın insanlık üzerindeki yıkım etkisinin iyice artmasıdır.

11.Sahne:

Cesaret Ana ve Kattrin kuşatılmış bir şehrin yakınında arabaları harap olmuş bir şekilde mola verirler. Şehri kuşatan askerler köylülere şehre giden yolu sorarlar. Amaçları katliam ve yağma yapmaktır. Kattrin ise şehirdekileri uyarmak için bir damın tepesine çıkar ve trampet çalmaya başlar. Yaptığı kahramanlık eylemi başarı ile sonuçlanır ve şehirdekiler uyanırlar. Kattrin ise trajik bir şekilde ölür.

Sahnenin temel vukuatı, erdemli Dilsiz kızın kendini feda etmesidir.

12.Sahne:

Cesaret Ana Kattrin'in ölümünden sonra, arabasıyla beraber tek başına yollar düşer. Kazancıyla tehlikesiyle savaştan rant elde etmeye devam edecektir.

Sahnenin temel vukuatı, onca yıkıma rağmen Cesaret Ana'nın aymazlığıdır.

Brecht'in ünlü metnini sahnelemeye dönük bir çalışma söz konusu olduğunda, dram sanatı bağlamından kopmak istemiyor ve anlaşılır bir dramaturji yapmak istiyorsak, kaçınılmaz olarak olay örgüsünü

ve oyun modelini incelememiz gerekir. Yukarıdaki çalışma bu niyetle hazırlanmıştır.

[1] **Oyun teorisi:** belirli bir hedefe yönelik karar verme gücüne sahip birimlerden (oyunculardan) oluşan sistemlerde, oyuncuların azami kazanç elde etme çabası içindeyken karar verme durumlarını inceleyen, uygulamalı matematikte ve ekonomide kullanılan bir yöntemdir. Bireylerin karşı karşıya kaldıkları ikilemleri ortadan kaldırmak ya da çözmek için kullandıkları yöntemler ve oluşturdukları stratejiler oyun teorisinin temellerini oluşturur

[2] **Rulet oyunu:** Rulet oyunu en çok bilinen casino oyunudur. Bu oyunun iki değişik oynama şekli vardır. Birisi Amerikan rulet oyunudur, diğeri ise Avrupa rulet oyunudur. Amerikan rulet oyununda “teker’de” 38 numara alanı vardır. Bunlar 1–36 numaraları, sıfır ve çift sıfırdır. Sayıların yarısı kırmızı diğeri yarısı da siyahtır. Sıfır ve çift sıfır yeşildir. Tek bir sayıya, veya kombinasyon yaparak daha fazla sayıya veya renge aynı anda bahis yapabilirsiniz. Kaynak: <http://www.casino-portalen.com.tr>

Tiyatro Alanında Zayıflayan Beraberlikler¹³

Richard Sennett'in "Beraber" adlı kitabını "beraberce" tartıştığımız oldukça zevkli bir süreci geçtiğimiz hafta içinde bitirdik. Çalışmaya dair yapılan kolektif değerlendirme ve kitabın bütününe dair notlar, tartışma moderatörleri tarafından kısa bir süre içinde hazırlanacak. Ben bugünkü yazımda daha çok bireysel okuma notlarımdan ve Sennett'in bazı tespitlerinden yola çıkarak teatral alandaki "beraberlikler" üzerinde kısaca durmak istiyorum. Türkiye'de tiyatro alanında yaşanan dayanışma-işbirliği eksikliğini ve "adı var kendi yok" tiyatro örgütlerimizi anlamaya çalışırken, Richard Sennett'in bazı tespitlerinin yararlı olacağını düşünüyorum. Ancak oldukça geniş bir konu olduğu için, yazımı parçalara bölmeye karar verdim.

Richard Sennett, Beraber adlı kitabında temel olarak işbirliği kavramının doğasını inceler ve günümüz toplumsal yaşamında işbirliğinin nasıl bozulduğu ve nasıl tamir edilebileceği üzerinde durur. Richard Sennett'a göre kapitalist sistemin gelişimi içinde ortaya çıkan birey tipi; sosyal bağların çaba ve zahmet gerektiren ilişkilerinden kaçınan, işbirliğinin karmaşık biçimleriyle başa çıkmak yerine narsistik bir savunma mekanizması kurarak içinde bulunduğu birçok alandan geri çekilen bir birey tipidir. Bu tür bir "şişirilmiş kendiliğin" ve kamusal yaşama dair kaygı duymak yerine sadece kendi için var olan narsistik tipin ortaya çıkışı, kapitalizmin toplumsal ve tarihsel süreci içinde şekillenmiştir.

Örneğin kapitalist düzen içindeki bir işyerinde işçiler ve yöneticiler arasında sosyal bir üçgen vardır. Bu sosyal üçgen Richard Sennett'e göre *kazanılmış otorite, inanç sıçramasıyla gelen güven ilişkisi ve kriz anında kurulan işbirliğidir*. Ancak modern kapitalizm geldiği evre itibarıyla değişim göstermiş, hizmet sektörü odaklı bir portföy ekonomisini büyüterek uzun vadeden ziyade kısa süreli istihdam po-

13 Bu yazı 15.08.2012 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2012/08/tyatro-alaninda-zayiflayan-beraberlikler-1/>) yayınlanmıştır.

litikalarını ön plana çıkarmıştır. Bunun anlamı, işyerlerinde geçici iş-gücüne dayalı kısa süreli, proje-merkezli üretim politikalarının hâkim olmasıdır. Bu yapısal değişim birbiriyle yüzeysel bir şekilde ilişki kuran takım çalışmalarının önünü açar, kriz anlarında birbiriyle işbirliği yapmak istemeyen kişi modellerini ortaya çıkarır. Ayrıca da, sorumluluk almak yerine “gemisini ilk terk eden kaptan-patron” figürlerini oluşturur. Bu anlamda, Sennett’in eleştirdiği narsistik yeni birey tipi ilk olarak işyerinde yaşanan yapısal değişikliklerin sonucunda ortaya çıkar.

Dünya genelinde tiyatro alanına bakıldığında kumpanya ya da ensemble bir üretim pratiğinden ziyade proje-bazlı üretim ve eğitim yapılarının hâkim olmaya başladığı kolaylıkla görülebilir. Yurtdışında katıldığım uluslararası festivallerde birçok tiyatrocunun yakındığı en önemli şeylerden birisi de bu durumdu. Sürekli olarak farklı kişilerle çalışıyor olmanın hem kendi kimliklerini oluşturmak, hem de sanatsal ortak dil yaratma konusunda ciddi sorunlar oluşturduğunu belirtiyorlardı. Proje-bazlı tiyatro çalışmaları bu yüzden de daha çok yönetmen merkezli bir şekilde geliyordu. “Beş-benzemez” oyuncuyu bir araya getirmek ancak bir yönetmenin varlığıyla olabilirdi. Ortak bir dramaturjik çalışma, ortak bir sanatsal vizyon ancak ve ancak projenin isterleri doğrultusunda oldukça yüzeysel ve kısa süreli yapı-lıyordu. Önemli olan kısa süreli projenin sonuç odaklı bir şekilde tamamlanmasıydı. Bu yorumdan proje bazlı işlerin illa ki kötü yapılacağı sonucu çıkmasın, ama piyasadaki egemen sanat üretim biçimi kısa sürede maximum performans istenen proje bazlı işler olunca yapısal olarak sorunlar ortaya çıkmaya başlar. Bu modelin yarattığı pragmatizm kaçınılmazdır. Ayrıca başarılı projeler üretilse bile, uzun vadede istikrarlı bir sanatsal üretim yapmak zorlaşır, çünkü her proje sonrası sürekli çalışan (oyuncu) ve patron (yönetmen ve yapımcı) değişir. Proje bazlı işlerde sürekli bir yeniden kurulma ve “sil baştan hayatı sıfırlama” hali söz konusudur. Bu durum da Sennett’in terimleriyle konuşursak, sanat alanında “zamanın aşınması”, “akıntılar alanı” ve “zamansız zaman” yaratılmasıdır. Tüm bu yapısal değişimler, sanatsal üretimi doğrudan etkilemektedir. Tiyatro alanında yaşanan işbirliği

eksikliğini anlamak için meseleye bu yapısalılık içinde ilk olarak bakmamız gerekir.

Avrupa'da sanat alanında artık kanıksanmış yap-boz hali, son yıllarda Türkiye'de de etkisini giderek hissettirmeye başlamıştır. AKP döneminde devlet ve şehir tiyatrolarının da orta vadede tasfiyesini göz önüne alırsak, teatral alanın orta vadede tamamen mali fon bulma eksenli ve proje-bazlı bir şekilde oluşacağını söylemek mümkün. Örneğin devletçi standart kurumların tasfiyesi, memur-sanatçı tipini de değişime uğratacaktır. Ben bu değişimin bir anlamda yararlı olacağını da düşünüyorum, en azından üretimsiz ve köhnemiş bazı sanatçılar süreçte elimine olacaktır. Ancak tiyatro gibi meta değeri az olan bir bölgeyi, salt proje bazlı üretime yönlendirmek de negatif sonuçlar doğuracaktır.

Yine Sennett'in tezlerinden yola çıkarsak, sanatçı uzun vadeli bir ensemble içinde çalışmak yerine, projeden projeye koşan, sürekli olarak farklı kişilerle çalışan, sürekli olarak iş bağlamaya çalışan, insani ilişkilerini çıkar odaklı kurmaya başlayan, bu yüzden de işyerindeki arkadaşlarıyla aynı dili konuşmakta zorlanan bir anlayışa mahkûm kalacaktır. Bugün dizi sektöründe olup biten gelişmelere dikkatle bakanlar, bu dediğimiz oyuncu tipini rahatlıkla görebilir. Nişantaşı ve Cihangir kafe ve sokaklarında oyuncular ve tiyatrocular arasında kurulan ilişkiler bence bu yeni trendi güzel bir şekilde özetlemektedir.

Proje-bazlı üretim, tiyatro ve eğitim ilişkisini de değiştirmeye başlamıştır. Avrupa'da geleneksel eğitim kurumları varlığını sürdürse de, sanatçıların bilgiye ulaşmasında workshoplar oldukça belirleyici olmaya başlamıştır. Şu an Avrupa'nın birçok kentinde tiyatro eğitimi alanında ticari açıdan da bir ağırlığı olan workshop pazarları vardır. Birçok sanatçı çoğunlukla bireysel özelliklerini kullanarak eğitim workshopları düzenlemekte ve bilgiye ulaşmak isteyen genç tiyatrocular da maddi gücü ölçüsünde bunlardan yararlanmaktadır. Ancak workshop sistemi, ensemble mantığının çoğu zaman altını oyan bir şekilde gelişmektedir. Kişiler ya da gruplar arasında oluşacak bir eğitim-işbirliğinden ziyade, oldukça esnek bir katılım ve tüketim biçimini alan workshoplar yaygın bir eğitim yöntemi haline gelmiştir.

Deneysel bir öğrenme, deneme-yanılma, riske girme, hata yapma pratiği yerini salt uzmanlardan ders alma şeklindeki birey-merkezli bir eğitim modeline bırakmıştır. Gerçi ekonomik krizler sonrasında “*o workshop senin, bu workshop benim*” eğilimi biraz azalmıştır.

Türkiye’de tiyatro eğitimi geleneksel olarak usta-çırak ilişkisi ve kapalı konservatuar mantığında gelişmiştir. 1990 sonrasında özel üniversitelerin sayısında yaşanan hızlı artış, beraberinde eğitmen eksikliklerini de getirmektedir. Yüksek lisans ve doktora programlarının azlığı, eğitim alanının maddi açıdan cazibe yaratmaması vs. tiyatro eğitiminin nitelikli gelişimine ket vurmaktadır. Örneğin sayısı 15’e yakın oyunculuk okulu ve konservatuarda nitelikli eğitmen sıkıntısı yaşanmaktadır. Sayıları on binleri bulan oyuncu ve tiyatrocucu ağını da düşünürsek, Türkiye’de de workshop sayısında ciddi bir artış yaşandığı söylenebilir. Ancak Türkiye’de denetimsizliğin de etkisiyle workshop alanının eğitsel açıdan ciddi arazlar içinde şekillendirildiği söylenebilir. Örneğin dikkatle bakılırsa Türkiye’de çoğu teatral workshop’un çalışma notu ve değerlendirme yazısı yoktur. Bu bana kalırsa özellikle yapılmaz, ki sunulan bilgi sadece bireye ait olsun ve üzerine kamusal bir tartışma yapılamasın. Bu yazıda buna çok girmeyeceğim. Burada vurgulamak istediğim nokta, tiyatrocular arasında kendini riske atmadan her şeyi hazırca bir şekilde almaya alışmış bir “copy-paste kuşağının” gelişiyor olması. Kendim de birçok workshop’a katıldığım için iyi biliyorum, bir workshop içinde olmak çoğu zaman katılımcı için kolaydır. Özel bir çaba gerektirmeden, zahmetli ilişkiler kurmadan, üzerine çok fazla düşünmeden tüketimci bir mantıkla maddi gücünüz ölçüsünde onlarca çalışmaya katılabilirsiniz. Çünkü tıpkı proje-bazlı topluluklar gibi, sizi bağlayan bir ilişki yoktur. İsterseniz canınız sıkılır çalışmadan çıkabilir, isterseniz başka bir workshop’a geçebilirsiniz. Eğer workshop lideri kaliteli ise birçok şey öğrenirsiniz, lider vasatsa “tüh yazık oldu parama” dersiniz. Sonuçta çoğu workshop’da oldukça birey merkezli ve gevşek dokulu bir ilişki söz konusudur. Burada vurgulamak istediğim işbirliği yapmak istemeyen sanatçı tipinin günümüzde bizzat eğitim mekanizmalarının içinde şekillendirilmesini örneklemek. Tabi bundan workshop’ların hepsi kötüdür şeklinde bir

sonuç çıkmasın, sanat eğitiminin salt workshop'lar üzerine kuruluyor olmasını problemli bulduğumu belirtmek isterim.

Ayrıca özel üniversiteler-kurumlar arasında sürekli hoca transferleri yaşanıyor olması da, kalıcı ve uzun vadeli olması gereken eğitim mekanizmalarının altını oymaktadır. Kurumlardaki kişilerin hızlı değişimi, Sennett'a göre sosyal üçgene zarar vermektedir. Ancak özel okul ve kurumlar birçok eğitmeni kişisel hırs, kişisel kariyer odaklı hale getirebilmektedir. Eğitmenin derdi de salt kişisel kariyeri olmaya başlayınca, "hayata ben ve ötekiler" şeklinde bakmaya başlayan narsistik bir "eğitmen" tipi ortaya çıkmaktadır.

Bugünkü yazımda daha çok işbirliğinin zayıflamasında topluluk yapılarındaki değişim ve tiyatro eğitim mekanizmaları üzerinde durdum. Bir sonraki yazıda, zayıflatılmış işbirliğinin tiyatro alanındaki farklı veçheleri üzerinde duracağım.

Tiyatro Boğaziçi Çalışanlar Tiyatrosu Dönem Raporu¹⁴

Tiyatro Boğaziçi bahar aylarında hazırlamayı planladığı yeni projesinde, çalışanlar ve profesyonel bölgenin birlikte çalışması kararını aldı. Çalışanlar bölgesi bağımsız çalışmalarına bir süre ara verme kararı aldı. Bu yazımda Tiyatro Boğaziçi çalışanlar tiyatrosu bölgesinde yaklaşık 3 aydan beri sürdürdüğümüz “oyunlaştırma, senaryo yazımı ilkeleri ve kurgu teknikleri” konusunda yürüttüğümüz pratik çalışmalara dair kısa bir raporlama yapmak istiyorum. Türkiye’de tiyatro gruplarının çalışma raporları tutma konusunda iyi bir sicili olmadığı herkes tarafından bilinmektedir. Ben de elimden geldiğince geçirdiğimiz sürece dair kendi tuttuğum notlardan yola çıkarak bir rapor oluşturdum.

Tiyatro Boğaziçi çalışanlar tiyatrosu bölgesi, yaz döneminde bu yıla dair yeni bir proje hazırlama ve geçen yıl tamamlanan Şirket Hikâyeleri adlı prodüksiyonu bu sezon repertuarında tutma kararı almıştı. Kasım ayında Şirket Hikâyeleri oyunu için bir aylık prova dönemi ayrıldı. Bilindiği gibi minimum tiyatro konseptiyle hareket eden çalışanlar oldukça sınırlı bir zaman diliminde (haftada bir gün) bir araya gelerek üretimini gerçekleştirmektedir. Şirket Hikâyeleri askerlik ve sağlık nedenleri yüzünden 27 Kasım 2011 tarihinde kalabalık bir seyirci grubuna son kez oynandı. Oyunun 2012 sezonunda repertuarda tutulması gündeme alındı.

Temmuz ayında başlatılan çalışmalarda ilk olarak “oyunlaştırma, senaryo yazımı ilkeleri ve kurgu teknikleri” konusunda kuramsal okuma çalışmaları yapıldı. Bu çalışma sürecinde David Edgar’ın Bir Oyun Oluşturmak adlı makalesi, Ömer Faruk Kurhan’ın Kolektif Oyunlaştırmaya Giriş adlı makalesi, Sevda Şener’in Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı adlı kitabı, Anton Çehov’un Martı adlı oyunu, İbsen’in Nora-Bir Bebek Evi oyununun toplu okuması yapıldı.

14 Bu yazı 17.12.2011 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2011/12/tiyatro-bogazici-calisanlar-tiyatrosu-donem-raporu/>) yayınlanmıştır.

Yapılan bu çalışmaların sonuçları, Bülent Sezgin'in "[Oyun Yazımı ve Kolektif Oyunlaştırma 1: Masalın Biçimbilimi](#)", Oyun Yazımı ve Kolektif Oyunlaştırma 2: Bir Senaryo Yazmak" ve Ömer Özdiñ'in "[Olay Örgüsü mü, Karakter mi?](#)" adlı yazılarıyla kamuoyu ile paylaşıldı. Ayrıca Özgür Çiçek tarafından sunumu yapılan Lagos Egri'nin Bir Piyes Yazmak adlı kitabın sunum notları yakında kamuoyu ile paylaşılacaktır. Çalışanlar tiyatrosunda yapılan okuma çalışmalarında bir süreden beri ihmal edilmiş temel aydınlanma faaliyetlerine dair bir gündem yaratılmış oldu. Ayrıca kolektif bir oyunlaştırma sürecinde ortaklaşmak ve topluluk içinde aynı dili konuşabilmek adına basit bir kavramlar sözlüğü oluşturma girişimi başlatıldı.

Pratik sahne çalışmalarında ise, her çalışmada kolektif oyunlaştırma sürecini test etme adına egzersizler yapıldı. İlk olarak oyunlaştırma çalışması eksensel egzersizler belirli başlıklar altında toplandı.

1. **Anlatıdan yola çıkarak olay örgüsü kurma egzersizleri ve doğaçlama**
2. **Öykü, roman, film, şiir gibi edebiyat ürünlerinden yararlanarak sinopsis oluşturma (birebir uyarlama ya da öykü ekseninden yararlanma)**
3. **Verili sinopsis ya da oyun özetlerinden yola çıkarak yapılan doğaçlama**
4. **Kalıp Aristoteliden senaryo modelinden yola çıkarak dramatik çatışma kurma egzersizi:** Özetle bir kişi bir hedefe ulaşmaya çalışır, ancak önünde bir engel (kişi ya da nesne) vardır. Bu çalışma kahramanın trajik hatası ve baht dönümü, dramatik çatışmanın zirve noktası gibi konular üzerine tartışmalar yapıldı.
5. **Sır ve gizem üzerinden yola çıkarak doğaçlama.** Geçmişte bir şey olur gölgesi bugüne düşer tezinden yola çıkıldı. Bu başlık altında saklanan bir sırrın açığa çıkması ya da gizemli bir sorunun yanıtını arama kurgunun temelini oluşturdu.
6. **Gazete haberinden yola çıkarak (vukuat içeren bir üçüncü sayfa haberinden yola çıkarak) oyunlaştırma egzersizi**
7. **Decemaron hikâyeleme yöntemi ve flashback anlatı dene-**

mesi: Belli sayıda bir grup insan bir araya gelir ve birbirlerine öykü anlatırlar. Kişiler o mekânda (ada, hapishane, batmak üzere olan bir gemi vs.) olmalarını geçmişe dönük bir şekilde birbirlerine anlatırlar. Anlatıların canlandırılması şart değildir. Salt anlatı olarak da kalabilir. Anlatılar flashback’ler şeklindedir ama bir yandan da mekândaki zaman ilerler.

Aşağıdaki örnekler bu çalışma sürecinde sonrasında ortaya çıkan sahne çalışmalarının özetidir. Raporu uzatmamak adına önerilerin öyküleme boyutu özetlenmiştir. Tüm sinopsislerin sahne üzerinde oyunculuk denemesi yapılmıştır:

Sinopsis 1: Karım Uçakta

Yeni boşanmış bir adam, ayrıldığı karısının kendisine geri dönmesini istemektedir. Bu yüzden onunla konuşmak üzere, kadının çalıştığı uçağa gider. Kadın hosteslik yapmaktadır. Uçakta karısı ile konuşup onu ikna etmeye çalışacaktır. Ancak karısı ile tartışma çıkar ve uçağı kaçırmaya karar verir. Amacı karısını etkilemek için uçağı kaçırmaktır. Ancak uçakta gerçek hava korsanları da vardır, eş zamanlı olarak onlar da uçağı kaçırmak ister ve hostesi rehin alırlar. Adam karısının rehin alındığını görünce, korsanları etkisiz hale getirmek için planlar yapar, öfkeli adamın birden bire “kurtarıcı” rolüne soyunduğunu görürüz. Korsanları alt eder ve öykü sonunda karısı ile barışırlar.

Sinopsis 2: Tribünde Erkek Var

Stadın önündeki iki erkek kadın kılığındadır. Amaçları erkeklerin alınmadığı maça girmektir. İki erkek aslında tribün liderleridir. Stadın önünde bekleyen erkek grubu televizyon kameralarına röportaj verirken, iki erkek maça girmek üzere görevlinin yanına gelir. Görevli onlara sözlü tacizde bulunur. İki erkek amigolardan yardım ister. Amigolar “bacımıza nasıl küfredersin” diyerek görevliye saldırırlar ve iki erkek fırsattan istifade içeriye girerler. İçeriye giren iki erkek tribünde kendilerine yer bulur. İki kadınla sohbet etmeye başlarlar, kadınlardan birisi transseksüeldir. Transseksüel ve arkadaşı iki erke-

ği de “transseksüel” sanar. Maç güvenliğinden sorumlu güvenlikçiler, kadınların maçla ilgili yaptıkları yorumları beğenmezler. Onları alaya alırlar. Kadın kılığındakiler rahatsız olur, ancak seslerini çıkaramazlar. Ofsayttan gol olur. Tartışma çıkar, transseksüel ve arkadaşı pozisyona dair haklı çıkar, hakem golü iptal eder. Güvenlikçilerin sözlü tacizleri ve alayları gerilime neden olur. Kadın kılığındaki erkekler dayanamaz ve kavga çıkar.

Sinopsis 3: Bir Nisan Sabahı

Ahmet ve Mehmet üniversiteyi yeni kazanmış iki sıkı arkadaştır. Dershanede beraber takılmışlar, aynı bölümü yazmış ve kazanmışlardır. Uzun zamandır süren arkadaşlıkları kadim dostluktan biraz ileri gitmiş, iki sevgili olmuşlardır. Birlikte ders çalışmaktadırlar. Mehmet’in görünüşte demokrat olan anne ve babalarına durumu açıkladıklarında soğuk bir Nisan şakası gerçekleşmiş olur. Başkalarının çocuğunun eşcinsel olabileceğini kabullenen bir aile, kendi çocuklarının eşcinsel olduğunu öğrenince tavır değiştirir.

Tiyatro Boğaziçi Çalışanlar bölgesinde sahnelemesi yapılan bu üç sinopsis dışında; değişik film senaryolarından uyarlama öneriler, erkeklik, anadilde tiyatro yapmak ve ayrımcılık, Van depremi ve kardeşlik ve sınıf atlama temalarına dair grup üyelerinden özgün öneriler gelmiştir. Oldukça ayrıntılı olarak yazılmış bu öneriler bütün bir oyunu baştan kurma hedefiyle hazırlanmıştır.

Gelen öneriler sırasında yaşadığımız en büyük sıkıntı, önerinin vukuatlar içeren eylemlerden yoksun oluşu, dramatik bir çelişki barındırmaması ve sahnelemeye uygun olmayışıdır. Kolektif bir mantıkla hareket eden tüm amatör tiyatro grupları açısından benzer deneyimlerin yaşandığını tahmin etmek de zor değil. Oyuncuların hem olay örgüsünü kurmak için çaba göstermesi, hem dramaturjik bir perspektifle hareket etmesi hem de icra olarak seyir keyfi veren bir çalışma üretmesi çelişkili ve çatışmalı bir süreci içinde barındırır. Yönetmen tiyatrosu paradigmasından farklı olarak, kolektif oyunlaştırma sürecinde oyuncular için “hem kendi sözünü söyleme” hem de daha yaratıcı olabilme şansı mevcuttur. Tüm bu noktalar düşünüldüğünde

yaşanan süreçte tüm grup üyeleri açısından nasıl öneri getirilebileceği hususunda bir iç eğitim süreci yaşandığı söylenebilir. Hâlihazırda sınıf atlama teması üzerinde somut bir öyküleme önerisi üzerinden ortaklaşma yaşanmış ve masabaşı çalışmalarının sürdürülmesi kararı alınmıştır. Ayrıca ilk etapta İstanbul'da kolektif oyunlaştırma yapan tiyatro gruplarıyla çalışma yöntemleri konusunda röportajlar yapılması ve bu çalışmanın akademik bir içerikle kamuoyu ile paylaşılması da gündeme alınmıştır.

Tanzimat Döneminde Tiyatro Sanatının Gelişimi Üzerine Bir İnceleme¹⁵

Bu yazıda temel olarak, yaptığım okumalardan yola çıkarak Tanzimat döneminde tiyatronun gelişimi ve dramatik oyun yazarlığı üzerine kısa bir inceleme yapmak istiyorum. Yazıyı oluştururken döneme dair önemli bulduklarımı kendi cümlelerimle not aldım ve 4 oyun yazarına dair metin okuma çalışması yürüttüm. Bu süreç hem doktora yeterlilik sınavı hazırlığı için bana faydalı oldu, hem de Türkiye tiyatrosunun kuruluş dönemine dair okuma yapmış olmanın keyfini aldım. Toplumsal arkaplanın dram sanatı üzerinde belirleyici rolüne inandığım için, ilk olarak Tanzimat dönemi siyasi ve ekonomik koşullarına ve dönemin sanatsal atmosferine dair bazı tartışmaları aktarmanın yararlı olacağını düşünüyorum.

1.Bölüm: Tanzimat Dönemi Toplumsal Arkaplan

Osmanlı İmparatorluğu 18.yüzyılın başında, hem kendi içinde yaşadığı sistemik problemler hem de Avrupa'daki gelişmelere paralel olarak siyasi ve ekonomik açıdan bir kriz dönemine girmişti. Avrupa'nın kapitalist modernleşmeyi temel alan ulus-devletleşme sürecine girmesi, bilimsel yenilikler ve askeri teknoloji konusundaki başarıları, "Muhteşem Yüzyılları" yaşamış Osmanlı devletini süreç içerisinde Avrupa'nın "hasta adamı" haline getirmişti. Yönetim içerisinde bir kurtuluş umudu olarak Batılılaşma yönünde bir siyasi proje ortaya çıkmıştı. Bu Batılılaşma süreci 18.yüzyıldan günümüze kadar gelen bir evreyi kapsamaktadır. Fakat sürecin Tanzimat dönemini de kapsayan ilk 60 yıllık periyoduna bakıldığında, Batılılaşmanın Batı'nın askeri yönden gösterdiği başarıların taklit edilmesi ve "sınırlı reform"

15 Bu yazı 03.01.2011 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2011/01/tanzimat-doneminde-tiyatro-sanatinin-gelisimi/>) yayınlanmıştır.

düşüncelerine dayandığı görülecektir. Bu süreçte yönetici sınıf tarafından Batı aydınlanma felsefesi bütünlüklü bir şekilde analiz edilmiş, Batı uygarlığının gelişiminin düşünsel ve felsefi arkaplanı görmezden gelinmiştir.

İmparatorluk sistemindeki Osmanlı devlet aygıtının sürdürülebilirliğini sağlamak amacıyla 17.yüzyıl sonlarında başlayan reform hareketleri, 1839 tarihinde Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile resmileştirilmiştir. Birçok araştırmacıya göre, Tanzimat Fermanı süreci Osmanlı açısından uzun bir süreden beri devam eden reformcu pratiğin devlet nezdinde kurumsallaşmasıdır. Sultan Abdülmecit'in tahta çıkmasından sonra 3 Kasım 1839 yılında Gülhane Fermanı ya da diğer adıyla Tanzimat-ı Hayriye (Hayırlı Düzenlemeler) olarak bilinen ferman okunmuştur. Fransız devrimi ilkelerini de model alan üç sayfalık metin, Osmanlıya has yeni bir hukuk anlayışı, gayri-Müslimleri de eşit sayan anayasal vatandaşlık konsepti ve mali denetimi artırıcı ekonomik düzenlemeleri içermektedir. Ferman ile Kuran ve şeriat ilkelerinden radikal bir kopuş gerçekleşmemiş, aksine İslamiyet ile uyumlu olabilecek bir modernleşme tasarımı planlanmıştır.

Askeri sistemden, eğitim düzenine ve hukuktan modaya kadar kapsamlı reformları içeren Tanzimat süreci, halkın gündelik yaşamında da değişiklikler ortaya çıkarmıştır. Tanzimat'la beraber hız kazanan süreçte temel olarak Osmanlı'ya has bir ulus kimliği inşası oluşturulmaya çalışılmıştır. Avrupa'da ortaya çıkan ulus-devlet vatandaşlığı yerine, dağılan imparatorluğun siyasi bir kimliği olarak Osmanlı vatandaşlığı tezi ortaya atılmıştır. Ancak Başta Balkanlar olmak üzere, tüm Osmanlı coğrafyasında milliyetçi hareketlerin başarılı olması ve temelde Türk-İslam sentezi kökenli bu yeni vatandaşlık konsepti imparatorluğun dağılmasına engel oluşturamamıştır.

Tanzimat sürecinde yapılan yenileşme çabaları özü itibarıyla jakoben ve tepeden inmeci bir şekilde geliştiği için, toplumsal yaşam üzerinde paradoksal bir biçimde çelişkiler açığa çıkarmıştır. Örneğin seküler bir ulus-devlet modelinin örnek alınmaya başlanması, cemaat ve dinsel yapıların güçlü olduğu Osmanlı sistemini tahrip etmiştir. Ya da reform yanlısı değişimler, geleneksel kurumlar ile yeni oluşan

modern kurumlar arasında çatışmaları açığa çıkarmıştır. Reformların halk üzerindeki etkisinde dinsel ve kültürel alanın çatışması belirleyici olmuştur. Örneğin devlet elitlerine göre Batılılaşma ve muasırlaşma olarak adlandırılan şey, Müslüman çoğunluk için “Gâvurlaşma” olarak adlandırılabilmiştir. Ya da Gayri-müslimlerin eşit birer vatandaş sayılması mesela, Müslüman tabanda tepki çekmiştir. Bir diğer örnek ise, Batı tarzındaki eğlence hayatı kurulma girişimleri Müslüman olan ve gayri-müslimler arasında farklı farklı gelişmiştir. Ayrıca geleneksel temsil sanatlarıyla, batılı modern sanatlar birbirinden kopuk bir şekilde gelişmiştir. Örnekler çoğaltılabilir, burada vurgulamak istediğim konu Osmanlı devletinin sürdürülebilirliğini sağlamak amacıyla yapılan düzenlemelerin jakoben karakteridir.

Tanzimat’ın döneminin başat siyasi oluşumlarından birisi olan Yeni Osmanlılar’ın ana tezlerini anlamak, dönemi değerlendirebilmek açısından çok önemlidir. Tanzimat reformlarını yeterli bulmayan aydınların 1856’da bir araya gelerek kurduğu Yeni Osmanlılar cemiyeti döneme damgasını vuran bir aydın hareketidir. Yeni Osmanlıları anlamamız, Tanzimat dönemi dramatik edebiyatını ve dönemin tiyatro-sunun gelişmesini kavramak açısından da oldukça faydalıdır.

Tiyatro araştırmacısı Fırat Güllü, *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar*¹⁶ adlı kitabında siyasi bir proje olarak ortaya çıkan Yeni Osmanlı hareketine dair bazı saptamalarda bulunuyor. Fırat Güllü, Ebüzziya Tevfik ve Şerif Mardin’in yaptığı analizlerden yola çıkarak, Yeni Osmanlıları tarihimizdeki örgütlü aydın hareketlerinin başlatıcısı olarak yorumluyor. Fırat Güllü’ye göre Yeni Osmanlılar, Mustafa Reşit Paşa ve ekibinin yönettiği despotik ve elitist bir reform sürecine eleştiri yaparak popülerleşmiş ve temelde monarşi sistemine değil devleti kötü yöneten kişilere karşı muhalefet geliştirmişlerdir. Kendileri orta ve alt kademe bürokraside çalışan ve Tercüme Odası çıkışlı kişilerdir. Kendi aralarında yekpare bir bütünlük yoktur ve çoğunun politik hayatları Avrupa’da ve dönem Osmanlı coğrafyasının muhtelif

16 Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar, BGST Yayınları, 2008, İstanbul

yerlerinde sürgün hizmetinde geçmiştir. Siyasi otorite tarafından cezalandırılmış olsalar da, ne Osmanlı yönetimi onlardan vazgeçmiş ne de Yeni Osmanlı aydınları devletten vazgeçmiştir. Tercüme odasından doğan ve devlete bağımlı gelişen Yeni Osmanlıların durumu, Osmanlıya has modern bir Moliere kompleksine işaret etmektedir.

Fransız devrimlerinin ve romantizminin etkisinden beslenen Yeni Osmanlılar halkı siyasi bir güç olarak tanımlamaktaydı. Bu yüzden de, Yeni Osmanlılar siyasi fikirlerini kamuoyuyla paylaşmanın en popüler araçları olan edebiyattan, gazetecilikten ve tiyatrodan son derece yararlanmışlardır. Ayrıca halkın bu türlere ilgisini artırmak için dilde sadeleştirmeye gidilmesini sağlamışlardır. Özellikle Şinasi'nin dilbilim alanındaki çalışmaları oldukça önemlidir. Tanzimat döneminde edebiyat türünde başarılı çalışmaların olması, son kertede Yeni Osmanlı hareketinin kültürel politik stratejisinin bir sonucudur. Batılı bir modernleşmenin sadece ekonomik ve siyasi bağlamda olamayacağını düşünen aydınlar, kültürel alanda da Batı etkisinde bir değişim sürecini başlatmışlardır. Tanzimat döneminde edebiyat ve tiyatro türünde eserler veren önemli aydınlar Namık Kemal, Ebüzziya Tevfik, Şinasi, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami, Recaizade Mahmut Ekrem ve Ahmet Vefik Paşadır.

2.bölüm: Tanzimat Döneminde Batılı Anlamda Tiyatronun Gelişimi

Prof Dr. Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*¹⁷ adlı çalışmasında Batı etkisindeki Türk Tiyatrosunu kabaca üç döneme ayırır. 1839-1908 arasındaki dönemi Tanzimat Tiyatrosu, 1908-1923 arasındaki dönemi Meşrutiyet tiyatrosu, 1923 sonrasındaki dönemi ise Cumhuriyet tiyatrosu olarak adlandırır. Metin And bir yorum olarak dönemselleştirme yaparken siyasi sistemde değişiklik yaratan tarihleri seçmiştir.

17 Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, İletişim Yayınları, 1994, İstanbul

Metin And'a göre, Tanzimat döneminde tiyatronun Batılılaşma sürecinde her şey sıfırdan başlatılmıştı. Batı dünyasında tiyatronun hem eğlendirme hem de bir öğretme sanatı olarak başarılı olması, Osmanlı aydınlarını da bu sanata eğilim göstermeye yönlendirdi. Tiyatronun halk üzerindeki politik etkisi yadsınamazdı, örneğin Ahmet Mithat'a göre halk tiyatro yoluyla bile eğitilebilirdi.

“Halk terakkiyatı ve medeniyetçe matlup olan dersi yalnız müellefat-ı ciddiye mütalaasından almakla kalırsa maksadın bu suretle husulü pek çok zamanlara tevakkuf eder. Zira elhaletü hazihi oldukça revaç bulan bir kitap bin beş yüzden nihayet iki bin beş yüz nüshaya kadar satılabilmektedir. Bu da beşe senede ancak satılıp biter. Yüz binlerce nüfus için mütalaa edilen şu rağbet hiç menzilesinde addedilse seza-dır. İmdi biz okumak yazmak bilmeyen nüfusu tiyatrodaki ibretli oyunlar iraeisiyle terbiye etmeğe cidden çalışacak olursak sanat-ı tibaadan ziyade tiyatro sanatıyla muvaffak olabiliriz. Zira her defasında yedişer sekizer yüz nüfus tiyatrodaki bulunmak şartıyla on beş yirmi defa temaşagaha vaz'olunan bir oyunu on on beş bin nüfusa göstermiş oluruz.”¹⁸

Ayrıca Batılı olmak demek, Batılı tarzda bir tiyatrodan keyif almayı öğrenmek demektir. Kaba güldürü olarak nitelenen geleneksel tiyatrodan uzaklaşmak ve modern olmanın bir gereği olarak, Batı tarzı tiyatrodan zevk almayı öğrenmek gerekiyordu. Karagöz ve Hacivat, meddah ve ortaoyunu gibi geleneksel temsil sanatlarına alışkın halk birden bire Batı tarzında eserler görmeye başlayınca şaşırılmıştı.

Osmanlı tiyatro tarihine bakıldığında Batılı anlamda tiyatronun iki kaynaktan beslendiği söylenir. İlki Avrupa'nın değişik kentlerinden İstanbul'a gelen opera ve müzikli oyun temsilidir. Özellikle İtalya ve Fransa'dan İstanbul'a gelen turne tiyatroları Osmanlı toplumunun Batı tarzındaki tiyatro ile tanışmasında etkili olmuştur. Ancak Müslüman kesimin bu oyunları izlemesi bile önemli bir sorunu oluşturmaktadır. Prof Dr Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi*¹⁹ adlı yapıtında,

18 A.Ü Tiyatro Araştırmaları Dergisi 14.Sayı, sf 7, Ankara Üniversitesi DTCTF Yayınları, 2002, Ankara

19 Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi, Dergâh Yayınları, 1989, İstanbul

Müslümanların gerek dinsel inançları gerekse de yaşam biçimlerinin farklı olmasından dolayı erken yattığını ve ulaşım ve güvenlik sorunları yüzünden Müslüman kesimin oyunları çok fazla izleyemediğini vurgulamaktadır. Günümüz kent yaşamına alışmış insanlar olarak belki de biraz yabancılaşıyoruz ama aynı durumu Metin And da vurguluyor. Beyoğlu'nda gece saatlerinde ciddi güvenlik sorunları yaşanması (soygun ve gasp gibi) ve ulaşım problemleri yüzünden, Müslüman kesim oyunları sadece Ramazan aylarında izleyebiliyordu. Ayrıca halk tiyatrosu seyir kültürüne alışmış bir toplumun, İtalyan çerçeve sahne düzeninde oyun izlemesi bile başlı başına bir sorundu. Metin And, seyirci eğitimi konusunda 1859 yılında kanun çıkarıldığını, bina güvenliği sağlanması, kadın ve çocukların oyunlara girişinin sağlanması için düzenlemeler yapıldığını belirtir.

Batılı anlamda Türkiye'de tiyatronun gelişmesinin ikinci önemli gücü ise Ermeni toplumunun aydınlanma sürecinde tiyatroya dönük yoğun ilgisidir. 1700'li yıllardan beri Osmanlı Ermeni toplumu içerisinde Batılı bir şekilde tiyatro yapılıyordu. Avrupa'da eğitim görerek Türkiye'ye gelmiş yüzlerce Ermeni tiyatro sanatçısı tiyatronun yaygınlaşması yolunda önemli adımlar attılar. Hatta Yeni Osmanlılar'ın tiyatroya dönük ilgisinde Ermeni toplumunun gelişkin potansiyeli oldukça etkili olmuştur. Namık Kemal başta olmak üzere Tanzimat dönemi oyun yazarlarının yazmış olduğu oyunlar Gedikpaşa Tiyatrosu ve Agop Vartovyan yönetimindeki Osmanlı Kumpanyasında seyirci ile buluşacaktı. Özellikle tiyatro alanında profesyonelleşmenin önem kazanması sonrasında, Ermeni tiyatrosu geniş kitlelere açılabilmek için Türkçe oyunlar oynama stratejisine daha çok yöneldi. Agop Vartovyan'ın 1861'de Osmanlı Tiyatrosu'nu kurması ve 10 yıllık Türkçe oyun tekelini eline alması, Türkçe yazılmış oyun metinlerinin önemini artırdı. Bu sayede Müslüman oyuncular da yavaş yavaş tiyatro iş gücüne katılmaya, Ermeni yönetmenlerin çalıştırdığı ve sahibi olduğu kumpanyalarda eğitim almaya başladılar.

Osmanlı'da Batılı anlamda tiyatronun gelişmesinde varlıkları yok

sayılmak istenen Ermenilerin çok büyük rolü vardır. Ancak Müslüman ve Türk aydınlanmasının gelişmesiyle görece çok-kültürlü diyebileceğimiz bir sanatsal ortama müdahale eden aydın-elitler ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin 1873 yılında tiyatroların repertuar politikalarını da belirlemek amacıyla Edebiyat Heyeti kurulmuştur. İlk heyette Agop Vartovyan, Namık Kemal, Halet Bey, Ali Bey ve Nuri Bey yer almıştır. Heyetin asıl işlevi Ermeni oyuncuların Türkçe oyunları sergilerken yaşadığı telaffuz problemlerini çözmek, Türkçe yeni oyunlar yazılmasını teşvik etmek ve Avrupa dillerinden çeviriler yapılmasını sağlamaktır. Sonuçta Tanzimat döneminde tiyatro sanatının gelişmesinin önünü açan bazı faktörleri şu şekilde sıralayabiliriz:

- i) Müslüman Türk entelektüellerin ve dönemin oyun yazarlarının teatral anlamda gelişkin Ermeni sanatçılarla birlikte çalışması
- ii) Avrupa dillerinden çevrilen oyun metinleri ve yeni özgün oyun metinlerinin ortaya çıkması
- iii) Ahmet Vefik Paşa'nın yaptığı Moliere adaptasyonları
- iv) Ermenilerden sonra Müslüman oyuncuların da oyunculuk eğitimi almaya başlaması ve profesyonel tiyatronun gelişmesi

Ancak Osmanlı'da Batılı anlamda tiyatronun gelişmesine dair Doç. Dr Beliz Güçbilmez bu konuda haklı bir uyarıda bulunur²⁰:

“Öncelikle Tanzimat’ı bir sıfır noktası olarak göremeyeceğimizi belirtmek lazım. Tiyatroyu Batılılaştırma yolunda bir karar verilmeden önce de bu topraklarda bir tiyatro faaliyeti vardı ve bu faaliyet yine farklı kültürlerden insanların bir araya gelmesiyle hayata geçiriliyordu. Az önce Beki Hanım’ı dinlerken orta oyunu geleneğinin de hep beraber ortaya konulmuş bir şey olduğunu kavrama şansına sahip olduk. Tanzimat’ta “Türk Tiyatrosu”nu yöneten bürokrasi bir yön tayin ediyor.

20 Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi 16. Sayı, sf 198, BÜ Yayınevi, 2009, İstanbul

Bunu yaparken aynı zamanda bir modelleme de yapıyor. Bu modelin icapları gereği Batılı olana ulaşmak için önce yerel olanın bir temizliğe tâbi tutulması gerektiği iddia ediliyor. Bu da şu anlama geliyor: Halk tiyatrosunun bir biçimde saf dışı bırakılması”

Gerçekten de Tanzimat dönemi tiyatrosunu anlamaya çalışırken, Batılılaşma sürecine giren tiyatronun geleneksel formlardan ne derece koptuğunu, radikal bir kopuş olup olmadığını ve Batı formlarına uygun şekilde oluşturulan yeni oyunların niteliğini sorgulamak önemlidir.

Bu konuya dair yorum geliştirmek için öncelikle Doç.Dr Beliz Güçbilmez’in, *Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*²¹ adlı çalışmasından bazı bölümleri aktarmak istiyorum. Beliz Güçbilmez, Batı’yı model alarak geçiş sürecini yaşayan tiyatromuza ve oyun yazarlığına dair bazı önemli tespitlerde bulunmuştur. Yazar, Avrupa tiyatrosundaki analitik düşünce sisteminin bir ürünü olan kurgu mantığını, kendi ifadesiyle “*geçmişte bir şey olur, gölgesi bugüne düşer*” şeklinde değerlendirir. Antik Yunan’dan İbsen’e kadar uzanan oyun yazarlığı deneyiminde bu formülle hareket edilmiştir. Ancak Beliz Güçbilmez’e göre, bu formülün ülkemizde bulduğu karşılık şudur: “*Bir gün bir şey olur ve her şey değişir*” Bunun anlamı, toplumsal belleği parçalayan ve tepeden imceciliği simgeleyen “*bundan böyleci*” yaklaşımdır. Beliz Güçbilmez’e göre siyasi yaşamımız bile bu şekilde gelişmiştir. Tanzimat, Cumhuriyet’in ilanı, dil devrimi, askeri darbeler gibi değişim dönemleri sonrasında “*bundan böyleci*” yaklaşım egemen kılınmış ve toplumsal bellek kendinden öncesini ve sonrasını silikleştirecek şekilde yapılandırılmıştır. Bu belleği felce uğratan, şimdiyi ve günü değerlendiremeyen bir zihniyetin sonucudur. Beliz Güçbilmez bu görüşünü desteklemek için, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Medeniyet ve İç İnsan adlı makalesine atıfta bulunur. Tanpınar geçmişi bastırmaya dönük yaklaşımı “*Tanzimattan beri bir nevi Ödipus kompleksi içinde yaşamak, yani bilmeden babasını öldürmüş adamın kompleksi*” olarak

21 Zaman/Zemin/Zuhur, Deniz Yayıncılık, 2006, Ankara

değerlendirir. Beliz Güçbilmez de, bunu geçmişin redd-i mirası ve bilinç yarılması olarak nitelendirir. Nurullah Ataç'ın, Cumhuriyet'in ilk yıllarında belleksizliği savunması, bir tür anımsamayı erteleme stratejisi Beliz Güçbilmez'e göre mümkün değildir.

Beliz Güçbilmez'e göre oyun yazarları her ne kadar Batılılaşma yönünde çabalar ortaya attıysa, ortaya çıkan Batılı ve Batılı olmayan formların melezlendiği bir yapıdır, çünkü oyun yazarlarının çoğunun alışkın olduğu görme ve temsil biçimleri kırılamamıştır. Tanzimatla beraber tiyatronun sözlü kültürün parçası olmaktan çıkıp yazılı kültürün bir parçası haline gelmesi bile Batılı projeksiyonların sonucudur. Tanzimat'la başlayan süreçte oyunculuk anlayışı, seyircinin gösteri ile kurduğu ilişki, seyir ve oyun ilişkisi gibi temel değişimler gündeme gelmiştir. Yazılı kültürün ilk örnekleri melodram türünde olmuş, daha sonrasında ise gerçekçiliğe yatırım yapılarak aile yaşamına odaklanan dramlar üretilmiştir. Bu yüzden de, nasıl ki Osmanlı minyatür sanatına salt Batı resminin geliştirdiği perspektif geleneği ile bakamazsak, oyun yazarlarına da salt Batı tiyatrosu normlarıyla bakamayız. Beliz Güçbilmez'in burada vurguladığı durum, Batı ve batılı olmayan formlar hakkında değerlendirme yaparken yetersizlik sendromu yaşanmasına izin vermemektir.

3.bölüm: Tanzimat Döneminde Yazılmış Oyun Metinleri ve Türler

Tanzimat döneminde oyun yazan birçok sanatçı olmuştur. Metin And'ın çalışmasında yer alan isimler doğum tarihi sırasına göre şu şekildedir. Bu listede baskısı yapılmamış oyunlar ve Ermenilerin yazdığı oyunlar mevcut değildir.

1823-1891 yılları arasında yaşayan Ahmet Vefik Paşa (16'ya yakın Moliere adaptasyonu)

1826-1871 yılları arasında yaşayan Şinasi (Şair Evlenmesi)
--

1836-1914 yılları arasında yaşayan Ali Haydar Bey (Sergüzeşt'i Perviz, İkinci Ersas, Rüya Oyunu)
1840-1888 yılları arasında yaşayan Namık Kemal (Zavallı Çocuk, Akif Bey, Gülnihal, Celaleddin Harzemşah ve Kara Bela)
1844-1912 yılları arasında yaşayan Ahmet Mithat (Eyyvah! Açık baş, Ahz-ı sar Yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti, Hükm-i Dil, Çengi Yahut Daniş Çelebi, Fürs-i Kadide Bir Facia yahut Siyavuş, Çerkez Özdenleri, Zeybekler)
1847-1931 yılları arasında yaşayan Recaizade Mahmut Ekrem (Afife Anjelik, Atala yahut Amerika Vahşileri, Vuslat yahut Süreksiz Sevinç, Çok Bilen Çok Yanılır)
1849-1913 yılları arasında yaşayan Ebuzziya Tevfik (Victor Hugo uyarlaması olan Habibe yahut Semahat-i Aşk, Ecel-i Kaza)
1850-1904 yılları arasında yaşayan Şemsettin Sami (Besa yahut Ahde Vefa, Gave, Seydi Yahya)
1850-1911 yılları arasında yaşayan Hasan Bedrettin Paşa (Iskat-ı Cenin)
1851-1907 yılları arasında yaşayan Manastırlı Mehmet Rıfat (Görenek, Ya Gaze ya Şehit, Pak-damen)
1852-1937 yılları arasında yaşayan Muallim Naci (Hazım Bey yahut Heder)
1853-1911 yılları arasında yaşayan Feraizcizade Mehmet Şakir (Moliere etkisinde Teehhül yahut İlk Göz Ağrısı, İnataçı yahut Çöpçatan, Evhami, İcabi Gurur yahut İnkılâbı Muhabbet, Kırk Yalan Köse, Yalan Tükendi)
1858-1936 yılları arasında yaşayan Samipaşazade Sezai (Bir Düşmüş Kadın, Şir)

Prof Dr. Metin And, Tanzimat döneminde yazılan tüm oyunları incelemiş ve inceleme kolaylığı açısından 6 tür etrafında gruplandırmıştır.

Komediyalar: Metin And'a göre uzun dramların yanında sergilenen bu kısa oyunlarda, dolantı ve durum komedisi, karakter komedisi ve töre komedisi çeşitlemeleri üzerinden çeşitli oyunlar yapılmıştır. Güldürü yoluyla çağdaş kusurların, olumsuz eğilimlerin ve aşırılıkların eleştirisi yapılmıştı. Şinasi'nin Şair Evlenmesi, Recaizade Mahmut Ekrem'in Çok Bilen Çok Yanılır adlı oyunu, Osman Hamdi Bey'in

İki Karpuz bir Koltuğa Sığmaz ve Feraizcizade Mehmet Şakir'in tüm oyunları başarılı komedyalar arasında sayılmıştır. Özellikle Feraizcizade Mehmet Şakir Moliere etkisinde başarılı örnekler vermiştir.

Manzum dramlar: Metin And Tanzimat döneminde klasik tragedya çatışmalarını yansıtacak yetkinlikte oyunlar yerine eksik ya da taslak tragediyaların yazıldığını, bunlara da manzum dram demeyi uygun bulduğunu belirtmiştir. Ali Haydar'ın ve Abdülhak Hamit'in oyunları bu türe örnektir.

Romantik dramlar: Fransız romantizmi etkisi altında üretilen oyunlarda özgürlük teması belirgindir. Kötülük ve iğrençlik, gariplik ve olağandışılık, güzel ve çirkin karşıtlığının yanyanalığı, Hindistan, Afganistan veya Çin gibi uzak yerlerde geçen oyunlar, farklı toplumsal sınıfların çatışmalılığı birlikteliği ve vatan sevgisi gibi temalar ön plana çıkar. Dilsel açıdan coşkusal ve özentili bir dil kullanımı vardır. Olay akışı ise nedensiz ve rastlantılara dayalı kurulur. Melodram ile birçok benzerliği bulunsa da, Metin And romantik dram türünü ayırır, eylemlere dayalı bir olay örgüsü ve trajik final sahneleri belirleyicidir.

Metin And'a göre romantik dramlar üç kanaldan ilerler.

- Masal ve mitoloji ve tarihsel kaynaklardan beslenen oyunlar
- Vatanseverlik ve haksızlığa karşı özgürlük temasından ilerleyen oyunlar
- Tutkunun ve öç almanın romantikliği öne çıkaran oyunlar.

Melodramlar: Metin And'a göre melodramlarda romantik kipte ilerleyen bir olaylar dizisi, heyecan ve merak uyandıran bir gelişim vardır. Korku, acıma, sevinç, nefret gibi duygular güçlü bir şekilde verilir. Kişiler çok fazla çelişkisi olmayan belirgin tipler olarak verilir, iyi ve kötü ayrımı çok belirgindir ve oyun sonları genelde mutlu biter. Tür olarak melodramın gelişmesinde Fransa'daki yazarlardan etkilenilmiştir. Başarılı örnekler olduğu gibi, adları bile anılmayan başarısız oyun denemeleri de mevcuttur.

Duygusal ve evcil dramlar: Metin And'a göre, dönemin başarısız olmakla beraber en özgün türüdür. Geleneklere körü körüne bağlılık, aile reislerinin ve gençlerin kumara ve içkiye düşkünlüğü, çok eşlilik, cinsellik, evlilik, yasaklanan ve engellenen aşklar gibi konuların işlendiği oyunlarda duygu durumları uca çekilerek verilmiştir ve oyunların özgünlüğü de buradan kaynaklanmaktadır. Namık Kemal'in Zavallı Çocuk adlı eseri ve Recaizade Mahmut Ekrem'in Vuslat yahut Süreksiz Sevinç adlı çalışması türün en başarılı örnekleridir.

Müzikli oyunlar: Metin And'a göre dönemin en başarılı oyunlarıdır, çünkü geleneksel tiyatroya alışkın bir seyirci için dans, müzik ve tiyatro birlikteliği keyif vericidir. Ayrıca Avrupa'da iyi eğitim görmüş Ermeni sanatçılar bu türde son derece yetkinleşmişti. Dikran Çuhacıyan ve S. Manasse birçok müzikli oyuna ve opereye imza atmıştır.

4.bölüm: Tanzimat Döneminden 4 Yazar ve 4 Oyun

Yazının bu bölümünde Tanzimat döneminde yazılmış dört farklı oyununa dair incelemeler yapmak istiyorum.

Şinasi'nin Şair Evlenmesi:

1859 yılında yazılan ve 1860 yılında Tercüman-ı Ahval gazetesinde bölümler halinde yayınlanan Şair Evlenmesi, komedi türü içinde değerlendirilebilir. Oyunda sevdiği kadınla görücü usulünde bir evlenme gerçekleştirmek isteyen Müştak Bey'in aracılar tarafından kandırılması ve Müştak bey'in kızın çirkin ablası ile bir oldubittiye getirilerek evlendirilmek istenmesi temel durum komedisini oluşturmaktadır. Törelere göre bir aileden gelin çıkacaksa bunun öncelikle yaşça büyük olan kişi olması gerekir. Görücü usulü ile evlenmeyi gerçekleştiren Ziba Dudu ve Habbe Kadın Müştak'a bir oyun oynarlar, kızın çirkin ablasına duvak giydirirler. Müştak Bey ise küçük kardeş ile evlenmek istediği için bu duruma itiraz eder. Batılı yaşam tarzına sahip olan Müştak Bey töre gereği kızla evlendirilmek istenir, ilk önce bir mahalle baskısı ile karşı

karşıya kalır. Ya evlenecek ya da hapsi boylayacaktır. Ziba Dudu, din adamı Ebüllaklaka'yı devreye sokar. İmamı da arkasına alan mahalleli Batılı yaşam tarzı nedeniyle de hoşlanmadıkları Müştak Bey'i edepsiz ilan ederek mahalleden atmak isterler. İşte bu sırada devreye Müştak Bey'in arkadaşı Hikmet Efendi girer ve imama rüşvet vererek sorunu çözer. Müştak Bey istediği kızla evlenir. Ancak Hikmet Bey, törelere bir eleştiri yaparak evlenmenin gönüllü bir şekilde olması gerektiğini ve görücü usulü evlenmenin yanlış olduğunu söyleyerek küçük bir ders verir. Bu bağlamda oyun, Osmanlı toplumunda yaşanan değişimlere toplumun en önemli birimlerinden biri olan aile ve evlilik ekseninde bir bakıştır. Batılı yaşam biçiminin topluma girmesiyle, Osmanlı toplumunda geleneksel olan ile modernite çatışması başlamış ve Şair Evlenmesi ekseninde bu tema oyuna girmiştir.

Prof. Dr Niyazi Akın, Şinasi'nin tamamen yerli bir malzeme üzerinden töre komedyası oluşturduğunu ancak oyunda tematik olarak Moliere ve Kitab-ı Mukaddes etkisi olduğunu belirtir. Oyun döneminde çok fazla beğenilmemiş ve fazlaca oynanmamıştır. Ancak oyunun önemli bir Türk yazar tarafından Batı normlarında (Comedie des Moeurs, töre komedisi) yazılmış Türkçe metin olmasından kaynaklanır. Sonrasında yazılacak yüzlerce komedi için bir taslak örneği simgelemektedir.

Doç.Dr Yavuz Pekman'a göre ise oyun Tanzimat döneminin başat temalarından biri olan özgürlük konusunu işlemektedir²²:

“Kişiyi kendi kulluğundan, gelenek, kader, mutlak otorite gibi hürriyeti bağlayıcı kurumların kısı kacından kurtarma, bireyi öncelikle kendi içinde özgürleştirme isteği Tanzimat Dönemi'nde yazılan oyunların birçoğunda karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan en belirginini kuşkusuz Şair Evlenmesi'dir.”

Oyunda temel çatışma noktası geleneklerin bireylerin hayatı üzerindeki olumsuz etkileri ve gelenekçiliğin ikiye bölünmüşlüğüdür. Ebüllakla-

22 A.Ü Tiyatro Araştırmaları Dergisi 14.Sayı, Ankara Üniversitesi DTCTF Yayınları, 2002, Ankara

ka karakterinde simgeleşen gelenekçi tutum rüşvet söz konusu olduğunda hemen çözülmeye uğrar. Yapısal bağlamda ise oyunda geleneksel öğelerin Batılı formlar içine sokulmaya çalışıldığını görürüz. Doç Dr. Beliz Güçbilmez, bu durumu çok sesli bir sokaktan tek sesli bir sokağa geçiş olarak değerlendirir²³:

“Örneğin Tanzimat dönemi oyun yazarlığını başlatan metinlerden birisi olarak düşünebileceğimiz Şinasi’nin Şair Evlenmesi’ni ele alalım. Bu metin bize mahalle fikrinin neye dönüştüğü, Tanzimat döneminde seçilenin ne olduğunu anlama fırsatı verecektir. Bu oyunda mahalle, ilk bakışta görebileceğimiz gibi bir “beton”dur, bir mozaik değil. O betondan mahalleli hep bir ağızdan konuşur ve aynı şeyi söyler. Bu aslında tiyatro Batılılaşırken ve halk tiyatrosu devre dışı bırakılırken evrimin ne yöne doğru olduğunu, tercihlerin neler olduğunu açık bir göstergesidir. Bu mahallede artık bir ev sahibi vardır, gelip geçen herkes o mahallede kendini açıkça ortaya koyamaz. Mahalleli diye bir odak ve bugünkü deyimle “mahalle baskısı” diye bir mefhum vardır. Bu mahalle teması ileride, Cumhuriyet döneminde de karşımıza çıkacaktır.”

Yar. Doç Dr Laurent Mignon ise, *Bir Rasyonalistin Romantik İsyanı: Şair Evlenmesi* adlı makalesinde²⁴ oyunun Karagöz ve ortaoyunu teknikleriyle Fransız tiyatrosunun birleşiminden doğduğunu öne sürer. Ayrıca oyun Osmanlı edebiyatına halka yabancılaşmış züppe tiplemesini ve görücü usulü evlilik konusu sokmuştur. Birbirlerini gerçekten seven iki gencin kavuşmasının önündeki en büyük engel geleneksel toplumsal yapıdır. Bu anlamda gençlerin aşkı geleneksel toplumsal yapılara karşı romantik bir isyandır.

23 Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi 16. Sayı, sf 198, BÜ Yayınevi, 2009, İstanbul

24 Ankara Üniversitesi DTCTF Yayınları no 259: Türkiye’de Tiyatronun Yolculuğu: Sevda Şener’e Armağan, sf 363-369

Namık Kemal ve Bir Melodram Türü Olarak Gülnihal yahut Raz-ı Dil

Dönemin teatral anlamda en üretken yazarlarından biri olan Namık Kemal'in Gülnihal adlı oyunu hem estetik seviyesi hem de türü itibariyle pek çok araştırmanın ilgi odağı olmuştur. İlk adı Raz-ı Dil (Gönüldeki Sır) olan oyun sansür endişesiyle Gülnihal'e çevrilmiştir. 1875 yılında yayınlanan oyundaki temel çatışma eksenini zalim ve despot Kaplan Paşa ile Gülnihal, İsmet Hanım ve Muhtar arasında geçer. Yeni Osmanlılar hareketinin siyasi fikirlerini oyunun içindeki çatışmalarda çok net bir şekilde görebiliriz. Merkezi yönetimden aldığı yetkiyi yozlaştıran bir yerel iktidarın temsilcisi sancakbeyi Kaplan Paşa, Namık Kemal'in bakış açısıyla halkın da devreye girmesiyle terbiye edilmeli, bu sayede Kaplan Paşa gibilerin bireylerin yaşamını çekilmez kılan zalimlikleri önlenmelidir. Kaplan Paşa'nın yönetim anlayışı Osmanlı Devlet sistemine aykırıdır, kendi akrabalarına bile zalimce davranır ve halka karşı adaletsizdir. Kaderin ve adaletsizliklerin kurbanı olan kadın karakter Gülnihal, oyunun finalinde topluma faydalı bir eylem gerçekleştirecek şekilde can verir. Namık Kemal bu oyununda, bozulan düzeni tesis etmenin en temel gerekliliklerinden biri olan kamuoyu baskısı vurgusunu yapar. Eğer Osmanlı devlet sistemi ve şeriat hukuk bozulmuşsa yine bunu düzeltecek olan şey öncü aydın ya da yöneticilerin önderliğinde halkın kendisidir. Bunun siyasi terminolojideki karşılığı revizyonizmdir, sistemin çizdiği iktidar kodlarını çok fazla zorlamadan ılımlı değişikliklerle iş görülmek istenir. Namık Kemal'in bu anlamda devletle işbirliği içinde olan bir ıslahatçı olduğunu söyleyebiliriz.

Gülnihal'in gerek olay örgüsünün kuruluşu, gerekse karakterlerin işlenişi ve dil kullanımı açısından Namık Kemal'in en başarılı oyunu olduğu söylenebilir. Prof. Dr. Metin And, bu oyunu konusunu masal mitoloji ve tarihsel kaynaklardan beslenen romantik dram kategorisinde ele alır.

Prof. Dr. Niyazi Akı'ya göre ise, romantik dram türü Avrupa tiyatrosu geleneğinde biri Shakespeare, Goethe ve Schiller'den beslenen kaynak-

tan gelirken, diğeri ise Pixérécourt'un yarattığı melodrama türünün karışımıdır. Klasik tragedyadan farklı olarak olay birliğini ön plana çıkarır, yansıttığı duyguları şiddetli bir biçimde gösterir ve işlediği konular bakımından daha zengindir. Prof. Dr Niyazi Akı'ya göre gerek sansür baskısı gerekse de geç modernleşme yüzünden Batı'nın uzaklaştığı romantik dram türü Osmanlıya 30-40 yıl gecikmeli gelmiştir. 1870'li yıllarda Fransız dilinden birçok romantik eser çevrilir. Ve bir süre sonra da uyarlamalar ortaya çıkmıştır. Namık Kemal'in Gülnihal'i de özgürlük düşüncesini merkezine almış bir oyundur. Oyunun Racine'in Britannicus oyunu ile öyküsel benzerliği vardır ve Victor Hugo ve Shakespeare'in oyunları ile paralel sahneler bulunmaktadır.

Gülnihal'e dair yapısal bir çözümleme Doç. Dr Beliz Güçbilmez tarafından yapılmıştır. Güçbilmez, *Melodram, Beden ve Gülnihal* adlı makalesinde ve *Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu* adlı kitap çalışmasında bazı tespitlerde bulunur.

Fransız devrim düşüncesinde bireyin özgürleşmesi sadece akıl ve vicdan ile değil bedeniyle de olmuştur. Rousseau'nun eğitim felsefesinde bile özgürleşen birey hem bedeniyle hem de ruhuyla özgürleşir. Güçbilmeze göre "*devrim dönemi Fransa'sı susturulmuş bedeni konuşkan hale getirmenin en radikal biçimini melodramda bulmuştur.*" Yazar bu görüşünü güçlendirmek için melodram türünün kurucusu Pixérécourt'den bir alıntı yapar²⁵:

"Melodram tam da toplumda en fazla kahramanlık, cesaret ve sadakat ihtiyacı olan kesimlerine model sunar. Gündelik olayların asil yönlerini sergileyerek onlara nasıl daha iyi insanlar olacaklarını gösteriyoruz. [...] Melodram her zaman halk için öğretici bir dramatik tür olarak kalacaktır; çünkü herkes tarafından anlaşılabilir maktadır."

Melodram Fransız devrim sürecinde sokaklarda yaşanan terörden, bu terörün beden ve duygular üzerindeki etkileri üzerinden gelişmiş-

25 Zaman/Zemin/Zuhur, Deniz Yayıncılık, sf 96, 2006, Ankara

tir. Devrim sürecini yaşayan insanlar için melodram oyunları ahlaksal bir öğreticiliği taşıyordu. Şiddetin hüküm sürdüğü bir ortamda sorunların çözülebilmesi için de şiddet gerekiyordu. Melodramdaki iyi-kötü karşıtlığının yansıtılabilmesi için yoğun bir şiddet diline ihtiyaç vardı. Melodramın ajitasyon konusundaki başarısı da yoğun şiddet dilini başarılı bir şekilde kullanmasından geliyordu. Sadece Fransız devrim sürecinde kullanılmayan melodram türü, Rus devrimi sürecinde de sıkça kullanılmıştır. Özellikle devrim karşıtlarının cezalandırılması için melodram oldukça uygun bir zemin sağlamaktadır. Melodram çoğu zaman başkahramanlarını hor görülen ve ezilen kesimlerden seçtiği için de demokratik ve devrimci bir niteliğe sahiptir. Bu yüzden de melodramlarda bastırılmış olan duygular beden aracılığıyla açığa vurulur.

Melodramın devrimci niteliğine dair tartışmaya ben de Louis Althusser'in *Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar*²⁶ adlı makalesindeki bazı görüşlerinden alıntılar yaparak katkı sunmak istiyorum. Piccolo Tiyatro'nun sergilediği El Nost Milan adlı oyundan sonra Avrupa gazetelerinde çıkan eleştiri yazılarında oyun adı epik bir melodram, mendil ıslatan melodram, sefilist melodram türünden değerlendirilmiştir. Louis Althusser'in tezi ise oyunun melodram kalıplarından yararlandığı ancak melodramatik bilinçliliği kıran yapısı itibarıyla materyalist bir estetiğe sahip olduğu görüşüdür. Louis Althusser bu yorumu yaparken melodram türünü değerlendirebileceğimiz bazı önerilerde bulunur. Louis Althusser Marx'ın Kutsal Aile adlı çalışmasında, Eugene Sue adlı karaktere dair yaptığı çözümlemelere atıfta bulunur. Alt sınıfa ait karakterlerin ya da sefillerin burjuva ahlakının mitleriyle özdeşleşme içine girdikçe, kendi doğal durumlarını gizleyerek bilinçlerine cila çektiklerini söyler.

26 Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi 6. Sayı, Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar, sf 251

“Melodram bu anlamda, tam da gerçek bir durumun üstüne cila olarak çekilmiş bir yabancı bilinçlilik. Melodramatik bilinçliliğin diyalektik olabilmesi ancak şu bedel karşılığında mümkündür: bu bilinçlilik dışarıdan (Burjuva ahlakının yalanlarının, yüceltmelerinin, oyalama ve şaşırtmalarının dünyasından) ödünç alınmış olmalı. Fakat yine de bu bilinçliliğe oldukça kökten bir biçimde yabancı olan bir durumun (ayaktakımının) bizzat kendi bilinçliliği olarak yaşanmalıdır.”

Louis Althusser'in buradaki vurgusu melodram yapısında, karakterin dışsal bir mit içine kendini hapsedtiği ve bu dışsal mitin de burjuvazi tarafından üretilmiş olduğu gerçeğidir. Alt sınıf bireyleri açısından melodram kalıpları üstlerinde eğreti duran yaldızlı elbiseler gibidir.

Beliz Güçbilmez, Fransız yazarların da etkisiyle Tanzimat sürecinde oyun yazarlarının kendilerini melodram türünde daha başarılı ifade ettiğini, yazarların siyasal düşünceleri bağlamında da melodram türüyle yakın bir bağ kurabildiklerini söyler. Bunun nedeni de, Osmanlı'nın bir değişim dönemini yaşıyor olması, değişim döneminin çatışan aktörleri olması ve melodramın bu aktörler arasındaki tartışmaları en iyi yansıtacak araç olmasıdır. Halkın kolay anlayabilecek olması ve melodramın eğitici misyonu olması da önemlidir.

Beliz Güçbilmez'e göre Namık Kemal'in Gülnihal adlı eseri de, biçimsel yapısı açısından Fransız melodramlarına benzemektedir. Ayrıca melodramlarda görüntünün²⁷ aldatıcı olması ve gerçeği yalanlaması meselesi Gülnihal'de birçok şekilde karşılığını bulur. Ayrıca oyunun dilsel yapısında bolca şiddet dolu ifadeler bulunmaktadır:

“Bütün melodramlarda görüntü aldatıcıdır; hem kahramanlar, hem de hainler kendilerini pek çok maskenin ardına gizlemiş olabilirler. Kadınlar erkeğe, erkekler kadına dönüşür; ölümler dirilir. Oyunların olay dizisinin çözüme ulaşabilmesi

27 Zaman/Zemin/Zuhur, Deniz Yayıncılık, sf 108, 2006, Ankara

için geçilmesi gereken bütün entrikalar, oyunların doğasına bu görüntü/gerçek karşıtlığını yerleştirmiş; bu karşıtlık da maskesinden soyunan bedene, bedenın potansiyellerine dikkat çekerek bedenselliği bir kez daha ön plana çıkarmıştır.”

Sonuç olarak Gülnihal, gerek Tanzimat dönemi siyasi ve kültürel atmosferini başarılı bir şekilde yansıtmaması, gerekse de melodram kalıplarından etkilenecek üretilmiş biçimsel ve dilsel yapısı nedeniyle dramatik oyun yazarlığında önemli bir köşe taşı olmuştur. Ancak Fırat Güllü’nün de belirttiği gibi sansür korkusu nedeniyle oyunun oynanamayışı oyunla ilgili yapacağımız bazı değerlendirmeleri sınırlı kılmaktadır.

Ebuzziya Tefvik’den Ecel-i Kaza/ Faci’a

Yar. Doç Dr Âlim Gür, *Tanzimat Tiyatrosu ve Ecel-i Kaza*²⁸ adlı yazısında, tiyatronun ülkemize geç giren bir sanat dalı olduğunu ve bu yüzden gelişiminin kolay tamamlanmadığını belirtir. Türk tiyatro edebiyatı asıl gelişmesini 1860-1880 yılları arasında kaydetmiştir. 1872 yılında yazılan Ecel-i Kaza adlı oyun Ebuzziya Tefvik’in ilk oyunudur. Basıldığı yıl Gedikpaşa tiyatrosunda oynanmış ve çok rağbet görmüştür. Oyun tema benzerliği anlamında Shakespeare’in Romeo ve Jüliet adlı eseriyle kıyaslanmış ve bu konuda yazara eleştiriler yapılmıştır. Oyunun başında yazarın tiyatroyla ilgili görüşlerini içeren üç sayfalık bir “mukaddime” vardır. Burada tiyatronun İslamiyet’te çok fazla yer bulmadığı tespitini yapan Ebuzziya Tefvik, tiyatro yazarının asli görevinin kendi öznel duyguları yansıtmaktan çok yaşadığı dönemin aynasını tutmak olduğunu belirtir. Oyuna Faci’a ismini koymasının nedeni ise yazarın yaşadığı dönemde “dram” türünün karşılığının “faci’a” olmasıdır.

28 Ecel-i Kaza (İnceleme-Metin-Sözlük), T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000, Ankara

Oyun birbirlerini seven fakat aileleri arasında kan davası olan iki gencin yaşadığı trajik süreçleri anlatır. Pertev ve Nimet'in romantik aşkı bireylerin "baskıcı yönetimlere" karşı verdiği bir özgürlük mücadelesidir aynı zamanda. Kızının kan davalı olduğu aileden birine âşık olduğunu öğrenen baba Pertev'i öldürme niyetindedir. Nimet ve Pertev destekçileriyle birlikte Erzurum Valisi Laz Ahmet Paşa'nın zulmünden kurtulmak için plan kurarlar. Ancak oyundaki melodram yapısı gereği yanlış anlamalar yüzünden kız ölür ve Pertev de canına kıyar.

Fırat Güllü'ye göre bu oyun Yeni Osmanlı'ların tiyatroyu politikleştirme yolundaki en iyi örneklerden birisidir. Oyun tarihimizdeki en büyük sorunlardan birisi olan Kürt sorununu da aslında masaya yatırmıştır. Ebuzziya Tevfik bu oyun vasıtasıyla bir yandan da kan davası ekseninde Doğu Anadolu'daki Kürt isyanlarını sorunsallaştırır. İsyancıların yönetim hatalarından kaynaklandığı tezini savunan Ebuzziya Tevfik liberal çözümler önermektedir. Oyundaki kan davasının sebebi de Kürt aşiretlerinin baskıcı Osmanlı'ya karşı çıkardıkları isyanlardır. Laz Paşa Pertev'in babasını öldürmüş ve karşı bir hamleden korktuğu için öldürdüğü adamın oğullarından biri olan Pertev'i yanına almıştır. Pertev de onu himayesi altına alan kişiye karşı Hamlet'vari bir eylemsizlik içindedir. Ancak daha sonra Laz Paşa kızını Numan adındaki birisiyle evlendirmek isteyince çatışma ortaya çıkar, çünkü kız Pertev'i sevmektedir.

Gözü dönmüş bir iktidar figürü olarak işlenen Laz Paşa sanki Shakespeare oyunlarından fırlamış gibidir. Fırat Güllü, Ebuzziya Tevfik'in ve Namık Kemal'in Londra ziyaretleri sırasında İngiliz tiyatrosundan etkilendiklerini belirtir. Ebuzziya Tevfik'in Ecel-i Kazası, tıpkı Gülnihal ya da Vatan piyesinde olduğu gibi despotik bir iktidarın Osmanlı'ya verdiği zararı işlemektedir. Şeriat kurallarından ve merkezi denetimden kopuş, Ebuzziya Tevfik'e göre yozlaşmayı beraberinde getirir. Bu yozlaşma da bireylerin özgürlüğü ve yaşamı üzerine bir kâbus gibi çöker. İrrasyonelleşmiş iktidar aygıtı ve kavuşamayan âşıklar ilişkisi trajik oyun yazımı kurallarıyla bir arada işlenmiştir. Oyunun Gedikpaşa Tiyatrosunda sergilendiği bilinmektedir.

Yar. Doç Dr Âlim Gür'e göre ise oyun olay örgüsü açısından mantıklı kurulmuş yapısıyla dikkat çeker, zaman zaman araya giren uzun tiratlar akışı bozsa da entrikaların kuruluşunu başarılı bulur. Dil ve konuşma özellikleri bakımından da gündelik konuşmaları yakalaması ve sadelik ön plana çıkmaktadır. İlk defa telif alan Türkçe oyun olması dolayısıyla da önem kazanır.

Recaizade Mahmut Ekrem/ Çok Bilen Çok Yanılır

Recaizade Mahmut Ekrem'in 1874 yılında yazdığı Çok Bilen Çok Yanılır adlı oyun yazarın son piyes denemesidir. Oyun Maraş hâkimi Azmi Efendi'nin uzun bir tiradı ile açılır. Azmi Efendi, aldığı havadisler yüzünden epey tedirgindir. Söylentiye göre Halep valisi İlyas Paşa'nın oğlu, Maraş kaymakamı Edip Efendi'nin güzeller güzeli kızını alacaktır. Bu söylentinin gerçek olmaması için Azmi Efendi ortaya bir fesat koymaya karar verir. Plana göre valinin adamı olarak kendini tanıtabilecek seyyah kılıklı birisi kızını vali'nin oğluna götürmek üzere tebdil-i kıyafet giyinecek ve kızını kaçıracaktır.

Bu sırada Azmi'nin uşağı Musul'dan bir yolcunun geldiğini söyler. Bu yolcu aslında Halep Valisi'nin oğlu Şüeda (İhsan Bey) Bey'dir. Kendini seyyah olarak tanıtır. Burada bir durum komedisi başlar. Moliere metinlerindeki dil oyunlarına benzer bir anlatım vardır, karakterler iç sesleriyle kendi kendine konuşurlar. Seyyah kendisini İbrahim Ağa hanedanından birisi olarak tanıtır. Sözüm ona kimsesizdir ve babasının borçlarını ödemek için tüm mirasından vazgeçmiştir. Azmi Efendi, kumpasına alet etmek için Seyyahı eve buyur eder ve Seyyah "*aman efendim bu devirde kim bana kızını verir*" der. Azmi Efendi Seyyahı, "istediği şeyi elde edebilmesi için hile yapmaya" ikna eder. Plana göre Seyyah İlyas Paşa'nın oğlu olacaktır. Ancak Seyyah, Azmi'nin kendisini oyuna getirerek başka bir kadınla evlendireceğinden korkar, çünkü kendisi de kaymakamın kızını tanımamaktadır. Uşak vasıtasıyla kumpas başlar ve Azmi Efendi yalancılıktan bir mektup kaleme alır. Azmi Efendi karakteri üçkâğıtçı ve dalavereci olmakla övünmektedir.

Kaymakam gelir ve Azmi Efendi mektubu ona verir. Kaymakam bu yalana inanır. Kızını bir beyin oğluna vereceği için sevinçlidir. Sahte bir nikâh düzenlenir.

2.mecliste Şüeda Bey, Hasena Hanım ile evlenmiştir. Ancak zorla evlenme mağduru olduğunu düşünen kız damada güler yüz göstermemektedir. Güçlü bir kadın tiplemesi olarak çizilen Hasena Hanım damada veryansın eder. Sevdiği ve istediği adamla evlenemediğini düşünmektedir, bu yüzden de Şüeda'ya veryansın eder. Şüeda Hasena'yı alt edemeyeceğini anlayınca gerçekleri açıklar ve kız bu duruma çok sevinir. Zorla evlendiğini düşündüğü kişi aslında sevdiği kişidir. Durumu babasına da anlatır. Artık intikam alma zamanı gelmiştir, Hasena Hanım Azmi Efendi'ye ders vermek için ona bir oyun edecektir. Bu sahnede ilginç olan şey Şüeda'nın niçin böyle bir oyuna başvurduğu ve Azmi Efendi ile işbirliği yaptığıdır. Şüeda sevdiği kızı evlenmeden önce yüzünü görmek için tebdil-i kıyafet giyindiğini ve Azmi Efendi'nin "garezinden" korktuğu için onu oyuna getirdiği söyler.

Oyunun bundan sonraki bölümleri Hasena Hanım'ın önderliğinde Azmi Bey'in yola getirilişi üzerine kuruludur. Oyun hukuk sisteminin de yozlaştığını gözler önüne serer, Azmi Efendi'nin önünde binlerce dava birikmiştir. Ayrıca bir hukuk adamının sürekli dalavere çevirmesi de yazarın eleştirel üslubuna dair bir veridir. Ancak Hasena Hanım hâkimin odasına girer, bir davacıymış gibi kendini tanıtarak Azmi Efendi'yi kendi üslubu ile dize getirecektir. Hasena Hanım femme fatal jestleri ve cazibesini kullanarak kendisini Kahveci Hasan Ağa'nın kızı diye tanıtır. Babasının kendisine sümüklü Ayşe diye hitap ettiğini ve bu yüzden çok üzgün olduğunu belirtir. Yazar buradaki söz oyunları ile Azmi Efendi'nin ahlakçı tutumunun altını boşaltır, Azmi Efendi kadını öpmeye çalışır ve kendisiyle evlenebileceğini söyler. Şehvetten başı dönen Azmi Efendi karısından sıkıldığını ve onu boşayıp bu kızı almak istediğini söyler.

Azmi Efendi karakterinin bundan sonra kendisine gelen davalara baktığını görürüz, ancak onun aklı fikri, cazibeli kadındadır. Sürekli boşanmak istediğini söyler. Yazar burada çeşitli durum komedileri oluşturur, örneğin boşanmak için Hâkim karşısına gelenler, Hâkim'in

boşanacağını duyunca şaşkınlık içinde kalırlar. Azmi Efendi onları karısını boşadığına şahit yapar. Bir an önce kahveci Hasan Ağa'nın kızıyla evlenmek ister. Uşaklarıyla kahveci Hasan'ı çağırır, ondan kızını ister. Kahveci Hasan ise kızının yüzüne bakılamayacak kadar çirkin birisi olduğunu söyler. Hasena Hanım'ın kurduğu kumpas işlemiştir. Azmi Efendi, Kahveci'nin kızını güzel Hasena sanmaktadır. Kahveci "*günah benden gitti diyerek*" kızını verir ve üzerine para bile alır.

Düğün sahnesinde sümüklü Ayşe tiplemesini görürüz, 45 yaşlarında geçkince bir kadındır ve akli dengesi pek yerinde değildir. Bir çocuk gibi hareketler yapar, sürekli bebek ister, yanan mumları söndürür. Azmi Efendi başında duvak olan sümüklü Ayşe ile konuşur, kızın tavırlarında bir gariplik vardır. Duvağı açmak ister, kız açmak istemez. Yenge Kadın zorla duvağı açar. Azmi Efendi şoke olur. Mahkemeye gelen kız değildir karşısında gördüğü. Bir oyuna geldiğinin farkına varır. "*Çok biliriken çok yanıldım, kazdığım kuyuya düştüm*" der. Oyun Yenge Kadın'ın sözleriyle son bulur: "*Etme bulma dünyası bu! Elbet fenalık edenlere fenalık ederler!*"

Prof Dr. Niyazi Akın'a göre 4 fasıllık bu oyun töre komedisi kategorisindedir. Töre komedileri ise bireyi aşan durumların komik öğelerini sergiler; bunlarda insana, bir devir, bir çevre, bir sınıf, bir yaşayış biçimi arasından bakılır. Çok Bilen Çok Yanılır adlı oyunda ise kıskançlık ve kötülük duygularının mizahi öğelerle eleştirisi yapılır. Komedi unsuru olarak oyunda kullanılanlar şunlardır²⁹:

1. Yalancı sağırlıklar, düşünmeden yapılan hareketler, itişmeler, çarpışmalar, düşmeler, söz yutmalar, bağırımlar, hep birden konuşmalar, bıktıran gevezelikler, yanlış anlayanlar, ters davranışlar, sopalı dövüşler, tekmeleşmeler ve hareket curcunası
2. Aldatmalar, olmayan bir durumu var göstermeler
3. Birkaç kişiyi birbirinden habersiz idare etmeler
4. Aldatılan kocalar, analar ve babalar
5. Budala zenginlerden para sızdırmak için çevrilen dolaplar

29 Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi, Dergâh Yayınları, 1989, İstanbul, sf 77-78

6. Dil ve şive taklitleri
7. Kuvvete ve varlığa karşı saflıkla direniş

Bu yazıda temel olarak Tanzimat döneminde tiyatronun gelişimi ve dramatik oyun yazarlığı üzerine kısa bir inceleme yapmaya çalıştım. Çıkardığım bazı sonuçları da not düşerek yazıyı burada bitirmek istiyorum.

- i) Batılılaşma ekseninde geleneksel tiyatrodan bir kopuş olduğu aşikârdır, güçlü bir dram sanatı geleneği olmayan topraklarda, aydınlar tarafından bir tercih yapılmıştır ve bunun önemli sonuçlarından birisi teatral anlamda Batılı olmaya çalışırken kendi halk kültüründen kopuk ya da melez bir teatralliğin gelişmiş olmasıdır. Kendi ülkesinden beslenmeyen avangard bir tutum bence hala geçerliliğini koruyan bir paradokstur.
- ii) Tanzimat döneminde birçok halkın özellikle de Ermenilerin desteğiyle inşa edilmiş bir teatral ortam gerçeğini ve bunun bu topraklara kattığı kültürel zenginliği de düşünürsek, Türk tiyatrosu teriminin terk edilip, “Türkiye’de tiyatro” ya da “Türkiye tiyatrosu” denmesi daha uygun olacaktır.
- iii) Oyun yazarlığı anlamında melodram türüne dair gelişkin örnekler olması, bu konuda Beliz Güçbilmez’in sunduğu estetik argümanların ve Fırat Güllü tarafından çok kültürlülüğe dair yapılan analizlerin kapsamlı bir şekilde geliştirilmesi gerekmektedir.
- iv) Yazarları incelerken, tarihsel politik gelişmelerin eşlik ettiği yapısal bir teatral analize ve farklı bakış açılarına da ihtiyaç vardır. Metin And ve Niyazi Akın’ın yaptığı tarihsel analizlerin bugünden geçmişe bir bakışla ve farklı disiplinlerin de kılavuzluğu ile sorgulanması elzemdir.

Kaynaklar:

1. Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar, BGST Yayınları, 2008, İstanbul
2. Zaman/Zemin/Zuhur, Deniz Yayıncılık, 2006, Ankara
3. Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi, BÜ Yayınevi, İstanbul
4. Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları no 259: Türkiye’de Tiyatronun Yolculuğu: Sevda Şener’e Armağan, 2010; Ankara
5. A.Ü Tiyatro Araştırmaları Dergisi 14.Sayı, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, 2002, Ankara
6. Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi, İletişim Yayınları, 1994, İstanbul
7. A.Ü Tiyatro Araştırmaları Dergisi 14.Sayı, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, 2002, Ankara
8. Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi, Dergâh Yayınları, 1989, İstanbul
9. Gülnihal, MEB Yayınları, İstanbul 1989
10. Türk Klasikleri, Namık Kemal, Varlık Yayınları, 1965, İstanbul
11. Şair Evlenmesi, Remzi Kitabevi, 1997, İstanbul
12. Kötü Çocuk Türk, Metis Yayınları, 2004, İstanbul
13. Ecel-i Kaza (İnceleme-Metin-Sözlük), T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000, Ankara
14. Recaizade Mahmut Ekrem’in Bütün Eserleri, MEB Yayınları, 1997, İstanbul

KISIM II

TİYATRO FESTİVALLERİ VE ULUSLARARASI PROJELER GÖZLEM RAPORLARI

Bilimsel Araştırma Projesi Olarak Festival³⁰

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı tarafından düzenlenen Uluslararası Anadolu Üniversitesi Tiyatro Festivali, son yıllarda yapılan festivaller içinde dikkat çekici farklı bir özelliği ile bu yıla damgasını vuracakmış gibi gözüküyor. Festival düzenleme kurulu başkanı Prof. Erol İpekli ve organizasyon komitesinden Damla Pinçe ile yaptığım görüşmede festival organizasyonuna dair detaylı bilgiler aldım. Bugünkü yazımda festivale dair görüşlerimi paylaşmak istiyorum.

Öncelikle ülkemizde sahne sanatları ve konservatuar eğitimi alanında karanlık dönemlerin yaşandığı son yıllarda, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan 10 atölye, 10 söyleşi ve 10 oyundan oluşan oldukça kapsamlı bir festival hamlesinin gelmesi, umut verici bir gelişme oldu. Bir sonuç raporunun yazılacağı festivalin bilimsel bir araştırma projesi kapsamında yapılandırılması; nitelikli eğitim, AR-GE ve topluma hizmet gibi üç ayaktan oluşuyor. Festivalde nitelikli eğitim ve AR-GE faaliyeti olarak, sahne sanatları lisans ve yüksek lisans öğrencilerine yönelik 10 farklı atölye çalışması dikkat çekiyor. Atölyelerin çoğu fiziksel tiyatro, vokal ve oyunculukta beden kullanımı ile ilgili oldukça yeni içeriklerle, yurtdışından özel olarak getirilmiş. Prof. Erol İpekli'den edindiğimiz bilgiye göre, 130 öğrenci atölye çalışmalarından ücretsiz olarak yararlanmış. Bir tiyatro bölümü öğrencisinin kişisel gelişimine katkı açısından atölyelerin oldukça önemli olacağını düşünüyorum. Ayrıca her atölyenin bir akademisyen veya master-doktora öğrencisi düzeyinde raportörü belirlenmiş ve festival sonrasında atölye çalışmaları hakkında bilimsel raporların hazırlanması hedefleniyormuş. Bu yazılı belgelendirme çabası da kamınca tüketimciliğe dayalı workshop anlayışı yerine alternatif bir model oluşturacaktır. Çünkü işin içinde olanlar bilir, Türkiye'de sanat piyasasındaki oyunculuk veya tiyatro alanındaki workshoplar daha çok

30 Bu yazı 11.11.2019 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2019/11/bilimsel-arastirma-projesi-olarak-festival/>) yayınlanmıştır.

pragmatik şekilde bilgi alma ve cv'ye yazılan unsurlar olmanın ötesine geçemiyor. Bu yüzden de, Eskişehir festivalinde yapılan çalıştayların öğrenci, raportör ve çalıştay yapan kişiler tarafından bilimsel bir şekilde değerlendirilmesi sahne sanatları eğitimine katkı sağlayacaktır. Zaten festivalin bir amacı da, akademik ve müfredat düzeyinde bir değişimin bilimsel altyapısının oluşturulması. Türkiye'de konservatuar geleneğinin ciddi bir dönüşüm geçirmesi gerektiği artık bir zorunluluk ve ihtiyaç haline gelmiştir.

Son yıllarda bu konuda yeni düşüncelerin oluşmaya başladığını, en son 27 Ağustos tarihinde yapılan bir çalıştayda (<http://www.mimesis-dergi.org/2019/09/1-ulusal-sahne-sanatlari-egitiminde-cagdas-yaklasimlar-calistayi/>) akademisyenler birlikte tartışılmaya başlanmıştı. Bu iki çalışmadan sonra, yenilikçi ve modern bir müfredatın oluşması yolunda girişimlerin hızlandığını düşünmekteyim. Belki de en azından tamirat ve tadilat yolunda önemli bir farkındalık oluşacaktır.

Festivalin söyleşiler olarak adlandırılan akademisyen buluşmalarında ise, 10 farklı sahne sanatları bölümü akademisyeninin kendi uzmanlık alanlarında yapmış oldukları sunumlar ön plana çıktı.

Söyleşiler ile ilgili detaylara <http://egazete.anadolu.edu.tr/kultur-sanat/39000/festivalin-son-soylesisinde-egitimde-oyunlastirma-drama-ve-tiyatro-perspektifleri-konusuldu> adresinden bakabilirsiniz. Ben de, festivale “Eğitimde Oyunlaştırma, Drama ve Tiyatro Perspektifleri” adlı söyleşimle destek oldum. Konservatuar ve eğitim fakültesi öğrencilerinin katıldığı söyleşi de, temel olarak drama ve tiyatro eğitmenliğinin niteliksel boyutlarına; kuramsal açıdan da oyun, oyun temelli öğrenme, drama ve tiyatronun simbiyotik ilişkisine vurgu yapan bol oyunlu bir sunum yaptım.

Festivalin oyunlar bölümünde ise toplamda 6000 seyircinin ücretsiz olarak oyunları izlemiş olması, bir üniversitenin topluma hizmet noktasında yaptığı önemli bir katkıyı oluşturuyor. Oyunların seçimi festival bütçe olanakları doğrultusunda ve sanatsal tercihler noktasında düzenleme kurulu tarafından gerçekleştirilmiş. İlginç bir veri, festival biletleri <http://autiyatrofest.com/> üzerinden ilan edilerek

dağıtılıyor ve 17 saniyede 277 kişi davetiye almak için online olarak başvuruyormuş. Bu yüzden de nitelikli ve ücretsiz oyunlara öğren-cilerin yoğun ilgisi oluşmuş ve ilk günkü oyunlarda yoğun izdiham yaşanmış. Hatta gündemdeki popüler oyunları izlemek için; Eskişehir dışından bile çok sayıda kişi festivale katılmış. Festival komitesi bu süreçten ders çıkararak, önümüzdeki festivallerde seyirci organizasyonu için daha farklı denemelerin yapılacağını belirtiyor.

Bu arada festivalin açılışında, Prof. Dr. Cevat Çapan'a da "Tiyatro Eğitimine Katkı" ödülünün verilmiş olması, eğitim eksenli bir festival için oldukça anlamlıydı.

Çağdaş sahne sanatları eğitiminin gelişmesi için Eskişehir modelindeki gibi uluslararası festivallerin çok önemli olduğunu, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı tarafından gerçekleştirilen Uluslararası Tiyatro Festivali'nin Türkiye'de yeni bir alternatif yaratacağını da düşünüyorum. Ülkemizde nitelikli işlerin artması dileklerimle.

İspanya’da Tiyatro Okullaşması İzlenimleri³¹

Türkiye’nin eğitim ve kültür-sanat dünyasında Batı’ya açılan belki de son kapılarından birisi de Erasmus programı. AB uyum sürecinden uzaklaşmayla birlikte, sanatsal projelere olan fonların ciddi oranda azaldığı söylenebilir. Erasmus programı uluslararası deneyim yaşamak isteyen sanatçıların ve eğitimcilerin AB sınırları içinde kendini ifade etmesine olanak sağlıyor hala. Bugünkü yazımda Erasmus öğretim üyesi hareketliliği kapsamında, İspanya’nın Vigo şehrinde bulunan ESAD (Escola Superior da Arte Dramatica), Galiçya Dramatik Sanatlar Okulu’ndaki deneyimlerimi kısaca aktarmak istiyorum.

Öncelikle misafir öğretim görevlisi olarak gittiğim okul hakkında okuyucularımız için kısaca bilgiler vermek istiyorum. Galiçya Dramatik Sanatlar Okulu, dört yıl eğitim veren ancak İspanya eğitim sisteminde üniversite değil yüksek-okul statüsüne sahip, oyunculuk, yazarlık, sahne tasarımı ve rejisörlük-yönetmenlik olmak üzere dört bölümden oluşan, oldukça modern ve büyük bir binaya sahip olan köklü bir eğitim kurumu. Ayrıca oyunculuk bölümü öğrencileri, ikinci sınıftan sonra “fiziksel tiyatro” ve “metin tiyatrosu” konusunda uzmanlaşmaya başlıyorlar. Bu anlamda oyunculuk eğitimi okullaşması açısından yenilikçi bir denemenin yapıldığını söylenebilir.

Galiçya Dramatik Sanatlar Okulu yapısal olarak Türkiye’deki konservatuar ve Güzel Sanatlar Fakültesi okul geleneklerine benziyor, ancak diploma açısından ayrı bir statüye sahip. Okuldaki öğrenciler ve öğretim görevlileri bu statüyü değiştirmek için çeşitli protesto ve eylemler bile yapmışlar ve hala mücadelelerini sürdürüyorlar. 200 civarında öğrencisi olan okul, Galiçya bölgesinin tek sanat okulu bu anlamda ve İspanya’nın ve Avrupa’nın farklı şehirlerinden öğrencileri bulunmakta. Türkiye’den Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü ve Eskişehir Anadolu Üniversitesi Konser-

31 Bu yazı 01.03.2019 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2019/03/ispanyada-tiyatro-okullasmasi-izlenimleri/>) yayınlanmıştır.

vatuarı öğrencileri geçmiş yıllarda okulda bulunmuşlar. Ben öğretim görevlisi olarak okula giden ilk kişi oldum. Okulun öğretim görevlilerinden Alfonso Rodriguez ve Santiago Prego da Türkiye'deki üniversitelerde "Galiçya Kukla Geleneği" ve "fiziksel tiyatro" eğitimi konusunda dersler vermişler.

Okul binasına gerçekten hayran kaldığımı belirtmek istiyorum. Oldukça ferah ve geniş ve içeriğe uygun düşünülmüş sınıfların olması eğitimin kalitesini gerçekten artırıyor. Okul Vigo şehir merkezinden biraz uzakta konumlanıyor. Dersler 08:30 ve 15:00 arasında yapılıyor ve birçok öğrenci ekonomik kriz nedeniyle farklı işlerde çalışıyor. Öğrencilerin çoğu mezuniyet sonrasında iş bulma konusunda kaygılı. İspanya'da ana akım sanat çalışmaları Madrid ve Barcelona şehirlerinde odaklanmış. Tıpkı Türkiye'deki gibi televizyon ve dizi sektörü ön plana çıktığı için, öğrenciler alternatif yollarla ekonomik açıdan ayakta kalmayı deneyeceklerini söylüyorlar. 300,000 nüfusa sahip şehirde 20'nin üzerinde tiyatro grubu olduğunu belirttiler.

25 Şubat-1 Mart tarihleri arasında bulduğum okulda, yaklaşık 10 saat süren ders saati boyunca okulun farklı kademesindeki öğrencilerle buluştum. Çalışmalarında uygulamalı olarak, oyunlaştırma, sahne sanatları eğitiminde oyun temelli öğrenme, fiziksel tiyatro sürecinde oyun kullanımı üzerine odaklandık. İspanyol öğrencilerin klasik sahne sanatları ve tiyatro-oyunculuk eğitiminden farklı olarak oyun temelli öğrenme deneyimine alışması oldukça kolay oldu. Bolca fiziksel egzersiz içeren oyun ve drama uygulamalarını kullandım ve öğrencilerde bu anlamda farklı bir bakış açısı oluşturmak istedim. İspanyolca ağırlıklı bir ortamda dil ve iletişim problemini de bu şekilde daha kolay çözdüğümüzü düşünüyorum. Teorik derslerimizde, oyun-tiyatro ve drama ilişkisine dair öğrencilere akademik bilgiler verdim ve aynı zamanda Bertolt Brecht, Augusto Boal, Dorothy Heathcote ve Gavin Bolton'un dramaturjik yaklaşımlarını özetledim. Bu anlamda disiplinlerarası akademik bir bakış açısı oluşmasının öğrencilere yararlı olduğunu gözlemledim. Ayrıca, okul öğretmenlerinden Noelia Blanco ile birlikte Vigo şehrinde özel eğitim alanında çalışan küçük bir öğretmen grubuna "doğaçlama" üzerine bir saatlik kısa bir

atölye çalışmasında bulundum. Son gün yazarlık ve reji bölümü öğrencileriyle bir araya geldik ve bana Türkiye'deki son dönem tiyatro alanında yaşanan gelişmeler, çocuklarla ve gençlerle yaptığım drama çalışmaları, Z-kuşağı hakkındaki düşüncelerim ve Federico Garcia Lorca'nın Türkiye'de nasıl yorumlandığı vs. hakkında sorular sordular.

Tempolu ve yorucu geçen bir deneyimin ardından İstanbul'a dönüyorum. Ülkemizdeki sanat eğitim kurumlarının okul öncesinden üniversiteye kadar daha fazla güçlendirilmesi dileklerimle.

Porto Havalimanı'ndan Ay Carmela'yı dinlerken sevgiler. Şu anda ülkedeki karnaval nedeniyle çok sayıda çocuk kostümler giymiş hava alanında şarkı söylemekte.

Avrupa Çocuk ve Gençlik Tiyatrosunda Eğilimler³²

16–20 Mart 2010 tarihleri arası Galler’in Aberystwyth kentinde gerçekleştirilen Uluslararası 6. Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Bienali’ne, ASSITEJ Türkiye Başkanı Sayın Doç. Dr. Tülin Sağlam’ın önerisiyle katıldım. Etkinliğe katılmam konusunda verdiği destekten ötürü Sayın Tülin Sağlam’a ve Doğa Koleji İlköğretim Eğitim Koordinatörü Sayın Ayfer Erdem Batı’ya teşekkür etmek isterim. Festival raporumda temel olarak katıldığım toplantılar, izlediğim oyunlar üzerinden izlenimleri aktarmaya çalışacağım.

İlk olarak şunu belirtmek istiyorum, ben festivale yabancı gözlemci statüsünde katıldım. Avrupadaki çocuk ve gençlik tiyatrosu festivallerini düzenleyen birçok organizatör de oradaydı. Benimle beraber toplam 21 gözlemci beş gün süren festivali izledi. Aşağıdaki bilgiler katılımcılara ve temsil ettikleri sanat örgütlerine aittir. Gözlemci grubunun büyük bir bölümünün festival organizasyon sorumluları olduğunu belirtmek istiyorum. Bu grubun yaptığı temel faaliyetler, yeni prodüksiyonları izleme, gruplarla ve temsilcilerle tanışma, festival tanıtımı ve yeni bağlantılar kurulması üzerine kuruluydu.

Festival Gözlemcileri

1. Artur Ghukasyan (Ermenistan) Performans Sanatları Festivali Direk. www.highfest.am
2. Tony Reekie (İskoçya) Imagine sanat kurumu temsilcisi <http://www.imagine.org.uk>
3. Silvia Nastasie (Romanya) Ion Creanga dramaturgu <http://www.teatrulioncreanga.ro>
4. Katrin Nielsen (Estonya) Assitej Estonya Yönetim Kurulu Üye-

32 Bu yazı 16.03.2010 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2010/04/avrupada-cocuk-ve-genclik-tiyatrosunda-egilimler/>) yayınlanmıştır.

- si- www.assitej.ee
5. Hamadi Dimassi (Tunus) Çocuk-Gençlik Tiyatro Festivali Direktörü www.festivalneapolis.com Grażyna Karwowska (Polonya) Korczak Festivali Direktörü www.korczak-festiwal.pl
 6. Veronica Heingarten (Avusturya) Luaga&Losna Festivali Direktörü <http://www.theater-der-figur.at/luagalosna/>
 7. Katerina Cejková (Çek Cumhuriyeti) Çocuklar için Solo Performanslar Festivali Direktörü katerina.cejkova@divadlo.cz
 8. Maranne Welch (ABD) Pittsburg Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali Sanat Yönetmeni <http://www.pghkids.org/>
 9. Eva Carska/Slovakya Bibiana Çocuk Sanat Evi dramaturgu <http://www.bibiana.sk/>
 10. Murieann Ahern (İrlanda) Dublin Çocuk Kültür Merkezi Temsilcisi <http://www.ark.ie/>
 11. Michael Ramlose (Danimarka) Assitej Dünya Kongresi Komitesi Başkanı www.assitej.dk
 12. David Johnston (İngiltere) Tangere Sanat Merkezi üyesi <http://www.tangere-arts.co.uk/>
 13. Paul Harman (İngiltere) Assitej İngiltere Başkanı <http://www.tya-uk.org/>
 14. Sarah Richards (İngiltere) Assitej İngiltere üyesi <http://www.tya-uk.org/>
 15. Stevan Bodroza (Sırbistan) Assitej Sırbistan üyesi assitejsrbija@gmail.com
 16. Karen Nielsen (Danimarka) Assitej Danimarka üyesi ve Tasken Theatre oyuncusu ve yönetmeni www.teatertasken.dk
 17. Wiesia Klata (Polonya) Korczak Festivali çalışanı www.korczak-festiwal.pl
 18. Bülent Sezgin (Türkiye) Assitej Türkiye Merkezi üyesi <http://www.assitej.org.tr>
 19. Lali Morris (İrlanda) Baboró Çocuk Tiyatroları Festivali Direktörü. <http://www.baboro.ie/>
 20. Kate Cross (İngiltere) Theatre Royal Bath Üyesi <http://www.theatreroyal.org.uk/>

15 Mart Pazartesi:

7 saat süren uçak ve tren yolculuğundan sonra Pazar öğleden sonra Galler'in Aberystwyth kentine ulaştım. Festivalden bir gün önce oraya varmışım. İlk gün festival programında olan oyunları Aberystwyth kentinin yerel bir devlet ilköğretim okulunda izleme fırsatım oldu. Arad Goch Sanat Merkezi yönetmeni ve festival direktörü Jeremy Turner, benim gibi erken gelen 3 gözlemciyi yerel okullardaki oyunları izlemeye götürdü. İlk izlediğimiz oyun, Arad Goch Sanat Merkezi yapımı "A World's to Word" adlı oyundu. Okulun boş bir etkinlik sınırında oynandı. Yaklaşık 50 çocuk oyunu izledi. Galler'de izleyici kültürü oldukça gelişkin: Sayısal azlığın etkisiyle seyir düzeni konusunda nitelikli bir ortamın kurulduğu söylenebilir. Örneğin çocukların bağırılmadan, itiş kakış yapılmadan tiyatroya getirilmesi, çok güzel bir durumdur.

Danimarkalı oyun yazarı Michael Ramlose'nin yazdığı oyun, Mari Rhian Owen tarafından Galler diline çevrilmişti. Biz İngilizce versiyonunu izledik. Oyunda can sıkıntısından ne yapacağını bilemeyen iki arkadaşın, sözcükleri satmaya karar vermesiyle başlarından geçenler konu edilmişti. Oyuncular hem dükkâna gelen müşterileri hem de satıcıyı canlandırıyorlardı. Sözcük satmak için dükkân açan iki arkadaş bir süre sonra sözcükleri kontrol edememeye başladılar. Hediye paketlerine konan sözcükler kutudan dışarı çıkmaya çalışırlar. Mekanik bir sistemle kutunun hareket ettirilmesi seyirci çocukların çok hoşuna gitti. Enerjik bir oyunculuk üslubuyla kotarılan oyun, çocuklara sözcüklerin önemini ve işlevini anlatmak için yazılmıştı. Sözcüklerin satılması ve paketlenmesi bir metafor olarak kullanılıyordu. Mizahi üslubun egemen olduğu oyunda yer yer şiirsel dramatik bölümlere yer verilmişti. Finalde arkadaşlığın satın alınamayacak kadar değerli bir sözcük olduğu vurgusu yapıldı.



Bu oyunla ilgili tüm bilgilere bu linkten ulaşabilirsiniz:

<http://www.aradgoch.org/>

Gösteri sonrası oyuncular, çocuklarla atölye çalışması yaptılar. Biz de çalışmalara gözlemci olarak katıldık. Çalışmanın amacı oyundaki temalarla paralel eğitici bir etkinlik yapılmasıydı. Oyuncu, önce birkaç ısınma oyunu oynattı. Daha sonra, elindeki boş kutuya hangi sözcükleri atacaklarını sordu. “Ben olsaydım (...) kelimesini satın alırdım!” diye başlayan cümle kalıbını tüm çocukların kullanmasını istedi. Ayrıca aşağıdaki tüm oyunları çocuklarla beraber yaptı:

1. Kutunun içine sözcük atma ve attığı sözcüğün adını söyleme oyunu...
2. Sözcüğün imlediği şeyin taklidini yapma oyunu...
3. Sözcüğün çağrışımsal anlamlarını bulma oyunu...
4. Kutunun içindeki sözcükleri konuşturma oyunu (Örnek: “Arkadaş öyle bir kişidir ki (.....) yapar! Arkadaş (.....) birisidir!” Tarzındaki cümleleri, çocukların tamamlamalarını istedi.

16 Mart Salı

Aberystwyth Üniversitesi tiyatro salonunda “Boy With Suitcase” adlı oyunu izledik. İrlandalı oyun yazarı Mike Kenny tarafından yazılan ve yönetilen oyun, çağdaş bir sorunsal tiyatroya uyarlamıştı. Oyunda “mültecilik” konusu genç izleyicilerle tartışmaya açılıyordu. 12 yaşında savaş mağduru Hintli bir çocuğun, İrlanda’ya göç hikâyesi; modern bir “Simbad” yorumuyla sahneye taşınmıştı. Naz isimli Hintli çocuk, ülkesinde yaşadığı felaket sonrasında kaçak yolla Avrupa’ya göç etmek zorunda kalır. Yaşamın tüm acımasız yönlerini daha çocuk yaşta görür. Kötü şartlarda işçi olarak çalışır, istismara uğrar, kültürel uyum problemleri yaşar. Tek sahip olduğu kendi kimliğine ve belleğine ait bir bavuldur. Her gittiği yerde kendi kültürüne ait hikâyeler anlatır. Bavulu ona ailesinden kalan bir mirastır... Oyun sahne tasarımı açısından oldukça başarılı bir oyundu ve efektif vurmalı çalgıların kullanımı ve canlı müzik icrasıyla dinamik bir üslup oluşuyordu.

İzledikten sonra oyunun dramaturgisine dair düşündüklerimi, oyuncu ve yönetmene ilettim... Bir 3. Dünya vatandaşı olan Naz’ın, oldukça depresif bir modda çizilmesi; acaba Avrupa merkezli bir bakışının ürünü olabilir mi? Göçmenlik konusunun, salt Avrupa merkezli bir bakışla ele alınması sonucunda; Naz karakterinin oryantalist biçimde karakterize edildiğini düşündüm. Bu eleştirimi de, oyun sonrası tartışmalarda oyunun yönetmeni ve oyuncularıyla paylaştım. Kendi ülkeleri ve İngiltere’nin değişik bölgelerindeki turnelerde benzer tepkiler aldıklarını ifade ettiler.

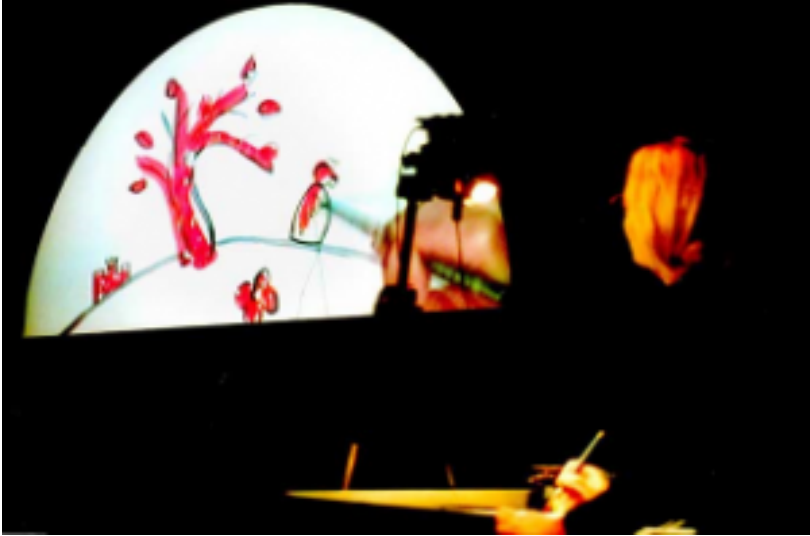
Oyunun dramaturgisine dair olumlu bulduğum bir yön, “kötülerin” salt Hintli olmamasıydı. Örneğin İrlandalı bir insan taciri ya da çocuk emeğini sömüren bir tüccar tiplemesi de vardı. Oyun vatandaşlık ve 3. Dünya ülkelerindeki insanların yaşadığı kültürel uyum problemlerine dikkat çekiyor; genç izleyiciler için bir tür demokrasi ve vatandaşlık eğitimi hedefleniyordu. Oyun sonrası dağıtılan “eğitimciler için araştırma paketi”nde, öyküdeki temel gestuslar tartışmaya açılıyordu. Oyunun sinopsisi bulmaca formunda kitapçığın içinde yer alıyordu.



Bu oyunla ilgili tüm bilgilere bu linkten ulaşabilirsiniz:

<http://www.barnstorm.ie/>

Günün ikinci gösterisi, festivalin en çok ilgi çeken oyunlarından biri olan “Queen of Colours” adlı oyundu. Oyun, Les Voisins adlı grubun sergilediği başarılı bir obje-tiyatrosu örneğiydi. Küçük kraliçenin fantastik yolculuğu, canlı müzik ile anında perdeye yansıyan suluboya çizimler ve eş zamanlı kukla oynatımıyla oldukça keyifli bir seyir keyfi oluşturdu. Oyuncular bilinçli ve oldukça kontrollü biçimde çocuk izleyiciyi bir rüyanın içine dâhil ediyor ve hayal ürünü olan küçük kraliçenin kendi başına buyruk dünyasına tanıklık etmesini istiyordu. Ancak oyunda çatı bir dramatik öykü olmadığını belirtmek isterim. Grubun prodüksiyon anlayışını, Tiyatro Tem’in üslubuna çok yakın bulduğumu söylemek istiyorum. Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş’ın çocuk izleyiciler için hazırladıkları oyunların canlı ve dinamik üslubuna benzeyen bir tarzla karşılaşmak, benim açımdan oldukça keyif vericiydi...



Bu oyunla ilgili tüm bilgilere bu linkten ulaşabilirsiniz:

www.evanoell-paulolbrich.com

17 Mart Çarşamba

Aberystwyth Üniversitesi sanat merkezinde, günün ilk oyunu olan “Milly and Minatour” adlı gösteriyi izledik. Oyun 1976 yılından beri Güney Galler bölgesinde çalışmalarını sürdüren Gwent Tiyatro Prodüksiyon grubuna aitti. Mitler, gerçek ve imgelem arasındaki bağlan-tının anlatı konusu yapıldığı; psikoloji temalı bu çocuk oyununda, post-Freudyen ve Jung’a ait kavramlar işlenmişti. Oyun: Klinikte tedavi gören bir kız çocuğu, yanında refakatçi annesi ve doktor arasındaki gerilimli ve mizahi git-geller üzerine kuruluydu. Hastalık nedeni travmatik süreçler, kızın sürekli gündüz kâbusları görmesine yol açıyordu. Örneğin: Kız rüyasında doktoru mitsel bir canavar olarak görüyordu. “Milly and Minatour”, psikoloji bilimiyle ilişkisi oldukça iyi kurulmuş bir çocuk tiyatrosu örneği olarak izlediğim ilk oyundu. Zaman zaman karanlık ve bunaltıcı bir üslup kullanılmış olsa da, izlemekten keyif aldığım bir etkinlik oldu.



Bu oyunla ilgili tüm bilgilere bu linkten ulaşabilirsiniz:

www.gwenttheatre.com

Aynı gün akşamında, bir dans ve hareket tiyatrosu örneği olarak “Bodyparkour” adlı gösteriyi izledik. “Bodyparkour”, Orta Avrupa’da yeni yeni gelişen çağdaş bir sokak dansı ve hareket gösterisi türü. İnşaat iskeleleri üzerinde 6 dansçı kolektif eylemlerde bulunuyorlar. Hip-hop, capoeira ve break dans hareket formlarının melezlenmesiyle oluşmuş bu gösteri formu, teatral bir gösteriden ziyade; bir tür dans-performans türüne işaret ediyordu. Genç izleyicinin hoşuna giden ve sık sık alkışlarla kesilen gösteride dramaturjik bir bütünlük olmadığını belirtmek isterim. Sokağı temsil eden meydanda yer alan dansçılar bir tür kendi olma ve benlik hallerini canlandırıyor ve seyirciden de bu “kendi oluş” haline tanıklık etmesi isteniyordu. Bu anlamda artistik yeteneğin ve seyircinin ön planda olduğu bir sirk gösterisinden ayrışıyordu.



Bu oyunla ilgili tüm bilgilere bu linkten ulaşabilirsiniz:

www.companytwoinone.org

Çarşamba günü oyunların yanı sıra iki farklı toplantıya katıldım. İlk olarak 20–29 Mayıs 2011 tarihinde Danimarka ve İsveç’de ortak yapılacak Assitej Dünya kongresinin tanıtımı için Micheal Romlese’nin sunumunu dinledik. Danimarkalı oyun yazarı ve Danimarka Assitej Başkanı Micheal Romlese: Dünya kongresinde temel olarak yeni oyunların sergilenmesi için hazırlık yapıldığını; 30’a yakın yeni metnin festival programında olacağını; seminer, atölye çalışması, tartışma, panel ve okuma provası tarzında yenilikçi etkinliklerin hazırlandığını” belirtti. www.assitej2011.info adresinden kongre sürecine dair detaylı bilgi alınabilir...

Aynı günkü diğer etkinlik, Arad Goch Center’ın 20.kuruluş yıldönümü nedeniyle düzenlediği oyun yazma yarışmasında derece alan 6 metnin okuma provasıyla tanıtımının yapılmasıydı. Metinler, okuma provasında oyuncularla canlandırıldı ve seyircilerin fikri alındı. Arad Goch Center’ın oyuncuları okuma provasına, free-lance çalışan bir yönetmen eşliğinde hazırlık yapmışlardı. 3 saat süren ön hazırlık sürecinde sonra, 6 farklı metin seyirciyle paylaşıldı. Oyunlar İngilizce ve Welsh dilinde okundu.



18 Mart Perşembe

“Martha’s Troubles” adlı günün ilk gösterisini, yerel bir okulun etkinlik sınıfında izledik. Hiç konuşmayan genç bir kızın rüyaları oyununda anlatı konusu yapılmıştı. Kitabın içinden çıkan bir el kuklası, üç çubukla oynatılan kedi figürleri ve canlı müzik kullanımıyla Lorca’vari düşşel bir atmosfer oluşturulmaya çalışılmıştı. Her bir yüzünde ayrı çizimler olan büyük küplerle de, oldukça işlevsel bir dekor tasarımı yapılmıştı. Oyunun akışı boyunca konuşmayan genç kızın, kitabın içindeki öykülerin sayesinde üzüntüden mutluluğa evrimini gördük. Verilen mesaj şuydu: Eğer dostlarımıza ve arkadaşlarımıza güvenirsek, halledemeyeceğimiz zorluk yoktur! Gösteri sonrası ilköğretim öğrencilerine oyunla ilgili sorular soruldu. Kukla kahramanlarının selam şovu ile gösteri sona erdi.



Bu oyunla ilgili tüm bilgilere bu linkten ulaşabilirsiniz: www.franwen.com

Günün ikinci gösterisi, “Garden Possibility” adlı çalışmaydı. Oyun, 2 yaş grubu çocuklar için hazırlanmış bir performanstı. Benoit Sicut adlı genç Fransız performans sanatçısının temel amacı: Sahnede kurduğu imgesel düzlemde 2 yaşlarındaki çocuklara fiziksel kapasitelerini göstermek ve her çocuk için bir “bahçe olasılığı” olduğunu hatırlatmaktı. Sadece 7 çocuğun ve annelerinin katılabildiği bir performansta çocuklar ellerine geçirdikleri taş, dal parçası ve talaş karışımı maddelerle doğal bir şekilde oyun oynadılar. Biz seyirciler gösteriyi videodan canlı yayında izledik. Ancak, performansı ilginç kılan, sanatçı Benoit Sicut’ın çocukları hiç konuşmadan oyuna yönlendirmesi ve çocukların çılgınca oyuna katılımıydı. Hatta bir ara, çocuklar ellerine geçirdikleri taşları sahnenin zeminine ve birbirlerine atmaya başladı. Benoit Sicut bu gibi durumlarda doğal durumu bozmamak için müdahalede bulunmadı. Temel tezi ise şuydu: “Çocukların günlük hayatta karşılaştığı durumlar, aynen sahnede kurgulanabilir. Nasıl ki bir çocuk sokakta düşer, yaralanır, tekrar kalkar, oyuna devam eder... Aynı şeyler sahnede de olabilir...” Benoit Sicut’ın amacı, günümüz kent hayatında unutulmuş olan sokak kültürüne vurgu yapmak ve çocukların psiko-motor becerilerini ailelere göstermekti. Yapılan tartışmalarda bu gösterinin teatrallik içermediği, tehlikeli bir performans olduğu, bir anaokulu eğitimcisinin de aynı şeyi yapabileceği, tiyatrocusu olarak Benoit Sicut’ın nerde devreye girdiğinin anlaşılmadığı vs. şeklinde tartışmalar yapıldı.



Bu oyunla ilgili tüm bilgilere bu linkten ulaşabilirsiniz:

www.16ruedeplaisance.org

Bugün son olarak Aberystwyth Üniversitesi içindeki Galler Ulusal Kütüphanesi ziyaret edildi. Kütüphane müdürü tiyatro arşivleriyle ilgili bilgi verdi. Aberystwyth'te yaşayan herkesin en çok övündüğü şey, böylesine güzel bir kütüphaneye sahip olmalarıydı. Şehirde yaşayan birçok kişi, Galler ulusal kimliğinin, Welsh dilinin ve kültürünün korunmasında kütüphanenin çok önemli olduğunu söylüyorlar. Arad Goch Sanat Merkezi de 20.kuruluş yıldönümü nedeniyle tüm tiyatro arşivini (posterler, görsel materyal, senaryolar vs.) kütüphaneye hediye etti. Ben, tiyatro arşivciliği açısından çok değerli bulduğum bu durumun, ülkemize de örnek olması gerektiğini düşünüyorum.

19 Mart Cuma

Günün ilk oyunu olarak “The Ugly Truth” adlı gösteriyi izledik. Bir tür “in-er face” gösterisi olan bu çalışmada, ergenlik dönemindeki iki genç kızın birbirini anlamaya çalışması sert bir üslupla anlatı konusu yapılmıştı. Oyun iki genç kızın kendi bedenlerine dönük ilgileri, giyim tarzları, erkek arkadaşları, makyaj yapma, şişmanlık, diyet, uyuşturucu kullanımı gibi günlük konulara dair karşılıklı diyaloglardan oluşuyordu. In-er face akımından etkilenen gösterideki şiddet dozajı, genç izleyici söz konusu olduğunda biraz olsun sınırlandırılmıştı. Ve Oyunun sonu barışçıl bir dramaturjik yorumla sonlandırıldı. Finalde çatışma içinde olan iki arkadaş, farklılıklarına rağmen birbirlerine saygı duymaya başladılar.



Bu oyunla ilgili tüm bilgilere bu linkten ulaşabilirsiniz:

www.theatriolo.com

Günün ikinci gösterisi olarak, “You Should Ask Wallace” adlı eğit-sel perspektifli tek kişilik bir performans izledik. Gösteri bir müze-de yapıldı. Darwin’in hayatının konu edildiği oyun: Canlı türlerinin oluşumu, evrim teorisi ve Darwin hakkında çocuk seyirciye bilgiler veriyordu. Gösteri sonrasında, seyirciye, Darwin ile ilgili görüşleri so-ruldu.



Bu oyunla ilgili tüm bilgilere bu linkten ulaşabilirsiniz:

www.theatr-nanog.co.uk

Günün son oyunu olarak, ünlü şair R.S. Thomas'ın şiirsel sözcüklerinden yola çıkan yine tek kişilik bir oyun izledik. Anti-emparyalist, ulusalcı bir Galler şairi olan R.S. Thomas'ın şiirleri üzerine bir yorum yapan Ian Yeoman adlı yönetmen, projesini; “eğitimde drama çalışması” niteliğinde, ortaokul öğrencileriyle birlikte hazırlamış. Proje öğrencilerin sözcüklerle şair gibi ilişkiye girmesini talep ediyor. R.S. Thomas'ın şiirlerinin çağrışımsal anlamları bulunmaya çalışılıyor. Gösteride, profesyonel bir kadın oyuncu şiirleri canlandırdı. Aşırı psiko-dramatik aksiyon yoğunluğu yaşadığını düşündüğüm oyuncu, çoğu zaman klişelere başvuruyordu. Ayrıca oyuncu intihar eğilimli bir haleti-ruhiye içindeydi. Çoğu zaman ağlıyordu. Gösteriden sonra; “intihar eden kadın şair Sylvia Plath gibi oynayan oyuncunun, gençler üzerinde nasıl etki yapacağını” yönetmene sordum... Yetişkin bunalmılarımızı, kendi kişiliğini bulmaya çalışan ergenlere aynen nakletmek acaba eğitsel açıdan doğru muydu? Bu taraftan sorumu yönetmen yanıtladı ve “amaçlarının, sadece sözcüklerin gizemli dünyasına öğrencileri yönlendirmek olduğunu” belirtti...



R.S. Thomas

Bu oyunla ilgili tüm bilgilere bu linkten ulaşabilirsiniz:

www.theatrpowys.co.uk

Festivalin son oyunu olarak, St. Petersburg State Bryantsev Theatre for Young Audiences grubunun “Beginning” adlı gösterisi izledik. Yaramaz ve ağlayan bir bebeğin gözünden yaratılış, doğum ve Âdem ile Havva konuları ele alınmıştı: “Dünyaya inen melekler parkta ağlayan bir çocuk bulurlar. Çocuğu susturmak neredeyse imkânsızdır. Melekler her türlü şaklabanlığı denerler. En sonunda ona kendi yaratılışını anlatmaya karar verirler.” Gösteri, dans, pantomim ve müziğin oldukça etkili biçimde uyum sağladığı; üslup çeşitliği içeren, oldukça zengin bir prodüksiyon anlayışıyla kotarılmıştı. Oyunda hiç söz kullanılmadı, ancak çocuk izleyiciler oyundan büyük keyif alarak çıktılar...



Bu oyunla ilgili tüm bilgilere bu linkten ulaşabilirsiniz:
spbtyuz_inter@mail.ru

Genel Değerlendirme ve Yorumlar

Festivalin sonunda tüm katılımcılarla 3 saat süren bir değerlendirme toplantısı yapıldı. Bu festivalin örgütlenmesine dair yorum, öneri ve eleştiriler aktarıldı. Genel olarak festivalin oyunların tanıtımı noktasında başarılı bir işleve sahip olduğu, kent halkının festivale ilgi gösterdiği, finans için sponsorluk ilişkilerinin başarıyla kotarıldığı, yerel medyada festival haberlerinin çıktığı ve üniversiteden salon temin edildiği aktarıldı. Ayrıca katılımcılara bir değerlendirme anketi dağıtıldı.

Ben de festivalin örgütlenme anlamında ve kendi mantığı içerisinde (sponsorlu, profesyonel festival konsepti bağlamında) başarılı olduğunu düşünüyorum... Yaklaşık 10 kişilik bir ekip 2 ay boyunca festival için çalışmıştı. Festivalin salon ve mali altyapısı da oldukça sağlamdı. Ancak seyirci sayısının düşük olduğunu belirtmek istiyorum. Benim gözlemime göre 50–75 ortalama seyircili oyunlar oynandı. Avrupa dışından oyun çağrılmamış olduğunu belirtebiliriz. Gerçi bu sanatsal bir tercihten değil, yol masrafları yüzünden kaynaklanıyor. Afrika ya da Ortadoğu'dan grupların mali sorunlar ve İngiltere'nin sıkı vize politikası nedeniyle festivale katılamadığını öğrendim.

Bu arada birçok temsilci; Kültür Bakanlıkları'nın ekonomik kriz yüzünden fonları kısıtığını belirttiler. Bu nedenle de, “kumpanya” mantığı yerine daha çok “prodüksiyon” mantığının ön plana çıktığını söylediler. Avrupada yetişkin tiyatrosunda uzun yıllardan beri trend olan proje bazlı ve free-lance çalışma anlayışının; son yıllarda çocuk ve gençlik tiyatrosu alanına da bulaştığını belirtiyorlar. Kimileri bu durumdan rahatsız, “free lance oyuncu grubuyla sanatsal bir istikrar yakalayamadıklarını” belirtiyorlar. Kimileri ise, aksine, “free-lance mantığının oyuncuyu özgürleştirdiğini ve rekabeti artırarak kaliteyi sağladığını” iddia ediyorlar.

Toplantıda, festival dışındaki ülkelerin çocuk ve gençlik tiyatrolarının durumundan da söz edildi. Genel izlenim olarak Avrupa'nın birçok ülkesinde ulusal eğitim politikalarıyla paralel, çocuk ve gençlik tiyatrosunun hala önemli olduğunu, hatta gelişmesini tamamlamakta

olan ülkelerde yetişkin tiyatrosundan daha çok rağbet gördüğü söylenebilir.

Tiyatrocuların temel tartışma noktaları ise; yeni oyun metinleri üretimi, maddi fon bulunması ve sanatsal niteliğin artırılması oldu... Tüm tartışmaların ve sanatsal arayışların, ülkemizdeki çocuk ve gençlik tiyatrosu alanında nitelikli çıkışların yapılmasına yararlı olmasını dilerim...

Cakovec Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Şenliği Yönetmenler Semineri Raporu³³

13-19 Ekim 2008 tarihleri arasında Hırvatistan'ın Medimurje bölgesi Cakovec kentinde gerçekleştirilen 2. Epifest Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Şenliği'ni, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü öğretim görevlisi Sayın Yar.Doç Beliz Güçbilmez ile birlikte izleme fırsatı buldum. Öncelikle ASSİTEJ Türkiye Başkanı ve DTCF Tiyatro Bölümü öğretim görevlisi Sayın Doç. Dr. Tülin Sağlam'a ve Assitej Yönetim Kurulu'na, Cakovec'deki etkinliğe katılmam konusunda verdikleri destekten ötürü teşekkür etmek isterim.

Cakovec'de bulunma nedenim, ASSİTEJ'in düzenlediği *Yönetmenler Semineri'ne* katılmaktı. Sayın Beliz Güçbilmez ise, Türkiye yönetim kurulu üyesi olarak Orta ve Güneydoğu Avrupa ülkeleri arasındaki ASSİTEJ'in bölgesel işbirliği toplantılarına katıldı. Festival boyunca Beliz Güçbilmez ile ancak yemek molalarında ve bazı ortak toplantılarda birlikte olma fırsatına sahip olabildim. Bu yüzden de, öncelikle kendi katıldığım etkinlikleri anlatmak istiyorum. ASSİTEJ'in, iki katılımcının da gözlemlerinden yola çıkarak Cakovec festivaline dair kapsamlı bir bilgiye sahip olabileceğini düşünüyorum. Ağırlıklı olarak seminer çalışmasında gözlemlediğim olgusal verileri sıralamak, ardından da kısa bir değerlendirme yapmak istiyorum. Bu yüzden de, gün gün yapılan etkinlikleri kısaca özetlemek, 13 farklı ülkeden gelen yönetmenin çalışma yöntemine dair önemli bulduğum noktaları anlatmak istiyorum. Bunu yaparken yer yer kişisel yorumlarımı da ekleyeceğim. Festival programı ve seminerde kullanılan metin, okuyucular açısından yazının sonundaki ek bölümlerde bulunabilir. EK 1 Festival programıdır. Ek 2 ise seminerde kullanılan Ad de Bont'un Odyseus metnidir.

33 Bu yazı 15.04.2008 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalinde (<http://www.mimesis-dergi.org/2008/04/13-19-ekim-2008-cakovec-uluslararasi-cocuk-ve-genclik-tiyatrosu-senligi-yonetmenler-seminer-raporu/>) yayınlanmıştır.

1.GÜN/13 Ekim 2008 Pazartesi

Sabah 05.20'de kalkan Budapeşte aktarmalı Zagreb uçağıyla, yaklaşık 6 saat süren uzun bir yolculuğun sonunda Zagreb havalimanına ulaştık. Havalimanında ASSİTEJ Genel Sekreteri İvica Simic ve festival organizasyon komitesinden Barbara Jakopila tarafından karşılandık. Yunanistan ve Romanya'dan gelen ASSİTEJ temsilcileri ile yaklaşık bir buçuk saat süren karayolu yolculuğu ile Cakovec'e ulaştık. Yorucu bir yolculuğun ardından Avrupa'nın en huzurlu kasabalarından biri olduğu söylenen Cakovec'e geldiğimizde öğlen olmuştu. Kısa bir süre otelde dinlenme fırsatımız oldu. Festivalin açılış oyunları olan *Cinderella* ve *Hey! Anybody There* adlı gösterileri izleyemedik. Ancak açılış gününün en son oyunu olan bir Mark Twain uyarlamasını-*The Prince and The Pauper* adlı gösteriyi- izleyebildik. Oyundan sonra ASSİTEJ temsilcileri ve Yönetmenler Semineri katılımcılarının bir araya geldiği kısa bir toplantı yapıldı. Toplantıda temel olarak, Avrupa ülkelerindeki profesyonel kategorideki çocuk ve gençlik tiyatroları arasındaki bölgesel işbirliği olanaklarının neler olabileceği üzerinde duruldu. Ayrıca tüm katılımcılar kısaca kendisinden ve yaptığı çalışmalardan bahsettiler.

2.GÜN/14 Ekim 2008 Salı

Zadar Kukla Tiyatrosu'nun Regoc adlı gösterisi izlendi. Saat 11.30 ve 13.30 arasında ASSİTEJ Yürütme Kurulu ve seminer katılımcılarının ortak katıldığı bir toplantı yapıldı. Toplantıya Hırvatistan Kültür Bakanlığı ve Cakovec yerel yönetimi adına katılan bürokratlar uluslararası festivallerin Avrupa kültürü ve bilincinin oluşmasına yaptığı katkıyı ve Balkan ülkeleri arasındaki işbirliğinin önemini vurguladılar. Ayrıca *Yönetmenler Semineri* yürütücüsü Klaus Schumacher öncelikle kendini ve Hamburg Schauspielhaus tiyatrosunu tanıttı. Daha sonrasında ise seminer çalışmasındaki temel amaçlarından bahsetti. Klaus Schumacher yaptığı konuşmada, farklı ülkelerden gelen katı-

lımcıların önyargısız bir şekilde deneyim aktarımında bulunmasının çocuk ve gençlik tiyatrosu alanı için bir katkı olacağını söyledi.

Öğleden sonraki buluşmada, ilk defa seminer katılımcıları bir araya gelmiş oldu. Öncelikle yönetmenler semineri yürütücülerinin, katılımcılarının kimler olduğunu ve seminer konusunun ne olduğunu belirtmek istiyorum.

Yürütücü Kadro:



1. Semineri organize eden kişi dramaturg Eckhard Mittelstaedt/ Almanya Bağımsız Tiyatrolar Birliği Genel Menajeri ve Almanya ASSİTEJ Yönetim Kurulu Üyesi



2. Seminerin yürütücüsü, yönetmen Klaus Schumacher (Almanya-Hamburg Schauspielhaus Tiyatrosu)



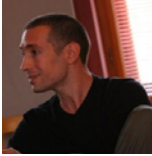
3. Seminerin yürütücü yardımcısı, dramaturg Stanislava Jevic (Almanya-Hamburg Schauspielhaus Tiyatrosu)

Seminer yürütücüsü ekibin Hamburg Schauspielhaus tiyatrosunda birlikte çalıştığını belirtmek gerekir. Dramaturg Stanislava Jevic aynı zamanda Hırvat kökenli bir ailenin kızı olduğu için Balkan dillerini oldukça iyi biliyordu. Bu da seminerin bazı katılımcıları açısından rahat iletişim kurulmasını sağladı.

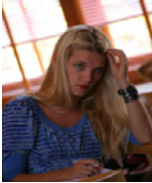
Katılımcılar:



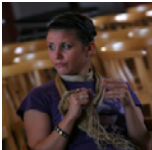
1. Bagossy Laszlo/Macaristan



2. Bojan Milosavljevic/Sırbistan



3. Anica Tomic/Hırvatistan



4. Agata Buziuk/Polonya



5. Davey Schwartz/Romanya



6. Oystein Ulsberg Brager/Norveç



7. Bülent Sezgin/Türkiye



8. Dusko Loncar/Bosna-Hersek



9. Monika Gerbocova/Slovakya



10.Denis Kirincic/ Hırvatistan



11.Katarina Kolega/ Hırvatistan

Uluslararası Yönetmenler Seminerinin Konusu:

Organizasyonu yaz aylarında oluşturulan seminer çalışmasında, katılımcılara gönderilen elektronik postanın bir bölümünü raporuma eklemek istiyorum.

Theatre Epicentre Directors Seminar Cakovec, Croatia, October 13-19, 2008

How to Make Theater (for Young Audiences) That Matters!

In five days, directors from 20 countries of Central and Southeastern Europe will exchange experiences, discuss different approaches and work on the problems they are facing when making theater for young audiences. For those needs the *Odyssey* epos will be used as a working material. In the region of Central and Southeastern Europe (and not only in this region) the story of Odyssey is very often staged in theatre for young audiences. Homer's epos is literary and cultural legacy of the region of Southeastern Europe, and only that fact would be sufficient to take it for a working material for the Seminar. Being connected to the war and post war wanderings it is perfect material for the contemplation about people, time and territory we live in. With the abundance of themes and motives, this epos is real inspiration for the artists, and offers multitude of interpretations to the directors. One of the most recent versions of the Odyssey story is the one written by Ad de Bont, Dutch playwright and director, which will be used in the seminar as an example of possible interpretations of the theme. We hope that this working material will be inspiring and allow the encounter of different artistic approaches and exchange of different artistic experiences.

Yukarıdaki bilgilerden de anlaşılacağı üzere, özetle bizlerden Homeros'un Odysseus efsanesi üzerinde tematik olarak düşünmemiz isteniyordu. Ben de bu doğrultuda, Odysseus'un Azra Erhat çevirisi ve

İngilizce metninden bazı bölümleri Hırvatistan'a gitmeden önce incelemiş ve kendimce olay örgüsüne dair notlar almıştım.

14 Ekim Salı günü yapılan ilk çalışmada katılımcılar kendilerini kısaca tanıttılar. Seminer öncesinde katılımcılar hakkında bilgi sahibi olmadığımız için, tanışma bölümüne gerçekten ihtiyaç vardı. Ancak katılımcıların birbirleri hakkında ön-bilgi sahibi olmamasının sonucu olarak, atölye çalışmasının veriminin biraz olsun azaldığını düşünüyorum. Çünkü katılımcıların hangi kültürel ve sanatsal birikimle orada olduğunu bilmediğim için, analiz yapmak biraz zorlaşıyordu. Benzer bir sorunu diğer katılımcılar da çalışma esnasında gündeme getirdiler. Ayrıca ortak iletişim dilinin İngilizce olması, katılımcıların anlatım olanaklarını ister istemez sınırlandırıyordu. Özellikle tiyatro gibi bir alanda, insanın anadilinden mahrum kalması tüm katılımcılar için zorlayıcıydı. Ben de ilk defa böylesi bir atölye çalışmasında bulunduğum için zaman zaman zorlandığımı hissettim. Ancak belli bir süre sonunda rahatladığımı ve kendimi daha etkin bir şekilde ifade etmeye başladığımı söyleyebilirim.

Çalışmanın ilk bölümündeki tanışma sırasında, çocuk ve gençlik tiyatrosunun içinde bulunduğu duruma ve toplumsal sorunlara dair kısa konuşmalar yapıldı. Klaus Schumacher, Almanya'da son yıllarda artan şiddet, suça bulaşma, boşanma oranlarının artması gibi olguları özetledi. Örneğin Hamburg şehrinde boşanma oranlarının çok fazla olması yüzünden aile sevgisi olmadan yetişen bir neslin olduğunu, çocukların sorumsuz bir şekilde ortada bırakıldığını belirtti. Ayrıca Güney Avrupa ülkelerinden gelen kadınların ekonomik nedenlerden dolayı sadece ev kadınlığı yapmak zorunda kalmasının problem teşkil ettiğini belirttiler. Mülteci sorununun oldukça fazla olması ve şiddet olayları arasındaki korelasyona dikkat çekti. Örneğin özgürce yaşamayı seçtiği için sokak ortasında ağabeyleri tarafından öldürülen bir Türk kızının trajedisini, kendi tiyatrolarındaki bir prodüksiyonda anlatı konusu yaptıklarını söyledi. Bu yüzden de seminer teması olarak seçilen Odysseus metninin kendi ülkelerindeki güncel gelişmelerle çok bağlantılı olduğunu belirtti. Schumacher'e göre, Homeros'un Odysseus'undaki Telemakhos (oğlu) karakteri, babasızlık send-

romu yaşamaktadır. Ayrıca kocası ülke dışında olduğu için erkekler tarafından baskı altında tutulan Penelope ile Avrupa'daki ev kadınları arasında bir bağlantı kurulabilirdi. Ya da Avrupa'daki göçmen sorunu, yersiz yurtsuz 20 yıl boyunca ülkeler arasında dolaşan Odysseus ve arkadaşlarının durumuna benzetilebilirdi. Tüm bu olguların modern ve çağdaş bir karmaşa olarak tanımlayabileceğimiz Odysseus destanını evrensel kıldığını belirttiler.

Bu tartışma sırasında söz alan Anica Tomic, Zagreb'de son yıllarda şiddet olgusunda büyük bir artış olduğunu, özellikle gençler arasında kriminal vakaların arttığını ve 1990'lı yıllarda sosyalizmin çöküşü ve Yugoslavya'nın parçalanmasıyla ortaya çıkan etnik çatışma ortamında yetişen neslin travma yaşadığını ifade etti. Daha sonra da, özellikle çocuk ve gençler için tiyatro yaparken, sahne üzerinde şiddeti nasıl gösterebileceğimizi bir soru olarak ortaya attı.

Bu noktada söz aldım ve sorunun yanıtlanmasının çok kolay olmadığını, dramaturjik ve sanatsal tercihlerimizin belirleyici olduğunu, pedagojik anlamda dikkatli olmamız gerektiğini, çocuklar ve gençler için tiyatro yaparken sorumluluk sahibi olmamız gerektiği söyledim. Bir öneri olarak da, şiddet eyleminin kendisinden, şiddete neden olan olayları sahnelemenin daha sağlıklı olabileceğini belirttim. Ayrıca göçmenlik, suç, işsizlik gibi olguları incelerken içinde yaşadığımız kapitalist modern dünya sisteminin iyi sorgulanması gerektiğini, aksi takdirde olguları bağlamından (tarihsel gerçekliğinden) kopartarak post-modern bir sürece girebileceğimizi belirttim. Bu meselenin hem ülkemizde yapılan yenilikçi sahne denemeleri söz konusu olduğunda, hem de festivallerde izlediğimiz tüm oyunlarda tartışılması gerektiğini düşünüyorum.

Katılımcılardan bazıları da benzer görüşleri ifade etti. "Sahne üzerinde şiddeti nasıl gösterebiliriz?" sorusunun etik bir soru olduğunu, doğalcı ve gerçekçi bir üslupla da şiddeti gösterebileceğimizi, sembolik yollarla da gösterebileceğimizi söylediler.

Bu noktada söz alan Klaus Schumacher, kendi sahnelemelerinde şiddeti gösterirken kullandıkları bazı tekniklerden bahsetti. Örneğin gündelik yaşamlarında şiddete maruz kalmış iki kişinin, sırt sırta dö-

nük bir şekilde sandalyede otururken şiddetin yarattığı travma hakkında birbirleriyle konuşurken yaptıkları bir sahnelemeden bahsetti. Klaus Schumacher sahnede sergilenen şeyin fiziksel şiddet olarak değil, trajik bir şekilde şiddetin repliklerle ifade edilmesi olduğunu söyledi. Aynı zamanda sahnedeki oyuncuların fısıldaşma şeklindeki gizli konuşmalarının mikrofon kullanılarak seyirci tarafından algılanmasının sağlandığını belirtti.

Bu tartışma sırasında, Klaus Schumacher bir grup çalışması önerisinde bulundu. Bu çalışmada tüm katılımcılardan şiddete maruz kalmış bir kişinin verili bir durum içinde bunu oyunculuk kullanarak sergilemesi istendi. Sergilemenin tüm katılımcıların kendi anadillerinde yapılması istendi. Ancak verili durum önerisini partnerimizin yapma zorunluluğu vardı. Örneğin bana öneride bulunan kişi Kateřina Kolega oldu. Benden şiddete maruz kalan bir kişinin travmasını kekeleyerek canlandırmamı istedi. Ben de ondan, onu şiddete iten çevresel faktörlere olan tepkisini canlandırmasını istedim. Dolayısıyla ortaya iki farklı sahneleme biçimi çıkmış oldu. Aynı şekilde tüm katılımcılar bu egzersizi sahneye çıkararak gösterdiler. Daha sonrasında da sergilemeler üzerine kısa bir değerlendirme yapıldı.

İkinci günün sonunda seminerin nasıl ilerleyeceği hakkında bilgi sahibi olduk. Yürütücü ekip, herkesin rejî anlayışını görmek istediklerini, çalışmanın bireysel uygulamaları izledikten sonra, tartışma ve sorularla ilerleyeceğini belirttiler. Bunun anlamı şuydu: Seçilen sahne parçaları üzerinden her katılımcı kendi rejî nosyonunu anlatacak ve uygulamalı olarak gösterecekti. Ancak gerek dil ve iletişim sorunları, gerekse de zaman kısıtlaması nedeniyle sonuç merkezli değil, süreç merkezli bir çalışmanın olması gerektiğini belirttiler. Bu çalışma yöntemi önerisi kabul gördü.

Bu arada İstanbul'da Homeros'un Odyseus efsanesi hakkında yaptığım okumaların temaya aşina olmak dışında çok fazla bir yararı olmadığını anladım, çünkü seminerde Danimarkalı oyun yazarı Ad De Bont'un Odyseus metni kullanıldı. Ben Cakovec'e gelmeden önce organizasyon komitesinden bu metni talep etmiştim, fakat bir yanıt gelmemişti. Öğrendiğim kadarıyla Almanca olan metnin İngilizce çe-

virisi ancak seminer gününe yetiştirilebilmişti. Bu yüzden de, hiçbir katılımcı üzerinde sahneleme yapılan metni öncesinden bilmiyordu. Ben bunun seminer organizasyonuna dair bir eksiklik olduğunu düşünüyorum. Benim düşünceme göre, bir sahnenin hakkını vererek rejisini yapmak, önceden düşünmeyi ve dramaturjik-estetik bağlamda ön hazırlığı gerektirir. Bu görüşümü yürütücü Klaus Schumacher'e ilettim, verdiği yanıt kendilerinin de bu durumun farkında olduğunu, çevirinin geç tamamlandığını belirttiler. Ve asıl olarak metnin sahnelemesinin sonucunun değil, farklı ülkelerden gelen katılımcıların deneyim paylaşmasının ve rejî nosyonlarına dair gözlem yapılmasının önemini vurguladılar.

Ad De Bont'un Odyseus metninin bazı bölümleri bize dağıtıldı ve yüksek sesle metin okuma çalışması yapıldı. Ad De Bont'un uyarladığı çağdaş metin dört bölümden oluşuyordu: (bkz Ek 2)

- 1) Homeros metnine benzer bir şekilde yazılan ***Calipso adasında ve Olympus'ta***
- 2) Fa'sta geçen bir modern Odyseus hikâyesi olan ***Haram***'ın beşinci sahnesi
- 3) Arjantin'de geçen bir modern Odyseus hikâyesi olan ***Desaparecidos'un*** 6.bölümü
- 4) *Penelope ve Odyseus* ikili konuşmasının olduğu 2.kısımın son-söz bölümü

Klaus Schumacher'in rejisiyle Hamburg'da daha önceden sahnelenmiş bu metnin, bir temadan yola çıkılarak değişik konseptler düşünülerek sahnelendiği öğrendik. Seminerin son gününde de bu prodüksiyonun videosu tüm katılımcılara izletildi. Ancak çalışmanın yaratıcılığını etkilememek açısından videolar ilk günlerde katılımcılara izletilmedi. İlk günün sonunda katılımcılara sahneler üzerinde düşünceleri ve ertesi gün kendilerine yakın buldukları bir sahneyi seçmeleri önerildi.

3.GÜN/15 Ekim 208 Çarşamba

Sabahleyin, City Puppet Theatre Rijeka grubunun sergilediği *Tom Sawyer'in Maceraları* adlı gösteriyi izledik. Seminer çalışmasının başında ise, bir önceki günün değerlendirilmesi yapıldı. Seminer katılımcıları gün boyunca beraber oldukları için çalışmalar ile ilgili sohbet ediliyordu. Benim içinde bulunduğum üç ya da dört kişi, çalışma yöntemine dair bazı soruları ve önerilerimizi gündeme getirdik. Klaus Schumacher ve ekibine şu önerildi. Önceden bir hazırlık olmadığı için her gün 13 kişinin sadece bir sahne üzerine konsantre olması ve böylece tüm sahnelerle dair yorum geliştirebilme fırsatının yakalanmasıydı. Yapılan görüşme sonunda, daha farklı bir öneri ortaya çıktı. Metin olarak *Desaparecidos* seçildi. Ve tüm katılımcılardan bu sahneye dair rejî nosyonlarını uygulamalı olarak göstermesi istendi. Öncelikle dramaturji tartışması yapabilmek için 3 grup oluşturuldu. Gruplar temel olarak metin analizi yapmaya başladılar. Yapılan metin analizi çalışmalarında herhangi bir yönetsel yaklaşım olduğunu gözlemlemedim. Örneğin hiçbir kimse not tutmuyordu.

Öğleden sonraki ilk oturumda, Bojan Milosavljevic'in rejîsi ve çalışma yöntemi izlendi. Bojan Milosavljevic temel olarak, sahne-mekân kavramını tartışmaya açtı. Metne dair düşündüğü sahnelemeyi aşağıda fotoğrafları görülen mekânının, sahne kısmında değil merdivenler kısmında yapmayı denedi. Katılımcı kendi rejîsini, Desaparecidos metninden bir imgeyi seçerek gerçekleştirdi. Sahnedeki tüm karakterler Arjantin Tango dansı yapıyorlar ve merdiven uzamında deviniyorlardı. Baba Jose Antonio, karısı Ines'i bulmaya çalışıyor, Federico ise evlat edinilmiş bir çocuk olmanın verdiği trajediyi yaşıyordu. Federico merdivenin bir başında metnin ilk anlatısı olan kısa tiradını söylüyordu.

Genel format olarak her katılımcı kendisine ayrılan sürede rejî nosyonunu gösteriyor, daha sonrasında ise gelen soruları ve yorumları yanıtlıyordu. Benim gözlemim Bojan Milosavljevic'in genel yaklaşımının bir metni tarihsel bağlamında kopartarak, salt metnin içindeki imgelerden hareketle, post-absürd veya post-modern durum tiyatrosu



reji nosyonunu gösteren katılımcıya içtenlikle yardım etmeye çalışması ve tüm iletişim ve dil sorunlarına rağmen sahnede bir şeyler yapabilmek için çabalamasıydı. Katılımcıların yaş grubu ortalaması 25-30 arasındaydı, katılımcıların birçoğu çoğu “free-lance” diye tabir edilen proje bazlı bir şekilde tiyatro yapıyorlardı. Genç rejisörler, bana kalırsa “yönetmen tiyatrosu” hastalıklarına henüz yakalanmamışlardı.

İkinci reji örneği olarak, benim de içinde bulunduğum gruptan Dusko Loncar ve Monika Gerbocova birlikte sahneyi yönlendirdiler. Ben Federico rolünü, Agata Bizuik anne rolünü, Eckhard Mittelstaedt ise baba rolünü üstlendi. Yapılan tartışmada Federico’nun geçmişini ve kimliğini aramasının sembolik bir yolla gösterilmesine, işkenceci bir asker olan baba ile annenin tartışmalarını Federico’nun izlemesine karar verildi. Sahne başına eklenen bölümde, boş bir evde geçmiş arama fiziksel aksiyonları tarafımdan icra edildi. Daha sonra sahneye giren anne ve baba ise, dramatik bir aksiyon çizgisinde metni canlandırıyor. Çalışma sırasındaki en önemli gözlemlerinden birisi Monika Gerbocova’nın, bir parça da Dusko Loncar’ın birden bire



sy Lazslo'nun çalışma yöntemini izledik. Bagossy Lazslo üç karakteri de sahne üzerinde sandalyeye oturtarak, oyuncuların birbirlerini sadece gözleriyle izlemesi gerektiğini önerdi. Ortada oturan Federico karakteri, anne ve babasının tartışmalarına gözleriyle tepki vermeye çalışıyordu. Bagossy Lazslo'ya, niçin böylesi bir yöntemi kullandığı sorulduğunda, oyuncuların role dair psikolojik ön hazırlık yaptırmak istediğini ve bunun sadece bir tür egzersiz olduğunu ifade etti. Teorinin ve metodun kendisi için önemli olmadığını, oyuncuların sahne üzerinde hiç bir şey yapmıyormuş gibi gözüktüğünü ancak izlenimci-psikolojik bir üsluptan etkilendiğini söyledi. Kendisi için önemli olan sahne üzerinde gizi olanı bulmaktı. Katılımcılar bu üsluba dair anlaşılmazlık eleştirisinde bulundular.

Aynı günün akşamında, Alman Yazarları'na ait olan oyun metinleri kitabı ve Mostar'da geçen sene yapılmış olan Oyun Yazarları Forumu'nun bir ürünü olarak basılan iki kitabın tanıtım ve promosyonu yapıldı. Türkiye'den Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Dramatik Yazarlık Yüksek Lisans öğrencisi Elif Temuçin'in

de oyun metninin olduğu bu kitap çalışmasının, Ankara Üniversitesi DTCF ve ASSİTEJ işbirliği ile yayına hazırlanmasının Balkan ülkelerindeki oyun yazarlarına dair fikir sahibi olmamız için önemli olabileceğini düşünüyorum.

4.GÜN/16 Ekim 2008 Perşembe

Norveç’li katılımcı Oystein Ulsberg Brager, sahneyi bir tür mahkeme havasında düşündü. Çocuk ve annenin, baba karşısında etik bazda daha pozitif bir yerde olması gerektiği önermesinden hareketle, anne ve çocuğun aynı cümleleri beraber söylemesini istedi. Bu bağlamda metinde değişikliklere gitti. Oldukça hızlı ve tempolu bir çalışma anlayışı olan Oystein Ulsberg Brager, Londra’daki prodüksiyon tiyatrosu formunda, en fazla 20- 25 günde oyunların sahneye konduğunu, yönetmenler ve profesyonel tiyatrolar arasında aşırı bir rekabet olduğunu belirtti. Tiyatrocuların ekonomik ve sanatsal olarak Londra’da ayakta durmak istiyorsa, var olan kültür endüstrisinin normlarına uyması ve oyunu kurallarına göre oynaması gerektiğini belirtti. Benim yöntem olarak çok benimsememe rağmen, en akla yakın ve tutarlı bir dramaturji kurma çabasında olduğunu gözlemlediğim kişi Oystein Ulsberg Brager idi. Oldukça soğukkanlı, sahneyi anlamaya ve oyuncuları analiz etmeye dönük bir çabası vardı.

İkinci olarak Hırvatistan’dan Anica Tomic kendi yöntemini gösterdi. Anica Tomic, Federico’yu oynayan oyuncudan bir repliği seçmesini ve bunları merdivenleri çıkarken söylemesini istedi. Federico’nun evde yalnız kaldığında söylediği bu replikler bir çocuğun korkularını temsil ediyordu. Anne rolünü oynayan kişiden de ellerini kullanarak içindeki travmayı yansıtmalarını istedi. Daha çok yapı bozumcu ve psiko-analitik bir yöntemle çalıştığını ifade eden Anica Tomic’e, çocuk ve genç seyircinin yaptıklarını anlayıp anlamadığı soruldu. Anica Tomic ise, bunun sadece kısa bir sahne için kullandığı bir yöntem olduğunu söyledi.

Ben bu noktada, seminer temasının unutulmaması gerektiğini ve tartışmaların mümkünse seyirci profili üzerinde nasıl bir etki yarata-

çağını da hesaba katarak sürdürülmesi gerektiğini önerdim. Seminer boyunca en önemli gözlemlerinden birisi, rejisörlerin sanki yetişkin seyirciye yönelik reji yapıyormuş gibi hareket etmeleri idi. Ben çocuklar ve gençler için tiyatro yaparken sahne üzerinde anlaşılır, mantıklı ve sorgulayıcı bir dünya tasviri çizilmesinden yana olduğumu düşünüyorum. Sonuçta, her sanatçının kendi dünya görüşü ve dramaturjisi doğrultusunda farklı üslubu olabilir. Ancak bizler gençler için bir üretim ortaya koyuyorsak, tüm birey-merkezli yönetmen tavrının ötesinde, yaptığımızın işin genç seyirci üzerinde nasıl bir etki yaratabileceğini tartışmalıydık. Seminer boyunca bu tartışmanın, katılımcıların eğilimlerinden de kaynaklı, biraz güme gittiğini düşündüm.

Üçüncü olarak sahneye çıkan Romanya'lı katılımcı Davey Schwartz, oyunculuk çalışmasına ve aksiyonların keşfedilmesine yardımcı olmak amacıyla karaktere sorular sorulmasını istedi. Örneğin baba rolünü oynayan oyuncuya, Jose Antonio karakteriyle ilgili sorular yöneltildi. Oyuncu sanki oymuş gibi davranarak, role adapte olmaya çalıştı. Rejisörün kullandığı bir tür karakter analizi biçimi, oyunculuk ve alt metin bulma çalışması olarak değerlendirilebileceğimiz bu yöntemle dair benim izlenimim şu yönde oldu. Oyun alanının sınırları nerde başlayıp nerde bitiyor? Ya da daha açık ifade edersem, baba rolünü oynayan oyuncu rolünü mü canlandırıyor, yoksa kendisini mi?

Günün sonunda, ben *Çocuklarla ve Gençlerle Tiyatro Yapmak* (bkz Ek 3) meselesi üzerine bir tartışma açmak istediğimi belirttim. Klaus Schumacher benim konumun seminer konusu kapsamında olmadığını, ancak iki alanın birbiriyle bağlantılı olduğunu düşündüğü için 10 dakikalık bir süre ayırabileceğini söyledi. Ancak günün sonuna gelmişti. Ben sunuma başladıktan sonra katılımcılar yorgun olduklarını ve Çocuklarla ve Gençlerle Tiyatro Yapmak konusunun farklı bir konu olduğu için benim hazırladığım metni yazılı olarak onlarla paylaşmam gerektiğini söylediler. Ben de bu öneri üzerine tüm katılımcılara, İstanbul'da hazırladığım sunum metnini fotokopi yoluyla çoğaltarak dağıttım. Ertesi gün metinle ilgili yorum ve önerileri dinledim.

5.GÜN/17 Ekim 2008 Cuma

Festivalin en zevkli, dinamik ve yorucu günlerinden biriydi. İzlediğim üç oyunun da, oldukça nitelikli olduğunu belirtmek istiyorum. İlk olarak Budapeşte’de çalışma yapan Kolibri Children and Youth Theatre adlı grubun *Toda* adlı çalışmasını izledik. 0-6 yaş grubuna hitab eden bu prodüksiyonda, hiçbir söz kullanmadan sadece renkler, geometrik şekiller, çocuk şarkılarından yola çıkarak bir sahneleme yapılmıştı. Çocuklar hiç sıkılmadan ve didaktik bir bombardıman altına girmeden, keyifli bir şekilde gösteriyi sonuna kadar izlediler. Gösteri oldukça zeki bir şekilde tasarlanmıştı. Türkiye’de buna benzer bir gösteri izlediğimi, hatırlamıyorum. Avusturya’dan katılan topluluğun gösterisi olan *The Wolf and The Moon* ise, nitelikli bir dans tiyatrosu örneği idi. Ayrıca siyah kurt ve dolayısıyla kötü imgesini tartışmaya açıyor, insani yönleri de olan fantastik bir gri kurdu karşımıza çıkıyordu. Bu gösteriyi izledikten sonra, çocuk ve gençlik tiyatrosu alanında dans tiyatrosu formlarını kullanmanın buyurgan ve didaktik oyunlara nazaran ön açıcı olabileceğini düşündüm.

Yönetmenler seminerinin son gününde sıra bana gelmişti. Tüm katılımcıları sahneye çıkardım ve üzerinde çalıştığımız metne dair “kolektif bir reji ve dramaturji” faaliyetinin nasıl olabileceğini elimden geldiğince göstermeye çalıştım. Temel yaklaşımım şu oldu: Karakterler arası ilişkilerde temel toplumsal jestlerin neler olabileceğini tartışmaya açtım. Metni tarihsel bağlamından koparmadan, 1976 yılında geçen bir Desaparecidos’u yorumlamaya çalıştım. Sahnenin başına dair tablolar kurulması yönünde bir önerim oldu. Üç tablo düşündüğümü belirttim. Birincisi biyolojik olarak çocuk sahibi olamayan anne ve sokakta oyun oynayan çocuklar, ikincisi işkence ve insan hakları ihlalleri sonucunda çocuklarını kaybeden ailelerin ellerindeki fotoğraflarla eylem yapması, üçüncüsü de sıradan bir devlet memuru olarak işkence yapan baba Jose Antonio karakteri. Üç tablo da, aynı anda birbirinden bağımsız olarak sergilendi. Bu bölümde kendi pozisyonumun sahneye dışarıdan bakan dış göz olduğunu, kolektif bir şekilde sahneyi inşa etmemiz gerektiğini söyledim. Bu sahneyi çalışırken, Cueva adındaki

bir parçayı lap-top kullanarak katılımcılara dinlettim. Daha sonrasında ise, anne ve babanın ilk antreleri çalışıldı. Vurguladığım şey şu idi: Bir sahnede temel olarak, üzerinde tartışma yaptığımız dramaturjinin sahneye yansıyor yansımadığını test etmemiz gerekir. Bunu yaparken demokratik-katılımcı bir çalışma yöntemi izlememiz gerekir. Sahnede nasıl eyleyeceğini tanı-yönetmenden öğrenen oyuncu profili yerine, yaratıcı ve eleştirel bir gözle üretken bir oyuncu-reji konseptinin daha değerli olduğunu düşündüğümü söyledim. Anne ve baba sahnesi üzerinde de, oyunculara katılımcılarla birlikte temel jestlere dair sorular yönelttik. Örneğin ben faşist işkenceci asker Jose Antonio'yu canavar gibi göstermek yerine, eşine çok bağlı, "sadece görevini" yapan bir memur olarak çizebileceğimizi ifade ettim. Öneri kabul gördü, oyuncu jestlerini bu yönelime göre akort etmeye çalıştı. İşte bu sırada, katılımcıların kolektif reji nosyonuna katkı sunmaları gerektiğini ifade ettim. Benden ve katılımcılardan gelen öneriler üzerine sahne çalışması devam ettirildi. Örneğin annenin babayı traş etmesi önerisi denendi. Ayrıca babanın antresinde, sıradan memurluğu verecek jestlerin neler olabileceği konuşuldu. Çalışma sonuç odaklı olmadığı için bir yerde çalışmayı bitirmemiz gerekiyordu. Ayrıca benim sahneleme önerim yapılan grup çalışmalarının en kalabalığı idi. Çünkü arka planda tablolar kurduğum için, tüm katılımcılar sahne üzerinde görev aldılar. Bana yöneltilen temel sorular şuydu: *"Nasıl olur da birden fazla kişi çatışma çıkmadan ortak sanatsal değerler inşa edebilir ve bir sahneyi çalıştırabilir"* *"Katılımcı-demokratik çalışma yönteminde bir prodüksiyon kaç ayda çıkar?"*

Danimarka Festivali İzlenimleri³⁴

14-21 Nisan 2013 tarihleri arasında 43.Danimarka Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu festivaline Assitej Türkiye Merkezi gözlemcisi olarak katıldım. İstanbul'da tiyatro ve drama çalışmalarını sürdüren Assitej ve Çağdaş Drama Derneği üyesi Ali Kırkar ile birlikte gözlemci statüsünde katıldığımız festival, bu yıl Danimarka'nın kuzeyinde bulunan Nykobing Mors Adası, Thisted ve Skive şehirlerinde gerçekleştirildi. Dünyanın en kapsamlı ve en prestijli çocuk ve gençlik tiyatrosu festivali olan bu önemli etkinlik, bu yıl Danimarka Assitej örgütü ve Teater Centrum işbirliğinde düzenlenmekteydi. Bir festivale dair fikir edinmek için sadece oyunları incelemenin yetersiz olduğunu düşünüyorum. Bu yüzden de ilk olarak, organizasyon sürecindeki bazı verileri sizlerle paylaşmak istiyorum.

300 farklı tiyatro gösterisinin sergilendiği, 120 uluslararası gözlemcinin takip ettiği festivalde, 100'ün üzerinde tiyatro grubu performanslarını sergiledi. Deyim yerindeyse, Danimarka'daki tüm tiyatro sanatçıları 14-21 Nisan tarihleri arasında Kuzey Danimarka'da çocuk ve gençlik tiyatrosu için bir araya gelmişti. 30 bin tane biletin ücretsiz dağıtıldığı bu festival, bölgede yaşayan gönüllü insanların da desteğiyle gerçekleşiyordu. Örneğin Aalborg havaalanına indiğimde beni karşılayan kişi, festival gönüllüsü olarak çalışan 65 yaşında emekli bir kişiydi. 1,5 saatlik yol boyunca yaptığım sohbette, festival gönüllüsü olarak çalışmaktan onur duyduğunu, kendisi gibi 40 kişinin yıl boyunca farklı festivallerde gönüllü olarak hizmet verdiğini belirtti. Festivalin gerçekleştiği Jyske Bankası Mors Arenada tabldot usulü yediğimiz yemekleri, festival gönüllüleri servis ediyor, temizlik, araç kullanma, teknik destek vs. konularında gönüllüler aktif çalışıyorlardı. Maddi bir karşılığı olmayan bu gönüllü çabanın belli ki manevi anlamı oldukça büyüktü onlar için. Kuzey Avrupa'da yaşayan insanların

34 Bu yazı 06.05 2013 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2013/05/danimarka-festivali-izlenimleri/>) yayınlanmıştır.

iklim şartları ve kültürel gelenekler nedeniyle ciddi yalnızlık sorunu yaşamaları, özellikle yaşlı insanların gönüllü çalışmalara katılımını artırıyor sanırım. Elbette, kültürel hayatın bir gelenek olarak demokratik ve katılımcı kurulması, kültürün yaşamın içinde oluşu da işin başka bir boyutu.

Festival organizasyonunda dikkatimi çeken en önemli şeylerden birisi, Danimarka Assitej örgütü ve Danimarka’lı tiyatrocuların emek yoğun bir çabayla, dünyanın en büyük çocuk ve gençlik tiyatrosu festivalini gerçekleştiriyor olmaktan duyduğu hazdı. Neredeyse 20 kişilik bir ekip, salt organizasyon süreçleriyle ilgileniyordu. Danimarka Kültür Bakanlığı’ndan, sponsorlardan ve yerel belediyelerden maddi destek almış, hatırı sayılır bir bütçesi olan festival gerek nitelik, gerekse de organizasyon kalitesi anlamında bugüne kadar katıldığım en önemli uluslararası festival oldu. Sadece festivalin zorunlu olarak maddi destek veren üç farklı (Mors, Skive ve Thisted) şehirde yapılmış olması, oyunları izlemeye giderken bizleri bir nebze yordu. Örneğin aynı gün içinde, üç ya da dört hareketlilik yaparak, mobilitesi hızlı bir festival süreci yaşadım. Danimarka’daki neredeyse tüm tiyatro gruplarının kendilerine ait bir minibüsün ve teknik altyapı sisteminin olması, “birinci dünya sanatçılarına” has bir ayrıcalıktı. Öğrendiğim kadarıyla, özellikle çocuk ve gençlik tiyatrosu yapan grupların büyük bir bölümü hem Danimarka içinde, hem de Avrupa’nın farklı kentlerinde düzenli turne pratiği olan gruplardı. Bu yüzden de, kendilerine ait minibüsleri ve teknik altyapı sisteminin olması şarttı. Bu altyapı olanaklarının, festival boyunca da kullanılması, Danimarka’lı tiyatro grupları arasındaki dayanışmayı gösteriyordu. Örneğin, “500 oyun arasından ben şu oyunu görmek istiyorum” dediğiniz andan itibaren, bir şekilde bir araç ayarlanıyor, gruplar birbirlerine araçlarını ödünç veriyorlardı. Kadın oyuncuların hemen hepsinin rahatlıkla minibüs kullanıyor olması, erkek egemenliğin kırılması adına önemli bir işaretti.

Festival boyunca en çok konuşulan meselelerden birisi de, üç haftadır tüm Danimarka’da devam eden öğretmen eylemlilikleri ve lo-kavttı. Danimarka’daki öğretmenler hukuksal olarak yerel yönetimle-re bağlı imiş. Yerel yönetimler de, neo-liberal politikalara uyarak öğ-

retmenlerin ders saatlerinde ve çalışma koşullarında ciddi değişiklik yapmak istemiş. Örneğin haftada ortalama 25 saat olan ders saati koşulları artırılmaya ve derse hazırlık ve dinlenme süreleri azaltılmaya çalışılmış. Öğretmenlerin bağlı olduğu sendikalar bu durumu kabul etmemiş, yerel yönetimlerde “*ya bizim dediğimiz gibi yaparsınız, ya da sizi çalıştırmayız*” diyerek lokavt kararı almış. Bu yüzden de, tüm okullarda üç haftadan beri ders yapılmıyormuş. Festival boyunca şehirlerarası yollarda, köprülerin üzerinde “*Bilim satılık değildir!*” tarzında pankartlar gördüm. Öğretmen eylemlilikleri her yerde devam ediyordu. <http://www.bbc.co.uk/news/world-europe-22089337> ve <http://vimeo.com/64188187> linklerinden eylemlilik sürecine dair fikir edinebilirsiniz. Eylemlilik süreci, festival boyunca gittiğimiz okulları da etkilemişti, organizasyon komitesi seyirci sayısında azalma olduğunu ve oyunları satın alacak kurum yöneticilerinin festivale ilgisinin biraz azaldığını belirtir.

Festival organizasyonunda gördüğüm önemli bir eksiklik, oyunlar hakkında tartışma-değerlendirme yapılması için tanımlı bir zaman diliminin olmamasıydı. Örneğin Bursa Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Festivalinde günde en az iki oyun üzerine toplantı yapılmasını önemli bulduğumu daha önceki yazılarımda belirtmiştim. Danimarkadaki festivalde bu anlamda bir eksiklik olduğunu söyleyebilirim. Gerçi 300’e yakın oyun olan bir festival olunca, zaman yaratmak belki de zor olabilirdi. Oyunlar ile konuşmalar daha çok gündelik hayatın içinde oluyordu.

Oyunlardan arda kalan zamanlar daha çok, festival resepsiyonları, çevre gezisi, yabancı konuklarla akşam yemeği, eğlence odaklı etkinlikler vs. ile geçti. Festival direktörlerinden Henrik Kohler, yabancı konuklarla Danimarka’lı tiyatrocuların iletişimine sürekli vurgu yaptı ve ortak bağlantılar için oyun-dışı etkinliklerinin kullanılmasını önerdi. Bu süreçlerde daha çok “*havada uçuşan kartvizitler*” dikkatimizi çekti. Çin, Brezilya, Japonya, Afrika, Avrupa, ABD vs. dünyanın her yerinden festival organizatörü, oyuncu, akademisyen, yazar veya sanat yönetimi öğrencilerinin katıldığı oyun-dışı etkinlikler, Danimarka’lı tiyatro sanatçıları için oldukça önemli bir tanıtım ortamını oluşturdu.

Danimarka’lı organizatörler tiyatro işletmeciliği, tanıtım ve reklam, uluslararası ilişkiler anlamında herkese bir tür ders verdi. Alıcısı ve tüketicisi olan bir tiyatro ortamı kurmanın ne demek olduğunu, Türkiye’deki profesyonel tiyatrocularımızın görmesini isterdim. Özellikle sadece bu festival için yapılan özel bir gösteriden bahsetmek istiyorum. Festivalshow 2013 adlı özel gösteri, üç haftalık bir çalışma ile hazırlanan, 1000 kişilik bir spor salonunda yapılan, festivalde yer alan oyunlardan bölümlerin kolaj mantığıyla sergilendiği, etkileyici bir gösteriydi. 200’e yakın kişi bu özel tanıtım-reklam gösterisinde görev aldı. Bölgede yaşayan çocukların da performansçı olarak görev aldığı şov, yerel kamuoyunun ve basının ilgisini çekmek için özel olarak hazırlanmıştı. Ayrıca şehrin değişik yerlerinde festivali duyurmak için, güzel görsel malzemeler hazırlanmıştı. Bu tarz detayların fotolarını <https://www.facebook.com/Festivalteaterforboernogunge> sayfasından bulabilirsiniz.

Morso Folkelbald adlı yerel gazete, gün gün festivali takip ediyor ve haberleştiriyordu. Bir tiyatro yayıncısı olarak bu durum hoşuma gitti. 18 Nisan tarihli gazetede, benimle yapılan bir kısa röportaj da yayınlandı.

Assitej Türkiye Merkezi’nin Türkiye’deki festivallere dair en önemli katkılarından birisini de, gözlemci olarak yurtdışına giden kişilerin yazdıkları değerlendirme raporları oluşturuyor. Umarım bu yazıyı okuyan kişiler, farklı bakış açılarını görerek ülkemizdeki festivaller için yenilikçi fikirler oluşturabilirler. Gerçi son dönemlerde, Eskişehir, Mardin, Gaziantep, Ankara, İzmir vs. illerde yapılan festivallerde Assitej Türkiye Merkezi’nin kurduğu ilişkilerden “yararlanarak” uluslararası bağlantılar kurulduğunu da biliyorum. Bunu bizzat Danimarka’daki festival sırasında gözlemcilerle konuşurken gözlemledim. Bu bir anlamda Assitej Türkiye Merkezi’nin Türkiye’ye dair önemli bir katkısı. Ama bir yandan da, kurum tiyatrolarının Assitej Türkiye Merkezi’ni kaale almayarak “pragmatik ve kullanıcı” yaklaşımını da eleştirmek istiyorum. Bunu ayrıca gündeme taşımak gerektiğini de düşünüyorum.

Festivalde İzlediğim Oyunlara Dair

Bu bölümde aldığım kısa notları sizlerle paylaşmak istiyorum. Toplamda 10 tane oyun izlediğim için, hepsine dair detaylı analiz yazısı yazmam mümkün görünmüyor. Bu yüzden de, okuyucu açısından temaya ve üsluba dair fikir vermesi için kısaca yazacağım.

16 Nisan Salı sabahı 10:00'da Theatregruppen Batida'nın Petrus and Fiona adlı oyununu (5-10 yaş arası izleyici için) izledim. Oyun bir ilkokulun spor salonunda sergilendi. Batida grubu oyun alanını, oldukça etkileyici bir sahneye çevirmişti. Danimarka'nın en eski ve köklü çocuk-gençlik tiyatrosu grubu olan Batida, bu oyununda aç ve işsiz iki soytarının, çalışanı olmayan bir sirk sahibi ile tanışmasını konu alır. Sirk sahibinin bir avantajı, işleri istediği gibi dönüştürmesine yarayan bir hayalete sahip olmasıdır. Aslında hayalet kendisidir ve istediği zaman kendisi, istediği zaman hayalet olur. Aşırı söze dayalı olmayan, stilize anlatıma ve canlı müzik icrasına dayalı olan bu oyundan keyif aldığımı belirtmek istiyorum. Dünyanın her yerine turne yapma geleneği olan bu grup hakkında bilgi edinmek için <http://www.batida.dk/> adresine tıklayınız.

16 Nisan Salı sabahı 11.30'da Teater 2 Tusind grubunun Koncert adlı oyununu (6-9 yaş arası izleyici için) izledim. Oyunda 1 oyuncu ve 2 müzisyen yer alıyordu. Oyunun ana konusu, bir konserin arkasında yaşanan olayları renkli bir anlatımla seyirciye anlatmasıydı. İçeride dönük ve çekinik bir karakter, dışarı dönük ve özgüvene sahip iki müzisyen arkadaşının davranışlarını gözlemler, olaylar içeride dönük karakterin de bir orkestra içinde müzik yapabilecek hale gelmesine neden olur. Oyunun başında, çocuk seyirci "bir isim şarkısı" ile oyuna dâhil ediliyordu. Proje akordeon ve kontrbas çalan iki müzisyenin, deneyimli bir tiyatrocu ile çalıştığı deneysel bir çalışmaydı. Müzik enstrümanlarının yer yer farklı bir obje olarak kişileştirildiği, açık-biçim bir oyun üslubu kullanılan bu deneysel çalışmanın yer yer eksiklik hissi veren bir proje olduğunu düşünüyorum. Dramaturjik açıdan, müzik yoluyla kişinin özgüven kazanması vurgusunu anlamlı buldum. Grupla ilgili detaylı bilgi için <http://www.teater2tusind.dk/eng/> adresine tıklayınız.

16 Nisan Salı 14:00'da Teatret Beagle'nin The Campers adlı sokak tiyatrosu (6 yaş ve üzeri izleyici için) örneğini izledim. Oldukça başarılı komediye dayalı bir fiziksel tiyatro örneği olan oyunda, deniz kenarında kamp yapan karı-kocanın absürd ilişkisi işleniyordu. Oyunun teması orta sınıf bir karı kocanın iletişimsizliği üzerine kuruluydu. Olay örgüsü ise rutin yaşamın içinde yenilik ve heyecan arayan bir kadın ve sıradanlaşmış bir erkeğin çatışması üzerine kuruluydu. Ailenin yaşamına absürt öğeler olarak giren üçüncü oyuncu ise, eve gelen postacı, lümpen hırsız ve büyücü rollerini oynadı. Oyuncu her sahneye girdiğinde ilgi bekleyen kadına kur yapıyor, koca da kıskançlık krizine girerek komik duruma düşüyordu. Bir karavanın dönüştürülmesi ile yapılan dekor tasarımı oldukça işlevli ve yaratıcıydı. Sokak tiyatrosu izlemek için de güzel bir mekân seçilmişti. Türkiye'de aşına olduğumuz propagandist sokak tiyatrosu yerine, estetik bir tür olarak özenle yapılan bir oyun izlediğimi düşünüyorum. Dramaturjik açıdan oyunun absürdizmini eleştirsem de, izleyiciye keyif veren bir çalışma olduğunu düşünüyorum. Ancak oyunu salt çocuk tiyatrosu diye tanımlamak hatalı olur. Oyun son dönemlerde Türkiye'de sık kullanılmaya başlanan bir kavram olarak "aile tiyatrosu" örneğiydi. Yer yer cinsel imaların da olduğu oyun, komedi üslubunu kullandığı için çocuk seyirci açısından rahatsız edici bir üslup oluşturmadı. Grupla ilgili detaylı bilgi için <http://www.teatretbeagle.dk/> adresine tıklayınız.

17 Nisan Çarşamba sabahı 10:00'da Teatret Fair Play grubunun All The Dear Little Animals adlı oyununu (4-7 yaş arası izleyici için) izledim. Oyun özel eğitim veren (otizmli çocukların okuduğu) bir okulun spor salonunda oynandı. Ulf Nilsson'un çocuk öyküsü kitabından Robert Parr ve Michael Ramlose'nin uyarladığı oyunun konusu, ölü hayvanlara cenaze töreni düzenlenmesi hakkında idi. Felsefi, yer dinsel öğeler de taşıyan oyun, iki kişi tarafından sahnelendi. Kukla ve objelerin etkin bir şekilde kullanıldığı oyun, bir çocuk öyküsüne dayanıyordu. Yer yer hüznü sahnelerin de olduğu, yaşam, ölüm, doğadaki yaşam döngüsü üzerine kurulu bir oyundu. Grupla ilgili detaylı bilgi için <http://www.fairplay.dk/2012/index.htm> adresine tıklayınız.

17 Nisan Çarşamba sabahı 12.00'da Teatret Aspendos'un 4 Wishes

(5-10 yaş arası izleyici için) adlı oyununu izledim. Tek kişilik bir çocuk oyunu olan oyunun ana teması, biri yoksul, diğeri zengin iki ailenin, yardıma muhtaç bir kişiye karşı olan tavırlarıydı. Açıkçası sıkıcı ve aşırı söze dayalı (Danimarka dilinde) oynandığı için de çocuklar bile oyundan sıkıldı. Tek kişilik bir çocuk oyunu olması cesaretli bir deneme idi, oyuncu stand-up tarzında enerjik bir üslup kullanıyordu sahnede aslında. Ama tek anlatım biçimi sözler olunca, çocuk seyirci ve gözlemciler oyundan biraz olsun düştü. Grupla ilgili detaylı bilgi için <http://aspendos.dk/velkommen> adresine tıklayınız.

17 Nisan Çarşamba 16.00'da Poetry Squatters grubunun sergilediği Fragile isimli obje ve kukla tiyatrosu çalışmasını (8 yaş ve üzeri izleyici için) izledim. Gösteri teknik anlamda üst seviyede bir obje ve kukla tiyatrosu örneğiydi. Döner sahne kullanılan bu çalışmada, üç eksen vardı. Bir evin içindeki tüm nesnelerin hareket etmesi, flashback ile bizleri iki öykü kalıbına yönlendirdi. Yeni evlenen bir karı kocanın düğün geceleri itibarıyla kavgaya başlamaları, boşanma süreci ve kukla tiyatrosu bölümünde “kusurlu”, “irregular” olan yeni doğmuş bir çocuğun” sisteme entegre edilmeye çalışılmasının hikayesi. Grupla ilgili detaylı bilgi için <http://www.garecentrale.be/> adresine tıklayınız.

17 Nisan Çarşamba 19.00'da Belçika'dan gelen Kopergiety and Het Kip dans tiyatrosu topluluğunun hazırladığı Chicks for Money and Nothing adlı gösteriyi izledim. Gösteri Skive şehrinde 1000 kişilik büyük bir konferans salonunda sergilendi. Dans tiyatrosu gösterisi Pina Bauch ve in yer face etkisinde bir çalışma idi. 15 yaş ve üzeri seyirci için hazırlanmıştı. Beş erkek dansçının sahne aldığı gösteride, Avrupa'daki gençliğin tüketim kültüründen beslenen gündelik jestleri sergilendi. Vücut geliştirme ve beden takıntısı, tatminsizlik, seks, alkol ve uyuşturucu bağımlılığı, arkadaşlık ilişkileri vs. jestleri üzerinden gençliğin içinde bulunduğu duruma dair çoğu zaman mizahi, yer yer trajik üslubun kullanıldığı bir sahneleme vardı. Gerçekliği stilize etmeden doğrudan göstermeye çalışmanın dramaturjik anlamda sıkıntılı olduğunu hissettim. Sahnede bir yandan tüketim kültürü eleştirilmeye çalışılıyordu. Ancak sahnedeki beş genç erkek dansçı seyircide yer yer özdeşleşme etkisi yarattı. Çıplaklık konusunda sergilenen

tutum, bir gençlik oyunu olarak “*bu oyun acaba okulların sahnelerinde oynanabilir mi?*” sorusunu gündeme getirdi. Bunu bizzat Danimarka’lı ve Avrupa’lı oyuncular bile söyledi. Örneğin erkek oyuncular bazı sahnelerde bedenlerine traş köpüğü sürmüş bir şekilde çıırılçıplak sahnede yer aldı. Parti sahnesinde kızları canlandırdıkları bölümde de benzer bir üslup vardı. Değerlendirmeler, bu oyunun daha çok bir festival oyunu olarak kalabileceği yönündeydi. Oyunda en beğendiğim bölümler beden takıntısının hicvedildiği “vücut geliştirme” bölümü ile “alkolizmin” eleştirildiği bira içme sahnesiydi. Avrupa gençliğinin son dönemlerdeki en büyük sorunlarından birisi olan, genç yaşta aşırı alkol tüketimi performansçılar tarafından güzel bir şekilde sergilendi. Scorpions grubunun Wind of Change şarkısı gitarla canlı söylenerek tüketim kültüründeki değişime dair güzel bir ironi yapıldı. Ne demek istediğimi anlamak açısından lütfen <http://vimeo.com/41969451> linkindeki tanıtım videosunu izleyiniz. Grup hakkında bilgi almak için ise, <http://www.kopergietery.be/eng> linkine tıklayınız.

18 Nisan Perşembe günü, 11.00’da Teater NoCanDo grubunun Papirdrengen adlı gösterisini (7-14 yaş arası izleyici için) izledim. Bir sabah uyandığında kendini kâğıttan bir çocuk olarak bulan karakter ile kukla çocuk olan diğer karakterin ortak özeliği her ikisinin de ailesinin olmamasıdır. Öksüz oldukları için yeni bir aileye katılmak isterler, fakat kâğıt çocuk gittikleri yeni evi beğenmez ve evden kaçır. Kâğıt çocuğun amacı gerçek bir çocuk olmaktır. Bu yüzden de bir maceraya atılır. Rüyasında annesi ondan alfabenin harflerinden beş tanesini bulmasını ister. Kâğıt çocuk harflerin peşine düşer, kadın kukla tanrı ile konuşur, ünlü bir roman yazarı ile karşılaşır, haylaz bir makas onu kesmeye çalışır. Bir çocuk öyküsünden yola çıkarak, yönetmen Lone Pedersen tarafından uyarlanan fantastik ve imgesel oyunda, oyuncular oldukça başarılı idi. Oyuncuların kukla kullanımı ve beden kullanımı konusunda güzel bir iş çıkardığını düşündüm. Ayrıca projeksiyon kullanımı ve sahne tasarımı da oldukça başarılı idi. Oyundaki tek sıkıntı öykünün karmaşık olması, üç öykü kanalının olması yüzünden anlaşılabilirliğin biraz azalıyor olmasıydı. Grup hakkında bilgi almak için ise, <http://nocando.dk/?id=53&sid=62> linkine tıklayınız.

18 Nisan Perşembe günü 13:00-16:00 arasında Assitej örgütü tarafından düzenlenen uluslararası bir toplantı yapıldı. Toplantının konusu çocuk ve gençlik tiyatrosu prodüksiyonu üretirken “başlangıç için büyük bir fikir zorunlu mudur yoksa bir tercih midir?” tartışması idi. Yani bir sanatçı prodüksiyon sürecine başlarken hangi yöntemleri kullanmalıdır şeklinde farklı fikirlerin ifade edildiği bir toplantı oldu. Aslında Türkiye’de kendi prova süreçlerimizde sıkça yaşadığımız bir mesele konuşulmuş oldu. Toplantının ilk bölümünde Sırbistan, Danimarka, USA, Avustralya’dan temsilciler 10’a dakikalık sunumlar yaptılar.

Tartışma yapılan başlıklar şu şekilde idi:

- Büyük düşünce yoktur, tamamlanmamış düşünce vardır.
- Yönetmen tiyatrosunun tutuculuğundan bahsedildi.
- Çocuklarla birebir drama ya da tiyatro çalışmak, onları tanımak için en iyi yoldur. En iyi dramaturg çocuklarla birebir çalışma yapan kişidir.
- Çocuk tiyatrosunda görsel bir dramaturji çalışması yapılmalıdır.
- Seyirciye sorunları göstermek ama çözüm sunmamak çocuk tiyatrosunun estetik gelişimi için önemlidir.
- Çocukluğu büyük bir ilham kaynağı kabul etmek gerekir. İyi bir fikir bulmak için dikkat ve konsantrasyon gerekir.

Toplantının ikinci bölümünde ise, “bir fikir ve proje nasıl ortaya konur” şeklinde grup çalışması yapıldı. Bu çalışma bir tür yaratıcı drama çalışması şeklinde hazırlanmıştı. Gruptaki herkes bir masaya oturdu. Masaların üzerinde bir kutu vardı. Kutunun içinde bir zar, bir nesne, bir fotoğraf vardı. Gruplar öykü, oyunun türü, oyuncu sayısı, oyunun adı, sahne düzeni vs. başlıklar altında verilen seçenekler üzerinden ilerleyerek yaratıcı bir “teaser” sunumu yaptılar. Yani bir saatlik tartışma sonrası hazırlanabilecek oyunun kısa sunumunu yaptılar. Benim de içinde olduğum grup, rüzgâr ana temasından yola çıkarak birisi çekingen diğeri dışa dönük iki kuşu merkeze alan bir fikir yarat-

tı. Oldukça kısa sürede hazırlanan fikir üretmeye dönük grup çalışmasında kullanılan materyaller, aynı zamanda tüm festival boyunca oynanan oyunlardan esinlenilerek hazırlanmıştı.

19 Nisan Cuma günü ise, çevre gezisine katıldım. Alabildiğine boş tarlalar içinde karanın içindeki bir adayı dolaşiyor olmak oldukça ilginçti. Çevre gezisinde dikkatimi çeken şeyler; rüzgâr enerjisi üretmek üzere hazırlanmış büyük rüzgâr tirbünleri, bisikletleriyle dolaşan insanlar ve insani yaşam koşullarını simgeleyen çoğu tek katlı evler oldu. Danimarka Prensi Hamlet'in öyküsü otobüsteki turist rehberi tarafından ara ara anlatıldı. Gezinin ilk başında Thisted şehrinde, İsveç'ten gelen dans tiyatrosu topluluğundan Bartalemo adlı gösteriyi izledik. İlk bölümünün oryantalist etkide olduğunu düşündüğüm çalışmanın ikinci bölümü görece daha başarılı idi. Gösterinin bir bölümünü <http://carrascodance.com/Bartolomeo> linkinden izleyebilir, ayrıca aynı linkten grupla ilgili bilgi alabilirsiniz.

19 Nisan Cuma günü Rakkerpak Uluslararası Sokak Tiyatrosu grubunun hazırladığı Rickshaw adlı oyunu idi. Oyun Hintli bir taksi şoförü ile Batı'lı bir işadınının arasında geçen komik durumlar üzerinden hazırlanmış bir sokak tiyatrosu performansı idi. Oyuncular oldukça başarılı idi. Ancak oyun bence aşırı oryantalist bir yorumla sahnelemişti. Hintli taksi şoförünün alabildiğine kaba, kurnaz ve pis bir insan olarak çizilmesi beni biraz rahatsız etti. Komedinin biraz Avrupa merkezli olduğunu düşündüm. Gerçi Batı'lı işadını da iktidar ögesi olarak çizilmiyor, sürekli altı boşaltılıyordu. Oyunla ilgili izlenim için http://www.rakkerpak.dk/index_uk.html adlı videoyu izleyebilirsiniz.

Avrupa'da son yıllarda artan ırkçılık ve önyargı meselesinin sanat alanını da etkilediği biliniyor. Örneğin Danimarka dönüşünde uçakta okuduğum bir gazete haberinde, Danimarka'lı bir yazar olan Jakob Martin Strid'in yazdığı Mustafas Kiosk (Mustafa'nın Büfesi) adlı çocuk öyküsünün İsveççeye çevrildikten sonra, İslamofobi konusunda tartışmalar yaşandığı yazıyordu. Basında çıkan haberdeki iddiaya göre, kitabın kapağındaki büfe sahibinin çor çirkin bir yüz ifadesi ve elinde kılıçla çocuklara şeker satması, İsveç'te yaşayan Müslüman

toplum içinde eleştiri konusu olmuş. Gelen eleştiriler üzerine de yayınevi facebook sayfasından bir özür mektubu yayınlamış. Kitabın yazarı Jakob Martin Strid, Danimarka'da ödüllü bir yazar olarak kitapta-ki eleştirileri reddeden bir açıklamada bulunmuş. Düşünce özgürlüğü konusundaki bir internet portalı de (<http://thefreedomofspeechob-server.blogspot.com/2013/04/danish-mustafas-kiosk-upsets-sweden.html>) bu konudaki tartışmalara yer vermiş. Tek taraflı bir habercilik olmaması açısından okunmasını öneririm.

Festivalde son izlediğim oyun ise Danimarka'nın önemli gruplarından birisi olan Zebu'nun Peer Gynt adlı gösterisiydi. Henrik İb-sen'in klasikleşmiş oyunlarından birisi olan Peer Gynt'ün modern bir yorumla sahnelendiği oyun, başarılı bir gençlik tiyatrosu örneği olarak sahnelendi. Bir spor salonunda sergilenen oyun, çift taraflı izleyişe açık kurgulanmıştı. Müzisyenlerin de oyunculuk yaptığı projede, önemli rollerden birisini Özlem Sağlanmak oynuyordu. Danimarka'da konservatuar bitirmiş ilk Türkiye kökenli oyuncularından birisi olan Özlem Sağlanmak ile oyun sonrasında kısa bir röportaj yaptık. Fre-e-lance bir oyuncu olarak çalışan Özlem Sağlanmak bizlere Danimarka'daki tiyatro ortamı hakkında kısa bilgiler verdi.

Danimarka festivalinde çocuk ve gençlik tiyatrosunun nitelikli bir şekilde yapıldığını, devletin ve yerel yönetimlerin alana değer verdiğini, sanatçıların çocuk tiyatrosu alanını kaçış alanı olarak kodladığını görmek oldukça keyifliydi ve farklı türlerde oyunlar izlemek benim açımdan oldukça öğretici oldu. Uzun ve detaylı raporunda da bu deneyimi sizlerle paylaşmaya çalıştım.

Belgrad Konferansı’ndan Çoklu İzlenimler³⁵

Bugün 22-25 Mart tarihlerinde Sırbistan’ın başkenti Belgrad şehrinde gerçekleşen uluslararası tiyatro konferansına dair izlenimleri yazmak istiyorum. İzlenimleri yazarken, konferansta tanıştığımız Türkiye’li dostlarımızın da katkısıyla “çoklu izlenimler” şeklinde bir haber-izlenim yazısı hazırladım. Klasik akademik kalıpların dışına çıkarak, bilginin kamuoyuyla paylaşılması için habercilik yapan Özlem Canyürek, Hazal Sipahi, Fatih Pazvantoğlu ve Dr.Cansu Atılğan’a çok teşekkür ediyorum.

“Theatre between politics and policies” konferansı, güncel olarak tiyatronun içerik, estetik ve teorik açıdan “politikleşmesine” dair farklı bakış açılarını gündeme getirmesi açısından önemli bir etkinlikti. 2018 yılında tiyatrocı akademisyenlerin, oyuncu, yönetmen ve sanatçıların gündeminde neler olduğunu bile görmek, karanlık zamanları yaşadığımız şu günlerde bizler için oldukça yararlı oldu.

Yugoslavya tarihinin en köklü sanat kurumlarından birisi olan (bu yıl 60.yılını kutlayan) Belgrad Dramatik Sanatları Okulu tarafından düzenlenen akademik konferansta 190 tane farklı bildiri sunuldu. Akademisyen, öğrenci ve sanatçılar tarafından sunulan bildiriler kategorik başlıklar altında sunuldu. Tiyatro ve eğitim, teatral formlar ve kamu politikaları, göç ve tiyatro, sanatsal direniş, sosyal aktivizm, sansür, Yugoslavya iç savaşı, LGBTİ gibi konularda İngilizce ve Sırpça sunumlar yapıldı. Tüm konferansın bildiri özetleri ortak bir kitap olarak basılmıştı.

Öncelikle kendi sunum yaptığım “Tiyatro ve Eğitim” başlığında neler tartışıldığını aktarmak isterim. Beykent Üniversitesi Oyunculuk Bölüm Başkanı Dr. Tuğçe Mina Aktulay Çakır ile birlikte “tiyatro ve drama yoluyla açık fikirlilik inşası” adlı sunumumuzda, 2013 ve 2018 yılları arasında beş farklı üniversitede yaptığımız çalışmaların felsefe-

35 Bu yazı 29.03.2018 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portal’inde (<http://www.mimesis-dergi.org/2018/03/belgrad-konferansindan-coklu-izlenimler/>) yayınlanmıştır.

sini teorik ve uygulamalı olarak analiz etmeye çalıştık. Sunumda farklı politik toplumsal sınıflardan gelen üniversite öğrencileriyle yapılan drama ve tiyatro çalışmalarındaki alternatif öğrenme ve oyun temelli öğrenme paradigmalarını kuramsal olarak özetledik ve ardından da uygulamalardan çıkardığımız ortak sonuçları aktardık. Eğitimde tiyatronun ve dramanın, değiştirici ve dönüştürücü etkisine dair Brecht, Boal, Heathcote ve Bolton'dan referanslar vererek, kendi özgün çalışmamızın dinamiklerini ve yaşadığımız sorunları aktardık.

Makedonya'lı tiyatro eğitimcisi Milosh B. Andonovski Üsküp şehrinde liselerde tiyatro eğitimin katılımcılar üzerindeki etkisine dair yapılan araştırmanın sonuçlarını bizlerle paylaştı. Balkan ülkelerinde özellikle lise düzeyinde okul sistemi içinde tiyatro eğitiminin yaşadığı sorunları gündeme getirdi. Örneğin yeterli tiyatro eğitimi olmayan edebiyat öğretmenlerinin tiyatro derslerinden sorumlu olması meselesi, Türkiye'de de olduğu gibi tüm Balkan ülkelerindeki ortak bir sorun. Yunanistan'dan gelen kadın eğitimci ve organizasyon yöneticisi Georgina Kakoudaki ise, Epidaurus antik tiyatrosunda ve Atina'da gerçekleşen yaz tiyatro okulunun eğitim programı felsefesini anlattı. 15 gün süren festival oyunculuk eğitimi alan üniversite öğrencilerine antik tiyatro hakkında oldukça kapsamlı çalıştaylara katılma fırsatı veriyor. Antik tiyatronun doğduğu topraklarda yapılan bu eğitim odaklı festivale dair bilgileri <http://www.greekfestival.gr> web sayfasından öğrenebilirsiniz.

Hildesheim Üniversitesi, Kültür Politikası Departmanı'ndan Özlem Canyürek konferansta “Tiyatro ve Göç” başlığındaki tartışmalara dair şu bilgileri bizlerle paylaştı:

“Belgrad'taki konferansın ikinci günü gerçekleşen “tiyatro ve göç” konusunun tartışıldığı panelde konuşmacılar, 21. yüzyıla damgasını vuran göç olgusuna karşı tiyatro alanındaki yaklaşımlar üzerine farklı ülkelerden örnekler paylaştılar. Bologna Üniversitesi'nde doktora öğrencisi olan Melissa Moralli, kültürlerarası diyalogu destekleyen “Geçişler Atlası - Kültürlerarası Avrupa için Yeni Coğrafyalar” projesi dâhilinde, göçmen ve mültecilerin Avrupa'ya sosyal entegrasyon sağlanmasında tiyatro alanındaki yenilikleri anlattı. Proje, çağdaş göçün

ortaya çıkardığı potansiyelleri inceliyor ve ortak kamusal alanlarda farklı kültürel geçmişlere sahip insanların katılımıyla, vatandaşlar ve göçmenler arasında birlikte yaratma ve etkileşim stratejileri geliştirerek, Avrupalı vatandaşların ve yeni gelenlerin sanat yoluyla birlikte yaşamalarının yeni yollarını araştırıyor.

Londra Goldsmiths Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olan Alexander Brkić, 2008 yılında Singapur'da kurulan ve İslam tarihi ve Müslümanlığa ait meseleleri Müslüman izleyici ile buluşturan Keelat Tiyatro Topluluğu üzerine araştırma yapıyor. İslami tiyatro pratiklerini çağdaşlaştırmayı amaçlayan bu tiyatro grubunun Müslüman seyirci tarafından nasıl karşılandığını ve İslami konuları işleyen tiyatro oyunlarının limitlerini inceleyen Brkić, grubun İslamla ilgili konuları araştırıp, onları sanat, din ve cinsiyet sınırlarını zorlayan şekillerde nasıl sunduğunu açıkladı. Camilerin yalnızca ibadet mekânı olmadığını düşünen Keelat, onların çok işlevli doğasına işaret etmek için oyunlarını genellikle camilerde sahneliyorlar.

Panelin son konuşmacısı, Hildesheim Üniversitesi'nden Özlem Canyürek, Almanya'da son 15 yılda etkili olmaya başlayan göçmenlere dair kültür politikasındaki yeni trendlere değindi. Tiyatrolara hala güçlü finansal yardımın yapıldığı ve 2016 yılı verilerine göre her 5 kişiden birinin göçmen kökene sahip olduğu Federal Almanya'da, göçmenler gerek seyirci, gerekse oyuncu, yönetmen, oyun yazarı, vs. olarak tiyatro dünyasının parçası değiller. Alman tiyatrolarının çok-kültürlü hala gelebilmesi için son dönemde ortaya çıkan ve göçmenlerin Alman tiyatrosunda temsil hakkına sahip olmalarını teşvik eden federal devlet fonlarını inceleyen araştırmacı, bu fonların amaçları, uygulama metodları ve çok-kültürlülük kavramını yorumlayış biçimleri hakkında bilgi verdi. Alman tiyatrosunda çok-kültürlülük anlayışının yerleşebilmesi için kültürel farklılıkları kusur olarak değil, tiyatronun geleceği için bir kazanım olarak gören politikalara ihtiyaç olduğunu ifade etti.

Belgrad Sanat Üniversitesi Kültürel Politikalar ve Yönetim bölümünden Hazal Sipahi ise, konferansın tiyatro ve sansür oturumunda, Türkiye'de Tiyatrodaki Sansür üzerine konuştu. Hazal Sipahi, sanatsal ifa-

de özgürlüğüne müdahaleler: Türkiye’de sansürle baş etmek üzerine yazdığı tezinden yola çıkarak hazırladığı sunumda, 2006’daki Avrupa Birliği’ne uyum süreci çerçevesinde şehir tiyatroları yönetiminde yapılan değişiklikler ve günümüzde tiyatroların üzerindeki baskıyı anlattı. Hükümetin kültürel iktidar arayışının ve kültürel politikalarının tiyatrolara etkisinden bahseden sunum, ağırlıklı olarak tiyatroların son beş yıllık sürecine odaklanıyordu. Türkiyeli araştırmacı, Gezi isyanı ve OHAL sonrası tiyatroların ve kültür-sanat kurumlarının üzerindeki devlet baskısının ne şekilde sanatsal ifade özgürlüğüne keyfi müdahale eden ve edebilen sansür mekanizmalarına dönüştüğünü aktardı.

Eskişehir’den konferansa katılan tiyatro ve drama eğitmeni Fatih Pazvantoğlu ve Dr.Cansu Atılğan’ın aktardığına göre; Kamu Politikaları ve Tiyatro Formları oturumunda şunlar tartışıldı.

“24 Mart 2018 sabah oturumunda “Kamu Politikaları ve Tiyatro Formları” ana başlığıyla sunulan konuşmalardan ilkinin Üsküp Üniversitesi/Makedonya’dan Ana Stojanoska gerçekleştirdi. Stojanoska, “Dikte Repertuar ya da Tiyatroda Politik Etki” adlı çalışmasının sunumunda Makedonya’da Kültür Bakanlığı tarafından finanse edilen kurumsal tiyatroların durumunu değerlendirdi ve 2012-2017 arası Makedonya tiyatrolarının repertuarlarını dikte ve politik etki açısından yorumladı. Modern tiyatro kuramını temel aldığı çalışmasını örneklerle destekleyerek tiyatro üzerindeki söz konusu politik etkiyi ve bu etkinin sonuçlarını aktardı.

Hırvatistan’da çeşitli kültür kuruluşlarının ve organizasyonlarının yapıcılığını ve danışmanlığını yapan, aynı zamanda akademik çalışmaları bulunan Mario Gigovic oturumun ikinci konuşmacısı olarak “Bağımsız Tiyatro Fonu ve Hırvatistan Kültür Bakanlığı’nın Stratejik Planı (2015-2017) arasındaki İlişkiler” başlıklı çalışmasının sunumunu yaptı. Söz konusu sunumda bağımsız tiyatroların yapısı ve öneme değinen Gigovic fon sağlama konusunun zorluğu ve gerekliliği üzerine konuştuktan sonra bu konuyu Kültür Bakanlığı Stratejik Planı’nda yer alan istatistik ve bilgilerle karşılaştırarak sundu. Bakanlık ve bağımsız tiyatro aktörleriyle yapılan görüşmelere yer verdiği ve özel olarak bağımsız tiyatroların çoğunlukla yer aldığı Zagreb örneği-

ne değindiği sunumunda bu gibi çalışmaların yapılacak stratejik planlamalar açısından da önem taşıdığını vurguladı.

Oturumun son konuşması “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması ve Devlet Politikaları: Türkiye’de Meddahlık Örneği” başlıklı çalışmalarıyla Eskişehir Osmangazi Üniversitesi’nden öğretim üyesi Dr. Cansu Atılğan ve Anadolu Üniversitesi’nden, Tepebaşı Belediyesi Tiyatro ve Yaratıcı Drama Eğitmeni Fatih Pazvantoğlu tarafından gerçekleştirildi. İki kısımdan oluşan sunumda öncelikle Atılğan, kültürel miras ve özelde somut olmayan kültürel miras konusundaki uluslararası düzenlemelerden bahsederek, Türkiye’nin bu kapsamdaki politikalarını Meddahlık örneği üzerinden değerlendirdi. 2003 Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi çerçevesinde taraf ülkelerin izlemesi gereken politikalardan bahseden Atılğan, Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın Meddahlık konusunda gerçekleştirdiği araştırma, tanılama ve envanter çalışmaları hakkında bilgi verdi. Geleneksel Türk Tiyatrosu kapsamında Meddah gösterilerine üniversiteler, belediyeler ve sivil toplum örgütleri tarafından nasıl yer verildiğine, bu geleneği canlı tutmak ve gelecek kuşaklara aktarmak için ne gibi önlemler alındığına ve çalışmalar yapıldığına değindi. Kültür mirasının insanlığın ortak mirası ve hafızası olarak değerlendirilmesi gerekliliğine vurgu yapan Atılğan bu çerçevede devletlerin öncelikle iç politikalarında bu kültürel algıyı oluşturmalarının önem taşıdığını belirtti. Bununla birlikte bu gibi uluslararası ve disiplinler arası konferansların somut olmayan kültürel mirası görünür kılma ve tanıtmaya açısından oldukça önemli olduğunu, bu çalışmaların artırılması gerektiğini vurgulayarak konuşmasını noktaladı. Sunumun ilk kısmında Atılğan Meddahlık geleneğini tanıtırken Pazvantoğlu Meddah olarak sahnede yer aldı ve Meddahlık unsurlarını uygulamalı olarak gösterdi. İkinci kısımda ise Pazvantoğlu Güngör Dilmen Kalyoncu’nun Midas’ın Kulakları adlı oyunundaki hikâyeyi Meddah olarak izleyenlere anlattı. Sunumda bahsedilen Meddahlık geleneğini görünür kılan bu performansla izleyenler geleneği yaşama fırsatı buldu. Akademisyenlerin, sanatçıların, araştırmacı ve öğrencilerin oldukça ilgisini çeken performans büyük alkış aldı.”

Güncel akademik ve sanatsal tartışmaları dinlediğimiz konferansta, Belgrad Üniversitesi Dramatik Sanatlar Okulu öğrencilerinin hazırlamış olduğu özgün bir tiyatro performansını da izleme şansına sahip olduk. Oyun toplumsal cinsiyet üzerine anlatı, koro ve dans öğelerinin harmanlanmasıyla oluşturulmuş, Sırpça dilinde sahnelenen özgün bir metindi. Devlet tiyatrosu sahnesindeki gösterim oldukça kalabalık bir seyirci grubu tarafından izlendi.

Başarılı bir şekilde organize edilen konferans seyirci katılımı açısından ise oldukça problemliydi. Açılış günü hariç, tematik oturum sunumlarındaki katılım oldukça düşük gerçekleşti. Tiyatro yapanların ve izleyenlerin tiyatronun düşünsel içeriğine dair yapılan konferansta olmaması, Türkiye’de yaşanan benzer bir durum aslında. Ayrıca bana kalırsa akademik konferansların biçimsel sıkıcılığının da bu durumun oluşmasında etkisi olabileceğini düşünüyorum. Akademilerin hayata dair daha anlaşılır şeyler söyleyebilmesi açısından, farklı sunum biçimlerine ihtiyaç olduğunu düşünmekteyim. Bu durum aslında, akademi ve yaşam arasında nasıl bir bağlantı kurulması ile ilgili de temel bir mesele aslında.

27 Mart Dünya Tiyatro günümüz kutlu olsun!

Romanya'dan Eğitim İzlenimleri: Kültürlere Saygı³⁶

Bugünkü yazımda 29 Ekim ve 2 Kasım 2012 tarihleri arasında Romanya'nın Craiova şehrinde katıldığım bir AB eğitim proje çalışmasından bahsetmek istiyorum.

Kısa bir süreliğine de olsa İstanbul'dan ayrılınca, insan İstanbul gibi bir metropolde insani olmayan koşullarda yaşadığını daha net fark ediyor. Temiz hava ve oyun alanlarından yoksun bir “koşuşturmaca” ve “iş yetiştirmece” içinde yaşıyoruz maalesef. İşe gitmek için de, tiyatroya gitmek için de, okula gitmek için de koşutuyoruz. Değerli zamanımızın büyük bir bölümü yollarda ve trafikte harcanıyor maalesef. Ali Ağaoğlu gibi kişiler her ne kadar “*tarih hayal edenleri değil, gerçekleştirenleri yazar*” deselerde, Avrupadaki şehir kültürünü görünce insanın “*tarih hayal edenleri değil, kültürel yapıyı koruyanları yazar*” diyesi geliyor. Romanya gibi yoksul bir ülkede şehir mimarilerinin zorunlu nedenler de olsa eskiyi yaşatacak bir şekilde korunmuş olması, elektrik kullanımının hiç de alışık olmadığımız bir şekilde sınırlı tüketilmesini görmek benim açımdan oldukça ilginç bir deneyim oldu. Romanya'nın sırasıyla Craiova, Transilvanya bölgesinde Sinaia, Braşov ve Bükreş gibi kentlerini görme imkânım oldu. Ciddi bir yoksulluk hâkim ülkede. Mum ışığı gibi yanan tasarruflu ampüller yüzünden hayalet şehirlerde dolaşıyor gibi hissettim kendimi çoğu zaman. Ancak bunun bir gelenek olduğunu öğrendik ve ekolojik bir tavır olduğunu hissettik. 1 euro 4 lei'den fazla. Halk politikacıları pek sevmiyor. “*Sosyalist dönemde yoksul da olsak saygınlığımız vardı, şimdi ise kapitalizmin acımasızlığı hâkim*” diyor bir kısmı. İnsanların çoğu sigara tüketiyor hem de kapalı alanlarda. Sokaklarda bir tane obez insan görmedim vallahi. Yiyecek çok değerli insanlar için, fazla tüketim yok. Ancak kapitalizm tüketim kültürü yoksul insanları tüketime teşvik ediyor. Ülkemizdeki gibi kredi kartı çılgınlığı yok belki

36 Bu yazı 05.11.2012 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalinde (<http://www.mimesis-dergi.org/2012/11/romanyadan-egitim-izlenimleri-kulturlere-saygi/>) yayınlanmıştır.

ama tüm şehirlerde kumar oldukça yaygın, her yerde bahisçiler ve kumar makineleri olan dükkânlar var. Başkent Bükreş tıpkı Kıbrıs gibi Avrupa'nın kumar cenneti olmuş. 1,5 milyona yakın Roman nüfusuyla Çingene'lerin en yoğun yaşadığı ülke. Öğretmenler 400 euro'ya yakın maaş alıyor ve eski dönemlerin eğitimi idealizmi yerini geçim derdine bırakmış maalesef. Kentlerin büyük bir bölümü oldukça eski, İstanbul'da olan varlıklı kesimler gecekondur diyebilir çoğu yere. Ancak şehirlerin kültürel dokusunu korumak ve tarihi kültürel değerlere saygı duymak gibi Avrupa'lı bir alışkanlık var. Maalesef bizim kültürümüzde aşına olmadığımız bir anlayış bu.

Evet, insanların yoksul da olsa kültürel yapıya değer verdiğinden başlayarak girdim yazıma. Çalıştığım okulun Comenius eğitim projesine destek için gittiğim Romanya'da, öğretmen arkadaşlarla birlikte "Saygı" projesi için hazırladığımız bir oyundan bahsetmek istiyorum. Oyun derken bildiğimiz tiyatro oyunu değil. Kart oyunları tarzında kendi uydurduğumuz bir oyunu 30'a yakın okul öncesi öğretmenine sunum yaptık. Öğretmenler Portekiz, İngiltere, Fransa, İtalya, Romanya ve Polonya'dan geliyordu.

Oyunun temel amacı, küçük yaştaki öğrencilerin 6 farklı ülkenin kültürel yapısını kavrayışına yardımcı olmak. Bu anlamda kültürel saygı kavramını tartışmak için hazırlanmış bir oyun uygulaması aslında. Ancak oyun digital bir oyun değil, bizzat çocuklar tarafından fiili olarak oynanacak şekilde ve basitlikte hazırlandı. 6 çocuktan ilki bir zar atar, gelen sayıya göre yerdeki Avrupa haritasının üzerindeki rotaya uygun bir şekilde farklı bir ülkeye gider. İkinci, üçüncü ve dördüncü zarı atan çocuklar o ülkeye ait bir özellik (o ülkenin çocuk şarkısı, oyunu, yemek kültürü, selamlaşma biçimi vs.) hakkındaki sorulara (flashcard'lara yer alan sorulara) yanıt verirler. Beşinci zarı atan çocuk "kültürlere saygı" konusundaki soruya cevap verir. Son çocuk da o ülkeye ait ekolojik bir özeliği hakkındaki soruyu yanıtlar. Tüm aşamalar sonrasında eğer gruplar soruları doğru yanıtlamışsa sembolik pasaport kâğıtlarına vize alarak o ülkeye giriş hakkı kazanırlar. Çocuğun sembolik düzlemde ülkeye girişi, o ülkeye ait bir çocuk şarkısı veya dansı veya oyununu öğrenmesiyle son bulur. Oyunun tüm aşamaları

küçük yaştaki öğrencilere yönelik hareket, şarkı ve drama rontları ile süslenerek eğlenceli hale getirilmeye çalışıldı. Sorulara verilen yanıtlar dramatik eylemler üzerinden olmak zorundaydı. Çocukların günümüz dünyasında dijital oyunlardan aldığı hazzı, reel oyunlara da taşımak gerektiğini düşünenlerdenim. Birçok çocuk açısından modası geçmiş ve didaktik çocuk oyunları oynamak bir anlam ifade etmiyor, bu yüzden de eğitimcilerin oyunları nasıl eğlenceli ve dinamik bir hale getireceğini düşünmesi gerekiyor bana kalırsa. Proje ekibimizin bu enerjisi Avrupa'lı meslektaşlarımızı etkiledi ki bu yüzden onlar da oyunu uygulamak ve denemek istediler. Bir tür pilot çalışma yapıldı bu anlamda. Proje henüz tamamlanmadı, farklı katkılarla çocuklar ve öğretmenler açısından kültürlere saygı temelinde güzel bir çalışma yapılmış oldu.

Farklılıklara saygıya ve demokratik kültürel çeşitliliğe en çok ihtiyaç duyduğumuz son günlerde, tarihin insan hayatına ve insanlık değerlerine en çok yatırım yapanları unutmaması dileklerimle yazımı bitirmek istiyorum.

20'inci Yılında Bursa Festivali³⁷

Bu yıl yirmincisi düzenlenen Bursa Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali, 19-24 Ekim tarihlerinde gerçekleştirildi. Festival gözlemcisi olarak iki gün boyunca Bursa'da idim. Festivalin tümünü takip edemediğim için, bugünkü yazımda daha çok festival örgütlenmesi üzerinde durmak istiyorum.

Sanat ve sanatçılar üzerinde ekonomik, sosyal ve politik bir tahakkümün olduğu günlerden geçiyoruz. Bu anlamda bir festivalin, bir sivil toplum örgütünün öncülüğünde, belediye ve vakıf desteğiyle yirmi yıldır devam ediyor olmasının çok önemli olduğunu vurgulamak istiyorum. Assitej Türkiye Merkezi, Bursa Kültür Sanat Turizm Vakfı (BKSTV) ve Bursa Büyükşehir Belediyesi ortaklığı ile düzenlenen festival, Türkiye'de çocuk ve gençlik tiyatrosunun gelişmesini desteklemek adına önemli bir yerde durmaktadır. Zaman zaman idari ve sanatsal tercihler açısından bazı sorunlar yaşansa da, Bursa festivali yapısı itibarıyla, Türkiye'de profesyonel kurumlar tarafından düzenlenen festivaller içinde farklı bir yerde duruyor.

Ülkemizde hala çocuk ve gençlik tiyatrosunun yok sayıldığı, bizzat tiyatrocular tarafından önemsenmediği bir ortamda, Assitej Türkiye Merkezi'nin çabalarıyla gerçekleşen etkinlik oyunları, seminerler ve workshoplar ile de desteklenerek bir model oluşturuyor. Çocuk ve gençlik tiyatrosunun ticari paradigmanın dışına çıkarak, estetik bir dile kavuşması açısından bile Bursa festivalinde izlediğimiz oyunlar oldukça önemli. Oyun seçimleri bilindiği üzere Assitej Türkiye Merkezi tarafından yapılıyor. Her yıl en az yedisi Türkiye'den, yedisi de yurtdışından projeler seçiliyor. Bu seçim sürecinde Assitej Türkiye Merkezi aktif bir çalışma yürütüyor. Özellikle yurtdışı festivallerinde Assitej Türkiye Merkezi üyelerinin bizzat izlemiş olduğu oyunlar tercih edilmeye çalışılıyor. Ancak ekonomik nedenlerden dolayı dar kad-

37 Bu yazı 29.10.2015 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2015/10/20inci-yilinda-bursa-festivali/>) yayınlanmıştır.

rolu ve turneye rahat çıkabilecek grupların oyunları tercih ediliyor. Türkiye'den festivale başvuru yapan topluluk sayısının son yıllarda arttığı, ancak nitelikli çocuk ve gençlik tiyatrosu yapan toplulukların bir elin parmaklarını çok geçmediği söylenebilir. Bu yüzden de, festival sürecindeki en zor konulardan birisini Türkiye'den oyun seçimi yapmak oluşturuyor.

Bursa festivalindeki önemli gördüğüm konulardan birisi de, topluluklar ve tiyatrocular arasında sağlıklı bir iletişim ortamının kurulmaya çalışılması. Bunu sağlayan ise, her gün akşam saatlerinde yapılan gün değerlendirme toplantıları. Bu toplantılarda, gün içinde izlenen iki ya da üç oyun tartışmaya açılıyor. Yabancı toplulukların oyun tartışmalarında çevirmen desteği sağlanıyor. Bu tartışma ve eleştiri süreci yürütülürken, yapıcı bir üslup kullanılmaya çalışılıyor. Geçen sene bu konuda hatta bir atölye çalışması bile yapılmıştı. (bkz <http://mimesis-dergi.org/2013/10/yapici-diialog-yontemiyle-elestiri/>) Festivale ayrıca her yıl tiyatro yayıncıları, gazeteciler, akademisyenler ve çeşitli kurumlardan gözlemci davet ediliyor. Gözlemcilerden deneyimlerini raporlaştırması talep ediliyor. Assitej Türkiye Merkezi kurumsal web sayfası ve Mimesis dergisinde yaklaşık dört yıldan beri bu gözlem raporlarını yayınlıyoruz. Bu raporların, nitelikli çalışmalar yapmak isteyen tiyatroculara ve araştırmacılara kaynak olacağını umuyorum.

Bursa Festivali'nden İzlenimler³⁸

17.Uluslararası Bursa Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali'ne Asitej Türkiye Merkezi gözlemcisi olarak kısmi süreli olarak katıldım. Bugünkü yazımda izlediğim oyunlara ve festivale dair izlenimlerimi okuyucularla paylaşmak istiyorum.

Bu yıl 17'si yapılan ve Doç. Dr Tülin Sağlam'ın deyişiyle Türkiye için bir marka haline gelen Bursa festivali, çocuk ve gençlik tiyatro-sunun bir sanat dalı olarak kamuoyu nezdinde algılanması açısından bence önemli bir noktada durmaktadır. Türkiye'de Ordu, Eskişehir, Ankara ve İstanbul düzeyinde yapılan çocuk ve gençlik tiyatroları festivalleri olsa da, Bursa festivali gerek kurumsallaşma gerekse de Asitej Türkiye Merkezi'nin katkılarıyla farklı bir noktada durmaktadır. Festival kapsamında çocuk ve gençlik tiyatroları konusunda eğitim workshoplarının düzenlenmesi ve her gün saat 21.00'da yapılan oyun değerlendirme toplantıları, turistik konseptli festival algısının kırılması ve sanatsal çitanın yükseltilmesi adına önemli bir yerde durmaktadır. Her yıl 10 farklı ülkeden gelen katılımcıların çocuk ve gençlik tiyatroları adına bir tartışma yürütüyor olması bile önemlidir. Tartışmaların sanatsal ve politik vizyon bağlamında derinlikli yapılması ve de tiyatro kamuoyuna dönük bilgilendirici yazıların oluşturulması konusunda zaman zaman sorunlar yaşansa da, Bursa festivalinin Assitej Türkiye Merkezi'nin de önemli katkılarıyla sanatsal açıdan nitelikli bir yerde durduğu söylenmelidir. Zaten özellikle yurtdışından gelen katılımcıların bu konudaki beyanları da bu tezi doğrulayan bir yerde durmaktadır.

Bu seneki festival 8-13 Ekim tarihlerinde düzenlenmiş, Hollanda, Türkiye, İtalya, Ukrayna, Bulgaristan, Almanya, İran ve Fransa'dan toplamda 17 tiyatro topluluğu katılmıştır. Festivalde iki farklı atölye çalışması ve kamuya açık alanlarda performanslar sergilenmiştir. Or-

38 Bu yazı 15.10.2012 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalinde (<http://www.mimesis-dergi.org/2012/10/bursa-festivalinden-izlenimler/>) yayınlanmıştır.

ganizasyonu Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı (BKSTV) tarafından yapılan festivale ASSITEJ Türkiye Merkezi festival konseptinin oluşturulmasında danışmanlık yapmaktadır. Assitej Türkiye Merkezi, uluslararası bağlantılarını devreye sokarak ve yurtdışındaki festival izlenimlerinden yola çıkarak önerilerde bulunmaktadır. Ayrıca Türkiye içinde sınırlı sayıda kişi festivali gözlemlemesi için Assitej Türkiye Merkezi'nin önerisiyle festivale davet edilmektedir.

Festival organizasyonun geliştirilmesi adına eksik gördüğüm birkaç noktayı vurgulamak istiyorum. Yıllardır amatör ve profesyonel düzlemde değişik tarzda festival organizasyonun içinde bulunduğum için naçizane bazı önerilerde bulunmak istiyorum.

1) Kurumsallaşma adına Bursa festivaline özellikle yurt içinden katılımcı alınması noktasında BKSTV'nin kamuoyuna açık bir web sayfasında süresi belli şekilde duyuru yapması gerektiğini düşünenlerdenim. BKSTV tarafından festivale katılım noktasında süresi belli çağrı yapılması Türkiye içinden katılımcı topluluklar açısından daha sağlıklı bir başvuru olanağını beraberinde getirecektir. Bu anlamda TAKSAV ve İKSV festival seçimleri bir model olarak incelenebilir.

2) Tiyatro haber sitelerine dönük basın duyuruları ve festivalin web sayfasının etkin kullanılması açısından da gecikmelerin yaşanmaması önemlidir. Bence Bursa festivali etkisi sadece Bursa ile sınırlı olmayan kapsamlı bir organizasyondur, bu yüzden kamuoyu tanıtımının daha iyi yapılması gerekmektedir.

3) Festivalin ücretsiz olması öğrenciler açısından oldukça önemlidir. Türkiye'de korsan çocuk tiyatroları ve bazı kurumlar arasındaki ranta dayalı ilişkinin kırılması adına, sponsor destekli ücretsiz festivaller okullar açısından nimet niteliğindedir. Bu yüzden de bazı oyunların boş geçmemesi açısından, Bursa ilindeki okullar ile festival arasında daha sıkı bir iletişim kurulması gerekmektedir. Belki de oyun saatlerinin düzenlenmesi ve devlet okulları açısından servis desteği verilmesi gibi seçeneklerin devreye girebileceğini düşünüyorum. Ayrıca oyunlara yaş gruplarına uygun bir şekilde seyirci getirilmesi için okul yöneticileri ile önceden angajman yapılmalıdır diye düşünüyorum. Örneğin Bursa ilindeki drama ve tiyatro öğretmenleri ile ön bir

toplantı yapılarak, yaş grupları konusunda bir düzenleme yapılabilir.

4) Assitej Türkiye Merkezi'nin gözlemci seçimi konusunda çocuk ve gençlik tiyatrosu konusunda alan araştırmalarına yazılı katkı sunacak, tartışmaları kamuoyuna yönelik belgeleyecek kişileri festivale davet ederek ağırlamasının önemli olduğunu düşünüyorum. Türkiye'de yazılı kültür alışkanlığı maalesef bulunmuyor. Bu açıdan gözlemcilerin seçilmesinde daha titiz olmak gerekiyor diye düşünüyorum. Ayrıca kurumsal temsiliyet noktasında Şehir Tiyatroları çocuk ve gençlik birimleri sorumluları, drama ve tiyatro öğretmenleri, tiyatro medyasından yazarlar, basın yayın kuruluşları vs. devreye girerse hem festivalin tanıtımı, hem de tartışmaların kamuoyuna aktarılması noktasında ileri adımlar atılabilir. Tabi bunun için, gözlemcilerin rapor yazmasını zorunlu tutmak gibi bir ilke belirlemek gerekiyor.

Yazının bu bölümünde izlediğim oyunlara dair kısaca izlenimler aktarmak istiyorum. İlk olarak izlediğim oyun İtalya'dan festivale katılan Teatro Telaio'nun "Kaybolmuş ve Bulunmuş" adlı gösterisiydi. Belki de festivalin en beğenilen oyunlarından birisi olan bu oyun, kaybolmuş bir penguen ile onu bulan bir çocuğun yaşadıklarını konu ediniyordu. Söz kullanımı olmadan sergilenen oyunda, pantomim ve beden dilini kullanan oyunculuklar ve oyuncuların materyallerle kurdukları ilişki görülmeye değerdi. 30 yıllık bir topluluk olan Teatro Telaio'nun (<http://www.teatro telaio.it>) sergilediği performansta, penguen ve çocuğun ilişkisi "ötekini anlamak ve arkadaşlık" dramaturjisi üzerinden kurulmuştu. Naif bir çocuk dünyası inşası ve arkadaşlık ek-seni üzerinden ilerleyen oyunda, olay örgüsü kaybolmuş Penguen'in çocuk tarafından Güney Kutbuna kadar götürülmeye çalışılması sırasında karşısına çıkan engelleri aşması üzerine kuruluydu. Ancak Penguen karakterinin evine dönmek yerine çocukla arkadaşlık kurmayı tercih etmesi, bir çocuğun "öteki" kişilerle kurduğu ilişkinin bir metaforu olarak düşünülmüştü. Oyunda Penguen'in kullandığı şemsiye imgesi ve şemsiyelerin sahne üzerindeki yarattığı atmosfer oldukça başarılıydı. Oyuncuların nesneleri kullanımı ve söze dayalı olmayan oyunculuk performansları, 50 dakikalık bir gösterinin evrensel bir dille seyirciye aktarılmasını sağladı. Oyunu izleyen yaş grubunun 6

yaş olduğunu da belirtmek isterim. Bu anlamda başarılı bir öykü anlatıcılığı üslubuyla, bir tür model oyun izlediğimi düşündüm.

Festivalde izlediğim ikinci gösteri Fransa'dan katılan Teatro Colondrino'nun sergilediği tek kişilik kukla gösterisiydi. Oyuncu Christophe Croes'in uzmanlık alanı minyatür denebilecek kadar küçük ipli kuklaları kullanmasıydı. Ölümün Aptallığı ve Aşkın Sıçrayışı olarak adlandırılan 40 dakikalık gösteride kendimi bir tür canlı çizgi film izliyor gibi hissettim. Oldukça gerçekçi tasarlanmış minik ipli kuklalarla anlatılan öykü ve oyuncunun çizgi filmvari seslendirmesi oldukça başarılıydı. Öykü sembolik bir anlatım diline sahipti. Olay örgüsü sıçramalı ve imgesel bir şekilde kurulmuştu. <http://vimeo.com/17395459> adlı linkten bir bölümünü izleyebileceğiniz gösteride, bir çizgi film yıldızı, kötü huylu bir alarima saati ve bir pirenin arasında geçen durumlar sergilendi. Genç seyirci tarafından oldukça mizahi bulunan gösteri, ipli kuklalarla ile başarılı bir öykü anlatımının nasıl gerçekleştirilebileceğini bizlere gösterdi. Ancak gösteri formunun anlatılan öykünün dramaturjik eksenini tartışmaya çok imkân vermediğini belirtmek isterim. Avrupa tiyatrosunun oldukça başarılı olduğu kukla tekniğini kullanırken, özentiye dayalı bir ilişki kurmadan kendimize ait bir üslup ve dil bulunması gerektiğini de düşünüyorum.

Türkiye'den festivale katılan Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Samet Behrengi'nin yazdığı Küçük Karabalık adlı gösteri ile festivale katıldı. Evrensel bir öykünün özel bir black-light tekniği kullanılarak icra edildiği gösteriye ilgi oldukça yoğundu. Ancak Bursa'nın en iyi salonlarından birisi olan Tayyare Kültür Merkezi'nde sergilenen performansta, oyuncular baştan ayağı siyah giymek zorunda olduğu için mikrofon kullanmamıştı. Bu yüzden de ciddi bir vokal problemi ortaya çıktı. Seyircinin de çok fazla olması zaman zaman izleyişi güçleştirdi. Prodüksiyonda esasen black-light tekniği ve görselliğe yüklenildiğini ve asıl olarak üslupsal bir deneme yapıldığını gözlemledim. Bu anlamda yenilikçi bir yön bulunan bu gösteride, Samet Behrengi'nin dünyaca ünlü öyküsüne dair dramaturjik bir yorum önerisi ise çok fazla yoktu. Oyuncuların sinematografik vokal kullanımının, tiyatro sahnesi için yetersiz kaldığını hissettim ve de bu tarz

bir özel gösteri için vokal çeşitliliğine ihtiyaç olduğunu düşündüm. Tüm oyuncuların benzer bir vokal ses rengiyle konuşuyor olması, gösteriyi monoton hale getiriyor ve ritmik açıdan tekdüzeleştiriyor diye düşündüm.

Fransa'dan festivale katılan Litecox Company'den izlediğimiz koreografik parça *Imago* ise bir dans tiyatro gösterisiydi. Kozadan çıkan ipek böceğinin ve İpek Yolu'nun hikâyesinin anlatıldığı performansta görece karanlık bir atmosfer sahneye hâkimdi. Estetik seviye açısından başarılı olan gösterideki temel tartışma noktası, prodüksiyonun çocuk ve gençlik tiyatrosu ile bağlantısının oldukça zayıf olmasıydı. Bu anlamda bu gösterinin festivale seçilmesi noktasından sanırım bir problem oluşmuş. Çünkü özel olarak çocuk ve gençlik tiyatrosu için hazırlanmamış bir gösteri izlediğimizi düşündük. Örneğin Avrupada-ki bazı örneklerde özel olarak çocuklar için hazırlanmış dans tiyatrosu ve modern dans etkinliklerinin yapıldığını biliyoruz. Ancak bu gösteri sanki yetişkinler için hazırlanmıştı, ancak sahne tasarımı ve dans koreografileri açısından oldukça başarılıydı.

Kendi izlediğim oyunları ve festivale dair yazdım. Diğer gözlemcilerden gelen yazılarla da, 17.Uluslararası Bursa Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivalinin genel fotoğrafını daha iyi görebileceğiz. Ülkemizde çocuk ve gençlik tiyatrosunun bir sanat formu olarak kalmasına destek veren tüm kurumlar ve kişilere teşekkür ederek yazımı bitirmek istiyorum.

1. Uluslararası Doğa Koleji Tiyatro Festivali – İzlenimler³⁹

Bugünkü yazımda “*Yarışma Değil Buluşma: 1.Uluslararası Doğa Koleji Tiyatro Festivalinde*” oynanan oyunlara dair gözlemlerimi paylaşmak istiyorum.

Festival Yakacık Doğa Koleji Tiyatro Kulübü’nün *Küresel Isınma Masal Dünyasına Uğradığında* adlı oyunu ile açılış yaptı. Özgün oyun metni üretme konusunda deneyim sahibi olmak için zamana ihtiyaç olduğunu hepimiz biliriz. Belirli bir yazarlık tecrübesi kazanmadan yüzde yüz size ait bir oyun yazmak çok kolay değildir. Kendi dertlerimizi sanatsal ve politik anlamda ifade edebilmek için drama ve tiyatro alanında farklı yöntemler söz konusudur. Aşına olduğumuz bir masalın ya da masal karakterlerinin belli bir dramaturjik ekseninde yeniden yorumlanması öğrenci tiyatrosu alanında sık başvurulan yöntemlerden bir tanesidir. Bu sayede var olan klasikleşmiş hikâyenin dramatik çatışmalarından ve kurgusal yapısından yararlanarak teatral bir seyir keyfi alınması sağlanır. Hem de öğrencilerle tartışmaya çalıştığınız bir toplumsal meseleye dair zemin hazırlanır. Eğitimci Elif Bilgiç’in metnini düzenlendiği oyun, küresel ısınmaya dair olumsuzlukların masal dünyasındaki kahramanlar üzerindeki mizahi etkilerini konu edinmişti. Oyunun temel esprisi çocukların en sevdiği masal karakterlerinin çevre tahribatı bağlamında değişime uğratılarak yeniden yorumlanmasıydı. Yer yer didaktik bir üslubun belirleyici olduğu oyunda, öğrencilerin sahne üzeri oyunculuk performansı oldukça iyiydi. Önümüzdeki dönemde oyun metninin gözden geçirilip düzenlenmesiyle okul tiyatrosu alanında sık kullanabilecek metinlerden birisi olacağını düşünüyorum. Ancak bunun için amatör tiyatro bölgesinde yaşanan en büyük sorunlardan birisi olan “yaptım, oldu” mantığının kırılması gerekir.

39 Bu yazı 26.05.2010 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2010/05/1-uluslararasi-doga-koleji-tiyatro-festivalinde-sahnelenen-oyunlar-hakkinda-izlenimler/>) yayınlanmıştır.

Portekiz'den gelen ortaokul öğrencileri *A Sea Girl* adlı bir öykü dramatizasyonu ile sahne aldılar. İngilizce olarak sahnelenen oyun, bir denizkızı ile karada yaşayan sevgilisinin diyaloglarından oluşuyordu. Denizkızının sevgilisi denizlerin altını merak ederken, denizkızı da hayatı boyunca göremeyeceği kara üzerinde neler olduğunu öğrenmeye çalışır. İkili arasındaki karşılıklı diyaloglar bir anlatıcı, bir balerin, bir fado şarkıcısı eşliğinde video görselle de desteklenerek sahnelendi. Denizden dönemeyen balıkçılar için yakılan ağıtlardan oluşan fado şarkıları, çıplak vokaliyle oldukça başarılı bir performans sergileyen genç oyuncu tarafından söylendi. Aşka ve hayata dair öğrenme arayışının birlikte ele alındığı bu hikâye dramatizasyonu, öğrencilerin disiplinli tutumu ile birleşince ortaya izlemesi keyifli 30 dakikalık bir çalışma çıkmıştı. Ayrıca öğrenciler İngilizce oyun oynama konusunda fazla zorlanmadılar.

Bulgaristan'dan gelen ilköğretim okulu öğrencileri ise, *Heroes With Fur Hats* adlı kısa canlandırmalarıyla festivale katıldılar. Cimri bir babanın mirasını evlatlarıyla paylaşmak istememesi üzerine kurulu olan oyunda, oyunculuk performansları oldukça problemli olduğu için oyun kesiti seyirci tarafından çok beğenilmedi. Öğrencilerin oyuna dair yeterli hazırlık yapamadığını öğrendiğimizde iş işten çoktan geçmişti. Öğrenciler ikinci günkü performanslarında folklorik danslarından bazı örnekler sundular. Bu bölüm oyuna nazaran daha başarılı bulundu. Bu deneyimden çıkardığım en önemli sonuç, yurtdışından festivale gelecek grupların çalışmalarını en azından video üzerinden ön izleme yapmak zorunluluğunun farkına varmam oldu.

Romanya'dan gelen Sf. Văsie School ilköğretim okulu öğrencileri *Domnul Goe ve Articolul 214* adlı iki oyun kesiti ile sahne aldılar. Oyunlar Romence oynanmasına rağmen oldukça başarılı bir performans ile sahnelendi. İlk öyküde, boşanmak üzere olan karı kocanın aynı avukata başvurmaları ancak birbirlerinden haberdar olmamaları nedeniyle başlarından geçen mizahi olaylar anlatı konusu yapılmıştı. İkinci öyküde ise, bir tren yolculuğunda yaramaz bir çocuğun neden olduğu komiklikler anlatı konusu yapılmıştı. Öğretmenlerin anlattığı verilerden, Romanya'da İtalyan halk tiyatrosunun da etkisiyle fars tü-

rünün oldukça popüler olduğunu öğrendik. Fars türündeki oyunlar hem mizahi yapısı nedeniyle hem de doğaçlamaya imkân tanınması nedeniyle öğrenciler üzerinde oldukça olumlu bir etki yapmış görünüyordu.

Üsküdar Doğa Koleji Tiyatro Kulübü, *Midasın Kulakları* adlı 20 dakikalık dans tiyatrosu gösterisiyle festivalde sahne aldı. Eğitimci Çiğdem Kır ve dans öğretmeni tarafından hazırlanan gösteride, Kral Midas efsanesi dans ve hareket öğeleriyle sahnelendi. 9 yaşındaki yaklaşık 30 çocuk tarafından sahnelenen oyun uluslararası bir festivalde anlaşılabilirlik açısından en çok sevilen oyunlardan bir tanesi oldu.

Orgenaral Emin Alpkaya İlköğretim Okulu Tiyatro Kulübü, rahmetli Cem Yalın'ın *Orada Kimse Var mı?* adlı politik kabare türündeki oyunu ile festivale katıldı. Oyun eğitim sisteminden aile yapısına, televizyon programlarından geleneksel değerlerin sorgulanmasına kadar geniş çaplı eleştireliliği içeren skeçlerin birleşmesiyle oluşmuştu. Benim görüşüme göre rahmetli Cem Yalın'ın yazdığı *Orada Kimse Var mı?* Turgut Özakman'ın okul tiyatrosu alanında klasikleşmiş Ah Şu Gençler oyunundan daha ilerici bir dramaturjik eksene sahip bir oyun. Ancak üslupsal yapısı nedeniyle önemli benzerlikler içeriyor, birbiriyle tematik olarak ilintili dramatik bir olay bütünlüğüne sahip olmayan oyun yapısı hiciv niteliğindeki skeçlerden oluşuyor. Oyunun yönetmeni matematik öğretmeni ve tiyatrocu Umut Avcı ile konuştuğumuzda, oyunun teması nedeniyle bürokratik mekanizmalar ile zaman zaman karşı karşıya kaldıklarını belirtti. Yasaklama ve sansür gibi yaptırımlara maruz kalmayı teğet geçtiklerini ifade eden Umut Avcı öğrencilerle dramaturjiye dair tartışmalar yaptıklarını ve katılımcı bir çalışmaya daha fazla eğilimli olduklarını belirtti. Bu eğilim sahne üzerinde de kendisini gösteriyordu. Oyunculuk performansları ve tiyatroya dair ciddiyet oldukça etkileyiciydi. Sanırım Cüneyt Yalaz'ın Solgun Halk Çocukları adlı yazısında belirttiği (bkz: <http://www.mimesis-dergi.org/2010/05/solgun-halk-cocuklari-tiyatrosu/>) tespitler Orgenaral Emin Alpkaya İlköğretim Okulu Tiyatro Kulübü öğrencileri için de son derece geçerli.

Festivalin ikinci haftasında Romanya'dan festivale katılan Vasile

Alecsandri National College adlı okul toplamda 8 ayrı kesitle sahne aldı. Kukla türü, şiir, fars ve özgün oyun metinleri olmak üzere 4 farklı üslupta oyun sahnelediler. Çocukların oynattığı kuklaların bizzat çocuk seyirci tarafından izlenmesi ilginç bir deneyim oldu. Romence sahnelenen kukla gösterisindeki ana hikâye seyirci tarafından anlaşıldığı için seyir keyfi yüksek bir sahneleme ortaya çıktı. Nazım Hikmet şiirleri Fransızca, Romence ve İngilizce olmak üzere üç farklı dilde canlı müzik eşliğinde dramatize edildi. Ayrıca öğrencilerin kendi yazdıkları oyunlardan iki örnek sahnelendi. Öğrenciler tarafından yazılan bir oyunda Avrupa'daki sosyal değişim konu olarak seçilmişti. Dramatik yapısı bağlamında çok güçlü örnekler olmasa da, öğrenci çalışmalarının festivale taşınması festival konsepti açısından oldukça olumluydu. Diğer örnekler ise absürd oyun yazarı Ionescu'nun *La Chantatrice Chauve* adlı oyununun 4.sahnesi ve Romen yazar ve şair Matei Visniec'in *Son Godot* adlı oyunuydu. Ayrıca 1815 ve 1912 yılları arasında yaşamış Romanya tiyatro tarihinin önemli yazarlarından L.L Caragiale'nın *Zaaf Zinciri* olarak Türkçe'ye çevrilebilecek oyunundan bazı bölümler sahnelendi. Oyun Fransız kültürel sömürgeciliğinin Romanya'daki burjuva sınıfı üzerindeki etkilerini mizahi bir dilde işliyordu.

Macaristan'nın Fazekas bölgesinden gelen lise öğrencileri *Roymand Queneau* adlı bir gösteriyle sahne aldılar. Gösteri konsepti bir hikâyenin farklı bakış açılarıyla yeniden doğaçlanması üzerine kuruluydu. Hikâyedeki kahraman kendisine tıpatıp benzer birisini görür ve bu gördüğü kişiyle bir saat sonra bir otobüste tekrar karşılaşır. Hayaletinin kesinliği konusundaki şüpheleri ortadan kalkan kahraman şaşkınlık içindedir. Roymand Queneau adlı gösteride bu temel hikaye, yaklaşık 15 defa yeniden ve farklı bakış açılarıyla canlandırıldı. Hızlı çekim tekniğinin ve fotoğraf doğaçlama egzersizlerinin oldukça iyi icra edildiği oyun, Mahşeri Çümbüş ve BKM mutfak tarzı gösterilere aşına günümüz genç seyircisi tarafından oldukça beğenildi. Eğitimci Vagi Ezster tarafından *Roymand Queneau adlı* öykünün orijinalinde yaklaşık 250 farklı şekilde yeniden yazılmış olduğu öğrendik.

Bostancı Doğa Koleji Tiyatro Kulübü adlı *Eyvah Halam Geliyor* adlı

vodville sahne aldılar. Oyunculuk performansı açısından çitanın üzerine çıkan gösteri, eğitmen Özgür Daştan ve öğrencileri tarafından sahnelendi. Halasının tatile gitmesini fırsat bilen kahraman, para kazanmak için halasının evini bir pansiyona çevirmeye karar verir. Evin aşçısı ve uşağını da bu oyuna alet eder. Eve gelen birbirinden ilginç misafirlerin yol açtığı absürtlüklerin işlendiği oyun sahne üzeri performansı ile yerli ve yabancı tüm çocuk seyircinin beğenisini kazandı.

Makedonya'dan gelen Bravo-Schule adlı lise öğrencileri ise, *Binbir Gece* adlı müzikal oyunla sahne aldılar. Oyun Balkan coğrafyasında yaşayan Müslüman bir gençle, Hristiyan bir genç kızın yasak aşk hikâyesini işliyordu. Aşkları için ailelerin iznini alamayan sevgililer çareyi kaçmakta bulurlar, ancak töreler peşlerini yalnız bırakmaz ve kızın yakınları tarafından vurularak öldürülürler. Eğitmen Nikola İliev, oyunu ilk olarak Makedonca hazırladıklarını, daha sonrasında İstanbul turnesi için İngilizceye çevirdiklerini belirtti. Benim görüşüme göre, oyunun teatral açıdan başarılı olması bu tercihten kaynaklanıyordu. İngilizcesi ezber kokmayan ve teatral hissi uyandıran bir sahneleme ile karşı karşıya kalmak oldukça sevindirici idi. Ancak oyunda yer yer oryantalist öğeler kullanılmıştı.

Kartal Nihat Erim İlköğretim Okulu öğrencileri *Kral Çıplak* adlı Andersen masalı uyarlamasıyla sahne aldılar. Oyun klasik Kral Çıplak masalının modern bir uyarlamasını içeriyordu. Eğitmen Renan Uzdemir tarafından çalıştırılan oyun, Haluk Levent'in Kral Çıplak şarkısının damgasını vurduğu bir finalle sona eriyordu.

Sakıp Sabancı Anadolu Lisesi Tiyatro Topluluğu ise Yakovos Kambanellis tarafından yazılan anti-militarist bir dramaturjiye sahip oyun ile sahne aldılar. Amatör tiyatro alanında oldukça köklü bir geleneğe sahip Sakıp Sabancı Anadolu Lisesi Tiyatro Topluluğu'nun kuşaktan kuşağa aktarmaya çalıştığı teatral geleneğin olumlu izleri bu oyunda da kendisini açığa çıkarıyordu. Üniversite tiyatrosu seviyesini zorlayan bir estetik biçimde hazırlanmış oyunun eğitmenlerinden Rifat Magriso ile konuştuğumuzda, eski mezunlardan oluşan bir reji grubu öncülüğünde bir sistem oturtmaya çalıştıklarını ifade etti. Oyun sonrasında öğrencilerle hem oyuna dair hem de yarışma değil buluşma

konseptine dair sohbet etme fırsatım oldu. Öğrenciler yarışma konseptine dair duydukları rahatsızlıklarını dile getirdiler.

Üsküdar Rasathane İlköğretim Okulu öğrencileri ise, eğitimci Gülşüm Yaşar'ın kurgusunu oluşturduğu *Yeşiltepe Merhaba* adlı oyunla sahne aldılar. Kent yaşamında çocuk dünyasına olumsuz etkileri olan sorunsallarının işlendiği oyun, çevreci bir perspektifle doğal oyun alanlarının istilasına karşı çıkan bir dramaturjiye sahipti. Oyunda öğrenciler otoparkların boş alanları işgal etmesine itiraz ediyor ve seyirciyi de işin içine katarak bir imza kampanyası başlatıyordu.

Festivalde iki tane atölye çalışması da yapıldı. Assitej üyesi Ümit Kireççi ve eğitimci Erkin Ergin kurmuş olduğu “ÇROP Çizgi Roman Okulu” (bkz: <http://liladuslertiyatrosu.wordpress.com/>) tarafından çizgi roman konusunda bir atölye çalışması yapıldı. Eğitimci Deniz Karalar ise, Karagöz ve Hacivat temasından yola çıkarak kukla Yapımı Atölyesini gerçekleştirdi. Öğrencilere geleneksel tiyatro türü olan Karagöz ve Hacivat'a dair kısa bir seminer verdi.

Belçika'dan katılan BinFikir Oyuncuları ise Saint Nikolas, Nasretin Hoca ve Gülmeyen Kız adlı oyunla festivale katıldılar. Bu oyuna ve Brüksel'deki getto tiyatrosu deneyimlerine dair daha ayrıntılı bir değerlendirmeyi festival sürecine dair üçüncü yazımda kaleme alacağım.

KISIM III

TİYATRO-DRAMA PERFORMANS ETKİNLİKLERİ KONFERANS VE PROJELER GÖZLEM RAPORLARI

John Somers ile İnteraktif Tiyatro: Program Yapılandırma Atölyesi⁴⁰

Bugünkü yazımda 3 Eylül ve 4 Eylül tarihlerinde Çağdaş Drama Derneği İstanbul Şubesi tarafından Kadir Has Üniversitesinde düzenlenen, 17. Uluslararası Eğitimde Yaratıcı Drama Semineri ve Kongresi kapsamında katıldığım bir atölye çalışmasına dair gözlem ve yorumlarımı sizlerle paylaşmak istiyorum.

Öncelikle bir problemden bahsetmek istiyorum. Türkiye’de drama çalışmaları söz konusu olduğunda karşılaşılan en büyük sorunlardan birisi de, uygulama düzeyinde yapılan atölye çalışmalarına dair eleştirel değerlendirmelerin azlığıdır. Öncelikle “bilgi tekeli” oluşturma ya da “bilgiyi saklama” tarzındaki eğilimlerin de yoğun bir şekilde kendisini gösterdiğini söylemek gerekir. Türkiye’de son yıllarda hızla gelişen bir tür olan yaratıcı drama ve eğitimde drama atölyelerini yapan liderlerin, yaptıkları uygulamaları yazılı bir değerlendirme eşliğinde kamusallaştırmak konusunda çekinik davrandıklarını sık sık vurguluyorum. Eğitimde drama ve yaratıcı drama konusunda yapılan yayın sayısında artış olsa da, özellikle atölye çalışmaları çok fazla belgelenmek istenmiyor. Benim bu yöndeki görüşüm kamuoyu tarafından biliniyor. Oyun-drama-tiyatro uygulamaları konusunda 320 sayfalık bir kitabın editörlüğünü yaptım ve yaklaşık 3000 kişiye bu kitabın ücretsiz olarak ulaştırılmasını sağladım. Drama konusunda yaptığım değerlendirmeleri gerek seminer gerekse de akademik düzlemde her yerde dile getirmeye çalışıyorum. İncancım şu ki eğitimde drama ve yaratıcı drama konusunda Türkiye’de perspektif içeren seviyeli tartışmaların yapıldığında bu alanın gelişeceği. Bu noktada da Ceren Arzu Okur ile birlikte Mimesis Sahne Sanatları Portalı’nda söyleşilerden oluşan bir tartışma serisini başlatmış bulunuyoruz. Uygulama düzeyindeki değerlendirmelerin de devreye girmesiyle drama alanına dair daha fazla

40 Bu yazı 08.09.2010 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2010/09/john-somers-ile-interaktif-tiyatro-program-yapilandirma-atolyesi/>) yayınlanmıştır.

fikir sahibi olacağız. Bu noktada farklı düşünceleri olan kişileri <http://www.mimesis-dergi.org/> adresinde buluşmaya davet ettiğimizi tekrar hatırlatmak isterim.

İlk olarak 9 saat süren İnteraktif Tiyatro: Program Yapılandırma Atölyesi lideri olan Prof Dr. John Somers'dan kısaca bahsetmek istiyorum. İngiltere'de Exeter Üniversitesi'nden emekli olan Prof Dr. John Somers, Drama Eğitiminde Araştırmalar: Uygulamalı Tiyatro ve Performans dergisinin kurucusu ve halen Extream Theatre adlı grubun sanat direktörüdür. John Somers ekol olarak kendi yaptığı çalışmaları psikodrama ve performans tiyatrosu arasında bir noktada gördüğünü, ancak kesinlikle sadece tedavi amaçlı ya da salt katharsis tiyatrosu yapmak gibi bir niyeti olmadığını belirtmiştir. 9 saat süren atölye çalışmasında da oldukça sistematik bir anlatımla bir kendi özgün programını nasıl oluşturduğunu katılımcılarla paylaşmıştır.

John Somers ilk olarak drama programının felsefesini aktardı. John Somers'a göre, dünyayı ve dünyadaki yerimizi öyküler aracılığıyla algılarız. Eğer yaşamsal deneyimlerimiz öykülerle çevrelenmezse kaotik bir süreç gelişir. Bu anlamda her deneyimden bir anlam çıkarırız ve öyküler insan yaşamına rehberlik edecek ölçüde öğreticidir. Örneğin Stephen Krites'a göre kimliğimize dair en derin öyküler bize kim olduğumuz hakkında bilgilendirme yapan öykülerdir. John Somers bu tezden yola çıkarak yapılan tüm drama çalışmalarında katılımcılarla ortak öykü deneyimlerinin yaşanması gerektiğini belirtmiştir. Günümüzde insanların internet aracılığıyla da olsa birbiriyle öykü paylaşımına gittiğini ve bireyin anlamlı bir öykü ile karşılaştığında hayatının yörüngesinin değişebileceğini vurgulamıştır. İyi öğretmenlerin bu yüzden de iyi öykü anlatıcısı olması gerektiğini belirtmiştir. Eğer uygulamalı drama çalışması toplumsal bağlama göre değişiyorsa, öncelikle öyküdeki insanların yaşamı ile ilgili detaylara inilmesi gerekmektedir. Alkol bağımlısı bir genç ya da açlık sınırındaki evsiz bir insan üzerine çalışacaksa detaylı bir öykü modeli kurulmalıdır.

John Somers’ın drama program modelinde şu süreçler vardır:

- 1) Sosyal ve toplumsal müdahale edilecek olan bağlamın araştırmak ve drama sürecini yaşayacak insanları anlamak (“katılımcı-izleyici” üzerinde nasıl bir etki yaratılacağını araştırmak)
- 2) Programın hedef ve amaçlarını tanımlamak
- 3) Dramatik deneyimi yapılandırmak
- 4) Yapılandırılan deneyimi sunmak
- 5) Yapılan etkinliğin sonuçlarını değerlendirmek

John Somers’ın yukarıdaki drama programını oluşturmak için ise şu modeli önerir:

- 1) Başlık seçilmesi (tema belirlenmesi, örnek alkol bağımlılığı, depresyon, aile içi şiddet vs.)
- 2) Araştırma (probleme neden olan faktörlerin çok yönlü ortaya dökülmesi)
- 3) Öykü oluşturma
- 4) Öyküyü dramatik bir çatışma içerecek şekilde dramatik bir öyküye dönüştürme
- 5) Performans öğelerini yapılandırma
- 6) Birleşik uyarıcıyı belirleme
- 7) Seyirci ile kurulacak ilişkinin yapılandırılması
- 8) Bitiş
- 9) Drama etkinliğini takip edecek aktivite
- 10) Değerlendirme

John Somers yaptığı bu analitik akış sonrasında öncelikle kendi yaptığı çalışmalardan bahsetti. Extream Tiyatro grubu ile birlikte ekonomik kriz nedeniyle depresyon yaşayan İngiliz çiftçileriyle, uyuşturucu problemi yaşayan 16 yaşındaki gençlerle, çok kültürlü etnisiteye sahip bir ilköğretim okulunda birbirini anlama sorunu yaşayan çocuklarla yaptıkları interaktif tiyatro programlarından söz etti. John

Somers'a göre, bu ve buna benzer çalışmalardaki temel strateji, seyircinin dramatik bir deneyime canlı tanıklığının yarattığı pozitif etkiydi. Kendi çalışma yöntemi Boal'in yaptığı forum tiyatro uygulamalarından bu anlamda ayrışıyordu, çünkü seyirci-katılımcılar dramatik öykü akışına radikal müdahale etme şansına sahip değildi. Onlardan beklenen tanık oldukları dramatik öyküye dair fikir yürütmeleri ve olayları farklı bakış açılarıyla değerlendirmeleriydi. Ancak çoğunlukla profesyonel oyuncular tarafından hazırlanan dramatik deneyim sahici, otantik ve doğalcı olmalıydı. Bu tarz bir çalışma sürecinde anlatıcıya büyük bir iş düşmektedir, farklı bakış açılarıyla seyirciyi oyuna dâhil etmek ve seyircinin tansiyonu ile oynamak zorundadır.

John Somers atölye çalışmasında en ilgi çekici bulduğum yanlardan birisi bir öykü kurulurken seyircide merak ögesi uyandırmaya dair yaptığı tüyolardı. Compaund stimulus (atölye çevirmeni tarafından birleşik uyarıcı olarak tanımlanan) kavramını sık sık kullanıyor, öykünün seyirci üzerinde etkili olabilmesi için etkili birleşik uyarılar kullanılması gerektiğini belirtiyordu. Örneğin oyunun teması ve karakterleri ile ilgili merak uyandıracak materyal kullanımının etkili bir yöntem olduğunu belirtiyordu. Mesela sahneye giren bir anlatıcı bir çantanın içerisindeki nesneleri seyirciye dağıtarak öykü ile ilgili semboller oluşturabilir, seyirciye gösteriye girmeden önce zarf içerisinde nesneler dağıtılabilir, oyundaki imgelerle ilgili görseller oluşturulabilir şeklinde önerilerde bulundu.

Anlatıcının fonksiyonu ise başat bir konumdaydı. İngilizce'de soy-tarı kelimesinden türediğini düşündüğü joker sözcüğünü sevmediğini belirten John Somers, daha çok facilitator (kolaylaştırıcı) kavramından yola çıkıyordu. Seyirci ile gösteri arasında moderatör işlevi gören bir anlatıcının kullanacağı stratejiler olarak şunları vurguladı:

- Akışı kesip durdurmak
- Seyirciyi yer yer provoke etmek
- Ritim ve tempo ile oynamak
- Olayların en ateşli olduğu anda kriz anını uzatmak
- Öyküdeki kahramanlara tavsiyelerde bulunulmasını sağlamak

- Empati öğelerinden yararlanmak
- Başkahraman ile bir tür “kedi-fare kovalamacası” şeklinde oynamak

Tüm bunların yapılabilmesi için ise, seyircinin oyuncunun nefesini duyabileceği bir mesafede olması, oyuncuların yarım daire formunda oldukça konsantre biçimde oturması ve baş kahramanın bir sandalyede oturarak mizansen olarak merkezde olmasını önermektedir. Üslup olarak mizah öğesi neredeyse hiç kullanılmamaktadır. Seyircinin sorgulamak ya da hesap sormak istediği bir karakter varsa, hemen bir sandalyeye çekilmeli ve tüm dikkat oraya yönlendirilmelidir.

John Somers atölyesinde tüm bu model önerilerini anlattıktan sonra uygulama safhasına geçildi. 3 tane büyük grup oluşturuldu. Her grup bu model üzerinden interaktif bir program taslağı oluşturarak uygulama yaptı. John Somers’ın bu süreçteki fonksiyonu gruplara danışmanlık yapmaktı. Ben kısaca grupların seçtiği temalardan bahsetmek istiyorum. Benim de içinde olduğum grup, varoшта yaşayan ve kendi yaşamsal tercihlerini yapamayan bir gencin öyküsünü kurguladı. İkinci grup KPSS mağduru bir öğretmen adayının yaşadığı problemleri gündeme getirdi. Üçüncü grup ise ailedeki ebeveyn ve çocuk çatışmaları üzerine odaklanmıştı. John Somers gruplardan bir kriz anını, bir de krize neden olan yan olaylardan birisini doğaçlayarak göstermesini istedi. Yapılan doğaçlamalar sergilendikten sonra, John Somers çalışmaların kendi mantığına nasıl yakınlştırılacağı hakkında gruplara tavsiyelerde bulundu.

Kısaca atölye çalışmasına dair kişisel gözlemlerimi belirterek yazıyı tamamlamak istiyorum. İlk olarak bugüne kadar katıldığım drama atölyeleri içinde en sistematik atölye çalışması olduğunu belirtmek isterim. İngiliz ekolünün de etkisiyle Prof. Dr John Somers çalışmasını ilerlemiş yaşına rağmen oldukça aktif bir şekilde sürdürdü. Ancak John Somers’ın bir drama lideri olarak oldukça dominant bir figür olduğunu düşündüm. Bunun nedeni kendi mantığında bir yapılandırma için oldukça ısrarcı olmasıydı. Farklı düşünceleri tartıştırmaktan ziyade, kafasındaki modeli birebir uygulama eğilimindeydi.

Özelikle uygulama safhasında kendimi zaman zaman bir psiko-drama seansındaymış gibi hissettim. Bu noktada John Somers'ın dünya tasavvuru ile çok fazla örtüşmediğimi belirtmek isterim. Orta sınıfın yaşadığı bireysel bunalımları merkeze alabiliriz ve ancak bunu vazgeçilmez ve değişmez olarak sergilemek ve doğrudan aşırı psikolojist bir üsluba teslim olmak konusunda kuşkuluyum. Bireyin yaşadığı sorunları toplumsal süreçlerden kopuk kurgulamak bir anlamda kapitalist aşırı bireyciliği çok fazla önemsemek anlamına geliyor. Avrupa'da ve de özellikle Britanya'da kamusal süreçlerin çöküşe uğramasıyla insan psikolojisinde ciddi hasarlar, aşırı depresyon ve intihar gibi vakaların çığ gibi arttığını hepimizi biliyoruz. Ancak bizler farklı bir toplumsal düzlemde yaşıyoruz, John Somers'ın tarif ettiği tarzda bir drama programını bu anlamda Türkiye'de birebir uygulamanın da çok zor olduğunu düşünüyorum. Örneğin Türkiye'deki yaşanan bireysel bunalımlar bile bu anlamda Avrupa'dan oldukça farklıdır. Bizler Avrupa'dan farklı olarak ekonomik ve politik anlamda daha yaşamsal sorunlarla karşı karşıyayız. Geleneksel olarak da akran bağlarıyla ve dinsel-geleneksel kültürel öğelerle iç içe yaşayan bir bireycileşmeyi sürdürüyoruz. Çok kültürlülük ve demokrasi anlamındaki sorunlar, bireysel ve topluluk düzeyinde ağır insan hakları ihlallerini beraberinde getiriyor. Bunlar analiz edilmediğinde taklitçiliğin ötesine geçen bir drama programı kuramayacağımızı düşünüyorum. Örneğin John Somers gösteri sürecinde aşırı derecede konsantre ve sükunet içinde bir seyirci talep ediyor. Bu tarz bir seyircinin bizim dinamiklerimizden uzak olduğunu düşünüyorum. Ayrıca gösteri yapılandırılmasında sadece tek bir üslubun (dramatik) kullanılmasını, eleştirel pedagoji açısından yetersiz bulduğumu belirtmek isterim. Ve son kertede John Somers, her ne kadar reddetse de, bir tür terapi drama programını uyguluyor, dramatik deneyime tanık olan seyircinin ruhsal bir şekilde arınmasını arzuluyor. Bu eğilim bana kalırsa drama ekolünün egemen bir trend olarak modern terapi yöntemi şeklinde örgütlenmesinin bir sonucudur. Tüm farklı düşüncelerime rağmen katıldığım atölye çalışmasının bir türü yakından gözlemlene adına yararlı olduğunu düşünüyorum.

“Yapıcı Diyalog” Yöntemiyle Eleştiri⁴¹

18.Bursa Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu festivali kapsamında 24 ve 25 Ekim tarihlerinde Bursa'daydım. Bugünkü yazımda festival programı kapsamında düzenlenen bir atölye çalışmasına dair izlenimleri yazmak istiyorum. İlk olarak atölye çalışması sırasında aldığım notları paylaşmak, daha sonra da kısa bir değerlendirme yapmak istiyorum.

Sadece festivale katılan tiyatro grubu ve gözlemcilere açık olan atölye çalışması, Danimarka Assitej örgütü üyelerinden oyuncu ve yönetmen Henrik Köhler ve kurumsal iletişim sorumlusu Peter Manscher tarafından yürütüldü. Doç. Dr Tülin Sağlam atölye çalışması sırasında katılımcılar ve yürütücüler arasındaki iletişimi sağlamak için hem çevirmenlik hem de moderatörlük yaptı. Üç saat süren atölye çalışmasının konusu “Yapıcı Diyalog Yöntemiyle Eleştiri” olarak adlandırılabilir. İngilizce’si ‘appreciative’ olan sözcük takdir etmek, kıymet bilmek, değer bilmek anlamlarında kullanılan bir sözcüktür.

Atölye yürütücüleri ‘appreciative thinking’ diye adlandırdıkları değerlendirme yöntemini, esasen Danimarka’da profesyonel tiyatro grupları arasında süren bir gelenek olduğunu belirttiler. Yapıcı diyalog yöntemiyle yapılan eleştiri ve değerlendirmenin aşamaları, atölye yürütücüleri tarafından şu şekilde aktarıldı. Atölye yürütücüleri ilk olarak yapıcı bir değerlendirme anlayışının ana ilkelerini sıraladılar.

- 1) Size rakip veya düşman olarak görebileceğiniz karşınızdaki insanın yapıcı katkılar sunabilecek kapasitede olduğuna inanmak
- 2) Öteki kişinin söylediği şeyin bir anlamı ve değeri olduğunu bilmek, size etkili gelen bir şeyin diğer kişi için bir anlamı olamayacağını da düşünmek
- 3) Sadece kendi fikirlerimizden yola çıkmamak

41 Bu yazı 30.10.2013 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2013/10/yapici-diyalog-yontemiyle-elestiri/>) yayınlanmıştır.

- 4) Sanatsal değerlendirmede “doğru” ya da “yanlış” cevaplar aramamak

Bu ilkelerden sonra, bir oyun değerlendirilmesi yapılırken “otantik ve açık uçlu sorular” sorulması gerektiğini ifade ettiler. Bu soruların özellikleri ise,

- 1) Zaten cevabı bilinen sorular sormak yerine
- 2) Kişinin izlediği bir gösteriye dair esasen kendi bireysel deneyiminden yola çıkması
- 3) Açık uçlu ve merak uyandıran sorular sorulması
- 4) “*Lütfen detaylı bir şekilde ne yapmak istediğinizi açıkla mısınız?*”, “*Bunu demek isterken neyi kastetmek istedin?*” tarzında karşı tarafı anlamaya dönük sorular sorulması

Atölye yürütücüleri her seyircinin, daha salona girdiği andan itibaren bir beklentisi olduğunu belirtti. Seyircinin oyunla ilgili görüşünün oluşmasında, yanında oturduğu seyircinin bile etkisi olduğunu söylediler. Oyunla ilgili beklentiler ve oyunu izledikten sonraki izlenimler arasındaki dinamik yapı, bir kişinin bir oyuna dair değerlendirme yapmasını sağlar. Bu noktada Henrik Köhler sağlıklı bir değerlendirme için, bir tiyatro gösterisini değerlendirirken 7 ana kriter olması gerektiğini vurguladı. Bu değerlendirme kriterleri:

- 1) Sanatsal kriter (oyunun estetik niteliği)
- 2) Metin (sözsüz bir oyun olsa bile gösterinin bütünü)
- 3) Sahneleme çözümleri (grubun sahneleme sürecinde bulguladığı araçlar)
- 4) Oyuncunun çalışması (oyuncunun performansı)
- 5) Seyirci ile ilişki (çocuk ve genç seyirci üzerinde oyunun etkisi)
- 6) Topluluğun becerileri ve niyetleri
- 7) Etik (topluluğun oyunla verdiği iletinin etik niteliği)

Atölye yürütücüleri bu kriterleri de sunduktan sonra, model olarak

ortaya koydukları tartışma yöntemine dair bir uygulama yaptırıldılar. Atölye katılan herkes 24 Ekim Cuma günü Bursa Adile Naşit Sahnesi'nde sergilenen Tiyatro Tem'in Böyle Devam Edemeyiz adlı gösterisini izlemişti. Model tartışma önerisi de, Tiyatro Tem'in Böyle Devam Edemeyiz adlı oyunu üzerine yapıldı. Tiyatro Tem'in bu öneriyi kabul etmesi ve gönüllü olması da oldukça önemliydi. Atölye yürütücüleri ilk olarak, sırasıyla şu uygulamaları yaptırıldılar.

- 1) Herkes sabah izlediği oyun üzerine 1 dakika düşündü, kısa notlar aldı.
- 2) İkili gruplar oluşturuldu ve biri diğerine 5 dakika oyun hakkındaki bireysel izlenimlerini anlattı. Dinleyici olan kişi "otantik ve açık uçlu" sorular sorarak, anlatıcıyı yönlendirdi. Aynı şekilde diğer kişi de deneyimlerini 5 dakika diğerine anlattı.
- 3) Daha sonra topluluk ile konuşma aşamasına geçildi. 6'ar kişiden 3 farklı grup yapıldı ve her grup oyunu çıkaran grubun üyeleri ile değerlendirme kriterlerini dikkate alarak 30 dakika boyunca tartışma yaptı.
- 4) Son olarak da, Tiyatro Tem üyelerine "yapıcı diyalog" yöntemiyle yapılan değerlendirme sürecine dair "siz ne düşünüyorsunuz?" sorusu soruldu.

Atölye yürütücüleri dört tür soru sorucu tipi olduğunu vurguladı. Bunlar

- a) Dedektif: Topluluğun üretimi hakkında sorgulayıcı yaklaşım
- b) Antropolog: Performans hakkında oldukça spesifik ve detaylı sorular sorma ve araştırma yapma
- c) Futurist: Performans hakkında daha çok geleceğe dair öneri ve fikirler ortaya koyma (Aslında şöyle yapabildiniz? sorusu gibi)
- d) Kaptan: Gösterideki sorunları çözmeye yönelik analizler ve somut önerileri hayata geçirme (Evet yarınki eylem planımız ne? sorusu gibi)

Atölye çalışmasındaki Tiyatro Tem'in oyunu üzerinden yapılan uygulama aşaması bir hayli canlı ve verimli geçti. Gruplar atölye yürütücülerinin önerilerini anlamaya dikkat ederek, grup üyelerinden Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş ve Ayşe Bayramoğlu ile karşılıklı bir tartışma ortamı oluşturdu. İzlenen oyunun estetik kalite bakımından da başarılı bir örnek olması, tartışmanın verimli ilerlemesinde etkili oldu.

Atölye çalışmasına dair notlarımı paylaştıktan da sonra kendi izlenimlerimi yazmak istiyorum. Türkiye'de eleştiri kültürü konusunda bir tartışma geleneğine sahip olmadığımız için, bu atölye çalışmasının katılımcılar açısından yararlı olduğunu düşünüyorum. Türkiye'de daha çok profesyoneller tarafından "ürün merkezli ve sonuç odaklı" yapılan fakat çok da altı doldurulamayan bir eleştiri geleneğimiz olduğu yadsınamaz.

Henrik Köhler ve Peter Manscher tarafından yapılan model önerisini, esasen karşı tarafı "anlamaya ve çözüm geliştirmeye dayalı" bir eleştiri anlayışı olarak değerlendirmek daha yerinde olacaktır. Eleştiriden kasıt grubun yaptıklarını analiz etmek ve olası çözüm önerileriyle (tabi eğer grup bu önerilere açıksa) grubu desteklemek olarak anlaşılıyor. Özellikle de "yapıcı diyalog" modelini, çocuk ve gençlik tiyatroları alanında işbirliği içinde olan grupların sıkça başvurduğu bir meslek dayanışması olarak okumak daha doğru olacaktır.

Atölye çalışması sırasında Prof. Dr Zehra İpşiroğlu da bu durumu bir eleştiri olarak getirdi aslında. Modelin eleştiriden ziyade profesyonel tiyatrocuların sorunlarını çözmeye dönük bir tür "coaching" yaklaşımı olduğunu vurguladı. "Coaching" yani koçluk faaliyeti, günümüzde eğitimden sanata iş dünyasında sıkça kullanılan ve neo-liberal politikalar ekseninde oluşan "birey veya grup odaklı" profesyonelce (ücret karşılığı) yapılan bir danışmanlık faaliyetidir. Zehra İpşiroğlu, "yapıcı diyalog" modelinin esasen "coaching" yaklaşımına daha yakın, eleştiriye daha uzak bir yerde durduğunu vurguladı. Ben de bu noktada Zehra İpşiroğlu'na katıldığımı belirtmek isterim.

Zaten yukarıda sayılan kriterlere bakıldığında ve uygulama aşamasındaki deneyimlerimi düşündüğümde, daha çok topluluğu anlamaya dönük doğru sorular sorma etkinliği yapıldığını düşünüyorum. "Ya-

pıcı eleştiri” modelinin, yapıttan uzaklaşma, yapıta mesafe koyma gibi eleştirel aşamalara çok fazla izin vermeyen bir model önerisi olduğunu düşünüyorum. Zaten Henrik Köhler, bu yorum üzerine kendilerinin esasen “soru sorma üzerine yöntem” önerdiklerini belirten bir cevap verdi. Kişilerin gündelik hayatta ve sanat çalışmalarında agresif ve tepkisel tavırlar yerine, uzlaşmacı ve empati oluşturan tavırlardan daha çok hoşlandıklarını belirtti. Bunu açıklamak için, Peter Manchester ile küçük bir canlandırma yaptı. Arkadaşının ona ikram ettiği kekin kuru olmasını “açıklayıcı ve yargılayıcı” cümleler kullanarak doğaçladı. Karşı tarafı anlamak isteyen bir kişinin yargılayıcı tavırlardan uzak olmasının daha doğru olduğunu belirtti.

Atölye çalışmasına ortaya konan yaklaşımın “süreç merkezli bir eleştiri kültürüne” katkı sunduğunu ancak eleştiri aşamasına geçilmediği için (ikinci aşama) de eksik kaldığını düşünüyorum. Model birinci aşama açısından demokratik bir çerçeve sunmakta idi. Topluluğu anlama çabasının belirli kriterler üzerinden yapılmasını bu anlamda önemsiyorum. Türkiye’de ana akım eleştiri anlayışı, “yapıt merkezli” olduğu için “topluluğu anlama çabası” gerçekten önemli bir yerde duruyor. Eleştirmen “narsizminden” kurtulmak için karşı tarafı anlamak önemli bir başlangıç noktası. Ancak “eleştiri olmadan gelişme olmayacağı” için de biraz eksik kalan bir model ortaya çıkıyor.

Ayrıca bu tarz bir tartışma yapabilmek için grupların arasında belirli bir tartışma hukuku olması ve gönüllülük gerekiyor. Örneğin festivalin en iyi gösterilerinden birisi olan Tiyatro Tem’in gösterisinin seçilmesi bu anlamda olumlu oldu. Ancak bu noktada seyircinin çok da beğenmediği bir gösteri olsa ve “tartışmaya kapalı” bir grup olsa ne olacağını da düşündüm açıkçası.

Yazımı bitirirken tarihsel bir hatırlatma da yapmak istiyorum. Türkiye’deki ana akım eleştiri anlayışı dışında, amatör ve alternatif tiyatrolar bölgesinde yapıcı tartışmaların uzun yıllardır yapıldığını da unutmamak gerekir. En azından bir gelenek olarak üniversite gruplarının birbirini değerlendirmesi ve bunu birbirini anlamaya dönük bir şekilde yapması konusunda eğilim olduğu söylenebilir. Hatta gruplar arasında zaman zaman ihtilaflar oluşturan bu mesele ile ilgili İstan-

bul Alternatif Tiyatrolar Platformu arşivindeki Ömer Faruk Kurhan'ın *İATP–Eleştiri Politikaları–Tercihler* adlı yazısına bakılmasını öneririm.

Bu yıl 18'si yapılan Bursa Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu festivalindeki, akşam tartışmaları da bu anlamda alana bir katkı niteliğinde. Bursa'da yapılan festival geleneğinde bu tartışmaların sürüyor olması, nitelikli bir çocuk ve gençlik tiyatrosu oluşmasına katkı sunmak için yapılıyor. Festivale katılan profesyonel topluluklar da oyun değerlendirme aşamasının önemini çoğu zaman vurguluyorlar. Umuyorum bu yıl yapılan değerlendirmeler de yazılara dönüşür ve Mimesis sayfalarından okuyucularla bunları paylaşırsınız.

35. Genç Günler ve Belediye Sahnelerinin Amatörlere Açılması⁴²

Üniversite yıllarında tiyatro yaptığımız dönemden beri önemsemediğim önemli etkinliklerden birisi de İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları (İBBŞT) tarafından organize edilen Genç Günler etkinliğidir. Bir kurum tiyatrosu olan İBBŞT'nin toplumun farklı kesimleriyle ve amatör dünyayla bağ kurmasını sağlayan Genç Günler etkinliğinin, geniş bir buluşmaya altyapı sağlaması açısından önemli bir organizasyon olduğunu düşünüyorum. Ben de bu bağlamda, ücretsiz olarak bir atölye yaparak 35. Genç Günler'e katkımı sundum. 12 Mayıs Pazar günü Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi Stüdyo'sunda gerçekleşen "Eğitimde Tiyatro ve Eğitimde Dramada Alternatif Perspektifler" atölye çalışmama 20 kişi katıldı.

Bu yıl 35'incisi düzenlenen Genç Günler organizasyonu, Daima Genç sloganıyla, 9-20 Mayıs tarihleri arasında gerçekleşiyor. Oldukça kapsamlı bir şekilde organize edilen 35. Genç Günler etkinliğinde; konservatuar ve tiyatro bölümleri öğrencileri, üniversite tiyatro kulüpleri, lise tiyatroları, misafir tiyatro ekiplerinin gösterileri, ücretsiz tiyatro-oyunculuk atölyeleri ve film gösterileri gibi yoğun bir program mevcut. Toplamda 94 seans tiyatro gösteriminin ve 9 farklı atölye çalışmasının yapıldığı bu kapsamlı organizasyon otuzun üzerinde kişi tarafından organize edilmiş. Bildiğim kadarıyla son yıllarda etkinlik sayısı artsa da, seyirci sayısında bir azalma yaşanmakta. Festival sonunda seyirci sayısı verilerini de alabilirsek eğer, Genç Günler'in kapsama alanını belki de daha iyi tartışabiliriz. Bir de bu seneki Genç Günler duyuru ve tanıtımlarının son anda yapıldığını bir eleştiri olarak söylemek gerekiyor. Belki de, 31 Mart belediye seçimleri belirsizliği süreci de bunda etkili olmuş olabilir. Keşke bu kapsamlı etkinlik aylar öncesinden duyurulabilseydi ve seyirci sayısının artması için farklı halkla ilişkiler çalışmaları yapılsaydı.

42 Bu yazı 15.05.2019 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2019/05/35-genc-gunler-ve-belediye-sahnelerinin-amatorlere-acilmasi/>) yayınlanmıştır.

Genç Günler, (eski adıyla Gençlik Günleri) 1995-2005 arasında amatör tiyatroların nitelikli sahnelerde seyircisiyle buluşması adına önemli bir boşluğu dolduruyordu. Ancak İstanbul'da son yıllarda artan konferans salonu sayısı ve özellikle Kadıköy-Beşiktaş ve Mecidiyeköy'de alternatif salonların artması nedeniyle, 2005 sonrasındaki Genç Günler amatör tiyatrolar için farklılaşan ihtiyaçlara (daha çok salon ihtiyacına) cevap vermeye başladı. Özellikle sahnesi olmayan veya yetersiz teknik donanıma sahip tiyatro grupları için, Şehir Tiyatroları'nın Harbiye Muhsin Ertuğrul, Kadıköy Haldun Taner, Üsküdar Musahipzade Celal, Üsküdar Kerem Yılmaz, Ümraniye, Kâğıthane Sadabab ve Fatih Reşat Nuri sahnelerinde oyun sahnelemek önemli bir deneyim. Ancak gösterim öncesi dönemde yaşanan prova mekânı sorunu bu şekilde çözülemiyor. Amatör ve alternatif tiyatroların ve üniversiter sanat kurumlarının en büyük sorunu, ilk olarak ücretsiz olarak prova yapacakları sağlıklı ortamlar bulamamaları. Vergisini ödeyen yurttaşlar olarak içinde yaşadığımız şehirdeki belediyelerin salonlarından sanatsal üretim sürecinde yararlanmak o kadar önemli ki. Bu anlamda kapısı 365 gün amatör-alternatif alana açık olmayan belediye tiyatroları sahnelerinin, sadece 10 günlük sıkıştırılmış bir zaman diliminde açılması bana kalırsa yetersizdir. Bu yüzden de, Genç Günler organizasyonunun tüm yıla yayılan bir şekilde daha kapsamlı bir şekilde organize edilerek yapılması gerektiğini düşünenlerdenim.

Belki de "herşey çok güzel olacak" denilen bu yeni dönemde, halkın katılımına açık kültür sanat politikaları nasıl olabilir tartışmamız gerekiyor. Bizler sanatçılar ve eğitimciler olarak seçim sürecinde, kültür ve sanata dair taleplerimizi gündeme getirmeliyiz ki, kimliklerimize yabancılaşmayalım. Örneğin belediye tiyatroları olanaklarının amatör-alternatif ve üniversiter alanı daha kalıcı bir şekilde nasıl destekleyebileceğini tartışmamız ve somut-net öneriler oluşturmamız gerekiyor. Başlangıç için birkaç somut öneri:

"Belediye salon altyapısı, üretim ve prova süreçlerini kapsayacak şekilde 365 Gün amatör-alternatif alana açılmalı!"

"Belediye salon altyapısı kiralama ücretleri makul seviyelere çekilmeli ve özel tiyatroların seyircisiyle buluşmasına destek olunmalı"

“Profesyonel sanatçılarla, akademilerle ve üniversitelerle işbirliği yapılarak, belediye salonlarında, ücretsiz bir şekilde bütün bir yıla yayılan seminer-panel-söyleşi vs. etkinlikleri yapılmalıdır.”

Robert Kolej’de “Okulda Tiyatro” Sempozyumu⁴³

Bugünkü yazımda 27 Nisan Cumartesi günü Robert Kolej’de yapılan “Okulda Tiyatro” konulu sempozyum hakkındaki izlenimleri yazmak istiyorum. Özel Amerikan Robert Lisesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından düzenlenen 8.Kültür ve Edebiyat Sempozyumunun ana teması “Okulda Tiyatro” idi. Seyirci katılımcıların büyük çoğunluğu MEB’e bağlı okullarda çalışan lise edebiyat öğretmenleri idi. 150’ye yakın izleyicinin olduğu bu önemli etkinlik, “Okulda Tiyatro” konusunda görüşleri olan bazı alan uzmanlarını bir araya getirmişti.

Etkinlik açılış konuşmasını yapan Robert Kolej okul müdürü Anthony Jones, tiyatronun hayatın özünü taklit eden ve deneyime dayalı bir sanat olduğunu vurguladı. Lise yıllarında tiyatro ile ilgili bir deneyimi olmadığını, üniversite yıllarında ise tiyatro ile geç tanıştığını belirten Anthony Jones, tiyatronun kişinin sosyalleşmesi ve toplumu tanıması anlamında oldukça önemli olduğunu belirtti. Robert Kolej’in 150 yıllık geleneğinde tiyatronun her zaman önemsendiğini ve ünlü tiyatro insanların Robert Kolej’den yetiştiğini vurguladı. Anthony Jones’dan sonra söz alan okulun Türk müdürü Güler Kamer ise, Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Mehmet Uysal’a ve tiyatro sorumlusu Murat Ersa’nı teşekkür etti. Kendisinin de edebiyat öğretmeni kökenli olduğunu vurgulayan Güler Kamer, tiyatronun okul müfredatlarında daha sık yer alması gerektiğini belirtti.

Protokol konuşmalarından sonra sempozyumun ilk bölümünde, Galatasaray Lisesi edebiyat öğretmeni ve drama-tiyatro uzmanı Ali Kırkar ve Ankara Üniversitesi DTCF öğretim üyesi Doç Dr. Tülin Sağlam konuşma yaptılar. Ali Kırkar, konuşmasında kişisel tiyatro tecrübesinden ve lise öğrencileriyle yaptığı gençlik tiyatrosu deneyimlerinden bahsetti. Bir ergenin en önemli sorununun kendini kabul ettirme süreci olduğunu vurgulayan Ali Kırkar, gencin tiyatro yoluyla top-

43 Bu yazı 11.05.2013 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalinde (<http://www.mimesis-dergi.org/2013/05/robert-kolejde-okulda-tiyatro-sempozyumu/>) yayınlanmıştır.

lumsallaşmasını önemli bulduğunu belirtti. Ancak bu kabul sürecinin bazı durumlarda olumsuz süreçleri de beraberinde getirdiğini söyledi. Örneğin okul tiyatrolarında oyun seçimi yapılırken, Hamlet, Macbeth vs. tarzında iddialı metinlerin seçilmesini yanlış bulduğunu, bunun yerine doğaçlama metinlere daha sıcak baktığını belirtti. Gençlerin sorunlardan yola çıkmanın önemli olduğunu vurgulayan Ali Kırkar, yaratıcı drama yönteminden de yararlanarak güncel degecek şekilde doğaçlamalar yapılabileceğini vurguladı.

Metne dayalı bir oyun seçimi yapılacaksa da, textin gençlerin diline çevrilmesini gerektiğini söyledi. Bunun için de bir yöntem olarak, textin dramatik kurgusundaki olay örgüsüne bağlı kalarak metnin yeniden doğaçlanabileceğini vurguladı. Beşiktaş Atatürk Anadolu lisesinde uzun yıllar yaptığı çalışmalar sırasında kalabalık gruplarla çalışma deneyimlerini de anlatan Ali Kırkar, lise tiyatrosunda hiyerarşik olmayan bir çalışma ortamı kurulması gerektiğini söyledi.

Doç Dr. Tülin Sağlam ise, sinema ve tiyatro arasındaki üretim farklılığına dikkat çekerek konuşmasına başladı. Örneğin sinema kulübünde çalışma yapan bir kişiye “sen Hithcock çekeceksin denmediğini”, ama tiyatro kulübündeki kişiye “hadi Hamlet oynayalım” dendiğini söyledi. Bu anlamda “büyük textlerin” gençler için bir dezavantaj olabileceğini vurguladı. Tiyatronun her çağa hitap eden evrensel metinlerinin sahnelenmesinin, lise çağındaki öğrenciler için zorlayıcı bir süreç olduğunu belirtti. Sahneleme aşamasında sorunları aşmak için, ilk olarak klasik metinlerin bugün için ne anlam ifade ettiğinin gençlerle tartışılmasını önerdi. Tiyatronun asıl misyonunun toplumla bağlantı kurmak olduğunu söyleyen Tülin Sağlam, Beckett’in Godot’u Beklerken oyununun bir hapishanedeki mahkûmlara sergilendiğinde çok beğenilmiş olmasını örnek gösterdi. Beckett’in kendi yaşadığı çağda değil, daha sonrasında meşhur olduğunu vurgulayan Tülin Sağlam, gençlerin de içinde yaşadığı toplumu kavraması açısından tiyatronun işlevli olabileceğini vurguladı. Bu yüzden de, metin doku-nulmazlığı yerine, yeni bir dil kurulmaya ihtiyaç olduğunu söyledi. Örneğin 20.yüzyıldan bugüne tiyatronun gelişim süreci içinde daha çok beden odaklı olduğunu, ama Türkiye’deki okul tiyatrolarının hala

text odaklı olduğunu söyledi. Konuşmasının son bölümünde, “Kendi Oyununu Kendin Yap” adlı çalışmasından örnekler veren Tülin Sağlam, gençlerin sorunlarıyla yüzleşmenin de görüldüğü kadar basit bir şey olmadığını söyledi.

Sempozyumun ikinci bölümünde, Eyüboğlu Koleji tiyatro ve drama eğitimci Filiz Uygun Yüksel konuşma yaptı. Ders ve kulüp etkinliği şeklinde çocuklarla ve gençlerle çalışma yaptığını belirtti. İyi bir tiyatro izleyicisi yetiştirmenin okul tiyatrolarının önemli misyonlarından birisi olduğunu vurgulayan Filiz Uygun Yüksel, kendi okulunda öğrencilerini nitelikli tiyatro oyunlarına götürerek tiyatroyu sevdirmeye çalıştığını belirtti. Yeni nesil arasında tiyatroya karşı ilgisizlik olduğunu söyleyen Filiz Uygun Yüksel, gençler için festivallerin önemine vurgu yaptı. Tiyatro festivalleri konusunda son dönemlerde azalma olduğunu belirtti.

İkinci konuşmacı olarak söz alan Koray Tarhan ise, ilk olarak belirli gün ve haftalar ve tören etkinliklerinin gençler üzerindeki olumsuz etkisinden bahsetti. Sanatsal bir tür cinayet işlenen bu etkinliklerde, çocukların sanattan soğuduğunun altını çizdi. İkinci olarak text bulma sorununun sansür ile içe içe yaşandığına dikkat çeken Koray Tarhan, “acaba müdür beğenecek mi?” anlayışının ve “aman sakıncalı bir laf söylemeyelim” bakışının sanatsal özgürlüğe ket vurduğunu belirtti. Ayrıca okullardaki tiyatro kulübü çalışmalarında, gerekse de Güzel Sanatlar Liseleri’inde verilen derslerde, klasik tiyatro eğitiminin ergenlerin ruhuyla uyummadığını söyledi. Bir alternatif olarak, impro ve doğaçlama tiyatro çalışmalarının gençler açısından olanaklarından bahseden Koray Tarhan, gençlerin sahnede “saçmalama özgürlüğü” ve “hareket özgürlüğü” olması gerektiğini vurguladı. Bunu seyircilerden üç kişiyi sahneye çıkararak bir impro çalışması örneğiyle gösterdi. Sahneye çıkardığı üç gönüllüye “Üç Başlı Şair” çalışmasını yaptıran Koray Tarhan, doğaçlama tiyatronun olanaklarından bahsetti. Koray Tarhan Mitos Boyut yayınlarından çıkan “Doğaçlama Tiyatro İçin El Kitabı” adlı çalışmasında çalışma örneklerinin de yer aldığını belirtti.

Sempozyumun ilk bölümünden sonra soru-cevap bölümünde seyirciler konuklara soru sordular. Bir edebiyat öğretmeni, hazır metin

yerine özgün oyun üretiminin mantıklı olduğunu ama bu perspektifi oluştururken zorlandıklarını belirtti. Tülin Sağlam, bu konuda eğitimcilerinin altyapısının olması gerektiğini ve özgün oyun üretmek için hem çocukların hem de öğretmenlerin hazırlık aşamalarından geçmesi gerektiğini vurguladı.

Öğle yemeğinden sonra, sempozyumun ikinci bölümüne geçildi. Bu bölümde ilk olarak sözü Robert Kolej mezunlarından rahmetli Beklan Algan'ın eşi Ayla Algan aldı. Ayla Algan kendine özgün, biraz dağınık sunumuyla ilk olarak “yaratıcı drama” tekniklerinin önemi- ne vurgu yaptı. Yazılı text demenin bir felsefe olduğunu, bu felsefeyi anlamayan kişinin tiyatro yapmasının da zor olduğunu söyleyen Ayla Algan, çocuklar ve gençlerin masal tamamlama egzersizleri yoluyla kendi düşüncelerini aktarabileceğini söyledi. Moreno'nun masal anlatma ve masalın sonunu çocuklara tamamlattırma şeklindeki temrinlerinin yararlı olduğunu söyledi. Özellikle psiko-drama alanında çocukların rüyalarından ve imgelemlerinden yararlandığını, “restoration of mind” kavramını önemli bulduğunu söyledi. Bu kavramı bir tür sanatla tedavi olarak gören Ayla Algan, kendisinin de Türkiye’de bu konulara ilk giren kişilerden birisi olduğunu söyledi. Günümüzde duyuların yok olduğundan bahsederek, koku, tat, görme ve duyma konusunda çocuklara çalışma yaptırılması gerektiğini söyledi. Sağ beyin ve sol beyin araştırmalarında, duyusal belleğe önem verildiğini, öğretmenlerin de bu konuda öğrencilerini desteklemesi gerektiğini söyledi. Ayla Algan, son dönemler İstanbul Drama Sanat Akademisi’nden yaptığı çalışmalardan da örnekler verdi.

Sempozyumun son bölümünde Robert Kolej mezunlarından tiyatrocı Nevra Serezli, Göksel Kortay, Nedim Saban ve Yeşim Özsoy Gülan birlikte konuşma yaptılar. Daha çok Robert Kolej yıllarındaki kültürel ortama dair anıların paylaşıldığı bu bölümde, ortak vurgu noktası okul yıllarında öğretmenlerin gençler için model oluşturmaları idi. Göksel Kortay lise yıllarında şiir, edebiyat, tiyatro ve sanatın tüm dallarıyla tanıştığını, Robert Kolej’in bu ortamın oluşmasına ciddi anlamda katkı yaptığını belirtti. Sanatçının topluma örnek olması gerektiğini vurgulayan Göksel Kortay, günümüzde kaybolan tiyatro

etiğinden yakındı. İyi tiyatro yapabilmek için kulisin güçlü olması gerektiğini söyleyen Göksel Kortay, tiyatronun aşkla, tutkuyla ve disiplinle yapılmasının önemine dikkat çekti.

Nedim Saban ise, Robert Kolej yıllarındaki söz söyleme özgürlüğünün güçlü bir gelenek olarak kendisini beslediğini söyledi. Edebiyat ve tiyatronun birbirinden farklı şeyler olduğunu söyleyen Nedim Saban, tiyatronun eylem odaklı bir sanat olarak gelişmesi gerektiğini vurguladı.

Yeşim Özsoy Gülan ise, öğretmenlerin öncelikle gençlere tiyatroyu sevdirmesi gerektiğini, bunun için de çağdaş yaklaşımların devreye girmesi gerektiğini vurguladı. Çağdaş okuma tiyatrosu formlarının, edebiyat öğretmenleri tarafından kullanılması öneren Yeşim Özsoy Gülan, bu sayede gençler neznindeki “sıkıcı edebi metinler” algısının kırılabileceğini söyledi. Alternatif mekânların ve tiyatroların arttığı günümüzde, gençlerin keşif olanaklarının daha fazla olduğunu vurguladı. Yeşim Özsoy Gülan, bu yıl ikincisi düzenlenen Yeni Metin-Yeni Tiyatro festivalinden bahsederek sözlerini bitirdi.

Sempozyum sonunda tiyatro yarışmaları konusunda söz alarak, Yarışma-Yarıştıрма kampanyasından bahsettim. Birçok edebiyat öğretmeni yarışmaların hem çocuklar hem de öğretmenleri üzerinde stres yarattığını söyledi. Tabi ki, yarışmaların olması gerektiğini savunanlar da oldu. Sempozyum kapanış kokteyli ve toplu fotoğraf çekimleri yapılarak son buldu.

Kısa bir Değerlendirme:

Sempozyumun duyurusunu şahsen tesadüfen öğrendim, çünkü etkinliğin duyurusu sosyal medya üzerinden yapılmamıştı. Son dönemlerde bu konu üzerine en çok yazı yazan ve araştırma yapan kişilerden birisi olarak, etkinliğin örgütlenme biçiminin biraz eksik kaldığını düşünüyorum. Örneğin bu konu hakkında İstanbul'da bulunan sivil toplum örgütleri, konu hakkında araştırma yapan ve kitap yazan kişiler ve üniversite tiyatrolarının da dâhil olabileceği bir etkin-

lik bence çok daha kapsayıcı olabilirdi. Sanırım etkinliği örgütleyen hocalarımız, yoğun bir dönemde oldukları için alan uzmanları konusunda sınırlı sayıda kişiyi çağırma ihtiyacı duymuş.

Ama yine de, yararlı bir etkinlik olduğunu düşünüyorum. Edebiyat öğretmenleri ve tiyatrocuların buluşması bile başlı başına önemli bir organizasyondur. Hatırlatma amacıyla <http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-16/panel-cocuklar-ve-genclerle-oyundan-dramaya-dramadan-tiyatroya-yontem-ve-mufredat-onerileri/> ve <http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-15/universitelerde-ve-konservatuarlarda-tiyatro-egitimi> adlı önemli belgelerin okunmasını öneririm. Bilindiği üzere söz uçar, yazı kalır...

Ancak bu buluşmayı bir başlangıç olarak görmek gerekiyor. Örneğin izleyicilerin büyük bir bölümü edebiyat öğretmeni olduğu için, daha çok pratik uygulama konusunda bir beklenti içinde idi. Sempozyum kuramsal anlamda bu beklentiye kısmen cevap verdi. Önemli bulduğum bir eksiklik, amatör tiyatro faaliyetinin nasıl örgütlenebileceği, ders olarak tiyatronun ne olduğu ve drama çalışmasının ne olduğu konusunda net bir ayırım yapılmamış olmasıydı. Örneğin haftada sadece bir saat gençlerle tiyatro çalışmak ile bir tiyatro kulübü kurmak birbirinden farklı konular. Ya da edebiyat öğretmenlerinin dersleri kapsamında tiyatroyu anlatması ile bir drama çalışması yapmak farklı şeylerdir. Konuşmacıların seyircinin edebiyat öğretmeni olduğu durumunu zaman zaman unuttuğunu düşündüm. Özellikle sempozyumum öğleden sonraki bölümündeki konuşmalar da, profesyonel tiyatrocuların sorunları daha çok gündem oldu. Bu anlamda bir sempozyum moderatörünün eksikliğini hissettim.

Bir de sempozyum genelinde edebiyat öğretmenlerinin “kalıplaşmış” tutumuna karşı eleştirel bir söylem çok fazla kurulamadı. Türkiye’de eğitim fakülteleri ve edebiyat fakülteleri özelindeki öğretmen eğitiminde, pratik tiyatro uygulaması konusunda yeterli bir eğitimin verildiği söylenemez. Devletçi bir anlayış doğrultusunda gelişen okul tiyatrosu alanı, daha çok metin ezberletme mantığı üzerine kurulu bir gelenekten beslenir. Bu konuda öğretmenleri eleştirmekten ziyade, bir gelenek olarak okul tiyatrolarının mantığını tartışmak ve de öğretmen

eğitimindeki eksiklikleri tartışmanın önümüzü açacağını düşünüyorum. Edebiyat öğretmenleri ile tiyatrocuları birleştiren bu önemli sempozyumu düzenleyen komiteye teşekkür ederek yazımı bitirmek istiyorum.

Sanat ve Aktivizm Semineri'nden İzlenimler⁴⁴

BÜBEM (Boğaziçi Üniversitesi Barış Eğitimi Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin) davetlisi olarak Türkiye'ye gelen Prof. George Emilio Sanchez, 17-18-19 Kasım tarihlerinde bir seminer ve atölye çalışması için İstanbul idi. Etkinliğin ilk iki gününe katılabilmek şansım oldu, bugünkü yazımda çalışmaya dair izlenimlerimi ve notlarımı paylaşmak istiyorum. BÜBEM ile ilgili detaylı verilere <http://www.peaceedu.boun.edu.tr> adlı linkten ulaşabilirsiniz. Merkezin yöneticilerinden sayın Aylin Vartanyan ile seminer çalışmaları sırasında sohbet ettik. Aylin Vartanyan uzun yıllardır Türkiye'de ve yurtdışında Augusto Boal atölyelerine katılan ve çalışmalarını disiplinler arası bir şekilde sürdüren bir akademisyen. Öncelikle Aylin Vartanyan'ın liderliğinde yapılan organizasyon oldukça başarılıydı ve atölye çalışmaları esnasında katılımcılarla oldukça pozitif bir şekilde iletişime geçildiğini düşünüyorum. Çalışmanın da doğasına uygun olarak, akademisyen, öğrenci, öğretmen ayrımı gözetilmeksizin barışçıl bir atmosferde verimli bir atölye çalışması gerçekleştirildi.

17 Kasım'da "21. Yüzyıl'da Sanat ve Aktivizm" konu başlıklı bir seminer gerçekleştirildi. Seminer konuşmacısı olan Prof. George Emilio Sanchez, New York'daki sanat çalışmalarına dair gözlemlerini aktardı. Bu anlamda ABD'de aktivizm kelimesinden türetilmiş "art-ivism" kelimesinin türetilmesini ifade etti. Kendisi de bir performans sanatçısı olan George Emilio Sanchez, 1990 sonrası dönemde yeni toplumsal hareketlilikler sürecinin yaşandığını, özellikle Irak işgali sonrasında aktivist hareketlerin güçlendiğini vurguladı. Sanatçıların sivil eylemlilikler içinde kendilerini yeniden tanımladığını, "kişisel olan politiktir" düşüncesinden hareketle çok-kültürlülük, feminizm, savaş karşıtlığı, yoksullukla mücadele gibi konularda bazı sanatçıların politik bir değişim arayışında olduğunu vurguladı. George Emilio Sanchez'a göre

44 Bu yazı 23.11.2011 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalinde (<http://www.mimesis-dergi.org/2011/11/sanat-ve-aktivizm-seminerinden-izlenimler/>) yayınlanmıştır.

ABD'deki bir grup sanatçı, sorun gördüğü konuları tartışırken John Dewey'in yenilikçi eğitim fikrinden etkilenildiğini belirtti. Bu fikrin felsefesi klasik eğitim anlayışının sorgulanması ve temelde standart öğretmen-öğrenci ilişkisinin değişime uğratılmasıdır. Öğretmenin hiyerarşik pozisyonunu öne süren ve öğrenciye inanmayan bir eğitim paradigması yerini, katılımcı eğitim modellerine bırakmalıdır.

Peru kökenli bir sanatçı olan George Emilio Sanchez, Augusto Boal ile de bir dönem çalışma fırsatına sahip olmuş. George Emilio Sanchez, Boal'in özellikle görünmez tiyatro uygulamalarının toplumsal değişim bağlamında çalışan aktivistler için oldukça pratik ve etkili metotlar önerdiğini belirtti. Özellikle grupların ve bireylerin ötekileştirdiği toplumsal kesimlere yönelik çalışmalarda Boal tekniklerinin oldukça yararlı olduğunu ifade etti. George Emilio Sanchez'e seminer sonrasında benim sorduğum soru şu şekildeydi?

“Boal'in geliştirdiği tekniklerin politik ve sanatsal amaçları dışında kullanılmasına çokça şahit oluyoruz. Özellikle drama alanında yapılan workshoplarda, Boal'in uğruna bedel ödeyerek geliştirdiği çalışma yöntemlerinin, politik bağlamından soyutlanarak salt bir teknik olarak kullanıldığı bir gerçek. Boal'in de süreç içinde değişim geçirdiğini düşünüyor musunuz, özellikle Arzu ve Gökkuşluğu adlı kitaptan sonra kendisine yönelik eleştiriler hakkında ne düşünüyorsunuz? Ayrıca Wall Street'i İşgal Et sürecinde aktif misiniz?”

Bu soruya George Emilio Sanchez, kendisinin de Boal tekniklerinin devşirilmesinden rahatsızlık duyduğunu ve Boal'in temelde politik bir toplumsal değişim için çalışan bir sanatçı olduğunu söyledi. Ancak Boal'in Arzu ve Gökkuşluğu sonrasında bireysel ve mahrem olana yönelmesini olumladığını, kendisi için “bireysel olan politiktir” düşüncesinin daha önemli olduğunu belirtti. George Emilio Sanchez, Wall Street'i İşgal Et sürecinde birçok sanatçı arkadaşının olduğunu ancak kişisel yoğunluğu nedeniyle sürece katılamadığını belirtti.

Seminer sonrasındaki 1.gün çalışmasında toplamda 25 katılımcı

vardı. Katılımcıların büyük çoğunluğu Boğaziçi Üniversitesi öğrencisi ya da akademisyenleri idi. Atölye çalışmasında tercüman kullanılmadı ve atölye çalışması İngilizce gerçekleştirildi. İlk bölümde tanışma ve kaynaştırma ve “güç” kavramı üzerine egzersizler yapıldı.

Uygulaması yapılan çalışmalar sırasıyla şunlardı:

- birbirini çekmeye dayalı (sırt sırta ve el ele) denge oyunları
- ağır çekim ayna görüntü egzersizi
- uzun süre göz temasında bulunma ve konsantrasyon egzersizi
- dizler dizlere, eller kulağa, saçlar saça vs... (bedenin farklı noktalarıyla temas etme egzersizi)
- liderini takip et egzersizi
- ellerle kördüğüm oluşturma ve çözme (dirsekler karna çekilerek kördüğüm oluşturuldu)
- nesne dönüştürmece (tekli ve 3 nesneli denemeler yapıldı)
- güç kavramı sorgulanırken, dört tane sandalye, bir çöp kutusu ve bir masa farklı yerleştirmelerle farklı güç dengelerine göre sıralandı. Buradaki amaç bir model kurarak, gücün ve hiyerarşinin değişebilirliğine vurgu yapmaktır.
- fotoğraf tekniği kullanılarak, “en güçlü kim” egzersizi yapıldı. Sırayla bir kişi bir imgenin fotoğrafını bedeniyle gösteriyor, ondan sonra çıkan kişi bir öncekinden daha güçlü birisini göstermek zorunda idi.
- iki kişi bir kalemi beraber tutarak kağıda “okul” resmi çizdi, çizilen imgelerin gerçeklerle bağlantısı üzerine tartışıldı.
- dünyanın başlangıcına dair ilk performansın ne olabileceği üzerinden 5’er kişilik grup doğaçlaması yapıldı.

Boal’in geliştirdiği bu uygulamaların özellikle farklı toplumsal kesimlerden gelen bireylerin olduğu bir ortamda daha çok amacına ulaşacağını belirten George Emilio Sanchez, bu anlamda tanışma ve kaynaştırma oyunlarına dair bir yorumda da bulunmuş oldu. George Emilio Sanchez, insan bedeninin göz ardı edildiği günümüz toplumunda beden odaklı ısınma oyunlarının bireyin algılarını açacağı-

nı, söze dayalı olmayan iletişimin farklı etnik, cinsiyet ve toplumsal grupların bir arada olduğu bir çalışmada önyargıların kırılıp, insani bir atmosferin kurulabileceğine inandığını ifade etti. Bu görüşe katılmakla beraber, kurulan çalışma ortamının bu hedef ve amaçları gerçekleştirmek için hazırlanması gerektiğini düşünüyorum. Örneğin ırkçı önyargılar olan bir ortamda yapılacak Boal uygulaması istenen sonuçları üretmeyebilir ya da cinsel etik değerlerden yoksun ve erkek egemen davranış kodlarının olduğu bir ortamda kadın-erkek ilişkilerinde problemler ortaya çıkabilir. Bu anlamda çalıştırıcı ve katılımcılar tarafından inşa edilen çalışma ortamı önemli bir belirleyicidir bana kalırsa.

Çalışmanın ikinci gününe Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'nun genel kurulu nedeniyle katılamadım. İkinci güne dair bilgilenmek için Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları (BÜO) üyesi Bilal Akar'ın <http://mimesis-dergi.org/2011/11/ezilenlerin-tiyatrosu-semi-neri-ve-calistayi> haberini okumanızı öneriyorum. Sanat ve aktivizm ilişkisinin Türkiye bağlamında tartışılmasının büyük önemi olduğunu düşünüyorum. Özellikle seçim sonrasında oluşan siyasi atmosferde sanatçıların toplumsal taleplerini aktivist bir pratik içinde yeniden tanımlaması, gerek eğitim kurumları gerekse de sanat alanı içinde demokratik bir değişimin başlangıcı için oldukça yararlı olacaktır.

Teknoloji Çağında Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Panelinden İzlenimler⁴⁵

Geçtiğimiz günlerde İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından 31. kez düzenlenen Genç Günler kapsamında Kadıköy Haldun Taner Sahnesi'nde, Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB) tarafından “Teknoloji Çağında Çocuk ve Gençlik Tiyatroları” adlı panele izleyici olarak katıldım. Bugünkü yazımda panele dair izlenimleri aktarmak istiyorum.

“Teknoloji Çağında Çocuk ve Gençlik Tiyatroları” panel başlığını duyunca acaba ne tartışılacak diye merak etmiştim. Acaba artan dijitalleşmenin çocuk kültürü ve çocuk ve gençlik tiyatrosu üzerindeki etkileri mi tartışılacak, yoksa çocuk ve gençlik tiyatrosu üretirken sahne araçları bağlamında teknolojiden nasıl yararlanılacağı mı odak noktası olacaktı? Bu merakımı sevgili hocamız Doç Dr. Nihal Kuyumcu moderatör olarak yanıtlamış oldu ve panelde her iki başlığın da gündeme alınmasını önerdi. Panele yaklaşık otuz kişi seyirci olarak katıldı.

İlk olarak söz alan drama ve tiyatro eğitmeni Yalçın Baykul, uzun yıllarını geçirdiği Almanya deneyiminden bahsetti. Berlin'de çocuk ve gençlik tiyatrosunda ekol olmuş gruplardan Grips Tiyatro'yu yakından takip ettiğini ve Grips Tiyatro'nun teknolojiye eleştirel yaklaşımını önemseydiğini vurguladı. Yalçın Baykul, konuşması boyunca teknolojinin çocuklar ve gençler üzerindeki psikolojik ve sağlık açısından olumsuz etkilerinden bahsederek, bana kalırsa tek boyutlu bir çerçeveden konuştu. Çalışma yaptığı okullarda öğrencilerin teknoloji yüzünden iletişim sorunları yaşadığını ve bilgisayar oyunlarının zararlarını vurguladı. Teknoloji ile yüzleşmemizi, Kurtlarla Dans benzetmesini kullanarak, tiyatronun teknoloji ile dansı olarak yorumlamamız gerektiğini, teknolojinin marka bağımlısı köleler yaratarak tiyatronun

45 Bu yazı 01.06.2015 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2015/06/teknoloji-caginda-cocuk-ve-genclik-tiyatrolari-panelinden-izlenimler/>) yayınlanmıştır.

insancıl yönüne zarar verdiğini belirtti. Yalçın Baykul esasen genetiği değiştirilmemiş bir tiyatrodan ve yoksul bir tiyatrodan yana olduğunu, tiyatroda asıl olarak naiflik, otantiklik ve saflığın öne çıkarılması gerektiğini söyledi. Yalçın Baykul'un kısmen haklı önerileri olsa da, dijital dünyada yaşanan gelişmeleri analiz konusunda eksik kaldığını düşünüyorum. Örneğin bilgisayar oyunları konusunda sadece çocuklar üzerinde zararlı etkisi vardır demek, dijital oyunlara dair kolaycı bir yaklaşım oluyor. Ya da teknolojik gelişmelerin insan üzerindeki etkilerini diyalektik bir bakış açısıyla ele almadığımızda, yarar-zarar üzerinden bir tartışma içinde kısıtlı kalabiliyoruz. Özellikle son dönemde popüler bir oyun olan Minecraft'ın yasaklanması tartışmaları gündeme geldiğinde, farklı bakış açılarının da yüksek sesle dile getirildiği (<http://mimesis-dergi.org/2015/04/bilgisayar-oyunlari-raporunu-aciklayin/>) söylenmelidir.

Panelde ikinci olarak, sevgili hocamız Prof. Dr. Zehra İpşiroğlu konuşmasında esasen Türkiye'de ve dünyada kültürel bir postmodernizm süreci yaşadığımızı, kültürel anlamda yapaylaşma ve değersizleşmeye karşı tiyatronun hala bir alternatif dil olabileceğini vurguladı. Bu tezini Almanya'da Theater Un Der Ruhr grubunun yaptığı tiyatro pedagojisi çalışmalarında gözlemlediğini, tiyatronun alternatif öğrenme açısından güçlü bir pedagojik araç olarak kullanılabileceğini söyledi. Zehra İpşiroğlu, yeni neslin teknoloji sayesinde birçok şeyi anlayabildiğini, ancak eleştirel bakış açısı ve sorgulama konusunda teknolojinin olumsuz etkileri olduğunu vurguladı. Örneğin kendi yazdığı bir oyun olan Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesinde oyununun halen öğretmenler tarafından etkili bir sorgulama aracı olarak kullanıldığını söyledi. Öğrenciler bu oyun yoluyla diktatörlük kavramını sorgulayarak demokratik düşünce konusunda farkındalık kazanabileceğini söyledi. Zehra İpşiroğlu, teknolojinin işlevsel olması gerektiğini ve dijital araçların tiyatrodan dramaturjinin önüne geçmesine izin verilmemesi gerektiğini vurguladı. Genel olarak Zehra İpşiroğlu'nun konuşmasında da, teknolojiye mesafeli bir tavrın olduğu söylenebilir.

Teknolojiye mesafeli iki konuşmadan sonra konuşan üçüncü kişi teknolojik bir vasıta (SKYPE) yardımıyla Eskişehir'den konuşmaya can-

lı katıldı. Eskişehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'ndan yönetmen Ali Eyidoğan'ın toplantıya Eskişehir'den canlı katıldı. Moderatör bu durumun panel başlığına nazire gibi olduğunu söyledi. Ali Eyidoğan, teknolojinin seyircisi azalan tiyatroyu canlandırabilecek en önemli araçlardan birisi olduğunu, özellikle çocuk ve gençlik tiyatrolarında devinim ve görsellik yakalamadan seyirciyi oyunun içine çekmenin zor olduğunu vurguladı. Çocukların dijital alanda simülasyona dayalı zengin anlatım araçlarından etkilendiğini, tiyatronun bu anlamda atıl kalmaması için teknolojik tüm araçlardan yararlanması gerektiğini vurguladı. Ayrıca kendi yaptığı çocuk tiyatrosu prodüksiyonlarında black-light, sinevizyon ve ışıklandırma oyunlarından fazlasıyla yararlandığını vurguladı. Ancak bir yönetmen olarak oyuncuların geri plana düşmemek adına teknolojik araçları fazla sevmediğini gözlemlediğini vurguladı. Örneğin black-light tekniğinin doğası gereği sahnede sadece objeler gözükmesi gerektiği için, oyuncuların görünürlüğün azalmasına direnç oluşturduğunu vurguladı. Ali Eyidoğan dijital sanatlardan olabildiğine yararlanılması gerektiğini, ancak dijital ürünlerin sanal bir kurgu içinde çocuklara aşırı özgürlük ve otorite gücü vererek narsist bir evrenin oluştuğunu belirtti. Bu anlamda tiyatronun daha kuralcı bir yapısı olduğunu, belki forum tiyatronun alternatif bir araç olabileceğini vurguladı.

Dördüncü konuşmacı yaratıcı drama ve gençlik tiyatrosu eğitmeni Ali Kırkar, dijital oyunlar konusunda analiz yapabilmek adına Mimesis dergisinde yayınlanan Ömer Faruk Kurhan'ın bazı yazılarının okunması gerektiğini vurguladı. Ali Kırkar, internetin ve dijital öğelerin egemen olduğu bir dünyada, teatral anlatım açısından oyun sürelerinde kısaltmaya ihtiyaç olduğunu ve devinim bazlı oyunların tercih edilmesi gerektiğini vurguladı. Performans sanatlarının ve tiyatronun “şimdi ve burada olma” duygusunu açığa çıkardığını, bu yüzden de bunu yaparken gençlerin içinde bulundukları durumları sahneye yansıtması gerektiğini vurguladı. Ayrıca gençlerle tiyatro yaparken, teknolojik gelişmeler ve internet-sosyal medya konularında tartışma yapılabileceğini söyledi. Ali Kırkar, eleştirel bir perspektif olursa teknolojiden yararlanılması gerektiğini vurgulayan bir konuşma yaptığını söyleyebilirim.

Beşinci konuşmacı, İBBŞT yönetmenlerinden Arif Akkaya idi. Arif Akkaya, Türkiye’de tiyatrodaki teknoloji tasarımı yapan kaliteli ve eğitilmiş personel eksikliğini vurgulayan bir konuşma yaptı. Arif Akkaya, yönetmenlerin aşırı tekst merkezli tiyatro yaptığını, güncel teknoloji gelişmelerden yararlanmanın tiyatro sanatına derinlik kazandıracağını söyledi. Ancak oyuncu egosunun da, teknoloji tasarımından korktuğunu vurguladı. Pozitif bir gelişme olarak, son yıllarda alternatif sahnelerde teknoloji tasarımına önem veren projeler yapıldığını, ancak dramaturjik anlamda teknoloji tasarımının dozajının iyi ayarlanması gerektiğini söyledi.

Seyirci olarak söz alan İBBŞT oyuncusu Derya Yıldırım, simülasyon çağında dijital dünyanın etkilerinin tek taraflı bir bakış açısıyla ele alınmaması gerektiğini, aslında dijital araçların alternatif ifade olanakları sağladığını vurguladı.

Yolcu Tiyatro grubundaki bir tiyatrocunun, çağdaş Avrupa tiyatrosunda olduğu gibi teknolojinin çok etkin bir şekilde oyunlarda kullanılması gerektiğini söyledi. Konuşmasında “*Olmayan bir seyirciyi de kaybetmek istemiyorsak, niçin teknolojiye sırtımız dönüyoruz? Teknolojiye uzak durmak ve etkin bir şekilde kullanmamak demode bir anlayıştır*” cümlesini vurgulayan tiyatrocunun, kendi prodüksiyonları olan Kapıların Dışında oyununda 3-D mapping ve animasyon teknolojilerinden yararlandığını söyledi.

Ben panelin çocuk ve gençlik tiyatrosu bağlamında önemli bir tartışma başlığını gündeme getirmesi açısından iyi bir giriş olduğunu düşünüyorum. Ancak panel konuşmacısı seçiminde, ASSITEJ üyesi bizzat çocuk ve gençlik tiyatrosu yapan bir yönetmen veya oyuncu, dijital oyunlar hakkında araştırma yapan bir kişi ve bir teknoloji tasarımcısı olsa daha zengin bir içerik ortaya çıkabilirdi diye de bir öneride bulunmak istedim. Çocuk ve gençlik tiyatrosu alanında düşünsel üretimlerin yenilikçi bakış açılarıyla zenginleşmesinin alana katkı sağlayacağını düşünüyorum. Eğitim dünyasında X-Y-Z kuşağı gibi pedagojik tartışmaların yapıldığı bir dönemde, sanat eğitimcilerinin de yeni gelişmelerin etkisine dair tartışmalar yapması kaçınılmaz görünüyor.

İKSV’de Çocuk ve Gençler için Sanat Panelinden İzlenimler⁴⁶

20 Kasım Dünya Çocuk Hakları gününü kutladığımız şu günlerde, eğitimde ve sanatta çocukların geleceğini karartan onlarca uygulamaya imza atılıyor maalesef. Örneğin 20 milyonun üzerinde çocuk ve genç nüfusu olan bir ülkede, kültür ve sanat organizasyonu yapan nitelikli kurumların, STK’ların ve yerel belediyelerin çocuk ve gençlere yönelik nitelikli sanatsal ürün sunmakta oldukça yetersiz olduğunu vurgulamak isterim. Aslında sanat işletmeciliği terimleriyle konuşursak “alıcı” var, ancak “ürün az”. Örneğin çocuğu olan eğitilmiş aileler, kendi çocuklarını götürebilecek “eli yüzü düzgün” sanatsal etkinlik bulmakta zorluk çekiyor. Bu talebe bile kurumlar tarafından yanıt verilse, ciddi bir seyirci potansiyeli oluşacak aslında. Bu açıdan çocukların ve gençlerin nitelikli sanatsal ürünlere erişim hakkını savunmak, bir anlamda çocuk haklarına önem vermekten geçiyor.

Değişen konseptiyle bu sene yirmi birincisi yapılan İKSV İstanbul Tiyatro festivalinde, çocuk ve gençlik etkinliklerinin düşük yoğunluklu da olsa gündeme gelmesi güzel bir gelişme oldu. Festival direktörü Yrd. Doç. Dr. Leman Yılmaz, mimesis sayfalarından okuyabileceğiniz söyleşisinde festivale yeni bir format atıldığını vurguluyor. Bilindiği üzere bu seneki festivalde, iki çocuk prodüksiyonu bir de panel yer almaktadır. Önümüzdeki festivallerde İKSV’nin çocuklara ve gençlere özel projelerinin ciddi bir artış göstermesi, İstanbul özelinde olumlu olacaktır.

Bugünkü yazımda, 21 Kasım Salı günü 19:00-21:00 arasında İKSV Salon’da gerçekleşen “Türkiye’de ve Avrupa’da Çocuklar için Kültür ve Sanat” adlı panele dair izlenimlerimi yazmak istiyorum. Panele 40-50 arasında kişi izleyici olarak katıldı. Panelin moderatörlüğünü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Çağdaş Dans Ana Sanat Dalı Başkanı Doç. Tuğçe Tuna üstlendi. Konuşmacı olarak, Hollandalı sanatçı Farnoosh Farnia, Zorlu Çocuk Tiyatrosu yönetmeni Gaye Çankaya,

46 Bu yazı 23.11.2017 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2017/11/iksvde-cocuk-ve-gencler-icin-sanat-panelinden-izlenimler/>) yayınlanmıştır.

çocuk kitapları yazarı Füsün Çetinel, İsveç'ten UNGA KLARA grubu organizasyon yöneticisi Nisha Besera, ATTA festival direktörü Hakan Silahsızoğlu ve Tuğçe Tuna yer aldı. Moderatör katılımcıların deneyimlerini anlatmasını istedi, her katılımcı da görseller eşliğinde kendi projelerinden bahsetti. Bu anlamda, tematik başlıklar altında tartışma yapılan bir panel olmadığını belirtmek isterim. Seyirciler, farklı sanatsal deneyimleri dinlemiş oldular. Aldığım kısa notlardan neler konuşulduğunu anlatmak istiyorum.

İlk olarak söz alan İran asıllı Hollandalı sanatçı Farnoosh Farnia, Amsterdam'da Theatre Degasten (<http://www.theaterdegasten.nl/>) grubuyla yapmış oldukları prodüksiyonlardan ve kendi öz yaşam öyküsünden bahsetti. Oyuncu ve hikâye anlatıcısı Farnoosh Farnia, İran asıllı bir sanatçı olarak Hollanda'da yaşadığı zorlu sanat serüveninden ve ayrımcılık uygulamalarından bahsetti. Grup olarak, göçmenler, mülteciler, bedensel açıdan farklı gelişen bireylerle (sağırılar, engelli çocuklar vs.) yaptıkları projelerden bahsettiler. Farklı kültürlerden gelen öyküleri bir araya getirerek çok fazla iş yaptıklarını anlattı. Ayrıca 12 ve 19 yaş arasındaki gençlere yönelik eğitim bazlı çalışmalar yaparak toplumsal açılım yaptıklarını vurguladı.

Çocuk kitapları yazarı ve İngilizce öğretmeni Füsün Çetinel, çocuklara ve gençlere yönelik yaratıcı yazarlık ve öykü yazarlığı atölye çalışmalarını anlattı. Ayrıca çok sayıda AB projesinde de görev yapan birisi olarak, herkesin anlatacak bir öyküsü olduğunu belirterek öykülerin evrensel gücüne vurgu yaptı. Öyküleri bir araya getirirken farklı disiplinlerden (sanat tarihi, mimari, yaratıcı drama vs.) ve hayalet yazarlıktan yararlandıklarını vurguladı. Bu arada hayalet yazarlığın ne olduğunu merak ettim. Meğerse böyle bir alan varmış. Hayalet yazarlık, asıl işi yazarlık olmayan kişilerin, kitap yazmalarına yardımcı olmak olarak tanımlanıyor. Örneğin ünlü bir işadamısınız, ya da bir politikacı, anlatacak çok sayıda anınız var. Fakat yazma tekniğini bilmediğiniz için, bu işi size profesyonel bir hayalet yazar yapıyor. İlginç!

Son yıllarda çocuk tiyatrosuna güçlü destek veren Mehmet Zorlu Eğitim Vakfı, 2003 yılından beri çocuk tiyatrosu prodüksiyonlarına sponsorluk yapıyor. Zorlu Çocuk Tiyatrosu (<http://www.zorlucocuk->

tiyatrosu.com) son yıllarda özellikle klasik çocuk masallarını “müzik-dekor ve kostüm” odaklı prodüksiyon tiyatrosu konseptiyle sahneliyor ve yoğun Anadolu turneleri yapıyor.

Zorlu Çocuk Tiyatrosu yönetmeni Gaye Çankaya, otuz yıllık tiyatro kariyerinde, kendi çocuğu da olduktan sonra çocukların nitelikli oyunlara ihtiyacı olduğunu fark ettiğini vurguladı. Zorlu Çocuk Tiyatrosu projelerinde özellikle estetik algıyı güçlendirmek istediklerini belirtti. Ayrıca her sene yapılan öykü yarışmasından (Bir Hayal Bir Oyun Projesi) seçilen bir öykünün oyunlaştırıldığını, bu sene İKSV’de yer alan Karton Şehir projesinin de bu projeden üretildiğini belirtti.

İsveç’den UNGA KLARA (<http://www.ungaklara.se/>) grubu organizasyon yöneticisi Nisha Besera konuşmasında, UNGA KLARA adlı tiyatro grubunun “ulusal tiyatro” olarak tescillenme sürecini anlattı. UNGA KLARA 1975 yılında kurulan ve Stockholm’de oldukça bilinen bir tiyatro grubuymuş. Irkçılık, cinsiyetçilik ve kimlik sorunları üzerine projeler üretirken, bazen de çift-dilli projeler yapıyormuş. Nisha Besera, Avrupa’da son yıllarda kültür sanat alanındaki fon kesintilerinden olumsuz etkilenmemek için, sosyal demokrat hükümete lobi yaparak ayakta kaldıklarını anlattı. Nisha Besera, üzüler de olsa, ancak lobicilik sayesinde sanat yapmaya devam ettiklerini vurguladı. Unga Klara grubu, 2017 yılında İsveç’in çocuk ve gençlik tiyatrosu için ilk ve tek ulusal tiyatrosu olarak tescil edilmiş durumdadır.

ATTA festival (<http://www.attafestival.com/>) direktörü Hakan Silahsızoğlu, bu sene ikincisi yapılan ATTA-Uluslararası Çocuklar ve Gençler için Sanat festivalinin, sadece tiyatro festivali olmadığını, dans-performans, animasyon vs. alanlarını da içerdiğini vurguladı. İngiltere’de tiyatro eğitimi alan Hakan Silahsızoğlu, Türkiye’de Talimhane Tiyatrosunda çalıştığı dönemde Beyoğlu Gençlik Tiyatrosu projesinde sorumluluk aldığını, burada yapılan çalışmanın kendisine büyük ilham verdiğini söyledi. İstanbul gibi büyük bir şehirde ciddi bir potansiyel olduğunu, amaçlarının da çocukların nitelikli sanata erişimine destek vermek olduğunu belirtti.

Panel moderatörü Tuğçe Tuna ise, çocukların ve gençlerin ücretsiz bir şekilde nitelikli sanat yapmaları için çağdaş dans alanında yaptık-

ları etkinliklerin önemini vurguladı. Bilindiği üzere Tuğçe Tuna, hem Türkiye’de hem de Avusturya ve Almanya’da projeler yapan uluslararası bir dans sanatçısı. Tuğçe Tuna, Türkiye’de gençlerin bedensel hareket özgürlüğünün gelişmesi için yaptıkları projeleri videolar eşliğinde anlattı. Ayrıca çocuklar ve gençler için yenilikçi ve alternatif işler yapan kesimlerin bir araya gelmesi ve örgütlenmesi gerektiğini vurguladı.

Konuşmalar sonrasında salondaki katılımcıların görüşü alındı. Ben kendi konuşmamda, çocuklar ve gençlerin çocukluktan bu yana örgün eğitim kurumlarında maruz kaldıkları “sanat eğitiminin” yarattığı tahribatlara vurgu yaptım. Eğitim sisteminde ve özellikle öğretmenler üzerinde bir değişim olmadan, kalıcı bir değişim yapılmasının mümkün olmadığını vurguladım. Ayrıca çocuklar için üretilen niteliksiz sanat ürünlerine, korsan tiyatrolara vs. karşı bilinçlenme oluşması gerektiğini, bu yüzden de ASSITEJ gibi kurumlarla işbirliği yapılmasını önerdim.

Bir farklı izleyici de, yoksul çocukların ve sokak çocuklarının festival etkinliklerinde izleyici olarak yer bulabilmesi için ekonomik olarak neler yapılabileceğini aktardı. Askıda bilet uygulaması ve sponsorluk gibi bazı çalışmaların yapılabileceği vurgulandı.

Çocukları ve gençleri önemseyen nitelikli çalışmaların artması dileklerimle!

Craft Tiyatro'dan Bir Gençlik Projesi: Taşlar...⁴⁷

Yeni bir yıla yeni umutlarla giriyoruz. Bir süreden beri köşe yazılarıma ailevi nedenlerden dolayı zaman ayıramamıştım. Yeni yılda köşe yazılarına devam etmek niyetindeyim. Bugünkü yazımda, yakında seyirci ile bulaşacak bir gençlik oyunu projesi hakkında yazmak istedim.

Türkiye'de gençlik tiyatrosu alanında çok fazla üretim olduğu söylenemez. Daha çok çocuk tiyatrosu alanında üretim yapan topluluklar mevcuttur. Özellikle 12-18 yaş grubuna yönelik oyun üretimi yok denecek kadar azdır. Tiyatro Boğaziçi'nin gençlik oyunu serisi, bu eksikliği bir ölçüde kapatabilmiştir. Üyesi olduğum ASSITEJ içinde yaptığımız tartışmalarda, ergen ve gençlere yönelik oyun üretimi konusunda gruplarda proje sorunu yaşandığı ve "garanti" seyirci olmaması riski yüzünden bu alandan uzak durulduğu hep konuşulurdu.

Craft Tiyatro, bugünlerde yeni bir gençlik oyunu projesine imza atıyor. Craft Tiyatro, Assitej Türkiye Merkezi'nden Prof. Dr Tülin Sağlam'ın önerisiyle, Avusturalya'dan Theatre Zeal'in uluslararası üne sahip bir prodüksiyonu olan "The Stones" adlı projenin replikasını yapmaya karar vermiş. Oyun bu süreçte Okan Başar Bahar tarafından Türkçeye çevrilmiş. Oyunun yazarı ve yönetmeni Tom Lycos Türkiye davet edilmiş. Tom Lycos, Craft Tiyatro'dan İpek Bilgin ile işbirliği içinde 4 farklı oyuncuyu sıkı tempoda bir prova sürecine sokmuş. Oyunun seyircili deneme gösterimini Tülin Sağlam ile birlikte izleme şansım oldu. Hem yönetmenden hem de İpek Bilgin'den hem de ekip-tekilerden detaylı bilgi almış ve kendi görüşlerimizi iletmış olduk.

Oyunun yazarı ve yönetmenlerinden Tom Lycos, 1999 yılından beri The Stones oyunuyla 1500'ün üzerinde performans yapmış bir oyuncu. Dünyanın değişik kentlerinde, oyunu defalarca oynamış ve yerel gruplarla oyunun yeniden üretimini gerçekleştirmiş. Oyunun yeniden üretimini yaparken, replika yöntemini kullanıyor. Tom Ly-

47 Bu yazı 05.01.2015 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2015/01/craft-tiyatrodan-bir-genclik-projesi-taslar/>) yayınlanmıştır.

cos genelde orijinal oyundaki rejiiye sadık kalarak, genç oyunculara oyunun fiziksel skorunu birebir gösteriyor ve çoğu zamanda jestleri çalıştırıyor. 55 yaşında olmasına rağmen, oldukça dinamik bir bedene sahip. Eskiden sirklerde clown olarak çalıştığı için, fiziksel tiyatro diline oldukça hâkim bir oyuncu aynı zamanda.

Oyun Avusturalya’da yaşanan gerçek bir olaydan esinlenilerek yazılmış. Oyunun öyküsü ana hatlarıyla şu şekilde: 13 ve 15 yaşlarındaki iki erkek ergen çocuk kendi aralarında biraz “yaramazlık” yapmaya karar verirler. Ergen dönemdeki “can sıkıntısının” verdiği enerji ile bir araba mağazasına izinsiz girerler. Her türlü ergen “eşek şakasının” (benzinle ateş yakma, karate, naif hırsızlık denemeleri, kedi yakma vs.) vuku bulduğu bu izinsiz mekâna girme eyleminin sonucunda alarmlar çalar ve çocuklar mekândan hızla ve panikle kaçarak. Bir nehir kenarında taş kaydırırlar ve daha sonra topladıkları büyük taşları alarak, otoyol üzerindeki bir köprü’nün üzerine çıkarlar. Köprü’nün üzerinde, birbirlerini gaza getirerek yoldan geçen araçlara taşları atmaya başlarlar. Fakat attıkları bir taş, bir arabanın camının kırılmasına neden olur. Çocuklar panikle oradan uzaklaşır. Ertesi gün, gazete haberlerinden şunu öğrenirler: Otoyolda bir araç cam kırılması nedeniyle kaza yapmış ve aracın şoförü profesör ölmüştür. Otopside ölüm nedeni, sürücünün göğüs kafesine isabet eden taş yüzünden kalbinin parçalanmış olmasıdır. Olay ortaya çıktıktan bir süre sonra, çocuklar duydukları vicdan azabı ve aile baskısıyla, polise teslim olurlar. Çocukların polis sorgusu, kefaletle serbest bırakılmaları ve sonrasındaki mahkeme süreci, ülkede gündem olur. Çocuklar çocuk mahkemesinde yargılanır ve “kasıtsız adam öldürme” suçuyla beraat ederler.

Gerçek bir olaydan yola çıkılarak yazılan oyunda, esasen bir çocuğun yaptığı eylemlerden sorumlu olması ve çocuk hakları bağlamında suç ceza tartışması yapılır. Ergen dönemdeki öğrencilerin etik, sorumluluk, vicdan, suç ve ceza kavramlarına dair seyirlik bir deneyim yaşayacağı The Stones-Taşlar yakın bir tarihte seyirci ile buluşacak. Oyunu iki oyuncu oynuyor ve oyundaki tüm rolleri dinamik bir üslupla bu iki oyuncu icra ediyor. Komedi, dram, kara mizah ve gerilim öğelerini barındıran bu projeyi <http://crafttiyatro.com/> adresinden takip

edebilirsiniz. Uluslararası festivallerde defalarca sergilenmiş bu oyun, Türkiye seyircisi ve eleştirmenlerinin huzuruna çok yakında çıkıyor.

Gençlik tiyatrosu alanındaki üretimlerin çoğalması ve dramaturjik derinliğe sahip projelerin artması, ülkemizdeki genç seyircinin tiyatro sanatına olan ilgisini umarım daha da çok artıracaktır. Güzel ve verimli bir yıl bizlerle olsun!

YERALTI'nın Erk(ek)lik Halleri Üzerine⁴⁸

2003 yılından beri çalışmalarını sürdüren Yeraltı grubu ağırlıklı olarak post-avangard Avrupa tiyatrosu ve felsefesinden etkilenen ve toplumsal cinsiyet üzerine odaklanan oyunlar ve atölye çalışmalarıyla alternatif tiyatro bölgesinde varlığını sürdüren gruplardan bir tanesi. Grup üyelerinin bir bölümü sağlık sektöründe çalışanlardan oluşurken, bir bölümü de Ankara Üniversitesi DTCTF Tiyatro Bölümü yazarlık ve kuram bölümü öğrenci ve mezunlarından oluşuyor. Bu noktada Yeraltı öğrenci ve çalışanlardan oluşan karma bir tiyatro grubudur. Yeraltı'nın muhalif hareket içinde sektör kültür-sanat örgütlenmelerine alternatif oluşturmak amacıyla yola çıktığı ve Ankara'da özgürlükçü bir sanat kolektifi oluşturma girişim ve denemeleri olduğu söylenmelidir. İlk olarak Ankara'da alternatif bir mekân açılması deneyimini yaşayan grup, ekonomik sorunlar nedeniyle çalışmalarını iki yıldan beri "Öteki Tiyatro'ya" taşıma kararı almıştır. Ankara'daki amatör ve alternatif tiyatroları bir araya getirmeyi deneyen grup, yarım kalmış ve tamamlanamamış bir Ankara Alternatif Tiyatrolar Platformu deneyimi de yaşamıştır. Son süreçte ise, Türkiye Tiyatrolar Kurultayı sonrasında grubun Türkiye Tiyatrolar Birliği'ne katılım kararı alması önemlidir. Grubun öz örgütlenmesine dair ayrıntılı bilgiler için <http://www.yeraltitiyatro.net> ve <http://www.bgst.org/tb/yazilar/131209as.asp> adreslerine bakılabilir.

İstanbul Amatör Tiyatro Günleri Çalışan Tiyatrosu günleri kapsamında, Bakırköy Yunus Emre Kültür Merkezi'nde izlediğimiz Erk(ek)lik Halleri, senaryo ve oyun yazarı Birol Tezcan tarafından kaleme alınmış bir metin. Tiyatro tarihinde toplumsal cinsiyet üzerine odaklanan oyunlar ağırlıklı olarak kadın sorunu ve feminizmi mesele haline getirir. Dramatik metin bağlamında ataerkil sistem içerisinde başat kahraman olarak erkeğin sorgulanması yenilikçi bir teatral girişimdir.

48 Bu yazı 06.06.2010 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2010/06/yeraltinin-erkeklik-halleri-uzerine/>) yayınlanmıştır.

Türkiye’de bu konuda ilk denemeyi yapan topluluk Egemen’in Masumiyeti adlı tamamlanmamış proje çalışmasıyla Tiyatro Boğaziçi olmuştur. Geçen yıl içerisinde Oyun Atölyesi, tartışmalı bir dramaturjik eksene sahip Testestoron adlı bir projeye imza atmıştır. Erk(ek)lik Halleri de bu kulvarda sahnelenen 3.oyundur.

Erkekliğin ve erk olma halinin sorgulanması tematik anlamda avangard bir yönelime sahiptir. Yeraltı’nın hazırladığı Erk(ek)lik halleri projesine ilk olarak bu gözle bakılmalıdır. Bir tiyatro grubunun kolektif bir çalışmayı da işin içine katarak böylesine zor (özelikle iktidarı temsil eden erkekler için) bir konuyu gündemine alması değerlidir. Ancak teatral anlamda erkekliği sorgulama girişimlerinin, estetik ve dramaturjik ön hazırlık çalışmalarıyla beraber tartışılması gerektiğini düşünüyorum. Çünkü mesele “ben yaptım oldu denecek” türden bir mesele değildir. Erkek egemen toplumsal yapının nasıl kurulduğunu teorik ve politik düzlemde samimi bir şekilde tartışmak ve bu tartışmaları estetik bir dil içerisinde sahneye taşımak gerekir. Grubun program dergisinde yazılanları okuduğumuzda, dramaturjik çerçeveye dair 3 ana vurgu noktasını alabiliriz. Erk olma halinin erkeği zavalılaştırması, mekânları eril kılan özellikler ve cinsiyetçi küfür pratiği.

“İlk olarak erkekliğin oluşumunda erkeklerin işbirliğinin önemli bir yerde durduğunun tespiti yapıldı ve erkeklerin parçası oldukları, yücelttikleri erkekliğin altında kalarak zavalılaştıklarının altı çizildi. Bir diğer eksen erkekliğin kurulduğu eril mekânların irdelenmesi oldu. İrdelenen eril mekânların özellikleri öne çıkarılmaya ve bu mekânları eril yapan özellikler vurgulanmaya çalışıldı. Eril mekânlarda eyleyici olan eril aktörlere bakıldığında iktidar merkezi bir yerde durmakla birlikte oyun odağına “küfür”ü aldı. Küfür bir ucundan karnavala uzanan şenlikli bir dile değmekle ve bir yönüyle ezilenlerin bir silahı olmakla birlikte bu silahın ürettiği cinsiyetçiliğin oldukça sorunlu bir yerde durduğu ve küfrün sorunlaştırılması gerektiği kararlaştırıldı.” Bu dramaturjik vurgunun bilimsel literatürde hangi kaynaktan alındığı ise program dergisinde belirtilmemiş, grupla yaptığımız sohbette erkeklik meselesine dair uzun erimli bir okuma araştırma çalışmasının yapılmadığını söyleyebilirim. Bunun bir eksiklik olduğunu söylemek isterim.

Yeraltı Erk(ek)lik Halleri'nde 3 öykü ekseninde erkekliği ve erklığı tartışmayı tercih etmiş. Bürokraside erkeklik, akademide erkeklik ve sokaktaki erkeklik. Oyun bu üç bağımsız öyküden oluşuyor. Ancak öyküler arasında üslupsal bir ortaklık yok. Kurgu tekniği bağlamında epizotlar ironik şarkılarla birbirine bağlanmış. Ancak bir oyun bütünlüğünün henüz oluştuğu söylenemez. 3 bağımsız öyküyü birleştiren ve bütünlüklü bir yapı kuran bir durum söz konusu değil. Bu noktada yazar Birol Tezcan'ın ve grubun tercihi, farklı üsluplardan oluşan amorf bir yapının korunması yönünde olmuş. Grubun bu tercihi üzerinden değerlendirmeye devam edersem, episotlara dair görüşlerimi yazmak istiyorum.

İlk olarak seyircinin de en başarılı bulduğu bölüm olan, 3 epizot-tan, yani sokaktaki erkeklik bölümünden bahsetmek isterim. Çapraz kurgu tarzında başarılı bir denemenin yapıldığı bu bölümde, bir olayı 3 kişinin gözünden görürüz. Lineer olmayan bir kurgu yapıldığı için öykünün nasıl sonlanacağını seyirci olarak gerçekten merak ediyoruz. Lahmacun satan bir dükkânın önünde sıra kavgası yüzünden çıkan ve cinayetle sonuçlanan bir vaka, öyküde oldukça iyi bir şekilde erkek olma haliyle ilişkilendirilmiş. Öldüren, kız arkadaşı ile tartışma yaşadığı ve bunu bir tür iktidarsızlık kompleksine dönüştürdüğü için çok sinirlidir. Yaşadığı kompleksi başka bir erkeği öldürerek yenmeye çalışır. Ölen kişi de erkeklik gururu yüzünden ölmüştür, karşısındaki kişinin elinde bir döner bıçağı olmasına rağmen “yigitliğe bok sürdürmek” istemediği için küfür eder ve ölür. Olayların öncesinde hoşlandığı bir kadına tecavüz etme girişimleri içerisinde. “Arkadaş arkadaşın pezevengidir” diyerekten, evi boş olan bir arkadaşından yardım ister. Tecavüz etmek için bir kadının içkisine hap katacak ve olayları oldubittiye getirecektir. Tam bu haz planlarının öncesinde karnı acıktığı için lahmacuncuya gitmiştir. Olaya uzaktan tanık olan dönerci ustası maç izlercesine kavgaya tutuşan erkekleri izler, katilin elindeki döner bıçağı kendisine aittir. Onun asıl derdi de, kullanılmaz hale gelen döner bıçağının parasını geri almak ve polis kovuşturmasına uğramamaktır. İşte üç farklı amaca sahip oyun eylemcileri, dramatik, ironik ve mizahi üç tonun birlikte kullanıldığı episotta ba-

şarılı bir şekilde bir araya getirilmiş ve erkek olma hali derinlikli bir şekilde sahnelenmiş.

Diğer iki episotta bu tarz bir derinliğe ulaşamadığını düşünüyorum. Birinci episot, simgesel olarak “herkesi” temsil eden bir siyasetçinin koruması ve halkla ilişkiler uzmanı arasında geçen olayları konu ediniyor. Bu bölümün vurgusu şu, erkeklik sınıfsal değil cinsiyete dayalı bir iktidar olma biçimidir. Alt sınıfı temsil eden bir koruma, entelektüelleri temsil eden halkla ilişkiler uzmanı ve parti başkanı bir hamasi siyasetçi, son kertede erkek kimliği bağlamında aynılışırlar. Aynılaştıkları nokta kadınların ötekileştirilmesidir. Buna kaynaklık etmesi için oyun yazarı “kadın açılımı” esprisini “bayan açılımı ya da hanım açılımına” dönüştürmekte bulmuş. Ancak benim düşünceme göre, bu bölümde seyirci neyin tartışıldığını ve erkeklik bağlamında neyin sorunsallaştırıldığını çok iyi anlayamadı. Hâlbuki politikadaki erkekliğin farklı veçheleriyle sorunsallaştırılması gündeme gelebilirdi. Bence sorun metinden kaynaklanıyor. Birçok alt olay (korumanın sevgilisi ile olan ilişkisi, hemşericilik, eşcinselliğe duyulan öfke vs.) bir arada verildiği için neye odaklanacağımıza karar veremiyoruz. Hâlbuki jestleri öne çıkaran yalın bir anlatıma gidilse sorunlar çözülebilir gibi duruyor. Bir de anlatmaya degecek daha çarpıcı bir vukuat (tıpkı 3. episottaki gibi) bulunması gerektiğini düşünüyorum. Örneğin gerçekçi bir hikâye başlar gibi oluyor ancak zaman ve mekân belirsizliği söz konusu ve başkan figürünün imgesel olarak tuvaletini yapıyor olarak sahnelenmesi, üslupsal olarak post-absürd bir çizgiye öyküyü götürüyor. Bu da beraberinde amorf bir yapıyı getiriyor, çünkü koruma ve halkla ilişkiler uzmanı gayet gerçekçi bir çizgide oynuyorlar.

2.epizotta benzer bir şekilde kurgulanmış, Beckett’in Godot’u Beklerken adlı oyunun bir simulasyonu “kadro açılmasını” bekleyen iki akademisyen aday sahnesine taşınmış. Üniversitelerdeki iktidar ilişkilerine dair eleştirel replikleri duyduğumuz bu bölümde, kadro açılmasını bekleyen akademisyen adayları birbirlerine rakip oldukları için sürekli küfür ederler, birbirlerini alt etme çabası bir dairesel bir kısır döngü içinde sergilenir. Aslında hiçbir zaman bir kadro açılmayacak ve bekledikleri Godot, yani Profesör onlarla hiçbir zaman kadro

konusunu görüşmeyecektir. Kendi içinde tutarlı bir şekilde sahnelenen bu episotta, çıkmazlılık dramaturjisine dair grubun tavrını anlayamadığımı belirtmek isterim. Acaba grup absürdist tutumu benimsiyor mu? Bugünün akademisindeki erk(ek)lik hallerini sorunsallaştırmak için Beckett tercihi doğru mu? Bu soruya benim yanıtlım çok olumlu değil. Ancak yapılan bu adaptasyon denemesini başarılı bulanlar da olduğunu belirtmek isterim.

Oyunun program dergisinde şöyle bir ibare var: “*İçerideki küfür düzeyi kalıcı duyma bozukluğuna yol açabilir*” Oyunda yaklaşık 30 tane küfür kullanılıyor. Ancak küfür kullanımında şuna dikkat edilmiş. Seyirci için kathartik bir etki oluşmayacak ve “bu adam ya da kadın da küfürü hak etti” denilmeyecek. Grup küfürü eril bir dilin başat ögesi olarak kullanıyor ve her erkek az ya da çok küfür eder şeklinde bir yoruma gidiliyor. Kadın seyircinin küfür kullanımı konusunda görüşü alındığında rahatsız edici olunmadığı ancak küfür düzeyinin bıçak sırtında olduğu belirtildi. Ben de, yoğun küfür kullanımının bir tür kolaycılık olabileceğini düşünüyorum. Erkekliği tartışmak için elbette küfür kullanmalıyız, ancak teatral açıdan daha zekice olan erkeklik durumunun jestler düzeyinde sahneye taşınması olacaktır. Grup küfür kullanımı konusunda haklı bir çekingenlik içerisinde, sonuçta burası Türkiye, alternatif mekânlar dışında kovuşturmaya uğrama riski yüksek. Ayrıca kadın seyirciden tepki görme olasılığı da. Ayrıca son yıllarda metroseksüelliğin ve “şehirli beyaz-Türk” orta sınıf potansiyelin artmış olmasını da görmezden gelmemek gerek. Sonuçta Yeraltı Ankara metropol seyircisini ve üniversite gençliğini kale alan oyunlar yapıyor. Bu da orta sınıf merkezli (hatta entelektüel ve sanatçı cemaat içindeki) erkekliğin tartışılmasını beraberinde getirmelidir. Erk(ek)lik Halleri şu anki yapısıyla, sadece karşımıza bir halkla ilişkiler uzmanı ve absürdist evrendeki akademisyenleri çıkarmış durumda.

Sonuç olarak Erk(ek)lik Halleri üçü de birbirinden farklı üsluplarla sahnelenen bir oyun olarak karşımızda duruyor. Erk(ek)lik Halleri Yeraltı’nın bugüne kadar izlediğim oyunları içerisindeki en anlaşılır ve oyunculuk açısından da daha verimli olduğunu düşündüğüm bir proje. Zaten grup 2009-2010 sezonunda birkaç yıldan beri sahne üze-

rine dair gelen eleştirilere yanıt oluşturmak için “oyunculuk çalışmalarını” merkeze alan bir strateji izlemiş. Bu stratejinin doğru olduğunu ve geliştirilmesi gerektiğini düşünenlerdenim. Yeraltı’nın hayatta ve sahne üzerinde, pseudo-libertizmin (yaşam tarzı özgürlükçülüğün) ve “olmak mı? görünmek” şeklinde cereyan eden Derrida’cı a-teatral tuzaklara kapılmaksızın yoluna devam etmesi için, Erk(ek)lik Halleri’nin başarılı bir deneme olduğunu düşünüyorum. Oyunun ritmik düzenlemeye ve ciddi bir budamaya ihtiyacı olduğunu da eklemek isterim. Bu da dış göz sorumluluğunda olan Hakan Altun’un yapacağı bir iş.

Bildiğim kadarıyla grup oyunu repertuara almayı planlıyor, oyunun gelen yorum, öneri ve eleştirilerle yeniden yazılması ve düzenlenmesi gerektiğini düşünüyorum. Bu yapıldığı takdirde, grubun ve yazarın gelişimi sağlanmış olacak, hem de amatör alternatif tiyatro repertuarına yenilikçi bir miras kalmış olacaktır. Yazımı oyunda kullanılan şarkı sözleriyle bitirmek istiyorum.

ERKEKLİK HALLERİ

“Hepimiz gösterdik misafirlere..

Duvara asıldı çıplak fotomuz..

Elimize oklava alınca

Kızgın şişle dağıldı kolumuz..

Okulda camide kışlada

Desteklendi erkeklik

Başta azıcık zorlansak da

Bu yolu kendimiz seçtik

Böyle böyle olduk erkek

Memnunuz halimizden

Zorlandığımız kim söyler

Bütün kapılar önümüzde açıkken”

Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Çalıştayında Neler Tartışıldı?⁴⁹

Assitej Türkiye Merkezi ve Ankara Üniversitesi işbirliğiyle yapılan Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Çalıştayı: Çocuk Tiyatroları Buluşmasında Beşinci Adım, 17 ve 18 Mart tarihlerinde Ankara’da gerçekleştirildi. Bugünkü yazımda çalıştaya dair izlenimlerimi sizlerle paylaşmak istiyorum. İlk olarak, çalıştay boyunca yapılan sunumlar sırasında aldığım notları okuyucularla paylaşmak istiyorum. Çalıştayı kitapçığı henüz yayına hazırlanmadığı için, konuşmacıların vurgu noktaları üzerinden bir rapor oluşturdum.

Açılış konuşmasını yapan Doç. Dr Tülin Sağlam, Türkiye’deki çocuk tiyatrosunun kuruluş ve gelişimi açısından devletçi paradigmanın bir ürünü olarak geliştiğini belirtti. Eğer çocuk tiyatrosu estetik bir deneyim alanı olarak gelişecekse, ilk olarak Cumhuriyet’in kuruluşundan günümüze devam eden “eğitilmesi gerekli çocuk imajının” tartışılması gerektiğini vurguladı. Örneğin salt Batılılaşmayı öğretmek üzere hazırlanmış yüzlerce oyun metninde, sanatın özünden gelen öğreticilik yerine açık biçim öğreticilik/kuru didaktisizm anlayışının olduğu söyledi. Çocuklar için yazılmış ilk oyun metinlerinden birisi olan M.Kemal Küçük’ün 1935 yılında yazdığı “Tiyatro Dersi Oyunu” bu anlayışın tipik bir örneği olduğunu söyledi.

Doç. Dr. Tülin Sağlam, çağdaş bir çocuk tiyatrosunun gelişmesi için Assitej örgütlenmesinin yaptığı çalışmaların oldukça önemli olduğunu söyledi. Son yıllarda gerek Türkiye’de gerek yurtdışında yapılan festivaller sayesinde, çocuk tiyatrosu paradigmasının değişmeye başladığını belirtti. Çalıştay vasıtasıyla bir araya gelen ve deneyimlerini aktaran herkese teşekkür ederek açılış konuşmasını tamamladı.

Bu yılki ulusal 20 Mart Dünya Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu günü bildirisini hazırlayan Kocaeli Bölge Tiyatrosu yönetmeni Burhan Akçin, bir işletme olarak çocuk tiyatrolarının güçlenmesi gerektiğini,

49 Bu yazı 20.03.2013 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2013/03/cocuk-ve-genclik-tiyatrosu-calistayinda-neler-tartisildi/>) yayınlanmıştır

esprili bir anlatımla “dükkân olmayınca mal olmayacağını” vurguladı. Son dönemlerde belediyelerde gerçekleşen ihale ve hizmet alımları kategorisine tiyatronun da girdiğini, bu konuda atak davranmak gerektiğini ifade etti. Burhan Akçin, 1998 yılında Alaçatı’da yapılan 1.Çocuk Tiyatrosu çalıştayının sonuç bildirisini okudu ve son yirmi yılda belli kararların alındığını ancak hayata geçirilmekte zorlanıldığını belirtti.

“Mekân-Seyirci İlişkisi” bağlamında konuşan Tiyatro Tem üyesi Ayşe Selen, çocuk tiyatrosunun sadece büyük salonlarda yapılır algısının değişmesi gerektiğini, Tiyatro Tem’in kendini ifade etme biçimi olarak çocuklara uygun mekânları tercih ettiğini belirtti. Konuşmasına Tiyatro Tem’in Avrupa’da katıldığı festivallerden salon örnekleri göstererek devam eden Ayşe Selen, çocuklara uygun salon tasarımlarında fuaye, askılıklar, tuvaletler, koltuk, minder vs. detaylara inilmesi gerektiğinin altını çizdi. Ayrıca başarılı bir çocuk tiyatrosu çalışmasının yetişkinlere de zevk verebilmesi gerektiğini, eğer yetişkin oyundan zevk alıyorsa beraberinde gelen çocuğun iki kat zevk aldığını düşündüğünü söyledi.

Daha sonra ben konuştum, para toplama aracı olarak görülen çocuk tiyatrosu anlayışının değişmesi adına neler yapılabileceğini (bu konu hakkında daha önceden yazmış olduğum yazı (<http://www.mimesis-dergi.org/2009/11/dikkat-rant-var/>) ve çocuk-gençlik tiyatrosunda tanıtım ve yayıncılık alanına dair yorumlarımı aktardım. Çocuk-gençlik tiyatrosu alanında aydınlanmaya dayalı çalışmaların yapılması gerektiğini, Milli Eğitim Bakanlığı, Kültür Bakanlığı vs. platformlar ile ilişki içinde olunması konusunda bazı önerilerde bulundum. Türkiye’de gelişen bir alan olarak drama eğitimcileri ile işbirliği yapmanın ve ortak eğitim süreçlerinin örgütlenmesinin yararlı olabileceğini belirttim.

“Çocuk Tiyatrosunda Oyunculuk ve Kurumsal İlişkiler” başlığında söz alan Tiyatro Tempo Genel Sanat Yönetmeni Haluk Yüce, çocuk tiyatrosu yapan oyuncuların çocukları kandırmaması gerektiğini belirtti. Ayrıca sahnede ve yaşamda dürüstlüğü öneme vurgu yaptı. Çocuk tiyatrosu oyunculuğunun bir atlama/geçiş alanı olarak değil, uzmanlaşma ve sürekliliği içerecek şekilde yapılabileceğini belirtti.

Nitelikli ve samimi bir oyunculuk yapılmadığında, alana zarar verildiğini ve çocukların bile bunu hissettiğini belirtti.

Haluk Yüce son dönemde alışveriş merkezlerinin gelişmesinin nitelikli çocuk tiyatrosu etkinliklerine zarar verdiğini, AVM’lerde çoğunlukla tüketime dayalı çocuk etkinliklerinin yapılmasına zemin hazırlandığını söyledi. Çocuk tiyatrosu yapan özel tiyatroların gazete ilanı vermesinin çok masraflı olduğunu, gazetelerin haber editörlerinin keyfe keder biçimde basın bültenlerine yer verdiklerini söyleyerek yayıncılık sorunlarına dikkat çekti. Son olarak, çocuk ve gençlik tiyatrosu alanında fikir hırsızlığı ve etik ihlallerin sık yaşandığını, bu konuda gerek Assitej içinde, gerekse de alanda tartışmalar yapılması gerektiğini vurguladı.

Okul öncesi eğitmeni Hanife Schulte “Erken Çocukluk Dönemindeki Çocuklar İçin Tiyatro Sanatı” adlı sunumunda, 0-5 yaş arası gruplar için estetik niteliği yüksek çocuk tiyatrosu yapabilmenin ön koşulunun çocuğu bir birey olarak görmek olduğunu belirtti. Çocuğu salt eğitlecek varlık olarak görmenin pedagojik anlamda sorunlar içerdiğini, erken çocukluk döneminde çocukların esasen sembollerle öğrendiğini, bu yüzden dramaturgların ve yazarların çocuklarla çalışması gerektiğini vurguladı. Ayrıca çocuk tiyatrosu deneyiminde, yetişkinlerin de oyunlardan keyif alması için çalışmalar yapılmasını önemli bulduğunu belirtti.

Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümünde öğretim görevlisi, drama eğitmeni ve oyun yazarı Ruteba Doğan Tatlı, “Çocuğun Kim Olduğunu Bilmek” adlı sunumunda, çocuk tiyatrosu yapacak kişilerin çocuğu ayrıntılı bir şekilde tanıması gerektiğini söyledi. Çocuk tiyatrosu yapan kişinin, tıpkı bir arkeolog gibi, çocuk alanını tanımak adına kazı çalışmaları yapması gerektiğini söyledi. Örneğin yaş grubu gelişim özellikleri, çocukların sevdiği espriler, dramatik yapının kurulması vs. konularında çocuğu tanımayan yazarların kaba ve estetik yapıya zarar veren ürünler ortaya çıkaracağını söyledi. Çocuk tiyatrosunda metin yazımı yaparken, anaokullarında çocuklarla yaşadığı drama deneyimlerinden sıklıkla yararlandığını belirtti. “Üstüm Çocuk Kokuyor” cümlesiyle sözlerini bitirdi.

Ankara’da çalışmalarını sürdüren Tiyatro Pembe Kurbağa Genel Sanat Yönetmeni Ali Nihat Yavşan: “Çocuk Tiyatrosu Uygulamalarında Sahnelemede Yaşanan Sorunlar” adlı sunumunda bebeklerle tiyatro deneyimlerinden bahsetti. Detaylı olarak <http://www.pembe-kurbaga.com.tr/AlNht-Art4.aspx> linkinden okunabilecek sunumda, akademi alanının sahadaki bazı çalışmaları fark etmesi gerektiğini vurguladı. Çocuk tiyatrosu alanında Don Kişot’ların sayıca artmasının önemine vurgu yaptı.

İzmir Tarla Faresi Tiyatrosu’dan Ayşe Hicran Özgür ”Çocuk Tiyatrosunda Estetik” adlı sunumunda, bir kazı alanı olarak çocuk tiyatrosu alanındaki kaynaklar olarak, kişilerin kendi çocukluk deneyimleri, drama çalışmaları, çevremizdeki obje ve öyküleri gösterdi. Bir dramaturgla çalışmanın kendileri açısından son derece yararlı olduğunu söyledi. Kırmızı Erik Çekirdeği adlı son prodüksiyonlarında, oyuncunun dans, beden, ritm kullanımı anlamında kendini güçlü tutmasının önemine vurgu yaptı. Assitej üyesi gruplar arasında kaynak işlevi görmesi açısından, bir öykü havuzu oluşturulabileceğini önerdi.

Ankara Üniversitesi antropoloji bölümü doktora öğrencisi Bilge Serdar, “Çocuk ve Gençlik Tiyatrosunda Bir Estetik Deneyim Olanğı Olarak “Dans” adlı sunumunda, estetik deneyiminin esasen duyular yoluyla elde edilen bir deneyim olduğunu, kinestetik alanın çocuk tiyatrosu tarafından keşfedilmesi gerektiğini vurguladı. Türkiye’deki çocuk tiyatrosu gruplarının anlatı dans ve soyut dans öğelerini ihmal ettiğini vurguladı. Kuramsal bir çerçeve sunmak adına hazırlanmış sunumun bir bölümünü Bilge Serdar’ın Dansın Estetik Doğası adlı yazısından (<http://mimesis-dergi.org/2013/03/dansin-estetik-dogasi/>) okuyabilirsiniz.

BGST Tiyatro Boğaziçi üyesi İlker Yasin Keskin, “Gençlik Oyunları Üretme Yöntemleri” adlı sunumunda Moliere Efendi, Selam Sana Shakespeare ve Musahipzade ile Temaşa prodüksiyonlarından hareketle, gençlik tiyatrosu oyun üretimi deneyimlerini aktardı. Oyunlardaki referans kaynağın netleştirilmesi, üslup ve kurgu anlayışı, oyunların kurgu yapısı, anlatıcı üslubu ve anlatı sahneleri, güncellik ve yerellik tartışmalarını aktaran İlker Yasin Keskin, sunumun Mimesis dergisi için bir makaleye dönüşeceğini belirtti.

Tiyatro eğitmeni Yalçın Baykul "Oyun ve Tiyatro Pedagojisi" adlı sunumunda, Almanya'da Berlin'de yaptığı çalışmalardan ve Prof Wolfgang Nickel'in tiyatro ve oyun pedagojisi konusundaki görüşlerinden bahsetti. Almanya'da kalitesiz çocuk tiyatrolarına ayakkabı fırlatan bir çocuk örneğinden bahsederek, seyircinin de niteliği belirleyici bir unsur olduğunu belirtti. Ayrıca 1985 yılında Türkiye'de gerçekleştirilmiş Oyun ve Tiyatro Kongresi'nin tutanaklarından söz etti ve Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu'ndaki tikanıklığın Oyun ve Tiyatro Pedagojisi eksikliğinden kaynaklandığını belirtti. Çocuklar ve Gençler için tiyatro çabalarını çocuklarla ve gençlerle tiyatro ile sağlıklı bir rotaya oturtulabileceğini dile getirdi.

M. Nurkut İlhan, "Oyun-Salon-Reklam-Arşiv" adlı sunumunda, tiyatro meslek birliği olmamasını ve de tiyatro sanatının yasal çerçevede hukuksuz olmasını eleştirdi. Festivaller sürecinde grupların birbirini izleme konusunda hassas davranmadığını, akademi ve uygulamacılar arasında kopukluk bulunduğunu belirtti. M.Nurkut İlhan, Assitej örgütlenmesinin önemine vurgu yaparak sözlerini bitirdi.

Çalıştayın ikinci gününde Assitej üyesi tiyatro grupları oyun çalışma sürecinde yaşadıkları deneyimleri aktardılar. Tiyatro Tempo Genel Sanat Yönetmeni Haluk Yüce, Tiyatro Limpos Genel Sanat Yönetmeni Cem Tatlı, Kocaeli Bölge Tiyatrosu yönetmeni Burhan Akçin, Tiyatro Tarla Faresi'nden Ayşe Hicran Özgür ve de Tiyatro Bereze'den Firuze Engin grupları adına yaşadıkları sanatsal deneyimleri aktardılar. Bu bölümde ön plana çıkan vurgular, seyirci görüşlerine dikkat ederek oyunlarda değişiklik yapma, disiplin ve topluluk içi çalışma sürecinin önemi, aile tiyatrosu kavramı oldu.

Kısa Değerlendirme:

2013 açısından çocuk ve gençlik tiyatrosu alanında nelerin tartışıldığını öğrenmemiz açısından verimli geçen bir çalıştay süreci olduğunu düşünüyorum. Beşincisi yapılan çalıştay, sayıca az da olsa üretim ve akademik düzeyde samimi bir şekilde çalışma yapan insanları bir

araya getirdi. Zaten Assitej genel kurulunda da üyeler arasındaki eğilim, sayısal çokluktan ziyade nitelik konusunda samimi davranarak üretim yapanların birlikteliği şeklinde oldu. Yazımın son bölümünde gelecek vizyonuna dair bazı tartışma başlıklarını vurgulamak istiyorum, henüz bir sonuç bildirisi yazılmadığı için kişisel düşüncelerimi belirtmek istedim.

- 1) Türkiye’de çocuk ve gençlik tiyatrosu alanı aydınlanma sürecini maalesef bitirememiş bir alandır. Gerek akademik, gerekse oyunculuk eğitimi düzeyinde yapılması gereken temel işler vardır. Çocuk tiyatrosundaki öncüllerin algılanması için çevirilerin yapılması ve akademilerin-okulların eğitim sürecine çocuk-gençlik tiyatrosu alanının eklenmesi gerekmektedir. Salt proje peşinde koşulmaması ve aydınlanma çalışmalarına dair vizyon geliştirilmeli ve üretim yapılmalıdır.
- 2) Akademik düzeyinde çocuk tiyatrosu alanında çalışma yapan kişi sayısı yok denecek kadar azdır. Lisans, yüksek lisans veya doktora düzeyinde ne tür çalışma yapıldığını kanıtlayacak bir envantere ihtiyaç olduğunu düşünüyorum.
- 3) Akademik çalışmalarla, uygulamaya dönük çalışmaları bir araya getirecek atölye çalışmalarına ihtiyaç olduğu açıktır. Uygulamadan kopuk bir kuramsal çalışma kitabı kalmaya mahkûmdur. Bilimsel bilgiden beslenmeyen uygulamacılar ise altı-boş ve yüzeysel kalacaktır. Çocuk tiyatrosu alanının bana kalırsa en büyük sorunlarından birisi, dramaturji, oyun yazımı ve oyunculuk açısından çocuk dünyasını kuşatan faktörlerin bilimsel verilerle analiz edilmemesidir. Sığ ve ticari tiyatronun önüne geçebilme adına, toplulukların dramaturji çalışmalarına önem vermesi gerekmektedir. Avrupa’daki uygulamalar salt biçimci denemeler olarak görülmemeli, projelerin arkasında yatan düşünsel birikim de değerlendirilmelidir.
- 4) “Çocuğu tanıma adına” yapılacak çalışmaların günümüz digital dünyasını gözeterek yapılması, özellikle yaş grubu gelişim özellikleri konusunda değişimleri fark etmek gerekmektedir.

- 5) Küçük salonlarda veya çocuklara uygun mekânlarda gösteri yapılmasının sağlanması için okul binalarını gözeterek tiyatrocular tarafından öneriler yapılması gerektiğini düşünüyorum. Bu anlamda Avrupa'dan ayrıışan bir konumumuz var, aşırı nüfusa sahip bir ülke olarak, seyirci organizasyonunda değişiklik için model ve işletme bazında öneri oluşturulması gerektiğini düşünüyorum. Popülerlięi korumak ve marjinal hale düşmemek için, turneler ve salon oyunları için deneyimli grupların model oluşturması oldukça önemlidir. Hem salon işletmeciliği hem de turne deneyimleri nedeniyle elini taşın altına koyan Tiyatro Tempo'nun model alınabileceğini düşünüyorum. İstanbul'daki alternatif tiyatro mekânları aile tiyatrosu için fikir oluştursa da, yaygınlığının henüz az olduğunu belirtmek isterim.
- 6) Çalıştay bir kez daha gösterdi ki, oyun, drama ve tiyatro alanı birbiriyle ortak hareket etmek zorunda. Son yıllarda gelişen drama ve tiyatro öğretmenlerinin çocuk tiyatrolarına verebileceği destekler oldukça fazla. Bu konuda ortak bir söylem ve tartışma gerekiyor elbette. Aynı şekilde çocuk tiyatrosu yapan kişilerin, drama ve tiyatro öğretmenlerine katacağı büyük destekler var. Bu iki alanın birlikte tartışması için zemin kurulması ve projeler geliştirilmesi yararlı olacaktır. Özellikle uluslararası festival yapılan illerde, kurulacak işbirliği başlangıç açısından önemlidir.
- 7) Çalıştay süreçlerinde tarihselliği unutmama adına, arşiv çalışmalarına önem verilmelidir.

“İlgililerin bilgisiz, bilgililerin de ilgisiz” olduğu ülkemizde, deneyim paylaşımına dayalı çalışmaların çoğalması umuduyla ve de 20 Mart Dünya Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu günü ve 21 Mart Newroz'u kutlayarak yazımı bitirmek istiyorum.

Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Güncel Etkinliklerine Bakış⁵⁰

20 Mart Dünya Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Günü ve 27 Mart Dünya Tiyatrolar günü yaklaşırken, Mimesis Çocuk Gençlik Tiyatrosu/Drama bölüm editörü olarak alana dair görebildiğim gelişmeleri yazmak istiyorum. Bugünkü yazımda takip edebildiğim kadarıyla bazı gelişmeleri vurgulamak istiyorum.

17-18 Mart Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Çalıştayı

İlk olarak önemli bir gelişmeyi de haber vermek istiyorum. Assitej Türkiye Merkezi 17-18 Mart tarihlerinde Ankara’da “Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu” çalıştayı düzenleyecek. 1990 sonrasında Alaçatı, Kocaeli, İstanbul ve Ankara’da yapılan çalıştaylardan sonra, beşinci önemli etkinliklerden birisi olacak 17-18 Mart çalıştayında dört tartışma başlığı öne çıkıyor.

1. Çocuk ve gençlik tiyatrosu metinlerinde biçim- içerik sorunsalı
2. Çocuk ve gençlik tiyatrosu uygulamalarında sahnelemede yaşanan sorunlar
3. Gösterimlerin seyirciyle buluşmasında yaşanan sorunlar
4. Çocuk ve gençlik tiyatrosunda akademik çalışmalarla, sanatsal çalışmaların buluşmasında yaşanan sorunlar

Çalıştay ile ilgili detayları hem Assitej Türkiye Merkezi kurumsal web sayfası, hem de Mimesis sayfalarından takip edebilirsiniz. Çalıştaya maksimum katılımın sağlanması için hem tiyatro yayıncılarının, hem de bu alanlarda çalışma yapanların destek vermesi gerektiğini düşünüyorum. Yukarıdaki başlıklarda yapılacak tartışmalar, Türki-

50 Bu yazı 17.02.2103 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2013/02/cocuk-ve-genclik-tiyatrosu-guncel-etkinliklerine-bakis/>) yayınlanmıştır.

ye'deki çocuk-gençlik tiyatrosu alanına dair güncel durumu görebilmemiz açısından son derece önemli olacaktır. 20 milyon çocuk ve genç izleyici potansiyelinin olduğu bir ülkede, çalıştay vasıtasıyla hem olumlu gelişmeleri, hem de yaşanan ciddi sıkıntıları bir kez daha güncel olarak görmüş ve belgelemiş olacağız.

İBBŞT Çocuk Şenliği ve Genç Günler Organizasyonu

İBBŞT geçtiğimiz yıl yapılan operasyonlar sürecinde, tiyatro kamuyunda belki de en çok tartışılan kurumlardan birisi olmuştu. İBBŞT'nin çocuk birimi bana kalırsa kurumun en üretken birimi olarak çalışmalarını sürdürüyor. İBBŞT'nin çocuk birimi gerek ulaştığı seyirci sayısı, gerekse de nitelikli üretimleriyle İstanbul'daki çocuk-gençlik tiyatrosu açısından önemli odaklardan birisi. Betül Kızılok Bavli liderliğinde yürüten birimin, 2012-2013 prodüksiyon döneminde 20 tane çocuk tiyatrosu oyununu repertuardan tutuyor olmasının önemli olduğunu düşünüyorum. Örneğin çocuk tiyatrosu üretkenliği anlamında Devlet Tiyatrosunun performansının oldukça düşük olduğu söylenebilir. Ankara dışındaki illerde, repertuarda olan çocuk oyunu sayısı 3'ü geçmemektedir.

Detaylı inceleme ve karşılaştırma için [devlet tiyatrosu](#) ve [şehir tiyatrolarının](#) ilgili linklerine bakılabilir.

İBBŞT Çocuk Birimi bu yıl 22-28 Nisan tarihlerinde 29'uncu düzenlenecek Çocuk Şenliği'ne hazırlanmaktadır. Tamamı ücretsiz olarak gerçekleştirilen; oyun gösterimleri, atölyeler, söyleşiler ve gösterilerle İstanbul'un farklı bölgelerinde yapılacak etkinliklerle kapsamlı bir programla yapılan etkinliklerin oldukça önemli olduğunu söylemeye sanırım gerek yok. Takip ettiğim kadarıyla son yıllarda organizasyon, seyirci ve bütçe konusunda İBBŞT Çocuk Şenliği bazı önemli sorunlar yaşıyor. Seyirci sorununu aşmak için, devlet ve özel okullarla bağlantıya geçilmesi gerektiğini düşünüyorum. Ancak bunun için, İBBŞT çocuk biriminin dışı dönük iletişim kanallarını artırması ve kendi dışındaki kurumlarla daha fazla bağlantıya geçmesinin önemli olduğunu düşünüyorum.

İBBŞT Genç Günler organizasyonu hatırlanacağı üzere geçen yıl protestoların gölgesinde yapılmış ve birçok üniversite tiyatrosu grubu etkinlikten çekilmişti. Bu yılki organizasyon davet mektubuna bakıldığında, hem üniversite hem de lise tiyatroları düzeyinde etkinliklerin olduğu görülebilir. Detaylı bilgi için [şu linke](#) tıklayınız. Telif hakları konusunda yürüttüğü eylemlilik sürecini sürdüren üniversite tiyatrolarının Genç Günler organizasyonunu gündemlerine almasının da önemli olduğunu düşünüyorum.

Çocuk Gençlik Tiyatrosu Yayıncılık Alanı

15 Nisan 2010 tarihinde yayın hayatına başlayan Mimesis Sahne Sanatları portalinin rakamsal istatistiklerine göre, sitenin en fazla okunan 10 başlık içerisindeki beş başlığı çocuk-gençlik alanıyla ilgili. Mimesis Çocuk-Gençlik Tiyatrosu/Drama bölümü, birçok kişinin de belirttiği üzere şu anda Türkiye'nin en kapsamlı alan yayıncılığını yapan internet yayını durumunda. Öne çıkan başlıklar çocuk-gençlik tiyatrosu oyun metinleri, drama örnekleri ve çocuk-gençlik tiyatrosu ana sayfası. Rakamlar aslında Türkiye'de eğitim ve çocuk-gençlik alanındaki aydınlanma faaliyetlerine duyulan ihtiyacı ve bir o kadar da bu alanda yapılan araştırmacı-aydınlanma faaliyetlerinin eksikliğini gösteriyor. Özellikle de bilgi ve içerik paylaşımına dayalı araştırmacı yazılara ve derlemelere olan ihtiyaç ve talep oldukça fazla.

Ancak oldukça ilgi ve talep gören bir alanda ciddi yazar ve araştırmacı sıkıntısı yaşandığını da belirtmem gerekiyor. Çocuk gençlik alanıyla ilgili düzenli yazı üreten kişi sayısının oldukça az olduğunu da belirtmek isterim. Benim ve Ceren Okur'un çabalarıyla bugüne kadar yürüttüğümüz bölüm, iki kişinin çabasının bile ne kadar önemli olabileceğini gösterdi. Örneğin sevgili Ceren Okur'un kişisel programı nedeniyle bir süredir aramızda olmayışı, sayfamızdaki oyun eleştirisi alanını zayıflattı. Türkiye'de çocuk tiyatrosu alanında eleştiri yazısının yok denecek kadar az olmasını bir sorun olarak düşünmek gerekiyor. Çünkü üretimi yapılan oyunlara dair, popülist olmayan nitelikli eleş-

tiri yazılarının yazılması, nitelikli çocuk tiyatrosu derdi olanlar için oldukça önemlidir. Maalesef çocuk tiyatrosu yapanlar birbirlerinin oyunlarına dair eleştiri kültürü geliştirmek istemiyor olabilir. Sahne Dergisi'nde çıkan yazılar dışında, çocuk gençlik tiyatrosu alanındaki eleştiri yazılarını çok sık göremiyoruz maalesef.

Eleştiri kültürünün olumlu anlamda seyrettiği bir platform ise Bursa Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu festivalidir. Festival kapsamındaki tüm oyunlar için, aynı gün içinde tartışma toplantılar organize edilmektedir. Assitej Türkiye Merkezi'nin katkısı ile organize edilen bu toplantılar bugüne kadar Mimesis sayfalarından yayınlanmıştır.

Ayrıca çocuk ve gençlik tiyatrosu alanında haber ve duyuru anlamında bile internet tiyatro yayınlarının oldukça zayıf olduğunu belirtmek gerekiyor. Örneğin bir araştırmacı Türkiye'deki çocuk tiyatrosu üzerine tarama yapsa reklam-duyurular hariç az sayıda kaynağa ulaşabilir. Türkiye'de akademi dünyasında, çocuk-gençlik tiyatrosu üzerine yazan çok az kişi olduğu için ve dijitalleşmeye ayak uydurulması gerektiği için kaynaklara ulaşmak iyice zorlaşmaktadır.

Yeni Prodüksiyonlar ve Etkinlikler

Bu sene yeni gösterime giren çocuk ve gençlik oyunları arasında İBBŞT'nin Kedi ile Palyaço, Akbank Çocuk Tiyatrosu'nun İçerisi-Dışarı, Sahne Hal'den Cadılar, Antalya Devlet Tiyatrosundan Tıngır Mıngır Ülke, İzmir Tarla Faresi Tiyatrosunun Kırmızı Erik Çekirdeği, Tiyatro Tempo'nun Bavuldaki Hayatlar ve Tiyatro Boğaziçi'nin Musa-hipzade ile Temaşa adlı prodüksiyonları dikkat çekmektedir.

Drama alanında ise Çağdaş Drama Derneği'nin Trabzon uluslararası buluşması, Terakki Vakfı Okulları'nın düzenlediği 2. Yaratıcı Drama Köprüsü Sempozyumu ve OYTAD bünyesinde başlatılan yaratıcı drama liderliği kursları güncel gelişmeler olarak karşımıza çıkıyor. 4. Doğa Koleji Tiyatro Şenliği: Yarışma Değil Buluşma ise, 13-17 Mayıs tarihleri arasında İstanbul'un farklı noktalarında yapılacak.

20 Mart Dünya Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Günü ulusal bildirisi bu yıl oyun yazarı ve yönetmen Burhan Akçım tarafından yazıldı. Uluslararası bildiri ise, İngiliz oyun yazarı ve şair Michael Morpurgo tarafından kaleme alındı.

Assitej Genel Kurulu'nun Ardından⁵¹

Ülkemizin sayılı uluslararası tiyatro örgütlenme ağlarından birisi olan Assitej Türkiye Merkezi, 19 Haziran 2011 tarihinde Ankara'da Olağanüstü Genel Kurul'unu yaptı. Bugünkü yazımda Assitej'in Türkiye için ne anlam ifade ettiğini okuyucularla paylaşmak ve bir süreden beri iç tartışma sürecini yaşayan Assitej Türkiye örgütlenmesine dair görüşlerimi ifade etmek istiyorum.

İlk olarak Assitej (Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği) örgütünün 82 ülkede merkezi olan uluslararası bir birlik olduğunu belirtmek gerekir. 1965 yılında kurulan örgüt, çocuk ve gençler için tiyatro yapan oyuncu, yönetmen, yazar, yapımcı, akademisyen ve eleştirmenleri bir araya getiren bir yapıdır. Assitej'in en temel misyonu, çocuklar ve gençler için tiyatro üretenler arasında global çapta bilgi ve deneyim akışı sağlamaktır. Çocuk ve gençlik tiyatrosunun çeperde oluşuna dair bir itiraz söz konusudur. Bu anlamda Assitej çocuk ve gençlik tiyatrosu yapanlar arasında sanatsal kaliteyi güçlendirmeyi hedefleyen ve kendini en temelde global bir iletişim ağı olarak tanımlayan bir örgütlenme biçimidir. Assitej örgütü bu hedefleri doğrultusunda dünya çapında festivaller düzenleyen, workshoplar organize eden oyun kitapları yayınlayan, çocuk ve gençlik tiyatrosu ile ilgili akademik çalışmaları destekleyen bir birlik örgütü hüviyetindedir. Bence özellikle çocuk ve gençlik tiyatrosunun güçlü olduğu ülkeler ve coğrafyalar açısından Assitej, tiyatro gruplarına güçlü açılım olanakları (turne ve uluslararası tanıtım açısından) sağlayan bir yapı işlevini görür. Çocuk ve gençlik tiyatrosunun az gelişmiş olduğu ülkeler açısından ise, festivaller aracılığı ile nitelikli örnekler izleme fırsatını sağlar. Özetle Assitej örgütlenmesi 1970 sonrasında gelişen kültür endüstrisi içinde ana akım eğilimlerden beslenen, ama içinde alternatif açılım olanaklarını da barındıran bir birlik olarak düşünülebilir.

51 Bu yazı 22.06.2011 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalinde (<http://www.mimesis-dergi.org/2011/06/assitej-genel-kurulunun-ardindan/>) yayınlanmıştır.

Assitej Türkiye Merkezi ise, 1980 sonrasında kurulmuştur. Kurucu üyelerden biri olan Dr. Tekin Özertem'in ifadesiyle, Assitej bir meslek örgütü değil, UNICEF gibi uluslararası bir merkezdir. Resmi tüzel kişiliği Bakanlar Kurulu tarafından onaylanmış uluslararası bir merkez olan Assitej Türkiye'nin tüzük maddelerini incelemek (bkz <http://www.assitej.org.tr>) örgütü yakından tanımak açısından faydalı olacaktır. Şu anda kâğıt üzerinde, 10'a yakın tiyatro grubu kurumsal üye, 50'nin üzerinde de bireysel üye mevcuttur. Birliğin resmi web sayfasında 2000'li yıllar sonrasındaki tüm faaliyet raporları yayınlanmıştır. Raporlara bakıldığında Türkiye'deki çocuk ve gençlik tiyatrosu açısından, avangard sayılabilecek etkinlikler göze çarpar. Türkiye'nin ilk uluslararası çocuk gençlik tiyatrosu festivali Bursa'da başlatılmış, 10'nun üzerinde alan uzmanı yurtdışına gönderilmiş, Türkiye'nin değişik illerinde workshoplar düzenlenmiş, kamuoyunda gündem yaratmak üzere bildiriler hazırlanmış ve yayıncılık alanında sınırlı da olsa girişimler (bir teorik kitap çevirisi ve henüz yayınlanmamış oyun çevirileri) başlatılmıştır. Tüm bu etkinliklerin 2-3 kişinin öncülüğünde yapıldığını söyleyerek, başta Doç Dr Tülin Sağlam olmak üzere Assitej'e gönüllü bir aktivizmle hizmet vermiş tiyatroculara hakkını teslim etmek gerekir. Eğer birisi çıkıp da ileriki yıllarda 1980 sonrası Türkiye'de çocuk ve gençlik tiyatrosunun tarihini yazmak isterse, mutlak olarak Assitej Türkiye merkezinin çalışmaları ile hesaplaşmak zorunda kalacaktır.

Assitej örgütünü Türkiye özelinde düşündüğümüzde ise, temel bir çelişki ile karşı karşıya kalırız. Türkiye'de 20 milyon çocuk ve genç seyirci potansiyeli olmasına rağmen, nitelikli çocuk ve gençlik tiyatrosu yapanların sayısı oldukça azdır. Bilindiği üzere Türkiye'deki çocuk gençlik tiyatrosu pratiği ana eğilim olarak ranta ve tüccar tiyatrocuzihniyetine dayalıdır. Kurumsal ve ödenekli tiyatrolarda ötekileştirilen çocuk tiyatrosu, özel sektör ve korsan tiyatrolar devreye girdiğinde entelektüel ve sanatsal ilkelerden nasibini almamış yoz bir anlayışla iş görmektedir. Okul yöneticilerinin de işin içinde olduğu bir rant alanı mevcuttur. Bu konudaki görüşlerimi Dikkat Rant Var! adlı yazımda (<http://mimesis-dergi.org/2009/11/dikkat-rant-var>) okuyucularla paylaşmıştım.

Daha henüz çocuk ve gençlik tiyatrosu aydınlanmasını tamamlamamış bir ülkede, Assitej’in gruplara sunduğu uluslararası vizyon bana kalırsa bir “nimet” şeklindedir. Ancak bunu değerlendirecek grup sayısı bir elin parmaklarını geçmeyecek kadardır. Örneğin Assitej Türkiye Merkezi, yurtdışındaki festivallere önerilmek üzere defalarca çağrı yapmasına rağmen talep ortaya çıkmamaktadır. Çünkü yurtdışına gitmek için festival oyunu yapmış olmak, yol masraflarını karşılamak ve yabancı dilde iletişim kuracak eleman bulmak gibi sıkıntılar mevcuttur. Bu yıl ise ilk olarak Tiyatro TEM, Danimarka’da yapılan Dünya Kongresi’nde gösterim yaparak ülkemizdeki çocuk ve gençlik tiyatrosunun makûs talihini kırmıştır. Ayrıca her yıl Assitej bağlantısıyla uluslararası festivallere gözlemci gönderilmekte, ancak hem çocuk tiyatrosu ile ilgilenen hem de dil bilen insan bulunmakta güçlük çekilmektedir. Alana dair entelektüel ilgisizlik ise en önemli sorunlardan birisidir. Çocuk ve gençlik tiyatrosu ile ilgilenen kişiler çalışma deneyimleri, oyun eleştirisi, bilimsel makale, oyun ve kitap çevirisi vs. konularında genellikle duyarsızlık örgütüyorlar. Maddi sorunlar aşılmadığı bahanesiyle, dramaturji, estetik nitelik, alan araştırması gibi konuları es geçiyorlar. Örneğin Assitej üyesi Ceren Okur ile birlikte 1,5 yıldan beri Mimesis sayfalarında çocuk gençlik tiyatrosu/drama alanında editörlük yapıyoruz, bu alana dair yazı yazan ve görüşlerini kamuoyu ile paylaşan insan bulmakta zorlanıyoruz. Elbette ki katkılar mevcut, ancak yetersiz. Sonuç olarak asıl misyonu çocuk ve gençlik tiyatrosu alanında üretime dönük eğitim organizasyonları ve uluslararası buluşmaları gerçekleştirmek olan Assitej’in, Türkiye sözü konusu olduğunda hak ettiği karşılığı bulamadığını söylemek yanlış olmasa gerek. Bu noktada Assitej’in Türkiye’de faaliyet gösteren çocuk ve gençlik tiyatroları ile buluşma olanaklarını daha çok zorlaması gerektiğini eklemek gerekir. Birliğe yapılan bir eleştiri olan Assitej’in dar bir çevreye hitap ettiği eleştirisidir. Ancak bana kalırsa bu durum özel bir istekten dolayı değil, rantçı olmayan bir anlayışla çalışan ve sanatsal nitelik konusunda duyarlı olan topluluk sayısının az olmasından kaynaklanmaktadır. Bu açıdan Assitej’in, ÇOGED’den (Çocuk ve gençlik Tiyatroları Derneği) farklı bir vizyonu vardır.

Ancak yukarıdaki yorumlardan yola çıkarak, Assitej içinde her şeyin pürü pak işlediğini söylemek de doğru olmaz. Türkiye’de birçok sivil toplum kuruluşunun ve örgütlenmenin yaşadığı en büyük sorun olan aktif üye azlığı, katılımcılık ve üretkenlik konusunda yaşanan sorunlar Assitej Türkiye Merkezi’ni 19 Haziran tarihinde Olağanüstü Genel Kurul yapmaya kadar getirdi. Neyse ki sağduyu galip çıktı, 41 üye toplantıya katılım gösterdi, Türkiye’nin ilk uluslararası tiyatro birliği üyelerinin demokratik ilgisiyle genel kurulunu gerçekleştirdi.

Assitej içindeki en temel sıkıntı, “adı var ama kendi yok olan üyeler” meselesi. Bu sadece Assitej’e özgü bir problem değil. İş emekçi bir pratik sergilemeye gelince kaçış eğiliminde olunması, üst siyaset diliyle konuşarak “talimatlar veren” ulusalcı hastalıklara tutulmak, “yapmak lazım diyenlerin” taşın altına elini sokmaması gibi eğilimler birçok sivil toplum yapılanmasında olduğu gibi Assitej içinde de tekerrür eden hastalıklar. Benim düşünceme göre, birkaç kişinin bile aktivist bir enerjiyle ortaya çıkması ve gerçekçi tartışmaları gündeme getirmesi üyeler arasında canlanma sağlayabiliyor. Örneğin Yarış(ma) Yarıştır(ma) kampanyasında Assitej’in verdiği kurumsal destek ve üyeler arasında canlı bir tartışma kültürü oluşması bence çok değerli bir süreçti. Bence yapılması gereken kurtarıcı beklemeden, üyeler arasında üretken tartışma ve buluşmaların canlandırılması olmalıdır. Bir örgütlenmeye anlam atfederken zaman zaman yaptığımız hatalardan birisi kendimizi dünyanın merkezinde görmek ve “mükemmeliyetçilik” olabiliyor. Ulusalcı aydın hastalığı olan bu tutumdan kurtulmanın tek yolu ise üretkenlik, gerekirse hata yapmayı göz önüne alma ve samimi bir eleştiri-özeleştiri mekanizmasının kurulmasıdır.

Genel kurulda Assitej örgütünün yaşadığı sorunların aşılması konusunda farklı görüşler dile getirildi. Popülizmden uzaklaşılması ve sahici bir üyelik mekanizmasının kurulması, AB projeleri ile birliğin mali sıkıntılarının aşılması, MEB ve Kültür Bakanlığı’na uyarıcı bilgilendirmeler yapılması ve çocuk gençlik tiyatrosu alanında işleyen komisyonların kurulması yönünde öneriler oluştu. Ayrıca Eskişehir, Bursa, İzmir, Mardin ve İstanbul’da yapılan çocuk gençlik tiyatrosu etkinlikleri göz önüne alınarak Assitej Türkiye Merkezi üyelerinin yö-

netime katılımını kolaylaştırıcı düzenlemelerin yapılması, gerekirse tüzük değişikliği yapılması konusunda görüşler açığa çıktı. Bu anlamda ben de yönetim kurulunda görev yapmak üzere seçildim. Çocuk ve gençlik tiyatrosu alanında digital arşiv hazırlanması ve Assitej Türkiye kurumsal web sayfasının yenilenmesi de yapılacak işler arasına alındı. Ayrıca Assitej üyesi akademisyenlerin çocuk ve gençlik tiyatrosu alanına entelektüel katkı yapmalarını sağlayacak çalışmalar yapması için öneriler dile getirildi. Bu genel kurultan sonra, Assitej'in yeni dönemde nasıl bir pratik sergileyeceğini takip etmek ülkemizdeki çocuk ve gençlik tiyatrosu pratiğinin güçlenmesi açısından önem kazanmaktadır. Eğer Türkiye'de çocuk ve gençlik tiyatrosu alanında bir çıkış olarsa, Assitej'in bu konuda yapacağı çok önemli katkılar olacaktır. Ancak öncelikle alandaki kişilerin bunu istemesi ve irade beyanında bulunması gerektiğini düşünüyorum.

KISIM IV

SERBEST ELEŖTİREL İNCELEME

Evde Oyun Evde Sanat- Ebeveynler İçin Öneriler⁵²

Sevgili okuyucular bugünkü yazımda, COVID 19 salgını sonrasında evde kalmak zorunda olan çocuklar ve gençler için oyun ve sanatın önemi ve aynı zamanda anne-babaların bu süreçte neler yapabileceği hakkında yazmak istiyorum. Öncelikle bir durum tasviri yapacağım.

Bilindiği üzere örgün eğitim kurumları koronavirüs pandemisi nedeniyle 16 Mart 2020 tarihinden bu yana, yaklaşık 70 günden beri kapalı. Sokağa çıkma yasaklarının başlamasından sonra çocuklar ve gençler evlere kapanmak zorunda kaldı. Bu süreçte çoğu öğrenci sürece hazırlıksız yakalanan eğitim kurumlarının yaptığı uzaktan eğitim uygulamaları denemelerinin öznesi haline geldi. Sürecin ilk bir ayında teknolojik altyapı olanaksızlıkları, öğretmenlerde uzaktan eğitim formasyon eksikliği ve isteksizliği gibi nedenlerle uzaktan eğitim sancılı bir şekilde ilerledi.

Ancak süreç içerisinde eğitim kurumları ve öğretmenler kriz refleksi göstererek teknolojik adaptasyon becerileri geliştirdi ve uzaktan eğitimin artık bir zorunluluk olduğu kanıksanmaya başladığı için ciddiyet arttı. X ve Y kuşağı öğretmenler bile çoğu hizmet içi eğitimde göstermedikleri üst düzey bir hayatta kalma refleksi gösterdiler. Dijital doğanlar kuşağı öğrencilerin ise, uzaktan eğitim sürecine çok hızlı adapte olduğu söylenebilir. Ancak bana kalırsa senkron ve a-senkron uygulamalarla yapılabilir hale gelen uzaktan eğitim süreci, eğitim pedagojisine dair ciddi bir değişimi beraberinde getirmedi. Didaktik, otoriter ve fabrikasyon eğitim pedagojisi teknolojik aygıtlarla yapılmaya devam ediliyor ülkemizin birçok yerinde. Bu anlamda eğitimi teknolojik aygıtlarla yapılabilir hale getirirken, aynı zamanda yeni bir eğitim pedagojisinin de tartışılmaya başlanmasını kıymetli buluyorum. Nasıl ki pandemi yaşamlarımıza dair tüm ezberleri bozuyorsa, umuyorum ki eğitim dünyasında da değişim yanlısı bir paradigma

52 Bu yazı 27.05.2020 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2020/05/evde-oyun-evde-sanat-ebeveynler-icin-oneriler/>) yayınlanmıştır.

gelişir. Bu sürece dair olgusal verileri de içeren Eğitim Reformu Girişimi raporu (<https://www.egitimreformugirisimi.org/turkiyede-koronavirusun-egitime-etkileri-i/>) ve TEDMEM (<https://tedmem.org/covid-19/covid-19-salgininda-ogrenmenin-surdurulmesi>) raporunun okunmasının oldukça yararlı olacağını düşünüyorum. Ayrıca Harvard Üniversitesi'nden Fernando M. Reimers ve OECD Eğitim Bölümü'nden Andreas Schleicher'ın raporu (https://globaled.gse.harvard.edu/files/geii/files/framework_guide_v4_tr.pdf) da global bir bakış açısı için bir çerçeve sağlayacaktır.

70 günden beri eve kapanmak zorunda kalan çocuklar ve gençler için, oksijensizlik ve hareketsizlik ciddi olarak üzerinde düşünmemiz gereken bir mesele. Öğrenciler akademik odaklı derslerini uzaktan eğitimle bir şekilde gideriyorlar ancak spor, müzik, resim, drama, dans gibi uygulamalı derslerin birçoğu öncelik önemini kaybetmiş durumda. Bazı nitelikli özel okullar hariç, uygulamalı dersler alanı uzaktan eğitimde ikinci plana atıldı. Diyeceksiniz pandemi öncesinde de durum böyle değil miydi? Cevap evet, ancak pandemi sonrasında oyun, sanat ve spora en çok ihtiyaç duyulan bir dönemde oluşan ihmaller acaba ne gibi sonuçlar ortaya çıkaracak? Artan ekran süreleri ve artan digital oyun bağımlılığı, obezite, disleksi, hiperaktivite ve otizm gibi çağımızın hastalıklarını tetikler mi sorusu birçok anne-babanın kaygı duymaya başladığı bir mesele haline geldi.

Ben son dönemde özellikle anne-babalara yönelik online bilgilendirme ve deneyim paylaşımı seminerleri yapıyorum. Bu seminerlerde de vurguladığım üzere; orta sınıf ebeveynler belki de tarihi bir fırsatı ele geçirerek, hayatlarında ilk defa çocuklarıyla yoğun bir şekilde baş başa kalma şansına sahip oldular. Çalışan orta sınıfların en büyük sorunlarından birisi, iş ve aile yaşamı arasındaki dengenin iş odaklı olmasıydı. Ebeveynler daha çok hafta sonu saatlerinde tüketim toplumu normları (AVM gezintisi, kurslar ve yaş günü partileri vs.) içinde çocuklarına zaman ayırabilmekteydi. Pandemi bu ezberi bozdu ve yorgun-işkolik orta sınıf ebeveynler çocuklarıyla ev içinde baş başa kaldılar. Bazı ebeveynlerin bu durumdan çok şikâyetçi olduğunu, bazıların da oldukça memnun olduğunu gözlemliyorum. Kendim de

bir ebeveyn olarak, bu sorunu içerden yaşıyorum ve pandemi sürecinde artan iş yükü altında kaygılanan tüm anne-babalarla da empati kuruyorum. Pandemi nedeniyle evde izolasyonda kaldığımız bugünlerde, çocukları ve gençler için oyunun ve sanatın önemini tekrar hatırlatmak istiyorum.

Oyun doğuştan gelen bir içgüdü olarak temel bir ihtiyaçtır. Ebeveynlerin öncelikle oyunun bir çocuk için hava kadar su kadar gerekli olduğunu bilmesi, çocuklara ev içinde oyun oynama ve hareket olanağı sağlayabilecek altyapı sağlaması gerektiğini düşünüyorum. Örneğin uzaktan eğitim sürecinde, çocukların ev içerisinde teneffüs ve hareket saatleri olması gerekiyor, ev içinde imkânlar dâhilinde mekânsal bazı düzenlemeler gerekiyor. İkinci olarak, ebeveynlerin kolaycılığa kaçarak çocukları digital oyuncaklara yönlendirmek yerine, fiziksel oyunlara yönlendirmesi gerektiğini düşünüyorum. Üçüncü olarak, da aşırı müdahaleci olmadan çocuklarla zaman zaman oyun arkadaşlığı (özellikle tek çocuklu aileler için) yapılmasını öneriyorum. Dördüncü olarak da, anne-babaların pandemi sonrası dönemde BM Çocuk Hakları Sözleşmesi 31.Maddesi'ne sahip çıkarak birer oyun hakkı savunucusuna dönüşmesini, eğitim kurumlarını, belediyeleri ve otorite sahiplerini çocukların özgürce oyun oynamasını desteklemesi için sivil baskı yapması gerektiğini düşünüyorum. Bu tartışmaları ve önerileri de içeren ve benim de konuşmacı olduğum bir söyleşiyi oyun hakkı savunucusu Aktif Yaşam Derneği youtube sayfasından (https://www.youtube.com/watch?v=OXRbvqIE_y4) izlemenizi öneririm. Ayrıca Boğaziçi Üniversitesi Eğitim Fakültesi akademisyeni Doç Dr. Mine Göl Güven ve temel eğitim bölümü öğrencileri tarafından Türkçe'ye çevrilen IPA Kriz Zamanlarında Oyun Adlı belgeyi (<https://img1.wsimg.com/blobby/go/7cc36312-26f1-4303-a5b4-0d1598c91028/downloads/IPA%20Kriz%20Zamanlar%C4%B1nda%20Oyun.pdf?ver=1590234161605>) de okumanızı öneririm.

Çocukların ve gençlerin evde kaldığı süreçte sanatsal etkinliklere de erişimi oldukça önemli bir mesele. Bu anlamda ebeveynler olarak neler yapabiliriz adına yüksek sesle düşünmek istiyorum. Birinci olarak, uzaktan eğitim sürecinde uygulamalı derslerin kesintiye uğrama-

ması için MEB ve eğitim kurumlarını harekete geçirmeliyiz. Kültür ve sanatın ihmal edildiği fabrikasyon bir eğitim anlayışı tam anlamıyla reddedilmelidir. İkinci olarak, çocukların ve gençlerin nitelikli sanatsal ürünleri izleyebilmesini teşvik etmeliyiz. İnternet ortamında erişime açılan yüzlerce kaliteli sanatsal içerik çocuklar ve gençlere izletilirse, en azından nitelikli bir izleme kültürü gelişecektir. Üçüncü olarak da, ev içinde çocuklarla birlikte şarkı söyleme, dans etme, yaratıcı yazarlık, dramatizasyon, kısa film çekimi vs. bazı etkinlikleri birlikte yapabiliriz diye düşünüyorum.

Son kitabımda (<https://www.idefix.com/Kitap/Cocuklar-ve-Genc-lerle-Drama-ve-Tiyatro-Perspektif-ve-Uygulama/Sanat-Tasarim/Tiyatro-/urunno=0001870516001>) bolca etkinlik önerisi yaptığım drama ve tiyatro etkinliklerini bulabilirsiniz. Ayrıca portalimiz yazarlarından sevgili Nedim Buğra'ın (<http://www.mimesis-dergi.org/2020/04/korona-gunlerinde-oyun-kulturunun-onemi/>) da yazısı bu anlamda sizlere fikir verebilir diye düşünüyorum.

Kriz dönemleri tarih boyunca toplumlarda değişim dönemlerinin de başlatıcısı olmuştur, umuyorum ki post-pandemi sonrası dünyada çocuklar ve gençler için daha yaşanabilir bir dünya yaratma adına aksiyon alabiliriz. Herkesin bayramını kutluyor, sağlık sıhhat ve afiyet diliyorum.

Uzaktan Eğitimle Tiyatro ve Drama Dersleri Mümkün mü?⁵³

Koronavirüs pandemisini yaşadığımız şu günlerde, uzaktan eğitim süreci tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de en çok tartışılan ve üzerine düşünülmeye başlanan bir konu haline geldi. Örgün eğitim kurumları teknolojik ve ekonomik altyapı gücü doğrultusunda, eğitimin sürdürülmesi adına canla başla bir çalışma yaparak uzaktan eğitimi devam ettirmek için büyük bir efor sarf ediyor. Öğretmenler ve akademisyenler bugünlerde epeyce meşgul, daha önceden deneyimlemediği dijital ve uzaktan öğrenme pedagojisini algılamaya çalışıyor. Senkron (eş zamanlı uzaktan eğitim) ve a-senkron uygulamalarla eğitimi birleştirerek öğrencilere destek olmaya gayret gösteriyorlar. Uzaktan eğitimde içerikle birlikte belirleyici olan aynı zamanda teknolojik aygıtların kalitesi ve internet veri tabanı hız kapasitesi de olmaktadır.

Bugünkü yazımda üniversitelerde sahne sanatları eğitiminin ve k12 (anaokulu-ilkokul-ortaokul ve lise) düzeyinde drama ve tiyatro derslerinin nasıl sürdürüldüğü üzerine kısa bir yazı yazmak istedim. Bilindiği üzere, üniversitelerde 2020 bahar dönemi eğitiminin uzaktan eğitimle sürdürülmesine karar verilmişti. Ancak konservatuar ve sahne sanatları bölümlerinde uygulamalı derslerin (oyunculuk, sahne, dans, şan, hareket vs.) uzaktan eğitimle yapılmasının mümkün ol(a)mayacağı kararı da alınarak, uygulama ağırlıklı derslerin yaz döneminde telafi eğitimi şeklinde yapılmasına karar verildi. Türkiye’de 38 farklı üniversitede tiyatro veya oyunculuk eğitimi veriliyor ve şu anda takip ettiğim kadarıyla çoğu üniversitede sadece teorik dersler yapılmaya devam ediliyor. Öğrenciler tiyatro tarihi, dramaturji, metin çözümleme, tiyatro eleştirisi, dramatik yazarlık gibi kuramsal dersleri üniversitelerin kendi iç uzaktan eğitim sistemleri veya Zoom-Adobe gibi uluslararası programlar vasıtasıyla sürdürüyor. Bu tip programlar

53 Bu yazı 21.04.2020 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2020/04/uzaktan-egitimle-tiyatro-ve-drama-dersleri-mumkun-mu/>) yayınlanmıştır.

sayesinde dersi veren akademisyen görüntülü konuşmanın yanısıra, masaüstü paylaşımı yaparak slayt sunum, tahtaya yazı yazma, video gösterme, chat üzerinden yorum yazma gibi dijital seçeneklere de sahiptir.

Ancak uzaktan eğitimle yapılan teorik derslerde daha çok monolog şeklinde bir anlatım biçiminin egemen olduğunu gözlemek mümkün. Eğitim pedagojisi ve katılımcı öğrenme biçimlerinin ne ölçüde kullanıldığı bir tartışma konusu olarak devam ediyor. Bir de akademisyenlerin ders anlatım üslubunu, görsel ve dijital materyaller kullanarak revize etmesi zorunlu gözüküyor.

Uygulama içeren derslerde (oyunculuk ve sahne dersleri) ise, takip ettiğim kadarıyla derslerin sadece teorik bölümlerinin (oyunculuk teorisi ve karakter analizi) uzaktan eğitimle işlenebileceği kanısı hâkim. Uygulamalı çalışmalarının online eğitim imkanlarıyla yürütülmesinin mümkün olmadığını söyleyenler;

- a) Tiyatronun canlı performansa ve seyirciyle etkileşime dayalı bir sanat olarak sinemadan farklı olduğunu, online uygulamalı oyunculuk derslerinin bir tür kamera oyuncululuğu dersi olarak tiyatro sayılamayacağını savunuyorlar.
- b) Online uygulamalı oyunculuk derslerinde, beş duyu organının ve bedensel ifadenin algılanmasının mümkün olmadığını düşünüyorlar.
- c) Online uygulamalı oyunculuk derslerinde, bilgisayar ya da telefon mikrofonundan çıkan sesin mekanik olduğu; dolayısıyla oyuncunun vokal alt metin ve diksiyon kuralları açısından doğru değerlendirilemeyeceği görüşü hakim.
- d) Online uygulamalı oyunculuk derslerinde yapılan bir dersin ölçme ve değerlendirme kriterleri (not verme vs.) açısından objektifliği de tartışılan konulardan bir tanesi.

Uygulamalı çalışmalarının online eğitim imkanlarıyla yürütülmesinin mümkün olduğunu düşünenler ise;

- a) Ekran karşısında yapılan oyunculuk egzersizlerinin bir tür ön-alıştırma olarak görülmesi gerektiğini, öğrencilerin oyunculuk sanatından uzaklaşmaması adına aksiyon alıştırma çalışmalarının yapılabileceğini önermektedir.
- b) Tıpkı dans, müzik ve spor derslerinde olduğu gibi tiyatro oyunculuk çalışmalarında da online olarak oyuncuya katkı sunulacağını belirtmektedir.
- c) Online uygulamalı derslerde öğrenciye kısa ödevler ve geri bildirimler yapılarak monologlar ağırlıklı parçalarla oyunculuk çalışmasının devam edebileceği görüşünü savunmaktadır.

Korona pandemisi sürdükçe sahne sanatları eğitimi anlamında bu tartışmanın devam edeceğini düşünüyorum. Bilimsel veriler pandeminin yan etkilerinin en az bir yıl daha süreceğini göstermektedir. Farz edelim ki yasaklar kalktı ve hayat normale döndü, sahne üzerinde uygulamalı oyunculuk çalışmasında kaç öğrenciyle fiziksel temas gerektiren çalışmaları icra edebileceğiz? Verdiğimiz sahne parçalarında oyuncuların arasında kaç metre mesafe olacak? Sahneye maske ile mi çıkacağız? Psikolojik tedirginlikler ve sosyal mesafe koronafobileri hemen geçecek mi? Olası bir ikinci dalga durumunda da sahne sanatları eğitimi yarıda kesilecek mi? Bu yüksek sesle düşünme çalışmalarının hep birlikte tartışılması ve somut ve yapıcı öneriler getirilmesi gerektiğini düşünüyorum. Ayrıca ABD’de ve Avrupa’daki sahne sanatları okullarındaki global örneklerle bakarak da tartışmanın derinleşmesi yararlı olacaktır.

Ben hem eğitimin sürdürülmesi, hem de olası öğrenci mağduriyetlerinin (mezuniyet sorunları, ekonomik darboğaz vs) önüne geçilmesi açısından geleceğin belirsiz olduğu bu süreçte senkron ve a-senkron bazı çözümlerle uygulamalı derslerin sürdürülmesi adına denemeler yapılması gerektiğini düşünenlerdenim. Ayrıca a-senkron çözümler olarak sahne sanatları eğitiminin sürdürülmesi için digital bir arşiv oluşturulması gerekmektedir. Örneğin altyapısı güçlü üniversiteler işbirliği yaparak kurumsal kitapların digital arşivlerini öğrencilerin erişimine açabilir ve aynı zamanda uygulama dersleri için alanında

uzman kişilerden videolar oluşturmaları istenebilir. Bu sayede işbirliği ve güç birliği yapılarak a-senkron uzaktan eğitim çözümleri oluşturulabilir. Ayrıca internet üzerinden erişime açılan tiyatro gösterilerinin de eğitim müfredatının önemli bir parçası olması elzem gözükmektedir. Ayrıca üniversiteler kendi müfredatlarına hem öğrenciler hem de akademisyenler için uzaktan eğitim teknoloji dersleri koymalıdır. Bu sayede teknolojiye adaptasyon ve digital okuryazarlık güçlenebilir.

Meselenin k12 ayağında da, eğitimde drama, yaratıcı drama ve tiyatro kulüp çalışmalarında neler olduğuna kısaca bir göz atalım. Devlet okullarında drama ve tiyatro derslerinin sürdürülmesi adına bir girişim olduğu bilgisine sahip değilim, ayrıca MEB EBA sisteminde de bu konuda bir çalışma olduğunu henüz duymadım. Özel okullarda çalışan drama ve tiyatro öğretmenlerinin yaptığı bazı çalışmaları sosyal medya üzerinden izledim; “şimdi ve o anda” ilkesine dayalı yaratıcı drama çalışmalarının kısmi düzeyde yapılabildiğini gözlemledim. Örneğin masal okuma, tiyatro oyunu okuma provası, şiir dinletisi, yaratıcı yazarlık, öykü tamamlamaca, pantomim, tekerleme, şarkı söyleme, evde kalan anne-baba ve çocukların canlandırma yapması gibi etkinliklerin yapılabildiğini, grup etkileşimine dayalı uygulamaların ise yapılamadığını söyleyebiliriz. Teknolojinin imkânları ölçüsünde drama ve tiyatro öğretmenlerinin yaptığı bu çalışmaları takdirle karşılıyorum. Çocukları ve gençleri bu zor günlerde bir nebze olsun güldürmek, düşündürmek bile çok önemli bir çaba. K12 düzeyinde de bu tartışmanın derinleştirilmesi ve Çağdaş Drama Derneği gibi kurumlardan da görüş alınarak drama derslerinin online olarak nasıl sürdürülmesi gerektiği araştırılmalıdır. Ayrıca tiyatro kulüp çalışmalarında gençler için oyun okuma, analiz ve yaratıcı yazarlık çalışmaları yapılarak öğrencilerin tiyatronun farklı yönlerini algılamaları sağlanabilir.

İnsan zor koşullarda yaşamsal kaygılarla değişimlere çabuk adapte olabilen bir varlık. Sanat eğitimi açısından da, sanatçıların ve eğitimcilerin maddi manevi ihtiyaçlarının giderilmesi açısından da pandemi günlerinde lütfen yüksek sesle düşünelim, tartışalım. Tukaka demeyelim, tutucu olmayalım, bilimsel ve teknolojik gelişmelerle birlikte tartışalım. 10.yılıni kutlayan Mimesis Sahne Sanatları Portalı de bu

tartışmaya ev sahipliği yapacaktır.

Pandemi günlerinde herkese bol sağlık, yardımlaşma ve dayanışma dolu günler diliyorum.

Mesele Güzel Sanatlar Eğitimi!⁵⁴

9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (GSF) öğrencileri, mezunları ve akademisyenleri, 1994 yılından beri kullandıkları Narlıdere kampüsünden “deprem tehlikesi” bahanesiyle, tabiri caizse “sürülmek” isteniyor. Üniversite yönetimi, Türkiye’nin en köklü Güzel Sanatlar Fakültesi’ni üniversitenin yeni yerleşkelerinden birisi olan Tınaztepe’deki Rektörlük binasına “geçici” olarak göndermeye çalışıyor. Ancak ofis odaları şeklinde tasarlanmış Tınaztepe kampüsündeki bina sanat eğitimi vermek için uygun değil. Örneğin resim, seramik ve heykel atölyesi, oyunculuk sahnesi, dans stüdyosu, karanlık oda gibi sanat eğitimine uygun sınıflar yok. 1994’den bir elde edilen zengin altyapı olanaklarını kaybetmek istemeyen GSF öğrencileri ve akademisyenleri, bu haksız tahliye girişimine karşı direnç örgütleyerek ülke genelinde kamuoyu yaratmak amacıyla “mesele bina değil eğitim” sloganıyla bir dizi eylemlilik süreci başlattı. 9 Eylül GSF Dayanışması’nın (<https://twitter.com/deugsfogrenci>) organize ettiği imza kampanyası, basın açıklaması, sosyal medyada kamuoyu çalışması gibi etkinliklerle konu basında da tartışılmaya başlandı. 19 Temmuz tarihindeki Birgün Gazetesi’nde Gözde Bedeloğlu GSF ve eğitim hakkına vurgu yapan bir yazı (<https://www.birgun.net/haber-detay/gsf-ve-egitim-hakki.html>) kaleme aldı. GSF eski öğretim üyelerinden Prof. Dr. Oğuz Adanır ise, www.kentveyasam.com adlı yerel haberler yayınlayan web sayfasında 45 yıllık GSF binalarının tarihsel sürecine dair saptamalarda bulunan bir yazı (<http://www.kentveyasam.com/dusunce-yapisi-23-yhbrdty-4292.html>) kaleme aldı. Sözcü gazetesinden Gökmen Ulu konunun siyasi boyutlarını irdeleyen bir yazı (<https://www.sozcu.com.tr/2019/gundem/turkiyenin-en-buyuk-sanat-kurumu-yikilacak-5232319/>) kaleme aldı.

Mağdur olan öğrenci ve akademisyenlerin kamusal sağduyu ve müzakere çağrısına (<https://twitter.com/deugsfogrenci/status/1144444444444444444>)

54 Bu yazı 26.07.2019 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2019/07/mesele-guzel-sanatlar-egitimi/>) yayınlanmıştır.

[tus/1150873111417544706/photo/1](https://www.haber.deu.edu.tr/kamuoyu-aciklamasi-gsf-ve-konservatuvar-binalarinin-tasinmasi/)) 9 Eylül Üniversitesi Rektörlüğü de üniversite web sayfasından “üslupsal olarak oldukça farklı bir açıklamayla” yanıt (<http://haber.deu.edu.tr/kamuoyu-aciklamasi-gsf-ve-konservatuvar-binalarinin-tasinmasi/>) verdi.

Oluşan öğrenci protestoları sonrasında, öğrencilerle dayanışma içine giren akademisyenler, öğrencilerin haklı taleplerini ısrarlı bir şekilde gündeme getirdikleri için “görülen lüzum üzerine” gerekçe gösterilmeden idari görevlerinden (bölüm başkanlığı) alındılar. Üniversite yönetiminin bu otoriter yaklaşımı sonrasında, 9 Eylül GSF’nin nitelikli bir sanat eğitimini nasıl sürdüreceği meselesi epeyce tartışılacak gibi gözüküyor.

9 Eylül GSF meselesine dair görüşlerim şu şekildedir:

- 1) Deprem nedeniyle tahliyesi gündeme getirilen GSF binasına ait deprem raporları kamuoyuna açıklanmalıdır. Üniversiteye bağlı Mühendislik Fakültesi tarafından hazırlanan ancak bir sır gibi saklanan deprem raporu, etik ve vicdani olarak kamuoyu nezdinde sorgulanacaktır. Bu yüzden de, tarafsız ve bağımsız kurumlar tarafından kamuoyuna deprem raporları açıklanmalıdır. Bu açıklama olmadan, depremi bahane ederek binanın tahliye edilmek istenmesi, demagoji ve manipülasyondan başka bir anlama gelmemektedir.
- 2) GSF öğrencilerinin ve akademisyenlerinin 25 yıldan beri nitelikli bir şekilde eğitimini sürdürdüğü altyapı olanakları, geçici olarak taşınılması düşünülen Tınaztepe kampüsünde nasıl sağlanacaktır sorusuna üniversitenin gerçekçi bir yanıt vermesi elzem gözükmemektedir. Sanat eğitimine uygun olarak yapıldığı bizzat üniversite tarafından da kabul edilen yeni binada, GSF müfredatındaki uygulamalı ve teorik derslerin yapılması gerçekçi değildir. İyi ihtimalle en az iki yıl sürecek bir inşaat çalışması sürecinde, yani 2019-2020 ve 2020-2021 dönemindeki öğrencilerin akademik özlük hakları nasıl giderilecektir? Zorlayıcı elemelerden sonra kazandıkları üniversitede, hak ettikleri eğitimi alamayacak öğrenci ve ailelerine nasıl bir açıklama

yapılacaktır? “*Eh biz planlama yapmadan Türkiye’nin en köklü GSF’ini taşıma kararı aldık, kusura bakmayın çocuğunuz bu süre zarfında çok da iyi bir eğitim alamayacak, ama merak etmeyin bir şekilde telafi edeceğiz*” mi denilecek. Bu yüzden de, uzlaşya dayalı ve demokratik bir yol haritası olmadan yapılacak bina taşınması kabul edilmemelidir. Alternatif olarak sunulan İzmir’in farklı lokasyonlarındaki binalar için bile en az bir yıl beklenmelidir diye düşünüyorum, çünkü o binaların da altyapısı henüz hazır değildir.

Mimesis dergisinde 30.01.2019 tarihinde gündeme getirdiğim (<http://www.mimesis-dergi.org/2019/01/sanat-egitimi-olmadan-sekuler-sanat-devam-eder-mi/>) yazıda da vurguladığım üzere, seküler sanat eğitimi geleneklerini tasfiye edip zayıflatmaya yönelik çok sayıda girişime tanık oluyoruz. Politik, idari ve ekonomik baskıların Ankara DTCF Tiyatro bölümü, Mimar Sinan Üniversitesi Konservatuvarı, Hacettepe Üniversitesi ve 9 Eylül GSF’ini nasıl da derinden etkileyebildiğine tanıklık ediyoruz. Eğer mesele seküler alanı geliştiren, nitelikli sahne sanatları ve güzel sanatlar eğitimi sürdürmekse, öğrenci, akademisyen ve ailelerin somut ve haklı talepleri kararlı bir şekilde savunulmaya devam edilmelidir. Türkiye’de geldiğimiz nokta itibarıyla kaybedecek bir şeyimiz kalmadığı için, amatör, alternatif, resmi eğitim kurumu fark etmeden tiyatro, dans, müzik, resim, edebiyat vs. alanlarındaki kesimlerin birbirine yakınlaşması ülkemizdeki sanat eğitiminin geleceğini koruma adına elzemdir. Yeter ki, “konservatif”, “konformist”, “kurumsal” kalıplardan çıkıp büyük resme odaklanalım.

Sanat Eğitimi Olmadan, Seküler Sanat Devam Eder mi?⁵⁵

Sanat eğitimi (tiyatro, resim, müzik, dans, bale, moda vs.) veren kurumların niteliği bir ülkenin geleceğine yapılan belki de en büyük yatırımlardan birisidir. Eğer okulöncesinden üniversiteye kadar nitelikli sanat eğitimi verirsiniz, ülkenin kültür ve sanat yaşantısının temelini oluşturacak kültür sanat üreticilerinin temellerini atmış olursunuz. Batı toplumlarının başarılı olduğu ancak bizim belki de en büyük problemlerimizden birisi, nitelikli bir kültür sanat eğitimini kurumsallaştırıp geniş kesimlere ulaştıramamamız.

20 milyona yakın çocuk ve gencin olduğu bir ülkede, ülkemizin önemli sanat eğitimi kurumlarına yönelik hasar verme girişimleri çoğumuzda geleceğe dair kaygı yaratıyor. Seküler sanat alanını dağıtmaya dönük son yıllarda yapılan kapsamlı saldırılar artarak devam ediyor. Önce Ankara, sonra İstanbul, şimdi de İzmir'de yine başladılar şarkılarına maalesef.

Üniversite tiyatro eğitimi alanında, ilk önemli darbe 2017 yılında Ankara Üniversitesi DTCTF Tiyatro Bölümü'nden barış imzacısı yedi akademisyenin KHK ile üniversiteden uzaklaştırılmasıyla gerçekleşti. 1958 yılında kurulan ve Türkiye'nin en köklü tiyatro eğitim kurumlarından birisi olan Ankara Üniversitesi DTCTF Tiyatro Bölümü'nün geleneğine yapılan bu saldırı sonrasında, DTCTF Tiyatro Bölümü ciddi bir kadro ve gelenek kaybı yaşadı. Geleneği sürdürme adına geride kalanlar özverili bir şekilde çok büyük bir emek sarf ediliyor olsa da, bilgi birikimi, mesleki uzmanlaşma ve akademik derinleşme açısından önemli bir hasardan bahsedebiliriz. Örneğin yüksek lisans ve doktora düzeyinde yapılan çalışmaların minimuma inmesi, uzun vadede ciddi bir kadrolaşma sorunu yaratacak gibi gözüküyor. Çeviri, araştırma, oyun yazarlığı, nitelikli çalıştaylar, konferanslar, dergi yayıncılığı birçok konuda tiyatro akademisindeki ilerlemenin önü kesilmiş oldu.

2018 yılında ise, Mimar Sinar Üniversitesi Devlet Konservatua-

55 Bu yazı 30.01.2019 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2019/01/sanat-egitimi-olmadan-sekuler-sanat-devam-eder-mi/>) yayınlanmıştır.

rının İstanbul'un merkezi noktasındaki binası tahliye edilmek istendi. Veli, öğrenci ve akademisyenlerin yoğun tepkisi ve hukuki mücadelesi sonrasında geçici olarak geri adım atılsa da, binanın şehrin en uzak noktalarından birisine taşınması tehlikesi henüz bitmedi. 136 yıllık bir geçmişi olan bir kurumun, taşınma ve tahliye baskısıyla zedelenmesi gelecek kuşakları oluşturacak profesyonel müzisyen, oyuncu, balerin yetişmemesi anlamına gelecektir. İstanbul'daki önemli bir olgu olarak da, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Pantomim Ana Sanat Dalı'na öğrenci alımının durdurulması oldu. Hatırlanacağı üzere bölümü 2006 yılında kuran Vecihi Ofluoğlu konservatuar yönetimi tarafından alınan bu karar sonrasında cübbe ve kep verilmemesini öğrencilerle birlikte pantomimle protesto etmiş ve kurumdan istifa etmişti.

Son günlerde de önemli bir gündem maddesi, İzmir'de Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin binasının İzmir'in uç bir noktasındaki Tınaztepe kampüsüne taşınmak istenmesi. 1994 yılından beri Narlıdere'de bulunan Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2000'e yakın öğrenci ve 150'nin üzerindeki akademik ve idari personeli içinde barındırıyor. Narlıdere'de 25 yıldır eğitim yapılan binanın, "deprem güçlendirmesi" ileri sürülerek sanat eğitimi ihtiyaçlarına göre dizayn edilmemiş bir binaya taşınmak istenmesi tepkilere neden oldu.

Hatta öğrenciler ve akademisyenler kendi iradeleri dışındaki bu tahliye-taşınma operasyonuna karşı bir imza kampanyası bile başlattılar. <https://www.change.org/p/de%C3%BC-g%C3%BCzel-sanatlar-fak%C3%BCltesi-yerinde-kalsin> sitesinden kampanyaya destek olabilirsiniz. Üniversite Rektörlüğü ise, oluşan tepkiler üzerine "sağduyu ve metanet" çağrısı yapan bir açıklama yaptı. (<http://www.kanalben.com/egitim/rektorluk-acikladi-o-fakulteler-tasiniyor-mu-h511432.html>) Tiyatro akademisinin önemli isimlerinden ve 9 Eylül GSF kurucularından Prof. Dr. Özdemir Nutku da, konu hakkında sosyal medya hesabında önemli açıklamalarda bulundu:

"Dünyanın bütün gelişmiş ülkelerinde sanat okulları olabildiğince merkezde olur. Çünkü böylece halkın ayağına daha çabuk ve iyi hizmet götürmüş olur. GSF'lerde müfredat programları, kuram % 20

ya da 30, uygulama % 80 ya da 70'tir. Bu yüzden her bölümün kendi ders programına uygun atölyeleri, stüdyoları, laboratuvarları ve bunlara uygun araç gereçleri vardır. Örneğin, sahnesiz Tiyatro eğitimi yapılamaz, çünkü sahne bu eğitimin yüreğidir. Elektronik stüdyosu olmadan Sinema eğitimi olamaz, fırınları olmadan seramik eğitimi yapmanın olanağı yoktur. Resim, Grafik, Heykel bölümleri için geniş alanlar, El sanatları için dokuma tezgâhları gereklidir. Müzik bölümü için müzik aletlerine ve kayıt stüdyolarına gereksinim vardır. Bütün bu atölyeler, stüdyolar vb. olmadan, sadece odalardan ibaret bir binaya GSF'nin taşınması isteği bir fanteziden öteye gidemez, daha doğrusu bu eğitimi toptan yok etmek anlamına gelir. Fakültenin gideceği binada bunların hiçbiri yoksa bunları yaparız safsatası ile eğitim baltalanmış olacaktır. Üstelik bölümümüzde 27 Mart Tiyatro Günleri ve diğer bölümlerin etkinlik hazırlıkları sürerken ve bütünleme sınavları sürecinde böyle bir kararın alınması eğitim adına düşündürücüdür. Oysa Narlıdere'deki binada uygulamalar için bütün bu mekânlar mevcutken, bu okulu çorak bir binaya götürmek ne kadar akılcıca olur?"

9 Eylül Üniversitesi GSF 1976 yılında kurulmuş ve Türkiye'deki birçok Güzel Sanatlar Fakülteleri'ne model oluşturmuştur. Özellikle tiyatro eğitimi alanında, Özdemir Utku'nun öncülüğünde yeni bir model oluşturulmuş ve hâlihazırdaki birçok devlet ve vakıf üniversitesi bu modeli kendisine örnek almıştır. Bu yüzden de, fakülteyi kuran asli unsurların deneyimi bilgi ve alternatif önerileri ve öğrencilerin demokratik iradeleri dikkate alınmalıdır.

2017 yılından bugüne resmi eğitim kurumlarına yapılan operasyonların sistemli ve kapsamlı bir şekilde sürdürüldüğüne maalesef tanık oluyoruz. Ülkemizde geleneği olan ve nitelikli kültür ve sanat eğitimi veren kurumlarının altının boşaltılmaya çalışılması, seküler sanat alanına uzun vadede çok ciddi bir darbe olacaktır. Eğitim üzerinde yapılan manipülasyon ve tahribatların kuşaklar üzerinde etki yaratacağını öngörürsek, üniversitelerin tüm bileşenlerinin, öğrenci, veli ve eğitimcilerin kurumlara sahip çıkmak için direnç göstermesi elzemdir. Ayrıca resmi kurumlar dışında manevra alanı daha fazla olan amatör ve alternatif bölgenin de bu süreçte katkısı büyük olacaktır.

Kopyala, Yapıştır, Aşır, Oldu mu Sana Tiyatro Kitabı!⁵⁶

Kamuoyunun da takip ettiği üzere, son dört yılda tiyatro ve drama alanında daha çok eğitmen, eğitim koordinatörü ve akademisyen olarak Türkiye'nin farklı kurumlarında çalışmalar yürütüyorum. Çalışma yaptığım alanlarda yeni çıkan Türkçe ve İngilizce kaynakları elimden geldiğince takip etmeye çalışıyorum. Geçtiğimiz günlerde Pozitif Yayınevi tarafından basılan yazar Yılmaz Arıkan'a ait "Uygulamalı Oyunculuk Teknikleri" adlı kitap elime geçti. Ancak kitabı okumaya başlayınca şok üstüne şok yaşadım. Kitabın 44-49 sayfa arasındaki bölümün, benim kendi kitabımdan ciddi bir intihal yapılarak yayınlandığını fark ettim. Kitabın içinde veya kaynakça bölümünde yaklaşık 5 sayfalık birebir alıntının "benim kitabımdan " alındığına dair hiçbir ibare bulunmamaktadır.

Yazar Yılmaz Arıkan'ın kitabının 44-49 sayfa arasındaki bölümü, benim 2015 Eylül ayında BGST Yayınları tarafından çıkan, "Oyun-Tiyatro-Drama İlişkisi Kuram ve Uygulama" adlı kitabımın 110-112-113-133-134 ve 212'inci sayfalarının değişik bölümlerinden birebir alıntılarla harmanlandığını, ancak bu intihali yaparken kaynak göstermediğini tespit ettim. Kendi kitabım ve Yılmaz Arıkan tarafından yayınlanmış kitabın ilgili bölümlerini karşılaştırmalı inceledim. 44 ve 49 sayfa arasındaki bölüm neredeyse yüzde yüz kopyalama yapıştırma olarak Yılmaz Arıkan tarafından yayınlanmış. Bundan üç yıl önce yayınlanan kitabımın, kaynak gösterilmeden ve izinsiz olarak Pozitif Yayınevi tarafından 2018 yılında basılan bir kitapta etik ihlaller olacak şekilde basılması şahsım adına üzüntü verici oldu. Yayınevine bu konuda hem bilgilendirme e-maili attım hem de telefon yoluyla ulaşmak için ısrarlı bir şekilde aradım. Telefon numaramı iki defa almalarına rağmen, bana nezaketen de olsa bir geri dönüş yapmadılar. Ben de olayın mağduru bir yazar olarak, hukuki düzeyde girişimlerimi baş-

56 Bu yazı 27.10.2018 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2018/10/kopyala-yapistir-asir-oldu-mu-sana-tiyatro-kitabi/>) yayınlanmıştır.

lattım ve avukatımla görüşmeleri sürdürüyorum. Umuyorum hem intihal yapan yazar Yılmaz Arıkan hem de intihale ortak olan Pozitif Yayınevi yetkilileri ve kitap editörleri tatmin edici bir açıklama yapacaklardır. Yapılacak açıklamaya göre, reklam mottosundaki absürd ifadeyle “Türkiye’nin en çok satan tiyatro eğitimi kitaplarının yazarı Yılmaz Arıkan’ın” bir tiyatrocusu ve aydın olarak pozisyonu ve Pozitif Yayınevi’nin yayıncılık prestiji bir turnusol kâğıdı olarak ortaya çıkacaktır.

Bu olaydan sonra kitabın genelini de incelediğimde, copy-paste düzeyinde yazılmış (bağımsız geçişler, ciddi tashih hataları, özgünlük problemi vs.) bir eser olduğunu tespit ettim. Kaynakçada sanki yazar çoğunlukla İngilizce kaynaklardan yararlanmış gibi bir “şaşırtmaca” yapılmış. Günümüzde bir lise öğrencisinin bile dikkat ettiği “alıntılama”, “kaynak gösterme” gibi akademik yazım kurallarına dikkat edilmemiş. Kitabı tamamen incelediğimde, üç önemli kaynaktan içerik aşırılması yapıldığını daha tespit ettim. Bunlardan ilki oyuncu Berna Adıgüzel’in Mayıs 2005’de Bilkent Üniversitesi’nde savunduğu ve ulusal tez merkezinde yayınlanmış “Aktörlere Yönelik Ses Konuşma ve Vücut Eğitimi ve Geliştirilmiş Uygulama Yöntemleri” adlı yüksek lisans tezi. Yılmaz Arıkan kitabının 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 ve 31 sayfaları tezden neredeyse yüzde yüze yakın kopyalanmış. İkinci ciddi intihal ise, Doç. Nazım Uğur Özüydin’in “Oyunculukta Fiziksel Eylemler Yönteminin Analizi” adlı Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi SDÜ ART-e Kasım Aralık 2016 cilt 9 Sayı 18’de yayınlanan makalesinden yapılmış. Kitabın 102-103-104 ve 105 sayfaları makaleden “aşırılmış”.

Ama asıl büyük bomba ise, kitabın 151 ve 217 arasındaki bölümü tamamen Tiyatro Bereze oyuncusu Erkan Uyanıksoy’un 2007 yılında “Viola Spolin’in Tiyatro Anlayışı ve Dramayı” kullanımını adlı yüksek lisans tezinden yüzde 95 şekilde “aşırılmış” olmasıydı. Özellikle bu bölümdeki intihali görünce gerçekten sinirlendim. Yıllarca akademik çalışma yapmış insanların emeğine bir çırpıda konulduğunu görünce, gerçekten öfkelen dim. 60 sayfaya yakın birebir alıntı nedir allah aşkına, bunu yazar ve yayınevi bir açıklasın tiyatro dünyamıza? İnti-

hal TDK sözlüğünde “aşırma”, akademi dünyasında ise suç teşkil eden “fikir hırsızlığı” anlamına geliyor. Bizler üniversite veya k-12 düzeyindeki tüm öğrencilerimize bile bilimsel araştırma yöntemlerini anlatırken, akademik dürüstlük kavramından bahsediyoruz. Bu yüzden de ticari olarak çalışan profesyonel bir yayınevinin ve yirminin üzerinde kitap yazmış bir yazarın işin etik boyutuna dikkat etmemesi kabul edilebilir bir tavır değildir.

Bu yüzden de bir akademisyen, eğitmen ve tiyatro alanında yayıncılık yapan birisi olarak bu “İNTİHAL” konusunu gündeme getirmek vicdan meselesi oldu. Bu olaylardan sonra intihal mağduru eğitimciler olarak kendi aramızda bir haberleşme ağı kurduk ve hukuki süreci başlatmak için girişimlerimizi başlattık. 10 günden beri Pozitif Yayınevi yetkilileri ve yazar Yılmaz Arıkan hala açıklama yapmadı. Bu anlamda bize de hukuki süreci başlatmaktan başka çare kalmıyor.

Ben tiyatro kamuoyumuzda ve yayıncılık dünyamızda “tiyatro yayıncılığında etik ilkeler” konusunun gündeme gelmesini istediğim için, konuyu Mimesis sayfaları aracılığıyla gündeme getirmek istedim. Nitelikli ve etik bir yayıncılık faaliyetinin gerçekleşmesine inanan yazar, akademisyen, editör, eleştirmen ve yayınevi yöneticilerinin dikkatine sunuyorum. İnşallah olgun, seviyeli, gençlere örnek olacak bir tartışma ve yaptırım kararları ortaya çıkacaktır.

Konstantin Stanislavki’nin “tiyatroda ahlak” adlı makalesini oyunculuk bölümü öğrencileriyle yakın zamanda tartışmış bir akademisyen olarak, sanatın saygınlığını ve niteliğini artıracak eylemlere özlem duyduğumuzu belirtmek istiyorum.

Dijital Doğanlar İçin Tiyatro ve Drama⁵⁷

İlköğretim ve lise düzeyindeki okulların açılmasına çok az bir zaman kaldı. Eğitim dünyasında şu günlerde öğretmenlerin seminer çalışmaları sürüyor. Bundan tam bir yıl önce yazdığım yazıda Türkiye'deki drama ve tiyatro eğitimine dair gözlemleri paylaşmıştım. (<http://mimesis-dergi.org/2010/09/okullar-aciliyor%E2%80%A6peki-ya-tiyatro-ve-drama-egitimi>) Bugünkü yazımda aynı konuya farklı bir çerçeveden bakmak istiyorum, çünkü bunun bir ihtiyaç olduğunu düşünüyorum. Bir süreden beri İstanbul ve Anadolu'nun çeşitli kentlerinde öğretmenlere uygulamalı eğitimler yaptırdığım için de konuya dair değişik gözlemlerim oldu.

Bugünkü yazımın başlığını kısa bir süre önce katıldığım bir seminer çalışmasından esinlenerek koydum. Özel sektörde çalışan teknoloji uzmanı sayın Sezer Pal benim de katıldığım bir eğitimde *Dijital Doğanlar Çağında Talim Terbiye* adlı bir sunum yaptı. Sunumda 1990 sonrası doğan kuşak, dijital çağın çocukları (Z nesli) olarak adlandırılıyordu. Z nesli olarak adlandırılan bu kuşak dikkat toplamada zorluk çeken, sabırsız fakat fonksiyonel bir düşünme becerisine sahip, değişime hızlı ayak uydurabilen ve teknolojiyi çok iyi kullanan bir nitelikte idi. Sosyal medyaya aşırı derece bağımlı bir “facebook” ve “msn” kuşağından bahsedildi. Sanal sosyalleşmeye eğilimli bu kuşak sürekli “görünme” takıntısıyla yaşamakta, sosyal ağlarda ortalama 150 kişilik kapasite ile iletişime geçmektedir. Sosyal medyada oldukça talepkar, katılımcı ve hızlı organize olabilen bir yapıdadır. Ancak konuşmadan çok mesajlaşma ön plandadır. Sezer Pal, Z neslinin eğitimi söz konusu olduğunda yeni bir paradigmadan bahsetti. Bilgi kaynaklarının internet ve bilgisayar alanındaki gelişmelere paralel çoğalmasıyla, klasik eğitim yöntemlerinin iflas ettiği tezini aktardı. Örneğin Türkiye'de şu anda MEB neznindeki Fatih projesi ile 500 bin çocuğa tablet bilgisa-

57 Bu yazı 16.09.2011 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2011/09/dijital-doganlar-icin-tiyatro-ve-drama/>) yayınlanmıştır.

yar dağıtılacak, öğrenciler ders kitapları yerine akıllı tahta ve bilgisayar teknolojilerinden yararlanacakmış. Özellikle ABD ve İngiltere'deki yeni arayışlar teknoloji merkezli eğitim metotlarını (e-learning, e-kitap, simülasyon ile eğitim ve internet vs.) geliştirmeye odaklanmış. Tabi yeni arayışlar yapılırken dikkatli olalım diyenler de var, örneğin ABD'de ince kas gelişimini engellediği için el yazısına geri dönülmesini isteyen birçok eğitimci olduğu biliniyor. Bilgi kaynaklarının çoğalması beraberinde “fikir mülkiyeti, akademik dürüstlük, bilimsel etik” gibi konuların yeniden tanımlanmasını getiriyor. Sonuçta 1990 sonrası dönemde doğan kuşağın yaşadığı ciddi bir değişimin olduğu aşîkar. Bu değişimin yorumlanması oldukça uzun bir yazının konusu. Ben daha çok böyle bir sürecin drama ve tiyatro üzerindeki etkileri konusunda bir şeyler söylemek istiyorum.

Yeni dönemde en büyük değişim bana kalırsa oyun kültüründe yaşanıyor. Atölye çalışmalarında öğretmenlere sürekli soruyorum, çocuklar ne tarz oyunlar oynuyor diye. Anadolu'da bile şu anda ciddi bir değişim söz konusu. En son Niğde Aksaray'da ve İstanbul'da Türkiye'nin değişik yerlerinden gelmiş 300 tane öğretmenle konuştum. Gelişmeler İstanbul'dan çok da farklı değil. Sokağın ve geleneksel kültürlerin zayıflamasıyla dijital döneme yavaş yavaş Anadolu'da da geçilmiş. Kuralların özgürleştirdiği ve kuralların bizzat çocuk tarafından değiştirildiği oyunlar yerini, “başka birileri tarafından kurulmuş” oyunlara devretmiş. Denilebilir ki, bilgisayar oyunlarında da kurallar katılımcılar tarafından belirlenebilir, ama bu klasik çocuk oyunlarına göre çok daha zor bana kalırsa. Kapitalist kuralların belirlediği bir dijital oyun endüstrisi içinde çocuk daha edilgen bir konumda. Örneğin savaş konseptli dijital oyunların yeni neslin savaş hakkındaki fikirlerini etkilemesi üzerine araştırmalar mevcut. Ömer Faruk Kurhan'ın <http://mimesis-dergi.org/2011/08/breivik-vakasi-ya-da-dijital-oyunlarin-fasizme-katkisi> güncel yazısını ve Ed Halter'in Yakamoz yayınlarından çıkan kitabını okumanızı tavsiye ederim.

Sosyal ve fiziksel gelişime dayalı oyunlar yerini simülasyon oyunlarına bırakıyor. Örneğin saklambaç oynamayı bilmeyen bir öğrenci nesliyle karşı karşıyayız. Saklambaç oynamayı bilmiyorlar belki ama

3 yaşından itibaren bilgisayarı çok rahat kullanabiliyorlar. Özellikle büyükşehirlerde kent yaşamının getirdiği mekan kısıtlamaları, güvenlik kaygıları yüzünden çocuklar eve kapalı bir sosyalleşme sürecini yaşıyor. Örneğin drama-tiyatro derslerinde öğrencilere öğrettiğimiz çocuk oyunları onlara zaman zaman yavan gelebiliyor. Öğrenciler play-station ya da cep telefonlarıyla oyun oynamayı fiziksel bir enerji harcayacağı oyuna tercih edebiliyor. Hareketsiz bir şekilde bireysel bilgisayar oyunları ön planda olduğu için harekete dayalı sosyal oyunlar çok tercih edilmiyor. Çok oyunculu online oyunlar ise bir yandan dijital sosyalleşme yaratıyor, ama bir yandan da eve bağımlı ve takıntılı bir ruh halini ortaya çıkarıyor. Yetişkinlerde bile ruh sağlığı bozukluğu yaratabiliyor. Velilerden sürekli duyuyorum, günde ortalama 5 saate yakın dijital oyun oynayan, zihninde sürekli “online oyunlar” olan birkaç öğrencim oldukça zor günler geçirmişti. Kendini dijital dünyaya fazla kaptırdığı için ciddi fizyolojik ve psikolojik sorunlar ortaya çıktı.

Obezite gibi problemleri de düşünürsek, drama ve tiyatronun asal bileşenlerinden biri olan oyun kültürü konusunda ciddi sıkıntılar yaşıyoruz. Örneğin tiyatro provalarındaki bir gözlem olarak öğrencilerin bedenlerini kullanmak konusundaki isteksizliği ve de dil gelişimi konusunda yaşadığı sorunları sayabiliriz. Örneğin lise düzeyindeki öğrencilerle vücut çalışması yapmak oldukça zor. Veya öğrenci bir text okuduğunda epey zorlanıyor, çünkü bilgisayara ya da cep telefonuna bağımlı bir imgelem ve okuma-yazma söz konusu. Şiir ve edebiyat alanlarındaki eserleri de çok fazla okumadıkları için zaman zaman yavan bir dil yapısı ortaya çıkabiliyor. Grup çalışması yapmak için öğrencilerle ilk olarak bir ön çalışma yapmak gerekiyor, çünkü bireysel oyuna alışmış bir çocuk için grup çalışması eziyet oluyor. Reel grup çalışmasında ve provada, “varlıkları ve yoklukları bir mouse hareketiyle gelip gidenler olmadığı için” çocuk ilk başta epey zorlanıyor. Sağlıklı bir prova düzeni için birbirini dinleyen, birbirini bedensel olarak hisseden bir donanım gerekiyor.

Sorun şu ki, tüm yaratıcılığını ve enerjisini teknolojiyle ve internet sayesinde açığa çıkaran bu yeni kuşağa drama ve tiyatroyu sevdirebil-

mek. Hem onların dilinden konuşmak hem de onları eleştirerek bir tür mücadele vermek. Bu süreçte çocukları suçlamak ya da eleştirmek yerine, Z nesli ile ortak bir dilin nasıl yakalanabileceği üzerine düşünmek gerekiyor. Drama ve tiyatro eğitimcilerinin, çocukları modası geçmiş, demode gözüyle bakılan oyunlarla bir şekilde barıştırması gerektiğini düşünüyorum. Kendi yaptığım ve şu anda 10 bin çocuk üzerinde uygulanan programda bir öğrencinin en az 30 tane klasik oyunla tanışmasını sağlamak istedim. Gözlemlerime göre bu çocuklar için karşılığını hemen buluyor. 30 yaş ve üzeri kuşak için oldukça sıradan olan sokak kültürünü maalesef yapay bir şekilde yeniden yaratmaya çalışıyoruz. Drama ve tiyatro dersleri de belki de eskiye ait nostaljik bir “similasyon” Zararın neresinden dönersek kardır hesabı. Ancak sorun şu ki, evde ve yaşamının diğer alanlarında oyun sürekliliği olmadığı için drama ve tiyatro oyunlarının etki gücü oldukça sınırlı. Bu açıdan Huizinga’cı “oynayan insan” sloganlarını sorgulamak gerektiğini düşünüyorum. Bu anlamda bana kalırsa günümüzün “dijital oynayan insanını” anlamak ve yorumlamak gerekiyor. Bu yorumlama sürecinde ne “*ah nerede o eski güzel günler nostaljisi yapmak*”, ne de “*teknoloji çağına yüksek övgüler düzmek*” yararlı olacaktır. Ayrıca bu tartışmayı drama ve tiyatro bağlamında devam ettirmek gerekiyor. Canlı performansla dayalı sanatların günümüz dijital dünyasında varlığını sürdürmesi için buna ihtiyaç olduğunu düşünüyorum.

Tiyatro ve Drama Eğitimciliği: Tanımsız ve Örgütsüz Bir Alan⁵⁸

12.01.2012 tarihinde resmi kaynaklardan aldığım iki haber beni bu yazıyı yazmaya teşvik etti. İlki Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu'ndan gelen resmi bir yazı idi. Akşamüstü eve geldiğimde apartman girişinde elime aldığım sarı zarfı hızlıca açtım ve eve girmeden içindeki tek sayfalık yazıyı heyecanla okudum. Bir süredir mektubun gelmesini bekliyordum. Yaklaşık 1,5 seneden beri devam eden süreçte, bireysel olarak Ankara'ya gidişlerimde 4 defa MEB görevlileri ile görüştüm. Türkiye'de bazı konularda değişim yaşansa da, bürokraside işler eskiden de olduğu gibi yavaş yürüyor maalesef. Bundan tam bir yıl önce sevgili hocam Doç. Dr Tülin Sağlam, Oluşum Drama Enstitüsü'nden sevgili Gökçen Özbek ile Bakanlık heyeti ile görüşmüştük. Ancak geçen süreçte resmi bir yazı ile cevap alamamıştık. Ayrıca İzmir'den kampanyamıza destek veren sayın Yar. Doç Dr Selda Ergün yazılı bir başvuru ile kampanyaya destek vermişti. Ancak ilk kez resmi yazı ile Bakanlıktan yanıt aldık. Açıklama için <http://mimesis-dergi.org/2012/01/bakanliktan-tiyatro-yarismalari-ile-ilgili-resmi-aciklama> lütfen tıklayınız.

Bakanlıktan gelen açıklama biraz muğlak son kertede. Örneğin "Sosyal Etkinlikler Yönetmeliğinin amacı, kapsamı ve dayanağı gözden geçirildiğinde önerilerinizin çok farklı olmadığı görülmektedir" ibaresi tartışmaya açık bir durum. Kampanya sözcüleri olarak Sosyal Etkinlikler Yönetmeliği'nin Tiyatro Çalışmaları bendinin tüm maddelerini demokratikleştirmeye dönük öneriler hazırlamıştık.

Temelde ulusalcı-milliyetçi ve otoriter-rekabetçi felsefeye bir itiraz vardı. <http://tiyatrobiryarismadegildir.blogspot.com/2010/03/mebta-lim-terbiye-kurulu-gorusmesi-ve.html> linkinden okunabileceği üzere, neredeyse tüm maddeleri yeniden yazmıştık. Sanırım Bakanlık yet-

58 Bu yazı 15.01.2012 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2012/01/tiyatro-ve-drama-egitimciliği-tanimsiz-ve-orgutsuz-bir-alan/>) yayınlanmıştır.

kilileri ile bu konuda karşılıklı diyaloga ve sunum yapmaya ihtiyaç olacak. Özellikle görüşlerimizin yönetmelik değişikliği çalışmalarında değerlendirilmek üzere ilgili birimlere gönderildiği ibaresi bir yandan sevindirici bir gelişme. Umuyorum ki, yönetmelik değişikliği toplantılarına bizler de resmi olarak davet ediliz ve sahada çalışma yapan eğitimcilerin görüşleri de dikkate alınarak daha demokratik bir Tiyatro Çalışmaları tüzüğü oluşturulur. Tabi son kertede bu durum, sivil toplumun gücü ile ilgili bir mesele. Türkiye’de yeni anayasa çalışmalarında da “vitrinleştirici” bazı çağrılar yapılıyor. Sanıyorum ki bizlerin asıl derdi, hem yasal platformda hem de saha çalışmalarında alternatiflerimizi ortaya koymak ve beklenti içinde olmadan mücadelemizi sürdürmek olacak. Özellikle kurumsal yapıların (Çağdaş Drama Derneği vs.) bu konuda verebileceği destek çok önemli bir yerde duruyor. Çağdaş Drama Derneği Sayın Doç Dr. Ömer Adıgüzel ile de bu konuyu konuştum, özellikle Çağdaş Drama Derneği’nin kurumsal anlamda verebileceği destek çok önemli. Yarışma ve gösteri baskısının drama alanını da baltaladığı çeşitli platformlarda Prof Dr. İnci San tarafından da defalarca ifade edildi. Ayrıca tiyatro bölümü akademisyenlerinin bizzat devreye girerek verebileceği destek de çok önemli.

İşte bu noktada Türkiye’de tiyatro ve drama eğitimcileri bağlamındaki bazı sorunlar ortaya çıkıyor. Üniversiter düzeyde eğitimciler arasında ciddi bir kopukluk yaşanmakta olduğunu gözlemliyorum. Türkiye’de 20’nin üzerinde akademi ve konservatuar olmasına rağmen, mesleki dayanışma anlamında bir girişimden söz edilemez. Akademik platformlarda zaman zaman buluşmalar olsa da, tiyatro ve drama eğitimciliğine dair gerçek sorunların çözümü noktasında aktivist bir tutum göremiyoruz. Oyunculuk bölümleri ve konservatuarlar maalesef sorunlarını kendi içlerinde çözmeye çalışıyor. Türkiye’nin siyasal anlamda geçirdiği dönüşümü de göz önüne alırsak, toplumsal gelişmelerden kopuk ve aşırı birey ya da grup merkezli yaklaşımların sorunlara çözüm olamayacağı aşikar.

Son yıllarda özel okullar ve MEB bünyesindeki devlet okullarında sayısı hızla artan bir oranda tiyatro ve drama eğitimcisi olduğu bilinmektedir. Ancak en temel sorunlardan birisi, MEB düzeyinde res-

mi düzeyde bir mesleki tanımın olmamasıdır. 12.01 2011 tarihinde aldığım ikinci bir haber de, İstanbul İl Milli Eğitim Müdürlüğü'nün drama usta öğreticisi olarak ataması yapılmış tüm öğretmenlerin atamalarını iptal etmesiydi. Aldığımız verilere göre, MEB bünyesindeki tüm usta eğitimcilere (satranç, drama, bilgisayar, bale, halk dansları vs.) yönelik yeni bir düzenleme yapılmış. MEB lise mezunu olan tüm usta eğitimcilerin örgün eğitim kurumlarında çalışmasına artık izin verilmeyecekmiş. Örneğin Yakın bir meslektaşım geçen yıl atamalı "drama usta eğitimcisi" olarak çalışıyordu, stajyerliği kalkmıştı, 10/01/2012 tarihli bir yazıyla "DRAMA DERSİNE USTA EĞİTİCİ GÖREVLENDİRİLEMEYECEĞİNDEN" açıklaması ile göreve başlama belgesi iptal edildi. Bence bu gelişme, Çağdaş Drama Derneği, Oluşum Drama Enstitüsü, İstanbul'da Özel Anneişiği Eğitim Merkezi gibi kurumların verdiği belgeleri etkileyecek bir durum. Lise mezunu olan ve bu konuda çalışma yapmak isteyen kişiler süreçten olumsuz etkilenecek gibi gözüküyor. Üniversite mezunu olup da, uzman öğretici olarak çalışmak isteyenlerin hukuki konumunu tam olarak bilmiyorum.

Türkiye'de lisans programı düzeyinde drama öğretmenliği ya da tiyatro öğretmenliği diye bir bölüm henüz yoktur. Tiyatro bölümü mezunları bugüne kadar İlçe Milli Eğitim müdürlüğünün inisiyatifine bağlı olarak "ders saat ücretli part-time" öğretmen olarak tanımlanabiliyordu. MEB bünyesinde sadece anaokulu öğretmenleri ya da Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenleri drama dersi ya da tiyatro çalışması yaptırabilme hakkına sahiptir. Çağdaş Drama Derneği ve Oluşum Drama Enstitüsü 320 saatlik liderlik belgesiyle ders verilebilse de, birçok okulda sorunlar yaşanmaktadır. Bu belgeyi alarak yasal statüde çalışan öğretmenlerin MEB nezninde hukuki tanımının olup olmadığını tam olarak bilmiyorum. Sanırım bu konuda ilgili derneklerden bir açıklama beklemek yerinde olacaktır.

İstanbul bazında bildiğim kadarıyla okul yöneticileri, drama-tiyatro öğretmenini keyfi politikalara göre belirlemekte, oyun, drama ve tiyatro eğitimini algılayamamaktadır. Mesleki tanım açısından ciddi bir kargaşa olduğu açık. Örneğin resmi tanım olmadığı için müfettiş geldiğinde birçok kurum drama ya da tiyatro dersi yokmuş gibi davran-

mak zorunda kalıyor. Örgün eğitim kurumlarında aslında inanılmaz derecede öğretmen ihtiyacı var, ancak hâlihazırdaki yapılar bence bu duruma cevap veremiyor. Ortaya çıkan manzara şu, tanımı olmayan bir eğitim alanı var. Bu da eğitimci adayları için hak mağduriyetleri ve mesleki-etik boşlukları ortaya çıkarıyor. Haliyle özel okullar ve MEB bu konuda “tanımsız usta öğreticilik” ya da “geçici işçi statüsündeki” tiyatrocularla ya da drama kursu/sertifika almış kişilerle işgörmeye çalışıyor. Bu da birçok arkadaşımızın sezonluk çalışma, part-time çalışma gibi ekonomik ve sosyal anlamda sıkıntıya sokan uygulamalar ile karşılaşmasına neden oluyor. Ekonomik (maaş politikası ve sigorta vs.) zorluklar dışında, mesleki bilgi birikimini artırıcı, pedagojik ve sanatsal eğitim eksikliklerini kapatma noktasında bir yapılanma da yok. Alandaki birçok eğitimci aslında salt para kazanmak için bu işi yapıyor, ama iş bir yandan tanımsız ve hukuksuz. Biraz çetrefilli bir durum söz konusu tiyatro ve drama eğitimcileri açısından.

Sorunları çözümü noktasında devreye girmesi gerekenlerin başında tiyatro bölümleri ve drama kurumlarının yöneticileri geliyor. Örneğin net bir alan tanımı yapılarak YÖK ve MEB’e birazcık kamuoyu baskısı yapılırsa, bana göre nitelikli bir istihdam alanı ortaya çıkar. Tiyatrocular için örneğin en azından reklam ve dizi sektörüne girmeden hayatta kalma yollarının önü açılır. Tiyatro ve drama eğitimciliği daha cazibeli bir hale gelir. Alanın kurumsal prestji artar. Ve en önemlisi ülkemizde nitelikli sanat eğitiminin gelişmesinin önü açılır. Bu aynı zamanda amatör ve alternatif tiyatro hareketlerine de güç katan bir gelişme olur. Bildiğim kadarıyla Ankara Üniversitesi’ndeki tiyatro ve drama bölümlerinin bu konuda bazı girişimleri var. Ancak mesleki tanım ve yasal mevzuatlar devreye girince sanırım tüm kurumları devreye sokarak, daha kalıcı bir çözüm bulmak gerekiyor. Bu anlamda, tiyatro dünyamızın çoğu zaman yaşadığı kısır tartışmalardan, kişisel hırs ve egolardan sıyrılması, öğrencilerin geleceğini de düşünerek rasyonel bir eğitim programlaması yapılması gerekiyor. Tiyatro ve drama eğitimcilerinin yaşadığı sıkıntılara dair görüşlerimi birçok platformda ifade ediyorum, portalimizin bu konudaki yapıcı tartışmalara vesile olmasını diliyorum.

Mimesis Çocuk/Gençlik Tiyatrosu/Drama Bölümü-Kavramlar⁵⁹

Mimesis Sahne Sanatları Portalı'nde Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu bölümünde Ceren Arzu Okur ile birlikte sürdürdüğümüz editörlük faaliyetleri sırasında kavramsal bazı konularda netleşmeler yaşanması gerektiğini düşündüğüm için bu yazıyı yazma ihtiyacı hissettim. Bölüm editörleri olarak yaptığımız toplantıda adı Çocuk/Gençlik Tiyatrosu olan bölümün adını Çocuk/Gençlik Tiyatrosu/Drama olarak değiştirme ve Çocukların ve Gençlerin Tiyatrosu konseptini de sistemli bir şekilde işin içine dâhil etmeye karar verdik.

Türkiye'de çocuk ve gençlik tiyatrosu, yaratıcı drama ve eğitimde drama alanında temel konularda kavramsal kargaşa yaşandığı herkes tarafından gözlemlenebilecek bir durumdur. Bunun iki nedeni olduğunu düşünüyorum. Birincisi entelektüel perspektif eksikliği ve temel metinlerin Türkçe'ye çevrilmemiş olmasıdır. İkincisi ise, Ankara merkezli gelişen drama alanındaki kuramcı ve uygulamacıların "tiyatroya rağmen yaratıcı/eğitimde drama" söylemidir.

Çocuk ve gençlik tiyatrosu Avrupa'nın aksine, Türkiye'de kör topal bir şekilde sürdürülen bir alandır. Konu üzerine tezleri olan üç hocamızın (Prof. Dr Zehra İpşiroğlu, Doç Dr Nihal Kuyumcu ve Doç Dr Tülin Sağlam'ın) yayınlarını incelediğimizde ve sayıları 1000'leri bulan çocuk ve gençlik tiyatrosu gruplarının prodüksiyonlarına baktığımızda; egemen eğilim bu alanı hazır seyircisi olan ekonomik bir rant alanı olarak görme eğilimidir. Eğitsel, estetik ve avangard bir tutumu görmek neredeyse mümkün değildir. Konu üzerine yayınlanan çalışmalarda ise, temel metinlerin çevirisinde ciddi bir eksiklik olduğu göze çarpacaktır. Örneğin Viola Spolin, Brain Way, Dorothy Heathcote gibi üç önemli kuramcının orjinal metinleri Türkçe'ye çevrilmemiştir. Bu yüzden de, çocuk ve gençlik tiyatrosu ve drama alanındaki yayınlarda orjinallikten uzaklaşma söz konusudur. Okuyucular daha

59 Bu yazı 01.08.2010 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı'nde(<http://www.mimesis-dergi.org/2010/08/mimesis-cocukgenclik-tiyatrosudrama-bolumu-kavramlar/>) yayınlanmıştır.

çok konuyu araştıran bir akademisyenin ya da bir yazarın özetleme-
siyle kavramları tanımladığı için kafa karışıklığına yol açan problemler ortaya çıkmaktadır. Bu konuda yapılması gerekenin temel metinlerin saptanması ve entelektüel bir işçiliğin devreye girmesi gerektiğidir.

Kavram kargaşasına yol açan ikinci sorun da drama alanındaki kuramcı ve uygulamacıların “tiyatroya rağmen yaratıcı/eğitimde drama” söylemidir. Bu söylem bana kalırsa “hastalıklı” ve realiteden kopuk bir söylemdir. Ben de drama konusu üzerinde çalışan insanlardan birisi olarak bu tezi savunan arkadaşlara şunu söyleyebilirim, ki katıldığım ulusal ve uluslararası birçok panel ve seminer çalışmasında defalarca ifade ettim: Lütfen tiyatro ve sanat tarihini inceleyiniz!

İşin esprisi bir yana, oyun kavramı, drama ve tiyatronun tarihsel olarak birbirleriyle son derece ilişkili ve dinamik bir ilişki içinde olduğunu görebiliriz. Drama hedef ve amaçları farklı olan bir disiplin olarak gelişse de, özünde oyun, tiyatro ve doğaçlama tekniklerini kullanan bir yöntemdir. Örneğin Türkiye’de kavramsal düzeyde drama alanında en çok kabul gören tanımlama Prof. Dr. İnci San’ın kullandığı kavramdır. Ona göre yaratıcı drama: “Bir sözcüğü, bir kavramı, bir davranışı, bir tümceyi, bir fikri ya da yaşantıyı veya bir olayı, tiyatro tekniklerinden yararlanarak oyun ya da oyunlar geliştirerek canlandırmaktır. Yaratıcı drama, doğaçlama, rol oynama vb. tiyatro tekniklerinden yararlanılarak, bir grup çalışması içinde, bireylerin bir yaşantıyı, bir olayı, bir fikri, kimi zaman soyut bir kavramı ya da bir davranışı, eski bilişsel örüntülerin yeniden düzenlenmesi yoluyla ve gözlem, deneyim, duygu ve yaşantıların gözden geçirildiği “oyunsu” süreçlerde anlamlandırılması ve canlandırılmasıdır.”

Benim tanımıma göre ise; “Drama temel olarak tiyatro tekniklerinden yararlanılarak doğaçlamayı ve rol oynamayı merkeze alan bir grup çalışması etkinliğidir. Bu grup çalışması etkinliği çocuk oyunları, müzik, dans, resim, heykel, edebiyat vb. sanat dallarının hemen hemen hepsiyle bir etkileşim içindedir. İçeriği, çalışmanın hangi amaçlar doğrultusunda yapıldığına göre farklılaşır. Yaratıcı drama, eğitimde drama ve psiko-drama olmak üzere üç tür mevcuttur. Drama, günümüzde ağırlıklı olarak modern eğitim sistemi içinde, bir öğ-

retim yöntemi olarak da kullanılmaktadır. Özel olarak gösteri amacı olmayan bir etkinliktir, dramadaki gösteri seyirciyi değil katılımcıları hedefler ki zaman zaman drama içinde seyir nerede başlar ve nerede biter meselesi bile tartışmalıdır”

Daha tanım aşamasından yola çıkarak bile “tiyatroya rağmen yaratıcı drama” söyleminin rasyonelikten uzak olduğunu söyleyebiliriz. Ben ayrıca bu söylemi “dramayı” tamamen ayrı bir alana çekerek mesleki ve entelektüel imtiyaz oluşturma girişimi olarak değerlendiriyorum. Oyun, drama ve tiyatronun söylemsel düzeyde birbirinden koparılmaya çalışılması, alanda çalışan kişileri düşündüğümüzde de gerçekten uzaktır. Türkiye ve dünyada bu alanda çalışan birçok sanatçı eş zamanlı bir şekilde tiyatro ve drama alanlarıyla ilgilidir. Benim düşünceme göre asıl zenginlik bu alanların koordineli bir şekilde birbiriyle iletişime geçerek hareket etmesiyle oluşacaktır.

Bir çocuk ya da genç tiyatro sanatıyla iki şekilde ilişkilendirilir. Doğumdan ölüme kadar eş zamanlı üretici, tüketici ya da hem üretici, hem tüketici olarak tiyatro ile ilgilenebilir. Bu yüzden de çocuk tüketicisi olduğunda çocuk tiyatrosu, üretici olduğunda da çocukların tiyatrosu diyoruz. İster üretici, ister tüketici olsun bu iki alan birbiriyle ilişki içinde olmak zorundadır. Örneğin nitelikli bir seyirci oluşturulması için lise tiyatrolarının canlı kılınması gerekir. Ya da daha çocuk yaşta insanı tiyatrodan soğutmayan bir eğitim anlayışına ihtiyacımız vardır. Çoğumuzun anılarında “elinde cetveli” ile bizleri çalıştıran ve zorla belirli günler müsamerelerine çıkaran öğretmen figürleri vardır. Eğer seyirci sayısında azalma olmasını istemiyorsak, otoriteriyen ve rekabetçi sanat eğitimi anlayışından da uzaklaşmamız gerekir. Tüm bu örnekler bu iki alanın ne derece iç içe olduğunu göstermek içindir.

Yukarıdaki bazı tartışmalardan yola çıkarak Mimesis Portal Çocuk/Gençlik Tiyatrosu/Drama bölümünde bu meselelerle ilgili tartışma, söyleşi, çevirileri vs. yayına hazırlayarak nitelikli tartışmaların önünü açmak istiyoruz. Bu vesileyle yazı yazmak isteyen ve etkinlikleriyle ilgili duyuru ve yorum yapmak isteyen tüm tiyatroc ve dramacıları Mimesis portalde buluşmaya çağırıyoruz. Çocuk/Gençlik Tiyatrosu ve Drama bölümünde temel olarak üç alan saptamasından

yola çıkmayı düşünüyoruz ve bazı kavramlar konusunda netleşme öneriyoruz.

- Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu (theatre for children and young people kavramının karşılığı olarak)
- Çocuklarla ve Gençlerle Tiyatro (theatre with children and young people kavramının karşılığı olarak)
- Drama (Tiyatronun tekniklerini araç ve amaç olarak kullanan bir yöntem olarak kullanan ve farklı çalışma disiplinlerinden beslenen bir alan olarak drama)

Çocuk Tiyatrosu: Amatör ya da profesyonel yetişkin oyuncuların 1 yaşından 13 yaşına kadarki çocuklar için (ilköğretim ve ortaokul çağındaki öğrenciler) yaptığı teatral etkinliklerin tümüne çocuk tiyatrosu diyebiliriz. Çocuklar sanat tüketicisidir ve izleyici konumundadır. 0-3 yaş arası dönem çocukları için yapılan tiyatroya Avrupa'da Baby Drama denilmektedir, ancak bu kavram Türkiye'de henüz çok fazla kullanılmaktadır.

Gençlik Tiyatrosu (Gençler için Tiyatro): Amatör ya da profesyonel yetişkin oyuncuların 13 yaşından 18 yaşına kadarki gençler için (ortaokul ve lise çağındaki öğrenciler) yaptığı teatral etkinliklerin tümüne gençlik tiyatrosu diyebiliriz. Gençler sanat tüketicisidir ve izleyici konumundadır. Ancak kimi Avrupa ülkelerinde gençlik tiyatrosu denildiğinde üniversite çağındaki öğrenciler (18 yaş ve üzeri) de ima edilir. Gençlik kavramı üniversite bitimine kadar tanımlanmaktadır. Türkiye'de gençlik tiyatrosu denildiğinde ağırlıklı olarak 15-18 yaş grubu kastedilmektedir. Üniversite öğrenci tiyatrosu geleneği olan bir ülke olduğumuz için, Mimesis Web Portalı Çocuk ve Gençlik/Drama bölümünde üniversite tiyatrosu bölümüne girmiyoruz. Ancak bu iki alanın birbirini etkilediği gerçeği göz önüne alınarak, etkinlikler düzeyinde birbirinden kopuk düşünülmemesi ve etkileşimin açık tutulması gerekmektedir.

Çocuklarla ve Gençlerle Tiyatro: Çocukların ve gençlerin tiyatrosunda, çocuk ve genç etkin bir pozisyonda, yani üretici konumunda-

dır. Çocuk ya da genç aktif bir eyleyici, aynı zamanda bir kültür-sanat üreticisidir. Eğer tiyatroyu bir tür kendini ifade etme eylemi olarak tanımlarsak, çocukların tiyatrosunda da, çocukların temel amacı tiyatro yoluyla benliğini ifade etmektir. Çocukların ve gençlerin tiyatrosu denildiğinde akla ilk gelen okullarda yapılan tiyatro etkinlikleridir. Türkiye’de bir çocuğun hangi çağda tiyatro yapması konusu problemlili bir alandır. Anaokulu ya da 7-8-9 yaşındaki öğrencilerin de yılsonu gösterilerine çıktığı bilinmektedir. Ancak pedagojik açıdan tiyatro yapmak için tavsiye edilen çağ 10 yaş ve üzeri dönemdir.

MEB Görüşmesi ve Yeni Bir Tiyatro Yönetmeliği Önerisi⁶⁰

26 Mart Cuma Günü 14.00’da “Tiyatro Bir Yarışma Değildir Kampanyası’nın somut taleplerini görüşmek üzere Ankara’da MEB/Talim Terbiye Kurulu Eğitim Öğretim Program Dairesi’nde 1 saatlik bir toplantı yapılmıştır.

Kampanya sözcüleri olarak Doğa Koleji Drama ve Tiyatro Etkinlikleri Koordinatörü ve Tiyatro Boğaziçi üyesi Bülent Sezgin, Ankara Üni. DTCF Tiyatro Bölümü öğretim görevlisi ve ASSİTEJ Türkiye Merkezi Başkanı Doç Dr Tülin Sağlam ve ODTÜ Eğitim Fakültesi doktora öğrencisi, OLUŞUM Drama Enstitüsü Yönetim Kurulu üyesi Gökçen Özbek’ten oluşan bir heyet, Talim Terbiye Kurulu Eğitim Öğretim Program Dairesi Şube Başkanı Namık Sönmez ve Mehmet Ülger ile bir araya gelmiştir.

Görüşmede Tiyatro Bir Yarışma Değildir Kampanyası’nın hedef ve amaçları aktarılmış ve EK 1’deki sosyal etkinlikler yönetmelik değişikliği önerisi Talim Terbiye Kurulu’na sunulmuştur. Talim Terbiye Kurulu Eğitim Öğretim Program Dairesi Şube Başkanı Namık Sönmez ve Mehmet Ülger; görüşmede özet olarak eğitimcilerin kaygılarını anladıklarını, yakın bir zaman içinde Sosyal Etkinlikler Yönetmelikleri ile ilgili değişiklik gündeminin olacağını, bu yüzden de resmi kurumlar adına (ilk ve orta öğretim kurumu ya da üniversite) yazılı gerekçelendirmeye resmi başvuru yapılmasını talep etmişlerdir. Bu yazılı talebin süreç içinde komisyonda değerlendirileceğini belirtmişlerdir. Resmi anlamda yazılı talep İstanbul’da Doğa Koleji ve başkentte Ankara Üniversitesi tarafından yapılacaktır.

Yazılı başvuruların artması kampanyanın geleceği açısından oldukça faydalı olacaktır. İmza kampanyasına katılmış herkesten bu konuda destek ve önerilerin gelmesi, bir kampanyanın sonuca ulaşması noktasındaki bireysel ve kurumsal sosyal sorumluluk bilincidir.

60 Bu yazı 31.03.2010 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2010/03/meb-gorusmesi-ve-yeni-bir-tiyatro-yonetmeliği-onerisi/>) yayınlanmıştır.

Yarışma Değil Buluşma kampanyası için bugüne kadar Türkiye Özel Okullar Birliği ile görüşülmüştür. Ancak yapılan 2 görüşmeden sonra kendilerinden yazılı açıklama önerisi gelmemiştir. Yapılan telefon görüşmesinde, Türkiye Özel Okullar Birliği yöneticisinin ilk 2 görüşmenin aksine bir tavır içinde olduğu bilgisi verilebilir. Türkiye Özel Okullar Birliği ile görüşmeler hala sürdürülmektedir.

Bir diğer olumlu gelişme olarak, Sabancı Üniversitesi EĞİTİM REFORMU GİRİŞİMİNİN düzenlediği 7. Eğitimde İyi Örnekler Konferansı'nda "Yarışma Değil Buluşma: Rekabetçi Olmayan Sanat Festivalleri İçin Model Önerisi" adlı sözlü sunuma yer verilmesidir. (bkz: <http://www.erg.sabanciuniv.edu>) Türkiye'nin değişik illerinden gelen yaklaşık 1500 eğitimcinin katıldığı bir platformda bu tarz bir sunumun yapılacak olması kamuoyunu bilgilendirmek adına oldukça önemlidir.

Yeni Bir Tiyatro Yönetmeliği Önerisi

[25699](http://www.mevzuat.meb.gov.tr/html/25699_0.html) nolu Sosyal Etkinlikler Yönetmeliği'ni (http://www.mevzuat.meb.gov.tr/html/25699_0.html) Tiyatro Çalışmaları bölümüne dair Bülent Sezgin ve Ceren Arzu Okur tarafından hazırlanmış taslak öneri aşağıdaki gibidir. Öneri hazırlanırken Nezan N. Çelebi'nin 19 Mart 2010 tarihinde yazdığı MEB: Yarış-(ma)-Yarıştır-(ma) adlı yazıdan da yararlanılmıştır.

Öneri dikkatle okunduğunda (varolan haliyle karşılaştırılarak) sadece yarışma meselesinin değil, ifade özgürlüğü, sansür vs. konulara dair demokratik açılım önerileri yapıldığı görülecektir. Resmi yazılı başvurular yapılmadan önce kamuoyundan gelecek önerilerin değerlendirilmesinin yararlı olacağını düşünmekteyim.

EK 1: Tiyatro Çalışmaları (YENİ ÖNERİ)

Madde 26 — Ulusal eğitimin genel amaçları doğrultusunda öğrencilerin evrensel etik değerlere, insan haklarına ve demokrasiye saygılı

bir şekilde estetik duygularını güçlendirmek, güzel sanatlar alanındaki yetenek ve becerilerini artırmak, serbest zamanlarını üretken bir şekilde değerlendirmek ve okul-çevre arasındaki bağları sağlamlaştırmak amacıyla tiyatro çalışmaları düzenlenir.

Tiyatro çalışmalarında;

- a) Seçilen oyunlar pedagojik anlamda öğrencilerin yaş grubu özelliklerine uygun olmalıdır. Ders dâhilinde ya da dışında yapılacak tiyatro ve drama etkinliklerine öğrencilerin geniş ölçüde gönüllü katılımı teşvik edilmeli, öğrencilerin kendi duygu ve düşüncelerini özgürce yansıtabileceği sosyal kulüp ortamının yaratılması özendirilmelidir.
- b) Tiyatro kulüpleri tarafından üretilen sahne performansları yılın değişik dönemlerinde sahne ve altyapı olanaklarının imkân verdiği ölçüde sergilenir.
- c) MEB ilgili eğitim ve sanat kurumlarıyla işbirliği içinde ortak tiyatro metin inceleme ve analiz komisyonu kurar. Bu komisyon ulusal ve evrensel etik değerlere saygılı, anadilin doğru, güzel ve etkili olarak kullanıldığı, insanlık ve doğa sevgisi kazandıran oyun metinlerinin oynanmasını teşvik eder. Ayrıca çağımızın gereklerine uygun, içinde yaşadığımız toplumu anlatan süreç merkezli drama-doğaçlama çalışmalarının yapılması ve özgün tiyatro metinlerinin üretilmesi özendirilir.
- d) (Değişik bent:2.3.2/00826804 RG) Oyunların, öğrencilerin yaş ve sınıf seviyelerine uygun olarak seçilmesine özen gösterilir.
EK OLARAK ÖNERİLEN BENT: Tiyatro ve drama alanlarında Türkçe ya da yabancı bir dilde yarışma düzenlenemez. Jüri değerlendirmesine tabi olmayan tiyatro şenliği, buluşması ve festivallerinin düzenlenmesi özendirilir.
- e) Oyunlarda ağırlıklı olarak okulun öğrencilerine, istemeleri hâlinde öğretmenlerine, diğer personeline ve velilerine de rol verilebilir. Diğer kurum ve kuruluşlarca hazırlanan oyunlarda öğrencilerin görev alabilmeleri için velilerinden ve okul yöne-

- timinden izin alınır.
- f) Oyunlarda kullanılan dekor ve kostümler oyunun ihtiyaçlarına uygun bir şekilde hazırlanmalı, tiyatro prodüksiyonu için okul aile birliği ya da okul genel bütçesinden fon ayrılmalıdır.
 - g) Okullarda Türkçe dışındaki dillerde yazılmış oyunlar da oynanabilir. Bu oyunlar çocukların dil kapasitesine uygun bir şekilde hazırlanmalıdır.
 - h) Oyunlarda ve çeşitli gösterilerde yaralayıcı, öldürücü, zehirleyici araç-gereç ve malzemenin kullanılmamasına özen gösterilmelidir.
 - ı) (Değişik bent: 12.8.2005/25904 RG) Tiyatro çalışması yapan öğrencilerin oynamak istediği yazılı metinler, ilgili öğretmen, sanatçı ve yöneticilerin oluşturduğu komisyon tarafından incelenir. Evrensel demokrasi ve sanatsal ifade özgürlüğü kriterleri çerçevesinde, oyunların oynanması konusunda ortak bir uzlaş sağlanır.

EK 2: Tiyatro Çalışmaları (Yönetmeliklerde geçerli olan hükümler, var olan yönetmelik)

Madde 26 — Türk Millî Eğitiminin genel amaçları doğrultusunda öğrencilerin millî ve estetik duygularını güçlendirmek, güzel sanatlar alanındaki yetenek ve becerilerini artırmak, serbest zamanlarını değerlendirmek ve okul-çevre arasındaki bağları sağlamlaştırmak amacıyla tiyatro çalışmaları düzenlenir.

Tiyatro çalışmalarında;

- a) İlköğretim okullarında skeç türü kısa oyunlara, orta öğretim kurumlarında skeç ve daha uzun oyunlara yer verilebilir. Ders dışı zamanlarda yapılacak bu etkinliklere öğrencilerin geniş ölçüde katılımı sağlanır.
- b) Büyük oyunlar; millî bayram, önemli gün, hafta ve yıl dönüm-

- lerinde ya da ders yılı sonunda olmak üzere en fazla iki defa gerçekleştirilir.
- c) Bakanlıkça tavsiye edilmiş, öğretmen veya öğrencilerce yazılmış ya da çevrilmiş, millî ve manevî duyguları canlı tutan, aile, vatan ve millet sevgisini yücelten; insanlık ve doğa sevgisini kazandıran; Türkçe'nin doğru, güzel ve etkili olarak kullanıldığı öğrenci seviyesine uygun oyunlar temsil edilir.
 - d) (Değişik bent:2.3.2/00826804 RG) Oyunların, öğrencilerin yaş ve sınıf seviyelerine uygun olarak seçilmesine özen gösterilir.
 - e) Oyunlarda ağırlıklı olarak okulun öğrencilerine, istemeleri hâlinde öğretmenlerine, diğer personeline ve velilerine de rol verilebilir. Diğer kurum ve kuruluşlarca hazırlanan oyunlarda öğrencilerin görev alabilmeleri için velilerinden ve okul yönetiminden izin alınır.
 - f) Oyunlarda dekor ve kostümlerin sadeliğine ve doğallığına özen gösterilir.
 - g) Okullarda yabancı dille yazılmış küçük oyunlar da oynanabilir.
 - h) Oyunlarda ve çeşitli gösterilerde yaralayıcı, öldürücü, zehirleyici araç-gereç ve malzemenin kullanılmamasına özen gösterilir.
 - ı) Değişik bent: 12.8.2005/25904 RG) Oyunların metinleri, okul müdürlüğünce müdür yardımcısının başkanlığında en az biri alan öğretmeni olmak üzere üç öğretmenden oluşturulan komisyonca incelenir. Oyunların oynanmasında sakınca olmadığına ilişkin rapor okul müdürünce onaylandıktan sonra bu etkinlikler gerçekleştirilir.

Okullar Açılıyor... Peki ya Tiyatro ve Drama Eğitimi?⁶¹

20 Eylül Pazartesi günü Türkiye’de yaklaşık 15 milyon ilköğretim ve lise öğrencisi, 600 bin öğretmen ders başı yapacak. Avrupa’daki birçok ülkenin nüfusundan fazla sayıda öğrenci ve öğretmene sahibiz. 2,5 milyona yakın üniversite öğrencisini de düşündüğümüzde, nüfusun neredeyse üçte biri öğrencilerden oluşuyor. Türkiye “ülkeler” büyüklüğündeki genç nüfusuna rağmen, ironik bir şekilde eğitim konusundaki parametrelerde en son sıralarda gelen ülkelerden birisi. Eğitime ayrılan kaynak, eğitimin niteliği, Kürt halkının anadilde eğitim sorunu ve eğitim politikaları bağlamında ciddi sorunlarla karşı karşıyayız. Peki, tiyatro ve drama eğitimi söz konusu olduğunda acaba ne gibi sorunlarla karşı karşıyayız? Bugünkü yazımda bu meseleye dair önemli bulduğum bazı başlıklar üzerinde durmak istiyorum.

Türkiye’de sanat eğitimi söz konusu olduğunda ağırlıklı eğilimin devletçi paradigma etrafında toplandığını görmek mümkündür. Resim, müzik, beden eğitimi dersleri ve okul tiyatroları söz konusu olduğunda 1930’lu yılların sanat eğitimi anlayışının hala geçerliliğini koruduğunu görebiliriz. Metot ya da perspektif konusunda çağın gereklerine uygun bir açılım yapılmadığını ve ulusalcı paradigmanın değişime uğramış olsa da varlığını güçlü bir şekilde sürdürdüğünü düşünenlerdenim. Demokratik bir vizyon eksikliği, bilimsellikten uzaklık, çok-kültürlü bir yapıya izin verilmemesi ve otoriteryen sanat felsefesi bana kalırsa ana sorunları oluşturuyor.

Benim tiyatro eğitimine dair saptadığım ana sorunlar şu şekildedir. Türkiye’de tiyatro eğitimi ve pedagojisi alanında üniversite düzeyinde bir lisans programı olmadığı için, öğrencilere dönük tiyatro çalışmaları oldukça sorunlu bir şekilde ilerlemektedir. Özellikle tiyatro eğitimi üzerine söylem ve analiz üreten kişi sayısı bir elin parmaklarını çok fazla geçmemektedir. Tiyatronun çocuklara ya da gençlere nasıl

61 Bu yazı 18.09.2010 tarihinde Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Sahne Sanatları Portalı’nda (<http://www.mimesis-dergi.org/2010/09/okullar-aciliyor-peki-ya-tiyatro-ve-drama-egitimi/>) yayınlanmıştır.

öğretilceğı meselesi bir tartışma konusu bile yapılmamaktadır. MEB nezdinde tiyatro eğitimcisi, öğretmenini ya da usta eğitimcisi diye bir kavram tanımlanmış bile değildir. 25'e yakın konservatuar olmasına rağmen, çocuklarla ve gençlerle tiyatro konusu ciddi bir şekilde gündemleşmemektedir. Hâlbuki bu konuya idari ve akademik düzlemde önem verilse ve tiyatro bölümü öğrencilerine iş imkânı sağlansa, dizi ve reklam sektörü batağına genç oyuncuların dâhil olması engellenebilir. Akademik ve bilimsel bir tartışmanın olmadığı bir ortamda bu alan, oyuncu adayları ya da hasbelkader tiyatro ile ilgilenmiş kişiler tarafından geçici bir iş kapısı olarak görülmektedir. Yeni metin üretimi, pedagojik yaklaşım, sistematik bir program oluşturma ve çağdaş estetik kriterlerden ilham alan bir tiyatro çalışması yaptırıldığını söylemek oldukça zordur. Amatör ve alternatif tiyatro bölgesinin ve muhalif kurumların da konuya çok fazla önem verdiğini söyleyecek verilere sahip olmadığımızı düşünüyorum.

Tiyatro alanında yaşanan önemli sorunlardan birisi de maddi alt-yapı eksikliği ve sansür meselesidir. Prova mekânı ve gösteri salonu bulmak konusunda özellikle Anadolu'daki okullarda problemler vardır. Bu problem nedeniyle provası yarıda kalan birçok öğrenci tiyatro çalışması olduğunu duyuyoruz. Ayrıca özellikle sendikalı öğretmenler nezdinde oyun metinlerine sansür girişimleri varlığını sürdürmektedir.

Drama alanı ise son yıllarda ilginç bir şekilde yaygınlaşma eğilimine girdi. Yaratıcı drama ve eğitimde dramanın ders olarak okutulma imkânı olması, yeni bir iş kapısı olması, Ankara Üniversitesi Eğitim fakültesi bünyesindeki akademisyenlerin birçok üniversiteye dramayı taşıması ve sertifika programlarının artması gibi nedenlerle alana dönük artan bir ilginin olduğu gözlemlenebilir. Drama tekniğı teorisi itibarıyla açılım olanakları sunan bir yöntem olsa da, Türkiye'de bu konuda bir arayış ve geçiş döneminde olduğumuzu düşünüyorum. Daha kavramsal düzeyde bile birçok anlaşmazlık söz konusu. Peter Slade, Brain Way, Dorothy Heatcoce gibi asıl kaynaklar Türkçe'ye çevrilip yayınlanmadığı için zaman zaman suni tartışmalar yapıyoruz. Sonuçta drama yöntemi özü açısından Avrupa merkezli bir tekniktir.

Türkiye’de drama alanında gelinen noktada, ithal ikameciliğin sınırlarının çok fazla aşıp da, “buralı” bir yerden söylem ve yöntem geliştirildiğini söylenemez. Ayrıca benim “temizlik yaparken çöpleri halının altına atmak” dediğim bir eğilimle, eğitimde içeriği çok fazla tartışmadan salt yöntem tartışmasına gidiliyor. Irkçı, cinsiyetçi ve militarist bir eğitim içeriği sorgulanmadan salt yöntem değişikliğine gitmenin, dramının asal tanımlamasına da aykırı olduğunu düşünüyorum. Peter Slade ve Gavin Balton gibi kuramcılar drama yöntemini özünde “öğrenmeyi öğreten ve dogmatizmden uzak bir yöntem” olarak tanımlar. Bizde ise, süreç merkezli eğitim daha çok teknik bir değişiklik olarak düşünülüyor, hâkim ideolojinin “makyaj tazelemesine” fırsat sunuyor.

Drama ile ilgilenen ve özünde eğitim kökenli arkadaşlar, benim imtiyaz oluşturma dediğim bir tutumla “tiyatroya rağmen yaratıcı drama” diyorlar. Hâlbuki birazcık sanat ve tiyatro tarihine bakılsa, drama tekniği olarak adlandırılan birçok şeyin 20. yüzyıl avant-garde hareketinin bulguladığı teatral formların bir mantık doğrultusunda devşirilmiş hali olduğunu görecekler. Tiyatrocular ise, “yahu nedir kardeşim bu drama, dramanın sanatla pek alakası yok” diyorlar, bana kalırsa eğitim ve sanat açısından doğru kullanıldığında oldukça yararlı olabilecek bir tekniğe sırtlarını çeviriyorlar. Tiyatrocular drama yönteminin geleceğin seyircisini oluşturma, sanat sevgisi aşılama açısından popüler yönünü bence küçümsüyorlar. Benim iddiam ise şu. Oyun, drama ve tiyatro alanı birbirini besleyecek ve koordineli bir şekilde yapılandırılmalıdır. Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü modeli bu konuda önemli bir örnektir. Ancak Türkiye genelindeki etkisinin sınırlı olduğunu da görmek gerekir.

Eğer bizler çocukları ve gençleri tiyatro sahnelerine çekmek ve geleceğin seyircisini oluşturmak istiyorsak, öncelikle var olan eğitim anlayışını da sorgulamalıyız. Salt profesyonel tiyatro niteliğini artırmak bence yeterli değildir. Assitej bünyesinde yapılan bazı tartışmalarda da bu eğilimi çok sık görüyorum. Oyunların nitelik sıçraması yaşaması gerçekten çok önemli, ancak öğrenciler üzerinde tiyatronun etkisinden daha güçlü araçlar mevcut. Eğer bizler “cetvel” yöntemiyle yapılan ezberci bir tiyatro çalışmasını, askeri mantıkta yaptırılan halk

dansları mantığını, çok-kültürlülükten uzak müzik eğitimini sorgulamazsak seyirci sorununu çözemeyiz. Özetle oyun, drama ve tiyatronun yapılandırılmasındaki niteliksel ve vizyoner değişimlerin “ölümü ilan edilmeye” çalışılan tiyatro sanatına pozitif katkı yapacağını düşünüyorum.

Tiyatro ve drama alanındaki eğitimciler olarak geçen yıl başlattığımız kampanya sürecinde, yaşanan sorunlara dair alternatif bir tüzük içeriği oluşturarak en azından değişim yanlısı bir bildiri yayınladık ve kamuoyunda bir tartışmayı başlattık. Kampanya henüz sonuçlanmadı, hala bekleme sürecindeyiz. İnşallah yarışmaların kaldırıldığı ve sansür tartışmaları yaşamadığımız günleri de göreceğiz.

Ayrıca bildiğiniz gibi Mimesis Sahne Sanatları Portalinde bu tartışmaları seviyeli bir şekilde sürdürmek ve kaynakça oluşturabilmek için Çocuk/Gençlik Tiyatrosu/Drama bölümü oluşturuldu. Bir elin parmaklarını aşmak istiyoruz, ancak bizler gibi düşünce üreten sevgili dostlarımızın da okulların da açılmasıyla beraber biraz olsun klavye oynatması gerekiyor galiba. Herkese bol ilhamlı ve bol vicdanlı bir eğitim yılı dileklerimle!

