

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI**

**SAHNELEME SÜRECİNDEKİ PERFORMATİF UNSURLARIN İZİNDE BİR
TİYATRO ETNOGRAFİSİ: TİYATROTEM**

Doktora Tezi

Züleyha ÇUBUK

Ankara - 2017

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI**

**SAHNELEME SÜRECİNDEKİ PERFORMATİF UNSURLARIN İZİNDE BİR
TİYATRO ETNOGRAFİSİ: TİYATROTEM**

Doktora Tezi

Züleyha ÇUBUK

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. A. Kadir ÇEVİK

Ankara - 2017

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

Züleyha ÇUBUK

SAHNELEME SÜRECİNDEKİ PERFORMATİF UNSURLARIN İZİNDE BİR
TİYATRO ETNOGRAFİSİ: TİYATROTEM

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. A. Kadir ÇEVİK

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmza

- 1- Yrd. Doç. Dr. A. Kadir ÇEVİK ÇEVİK
- 2- Yrd. Doç. Dr. Nedim YILDIZ YILDIZ
- 3- Yrd. Doç. Dr. Murat Çarşan Çarşan
- 4- Doç. Dr. H. Çağrı ERELİ ERELİ
- 5- Yrd. Doç. Dr. V. Yasin AKYÜZ AKYÜZ

Tez Sınav Tarihi.....25/12/2017

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (23.../01./2018)


Züleyha ÇUBUK

ÖNSÖZ

2012 yılında başladığım doktora programında iki dönem aldığım Tiyatro Antropolojisi dersi, ritüel, tiyatro ve performans disiplinleri arasındaki ilişkiye odaklanıyor, disiplinler arası çalışmaların yoğun olarak gözlemlendiği yirminci yüzyıl tiyatrosunda, özellikle tiyatro ile antropoloji disiplinleri arasında yaşanan yakınlaşmanın somut örneklerini konu ediniyordu. Ders aşamasında, ritüel, tiyatro ve performans disiplinlerinin ortak bir paydasını keşfettim ve ilerleyen tarihlerde doktora tezimde çalışmak istediğimi hocalarıma bildirdim. Tez aşamasında geçirdiğim tez izleme komiteleri, tezin gelişimine dinamik bir katkı sundu. Deneyim kavramının içeriğine yönelik bilgi edinmek üzere başladığım tez çalışmaları, tiyatro etnografisinin izinde bir performans araştırmasına dönüştü. Bu arada, elinizde tezin jüri karşısına çıktığı güne kadar, Türkiye’de yaşanan sosyo-politik ortam, bir tezin önsöz yazısına sığamayacak kadar akla hayale gelmeyecek anlatıların ortaya çıktığı bir sürü badire doğurdu. Geline son noktada, Antropoloji disiplinin çalışma yöntemlerinden birisi olan Etnografi’yi kullanarak, tiyatro yaşantısını İstanbul’da sürdüren Tiyatrotem grubu özelinde bir alan çalışması deneyimi yaşadım. Buradaki çalışmadan elde ettiğim bulguları, kuramlaştırmaya giriştim. Geçmiş alan çalışması örnekleriyle dolu, Türkiye’nin ilk Tiyatro Kürsüsü’nün kurulduğu ve o geleneğin devamı olan Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü’nde tamamlanan bu tez çalışmasını, “DTCF Tiyatro”ya ithaf ediyorum.

Alan çalışması için beni aralarına kabul eden, sadece provalarını değil, bana yaşamlarını da açan Tiyatrotem ekibine - Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş’a – 9 Şubat 2017 tarihine kadar tez izleme komitelerime iştirak ederek dinamik bir hipotez oluşturma süreci yaşamamı sağlayan değerli hocalarım Prof. Dr. Selda Öndül ve Yrd. Doç. Dr. Halil Çağlar Enneli’ye teşekkür ediyorum. Yine o tarihe kadar tez danışmanlığımı yürüten ve

o tarihten sonra da desteğini bir kez olsun esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Tülin Sağlam’a teşekkür ediyorum.

Ayrıca, 2005 yılından bu yana öğrencileri olduğum Ankara Üniversitesi Tiyatro Bölümü’ndeki hocalarıma tümüne, tiyatro bilgimi ve görgümü geliştirdikleri için teşekkür ediyorum.

2017 yılında tez danışmanlığımı üstlenen Yrd. Doç. Dr. A. Kadir Çevik’e fikir ve görüşleri, desteği ve anlayışı için teşekkür ediyorum.

Ordu’da bulunduğum süre boyunca iyi ki arkadaşız dediğim, destek ve insanîyetliklerini hiçbir zaman eksik etmeyen *Ordu Warriors* ekibindeki dostlarım Yrd. Doç. Dr. V. Yasin Akyüz, Yrd. Doç. Dr. Sercan Özkeleş, Öğr. Gör. Erdal Karakurt, Öğr. Gör. Aytunç Aydın ve onların güzel eşlerine, tezimi nihayete erdirebilmem için iyi günde kötü günde hep destek olan, bir *Ordu Warriors* üyesi eşim ve iş arkadaşım Öğr. Gör. Timur Eşigül’e, yurtdışından kaynak kitap desteği veren sevgili akrabam Ergin Yönel’e, fikir ve desteğiyle yol gösteren değerli büyüğüm Prof. Dr. Hulusi Gürel’e, son olarak hayatımın her aşamasında olduğu gibi bu tezi bitirme aşamasında da yanımda olan Çubuk ailesine, aileme çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	iii
TABLO VE GÖRSELLER LİSTESİ	vii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: TİYATRO ve ANTROPOLOJİ BİRLİKTELİĞİNDE	28
1.1. Batılı Dramatik Oyuncudan <i>İcracı</i> ya İki Farklı Oynama Biçimi	28
1.2. <i>Erlebnis</i> ile <i>Erfahrung</i> Ayrımında Deneyimin Etimolojik Kökeni	58
1.3. Tiyatro ve Antropoloji Birlikteliğinde Deneyime Yapılan Vurgu	70
1.3.1. Victor Turner'ın Sosyal Drama Kavramı	71
1.3.2. Catherine Bell'in Ritüelleştirme Stratejileri	85
1.3.3. Pierre Bourdieu'nün Beden Antropolojisi ve Bazı Anahtar Kavramlar: <i>Habitus, Alan, Doxa</i>	92
2. BÖLÜM: TİYATRO ETNOGRAFİSİNİN İZİNDE	108
2.1. Doktora Eğitimini Sürdürebilmek İçin Yürütülen Var Oluş Mücadelesinin Yaratıcı Moral-Motivasyonu: Ders Aşamasından Yeterlilik Sınavına Uzanan Hikâye	109
2.2. Kırılma-Başarıya İkna Olma Deneyimleri Eşliğinde Dinamik Bir Hipotez Oluşturma Süreci: Tez İzleme Komitesi Toplantıları	112
2.3. Bir ‘Yanılma-Başarıya İkna Olma’ Deneyimi: Tiyatrotem ile Altı Ay Yaşamak	118
2.4. Araştırmacının Kırılma Noktası: Bir ‘Başarıya İkna Olma’ Toplantısı	124

2.5. Örüntülerin Keşfi: Tiyatrotem'in Çalışma Yaşantısında Performansın Safhalaşması	126
3. BÖLÜM: TİYATROTEM İLE ALAN ÇALIŞMASI	127
3.1. Alanın Tarifi ve Kapsamı	128
3.2. Metodoloji ve Süreç.....	132
3.3. Bulgular ve Değerlendirme.....	142
3.3.1. Deneyimin Reel Safhalaşması	142
3.3.1.1. Tem'den Önce-Tem'den Sonra: Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş	143
3.3.1.2. Yıl 1989... Ayşe ile Şehsu oldu AyŞehsu	148
3.3.1.3. Yeni Düzen Arayışları: Biraz Eskişehir, Biraz İstanbul, Arada Bir 'Mecburen' Ankara.....	149
3.3.1.4. Tem Yapım Limited Şirketi'yle İlk Tanışıklık	150
3.3.1.5. Tiyatro Oyunevi'ne Uzanan Hikâye	151
3.3.1.6. Tiyatrotem'in Doğumuna Uzanan Hikâye.....	152
3.3.1.7. 1leşmiş 2li: Ayşe ile Şehsuvar ya da Nâmıdeğer Tiyatrotem Metin And'ın Süzgecinde.....	157
3.3.1.8. İç ve Dış Sorgulamalar – Kırılmalar ve Başarıya ya da Başarısızlığa İkna Olma	162
3.3.2. Deneyimin Etnografik Safhalaşması	176
3.3.2.1. Tiyatrotem'in Flanörlüğü/Vakanüvisliği	177
3.3.2.2. Zorunlu Molaların Kısıkacında Ne Onlarla Ne Onlarsız: Televizyon, Sinema ve Çeviri Uğraşları.....	178

3.3.2.3. Tem Günlükleri.....	181
3.3.2.4. Tem’in Yerleşik İletişim Kodlarında ‘Estetik İfade’ Kaygısı	192
3.3.2.5. Sanat ve Zanaat Üretimi İçin Önkoşul: Mekânsal Detaylarla Üretilen İçselleştirilmiş Bir Davranış Pratiği Olarak Atölyede Çalışma.....	194
3.3.2.6. Tiyatrotem’in Kumpanya Yaşantısı.....	199
3.3.3. Deneyimin Teatral Safhalaşması	212
3.3.3.1. ‘Oyunu’ Çağırmadan ‘Oyuna’ Çağırmaya Vehimli-Vesveseli Bir Çalışma Pratiği	212
3.3.3.2. Derdini Sahnede Beliren Aksiyonun İçinde Arayan Tem- Dramaturgisi’nde Anlamına Kavuşan Estetik Buluşlar.....	224
3.3.3.2.1. Arızalar	225
3.3.3.2.2. Arayışlar	230
3.3.3.2.2.1. Bir Tartışma Pratiği Olarak “Şakıma”	233
3.3.3.2.2.2. Bir İçselleştirme Pratiği Olarak “Dem”	239
3.3.3.2.2.3. Tem-Çerçeve.....	240
3.3.3.2.2.4. Dış-Göz.....	245
3.3.3.2.3. Teatral Araştırmalar.....	248
3.3.3.2.3.1. Uçuşan Şal’dan Meddah Mendiline – Bir ‘Oyun’u Çağıрма’ Pratiği Olarak Tiyatrotem’in Doğaçlama Araştırmalarını Gözlemlemek...248	
3.3.3.2.3.2. Hareketi Bulaştırma.....	256
3.3.3.2.3.3. Oyunu Çağıрма.....	259
3.3.3.2.3.4. Oyun Haresi’ne Girme.....	261

3.3.3.2.3.5. Sözü'n Artikülasyonu	265
3.3.3.2.3.6. Bedenin Artikülasyonu	271
3.3.3.3. Tiyatrotem'i Seyre Dalmak	276
SONUÇ	282
ÖZET	289
ABSTRACT.....	290
KAYNAKÇA.....	291
EKLER	

Ek-1: DTCF Tiyatro Geleneği'nin Cenderesinde

Ek-2: Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'ın Kamera Karşısına Geçtiği Dizi Ve Sinema Filmleri Listesi

Ek-3: Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'ın Çeviri İşleri

Ek-4: Tiyatrotem'in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımı

Ek-5: Tiyatrotem'in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımından Seçilmiş Görseller

Ek-6: Tiyatrotem'in On Üçüncü Yapımı / Aşk, Ayrılık Ve Başka Şeyler (2017)

Ek-7: Alan Çalışması Evrelerinden Seçilmiş Belli Başlı Fotoğraf, Ses ve Görüntü Kayıtları

TABLO VE GÖRSELLER LİSTESİ

- Tablo – 1: Tiyatrotem ile Alan Çalışması Evreleri
- Görsel – 1: *Erlebnis* ile *Erfahrung* Arasındaki İlişki
- Görsel – 2: Masabaşı Çalışma Mekânı
- Görsel – 3: Doğaçlama-Prova Mekânı
- Görsel – 4: Tasarım-Üretim Mekânı
- Görsel – 5: Tasarım-Üretim Mekânı
- Görsel – 6: Masabaşı Çalışma Mekânı
- Görsel – 7: Doğaçlama-Prova Mekânı
- Görsel – 8: Tiyatrotem ile görüşme
- Görsel – 9: Ayşe Selen, Devekuşu Kabare’nin Taşıtlar adlı oyununda (sağ önde)
- Görsel – 10: DTCF Tiyatro Bölümü asistanı Ayşe Selen (ortada)
- Görsel – 11: Lahana Sarma Figürlerinin eskizleri / Tiyatrotem Arşivi
- Görsel – 12: Lahana Sarma oyununun broşürü / Tiyatrotem Arşivi
- Görsel – 13: Dış sorgulama öncesi
- Görsel – 14: Dış sorgulama sonrası
- Görsel – 15: Ayşe Selen’in çalışma metni
- Görsel – 16: Bir ‘kırılma-başarısızlığa ikna olma’ deneyimi olarak ‘oyundan sapma’
- Görsel – 17: Ayşe Selen televizyonda
- Görsel – 18: Şehsuvar Aktaş televizyonda
- Görsel – 19: Tem arşivinden...
- Görsel – 20: Ayşe Selen’in arşivciliği...
- Görsel – 21: Arşivden çıkanlar... İşselleştirilmiş bir davranış pratiği olarak ‘tem günlükleri’
- Görsel – 22: Doğaçlamalar için oluşturulmuş anahtar sözcükler
- Görsel – 23: Arşivci Ayşe Selen’in arşiv alışkanlığı
- Görsel – 24: Sözcük avcısı Tiyatrotem
- Görsel – 25: Tiyatrotem Atölyesi
- Görsel – 26: Tiyatrotem Atölyesi
- Görsel – 27: Tiyatrotem Atölyesi
- Görsel – 28: Kendi sahnesini kuran Tiyatrotem...
- Görsel – 29: Ayşe Selen’in olası tasvir aparatı kazaları için aldığı “kargaburun” önlemi
- Görsel – 30: Şehsuvar Aktaş, Tem sahnesine bant çekiyor
- Görsel – 31: Tiyatrotem’in gösterim öncesi hazırlıkları
- Görsel – 32: Tiyatrotem kuliste...
- Görsel – 33: ‘Oyuncu arsız’ Tiyatrotem
- Görsel – 34: Şal ile oyun araştırmaları
- Görsel – 35: Tem Arşivlerinde İlk Gün
- Görsel – 36: DTCF Tiyatro Bölümü hocaları ve genç meslektaşları
- Görsel – 37: Tiyatro Kürsüsü’nden Bölüme, DTCF Tiyatro - Öğretim Kadrosu
- Görsel – 38: Sevinç Sokullu ders anlatırken
- Görsel – 39: Ayşe Selen ‘Gelin Kız’ rolünde / Ölüm-Doğum-Evlenme
- Görsel – 40: Şehsuvar Aktaş, Ergin Orbey’in yönettiği Ayışığında
Şamata adlı oyunun gösteriminde – DTCF Tiyatro Arşivi

GİRİŞ

Tiyatro sanatı, Batı Avrupa'nın Rönesans hareketiyle başlayan, Yakın Çağ'da büyük bir ivme yakalayarak geçirdiği büyük dönüşümden nasibini almıştır. Baş döndürücü bir hızla gelişim gösteren çok katmanlı bu dönüşümün Avrupa kültürünün düşünsel dünyasında yarattığı “bunalım” olgusu, dram sanatında **temsil krizi** söylemini doğurmuştur. Batı tiyatrosunda avangardın tarih sahnesine çıkışı, temsil krizi ile gerçekleşmiştir. On yedinci yüzyılda başlayan, doğa bilimleri ile beşeri bilimler arasındaki bilgi kuramsal (epistemolojik) kopuşun yarattığı kriz, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına gelindiğinde iyice derinleşmiştir. Avrupa'nın yaşadığı bu derin bunalıma “iki kültür”¹ kavramıyla açıklama getiren C.P. Snow'un süzgecinden bakıldığında, yukarıda adı geçen bilimler arasında yaşanan bilgi kuramsal kopuş, Batı medeniyetinin düşünsel dünyasında derin bir şüphe yaratmış; Newton fiziğini model alan doğa bilimlerinin otoriter yayılımı, esasında bir parçalanmayı da beraberinde getirmiştir.² Bu, şu anlama gelmektedir: Düşünce tarihinde ilk kez doğru, iyi, güzel gibi kavramlara yönelik araştırmalar bir daha birleşmemek üzere, kuramsal ve kurumsal olarak birbirlerinden ayrılmıştır. Bilgi ile gerçeklik arasındaki temsil ilişkisinin en net ifadesini bulduğu mantıkçı pozitivist ilkeler yirminci yüzyıla geldiğinde çökmüştür. Modern epistemolojinin krizi tam da bu noktada açığa çıkmış; referans alınacak bir dış gerçeklik bulamayan sanat, yaşanan bu çöküşten nasibini almıştır. Aydınlanma ve modernite idealinin iflas ettiği, yirminci yüzyıla gelindiğinde Avrupa toplumlarını krize sokmuştur. Çelişkilerle yüklü bu paradigma değişiminden tiyatro sanatı da nasibini almıştır.

20. yüzyılın ilk yarısında kimi düşünürler Batı toplumlarının içinde bulunduğu durumu “deneyim krizi” olarak adlandırmıştır. Söylemin arka planında, gelenek ile modern arasında yaşanan mücadeleden yoksunlaşarak ayrılan Descartesçi kartezyen

¹ Bkz. C. P. Snow, **The Two Culture** (New York: Cambridge University Press, 1961).

² Bkz. Ömer Faik Anlı, “Walter Benjamin’de “Sanat” ve “Tarih” Kavramları Bağlamında Bütünsel Bir Sosyal Kuramın Olanacağı”, **Posseible**, Sayı 5, No: 4 - 12/2013, s.22.

“özne” kavramı yer almaktadır.³ Alman düşünür Walter Benjamin’e göre de, yirminci yüzyılda deneyimin rayici düşmüş, bu da 1914-1918 yılları arasında dünya tarihinin en korkunç deneyimlerinden birini edinmiş olan kuşaklarda yaşanmıştır. Tekniğin modern yaşantıyı tümüyle kuşatması, insan deneyimlerinin yoksullaşmasına neden olmuş ve modern insan, çağın getirdiği koşullar nedeniyle her geçen gün gerçek bir deneyim yaşama olanağından uzaklaşmaktadır.⁴

Süreyya Karacabey’in belirttiği üzere, “Yalnız tiyatro alanında değil öteki sanatlarda da yaşanan temsil krizi, gerçekliğin algılanması ve ifade edilmesinde yaşanan değişimin bir sonucudur.”⁵ Rönesans’la birlikte oluşmaya başlayan ve on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar etkisini sürdüren, “Aristocu” ya da “benzetmeci” gibi sıfatlarla betimlenen klasik tiyatronun konvansiyonel araçları yirminci yüzyılda çözülmeye başlar. Çözülmenin başladığı yapısal araçların başında **dramatik metinler** gelir. Dramatik metinlerdeki çözülmenin sebebi, tiyatro ile dram arasındaki ayrışmalara dayanır. Söz konusu bu ayrışmaları saptayıcı bir üst başlık olma niteliği taşıyan temsil krizi söylemi, dramatik metinlerin sınırlayıcılığından kurtulmak amacıyla, tiyatro sanatının yüzünü yeniden kendi yapısal araçlarına dönerek hızla teatralleştiği, bu yolla yirminci yüzyılın avangard tiyatro eğilimlerinin ortaya çıkmasını sağlayan bir sorgulama ve yeniden yapılanma dönemini başlatır.

Sanatta “temsil” ilkesinden kopuşu hayata geçirme pratikleri, kimi düşünürlerin “deneyim krizi” söylemine nazire edercesine, yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkar. Fakat esas pratikler, özerk sanat kategorilerini aşma amacıyla hareket eden, Alman kuramcı Peter Bürger’in iki dünya savaşı arasına konumlandığı tarihsel avangardlar ile zirveye çıkar. Bürger’in avangard kuramına göre, iki dünya savaşı arasında ortaya çıkan Gelecekçilik (Fütürizm), Gerçeküstücülük (Sürrealizm), Dadacılık (Dadaizm), Kübizm,

³ Bkz. Martin Jay, **Deneyim Şarkıları**, Çeviri: Barış Engin Aksoy (İstanbul: Metis Yayınları, 2012).

⁴ Bkz. Walter Benjamin, “Deneyim ve Yoksulluk”, **Parıltılar** içinde, Çeviren: Yılmaz Öner (İstanbul: Belge Yayınları, 2003).

⁵ Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller** (Ankara: De Ki, 2006), s.122.

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) ve Konstrüktivizm gibi sanat akımlarını **tarihsel avangard** olarak adlandırır. Söz konusu akımlar, burjuva beklentileriyle biçimlenmiş, kendi içine dönük bir estetik nosyon üzerine kurulu, tiyatrodaki yansıtması gerçekçi-natüralist konvansiyonlara tekabül eden egemen sanat paradigmasının toptan reddedilmesi ereğiyle hareket eder. Sanat ile hayatı birbirine kavuşturma sloganıyla hareket eden tarihsel avangardlar, Aristotelesçi *mimesis* kuramının karşılığı olan sanatı kesin kurallarla gerçekleştirme, sanattan fayda bekleme ya da salt sanat için sanat yapma eğilimlerine karşı çıkarlar. Bu sanatın toplumsal işleyişi ve kavrayışının tümünü içeren “kurumsallığına” cephe alırlar. Bürger’e göre, “Avangardın hedefi bizzat içinde var olduğu sanat kurumunu yok etmektir. Çünkü sanatı hayata yasaklayan, bu kurumdur. Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından özgürleşerek hayatı ele geçirebilir.”⁶

Her ne kadar Bürger’in işaret ettiği avangard kuşak düşlerini gerçekleştirmede başarısız olarak, savaştığı kurumlara yenik düşse de; onların başlattığı “temsil” ilkesinden özgürleşme savaşımı, diğer sanatlarda olduğu gibi, tiyatrodaki da bir **sorgulama** ve **kaynağına dönüş** sürecini başlatır. Geleneğin mirası üzerine kurulu, tikanıklığın pençesinde çırpınan, özerk sanat kurumunun bir parçası konumundaki “benzetmeci” tiyatronun konvansiyonları böylece bir çözülmeye uğrar: Öykü, diyalog, üç boyutlu karakter, yoğun birlikli-gerilimli oyun yapısı gibi “temsil” ilkesini gerçekleştiren araçlar parçalanır. Referans alınacak bir dış gerçeklik, diğer bir deyişle, kartezyen özne idealinin var olacağı bir zemin kalmadığından, böylesi bir durumda organik bütünlük oluşturma olanağı da yiter. Bu nedenle, tiyatrodaki öz’ü temsil etme arayışı bir kenara bırakılır.

Bundan sonra ne olur? Tarihsel avangardlar, tiyatro sanatının artık kendine işaret ettiği, tiyatroyu tiyatro kılan “biçimsel” araçların sahnesel üretimin odağına yerleştiği bir yüzyılı başlatır. Sanat ile hayatı birleştirme ya da yeniden bütünlüklü kılma amacıyla yıkıma uğrattıkları konvansiyonel tiyatronun “temsil” ilkesi yerine, tekniğin yeniden

⁶ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Çeviren: Erol Özbek (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2004), s.21-22.

üretilebildiği bir çağda, tiyatroyu diğer sanatlardan ayıran ve bu yönüyle üstün kılan “oyuncu-seyirci ilişkisi” üzerine yapılan araştırmalardan hareketle, yeni bir ilke geliştirirler. Kaynağını ritüellerde, ilkel kùltte, arketiplerde, bilinçdışında, düşlerde, mitlerde buldukları söz konusu yeni ilkenin adı, oyuncu ile seyircinin karşılıklı ilişkisi üzerine kurulu **canlı deneyim**dir.

Yirminci yüzyılın başlarında patlak veren ve tarihsel avangartlarla geri dönölmez biçimde yaşanan paradigma değişimi, beraberinde tiyatro sanatını ve bu sanatın iki asal ögesi olan **oyuncu** ile **seyirci** ilişkisini yeniden tanımlama ve yapılandırma gerekliliğini doğurmuş; her yeni tanımın kilit noktasını da çoğunlukla **oyuncu** kavramı ile **oyuncu ve seyirci arasında yaşanan ilişki** oluşturmuş; buna bağlı olarak anılan bağlamlar her yaklaşım içinde yeniden sorunsallaştırılmıştır. Avangard kategorisine giren tiyatro kuram ve uygulamacıları estetik üretimleri içinde şu sorulara kendi cevaplarını aramıştır: **Yaşadığımız çağda tiyatro nedir? Yaşadığımız çağın örgütlenmiş bir tiyatro gösteriminde “oyuncu” ile “seyirci” arasında nasıl bir ilişki kurulmalıdır?**

Ritüelden drama evrilme sürecini tamamladıktan ve artık bir sanat kategorisi olarak kabul edilegeldiğinden bu yana, tiyatronun kendi tarihi içinde yukarıda anılan sorulara, yaşadıkları çağın dünya algısında yaşanan kırılmalarla koşut olarak şekillenen kendi estetik üretimleri çerçevesinde önermeler getirmiş hatırı sayılır pek çok tiyatro insanı mevcuttur. Tekrar hatırlatmak gerekirse, yirminci yüzyıl tiyatrosunda yaşanan paradigma değişimi ile beliren tiyatro ve antropoloji disiplinlerindeki yakınlaşmadan ilhamla ortaya çıkan bu tez çalışmasında, bu anlamda, daha çok, yirminci yüzyılın öncü tiyatro tarihi içinde, antropolojik bulgulardan hareketle yukarıda anılan soruların ışığında, oyuncunun sanatı ile oyuncu ve seyirci arasındaki “karşılıklılık” ilişkisine yönelik öneri geliştiren belli başlı “eşik” isimlerin yukarıda anılan sorulara getirdikleri cevaplar gözden geçirilmiştir.

Yirminci yüzyılda tiyatronun odak noktasını, **oyuncunun sanatı** ile **oyuncu-seyirci ilişkisi** oluşturur. Oyuncuya yönelik ilk olarak en belirgin çalışmaları yürütmüş ve fikirler ortaya atmış olan tiyatro insanları K. Stanislavski, V. Meyerhold ve A. Artaud'dur. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ise yüzyılın ilk yarısındaki fikirlerden esinlenerek yeni kuramlar geliştiren J. Grotowski, P. Brook, E. Barba ve J. Chaikin gibi avangardlar, oyuncunun sanatının geliştirilmesi adına çağdaş tiyatroda önemli çalışmalar yaparlar. Tarihsel avangardlar döneminde ortaya çıkan, “edebi ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan drama karşı çıkış olduğu” söylenebilen “teatrallik” kavramı, yirminci yüzyılın tiyatro yazarlarını, yönetmenlerini, tasarımcılarını, oyuncularını etkiler. Yukarıda adı geçen Avangard tiyatro sanatçıları, gerçekçi-natüralist tiyatro konvansiyonlarıyla şekillenen, seyirciyi yok sayarak dördüncü duvar ilkesiyle biçimlenen, Meiningen Dükü'nün tiyatro ve sahneleme anlayışıyla başlayıp Wagner'in birleşik sanat yapıtı (*gesamptkunstwerk*) adını verdiği kuram ve pratiklerinin takip ettiği, Stanislavski'nin sahneleme ve oyunculuk sistemiyle zirvesine ulaşan yanılsamacı tiyatro ve sahne estetiğine karşı çıkarlar. Yüzyılın başlarında Richard Wagner, Adolp Appia ve Edward Gordon Craig'in düşünce ve tasarım pratikleri, öncü tiyatroya giden yolda yeni estetik oluşturma arayışlarını tetikler. Hatırlanacağı üzere Wagner müzik, dram, oyunculuk, mimarlık ve resim sanatlarının bir ortaklık içerisinde sahne için yorumlanmasını savunuyordu. Appia'nın kendi dönemi açısından ilk ve yeni olan fikirleri çığır açıcıydı. Sahne üzerinde bütünlük ve uyum arayan Appia, dikey dekor panoları ve yatay sahne tabanı arasındaki karşıtlığın verdiği rahatsızlıktan ötürü sahne tasarımı düşüncesini üç boyutlu öğelerin kullanımı üzerine kurmuştu. Onun için ışık, müziğin görselleşmesiydi. Oyuncu, dekorun önünde değil, içinde yer almalıydı. Oyuncunun

hareketi değiştikçe, ışık da sahnedeki üç boyutluluğu ortaya çıkaracak biçimde değişmeliydi.⁷ **Müzik ve Sahneleme** adlı yapıtında şöyle demişti:

Tiyatroya bir dramatik eyleme tanıklık etmeye gideriz. Bizi bu eyleme yönelten, sahnedeki karakterlerin varlığıdır. Karakter olmadan eylem de olmaz. Demek ki sahnelemenin temel etmeni oyuncudur; biz onu görmeye gelmişizdir. Yani her şeyden önce sorun, sahnelemeyi, oyuncunun varlığı üzerine temellendirme sorunudur.⁸

Avangard bağlamına yerleşen tiyatro insanları, klasik dramın kullandığı referans kodlarını reddederek, gerçekliğin algılanması ve sahnesel göstergelerle ifade edilmesi sürecinde anlatım dilini tiyatronun kendi referans kodları üzerine kurar. Özerk sanat nosyonu ile şekillenmiş, burjuva değerlerinin yüceltildiği dram geleneğine karşı, temsil edilebilecek öz'e sahip bir özne kalmadığı için tiyatroda "biçim" arayışlarını ön plana çıkarırlar. Öncü tiyatro adamları, geçen yüzyılın başından itibaren tiyatroda "teatralleşme" ve "edimselleşme" paradigmalarını geliştirir. Süreyya Karacabey'in belirttiği üzere "teatrallik", tarihsel avangardların bir temsil sanatı olarak tiyatroyu yıkıcı etkilere maruz bıraktığı, yirminci yüzyılın öncü tiyatro eğilimlerine işrek bir kavramdır.⁹ "Teatralleşme" sürecinde, verili bir dram metninin tahakkümcü varlığından kurtulmak amacıyla tiyatronun kendi biçimsel araçlarına vurgu yapılır. Bir sonraki aşama olan tiyatronun "edimselleşme" sürecinde ise, biçimsel araçlar aşılarak ya da yadsınarak, tiyatronun öz'ünü oluşturan "performatif" doğasına vurgu yapılır.

İlk defa 1830 yılında yayımlanan **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler** (*Le Paradoxe sur le Comedien*) adlı eseriyle Denis Diderot, oyunculuk sanatının doğası hakkında Batı Avrupa'da süregelen bir tartışmayı başlatır. Soru şudur: Oyuncu "gerçek" duyguları yaşıyor gibi mi görünecek, yoksa duyguları gerçekten mi yaşayacak? Gerçekçi natüralist tiyatro anlayışının bakışına göre kendi kimliğini geçici süreliğine unutarak, dram metninin verili koşullarını temsil için yeniden kurgulayıp yazarın karakterini

⁷ Bkz. Ayşın Candan, **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013), s.3-22.

⁸ Adolp Appia'dan aktaran Candan, 2013, s.10.

⁹ Bkz. Karacabey, 2006.

canlandırmak şeklinde tarif edilen Batılı oyuncunun dramatik oynama biçimi, yirminci yüzyılda yöntem araştırmalarını tetikler. Fransız aydınlanmacı Diderot'ya göre, oyuncunun yapması gereken yazar tarafından şekillendirilmiş duyguları sahne üstünde yaşamaya çalışmak değil, onları her seferinde yeni baştan temsil edilmesini sağlayacak bir model oluşturmaktır. Diderot oyuncuya, esin ile oynamaya çalışmasını bir kenara bırakarak, metinsel olanı sahne içinde yeniden kurgulamasını önerir.¹⁰

Yüzyılın ilk yarısında, gerçekçi-natüralist tiyatro paradigmasının çizdiği estetik konvansiyonlara karşı oyuncunun sanatı ile oyuncu-seyirci ilişkisi üzerine ilk radikal karşı duruşu gerçekleştirerek **tiyatronun teatralleşmesi** sürecini başlatan isim Rus tiyatro insanı Vsevolod Meyerhold ile Diderot'nun görüşleri arasında paralellikler bulunur. Tiyatronun biçimsel araçlarının en başında gelen **oyuncunun bedeni**, hareketin yasalarını keşfetmeli ve rolünü sahne için tasarlarken söz konusu yasaları izlemelidir. Meyerhold şöyle der:

Oyuncunun sanatı malzemesinin düzenlenmesine dayanır ve oyuncu bedeninin anlatım olanaklarını doğru bir biçimde kullanmayı bilmelidir. (...) Oyuncu malzemesini yani bedenini öyle eğitmelidir ki dışarıdan (oyuncunun kendisinden ya da yönetmenden) aldığı yönergeleri hızla gerçekleştirebilsin.¹¹

Yirminci yüzyılın öncü tiyatrosunda vurgu, metinden oyuncuya kaymaya başlar. Wagner gibi ortak bir sanat yapıtı üretme kaygısından çok, tiyatro sanatına en üstün anlatım özelliği kazandırmak isteyen bir başka avangard Adolphe Appia'ya göre tiyatrodaki öncelik oyuncunudur, ardından uzam gelir. Uzam, dramın eylemine uymalı ve onu simgeselleştirmelidir. Dramın eylemini somut hale bürüten oyuncudur. O halde, oyuncunun eylemini vurgulayacak bir sahne uzamı şarttır. Bu düşünce ile gerçekleştirdiği tasarımlar, yanılsamacı sahne tasarımının kökeninde yer alan İtalyan Sahne anlayışını alaşağı ederek, sahne çerçevesini yadsıyan üç boyutlu tasarımların önünü açar.¹²

¹⁰ Bkz. Denis Diderot, **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**, Çeviren: Sabri Esat Siyavuşgil (İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1996).

¹¹ Vsevolod Meyerhold, "Geleceğin Oyuncusu ve Biyomekanik", **Tiyatro Devrim ve Meyerhold** içinde, Derleyen ve Fransızcadan Çeviren: Ali Berktaş, (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1997), s.318.

¹² Bkz. Candan, 2013, s.14-15.

Diğer bir avangard tiyatro insanı Edward Gordon Craig, oyunculuk üzerine etkili görüşler ileri sürer. *The Actor and The Übermarionette* [Oyuncu ve Üstün Kukla], adlı denemesinde, oyuncunun insanca zayıflıklarından vazgeçerek, yerine ruhsal sorunları, kişilik çelişkileri olmayan kusursuz üstün kuklanın alınmasını önerir. Ona göre, sahne tasarımı, bir atmosfer yaratmak için yapılmalıdır. Öncelikle görsel bir sanat olan tiyatrodaki, oyuncu da görsel bir anlatım aracıdır. Oyuncuyu görsel olarak göze gösteren etmen, harekettir. Oyuncu, hareket konusunda kusursuzluğa kavuşmalıdır. Oyuncu böylece, ruhsal durumlarla özdeşleşerek karakter yaratmaktansa, bunu, hareketleriyle, simgeler aracılığıyla yapmalıdır. Üstün kukla, bu konuda en disiplinli oyuncudur. Amerikalı araştırmacı Charles Lyons'a göre, Craig'in üstün kukla kavramının alt metninde; Batı tarzı psikolojik gerçekçi oyunculuk olumsuzlanmakta, yerine harekete ve fizikselliğe dayalı Uzakdoğu tiyatrosunun simgeselliğini olumlanmaktadır. Craig'in bakış açısına göre, üstün kukla (oyuncu) hareket konusunda kusursuzluk kazanan oyuncu, ruhsal durumlarla özdeşleşerek karakter yaratmakla uğraşmaktansa, bunu hareketleriyle, simgeler aracılığıyla yapabilecektir.¹³

Stanislavski ve Meyerhold'un tiyatro düşüncelerinin bir sentezini gerçekleştiren Rus formalistlerinden Yevgeni Vakhtangov (1883-1922), Stanislavski'nin oyunculuk sistemini Meyerhold'un teatrallik ilkesi ile birleştirir. Vakhtangov'un oyuncusu, sahne üzerinde oyun oynadığını sürekli hatırlamakla yükümlüdür. Sentezin neticesinde Vakhtangov, Meyerhold'un duygusu arka planda kalan biyomekanik oyuncusunun aksine, psikolojik gerçekçiliği de kullanan fiziksel oyuncu düşünüyü hayata geçirir. Seyirci ögesine de ayrı bir işlev yükler; seyirci, tiyatrodaki olduğunu ve oyun izlediğini unutmaz. Vakhtangov'un bu görüşü, daha sonra Brecht'in tiyatro düşüncesinde "yabancılaştırma" adı ile bir sistematığa oturtulacaktır.¹⁴

¹³ Bkz. Candan, 2013, s.17-18.

¹⁴ Bkz. Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi II** (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985), s.77-78.

Nutku'nun işaret ettiği üzere, yanılsamacı tiyatro eksenini ile bağını koparan Vakhtangov'a göre, tiyatronun gerçeği elbette aranmalıdır; ama bu gerçeği sahnede görünür kılacak bir **biçim** de beraberinde aranmalıdır. Vakhtangov açısından teatrallik, tiyatrodaki sahnelerin ve hareketlerin yaşamdakinden daha farklı olmasıdır. Şöyle der Vakhtangov: "Tiyatroda (...) biçim yeniden yaratılmalıdır ve bu yaratma eylemi sanatçının fantezisi [imgelemi] ile olmalıdır. Bu yüzden, kendi çalışmama fantastik gerçekçilik diyorum. Araçlar tiyatral olmalıdır".¹⁵ Vakhtangov'un seyirci ve oyuncusu tiyatrodaki olduğunu unutmaz. Karşılıklı bir "önkabul" ile oynayan-seyreden ilişkisi kurulur. Oyuncular, bu olguya işaret edencesine, sahne üzerinde kostüm değiştirir, dekorlar seyirciye gösterilerek konumlandırılır. Tiyatro olayı böylece, seyircinin nazarında, gündelik hayattaki olaylardan ayrıştırılır. Oyuncular kendi giysileri ile sahneye girer, kostümlerini seyircinin gözü önünde değiştirir. Aynı şekilde, dekor da gerçeklik yanılsamasını kırmak için seyircinin gözleri önünde değiştirilir. Vakhtangov'un seçimleri, seyircinin sahnedeki oyuna kendini kaptırmasının önüne geçerek seyircinin zihninde uzak açı ile oyunun hikâyesini kavratmayı amaçlar. Claudine Amiard Chenell'in belirttiği gibi;

Vakhtangov'un orijinalliyi, 'sistem'den kaynaklanan oyun analizi ve kişilikleri saptama ile vücdsal anlatımı, sadece gerekli parçaları indirgenmiş anlamlı dekor ve aksesuar kullanımı, tüm sahne unsurlarının plastik bir nitelik taşıması zorunluluğunu iç içe geçirmesinden, kısacası iradi bir teatral uyum sağlamasından kaynaklanır.¹⁶

Bir diğer Rus formalistlerinden Aleksandr Tairov (1885-1950) da, tiyatroyu yazından ayıran en önemli niteliğin **hareket** olduğunu düşünen ekseninde yer alan isimlerden bir tanesidir. Stanislavski'nin bir dönem öğrencisi olan Tairov, hocasının, oyuncunun sahnede olduğunu unutması gerektiği düşüncesinin tersine, oyuncunun sahnede olduğunu asla unutmaması gerektiğini iddia etmiştir. Oyuncu, kendini ifade

¹⁵ Vakhtangov'dan aktaran Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi II** (Ankara: Dost Yayınları, 2002), s.41.

¹⁶ Claudine Amiard Chenell, "Vakhtangov ve Teatrallik", Çeviren: Ali Bektay, **Agon Tiyatro**, Sayı 2-3, Mayıs-Haziran-Temmuz 1994, s.45.

edebilecek ve seyirciyle iletişim kurabilecek şekilde enstrümanını, yani bedenini eğitmelidir.¹⁷

Fırat Güllü'nün de belirttiği üzere, Bürger'in "tarihsel avangardlar" olarak adlandırdığı sanat akımları iki dünya savaşı arasındaki yıllarda hızlı bir şekilde politik hareketlerle dönüştürülmüştür. Zamanla bu aydınlar içerisinde, sanatsal faaliyeti hayatı anlamak ve onu değiştirmek misyonuyla birlikte tanımlayan politik bir tiyatronun peşinde koşan **Bertold Brecht (1898-1956)** ile hayatı anlatmayan, ritüeller bütünü olacak kutsal bir tiyatro hedefiyle hayatın kendisi olan bir sanatsal pratik peşindeki **Antonin Artaud (1896-1948)** ve takipçilerinden oluşan **iki farklı avangard kimliği** oluşmuştur. Brecht'e göre modern insanın kendi gerçek seçimlerini yapabilmesi için "bilmeye" ihtiyacı vardır. Artaud'ya göre ise modern insan kendi eliyle yarattığı aşırı maddiyatçı bir dünyanın tutsağı olmuş, ruhsal dünyasını aşırı derecede ihmal etmiştir. Mutlu olmak için kendi "maneviyatını yeniden keşfetmesi", böylelikle modern hayatın yarattığı bölünmeden kurtulması gerekmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısının aşırı politize olmuş sanatsal ortamında birincisi baskın geldi ve ikinci eğilim daha sonra yeniden ortaya çıkmak üzere bastırılmıştır.¹⁸

Oyun metninden sahneleme anlayışına, oyunculuktan dekor ve müziğe kadar, çağdaş tiyatroya yeni öneriler getiren Epik-diyalektik tiyatroyu "bilim çağının tiyatrosu"¹⁹ olarak tanımlayan Brecht, seyircisiyle akli bir bilinç düzeyinde alımlama süreci geçirmesini arzu ettiği oyuncudan, eğlendirirken düşündüren bir teatral performans talep eder. Brecht, sahne ile seyirci arasındaki dördüncü duvarı yıkarak, seyircinin bilinçlenerek düşünmesini sağlayacak bir tiyatro düşüyle, kökleri Batı tiyatrosunda *epos* ve *tragedya* karşılığında mevcut olan kendinden başkasını "taklit etme" ve bir şey "anlatma" eylemlerini kullanarak, anlatının vurgulamak istediği düşüncenin altını çizecek

¹⁷ Bkz. Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi II**, (Ankara: Dost Yayınları, 2002), s.36-37.

¹⁸ <http://www.bgst.org/kuram/20-yuz-yil-tiyatro-tarihi-avantgardein-tarihidir>, E.T. 16.01.2018

¹⁹ Bkz. Bertold Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çeviren: Kamural Şipal (İstanbul: Cem Yayınevi, 1987), s.52.

biçimde ikili bir oynama biçimi önerir.²⁰ Canlandırdığı rol kişisi ne yapıyor olursa olsun, Brechtien oyuncu aynı metin içinde anlatan, yaşayan ve oynayan olarak üç yönelimli bir jest dağarcığı kurmakla ödevlendirilmiştir:

Oyuncu, sahnede kendisi değil de, kurgulanan karakter varmış gibi yaparak izleyiciyi aldatmamalıdır; bunun gibi, sahnede olup bitenlerin önceden çalışılmadığı, her şeyin ilk kez ve yalnızca bir defaya özgü olup bittiği izlenimini uyandırarak da aldatmaya gitmemelidir. (...) Oyuncunun “başlangıçta ve ortasında, sonu bildiği”, oyunundan anlaşılabilir ve oyuncu böylece, “Bütünüyle rahat bir özgürlüğe sahip bulunmalıdır.” Oyuncu, canlandırdığı karakterin öyküsünü canlı bir betimleme aracılığıyla anlatır, ondan daha çok şey bilir, gerek *şimdi*’yi, gerekse *burada*’yı oyunun kurallarının olası kıldığı bir kurmaca niteliğiyle ortaya koymayıp dünden ve başka bir yerden ayırır; böylece de olayların birbirine bağlantısı görünür kılınabilir.²¹

Ritüel, performans, antropoloji, mimari, plastik sanatlar, müzik, görsel sanatlar vs. gibi alanlarla kurulan dirsek teması, tiyatronun yirminci yüzyıl içinde yaşadığı büyük paradigma değişimine katkı sağlamıştır. Kendi tiyatro anlayışlarını çağdaş dünyanın yeni bulgularıyla birleştiren avangard tiyatro insanları, 1960’lı yıllardan itibaren tiyatroyu “edimselleşme” sürecine taşımıştır. J. Grotowski, E. Barba, R. Schechner, T. Suzuki gibi deneysel tiyatronun büyük ustaları, sanat yapmanın en radikal formu olarak **canlı performans** yönelmişlerdir. Tiyatro artık, “bir hareketin taklidi” tanımından ziyade, “bir deneyimi paylaşma/aktarma sanatı” olarak kabul görmeye başlamıştır.

Deneysel tiyatroda Grotowski’nin takipçileri olarak kabul edilen Eugenio Barba ve Richard Schechner de, oyuncu (icracı) odaklı araştırmalarından hareketle **deneyim** paydasında buluşmuşlardır. Batı kültüründen beslenen bu üç ismin ortak noktası; ritüel, tiyatro ve performans disiplinlerinden elde edilen bulgularla çağdaş tiyatronun seyrini değiştirecek deneysel izlekler yaratmış olmalarıdır. Grotowski, Barba ve Schechner’in çağdaşı olan, Japon kültürünün kadim tiyatro geleneğini modern dünyanın yeni bulgularıyla birleştiren Tadashi Suzuki de oyuncu (icracı) odaklı çalışma yöntemini “edimsellik” ile “icracının otantik deneyimi” gibi arayışlar üzerine kurmuştur.

²⁰ Bkz. Bertold Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çeviren: Ahmet Cemal (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2005).

²¹ Brecht, 2005, s.50.

Yirminci yüzyılda elde edilen antropolojik veriler, deneysel tiyatro araştırma ve uygulamacılarının tiyatroya bakışını, estetik üretim sürecindeki teatral algılarını derinden etkilemiştir. Özellikle Victor Turner'ın **Performans ve Deneyim Antropolojisi** yaklaşımları, deneysel tiyatro çalışmalarının odak noktasına “deneyim” fikrinin yerleşmesine önemli katkılar sağlamıştır.²² Victor Turner kendi antropolojik yaklaşımı içinde bedeni semboller sistemi olarak ele almıştır. Turner'a göre; beden, yaşantılanan bir deneyimdir ve söylem aracılığıyla kurgulanır. Deneyimler, bedenle bütündür; bu nedenle bedeni deneyimden ayıramayız. Etkin sembol taşıyıcısı olarak bedenin en etkin kullanımlarını ritüel icrasında görebiliriz. Ritüelin pek çok gösterim sanatı türlerinin bir bileşimi olduğunu dile getiren Turner'a göre, ritüellerin çoğunlukla dramatik bir yapısı vardır. Ritüellerde kurban verme ya da kendini kurban etme gibi eylem konuları mevcuttur. Ritüellere dramatik nitelik kazandıran bu ana motifi, bahsi geçen eylem konuları meydana getirmektedir. Ana motifin özündeki anlam, ritüellerde farklı yollarla icra edilir. Ritüellerin birbirine bağlı iletişimsel kodlarına duygusal rengi bu farklı icra yolları vermektedir.²³

Ritüel araştırmaları ve bir takım ritüel bulguları, 1960'lardan sonra tiyatro uygulamacılarının çalışma disiplinlerinde bir yer bulmuştur. Ritüel, deneysel tiyatro araştırma ve uygulamacıları açısından “performans” olarak ele alınmıştır. Örneğin Richard Schechner, ritüelin biçimsel özelliklerinin tüm gösterilerde var olduğunu belirtir. Ona göre, kutsallık özelliği taşıyan ya da taşımasını, tüm gösteriler, ritüelistik eylem kalıplarıyla çerçevelenmiştir. İlginç bir biçimde, estetik performans üretimi ile dini amaçlı ritüelistik performans üretimi arasında benzer bir akış bulunmaktadır. Deneysel tiyatro uygulamacıları çalışmalarının seyrini bu akış doğrultusunda belirlemişlerdir. Bu

²² Bkz. Victor W. Turner and Edward M. Bruner (Ed.), **The Anthropology of Experience** (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986); Victor Turner, **The Anthropology of Performance** (New York: PAJ Publications, 1988).

²³ Victor Turner, **From Ritual to Theatre The Human Seriousness Of Play** (New York: Puj Publications, 1982), s.81.

isimlerin başını çeken Antonin Artaud, Peter Bürger'in iki dünya savaşı arasına konumlandığı tarihsel avangard hareketler içinde yer alan Gerçeküstücülük akımının etkisindeyken, ritüel köklerinin beslediği kültürel kodlarla biçimlendirilmiş, “törenselliğe” ve “gösterime” dayalı Doğu tiyatrolarının büyüüne kapılmıştır. Kendisini etki altına alan kadim Doğu estetiği, Artaud'nun imgeleminde mistik çağrışımlar yaratmış ve Artaud, Batı tiyatrosu için yeni estetik değerlerin inşa edilmesi kanaatine varmıştır. Ona göre, yeni estetiğin sahne dili imgelere, rastlantısallığa, dürtüselliğe öncelik tanınmalıdır. Düşüncelerini şu sözlerle savunur:

İngelerin yüce ve coşkulu âleminde, bilgi yanılsaması şöyle dursun, hiçbir şey yanılsama değildir ve en ufak bir hataya bile rastlanmaz. Aslında tam da bu nedenle yaşamın gerçekliğine yeni bir bilgi anlamı aktarılabilir ve aktarılmalıdır da. Yaşamın hakikati, maddenin dürtüselliğinde gizlidir. İnsan akli, ezelden beri kavramlarla zehirlenmiştir. Sonunda ait olduğu yerde olduğuna inanması için, ondan mutlu değil, huzurlu olmasını istemeliyiz. Fakat yalnızca Deliler gerçekten huzurlu olabilir.²⁴

Alman düşünür Benjamin'in “deneyim yoksulluğu” olarak adlandırdığı Birinci Dünya Savaşı sonunda geline manzaraya tiksintiyle bakan Artaud'nun en güçlü yönelimi, Ronald Hayman'ın işaret ettiği gibi “düalizm karşıtlığı”²⁵ olmuştur. Artaud, akıl ile beden bilinci arasındaki ayrım üzerine kurulu olan Decartesçi Kartezyen özne düşüncesini reddetmiştir. Artaud'nun kadim Doğu'nun tiyatro izleklerinin yarattığı çağrışımlarla çizdiği yeni estetik önermesinin ilham kaynağı, 1931 yılında Paris'te gerçekleşen uluslararası bir sergide izlediği geleneksel Bali dans tiyatrosu olmuştur. Artaud bu gösterimde, jestüel anlatımın yarattığı etki ile gündelik dışı beden kullanımından çok etkilenir. Gerçeküstücü bir avangard olarak yaşam ile sanatı yeniden-ilkellerdeki gibi buluşturma gayesindeki Artaud, Batı tiyatrosu için yeni bir ufuk açma niyetiyle, çağdaş tiyatronun olanaksız olanı olası kılması, sahnenin kendi şiirselliğini yaratması gerektiğini savunmuştur. Çöküş içindeki çağdaş tiyatroya bir alternatif oluşturmak amacıyla, **Tiyatro ve İkizi** adlı yapıtında kendi estetik idealini “vahşet

²⁴ Antonin Artaud, “Manifesto in a Clear Language”, **Selected Writings** içinde, (Ed.) Susan Sontag, Çeviri: Nursu Öge (University of California, 1988) s. 108.

²⁵ Ronald Hayman, **Theatre and Anti-Theatre** (New York: Oxford University Press, 1979), s.182.

tiyatrosu”²⁶ olarak adlandırmıştır. Artaud “vahşet tiyatrosu” için kaleme aldığı ikinci bildirgede, köklere dönüş söylemini arketipal söylencelere dönüşle yerine getirmeyi öngördüğünü ve bunu da metin değil sahneye koyma sanatıyla gerçekleştirmeyi hedeflediğini belirterek, öz ve biçim açısından “vahşet tiyatrosu” anlayışını şu sözlerle açıklamaya girişmiştir:

Vahşet Tiyatrosu, tutkulu ve çırpınmalı bir yaşam kavramını tiyatroya geri getirmek için oluşturulmuştur; zaten, bu tiyatronun temel aldığı vahşeti, şiddeti sertlik ve sahne öğelerinin aşırı yoğunluğu anlamında anlamak gerekir. (...) Vahşet Tiyatrosu, çağımızın başlıca çalkantı ve kaygılarına yanıt veren konuları ve izlekleri seçecektir. (...) Bu tiyatro, kişiliği ve duyguları iyice dilimlenmiş ruhbilimsel insana sırt çevirerek, yasalara boyun eğmiş, dinler ve dinsel buyruklarca özü değiştirilmiş insana değil, bir bütün olan insana seslenecektir. (...) Tiyatroyu, her şeyden önce, gösteri üzerine temellendirmeyi tasarlıyoruz, ayrıca, gösteriye, olası tüm düzlemlerde, derinliğine ve dikine görüngenin tüm basamaklarında uygulanacak yeni bir uzam kavramı getireceğiz ve bu kavramı, hareket düşüncesine eklenen özel bir zaman düşüncesiyle birleştireceğiz: Belirli bir zaman içinde, olası en fazla hareketi, bu hareketlere bağlı en fazla sayıdaki olası fiziksel imgeler ve anlamlarla birleştireceğiz. Kullanılan hareketler ve imgeler, yalnızca gözün ya da kulağın dışı yönelik zevkine değil, ruhun da gizil ve daha elverişli zevkine de seslenecektir. Böylece, tiyatrosal uzamı, yalnızca kendi boyutları ve oylumu içinde değil, deyim yerindeyse, *kendi iç yüzü içinde* kullanacağız. İmgelerin ve hareketlerin birbiriyle örtüşmesi sonucu, nesnelerin, sessizliklerin, haykırışların ve ritimlerin gizli uyumlarıyla, artık ana maddesi sözcükler değil de göstergeler olan gerçek fiziksel bir dilin yaratılmasına ulaşılabilecektir.²⁷

Artaud’nun anladığı anlamda tiyatro, bir oyun değil, hem oyuncu hem de seyirci için ‘gerçek bir yaşantı’dır. Ona göre, oyuncu kadar seyirci de, kendini ‘yaşamsal bir durum’ içinde bulmalıdır. Bu anlayış, avangardın hayat ile sanat arasındaki mesafeyi kaldırma hedefinin bir yansımasıdır. Artaud’nun bakış açısına göre tiyatro, insanın kendini tanımanın bir yolu olmalıdır. Artaud, tiyatronun toplumu değiştirme gücüne inanmış ve gelecek için yeniden tasarlamıştır. Modern dramın psikolojik gerçekçilik üzerine kurulu estetizmini yadsıyan Artaud, tiyatronun gerçek işlevinin “temsili bir gerçekçilik yaratmak değil”, toplumu sağaltıcı (kathartik) etkisini ortaya çıkarmak olduğunu dile getirmiştir. Tiyatro bunu, yeniden ilkel büyü törenlerindeki niteliklerini hatırlayarak, bu törenlerdeki etki gücüne kavuşarak gerçekleştirebilir. Tiyatronun, bu

²⁶ Bkz. Antonin Artaud, “Tiyatro ve Vahşet”, **Tiyatro ve İkizi** içinde, Çeviren: Bahadır Gülmez (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), s.77-80.

²⁷ Antonin Artaud, “Vahşet Tiyatrosu – İkinci Bildirge”, **Tiyatro ve İkizi** içinde, Çeviren: Bahadır Gülmez (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), s.109-111.

mistik ve ritüelistik özüne dönüş, seyircinin bilinçaltını kışkırtarak, bastırılmış istek, tutku ve heyecanlarını ortaya çıkarıp bunları sağaltarak mümkün olabilir. Artaud'nun kendi estetizmine yüklediği “sağaltım” işlevi, Aristoteles'in **Poetika**'da belirlediği *katharsis* ilkesi ile koşutluk oluşturur. Ancak aradaki fark şudur: Hatırlanacağı gibi, Aristoteles *kathartik* etkiyi, “acıma” ve “korku” duygularını uyararak gerçekleştirilebileceğini savunuyordu. Artaud ise avangard yorumunda, “korku” ve “acıma” duygularının yerine “vahşet” ve “dehşeti” yerleştirir. Artaud ibret verici bir didaktizm yerine, dehşet uyandırıcı baskılanmış bilinçaltı duygularının ortaya saçıldığı bir “şok” estetizmi önermiştir. Bu estetizmin sahne dili, söz yerine hayranlık uyandırıcı gündelik dışı beden kullanımının ürettiği ustalaşmış “jestler” olmalıdır. Artaud'ya göre, hakiki bir tiyatro oyunu, seyirciyi trans derecesinde kendinden geçirmeli; bu yolla duyuların dinginliğini sarsarak bastırılmış bilinçaltını özgür kılmalıdır.

Artaud'nun öncü düşünceleri, kendisinde sonraki birçok tiyatro kuram ve pratiklerine sirayet etmiştir. “Vahşet tiyatrosu”nun ortaya koyduğu izleklerin yansımaları; Jean Louis Barrault'nun “bütüncül tiyatro”, Jerzy Grotowski'nin “yoksul tiyatro”, Peter Brook'un “ölümcül tiyatro”, Eugenio Barba'nın “tiyatro antropolojisi”, Richard Schechner'in “çevresel tiyatro” yaklaşımlarında, yanı sıra 1960 sonrası performans sanatı uygulamalarında, *happening*lerde, ABD kökenli The Living Theatre'nin üretimlerinde ve pek çok postmodern tiyatro akımında görülmektedir. Artaud'nun hayat ile sanat arasındaki boşluğu ortadan kaldırma hedefindeki avangard tutkusu, deneyime başlı başına bir vurgu içermektedir. O, tiyatroyu yeniden beslendiği “hayat” kaynağına kavuşturma hedefindeki bir devrimci olarak, tiyatroyu yaşantının rutin akışındaki deneyimlerimiz dolayımında gerçekleşecek bir “eylem” olarak görür. Artaud ve takipçilerince teatral performans, oyuncu ile seyirci arasında “şimdi ve burada” gerçekleşen bir defalık, dolayısıyla tekrar edilemez bir “olay” olarak yorumlanır.

Artaud'nun en önemli başarısı, Gerçekçi-natüralist tiyatronun *mimesise* dayalı “temsil” ilkesini yadsıyarak, çağdaş tiyatronun rotasını yeniden **edimselliğe** ve **törenselliğe** doğru yöneltmesidir. Artaud'nun kritiği, tiyatroyu dram metninin söz merkezli “betimsel” tahakkümünden kurtararak, bilindik söylemle “şimdi ve burada” gerçekleşen, eyleyende de, eylemi alımlayanda da dönüşüme yol açan, akışkan bir olay olarak icra edilen bir tiyatro estetiği hüviyetine kavuşturmuştur.

Artaud'nun bir diğer başarısı, **köklere dönüş** söylemi ile çağdaş teatral performansın dinamiklerinde yer alan canlı deneyime “otantik” niteliği kazandırmış olmasıdır. Köklere dönüş, tüm bir yirminci yüzyıl avangardının ana ilkesi olan **ilkelcilik** (primitivizm) perspektifinde üretilmiş bir söylemdir.²⁸ Ondan sonra gelen tiyatro araştırma ve uygulamacıları “köklere dönüş” söylemini tiyatronun performatif doğasında nasıl gerçekleştireceklerine yönelik cevapların peşine düşmüşlerdir.

Artaud'nun en güçlü takipçilerinden Polonyalı tiyatro insanı Jerzy Grotowski (1933-1999) 1968'de yayımlanan **Yoksul Tiyatroya Doğru** başlıklı çalışmasında tiyatronun “*burada ve şimdi oyuncuların organizmalarında, başka insanların önünde gerçekleştirilen bir edim*”²⁹ olduğunu ve “*algısal, dolaysız, canlı bir oyuncu-seyirci ilişkisi olmadan*”³⁰ tiyatronun var olamayacağını vurgular:

...burada ve şimdi olmak, neredeyse orada olmak, ne yapıyorsa onu yapmak, kimle karşılaşıyorsa onunla karşılaşmak... aksiyon literal'dir – ve simgesel değildir, oyuncu ve seyirci arasında bölünme yoktur, mekan literal'dir – ve simgesel değildir. Bir deneyim saatlerce sürebilir, günler ve geceler boyu sürebilir. En kritik an, katılanların bir şey vuku bulacağını umut etmeyi kestikleri noktada gelir. Hala umutları olduğu sürece, ne vuku bulacağına dair nosyonları da hala vardır. Hedefe doğru yönelmektedirler, oluş içinde değildirlir. ...aniden birisi diğerini görür. Aniden birisi apaçık bir şey yapar.

(...)

İnsan o zaman “mütevazilik” denen noktaya, sadece kendisi olduğu ve apaçıklığı kabul ettiği ana ulaşır, ve apaçıklık ile birlikte burada ve şimdi, burada ve şimdiyle birlikte birisini, birisini kabul etmekle kendisini kabul eder, çünkü kendisini unuttur. Kendisi hakkındaki düşüncelerini önceki anda ve sonraki anda unuttur. Bir insan bu noktaya vardığında sanki kapalı bir mekândan, sanki bir zindandan açık bir mekâna çıkmış gibidir.

²⁸ Bkz. Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro**, İngilizceden Çevirenler: Beliz Güçbilmez ve Aziz V. Kahraman (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2004), s.13-18.

²⁹ Jerzy Grotowski, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Derleyen: Eugenio Barba, Çeviren: Hatice Yetişkin, (İstanbul: Tavanarası Yayıncılık, 2002), s. 90-91.

³⁰ Grotowski, 2002, s. 19.

Dışsal ve içsel. ...Yalnızca serbest, açık mekân vardır. Ve ben bunun neresindeyim? Bilmiyorum. Belki de var olmuyorum. Belki de bu lanetli imgeyi fırlatıp attım.³¹

Avangart akımlar ve 1960 sonrası deneysel arayışlarla, ritüel yanı daha ağır basan, sahne metninin kullanıldığı, doğaçlamanın ve seyirci katılımının önemsendiği, oyuncunun araç durumundan yaratıcı durumuna geçtiği, disiplinlerarası etkileşimli bir sanat anlayışına geçilmiştir. Sanat/yaşam arasındaki sınırı kaldırmak ve oyuncu/seyirci yakınlığını sağlamak amacıyla 20. yüzyılda tiyatro toplulukları Jerzy Grotowski'nin *Teatr Laboratorium* (Tiyatro Laboratuvarı), Eugenio Barba'nın *Odin Teatret*, Peter Brook'un *International Centre of Theatre Research* (Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi), Joseph Chaikin'in *The Open Theater* (Açık Tiyatro), Richard Schechner'in *The Performance Group* (Performans Topluluğu) vb. gibi toplulukların pratiklerine bakıldığında, tiyatro ve antropoloji disiplinlerinin yoğunlaştığı ritüel deneyim, törensellik, katılım, performans vb. gibi ortak araştırma alanlarından elde edilen bulgularla giriştikleri sanat pratiklerinde tiyatronun tanımını, oyuncunun konumu, oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkinin boyutu değiştirir. Gündelik hayatın aktığı kafeler, barlar, sokaklar, hangarlar sanatın karşılıklı deneyimleneceği yeni gösterim mekanları olarak kullanılır. Oyuncu ve seyircilerin ortak bir deneyim yaşayabileceği örgütlü tiyatro gösterimleri düzenlenir. Böylece sanat olarak ortaya konan işler ya da eylemler mekânsallaşır. 1960 sonrasının “edimsel” nitelik kazanan tiyatro gösteriminin işlevi değişir. Seyirci artık tiyatroyu izlemeye değil, deneyimlemeye gelir.

Diğer bir güçlü Artaud takipçisi Peter Brook'un aşağıda yer alan oyuncunun sanatına yönelik getirdiği yeni tanım “edimsellik” paradigmasıyla şekillenen 1960 sonrası tiyatronun yeni algılanma biçimini gözler önüne serer:

Herhangi bir boş alanı alıp işte sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş alanın ortasından yürür geçer, biri de gözleriyle onu izler, işte tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadardır.³²

³¹ Jerzy Grotowski, “Aksiyon Literal'dir”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi**, Çeviren: Hülya Bahçeci, Sayı-5, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1994), s. 171-175.

³² Peter Brook, **Boş Alan**, Çeviren: Ülker İnce (İstanbul: Afa Yayınları, 1990), s. 7.

Peter Brook’a göre, tiyatro ediminin oluşması için gereken asgari şartlar boş bir alan ve biri bir eylemde bulunurken diğeri izleyen iki insandır. Ancak seyirci olarak konumlanacak ikinci kişi, seyirci de oyuncunun ilgi alanı içinde kalacak biçimde konumlandırılmalıdır. Brook şöyle der:

Tiyatro belki de sanatların en zorudur, çünkü üç bağlantı, eş zamanlı olarak ve mükemmel bir uyum içinde gerçekleştirilmelidir: oyuncunun kendi iç dünyasıyla, rol arkadaşlarıyla ve seyirciyle olan bağlantıları.³³

Artaud ve Grotowski takipçilerinden İtalyan tiyatro insanı Eugenio Barba, çağdaş dünyanın antropolojik bulgularıyla tiyatro sanatının iki başat ögesinden birisi olan **oyuncunun bedensel olanaklarını** geliştirmesine yarayacak icra tekniklerinin araştırılması konusunda, **tiyatro antropolojisi** adını verdiği disiplinlerarası araştırma alanı oluşturmuştur. Tiyatro ve antropoloji birlikteliğinin çarpıcı sonuçlarından birisi olan Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA), tiyatro antropolojisi disiplini üzerine araştırmalar yürütülmesi için 1979 yılında Barba tarafından hayata geçirilmiştir. Barba, yeni çalışma disiplinini şöyle tanımlar: “Tiyatro antropolojisi insanın örgütlenmiş bir gösterim durumunda fiziksel ve zihinsel varlığını kullanırken, gündelik yaşamdakinden başka olan ilkelere göre davranışının incelenmesidir.”³⁴

Adı geçen disiplin, özünde oyunculuğun teknik temellerinin kültürlerarası bir perspektifte araştırmak amacıyla ortaya çıkmıştır. ISTA, 1970’lerde kültürlerarası tiyatro hareketlerinin ve disiplinlerarası çalışmaların sonucunda doğmuştur. Bu tarihlerde Richard Schechner ve Victor Turner, Clifford Geertz, Irving Goffman, Barbara Myerhoff gibi akademisyenler, antropoloji ve gösteri sanatları arasındaki bağlantılar üzerine yoğunlaşmıştır. Bunun yanı sıra Grotowski’nin “kaynaklar tiyatrosu” döneminde, farklı kültürlerin ritüelleri üzerinde çalışılmış; aynı tarihlerde Tadashi Suzuki de geleneksel Japon tiyatro formlarını Batılı metinlerle ve deneysel tiyatro teknikleriyle birleştirme

³³ Peter Brook, **Açık Kapı: Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, Çeviren: Metin Balay (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), s. 31.

³⁴ Eugenio Barba ve Nicola Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Çeviren: Ayşın Candan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), s.8.

abaları göstermiştir.³⁵ Dolayısıyla ISTA'nın ve bu okul bünyesindeki kültürlerarası platformlarda gerçekleştirilen tiyatro antropolojisi araştırmaları, Eugenio Barba'yı yirminci yüzyılın sonunda tiyatroya ilişkin yeni bir saptama yapmaya yönelmiştir. Onun bakışına göre, yirminci yüzyıl sonunda  tür tiyatro mevcuttur. Birinci tiyatro, hem çeşitli açılımlara sahiptir, hem de ölümcül olabilir, bu alışılagelmiş, ticari, yerleşik tiyatrodur. İkinci tiyatro avant-garde bir yapı içinde oyuncuyu ortadan kaldırarak yerine yönetmeni koyar. Robert Wilson bunun en iyi örneklerindendir. nc tiyatro ise izleyiciyle içsel yaşamından verdiği iletiler sayesinde karşı karşıya gelir. Bu iletiler, mesajlar mantıkla algılanmaz, izleyici bunları dada derinden bir yerden anlar. nc tiyatro kolektif bir tiyatrodur. nc tiyatro, "teki" olarak tarif edilen alternatif tiyatrolardır. Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarı, Brook'un Paris'teki Merkez'i, Suzuki'nin Japonya'daki Küçük Tiyatro'su nc tiyatrolara örnek alternatif topluluklardır.³⁶ Barba nc Tiyatro'yu şöyle tanımlar:

nc Tiyatro sınırlarda yaşar, genellikle merkezin ve kültürel merkezin dışında. Nadiren tiyatro eğitimi almalarına rağmen, kendilerini yönetmen, oyuncu, tiyatro çalışanı, olarak tanımlayan insanlar tarafından kurulur ve genellikle profesyonel olarak görülmezler.³⁷

nc Tiyatro, kurumsal tiyatronun estetik değerleri ve kaygılarının yerine tiyatronun sosyal boyutunu ele alır. Kurumsal tiyatronun aksine amacı bir kültürü yaymak ya da yansıtmak değil, ilişkilere odaklanmaktır. nc tiyatroda grup içi etkileşim, diğer gruplarla etkileşim ve grubun seyirciyle ilişkisi sorgulanır. Bunun için oyuncunun gelişimi hem sahne anlamında hem de içsel gelişim anlamında büyük önem taşır. Çünkü bu gruplar kendilerini tanımlama arayışı taşırlar ve ana akımın dayattığı tüm kuralları reddederler. Watson'un belirttiği gibi; nc Tiyatro'da kişisel yaşam ve iş yaşamı gibi

³⁵ Selen Korad Birkiye, **ağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim** (Ankara: Deki Basım Yayın Limited şirketi, 2007), s.201-202.

³⁶ Birkiye, 2007, s.178.

³⁷ Eugenio Barba, **The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology** (London and New York: Routledge, 1990), s.127.

bir ayırım yoktur. Grubun sosyokültürel felsefesi ile bu felsefenin günlük işlerde nasıl fark edildiği, yapımlara nasıl yansıtıldığı, oyunun içeriği ve formundan daha önemlidir.³⁸

Takas, Üçüncü Tiyatro uygulamaları içerisinde ortaya çıkmış, önemli pratiklerden biridir. Takas, Barba'nın Odin Tiyatrosunun ve ISTA çalışmalarının önemli bir kısmını oluşturur. Barba takas tanımıyla kültürlerarası tiyatro deneyiminin paylaşılmasını kast etmiştir. **Takas** iki kültürü birleştirmek ya da farklı bir kültürden bir parça almak gibi tek taraflı bir süreç değil, **karşılıklı bir kültürel değiş tokuş sürecidir**. Takasın içinde estetikten çok **paylaşım** ön plana çıkar. Takas aracılığı ile farklı kültürel gruplar birbirleriyle oyunlarını, gösterilerini, deneyimlerini paylaşırlar, bu çalışma çerçevesinde aynı zamanda atölyeler, sergiler, gösteriler ve performanslar yer alır.

Piccon-Vallin'in işaret ettiği üzere, yirminci yüzyılda tiyatronun reformcuları Craig, Mnouchkine, Meyerhold, Artaud, Decroux, Grotowski ile mim oyuncularının, akrobatların beden esprisiyle, sonsuzluğa ulaşır. Öncü isimler, canlı sanat eseri olarak beden ritmine, becerisine ve hareketliliğine yoğunlaşır. Beden, tiyatronun temel hücresi sayılır.³⁹

Özetle 1960 sonrasında antropolojiyle kurduğu dirsek temasının, oyuncunun ruhsal gerçeklikten bedeninin olanaklarına yönelen odak kaymasının bu sonucun ortaya çıkmasında payı büyüktür. Antropolojik bulgularla çalışmak, tiyatronun bir sanat kategorisi olmasından ziyade, kültürel bir performans olarak yorumlanmasının da önünü açar. Törenselleşmiş bir ayin biçiminde örgütlenen 1960 sonrası tiyatro gösterimlerinde, yazarın öyküsünü canlandırmak değil, daha çok oyuncunun fiziksel eylemleri üretirken bedenini tüm olanaklarıyla bir ifade aygıtı olarak kullanılmasına yönelik örnek uygulamalara rastlanır. Sonuçta Batılı dramatik oyunculuk dışında, **icracı (performer)** adı verilen başka bir oynama biçimi baskın gelmeye başlar.

³⁸ Ian Watson, **Towards A Third Theatre, Eugenio Barba and the Odin Teatret** (London: Routledge, 1995), s.20-21.

³⁹ Beatrice Piccon-Vallin, "Sahne, Oyuncu ve Suretlerin Yansımaları", **Agon Tiyatro**, Sayı 10, 1997, s.39.

Bu tez çalışması, antropoloji disiplininin metodolojik yöntemlerinden birisi olan etnografik bakış açısıyla bir tiyatro üretiminin gelişim sürecini inceleme, daha özelinde, bir pratiğe bakarak kuram oluşturma fikrinden hareketle geliştirilmiştir. Bir grubun gündelik yaşam pratiği içinde davranışlarını gözlemlemeyi ve yapılan gözlemlere dayanarak, ilgili gruba veya o grubun uğraşına yönelik betimleme yapmayı gerektiren Etnografi, Antropoloji disiplininde sıklıkla kullanılan bir nitel bulgu toplama yöntemidir. Conrad Phillip Kottak'ın da vurguladığı üzere;

Etnografi; gözlem, dostane ilişki kurma, katılarak gözlem, söyleşi, yerli anlatıları dinleme, formel ve informal görüşme, soyağacı yöntemi, konuya vakıf kişilerle çalışma, yaşam öyküleri, emik ve etik araştırma stratejileri, sorun yönelimli etnografi ve boylamsal araştırmayı içeren karakteristik birkaç alan işlemine sahiptir. Ölçülemeyen günlük yaşamın kaydı, özellikle alan çalışmasının ilk evrelerinde yararlıdır.

Etnografılar, yerli hayatının belirli alanlarını öğrenmek için konuya vakıf kişilerle çok yakından çalışırlar. Birçok etnograf belirli kaynak kişilerle saatlerce çalışır. Yaşam öyküleri, kültür taşıyıcılarının kültür ve kültür değişmesiyle ilgili kişisel deneyimleri belgeledikleri olgusunu da dramatize eder. (...) Emik yaklaşım, davranışın yerli algılamaları ve açıklamalarına odaklanır. Etik yaklaşım, etnografin kendi gözlemlerine ve sonuçlarına öncelik verir.⁴⁰

Tez çalışmasının gelişim sürecinde yapılan literatür taramalarında, Türkiye’de doktora düzeyinde ve yeni bir kuram oluşturmak üzere yürütülen tiyatro araştırmalarında, bugüne kadar **tiyatro etnografisi** yapmak amacıyla yürütülmüş bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Söz konusu yokluğu doldurmak ve bir ilk-örnek oluşturmak niyetiyle, Etnografi’nin metodolojik yöntem olarak kullanıldığı, teatral bir deneyim araştırması yapma fikri zaman içerisinde olgunlaşmıştır.

Gerçekçi-natüralist tiyatro konvansiyonlarının estetik üretimde geçerliliğini yitirdiği çağdaş tiyatro, “temsil” krizinin yol açtığı bir paradigma değişimiyle yirminci yüzyılda yeni bir yola girmiştir. Tarihsel avangard hareketlerle başlayan paradigma değişiminin açtığı bu yolda yeşeren çağdaş örnekler, tiyatronun artık “temsil” sanatı değil, oyuncu ile seyirci arasında gerçekleşen **canlı bir deneyim paylaşma** sanatı olarak

⁴⁰ Conrad Phillip Kottak, **Antropoloji: İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış**, Çevirenler: Serpil N. Altuntek vd. (İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2001), s.42.

kurulandığını ortaya koymaktadır. Bu algılama ve yeniden tanımlamada, tiyatronun yirminci yüzyılda antropoloji disipliniyle kurduğu ilişki ve ortak araştırma alanlarından elde edilen bulguların payı büyüktür.

Bu bakımdan tez çalışması, esas olarak çağdaş tiyatrodan yaşanan eksen kaymasının izinde, Türkiye tiyatrosu geleneği içinde yetişmiş profesyonel tiyatro sanatçılarından, sahne metni oluşturma ve bunu seyirciye sunma sürecinde deneyimin nasıl safhalaştığını, yetkin bir örnek üzerinden ortaya koyarak, akış içinde kendiliğinden beliren safhaları etnografik alan çalışması modeliyle kavramlaştırma fikri üzerine kurulmuştur. Türkiye’de tiyatro uğraşı sergileyen sanatçılar, çağdaş tiyatronun “deneyim” söylemiyle kurduğu ilişki ile ne kadar ilgilenmektedir? Bu soruya, Türkiye tiyatrosunda yetkinlik noktasına erişmiş yerli bir örnekten yola çıkarak, doğrudan gözlem yoluyla cevap bulmak için tez kapsamında alan çalışması yapılması uygun görülmüştür. Bu doğrultuda; Türkiye tiyatrosu geleneği içinde yetişip, üniversitede “Batılı” klasik temsil kodlarıyla örülü bir akademik eğitim aldıktan sonra profesyonel mesleğine başlamış ve belli bir ustalık derecesine geldiği Türkiye’deki tiyatro otoritelerince kabul görmüş olan Tiyatrotem ekibinin usta-sanatçıları Ayşe Selen-Şehsuvar Aktaş ikilisinin oyun kurma ve oyunu sahneleme süreçleri gözlemlenmiştir. Adı geçen sanatçıların üretim süreçleri gözlemlenirken yola çıkarak; doğaçlamalardan hareketle oyun bulma, oyunu sahnede oynanabilir biçimde metinleştirme, metne dramaturji yapma, okuma provaları, doğaçlamalarla rol, hareket ve oyun araştırmaları yapma, sahne provaları alma, gösterime yönelik sahne tasarımı yapma ve uygulama vs. gibi tiyatro gösterimine hazırlanma sürecine vurgu yapan performatif unsurların izinde bir **tiyatro etnografisi** deneyi yapılmıştır.

Neden sahneleme sürecine yönelik bir antropolojik çalışma tercih edilmiştir?

Tezin ana problemini, adı geçen sanatçıların deneyimi bilinçli ya da bilinç dışı düzeyde üretici bir mekanizma olarak kullanma ve kendi tiyatrolarını **canlı bir deneyim**

paylaşma sanatı olarak kurgulama anlamında ne tür pratikler geliştirdikleri ve hangi seçimlerle kendi sanatlarına yön verdiklerini saptamak amacıyla, deneyimin nasıl safhalaştığı sorusu oluşturmaktadır. Bir tür **gösterim öncesi etnografisi** yapma hedefiyle, Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'ın tasarım, teori ve uygulama aşamalarına odaklanılarak ilgili sorunun cevapları araştırılmıştır. Grubun sahneleme sürecinde hangi performatif unsurlar bilinçli veya bilinçdışı olarak kullanılmakta; deneyim olgusu, grubun gündelik yaşam ve sanat pratiklerinde hangi safhalardan geçerek anlamını bulmakta, grup üyeleri üretimden geçerken hangi ritüelleştirilmiş davranış pratiklerini dışa vurmaktadır? Elde edilen bulgular, günümüz şartlarında tiyatro sanatı adına bize ne söylemektedir? Tiyatrotem'in gösterim öncesine uzanan bir alan çalışması ile etnografik gözlem süreci yaşantılanarak dolaysız deneyimin sunduğu cevaplar kavramlaştırılmıştır.

Böyle bir çalışma için Tiyatrotem ekibi neden seçilmiştir?

Tiyatrotem'i var eden Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş ikilisinin yirmi yılı aşkın bir süredir birlikte oynama pratikleri mevcuttur. Çağdaş tiyatronun güncel sonuçlarının Türkiye'de tiyatro yapan bir deneyim sahibi bir ekipte nasıl yankılandığını araştırmak, deneyimin konu edinildiği bu tez açısından Tiyatrotem ekibini alan çalışması için biçilmiş bir kaftan haline getiriyor. Oyuncunun sanatı açısından Tiyatrotem'in kendine özgü görüşleri mevcut. Kendi pratiklerinden yola çıkan ikili, **Perdenin Arkasındaki Kim? Karagöz Oynatma Korkusu ve İsteksizliği Üzerine Bir Deneme** başlıklı yazılarında, oyuncunun sahne üzerindeki varlığına yönelik çağdaş tiyatronun güncel bulgularıyla örtüşen benzer görüşler dile getiriyorlar:

Bir oyuncu sahnede işini yaparken birden fazla kipte varlık gösterir: (1) Öncelikle, kendi dünyevi meseleleri olan özel bir şahıs olarak var olmayı sürdürmektedir; öyle ki, bu kipe ait duygu ve düşüncelerin performans sırasında olabildiğince geride bırakılması amaçlanır. (2) Sahnede sanatını icra eden bir oyuncu olarak varlık gösterir; bu kipin yerine getirilmesi gereken gösterime ilişkin tasarım düşünceleri ve görev duyguları vardır. (3) Temsil edilecek olan rol ya da karakteri çağırان bir iç modelin oyuncunun zihninde varlık kazanması gerekir. Bu kipin ne denli güçlü bir varlık kazanacağı, oyuncunun ikinci kipteki faaliyetinin başarısına bağlıdır; yani, birinci kip ne denli geride bırakılabilirse iç modeli oluşturan üçüncü kipe ait koşullar ve istekler o denli zengin bir varlıkla belirir. (4) Son olarak temsil edilen rol, koşulları ve istekleri kendisinininkilerle

özdeş olan ve kendisini çağırın iç modele yaklaşarak canlanır. Böylelikle, imgelemde sanal bir varlığa sahip olan rol, oyuncunun maddi olanaklarını kullanarak aktüel bir varlığa kavuşur. Bu dört katmanlı varlık sürecini kısaca özetlemek gerekirse, oyuncu, edinilmiş marifetleri aracılığıyla kendi kişisel koşul ve duygularından uzaklaşıp rol kişinin içinde bulunduğu durumu ve onun isteklerini imgeleminde güçlü bir şekilde var edebilirse, rol kişisi de gelip onun bedeninde yaşamaya başlar.⁴¹

Çağdaş tiyatronun geldiği son noktada, seyircinin gözleri önünde dönüşüm geçiren bir varlık olarak oyuncunun bedeni, bir kültür taşıyıcısı olarak kabul görür. Oyuncu, bedeninin tüm olanaklarını kullanarak kendisi olmayan bir kişiyi, kendi yaşam gerçeği dışında, sahnede temsil edilmesi üzerine belirlenmiş bir gerçekliği canlandırmak/anlatmak/yaşamak/göstermek için çalışır. Tiyatronun üretim sürecidir sahneleme ve sahne için tüm unsurlar bu süreçte keşfedilir, ayıklanır ve iletilmek istenen anlama göre yerleştirilir. Çevik'in belirttiği üzere, sahneleme sürecine oyuncu kendi bedenini ve biyografisini, tüm fiziksel varlığını ve içsel derinliğini beraberinde getirir. Oyuncu tüm malzemesiyle, anlamsız olanı kendi bedeninde anlamlı olana dönüştürmek zorundadır. Oyuncu, anlamsız olan her şeyi bir anlama dönüştürmek zorundadır. Bu durumda, beden metni sadece oyuncunun fiziksel devinimini içermez. Fiziksel olanın diğer bileşenlerini de kapsar: Bu oyuncunun bütün olarak dünyası, deneyimleri, algılama biçimi ve doğal olarak kullandığı tekniktir.⁴² Dolayısıyla üretimin tüm çıplaklığıyla gerçekleştiği **sahnelemeye hazırlık süreci**, tezin ana problemini çözüme kavuşturmak adına gerekli bulguları sağlayabilecek bir deney alanı olarak ön plana çıkmaktadır.

Tekrar tezin ana problemine dönecek olursak, Tiyatrotem çağdaş tiyatronun geldiği son noktada kendi tiyatro anlayışını yapılandırırken ne dereceye kadar disiplinlerarası bulgulardan yararlanıyor? Özellikle tiyatronun antropoloji ile kurduğu ilişkinin en önemli getirilerinden birisi olan icracı kavramının niteliklerini taşıyor mu? Hangi oynama biçimini/biçimlerini sahneleme sürecinde kullanıyor, seyirci ile nasıl bir ilişki kurmayı tercih ediyorlar? Antropoloji disiplininin metodolojik yaklaşımlarından

⁴¹ Bkz. <http://www.tiyatrotem.com/geleneksel-olan-uzerine-lafizlar-2/> Erişim Tarihi: 27.12.2014.

⁴² E.F. Lichte'den aktaran Kadir Çevik, "Derinlikli Fiziksel Devinimin Önemi ve Birbirinin Devamı İki Usta: K.S. Stanislavski, J. Grotowski", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 15, 2003, s.15-16.

biri olan etnografi perspektifinden somut üretim sürecine bakılarak bir gösterim öncesi etnografisi yapma amacı taşıyan bu tezde, **deneyimin mekânsal yayılımına** – günlük yaşam ve prova pratiklerine – odaklanılarak Tiyatrotem’in **gösterim öncesi** çalışma pratikleri gözlemlenmiş ve sahneleme sürecine yön veren **performatif unsurların** izi sürülmüştür. Bu bakımdan ilk bölümde öncelikle, etimolojik ve düşünsel anlamda **deneyim** kavramının ne ifade ettiği araştırılmıştır. Tiyatrotem’in çağdaş tiyatronun bulgularını kendi sanatlı yaratımı içinde ne derece dönüştürüyor? Sahne metni oluşturma sürecinde *icracı* ve dramatik oyuncu gibi iki farklı dinamiğe sahip oynama biçiminin hangi niteliklerini ne dereceye kadar taşıyorlar? Bu sorulara da odaklanmanın elzem olduğu kanaati alan çalışması sürecinde belirmiştir. Zira gözlem yapılan kişiler “iki oyuncu” kimliğini taşımaktadır. Tiyatrotem’i oluşturan Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş’ın oyuncu kimlikleri ile yirmi yıldan uzun bir süredir seyirci ile karşılaştıkları düşünüldüğünde, onların oynama biçimlerini çözümleyebilmek için, öncelikle ruhsal gerçeklik mefhumuyla eyleme geçen Batılı dramatik oyuncu modelinden, oyuncunun bedenine giden süreçte ortaya çıkan *icracı* modeli kuramsal olarak yeniden hatırlama gereği duyulmuştur. Bu nedenle, söz konusu iki ayrı oynama biçiminin genel bir çerçevesi daha detaylı biçimde tezin ilk bölümünde ele alınmıştır. Alan çalışmasında gözlemlenecek bulguların değerlendirilmesinde çözümleyici bazı anahtar kavramlara ihtiyaç duyulmuştur. Bu yüzden, tiyatro ve antropoloji disiplinlerinin ortak çalışma alanları olan “deneyim”, “ritüel”, “ritüel deneyim” gibi kavramların incelemesi yapılmış, ayrıca Catherine Bell’in “ritüelleştirme stratejileri”, Victor Turner’ın “sosyal drama” ile Pierre Bourdieu’nün “alan”, “habitus” ve “doxa” kavramlarının tez bağlamında kuramsal incelesi yapılmıştır.

Otoetnografi, etnografik yazımda yazarın kendi deneyimleri üzerinden bir kültür ya da disiplini anlama pratiklerini içerir.⁴³ Mekânın gündelik hayat üzerindeki belirleyici etkisini doğrudan deneyimleme ve ilk ağızdan anlatmaya olanak tanıyan otoetnografi, araştırmacının kendisini, kendi iç sesini doğrudan yansıtmaya izin verir. Otoetnografi, araştırmacıya geleneksel araştırma yöntemleriyle erişilen dışarıdan bir sestten daha özgün bulgular elde etmesine olanak tanır.⁴⁴ Tezin kuramsal olarak olgunlaşması ve zaman içinde metodolojisine kavuşması, bir noktadan sonra alan çalışması fikrinin yeşermesi, başlaması, bu süre zarfında Türkiye gündeminde yaşanan dramatik gelişmeler, atlatılan badireler, tüm evreleriyle bir buçuk yıl süren Tiyatrotem ile alan çalışmasına ister istemez doğrudan ve dolaylı etkide bulunmuştur. En nihayetinde **araştırmacının da kendi deneyimini sorunsallaştırma** gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu yüzden öncelikle ikinci bölümde öncelikle bir **otoetnografi** yapılarak, şu anda okunmakta olan bu tezin fikir düzeyinde kuruluşu, gelişim evrelerinde yaşantılanan dinamik etkilerin cesaretiyle temellendirilmesi ve etnografi yönteminin perspektifinden gerçekleştirilen bir alan çalışmasıyla noktalınması sürecinin, araştırmacının gözünden de sorunsallaştırılarak anlatılması uygun bulunmuştur. Tezin ikinci bölümü oto-etnografiye ayrılmıştır. Üçüncü bölüm, Tiyatrotem ile alan çalışmasından elde edilen bulguların değerlendirilmesine ayrılmış, Tiyatrotem'in deneyimine etki eden araştırmacının varlığı da hesaba katılarak, bulguların değerlendirilmesi aşamasında araştırmacının görüş ve fikirlerine de yer verilmiştir.

⁴³ Nicholas L. Holt, "Representation, Legitimation, and Autoethnography: An Autoethnographic Writing Story", **International Journal of Qualitative Methods** Vol.2 No: 1 (2003), s.2.

⁴⁴ Reed-Danahay'dan aktaran Sarah Wall, "An Autoethnography On Learning About Autoethnography," **International Journal of Qualitative Methods**, Vol.5 No: 2 (2006), s.155.

1. BÖLÜM: TİYATRO ve ANTROPOLOJİ BİRLİKTELİĞİNDE

1.1. Batılı Dramatik Oyuncudan *İcracıya* İki Farklı Oynama Biçimi

Görüş ve düşünceleriyle başlı başına oyuncunun sanatını ve doğasını konu alan Aydınlanmacı isim Denis Diderot (1713-1784), dram metninin verili koşullarından bağımsız bir icra ilkesi önererek, ilk defa oyuncunun yaptığı eylemin performatif niteliğine işaret etmiştir. Diderot'nun “paradoks” adını verdiği icra ilkesi, ideal oyuncunun sanatını icra ettiği anda, gündelik yaşantının kuralları ile oyunun kurallarının oluşturduğu, birbiriyle çelişiyor gibi görünen iki dünya arasında gidip gelmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Ona göre, oyuncunun sanatı, performatif bir akışkanlığa büründüğü bu gidip gelmelerde saklıdır. Gündelik hayattaki kimliği ile oyun/rol kimliği arasındaki ilişkinin oyuncuya oynama zemini verdiğini düşünen Diderot, oyuncunun, yazarın metnini sahnede oynanabilir hale getirmesi için, yazarın çizdiği tabloyu sahnede bire bir yaşamasını değil, esasında hiçbir şey hissetmediği halde çizilen tabloyu soğukkanlı bir mesafe ile hissediyormuş gibi oynamasını salık verir. Diğer bir deyişle oyuncuya, kendi kimliğini muhafaza ederek, rol kimliğini, seyirciyi duygulara sürükleyecek biçimde etkili oynama becerisi kazanmasını öğütler.⁴⁵ Diderot, oyuncunun paradoksunu şöyle açıklar:

Komedyen rolünü oynadığı kişi değildir, o sadece o kişiyi oynar, ve öylesine iyi oynar ki, kendisini o kişi sanırsınız: bu yalnızca sizlerin kapıldığı bir kuruntudur, komedyen kendisinin o kişi olmadığını pek iyi bilir.⁴⁶

Diderot'nun, metinden bağımsız, salt oyuncunun icra olanağına işaret eden, coşkularına kapılıp giden duyarlı oyuncu yerine, rolü yalnızca “temsil eden”, işini büyük bir soğukkanlılık ve mesafe ile ama seyircisini gereken yanılsamaya götürecek bir icra ile duygulandırabilecek oyuncu modeli, yirminci yüzyılın öncü tiyatrosunda *performer*

⁴⁵ Bkz. Denis Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*, Çeviren: Sabri Esat Siyavuşgil (İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1996).

⁴⁶ Diderot, 1996, s.27.

(icracı) adı verilen ikinci bir oyuncu kavramına evrilecektir. Başka bir deyişle, Diderot'nun, yazarın metnindeki rol kişisini oynayan, ancak oynarken rol yaptığı bilincini kaybetmeksizin, seyircisini oynadığı role inandıracak kadar sahici, ama kendisini role kaptırmayacak kadar duyarsız ve kontrollü bir icra sergileyen, ideal oyuncu tarifi, yirminci yüzyılda, tiyatronun oyuncusundan ayrı, yeni bir icra sanatçısı olarak *iracının* ortaya çıkışına öncülük etmiştir. İlk defa Patrice Pavis tarafından önerilen *performer* (*icracı*) deyişi, Batı tiyatrosu oyunculuğundaki yansıtmacı eğilimin yetersizliğini vurgulamak için kullanılmıştır. Patrice Pavis'ye göre Batılı anlamda oyuncu, “oyunun *kurmaca* bir *konvansiyon* olarak tanımlanmasıyla başka birisi olmayı oynayan” kişidir. Pavis, *icracı* kavramını Avrupa dışı kültür ve geleneklerin oyuncu-şarkıcı-dansçısını da içine alarak açıklarken Doğu kültürlerinin geleneksel icra formlarına yönelir. Çünkü ona göre bu geleneklerde, teknik ustalığı yüksek hünerlere sahip, diğer bir deyişle daha kolay betimlenebilir, özgür yaratıma kapalı, yinelenebilir ve kodlanmış biçimlere sahip bir oyunculuk sanatına dair kuşaklar boyunca sürdürülen köklü bir icra geleneği mevcuttur. Batılı oyuncu ister şarkı söylesin, dans etsin ya da konuşsun, başka birisiymiş gibi davranarak, seyircisine kendisini onun gibiymiş gibi gösterecek eylemler yapar. Doğulu *icracı* (oyuncu-dansçı ya da şarkıcı) ise aksine, kendi adına hareket eder. Diğer bir deyişle, kendisi olarak eylemlerini gerçekleştirir. Dolayısıyla *icracı*, “bir rolün öykünmecisi temsiline karşı olarak, oyuncunun tamamlanmış eylemini vurgulamaktadır. *Performer* [*icracı*] izleyici önünde öncelikle fiziksel ve ruhsal olarak var olan kişidir.”⁴⁷

Yirminci yüzyıl tiyatrosunda, yazarın metnindeki karakteri oynayarak seyircisini yanılsama hissine taşıma motivasyonu ile psikolojik-gerçekçi çizgide hareket eden oyuncudan, kendi adına hareket eden *icracıya* giden süreç, çağdaş dünyanın en güncel bilgileri ile tiyatronun sorgulanmaya ve yeniden tanımlanmaya başladığı, Meyerhold'un

⁴⁷ Bkz. Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çeviren: Şehsuvar Aktaş (Ankara: Dost Yayınları, 2000), s.79-80 ve 84-85.

“tiyatronun tiyatrosallaşma” adını verdiği teatralleşme girişimleriyle başlar ve yüzyılın ikinci yarısında adım adım edimselleşme süreciyle devam eder. Bu iki farklı oynama biçimine yönelik araştırma ve uygulamalar ilk defa on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren bir öncü tiyatro ismi Konstantin Sergeyeviç Stanislavski ile sistematik yöntem oluşturma yönünde gelişim gösterir. Rose Whyman’ın deyişiyle Stanislavski, kendi tiyatro anlayışında oyuncuya, izleyicinin varlığını unutmayı, canlandırdığı role yoğunlaşmayı ve rolünü eylem birimlerine bölerek her birini bir yüklemle ifade etmeyi öğütlemiş; oyuncudan, oyunda yazılı olmayan diyalog araları için bir alt metin yaratarak rolünün varlık temeli olan bir duygu-düşünce dünyası oluşturtmasını istemiştir. Oyuncunun rolünü sadece rastlantısal esinlerle değil, provalar sırasında uyarılan, saptanan ve yaratma anında duygu belleği sayesinde yinelenen bir dizi eylemle biçimlendirilmesi gerektiğini savunmuştur.⁴⁸ 1930’lu yıllarda yönteminde bazı değişiklikler yaptıktan sonra, özellikle son yapıtı olan **Bir Rol Yaratmak**’ta “fiziksel devinim” yönteminden bahsetmiştir. Oyuncunun, bellekten edindiği duygulardan yararlanarak içinde yaşadığı anda bir yaratıya girmesi yerine, bu duyguları bir dizi fiziksel etkinlik sonucunda refleks olarak elde etmesini öngörmüştür. Stanislavski’nin modern performans alanındaki mirası ve etkisine değinen Whyman, onun yaşamı boyunca oyunculuğun iki temel sorusunu yanıtlamayı amaç edindiğini belirtir: Aktör, role duygusal ya da tinsel içeriği nasıl aşılır? Bir performans, yıkıcı ya da mekanik hale getirilmeden nasıl yinelebilir? Stanislavski’nin bu iki soruya yanıtlar ararken, dışsal anlamda aktörün sesi ve fiziksel nitelikleri, içsel anlamda da duyguyu yaratıp seyirciye tinsel gerçekleri iletme eğilimi içinde olduğunun altını çizer. Stanislavski’nin sistemini doğallığı ve gerçeği yansıtan bir ifade aracı olarak geliştirirken ilgilendiği noktalar, aktörlerin “kendilerine” yönelik çalışması ile aktörlerin bir “role” yönelik çalışması üzerine iki yoldan ilerler. Aktör, bir rolü karakter haline getirme sürecinde, rolü tanımaya

⁴⁸ Bkz. Candan, 2013, s.29.

yönelik *analiz* dönemi, *deneyimleme* dönemi ve *cisimleştirme* dönemi geçirir. Bu bakımdan, hem oyuncunun kendini eğitime hem de bir rolü karaktere bürümeye sürecinde “içsel” ve “dışsal” çalışma hususları önemlidir.⁴⁹

Stanislavski, Batılı dramatik oyuncu modelini geliştirmek amacıyla, bilinçli bir teknik geliştirerek oyuncunun bilinçaltına ulaşmaya çalışmıştır. Ona göre, oyuncu metinde var olan verili durumları sistematik biçimde ele alıp rol inşa ederek, kendi olmayan bir karakteri canlandırır. Bu canlandırma, Diderot’nun vurguladığı türden bir “temsil etme” sanatı değil, oyuncunun sistemi kullanarak canlandığı duyguyu bizzat deneyimlemesi üzerine kuruludur. Diğer bir deyişle, Stanislavski’nin oyuncusu “deneyimleme sanatı” icra etmektedir. Şöyle de denebilir: Diderot’nun Batılı ideal oyuncu modeli, oyuncu kimliğini unutmaksızın temsil sanatının malzemesini “temsil” ederken; Stanislavski’nin Batılı ideal oyuncu modeli, kendi deneyimlerinden yola çıkarak temsil sanatının malzemesi olan rolün deneyimine ulaşmaya çalışır ve bu sıradan rolün deneyimini bizzat yaşantılar. Stanislavski’nin **Deneyimleme Sanatı** başlıklı yazısındaki “rolün deneyimini yaşamak, yani yaratıcılığın her seferinde ve her bir yinelenişinde rolün duygularının duyumsanmasına sahip olması gerekir”⁵⁰ sözünü hatırlatan Whyman, Sistem oyuncusunun rol yaptığı esnada, “*deneyimi yaşanmış bir duygunun deneyimini*” yaşadığını ve bunun da Diderot’nun işaret ettiği “temsil sanatı” oyuncusundan ayrıldığını ortaya koyar. Whyman’a göre, deneyimleme sözcüğü Stanislavski’nin aktörün duygusal ifadesinde ön plana çıkardığı şeyi kapsar.

Deneyim kavramının, yirminci yüzyılın öncü tiyatrosu açısından kayda değer öneme sahip bir konumu mevcuttur. Bir metinde verili olan durumları canlandırmadan, giderek bedensel mevcudiyetiyle eylemde bulunma fikrine dönüşen Batılı dramatik oyuncu modelinin, kendi tarihi içinde *icracı* kavramına karşılık gelen ikinci bir oynama

⁴⁹ Rose Whyman, **Oyunculukta Stanislavski Sistemi**, Türkçesi: Hakan Gür (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2012), s.23 ve 41.

⁵⁰ Stanislavski’den aktaran Whyman, 2012, s.77.

biçimini üretmiş olması, deneyim kavramının tiyatro sanatında yeniden yorumlanmasıyla ilişkilidir. İnsan deneyimleri pek çok sanat açısından üretken bir malzemedir. Tolstoy, **Sanat Nedir** başlıklı eserinde, sanatın ana cephanesini oluşturan deneyimin önemini şu sözlerle vurgular:

Kişinin bir kez yaşanmış bir deneyimi kendi içinden çağırması ve onu çağırdıktan sonra da onu hareketler, çizgiler, renkler, sesler, sözcüklerle ifade edilen imgeler yoluyla yansıtması – bunun içinde sanat etkinliği var. Sanat bir kişinin edindiği deneyimleri, belirli dışsal sinyaller yoluyla, bilinçli bir biçimde diğerlerine bulaştırdığı ve diğerlerinin de bu duygulara ortak olup onları yaşadıkları insan etkinliğidir.⁵¹

Tolstoy’un bakış açısına göre, seyirciye/dinleyiciye bulaştırılabilen türden duyguları açığa çıkan deneyimler sanatın konusunu oluşturur. Seyirciye deneyimi bulaştırma, sanatın, bir kişinin deneyimini yaşadığı bir duyguyu başka insanlara iletmek amacıyla kendi içinden çağırıp belirli dışsal sinyallerle ifade ettiği noktada başlar. Whyman, Tolstoy’un bu düşüncesini anımsattıktan sonra Stanislavski’nin “deneyimleme sanatı” oyuncusunun, sistemin *cisimleştirme* aşamasında duygu yüklü bir deneyimi teatral performansa dönüştürdüğünü ifade eder. Stanislavski, aktörlerin kendilerine duygu bulaştırmaları gerektiği savında olduğunu şu sözlerle açığa vurur: “Kendime şu ya da bu duyguyu bulaştırabilmem için bunların deneyimini yaşamam gerekir. Ve bir kişi deneyimi yaşamaya başladığı anda orada gerçek vardır. Amaca ulaşılır. Buradan karakter yaratma doğar.”⁵² Özetle, kendinden başkasını yaratmak üzere yazarın metninin verili durumlarını çözümleyen Batılı dramatik oyuncu modeli, Stanislavski’nin “içten dışa” olarak adlandırılan ruhsal oyunculuk yönteminin uygulayıcısı iken, bir tür “deneyimleme sanatı” icra eder. Stanislavski’nin yönteminde, “deneyimleme sanatı” oyuncusu, tinsel ve bedensel algılarını estetik bir erek için uyardıktan sonra, bulgularını doğal bir ortamda yineleyerek alışkanlık haline dönüştürür; seyirciyle karşılaşması sırasında, yazarın çizdiği verili koşulların sınırlarında yarattığı karakter aracılığıyla kendi deneyimlediği duyguları, kendisini izleyenlere bulaştırmak üzere sistematik bir yaratım sürecine yönlendirilir.

⁵¹ Tolstoy’dan aktaran Whyman, 2012, s.76-77.

⁵² Stanislavski’den aktaran Whyman, 2012, s.77.

Oyuncuyu ve oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkinin sorunsallaştırıldığı yirminci yüzyıl tiyatrosu, kendinden başkasını oynayan tiyatro oyuncusu ile yazarın metnini bir tür sıçrama tahtası olarak kullanıp kendini icra haline taşıyacak bir üretim süreci yaşayan *icracı* gibi iki farklı oynama biçiminin, öncü tiyatro insanlarının oyuncunun olanaklarını araştırmaya yönelik uygulamalarına dayandığı söylenebilir.

Batılı dramatik oyuncudan, ikinci bir oynama biçimi olan *icracının* icrasına giden yolun döşeme taşları, yaşamının son yıllarında “derinlikli fiziksel devinim”⁵³ adı verilen ilke üzerinde çalışarak yöntemini oyuncunun fizikselliğine işaret edecek biçimde yeniden gözden geçiren Stanislavski’den gelmiştir. Çağının bilimsel bulguları ile yöntemini sürekli gözden geçirerek en güncel haline ulaştırmayı amaç edinmiş olan bir tiyatro bilimcisi olan Stanislavski, Batılı dramatik oyuncunun ruhsal gerçeklik ile rol inşa etme tasarımından, oyuncunun bedensel olanaklarının bir tezahürü olan fiziksel devinimlerle rol tasarlama biçimine odaklanmıştır. Söz konusu bulgulardan bir tanesi, ABD’li psikolog William James ve Danimarkalı meslektaşı Carl George Lange’ın geliştirdiği bir kuramdır. James ve Lange, bedensel tepkileri duygusal süreçlerin bilinçaltı itkilerinin bir sonucu olarak tanımlamış, duyguların nedeninin zihinsel veya psikolojik süreçler değil; daha çok sinirsel ve fizyolojik süreçler olduğunu savunmuştur. James ve Lange’ın kuramı, dışsal bir uyarının algılanmasını, bedensel bir tepkinin refleksif olarak takip edeceğini, bu refleksif bedensel tepkinin de duygusal tepkiyi harekete geçireceğini ileri sürer.⁵⁴ Buradan hareketle yöntemin gözden geçiren Stanislavski, ruhsal gerçeklik yaratmak üzerine çalışan Batılı dramatik oyuncunun rotasını, fiziksel devinimlerle çalışmaya yönlendirmiştir. Fiziksel devimlerle çalışan oyuncu, “kaslarını harekete geçirmek için duygularını kullanmaz; duygularına erişmek için kaslarını kullanır”.⁵⁵

⁵³ Bkz. Çevik, 2003, s.7.

⁵⁴ Nazım Uğur Özüaydın, “Oyunculukta Fiziksel Eylemler Yönteminin Analizi”, **SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, Cilt 9, Sayı 18, Kasım/Aralık 2016, s.309-310.

⁵⁵ S. Moore’dan aktaran Özüaydın, 2016, s.310.

Stanislavski'nin "dıştan-içe" olarak tabir edilen son dönem "psiko-fiziksel"⁵⁶ yöntem önerileri, tiyatronun yirminci yüzyılın ilk yarısında yaşadığı paradigma değişimine koşut olarak, oyuncunun bedenine yönelen araştırmaları tetikleyici bir etki yaratmıştır. Yirminci yüzyılda oyuncunun sanatı ve oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkiyi araştıran deneysel tiyatro insanların arayışlarının başlangıç noktasını Stanislavski'nin getirdiği yöntem önerileri oluşturmuştur. Kendisinin de bir dönem öğrencisi ve çalışma arkadaşı olan çağdaşı Vsevolod Meyerhold, Stanislavski'nin yöntem önerilerini ideal biçimde uygulayan ancak kendi arayışları içinde hocasının önerileriyle hesaplaşarak adeta bir antitez üreten çağdaş öncü bir avangard sanatçıdır.

"Tiyatronun tiyatrosallaşması" gerektiğini savunan Meyerhold için yaşadığı çağda tiyatronun anlamı, "devrimci kitle sanatı"dır. "Tiyatroda Ekim" sloganıyla isim bulan görüşlerinin özünde tiyatro, devrimci mücadelenin bir silahıdır. Onun bakış açısına göre tiyatro, sahne kutusundan çıkmalı, boyalı bezlerini ve yanılısama yayıcı ruhsal psikolojizmi terk etmelidir. Sahnede teatral konstrüktivizmi amaçlamış olan Meyerhold, dekoru temsil görevinden kurtarıp anlam ifade etme zorunluluğundan arındırarak, sadece oyuncunun sahnede eylem dizisi üretmesine yarayacak bir işlevsellikle yeniden tanımlar. Onun devrimci tiyatrosu, seyircinin etkin güçlerini uyandırmak, seyirciyi temsilden sonra kullanabileceği yaratıcı, enerjik bir itki gücüyle doldurmak hedefiyle hareket eder. Tiyatronun kendi araçlarına işaret eden biçimsel bir sahne diline erişen Meyerhold; perde, ramp, fon perdesi, kulis gibi yan unsurları kendi tiyatro uygulamalarında kaldırır. Sahnenin her santimetrekaresinde oynayan, eylemde dinamik bir görev üstlenen kolektif sahne tavrıyla etkin bir oyuncu kümesi vardır.⁵⁷ Meyerhold açısından sahnesel hareketin rolünün, tiyatronun diğer öğelerinin rollerinden daha önemli olduğunu dile getiren

⁵⁶ Bkz. Phillip Zarrilli, "Introduction: Acting as Psychophysical Phenomenon and Process", Jerri Daboo, and Rebecca Loukes (Ed.), **Acting as Psychophysical Phenomenon and Process** (Hampshire and New York: Palgrave MacMillan, 2013), s.7.

⁵⁷ Beatrice Picon-Vallin, "Meyerhold: Bir Teatral Serüven", **Agon Tiyatro**, Sayı 10, 1997, s.124-125.

Beatrice Picon-Vallin, bu yüzden oyuncunun, hep onun ilgi odağında kaldığını, Meyerhold'un 1914'te yaptığı tiyatro tanımlamasını aktararak kanıtlar.

Tiyatrodan sözü, kostümü, sahne yükseltisini, kulisleri, hatta tiyatro binasının kendisini çıkarsak, oyuncu ve onun ustalık dolu hareketleri kaldıkça, tiyatro tiyatro olmaya devam eder. Seyirci, oyuncunun düşüncelerini ve niyetlerini onun hareketlerinden, jestlerinden ve mimiklerinden anlar.⁵⁸

Meyerhold için tiyatro, oyuncu ile seyirciye yaratıcı düş gücü kazandıracak, çağrışıma ve stilizasyona dayalı, kitlesel bir etkinliktir. Ona göre, bir sanat yapıtı, ancak düş gücü aracılığıyla etkide bulunur. Bir sanat yapıtı duygularla, düş gücünü doğru yola sokabilecek ve son sözü ona bırakacak kadar yetinmelidir.⁵⁹ Meyerhold kendi tiyatro kuramını ve oyunculuk yöntemini oluştururken işe önce doğalcı tiyatro ve onun mükemmel tamamlayıcısı olarak gördüğü Stanislavski'nin görüşleriyle hesaplaşarak başlar. Doğalcı tiyatroya kökünden karşı çıkarak, Stanislavski'nin oyunculuk yöntemi ve sahne tasarımının tüm ilkelerine itiraz getirirken şu soruyu sorar ve ekler:

Çağdaş aktör, değişim geçirme çabası içinde, kendi "benliği"ni yok etmeye ve sahnede gerçek yaşamı vermeye çalışır. Peki bu durumda afişlerin üzerine oyuncuların adlarını bastırmaya gerek var mıdır? (...) İzleyiciler tiyatroya bir insanın sanatını görmeye gelirler ama insanın kendi kendisini göstermesi sanat mıdır! İzleyiciler buluş, oyun, ustalık bekler, oysa onlara yaşamın kendisi ya da bayağı bir taklidi sunulur.⁶⁰

Meyerhold için yaşadığı çağda tiyatro, oyuncusuna eylemde bulunurken, seyircisine de sahnedeki eylemin gelişimine dördüncü yaratıcı olarak etkin bir konum açan "karşılıklı" bir yapıdır. Bu tiyatro, oyuncusunu da seyircisini de yaratıcı düş gücünden mahrum bırakarak bütün cevapları olduğu gibi göz önüne seren natüralist tiyatrodan farklı olarak "çağrışım" ve "dinamizm" ile işler. Bedensel ifadeye öncelik veren bir sahneleme ve oyuncu plastiği üzerine araştırmalar yürüten Meyerhold, metin merkezli doğalcı tiyatroyu aşmak için "denge" ve "ritm" kavramları üzerine yoğunlaşarak kendi tiyatro anlayışının başına "hareket" nosyonunu yerleştirir. Tanık olduğu çağın

⁵⁸ Beatrice Picon-Vallin, "Meyerhold Biyomekaniği Üzerine Düşünceler", **Tiyatro Devrim ve Meyerhold** içinde, Derleyen ve Fransızcadan Çeviren: Ali Berktaş, (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1997), s.322.

⁵⁹ Bkz. Vsevolod Meyerhold, "Natüralist Tiyatro ve Ruh Durumları Tiyatrosu", Çeviren: Ali Berktaş, **Agon Tiyatro**, Sayı 10, 1997, Ankara, s.149.

⁶⁰ Vsevolod Meyerhold, "Tiyatro Üzerine", Çev: Berran Ersan vd., **Modernizmin Serüveni**, Enis Batur (Haz.), (İstanbul: Alkım Yayınevi, 2009), s.206.

dünya algısındaki kırılmaların sonucunda “konvansiyon tiyatrosu” adını verdiği arayışları için Meyerhold diyor ki;

“Yeni tiyatro yeniden dinamik olacaksa, o zaman tam olsun”. Tiyatro dinamik özünü kesin bir biçimde ortaya koymalı ve böylelikle sadece seyretmek için değil, yaratmak, birlikte “hareket etmek” için toplanmak istiyoruz.⁶¹

Meyerhold’un bakış açısına göre tiyatro, yazarı tarafından tüm sorulara cevap verilen durumlar üzerine kurgulanmış, oyuncu ve seyircinin imgelemine harekete geçirecek yaratıcılıktan uzak, katı sınırlarla çevrelenmiş bir hikâyeyi olduğu gibi, gündelik gerçekliğe bire bir uyarak sahneye taşımak değil; yazardan yönetmene, yönetmenden oyuncuya uzanan üretim sürecinin sonunda, seyircinin de bu üretimin yaratıcı ve aktif bir parçası haline geldiği bir kolektif üretimdir. Onun perspektifinden; “konvansiyonel teknik, tiyatrodaki yazar, yönetmen ve oyuncudan sonra bir dördüncü yaratıcıya daha yer verir: Seyirci”.⁶² Kendi tiyatro estetiğine, seyircinin düş gücünün sahneden verilen çağrışım resimlerini yaratıcı biçimde tamamlayacağı sahnelemeler geliştirme payesi biçin Meyerhold, tiyatronun temel unsurları olan yazar, yönetmen, oyuncu ve seyirci arasında “üçgen tiyatro” adını verdiği bir ilişkiler dizisi önerir:

“Üçgen tiyatro”da yönetmen önce tasarısını en ince ayrıntılarına kadar ortaya koyar, kişilikleri nasıl gördüğünü belirtir, tavırları saptar ve tasarımı tam olarak, tüm ayrıntılarıyla gerçekleştinceye, piyesi yalnız başına çalışırken duyduğu ve gördüğü biçimiyle duyuncaya ve görüncüye dek oyuncuları çalıştırır.⁶³

Meyerhold’un “Yeni Tiyatro” adıyla doğalcı paradigmadan ayırdığı kendi tiyatro estetiği, dramın özünde bulunan “dinsel ayın”ın dinamizmine dönüş üzerine şekillenir. Meyerhold izleyenleri ardından sürükleyerek onları dönüştürecek, önceleri tragedyaların kutsal eylemi olan *dionizyak* arınma biçimlerini gerçekleştirme görevini “oyuncudan iyileşme ve arınma bekliyoruz”⁶⁴ sözleriyle, oyuncuya verdiğini ilan eder. Ona göre, oyuncunun bedensel, ussal ve sözel çalışmaya gereksinimi vardır:

⁶¹ Vsevolod Meyerhold, “Konvansiyon Tiyatrosu”, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold** içinde, 1997, s.159.

⁶² Aynı, s.162.

⁶³ Vsevolod Meyerhold, “Bir Konvansiyon Tiyatrosu Yaratma Yolunda İlk Girişimler”, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold** içinde, 1997 s.145.

⁶⁴ Meyerhold, “Konvansiyon Tiyatrosu”, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold** içinde, 1997, s.159.

Önce hareket, sonra düşünce, sonra söz. Önce, havalandırılmış bir salonda kaslarının pasını atmayı, doğru solumayı, duygularını anlatabilmek için bir bebek gibi iyi bağırmayı öğrenmeye yönelik akrobatik ya da biyomekanik sisteme göre çalışma gelir. Sonra oyuncuyu başka bir yerde görürüz; bu, kendisine gerekli bazı anlatım araçlarının kazanılması aşamasıdır.⁶⁵

Meyerhold ekliyor; “Oyuncunun sanatı malzemesinin düzenlenmesine dayanır ve oyuncu bedeninin anlatım olanaklarını doğru bir biçimde kullanmayı bilmelidir. (...) Oyuncu malzemesini yani bedenini öyle eğitmelidir ki dışarıdan (oyuncunun kendisinden ya da yönetmenden) aldığı yönergeleri hızla gerçekleştirebilsin.”⁶⁶ Meyerhold ayrıca, belirli bir yönergeyi uygulamak durumunda olan oyuncunun, anlatım yollarında ekonomik olması gerektiğini ileri sürer. Oyuncu bu ekonomi ile kendisinden beklenen yönergeyi en kısa sürede yaşama geçirebilecek hareketlerin kesinliğini güvence altına alabilecektir. Oyuncuyu maksimum zaman ekonomisine zorlayan unsurların varlığına dikkati çeker. Bu unsurların başında, aralar biçiminde iş süreci içine katılan dinlenme ile sanatın eğlence işleviyle yetinmek yerine, kesin ve gerekli bir yaşamsal işlev yüklenmesi gelmektedir. Oyuncu, zamanı verimli kullanarak estetik değeri yüksek, yaşamsal işlevle yüklü bir tiyatro üretiminde bulunabilir. Hedefin nihayete ermesi için oyuncuda; reflekslerin uyarılmasına tepki gösterme doğal yetisine sahip olma ve fiziksel açıdan tam formda olma, bedenın ağırlık merkezini her an doğru olarak hissetme gibi nitelikler haiz olmalıdır. Meyerhold şu sözlerle, oyuncuyu, hareketin yasalarını keşfetmeye davet eder:

Uzam içinde plastik biçimler yaratmak olarak özetlenebilecek oyunculuk yaratımı, oyuncunun beden mekaniğini incelemesini zorunlu kılar. Bu onun için gereklidir, çünkü, özellikle canlı bir organizmada, bir kuvvetin kendini ifade etme biçimi tek bir mekanik yasasına bağlıdır (ve oyuncu tarafından sahnesel uzam içinde plastik biçimler yaratılabilir, tabii ki, insan organizmasından gelen bir kuvvetin kendini ifade etmesidir).⁶⁷

Geleceğin tiyatrosunu yapacak oyuncuların, biyomekaniği keşfetmesi yönünde çağrıda bulunan Meyerhold’a göre, hareketin yasaları “biyomekanik” ilkelerde saklıdır. “Biyomekanik” hareket Andrey Levinski’nin tanımlamasıyla,

⁶⁵ Anonim, “Meyerhold Tiyatrosu’nda Yaratım Metodu” Konulu Bir Tartışmadan...(25 Aralık 1930)”, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold** içinde, 1997, s.305.

⁶⁶ Vsevolod Meyerhold, “Geleceğin Oyuncusu ve Biyomekanik”, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold** içinde, 1997, s.318.

⁶⁷ Meyerhold, a.g.e., s.319.

“kendiliğinden, duygusal hareketten farklı olarak kültürel bir harekettir. Biyomekanik akılcıdır, özü iradi ilkedir. Oyuncu, uzam içinde, kendisinin bilincinde olmalıdır.” “Alıştırmaların hedefi: Maksimum ekonomi, özlülük, işlevsellik hareket etmek. Alıştırmalar sahne üstündeki harekete biçimsel yaklaşımı öğretirler. Ve resim tapıncı. Resim kendi başına bir değer ve temel sahnesel araçlardan biri haline gelir.” “Söz konusu olan, kişiliğin değil, onu sunan oyuncunun etkinlik gösterdiği bir tiyatronun hareketidir.”⁶⁸

İç eylemin yerini fiziksel eylemlerden hareketle üretilecek duygusal iç tepiler üzerine kurulu, “Biyomekanik” olarak adlandırdığı kendi oyunculuk yönteminde belirli kas hareketleri sayesinde, istenen duyguyu refleks olarak üretebilecek bedensel egzersizler tasarlar. Araştırmalarında, geleneksel tiyatro formlarından faydalanır. Oyuncunun jestüel anlatımını zenginleştiren abartı, grotesk ve alay malzemesini kullanır. Rol, Meyerhold için maskeler yoluyla oluşturulan bir tiptir, karakter değildir. Bu sayede oyuncu, oynadığı rolü, rahatça doğaçlayabilecek ama aynı zamanda tek bir kalıba da sokulmadan çok boyutlu hale getirebilecektir.⁶⁹

Özetle dramatik oyuncudan, oyuncunun bedenine giden süreçte Stanislavski, doğal yaratımın kaynağını belirlemek amacıyla yüzünü “derinlikli fiziksel devinim” adını verdiği hareket araştırmalarına dönerken, Meyerhold oyuncunun teatral varlığını salt “hareket”ten doğan içtepileri üretme noktasına taşımıştır. “Maske” tipler Meyerhold için önemli bir hareket üretici mekanizma olarak işlev görmüştür. Stanislavski’nin oyuncudan “derinlikli fiziksel devinimler” aracılığıyla rolü yaşaması talebine karşılık, Meyerhold yazarın metninde çizdiği rol aracılığıyla oyuncudan, inşa edilmiş maske kişiliği oynamasını ister. Oyuncunun bedenine giden süreçte vurgulanması gereken, oyuncunun yarattığı maske aracılığıyla sergilediği tavidir.

Stanislavski’nin oyunculuk yöntemi ile hesaplaşan bir diğer isim Alman tiyatro kuram ve uygulamacısı Bertold Brecht’tir. Eleştirisi daha çok Stanislavski’nin “içten-dışa” olarak adlandırılan ruhsal oyunculuk savunusuna ilişkindir. Oyuncunun kendi

⁶⁸ Levinski’den aktaran Beatrice Picon-Vallin, “Meyerhold Biyomekaniği Üzerine Düşünceler”, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold** içinde, 1997, s.321.

⁶⁹ Bkz. Picon-Vallin, a.g.e., s.321-332.

benini yok sayarak, oynadığı rolün beni ile özdeşleşme anlayışına karşı çıkar. Çünkü ona göre, bu yolla seyirci de rol ile özdeşlik kurarak kendi benini yadsıyacak, oyunun akışını kendi bakış açısından değil karakterin bakış açısından değerlendirerek duyguların esaretine girecektir. Duyguların hüküm sürdüğü bir noktada, seyirci, sahnede olan biteni sorgulamaz, olduğu gibi kabullenir. Seyirci, olayları kendi bakış açısıyla kavrayacak bir zemin bulamazsa, oyun üzerine düşünce üretmez. Brecht'in kendi dünya görüşü ile yoğrulmuş “Epik-Diyalektik” tiyatro kuramının tamamlayıcı öğelerinden biri olan Brechtyen oyunculuk biçimi, **yanılsama** ilkesinin karşısına **yadırgatma** ilkesini çıkarır. Yadırgatma kısaca, oyuncunun oynadığı rolün beni ile kendi beni arasına eleştirel bir mesafe koyacak, bu sayede seyircinin de izlediği oyunla arasına eleştirel bir mesafe koymasına fırsat verecek teatral araçlarla gerçekleşir. Oyuncu ilk aşamada oynadığı karaktere empati duyar ve onun içinde bulunduğu durumla özdeşleşir. İkinci aşamada, karakteri dışarıdan, seyircinin olduğu yerden eleştirel bir bakış açısıyla görmeye çalışır. Sahne üzerinde ise birbiriyle çelişiyor gibi görünen bu iki durum oyuncu tarafından bir arada seyirciye sunulur. Brecht, oyuncusuna temsil süresince, “ oynamak” ile “yaşamak” fiillerini arasında gidip gelme motivasyonu ile hareket etmesini salık verir.⁷⁰ Şöyle der:

Oyuncu bir an bile, kendisinin bütünüyle canlandığı tipe dönüşmesine izin vermemelidir. “Lear’i oynamıyordu, Lear’in ta kendisiydi,” yolundaki bir yargı, onun açısından yıkıcı bir yargıdır. Oyuncuya düşen, canlandığı karakteri yalnızca göstermektir; ya da daha iyi bir deyişle, yalnızca yaşamaktır; bu, tutkulu kişileri canlandığında kendisinin buz kalması gerektiği anlamına gelmez. Ama ilke olarak, kendi duygularının canlandığı karakterin duygularıyla özdeşleştirmekten kaçınılmalıdır ki, izleyicilerin duyguları da canlandırılan kişinin duyguları olmasın. İzleyiciler bu bağlamda mutlak anlamda özgür olmalıdır.⁷¹

Oyuncunun her ne yapıyorsa onu gerçekten yapması gerektiğini savunan Stanislavski’ye karşı, Brecht oynamak eylemini de araştırmalarına dâhil ederek, oyuncunun iç ve dış aksiyonlarını hem bir rolü canlandıran, hem oyun oynayan, hem de

⁷⁰ Bkz. Bertold Brecht, “Stanislavski Üzerine Notlar”, Çeviren: Erdoğan Çete, **Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi**, Sayı 11, 2005, s. 169-182.

⁷¹ Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, 2005, s.48.

canlandırdığı rolün içinden geçtiği ana hikâyeyi anlatan üç boyutlu bir yönelimle yorumlar.

Marianne Kesting, Luigi Pirandello gibi diğer epik yazarlarındakinden farklı olarak Brecht oyunlarında, bir yandan eylemi yapan öte yandan da yapısını irdeleyen (reflekte eden) iki ayrı oyun kişisi bulunmadığı; bu yüzden Brecht'in tiyatrosunda oyun ve irdelemenin, epik kuram ile oyuncunun oynadığı kişilikte bütünleştirildiğini belirtir. Kesting'e göre;

Oyuncu, rolünü yüklediği kişiyi öyle bir tarzda oynayacaktır ki, o oyun kişisi, seyircinin eleştirisine de sunulmuş olsun. Yani oyuncu, oynadığı oyun kişisi hakkındaki irdelemeyi, o kişi kanalıyla, fakat gene onun kendinde iç içe getirecektir. Dolayısıyla Brecht oyuncusu, öteki modern epik tiyatro oynanışlarında olduğu gibi, rolünü oynayıp yer yer de “rolünün dışına çıkmak” durumunda değildir; çünkü zaten başından beri o rolü, aynı anda hem oyun, hem de düşünce düzeylerinde iç içe oynamaktadır.⁷²

Brechtien oyuncu, yaratımının içsel işleyişini özellikle görünür kılma çabası sergiler. Seyirci aynı anda hem karakterin eylemlerini, hem de bu eylemleri sergileme çabası içinde özdeşlik kurmak ile kurduğu özdeşlikten çıkmak konusunda çaba gösterdiği oyuncu eylemlerini izler. Tüm bu bilgilerden hareketle, Batılı dramatik oyuncu modelinden, oyuncunun bedenine giden süreç içinde Brecht bize oyuncunun bedenselliği ile ilgili ne söylemektedir? Oyuncuya, izlediğinin bir oyun olduğunu seyirciye iletebileceği, birbiriyle çelişen iki unsuru - kurgu-gerçek karşıtlığını - kullanarak, dramatik oyuncudan, kendisine işaret eden *performer*ın varlığına işaret ediyor. Oyuncu, özdeşlik kurarak inşa ettiği karakteri seyirciye gösterirken, kendi benini de seyirciye açarak çift katmanlı bir yapı ile oyun oynadığını açığa vuruyor. Ancak seyirciye gösterilen, oyuncunun gündelik hayattaki **kişisel yaşantısı** ya da **kendi kimliği** değil, oyunun dramaturjik seçimleri ile bağlantılı olarak, oyuncunun karakter hakkındaki eleştirel bakışı, bir oyuncu tavrıdır. Oysa çağdaş anlamıyla performans sanatı *icracısı*, Alımlayıcısıyla buluştuğu anda, yaptığı eylemlerle **kendini** temsil eder. Tiyatro oyuncusu

⁷² Marianne Kesting, **Epik Tiyatro**, Türkçesi: Yılmaz Onay (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2005), s.72.

gibi, prova gerektirecek bir hazırlık yapmaz. Kurgusal bir dramatik metindne bağımsızdır. Dolayısıyla, kendi olmayan bir kurgusal karakteri yaratma çabası sergilemez. Kısaca, Brechtyen oyuncunun eylemleri, “oyuncunun oyunu”na, diğer bir deyişle, **oyuncunun oyun oynama** güdüsüne işaret eder. Brechtyen oyuncu, aynı andan yazarın belirlediği verili koşullar içindeki karakterin taşıdığı yönelimlerle, kendi oyuncu beninin yönelimleri arasındaki gel-gitlerde aldığı toplumsal tavır ile icranın icra olduğuna, kendi eylemlerinin oyuncunun eylemleri olduğuna dikkati çeker. Brecht oyuncusu, bir yandan bir oyun oynadığının farkındayken, öte yandan da oyunu oynamak için kendini oyuna kaptırmak durumundadır. Amerikalı performans kuramcısı Richard Schechner, Brecht oyuncusunun ve seyircisinin içinde bulunduğu bu durumu aynı anda hem bir ‘akış’ (*flow*), hem de ‘kendi üstüne düşünme’ (*reflexivity*) olarak tanımlar.⁷³

Brecht’in tüm bu seçimleri, tiyatro sanatını nasıl algıladığı ile ilgilidir. “Tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olaylara ilişkin canlı betimlemelerin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır”⁷⁴ diyen Brecht, kendi tiyatro anlayışını şöyle özetler:

Bizim gereksindiğimiz tiyatro, belli olayların gerçekleştiği ve insan ilişkilerinden oluşma, belli tarihsel bir alanın izin verdiği duyguları, bakış açılarını ve itkilerini sunmakla yetinmeyip, alan değişime uğramasında rol oynayan düşüncelerle duyguları kullanan ve üreten tiyatrodur.⁷⁵

Kerem Karaboğa’nın vurguladığı üzere, Brecht tüm sanat yaşamı boyunca cevaplarını aradığı “Tiyatro nasıl aynı anda hem eğlendirici hem de eğitici olabilir? Bu mümkün müdür?”⁷⁶ sorularına cevap aramıştır. Brecht’in toplumsal bakış açısıyla şekillenen dramaturjik bağlamına içkin bir rol yaratma tekniği olarak yorumlanabilecek olan epik-diyalektik oyunculuk biçemi de bu sorulara verilen cevapların bir tezahürüdür.

⁷³ Richard Schechner, **Performance Studies: An Introduction** (New York and London: Routledge, 2006), s.91.

⁷⁴ Brecht, 2005, s.19.

⁷⁵ Brecht, 2005, s.41.

⁷⁶ Bkz. Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatından Yöntem ve Paradoks** (İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2010), s.177-182.

Çetin Sarıkartal, klasik batılı dramatik oynama biçimi ile Brechtyen oynama biçimi arasındaki farklı şu sözlerle ortaya koyar:

Dramatik oyunculuk söz konusu olduğunda, oyuncunun marifeti, bir yandan kendisine de ait olan bir eylemi, yalnızca canlandırdığı role aitmiş gibi gösterebilmesinde, o eylemi kendine değil de role gönderimde bulunacak şekilde yansıtabilmesinde yatar; öyle ki, izleyenler artık bunu oyuncuya ait bir “ben cümlesi,” dolayısıyla role ait bir “o cümlesi” olarak değil de doğrudan role ait bir “ben cümlesi” olarak kabul edebilsinler. Kısacası dramatik oyunculuk, oyuncudan güçlü bir göz yanılması yaratarak izleyenleri role inandırmasını bekler. Aynı çerçeve içinde değerlendirildiğinde, Brechtiyen yadırgatmacı oyunculuk, dramatik oyunculukta uygulanan bu göz yanılması reddeder ve oyunculuk sanatının temelinde varolan ikili yapıyı görünür kılar. Diğer bir deyişle, seyircinin role ait bir “o cümlesi” ve oyuncuya ait bir “ben cümlesini” eş zamanlı ve birbirinden ayrı ayrı algılamasını, dolayısıyla zihninin bu iki cümle arasında gidip gelirken muhakeme yapmaya davet edilmesini oyuncuya görev olarak yükler.⁷⁷

İdeolojik birliği olan sosyalist bir kumpanya üyesi olarak Brechtyen oyuncu, seyirciye yönelen doğrudan tavrı ile karşılıklı iletişime geçer. Seyirci ile oyuncunun doğrudan iletişimini sağlayan unsur **yabancılaştırma** etmenidir. Brecht, oyuncunun seyirci ile iletişime geçtiği anlarda şu noktalara dikkati çeker:

Yabancılaştırma etkilerini yaratabilmek için oyuncu, izleyicilerin canlandırılan karakterlerle özdeşleşmelerini sağlamak amacıyla öğrendiklerinin tümünü bir yana bırakmak zorundadır. İzleyicilerini trans konumuna sokmamayı amaçlarken, kendisi de bu konuma girmekten kaçınmalıdır. Kasları gevşek kalmalıdır; çünkü örneğin, gerilmiş boyun kasları ile yapılacak bir baş çevirme hareketi, izleyicilerin bakışlarını, dahası başlarını “büyülemişçesine” döndürmelerine yol açar; bu ise söz konusu harekete ilişkin bütün spekülasyonların ya da ruhsal devinimlerin zayıflamasına neden olur. Oyuncunun konuşma biçimi, bayat nakaratlardan ve izleyiciyi uyutan, böylece de anlamın yitip gitmesine yol açan kadanslardan arınmış olmalıdır. Ecinnileri canlandırırken bile oyuncunun kendisi, bir ecinniymiş etkisini bırakmamalıdır; aksi takdirde izleyiciler, ecinnileri çarpanın ne olduğunu nasıl anlayabilirler?⁷⁸

Özetle, Brecht tiyatrosunda, oyun metninin çizdiği verili sınırlar içinde karakterin eylemlerinin ardındaki gerekçeler kadar oyuncunun oynama arzusunu ortaya çıkararak eylemler arasındaki diyalektik ilişkinin ortaya çıkarılmasıyla, oyuncunun icra sanatına işaret eden başka türlü bir oynama biçimi, Brechtyen bir icracı biçimi ortaya çıkmıştır.

İcracıya giden yolda, bir sonraki radikal çıkışı Polonyalı tiyatro insanı Jerzy Grotowski yapmıştır. Grotowski, **oynama güdüsü** ile doğan **edimselliği**, tiyatro sanatının

⁷⁷ Çetin Sarıkartal, “Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 29 (1), 2010, s.74-75.

⁷⁸ Brecht, 2005, s.48.

en önemli gereklilik olarak ön plana çıkarmıştır. Grotowski'nin çıkış noktasını, “Tiyatro nedir? Tiyatroda benzersiz olan taraf nedir? Film ve televizyonun yapamadığı neleri tiyatro yapabilir?” gibi sorular oluşturur. Fenomenolojik bir indirgeme yaparak, tiyatroyu oyuncu ve seyirci dışındaki diğer tüm etmenlerden (metin, dekor, kostüm, makyaj, ışık, efekt, müzik sv.) ayıklar. Ona göre, diğer etmenler olmadan da tiyatro olabilir; ancak bir olayı seyirlik bir gösteriye dönüştürebilmek için – en azından bir oyuncu ve onu izleyen bir seyirciye ihtiyaç vardır. “Yani elimizde kalan oyuncu ve seyircidir. Dolayısıyla tiyatroyu “oyuncu ve seyirci arasında gerçekleşen şey” olarak tanımlayabiliriz”.⁷⁹ Yanı sıra, “İnsan nasıl bütün olur?” ve ‘İnsan dünyayla ve başkalarıyla nasıl gerçek bir iletişim kurar?’⁸⁰ gibi soruların da peşinden giden Grotowski, doğru cevapları bulmak için yaşamının son demine kadar araştırmalarını sürdürmüş ve sanat yaşamı boyunca çeşitli evrelerden geçmiştir. Bunlar sırasıyla, tiyatrodaki oyuncu ile seyirci ilişkisini ve oyuncunun sanatını araştırdığı, prodüksiyon dönemini kapsayan “Prodüksiyon Tiyatrosu”, tiyatroyu bıraktıktan sonraki araştırma dönemini kapsayan “Para-Tiyatro”, “Kaynaklar Tiyatrosu” ve son olarak “Araç Olarak Sanat” dönemleri olarak adlandırdığı aşamalarıdır.⁸¹ Lisa Wolford’un da belirttiği gibi, Grotowski’nin araştırma süreci performans kesinliğinden (Prodüksiyon Tiyatrosu dönemi) doğaçlama spontanlığına (Paratiyatro dönemi), kültürel/antropolojik köklerden (Kaynaklar Tiyatrosu ve Objektif Drama) performans kesinliğine (Nesnel Oyun ve Araç Olarak Sanat evresi) doğru bir daire çizmektedir.⁸²

1960’ta kurulan ve 1962’de resmi araştırma statüsü kazanan Polonya Tiyatro Laboratuvarı’nda karşılıklı yaşantılanacak canlı bir kominal deneyime dayalı, oyuncu-seyirci ilişkisi üzerine araştırmalar yürüten Grotowski, “tiyatroya özgü iletişimin özünü

⁷⁹ Grotowski, 2002, s.34.

⁸⁰ Grotowski, 2002, s.96.

⁸¹ Bkz. Jerzy Grotowski, “Tiyatro Kumpanyası’ndan Araç Olarak Sanat’a”, Thomas Richards, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak** içinde, Çeviren: Hülya Yıldız ve Ayşın Candan (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005).

⁸² Lisa Wolford’dan aktaran Birkiye, 2007, s.87.

aramak”⁸³ için oyuncu topluluğuyla birlikte mistik bir keşif yaşantısı geçirmiştir. “Yoksul Tiyatro” başlığı altına topladığı estetik tercihlerini bu yaşantı içinde belirlemiştir. Ona göre, “Algısal, dolaysız, “canlı” bir katılıma dayalı oyuncu-seyirci ilişkisi olmadan tiyatro var olamaz”.⁸⁴

Grotowski’nin kariyerinin başından yaşamının son yıllarında sürdürdüğü “Araç Olarak Sanat” dönemine kadar peşinde olduğu şey; bir insanın, bedeninin dinamiklerinde mevcut olan itkiler aracılığıyla dünyayla temasa geçmesinin teknik açıdan mümkün olup olmadığıdır. İlk iki döneminde, bu arayışı oyuncunun mevcudiyetinden seyirciye – yani insandan dünyaya – uzanan çizgide hataya geçirmiştir. Ancak, oyuncunun itkileriyle sağlanacak “bütünsel edim” seyirciyi içine alamayınca, başka bir değişle dünyaya dokunamayınca, eldeki bulguları onu, bu amacını tiyatro araştırmaları sınırlarında gerçekleştiremeyeceği düşüncesine götürür. **Para-tiyatro** düşüncesi, **tiyatro olmayan bir oyuncu-seyirci topluluğuyla** komünal deneyimin olanaklarını araştırma üzerine kurulur. Grotowski, bu dönem çalışmalarında bir tür kültürel performans araştırması yaparak, günlük yaşamın **ritüel nitelikli eylemlerine** odaklanmıştır. Yoga, Tantra, Zen, Şamanizm gibi gelenek oluşturmuş köklü tekniklerin usta icracılarını, doğanın bağrında, teknolojinin erişemediği en ıssız ve ücra uzamlarda yapılan komünal buluşmalarda inceler. Grotowski’nin “[y]ogaya, tantraya, zene, şamanizme... varmıyoruz –onları önceleyen bir şeye varıyoruz”⁸⁵ diyerek işaret ettiği gibi, söz konusu komünal buluşmalarda, adı geçen tekniklerin kendisiyle değil, bu teknikleri harekete geçiren itkileri keşfetmeye yönelik bir “Kaynaklar Tiyatrosu” araştırması yapar. “Kaynaklar Tiyatrosu” döneminde transkültürel deneylerin yanı sıra, arkaik ritüellerin hala yaşadığı Haiti, Bengal, Nijerya ve Meksika’ya araştırma gezileri düzenler. “Nesnel Oyun” evresinde daha çok dinsel ritüeller üzerine çalışır. “Araç Olarak Sanat” evresinde ise

⁸³ Innes, 2004, s.204.

⁸⁴ Grotowski, 2002, s.19.

⁸⁵ Jerzy Grotowski, “Aksiyon Literal’dir”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No: 5, 1994, s.175.

Afro-Karaip kökenli **eski ritüel şarkılarından** yola çıkarak **oyuncunun dizgelerini yaratması** ve **enerji dönüşümünü sağlamasını** öngürür.⁸⁶

Oyunculuk eğitiminden geçmiş, Stanislavski yönteminin başarılı bir uygulayıcısı olan Grotowski, oyunculuk sanatına “derinlikli fiziksel devinim” üzerine kurulu bir yöntem kazandırma amacı güderken, oyuncunun (icracının) teknik becerilerini yükseltecek yoğun araştırma faaliyetleri yürütmüştür. Zihnin beden üzerindeki hâkimiyetini zayıflatarak, oyuncunun fiziksel olarak özgürleşmesini, edimlerinin bu yolla “kendiliğindenlik” kazanmasını önemsemiştir. Diğer bir deyişle, Grotowski oyuncunun seyre açacağı estetik eylem dizilerini oluştururken ihtiyaç duyduğu bedensel etki-tepkilerinin “kendiliğindenlik” kazanması için çalışmalarında, oyuncuda fiziksel eylemlerin kendiliğinden gerçekleşmesini sağlayacak olan itkileri üretecek “beden” odaklı egzersizler üzerinde çalışmıştır. Kadir Çevik, çalışma yöntemi olarak Stanislavski ve Grotowski’nin “derinlikli fiziksel devinimler” konusunda pratikte ayrıldıkları noktaları şöyle ifade eder:

- Stanislavski derinlikli fiziksel devinim metodunu dramatik karakterler üstünden çalıştı. Bu bağlamda onun yürüttüğü araştırma bir karakterin yaratılması sürecine yoğunlaşırken sahne metnine ve o metnin - ki bu araştırma sürecinde sözkonusu olan oyun Moliere’in Tartuffe adlı eseridir - ortaya koyduğu öyküye bağlı kaldı: Yani Stanislavski’nin oyuncusu ‘eğer ben bu rol kişinin olduğu durumda olsam hangi mantıksal dizge içinde derinlikli devinimleri gerçekleştirirdim’ biçiminde yaklaştı: Stanislavski doğrudan bir oyunun sahnelenme süreci üstünden kendi metodunu çalıştı.
- Grotowski dramatik bir karakterin yaratılması meselesinde kendi öncülü Stanislavski gibi çalışmadı. Doğrudan dramatik karakterle uğraşmak yerine oyuncunun rolle bağlantılı olarak getireceği kişisel yaşantılar üstüne çalıştı. Bu yaşantılar sonradan rolle ilişkilendirildi, montajlandı.⁸⁷

Grotowski oyuncusu, çağdaş icracı kavramının taşıdığı anlama en yakın biçimiyle yorumlanmıştır. Rol ile bağlantılı da olsa, **kendi kişisel yaşantısı** üzerine çalışır; kendiyle yüzleşir. En mahrem anısının kendisinde yarattığı fiziksel devinimleri yeniden hatırlar, oyuncunun beni mahrem anısı ile yüzleşirken **kendini** temsil eder, bulunan fiziksel

⁸⁶ Birkiye, 2007, s.89.

⁸⁷ Çevik, 2003, s.9.

devinimler rol ile ilişkilendirilerek seyirciye sunulduğunda, seyircinin nazarında **rolü** temsil eder.

Grotowski oyuncuların, gündelik hayatta izleyiciye imkânsız gibi görünen, alışıldık eylem kalıplarını sarsıcı edimsel diziler üretebileceği bir itki dağıtıcılığı edinmelerini bekler. Bu yüzden araştırmaları, oyuncuyu, bedeninin yasalarını keşfetmeye ve amaçları doğrultusunda kullanmaya yöneltilir. “Yeni bir şeyi değil, unutulmuş bir şeyi keşfetmenin peşindeyim. Öylesine eski bir şey ki bu, burada artık estetik türler arasındaki farklar geçersizleşiyor”⁸⁸ sözleriyle de işaret ettiği gibi, Grotowski icra halinde bir bedene kavuşması için oyuncudan hareketin yasalarını keşfedecek, bedeninde saklı duran ritüelistik eylem kalıplarını hatırlayarak her gösterimde tekrar edebilecek biçimde, söz konusu eylem kalıplarını performansa dönüştürme becerisi kazanmasını hedef koyar.

Ritüelistik bir “kolektif deneyim” ereğini tiyatrodaki oyuncu-seyirci iletişimde hayata geçirmek için Grotowski, “bütünsel edim” kavramını formüle etmiştir. Buna göre,

Bir rolü oynamak karakterle özdeşleşmek anlamına gelmez. Oyuncu rolünü ne yaşar ne de dışarıdan resmeder. Karakteri kendi doğasıyla boğuşma, kişiliğinin gizli katmanlarına ulaşma, en acı veren ve sır dolu kalbinin en derininde yatan şeylerden sıyrılma aracı olarak kullanır.⁸⁹

Grotowski bunu mümkün kılabilmek için, Stanislavski’nin rol üzerinde determinist neden-sonuç ilişkileri ile çalışma yürütmesinden farklı olarak, “çağrışım dizgeleri”ne ve esrikliğe başvurur. Metin ve rol, oyuncuyu gizli katmanlarına erişebilmesi için bir çıkış noktası gibi kullanılır. Belli bir rol ya da sahne, oyuncuya bütün varlığıyla yanıt vermesini sağlayacak itkiyi harekete geçirmez ya da çağrışım uyandırmazsa, o sahneden vazgeçilir ve gösterim metninden çıkarılır. Çağrışımlar ve bu çağrışımın metinle örtüştürülmesi vasıtasıyla bir oyuncu (icracı) skoru oluşturulur. Ancak esas hedef, bir oyuncu skoru oluşturmaktan ziyade, bedenin bütünüyle eridiği ve oyuncunun kendine nüfuz sürecinde bir tür esriklik içine girdiği durumu olan “bütünsel edim”i meydana

⁸⁸ Grotowski, 2005, s.143.

⁸⁹ Barba, 1995, s.49-50.

getirmektir. Oyuncu skorundan “bütünsel edim”e süren teatral performansın yolculuğu, tekniğin biçimsel anlamda kendiliğindenlik kazanmasıyla mümkündür. Oyuncu, kendiliğindenliğe eriştiğinde, ruhsal ve fiziksel niteliklerine sahip eylemleri açığa vurur. Rolün bütününde oyuncunun skoru oynanır, ancak “bütünsel edim” genelde finale denk düşen doruk anlarında gerçekleştirilir. Grotowski, özellikle Dr. Faustus prodüksiyonundan itibaren, tiyatrodan vazgeçip Paratiyatro evresine geçene değin, “bütünsel edim”i mümkün kılan bu doruk anları üzerinde çalışmıştır. Paratiyatro evresine değin Grotowski, rolün bütününü bir çağrışım aracı olarak kullanmış, bu yolla oyuncuların kendi mahrem anlarıyla temas kurmalarını sağlamıştır.⁹⁰

Grotowski, oyuncuyu gündelik olmayan bir bütünlüğe doğru taşıyacak eylemi üretmeye yarayan itkileri ortaya çıkarmak, diğer bir deyişle “bütünsel edim”i mümkün kılmak için Laboratuvar döneminde çalışma arkadaşı olan Ludwik Flaszen ile birlikte *via negativa* (negatif yol) ilkesini geliştirmiştir. Bu ilke, oyuncunun gündelik hayatta *personasının* buyurduğu biçimde büründüğü toplumsal rollerden, diğer bir deyişle maskelerden sıyrılması için formüle edilmiştir. Flaszsen’in sözleriyle;

Bu [*via negativa*] felsefi bir terimdir. Daha doğrusu teolojik bir terimdir: Hristiyan geleneğinden, Hristiyan teolojisinden gelen mistisizme dair bir terimdir. Hinduizm’de ve yanılmıyorsam tasavvufta da bulunan bir terimdir. Yani özü olan şeyler tanımlanamaz. Mantığı da şudur : “Bu, bu değildir.” “Şu, bu değildir.” “O, bu değildir.” “Peki geriye kalan nedir?”⁹¹

Grotowski oyuncusunun rol aracılığıyla, ‘kendine nüfuz etme’ süreci yaşamak için kullandığı *via negativa* ilkesi, oyuncunun bütünsel edime girmesini engelleyen nedenlerin keşfedilerek, o nedenlerin oyuncunun performansından sökülüp atılmasını içerir. Bunun için katı fiziksel, vokal ve plastik egzersizlerle dolu bir beden araştırması süreci ile yöntem çalışmasına başlanır. Oyuncu, *via negativa* ile çalışma sürecinde, malzemesini gündelik dışı bir maharet ile kullanmak üzere, kendiyle ilgili keşif

⁹⁰ Karaboğa, 2010, s.91-95.

⁹¹ Ludwik Flaszen, “Tiyatroda Devrim İçin Hırslımız Vardı”, Çeviren: Agnieszka Aysen Kaim, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No: 17 (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010), s.105.

alışmaları gerçekleştirir. Çalışma enerjisi, bedenin derinliklerinde saklı ya da modern hayatın bir götürüsü olarak uykuya yatmış olan organizmamızın biyolojisinde var olan itkiler ile eyleme becerisinin hatırlanması ile elde edilir. *Via negativa* uygulamalarında;

Beden ortadan kaybolur, yanar; seyirciyse yalnızca bir dizi gle görülebilir dürtüye tanık olur. (...) Konsantrasyon, güven, ortaya serme ve, neredeyse, oyunculuk zanaatı içinde yitip gitmeye bir dereceye kadar bağlı olan süreç, isteğe bağlı değildir. Gerekli ruh durumu, etkin bir rolü gerçekleştirmek üzere edilgen bir biçimde hazır olmadır, bir başka deyişle, kişinin “**şunu yapmak istiyorum**”dan çok “**onu yapmamaktan vazgeçiyorum**” dediği bir ruh durumudur bu.⁹²

Grotowski, “bütünsel edim”e erişmek için formüle ettiği *via negativa* ilkesinin işlemesi için oyuncunun (icracının) bedensel mevcudiyetinin bu yoğunlaşma sürecine hazır olması gerektiğinin altını çizer.⁹³ Bedeni kısıtlamalardan arındırmak için organik itkileri kullanmayı salık veren Grotowski’ye göre “[o]rganiklik, bir itkiler akım gücü gibi bir şeyi, beden’in “içinden” gelip kesin bir eylemin gerçekleştirilmesine giden neredeyse biyolojik bir akımı belirler”.⁹⁴ Bir itkinin organiklik özelliği taşıması için, tepki üretme potansiyeli taşıması gerekir. Tepki retme potansiyeli olan organik itkilerin peşine düşmesinin nedeni, oyuncuya her gösterimde **tekrar edilebilir** bir çalışma yöntemi kazandırma gayesidir.

Grotowski’nin öğrencilerinden Thomas Richards, Grotowski Polonya’daki araştırmaları sürecinde, oyuncular tarafından her çalışmada tekrar edilen “motions” (devinim) adlı bir alıştırma geliştirdiğini belirtir. Bu alıştırma oyuncuların yapılacak çalışmalarda bedensel olarak hazır hale getirmek amacıyla ortaya çıkmıştır. Derinlikli fiziksel devininin esas olarak oyuncunun bedenini kullanma biçimi üstüne yoğunlaşması olduğunu dile getiren evik’e göre;

Bu alıştırmanın oyuncu tarafından kullanımına ilişkin iki önemli öğe var: Birincisi ses çıkarmadan bütün bir beden’in hareketinin sağlanması, ikincisi çevreyi herhangi bir nesneye doğrudan yoğunlaşmadan görmek, çevreye sanki büyük bir pencereden bakarmış gibi bakmak ve algılamak. Bu alıştırmanın doğrudan gösterimle bir ilişkisi yok. Alıştırma sırasında çevrede yaşananı olduğu gibi görmek ve duymak önemli.⁹⁵

⁹² Grotowski, 2002, s.16-17.

⁹³ Grotowski, 2012, s.40-41.

⁹⁴ Richards, 2005, s.132.

⁹⁵ evik, 2003, s.12.

İlk dönemindeki ruhsal oyunculuk biçemi ile yaşamının son yıllarında araştırmaya giriştiği “derinlikli fiziksel devinim” de dâhil olmak üzere, temel olarak oyuncunun kendisinden yola çıkarak, yazarın verili metninde sınırları çizilen rol kişisini yaratmasını hedeflemiş olan Stanislavski’den farklı olarak, “Grotowski’nin hedefi, kendimizden yola çıkarak rolle ilgili hakikate ulaşmak değil ama kendimizle ilgili ve başkalarından saklı tuttuğumuz hakikate ulaşmaktır”.⁹⁶ Buna göre Grotowski, oyuncusundan, - Prodüksiyon Tiyatrosu (ya da Sunum Olarak Sanat) dönemi sınırları içinde - bir yazarın metnini canlandıracak itkilerin değil, kimi zaman bir yazarın metnini sıçrama tahtası olarak kullanarak, sahne ile seyir yeri ayrımının ortadan kalktığı bir uzamda, oyuncunun kendisi olarak seyirciyle “karşılaşma”sını sağlayacak bir itkiler dizisi üretmesini bekler. Teatral performans, oyuncunun kendini gerçekleştirme vazifesi görür. Oyuncu kendini gerçekleştirecek yolları bulursa, teatral performans esnasında bu yolları seyircisiyle paylaşır ve böylece seyirciyi de kendiyile yüzleşmeye sevk edecek, diğer bir deyişle seyirciyi de oyuncunun kendiyile yüzleşme eylemine doğru kışkırtacaktır. Böylece, oyuncu ile seyirci arasında ruhsal ve fiziksel bütünlük hali kurulmasıyla, bir “kolektif deneyim” yaşama olasılığı belirecektir.

Grotowski’nin aradığı, “kısıtlamalardan arınmış bir bedende günlük yaşamla ilgili olmayan bir bütünlüğe giden organik itkiler”⁹⁷dir. Yapılması gereken ise bu itkilerin rehberliğinde kesin ve ince bir şekilde işlenmiş, yinelenen bir yapının oluşturulmasıdır. “Araç Olarak Sanat” döneminde Grotowski bu yapıya büyük harfle **Aksiyon** ismini vermiştir⁹⁸

Çevik’in ifadesiyle; “Grotowski’nin oyuncudan istediği her devinimin içselleştirilmesi, yani sahnedeki durumla bağlantılı olarak her devinimin, jestlerin,

⁹⁶ Karaboğa, 2010, s.90.

⁹⁷ Richards, 2005, s.135.

⁹⁸ Richards, a.g.e., s.164 ve 176.

mimiklerin mutlaka derinlik kazanmasıdır. Derinlik yapılan jestin bütün bedenle birlikte hissedilmesiyle doğru orantılıdır”.⁹⁹ Organik itkiler, Grotowski’nin beklentisini karşılayan bir kavram olarak pratik edilmiştir.

“Paratiyatro” döneminden itibaren Grotowski “gösterim olarak tiyatro” fikrinden uzaklaştığını ilan eder. Oyuncu ile seyircinin itkisel yoldan bağlantı kurması için yıllarca çalışmış; ancak arzu ettiği bir bütünleşmeye erişememiştir. “Katılımcı tiyatro” fikrinin baskın olduğu bu dönemde seyirci oyuncu ayrımı, hatta seyirci ve oyuncunun kendisi ortadan kalkmıştır. Bu yüzden, insanın dünyayla itkisel yoldan bağlantı kurabilmesinin olanaklarını araştıran Grotowski, “Paratiyatro evresindeki” “kaynaklar tiyatrosu” araştırmalarında, iki önemli sonuca varır: a. Bedenimizin, bir başkasının ritmiyle hareket edebilmesi için, önce kendi gündelik ritimlerimizi kırabileceğimiz pratiklere erişmek. b. Dünyayı açık bir şekilde algılayabilmemiz için bir “içsel sessizlik” temin etmeliyiz. Bunu sağlamak için ihtiyacımız olan şey ise “dışsal sessizlik” koşullarıdır. Yani, bir üretim süreci için öncelikle yoğunlaşma sağlayabileceğimiz ortamı bulmalıyız. Bu ortam, dünyayı dolayışız olarak algılayabildiğimiz her yer olabilir. Kişi, kendi bedeninin sınırlarını aştığında, onu yakıp tüketir, adeta eritir. Grotowski, icra eden kişinin bedenini kast ederek şöyle der:

Ama [beden] yanıp tükendiği zaman bir şey vuku bulur. Bütün bu olup bitenin sanki büyük bir “şeyler” akıntısının bir parçası olduğunu hissedersiniz ve vücudunuz onu hissetmeye başlar ve sessiz, sakın, yüzercesine hareket etmeye başlar. Sanki vücudunuz bu akıntı tarafından yönlendirilmektedir. Aynı zamanda sizi taşıyan çevrenizdeki tüm şeylerin akıntısı olduğunu hissedersiniz, ama aynı zamanda sizden de bir şeylerin açığa çıktığını hissedersiniz.¹⁰⁰

Grotowski’nin “Paratiyatro” ve “Kaynaklar Tiyatrosu” dönemlerinde, sürdürdüğü “saf aksiyon” ya da “literal aksiyon” arayışı içinde artık **karakterin aksiyonunu** bütünüyle geride bırakır. Bu noktada Grotowski’nin arayışları **çağdaş icracının oynama biçimine** yönelik araştırmalara, diğer bir deyişle, Stanislavski’de ve Brecht’te var olan

⁹⁹ Çevik, 2003, s.19.

¹⁰⁰ Jerzy Grotowski, “Kaynaklar Tiyatrosu”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No: 5, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, 1994), s.188.

karacterin aksiyonu/oyuncunun aksiyonu ikiliği, Grotowski'nin geldiği "Paratiyatro" aşamasında ikilik ortadan bütünüyle ortadan kalkar ve **icracının aksiyonu** tekliğine dönüşür. Ancak geçmiş araştırmalarının izleri halen devam ettiği için "Araç Olarak Sanat" döneminde, tiyatro araştırmalarına başlarken üzerinde çalıştığı "fiziksel devinimler" araştırmasına geri döner.

"Araç olarak Sanat" döneminde, "akış" halindeki yaşantı ile itkisel yoldan temas kurabilmek için estetik değeri olan ilksel formlara yüzünü döner. "En eski geleneğin törensel şarkıları"¹⁰¹ Grotowski için paha biçilmez bir kaynaktır. Yaşamının son yıllarında bu formlara çalışır. Bu dönemde temel amacı, eylemi doğurmak için gerekli olan saf itkileri bedeninin hafıza kodlarında saklı olduğu haliyle "hatırlamak"tır. Grotowski çalışmalarında kullandığı geleneksel törensel şarkıların bu amaca erişmek için verimli bir vahadır. Çok eski törensel şarkıların organik köklere sahip olduğunu, her zaman bu tür şarkılarda beden içinden akan yaşamın itkisinden kopuk şarkılar söz konusu olamayacağını, şarkıyı taşıyan şeyin, beden içinde hareket eden itkiler olduğunu iddia eder. Ona göre; "geleneksel bir şarkı canlı bir varlıktır. Evet, her şarkı bir insan değildir, aynı zamanda hayvan şarkı, güç şarkı da vardır".¹⁰²

Grotowski söz konusu şarkılara, bir kişi olarak yaklaştığında, o şarkıya ait itkilere erişilebileceğini savunur. Grotowski, şarkı söyleme çalışmasında, şarkıyı söyleyen ile şarkının bir süre sonra birbirine geçmeye başladığını şu sözlerle hatırlatır: "Titreşimsel nitelikleri yakalamaya başladığımızda bu, itkilerde ve eylemlerde köklenir. Ve ansızın o şarkı *bizi söylemeye* başlar. O eski şarkı beni söyler. Artık o şarkıyı bulmakta mıyım yoksa ben o şarkı mıyım bilemem".¹⁰³

Grotowski'ye göre *icracı*, gündelik yaşamda takındığı maskelerinden sıyrılarak bedeni ile *selfe* geçişi sırasında seyirciyle bütünleşme süreci başlar. Grotowski, *icracının*

¹⁰¹ Grotowski, 2005, s.169.

¹⁰² Grotowski, a.g.e., s.171-172.

¹⁰³ Grotowski, a.g.e., s.171.

kolektif bilinçdışına giden edimsel sürecini “Ben-Ben” (The I-I) kavramıyla kuramlaştırır. **Performer** adlı makalesinde açıkladığı “Ben-Ben” (The I-I) kavramı, *icracının* gösterim sırasında *personadan* (ego-bilinç) *selfe* (kolektif bilinçdışı) nüfuz edişi sırasındaki ‘ikili’ bir var oluş durumunu ifade eder. Kavramı şöyle açıklar Grotowski:

“Ben-Ben”, ikiye ayrılmak değil çift olmaktır. Adı geçen kavram, kavrayışlı olmak için eylemde “edilgin”, var olduğunu duyumsamak için görmede “etkin” olmakla deneyimlenir. Bir anlamda, bilindik alışkanlıklarımızın tersine çevrilmesidir. Diğer bir deyişle icracı, Ben-Ben’in yaşamını beslemek için, *İcracı*, bir organizma-kütle, bir atletik kaslar organizması değil, enerjilerin dolaştığı, enerjilerin dönüştüğü, belli belirsiz olana dokunulan bir organizma-kanal geliştirmelidir.¹⁰⁴

Grotowski burada, aynı anda iki farklı varlık olmayı değil, ikileşmiş tek bir varlık olmayı kast eder:

Antik metinler der ki: *Biz ikiyiz. Gagalayan kuş ve seyreden kuş. Biri ölecek ve biri yaşayacak.* Zamanın içinde yaşam sarhoşu gagalayıp dururken, içimizde seyreden parçayı *yaşatmayı* unuturuz. Yani yalnızca zaman içinde varolup da zaman dışında hiçbir şekilde var olmama tehlikesi vardır. İçinizdeki diğer parça tarafından (zaman dışındaymış gibi olan parça) seyredildiğinizi hissetmek farklı bir boyut kazandıracaktır. Bir Ben-Ben vardır. İkinci Ben yarı sanaldır: içinizde değildir, başkalarının bakışı ya da herhangi bir yargılama değildir: hareketsiz bir bakışa benzer: sessiz bir mevcudiyettir, nesneleri aydınlatan güneş gibi – hepsi bu. Süreç yalnızca bu durağan varlık bağlamında başarılabilir. Ben-Ben: deneyimlenirken, bu ikili, ayrı gibi durmazlar, tersine tam ve eşsizdirler.¹⁰⁵

“Ben-Ben” kavramı, *icracının* bedenindeki iç ışıma ile itki, çağrışım ve esriklik içinde geçirdiği yaratım sürecini adlandırır. *İcracının* “Ben-Ben” olma süreci boyunca, organizma bir şekilde saydamlaşarak, enerjilerin dolaştığı, enerjilerin dönüştüğü bir tür organizmaya dönüşecektir. *İcracı* “Ben-Ben” süreci içindeyken, hem ikili bir varlıktır, ama ne kendisidir, ne de icra ettiği şeydir. *İcracı*, tam anlamıyla bedeninin kurban edecek kadar; gücünün son sınırlarını aşar ve eşik aşıldıktan sonra, itkilerin güdümüne girer. Bedenselliği aracılığıyla, “Ben-Ben” sürecinin sonunda kolektif bilinçdışı ile, “kökler” ile temasa geçer. İçinden geçtiği “otantik deneyim”i paylaşması için seyircisini de bu deneyime davet eder. Kendisini izleyenler davete icabet eder de *icracının* geçirdiği edimsel sürece karşılık verirse, bu sürecin sonunda, “kökler” ile “otantik” bir bağ

¹⁰⁴ Grotowski, 2005, s.145-146.

¹⁰⁵ Grotowski, a.g.e., s.145.

kurulabilir. Bu durumda gösterim tıpkı ritüellerdeki gibi törenselliğe dönüşür. Grotowski, *ıcracının* bu yaratıcı süreci nasıl işleteceğini ve kendisini izleyenleri bu sürece nasıl dâhil edeceğini şöyle anlatır:

Yaratıcı yola erişmenin bir yolu, içinizde, atalardan kalan güçlü bir ilişkiyle bağlı olduğunuz antik bir bedensellik keşfetmektir. Böylece ne karakterin içindesinizdir, ne de karakter-olmayanın içinde. Ayrıntılardan başlayarak içinizde başka birini keşfedebilirsiniz – büyükbabanızı, annenizi. Bir fotoğraf, buruş buruş bir anı, sesin renginin uzak bir yansıması, bir bedenselliği yeniden inşa etmenize olanak sağlar. Birincisi, tanınan birinin bedenselliği, sonra, giderek daha uzak, tanınmayan birinin, atanın bedenselliği. Harfi harfine aynı şey midir bu? Belki harfi harfine değil – ama yine de olabileceği gibi. Çok geriye ulaşabilirsiniz, sanki hatıralarınız uyanır. Bu bir hatırlama görüngüsüdür, sanki ilkel ritüelin *İcracı*’sını hatırlarsınız. Her seferinde bir şey keşfederim. Bunun hatırladığım şey olduğu duygusuna sahibim. Keşifler arkamızdadır ve onlara ulaşmak için geriye doğru yolculuk etmeliyiz. Bu atılımla birlikte – bir sürgün dönüşünde olduğu gibi – artık başlangıçlarla bağlantılı olmayan ama – söylemeye cesaret edecek olursam – başlangıçla bağlantılı olan bir şeye dokunulabilir mi? İnanıyorum ki dokunulabilir. Öz, hafızanın gizli arka planı mıdır? Kesinlikle bilmiyorum. Özün yakınında çalışırken, hafızanın gerçekleştiği izlenimini ediniyorum. Öz etkinleştirildiği zaman, sanki güçlü olanaklar etkinleştiriliyor gibidir. Hatırlama bu olanaklardan belki yalnızca biridir.¹⁰⁶

Oyuncunun sanatını araştırmaya başladığı kariyerinin ilk yıllarından yaşamının son demlerine geldiğinde Grotowski *ıcracı* tanımına ulaşmıştır. Onun tanımına göre; “Büyük harfle *İcracı*, bir eylem adamıdır. **Başkasını oynayan** biri değildir. **Yapandır**, rahiptir, savaşçıdır: estetik türlerin dışındadır. (...) *İcracı* bir **oluş halidir**. Bir bilgi adamıdır; (...) Bilgi bir **yapma** meselesidir”.¹⁰⁷

Grotowski’nin de bir dönem öğrencisi olmuş, tiyatro anlayışı ve kurucusu olduğu Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA)’nda yürüttüğü çalışmalarla çağdaş *ıcracı* tanımına katkıları olmuş olan Eugenio Barba, yirminci yüzyılın ikinci yarısında çağdaş bir oynama biçimi olarak kabul edilen *ıcracının* sanatına yönelik teknik araştırmalara odaklanmıştır.

Genel olarak tiyatrodaki virtüözüte, coşkusallığa yönelik oyunculuk ve gündelik olanın kırılması üzerine araştırmalar yürüten Barba’nın sanat yaşamı, söz konusu ilkelere koşut olarak, üçe ayrılır. Katlı bir disiplinle geçen fiziksel-akrobatik eğitim dönemi,

¹⁰⁶ Grotowski, 2005, s.146.

¹⁰⁷ Jerzy Grotowski, “Performer”, Çeviren: Barış Yıldırım-Eren Buğlalılar, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 20 (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2005), s.143.

Takas adı verilen ve kültürel değişim anlamına gelen “Üçüncü Tiyatro” dönemi ve Tiyatro Antropolojisi dönemi (ISTA)’dır. Odin Tiyatrosu’nun 1970’lerden itibaren temel etkinliklerinden biri haline gelen Takas, Barba’nın deyişiyle; “tiyatronun estetik kriterlerdense, sosyal gündeme, toplanmaya ve değişime vurgu yapar”.¹⁰⁸ Barba ve ekibi Güney İtalya’ya çalışma mekânı bulmak için gider, bir ayın sonunda köylülere bir sunum yaparlar. Köylüler, oyuncuların beklediği türden bir tepki vermez (sunumu alkışlamaz); “şimdi de bizim size söyleyeceğimiz şarkıları dinleyin” diyerek kendi sunumlarını Barba ve ekibine yaparlar. Tesadüfen gelişen “takas” fikri böyle ortaya çıkar.¹⁰⁹ “Takas”, kültürel performansların paylaşılması anlamına gelen bir komünal etkinlik olarak Barba’nın Odin Tiyatrosu’nca Latin Amerika ülkelerinde “üçüncü tiyatro” adını verdiği konvansiyonel tiyatrodan farklı bir çizgi izleyen gruplar arasında gerçekleşir. “Takas” şu açıdan önemli bir etkinliktir: “Takas” ile standart oyuncu-seyirci ilişkisi deneysel bir alana taşınmış olur. Geleneksel tiyatro anlayışında seyirci **edilgen** bir konumdayken, takasta **etken** bir *icracıya* dönüşür. Watson’un işaret ettiği üzere; “Günlük hayatında, çocukluğundan beri içinde yaşadığı toplumun şarkıları, dansı oyunları bir performans olarak sergilenirken, takas ile kültürel bir ürün olarak paylaşılır. Geleneksel tiyatrodaki prova sürecinin içinden geçmeden, yaşamlarının içindeki bir öğeyi paylaşırlar”.¹¹⁰ Bu durumda tiyatro belki de birbiriyle karşılaşma fırsatı olmayan kültürlerin paylaşımına neden olan bir araca dönüşür.

Barba, Asya tiyatrolarında farklı kültürel ve teatral altyapıları olan oyuncuların ortak temellerini saptamaya çalışır. Onun girişimleri, kültürlerarası bir tiyatronun kapısını açmıştır.¹¹¹ Tiyatro Antropolojisi disiplini ile Doğu ve Batı tiyatrosunun oyunculuk teknikleri arasında bir araştırmaya giren ve farklı kültürlerdeki beden tekniklerini

¹⁰⁸Ian Watson, *Towards A Third Theatre, Eugenio Barba and the Odin Teatret* (London: Routledge, 1995)s.27.

¹⁰⁹ Eugenio Barba’dan aktaran Birkiye, s.171-172.

¹¹⁰ Watson, 1995, s.27-28.

¹¹¹Watson, a.g.e., s.50.

araştıran Barba, şunu saptamıştır: Bazı *icracılar*, sahnede daha güçlü bir varlık sergiler. Sadece duruşlarıyla bile, izleyicinin dikkatini kendi üstlerine çekerler. Bu, bedeninin özel bir kullanımından kaynaklanır. Barba buna, “gündelik dışı beden kullanımı” adını verir. Şu sonuca ulaşır: Oyuncunun sahne yaşamını (biosunu) bulmada önce gündelik hayattaki beden kullanımının karşısında yer alan, gündelik dışı teknikler incelenmelidir. Gündelik beden kullanımı kısaca, en az çaba harcayarak yapılan işleri kapsar. Gündelik dışı beden kullanımı ise şaşkınlık ve hayranlık uyandıracak biçimde bedeni dönüştüren teknik hünelerinin bileşiminden oluşur. Bedenini gündelik dışı teknikler ile dönüştürmüş olan sahne biosu güçlü bir oyuncu; eylemi dengeli biçimde kullanır, hareketin ilkelerini belirleyen karşıtlıklar, bedeni gündelik kullanımdan uzaklaştıran bir gerilimle biçimlendirme, yapılan eylemlerin altını çizen bir indirgeme ve yer değiştirme gibi hüneler geliştirmiştir. Batı’da dramatik oyunculuk anlayışı, bedeninin gündelik kullanımına göre biçimlendirilmesi üzerine kuruludur. Doğu’da ise oyuncu, dansçı, şarkıcı ayrımı net değildir ve hepsi *icracı* olarak adlandırılır. Doğu’lu icracıların anlatım öncesinde gündelik dışı beden teknikleri üzerine küçük yaşlardan itibaren usta-çırak ilişkisiyle uzun yıllar süren bir eğitimden geçerler. Doğu’nun icra teknikleri, bir kültürün aktarılması üzerine kurulu kültürel performansların icrası ile yakından ilintilidir. Doğulu *icracılar*, mutlak bir matematiği olan, kuşaklar boyunca sınanmış ve kodlanmış davranış kalıplarını tekrar ederek bedenlerini dönüştürüp yapını bir beden elde eder. Bedenin dönüştürülmesi sürecinde, ayaklardan, gözlere, parmak uçlarından, el, kol ve dirseklere kadar bedeninin tüm uzuvları için her kültürün ürettiği performanslarda teknik egzersizler ustalar tarafından çıraklarına öğretilmektedir.¹¹²

Günümüzde icracının sanatı üzerine yoğun araştırma faaliyetleri yürütmeye devam eden ISTA çatısı altında, kuruluşundan bu yana düzenlenen buluşmalarda, Doğu

¹¹² Bkz. Eugenio Barba ve Nicola Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Çeviren: Ayşın Candan (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2002), s.10-83.

ve Batı tiyatro ve diğer icra sanatlarının ustaları seminerler, programlar ve atölye çalışmaları düzenlemektedir. Barba ISTA'daki amaçlarından birinin de Batı ve Doğu tiyatrolarındaki gündelik dışı teknikleri pratik olarak keşfetmek ve karşılıklı olarak paylaşmak olduğunu vurgular. Dünyanın birçok ülkesinde izlediği oyunlarda tiyatronun, bilinçli ya da bilinçsiz ortak temelleri olduğunu iddia eden Barba'ya göre çağdaş bir icra sanatçısı olarak oyuncu, öğrendiği gündelik dışı teknikleri, kendi kişisel özellikleri, hünerleri ve deneyimleriyle yapılandırmalıdır.¹¹³

Tiyatronun paradigma değişimine koşut olarak Batılı dramatik oyuncu modelinden icracının eyleme haline dönüşen iki farklı oynama biçimini doğuran gelişmelerin kaynağında, çağın felsefi zemini olan fenomenolojik düşüncenin etkileri yadsınamaz. Oyuncu/*icracı* odaklı yöntemlerin hemen hepsinde “beden” araştırmalarının düşünsel altyapısını, adı geçen felsefe meydana getirir. Yirminci yüzyıl düşünürlerinden biri olan Merleau-Ponty'e kadar, felsefe tarihi içinde tin ve beden ayrı birer olgu olarak ele alınırdı. Merleau-Ponty kendi düşünce sisteminde bu ayrımı aşmak istemiş; bunun için **Algının Fenomenolojisi** adlı eserinde bedenleşme (*embodiment*) kavramına işaret etmiştir. Merleau-Ponty burada, insan algısının her daim belirli bir uzam ve perspektifte konumlandığını vurgulamıştır. Bu konumlanma ise bedenli varlıklar oluşumuza sırtını yaslamaktadır. Ona göre, dışsal bir deneyim kendi bedenlerimizle ilgili belirli bir farkındalık yaratır. Dünyaya dair algılarımızdan söz ederken “bedensellik” bize, gözlemin bizatihi içinde olduğu perspektifi verir. Gündelik hayatın içindeki gerçekliklerimiz ve deneyimlerimiz bedenlerimizin uzamdaki konumundan bağımsız olamaz.¹¹⁴ Descartes'tan bu yana Batı düşüncesinde sistemleştirilen Kartezyen özne modeli, tinsel düşüncenin öznesidir ve bu öznenin “bedenli” bir özne olduğuna dair hiçbir veri yoktur. Oysa ona göre, bizi biz yapan, “beden”imizdir. “Beden”, bizi dünyaya açan

¹¹³ Eugenio Barba, **The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology** (London and New York: Routledge, 1990), s.12-13.

¹¹⁴ Bkz. Maurice Merleau-Ponty, **Phenomenology of Perception**, Trans. Colin Smith, (London: Routledge, 2002), s.239.

algılarımızın kaynağıdır. “Beden”den kaynaklanan algılarımız yoluyla, dünyayı deneyimleriz. Ponty’nin deyişiyle; “deneyim yoluyla ben’i dünyaya açan, ben’in dünya üzerindeki bakış açısı olan, algılayan beden’dir”.¹¹⁵ Beden, onun düşünce sisteminde “algılayan” ve “yaşayan beden” olarak kendini bir mekânda var eder. Ponty’nin fenomenolojik perspektifinden “algı”, bedenin bedensel var oluşunu mekânda mümkün kılan yegâne yetidir. Bilindiği üzere, Batı düşüncesinde uzun çağlar boyunca Cennet’ten kovulmaya sebep olan ilk günahın kaynağı olarak yorumlanmış olan dünyevi “beden”, tüm günahların ve kötülüklerin kaynağı olarak görülmüş; düşünce sistemleri “tin” (ruh) kavramı üzerine kurulmuştur. Tin’den bağımsız hatta ondan öte, başlı başına bir “beden” düşüncesini ilk kez Merleau-Ponty dile getirmiştir. Onun düşünce sisteminde beden, ete ve kemiğe, diğer bir ifadeyle, tene bürünmüştür. Ponty’nin “algı fenomenolojisi” ile verdiği sonuçlar, Vsevolod Meyerhold’dan başlayarak, yirminci yüzyılda tiyatro araştırma ve uygulamacılarının oyuncu/*icracı* bedeninin doğası ve işleyişi üzerine giriştikleri deneysel çalışmaların ortaya çıkmasında kışkırtıcı bir misyona sahip olmuştur.

Özetle tiyatro sanatında avangard hareketlerin çıkışından, gelişimi ve dönüşümüne Batılı dramatik oyuncunun kendinden başkasını oynama sanatından, kendi eylemleriyle kendini temsil eden *icracının* bedenselliğine giden süreçte, beden her iki oynama biçiminin yöntem arayışlarında merkezi bir konumda durmuştur. Dönüşümün geldiği son kerte, dramatik oyuncunun kendi bedeninin biricik ve sadece ona özgü olduğu, tiyatro çalışmalarında oyuncunun bir icra sanatçısı olarak bedenselliğine yönelik çağdaş kurgulamalara varılması sonucu ortaya çıkmıştır. Batılı dramatik oyuncudan *icracı* kavramına gelene değin tüm girişimlere bakarak yirminci yüzyılın genel bir panoramasını yapan Pavis, oyuncunun günümüzde, başka bir şeye aktarılamayan bir insanı yansılamak zorunluluğundan kurtulduğunu, oyuncunun daha çok yetersizliklerini,

¹¹⁵ Maurice Merleau-Ponty’den aktaran Zeynep Savaşçın, “Algısal İnanç”, **Dünyanın Teni** (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s.116.

yokluklarını, çokluğunu “icra” etmeye başladığını belirtir. Oyuncu artık, bir oyun kişisini ya da bir eylemi, gerçeğin replikası gibi, toptan ve benzetmeci biçimde temsil etmek zorunda da değildir artık. Sonuç olarak oyuncu, deneysel tiyatro arayışları ışığında, doğalcılık-öncesi mesleği içerisinde yeniden oluşturulmuştur. Sanatına ve tekniğine yönelik tüm bu gelişmelerin ışığında oyuncu, performatif unsurların yardımıyla, izleyici tarafından saptanan ve tanımlanan bir dizi konvansiyonla gerçeği telkin edebilecek bir konuma kavuşmuştur. Oyuncu, tiyatro sahnesinde inşa edilmiş bir rol sergilediğini unutmaz. *İcracı* ise, oyuncudan farklı olarak, bir rol oynamaz, kendi adına hareket eder.¹¹⁶ Çağdaş tiyatrodaki konu edinilen bu iki türlü oynama biçimi, sahneleme sürecini zenginleştiren çeşitli imkânların kapısını aralamakta, tiyatronun tiyatro olarak sahne ile seyir yeri arasında “karşılıklı” yaşantılanan **canlı deneyim** olduğu savının gerçekleşmesine katkı sunmaktadır.

Sonuç olarak tiyatro ve antropoloji disiplinlerinin ortak araştırma alanlarından elde edilen bulguların birikimi, oyuncunun bedenselliğine giden süreci hızlandırmıştır. Özellikle antropoloji disiplini içerisinde ye alan kimi ekollerde yürütülmüş olan ritüel araştırmalarından elde edilen bulgu ve sonuçlar, çağdaş tiyatrodaki yeniden yorumlanmış ve gerek oyuncunun sanatının gerekse oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkinin geliştirilmesine yönelik arayışların eksenine **canlı deneyim** söylemi oturmuştur. Adı geçen söylemin çağdaş tiyatrodaki anlamını kavramak ve alan çalışmasında bu söylemin varlığını ya da yokluğunu tespit edebilmek için deneyim kavramının etimolojik ve düşünsel arka planına bakmak yerinde olur.

¹¹⁶ Pavis, 2000, s.84-85.

1.2. *Erlebnis* ile *Erfahrung* Ayırımında Deneyimin Etimolojik Kökeni

Deneyim, bilgi edinmeye yönelik tüm kaynakların “insan deneyimleri” olduğu yönündeki bilgi kuramına işaret eden felsefi bir terimdir. Türkçe Sözlük’te kelime anlamı “Bir kimsenin belli bir sürede veya hayat boyu edindiği bilgilerin tamamı, tecrübe, eksperyans” olarak açıklanan deneyim, Türkçede “deney” ve “görgü” anlamlarına da gelmektedir.¹¹⁷ Afşar Timuçin **Felsefe Sözlüğü**’nde deneyimi şöyle açıklamaktadır:

DENEYİM (fr.*expérience*; alm.*Experiment*; ing.*experiment*). Kurgusal ya da önsel bilgiye karşıt olarak, olgular araştırmasıyla elde edilmiş bilgi ya da bu bilginin elde edilmesi. Deneyicilere göre deneyim dolaysız bir olgudur, algıyla kendiliğinden sağlanır. Uşçular için deneyim algının kendiliğinden ulaşamayacağı nesnelliğe ulaşmamızı sağlayan zihin işlevidir. Deneyim zihnin etkin ya da edilgin bir işlevi olmakla tam anlamında düzenlenmiş bir etkinlik olan deneyden ayrılır ya da onun temelini oluşturur.¹¹⁸

Felsefi bir terim olarak üzerine düşünce sistemleri kurulan deneyim kavramının Türkçe felsefe sözlüklerinde “tecrübe” ifadesiyle de açıklandığı saptanmıştır. Terimi “tecrübe” ifadesiyle açıklayan felsefecilerimizden örneğin Ahmet Cevizci şu sözlere yer vermektedir:

Tecrübe. Bilgi ya da ustalığın, bir gelişme sürecine koşut olarak, birikmesi ya da genişlemesi durumu. Deneyim. Olaylarla, duygularla, tutkularla pratik yaşama. Kişisel faaliyet, uygulama ve pratik becerilerden kazanılmış bilgi. Uygulama, faaliyet, çalışma, gezme ve yaşama yoluyla kazanılmış birikim, kapasite. Anlayış, kavrayış ve sahip olunan bilgiyi artırıcı nitelikteki olgularla çokça karşılaşmış olma durumu.¹¹⁹

Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**’nde deneyim kavramını bu kez “tecrübî” ifadesi altında açıklamaktadır. Buna göre;

Tecrübî. Deneyisel olandan, duyum, algı ve gözlem benzeri herkes tarafından paylaşılan deneylerden farklı her türlü tecrübe ya da deney; duyular yoluyla kazanılan bilgiyle sınırlanmış deneyisel verilerden ayrı olarak, içebakış, özel bilinç halleri aracılığıyla kazanılan bilgi, kavrayış, sezgi ve anlayış için kullanılan sıfat.¹²⁰

Deneyimin Türkçede doğa bilimlerinde bir yöntem olarak “deney” anlamıyla da kullanıldığı görülmektedir. “Deney” terimi için Afşar Timuçin; “Somuta yönelik düzenli

¹¹⁷http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.59f503a374a1d8.23041624, Erişim Tarihi: 28.10.2017

¹¹⁸ Afşar Timuçin, **Felsefe Sözlüğü** (İstanbul: BDS Yayınları, 1992), s.65.

¹¹⁹ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü** (Ankara: Ekin Yayınları, 1997), s.656.

¹²⁰ Cevizci, 1997, s.657.

araştırma. Belli bir düzen içinde yapılan deneyim. Deneyimin yöntemli kullanılışı”¹²¹ tanımını yaparken; Ahmet Cevizci aynı terimi; “Genel olarak özneyle dış dünyadaki varlıklar arasındaki bağıntı ya da karşılıklı etkiye, ne salt öznel, ne de salt nesnel olan bir şey olarak, canlı organizma ile çevresi arasındaki ilişkiye verilen ad”¹²² biçiminde açıklamaktadır.

Felsefe Sözlüğü’nde “deney” ile “deneyim” terimlerini birlikte kullanan Anthony

Flew ise şöyle bir açıklamada bulunmaktadır:

Deney ya da Deneyim (İng. *experience*, Fr. *Expérience*, Alm. *Erfahrung*) Canlı organizma ile çevresi arasındaki her türlü ilişki, özneyle dış dünya arasındaki karşılıklı etkileşim. Duyumlama, algı hep deneyimin sınırları içine girer. Bu çerçevede zihin, dış dünyayı seçendir, öznedir. Buna karşılık, dış dünya da zihnin nesnesidir. İnsan zihni dış dünyaya ancak duyuları vasıtasıyla ancak duyuları vasıtasıyla açılır. İç ve dış deneyim olmak üzere iki türlü deneyim vardır. İç deneyimde, iç algılar veya duyular yoluyla insan kendisinin zihinsel durumunun farkına varır. Dış deneyimde ise, beş duyu vasıtasıyla dış dünyadan haberdar oluruz. Bilimsel deney ise, doğadaki bir olayın koşullu bir ortamda gözlemlenmesidir. Bilimsel yöntemin aşamalarından biridir.¹²³

Felsefi bir kavram olarak deneyim, klasik Batı düşüncesinde on yedinci yüzyıla kadar küçümsenmiştir. Daha çok özne-nesne düalizmiyle biçimlenen deneyim tartışmaları, genelde varlıkbilim (ontolojik) veya bilgikuram (epistemolojik) odaklı düşünce süzgeçleri çerçevesinde, çeşitli dönüm noktalarından geçmiştir. En keskin dönüm noktası, René Descartes’ın “kartezyen özne” modeline geçişle yaşanmıştır. Esasında, deneyim üzerine fikir geliştiren antik düşünürlerden itibaren, insanı çevresiyle bütünlüklü bir varlık olarak tasarlayacak, her şeyi kapsayan bir deneyim modeli ortaya koyma çabası sergilenmişti. Ancak bu çaba, rasyonel aklın yükselişe geçişiyle son bulmuştur. Kartezyen özne modeli ile birlikte, bilgiye varlıktan daha üstün bir paye verilmesi eğilimi, Batı düşüncesinde önemli bir konuma gelmiştir. Bu durum, diyalektik olmayan özne-nesne düalizminin yadsınması ile sonuçlanmıştır. On sekizinci yüzyılda yaşanan kırılmayla, deneyimin çeşitli alt kiplere ayrılması sürecine girilmiştir. Kavram,

¹²¹ Timuçin, 1992, s.64.

¹²² Cevizci, 1997, s.174.

¹²³ Antony Flew, **Felsefe Sözlüğü**, Çeviren: Nurşen Özsoy (Ankara: Yeryüzü Yayınevi, 2005), s.113.

içerik olarak giderek yoksunlaşmaya başlamış, düşünürler için çözümü güç bir sorun haline gelmiştir. Moderni gelenekten ayıran yeniçağın tahakküm erklerinin yerine gelmeyen vaatleri sonrasında moderniteye duyulan inancın sarsılması, deneyimin krizini ve beraberinde yitirilişini de beraberinde getirmiştir. Düşünürler, başta yoksunlaşmanın aşılabilmesi için kipleştirmeleri aşmayı hedef olarak belirlemiştir. Özellikle yirminci yüzyılda deneyim algısında meydana gelen değişimleri yorumlayan düşünürlerden yükselen ortak ses, “öznesiz deneyim” modeli kurulması gerekliliği olmuş; bu doğrultuda deneyimin yeniden inşa edilmesine yönelik model öneriler geliştirilmiştir.¹²⁴

Deneyim kavramıyla, Batı’da bilgi kuramı üzerine geliştirilmiş düşünce sistemlerinde sıklıkla karşılaşılacaktır. Bilgi kuramı bütün bilimlerde elde edilmeye çalışılan bilginin kendisini, bilgi objelerinin birbirinden farklı olmasına rağmen bilgide daima aynı kalan insan aklını, akıl ve denemeyi, kavrama ve algılamayı inceler. Bilgi kuramı, şu veya bu objelerle uğraşmaz, bilgi yeteneklerini kavramaya ve bilginin olanaklarını yoklamaya çalışır.¹²⁵ Bu düşünce sisteminin kuramcıları, bilginin kaynağının akla, deneyime ya da başka bir yetiye mi dayandığıyla ilgi tartışma ve problemlerde ilgili kavram üzerine fikir ve düşünce geliştirmeye gayret gösterirler.

Batı düşüncesinde iki tür bilgi kaynağı olduğu kabul edilir. Bunlar; *a priori* (doğuştan gelen) bilgi ve *a posteriori* (duyu verilerine dayanan) bilgidir. *A priori*, genel ve zorunlu, *a posteriori* ise duyu algılarına bağlı olduğu için “değişken”dir. Kant için *a priori* bilgi, “kesin” bilgidir. Deneyim ile duyu verilerinden bağımsız olan bu bilgi, bu özelliğiyle empirik bilgiden farklıdır. Deneyim bilgisi, *a posteriori* bilgidir. Deneyimden ve duyu verilerinden bağımsız *a priori* bilgi ise, ancak deneyim ile geçirilmekte ve sahip olduğu kesinlik özelliği nedeniyle kanıtlamaya ihtiyaç duymamaktadır.¹²⁶

¹²⁴ Bkz. Jay, 2012.

¹²⁵ Heinz Heimsoeth, **Felsefenin Temel Disiplinleri**, Çeviren: Takiyettin Mengüşoğlu (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011), s.43-33.

¹²⁶ Lütfü Şimşek, **Sosyal Bilimler ve Felsefe** (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2011), s.152.

Batı düşüncesinde, zamana bağlı olmadan var olan, değişmeyen varlık yapılarına “form” adı verilir. Akılcı-rasyonalist düşünörlere göre, formların bilgisini bize *a priori* bilgi sağlar. Ancak deneyci filozoflar, buna *a posteriori* bilgi ile karşı çıkar. Onlara göre;

Dünyanın somut varlığının yapısının anlaşılması için biz daima aynı zamanda deneyime gereksiniz. “salt akıl” yoluyla ancak soyut olan bir formlar sistemi, olanaklı dünya ilişkileri ve doğa düzenleri için form-nitelikleri kurabilir. Fakat reel dünyanın nasıl bir yapıda olduğu, *a priori*, geometri yöntemi ile saptanamaz.¹²⁷

A priori önermelerin varlığından hoşlanmayan deneyci filozoflar için “duyu verileri” ile elde edilen bilgi gerçektir. “Duyum”, deneysel sezgidir. Bu sezgi, bilginin *a posteriori* bilgi adını almasını sağlayan ögedir.¹²⁸ Deneyci filozoflara göre, deneyden bağımsız gibi görünen matematik, mantık gibi *a priori* bilgi içeren bilimlerin doğru önermeleri, bize dünya hakkında bilgi vermeyen önermelerdir.¹²⁹ *A posteriori* bilgi olarak adlandırdıkları, deneyimin içerildiği bilgiyi de doğru bilgi kabul ederler. Yine Flew’a göre;

Aposteriori Bilgi (İng. *aposteriori knowledge*, Fr. *connaissance a posteriori*) Duyu ve deneye dayanılarak elde edilen bilgidir. Doğa bilimlerinde elde edilen bilgilerle gündelik hayatta elde ettiğimiz bilgiler *a posteriori*dir. Şekerin tatlı olduğunu *aposteriori* olarak biliriz. Deneyle bildiğimiz her şeyi *aposteriori* olarak biliriz.¹³⁰

Bu bilgilerden hareketle, *a posteriori* bilgi için “deneyimin bilgisi” yakıştırması yapılabilir. Bilgi kuramcılarını, bilginin kaynağının ne olabileceği konusunda genel olarak; bilginin akla mı dayandığı, deneyimin ürünü mü olduğu, hem akıllı hem de deneyimin işbirliğinin eseri olan bir şeyi mi temsil ettiği, o da değilse, deneyimin ve akıl dışında sezgi gibi üçüncü bir bilgi türünün daha olup olmadığı sorusu meşgul etmiştir.¹³¹

Batı düşüncesi tarihi, Platoncu düşünce ve Aristocu düşünce olmak üzere iki büyük değer dizisine ayrılmıştır. Platoncu değer dizisi “idealist” niteliği ile Aristotelesçi değer dizisi “rasyonel-gerçekçi” niteliği antik Yunan dünyasında şekillenmiştir. Afşar Timuçin’in saptamasına göre; Batıda felsefe tarihi boyunca birbirine karşıt bu iki temel

¹²⁷ Heimsoeth, 2011, s.113-114.

¹²⁸ Afşar Timuçin, **Düşünce Tarihi** (İstanbul: BDS Yayınları, 1992), s.443.

¹²⁹ Flew, 2005, s.114.

¹³⁰ Flew, 2005, s.34.

¹³¹ Cevizci, 2010, s.68.

eğilim yüzyıllarca sürmüştür. Platon ve Aristoteles'ten sonra gelen filozoflar en genel çerçevede idealist ya da gerçekçi değer dizisi altında kümelenerek Klasik Batı düşüncesini oluşturmuştur.¹³²

Platoncu ile Aristotelesçi değer dizileri arasındaki fark, bilgiyi kavrama biçimindeki farktan kaynaklanır. Platoncu bilgi, doğuştan gelen (*a priori*) bilginin varlığını kabul eder. Platoncu bilgikuramına göre, *a priori* bilgi, genel ve zorunludur. Dolayısıyla mutlak “kesinliği” vardır. Aristotelesçi bilgi ise, duyu verilerine dayanan (*a posteriori*) bilgidir. *A posteriori* bilgi, duyu algılarına bağlı olduğu için “değişken” niteliklidir.

Deneyim kavramı Batı dillerinde farklı adlandırmalarla karşılık bulmaktadır. Kavramın Batı düşüncesi tarihinde felsefi bir terim olarak hayli tartışmalı bir konuma sahip olmasını, farklı anlamlandırılma biçimlerine borçlu olduğu söylenebilir. Örnek vermek gerekirse, deneyim İngilizcede *experience* sözcüğüyle ifade edilmektedir. Ancak Almancada aynı terim *erfahrung* biçiminde karşılık bulurken, Alman düşünürlerce *erlebnis* sözcüğü de kullanılmıştır. İngilizcedeki anlamıyla deneyim (*experience*); isim olarak “olguların ya da olayların gözlemi yoluyla kurulan pratik bağlantı”, “birisi üzerinde bir izlenim bırakan olay ya da oluşum”, “bir şeyin, özellikle belirli bir meslek içinde kazanılmış, pratik tecrübe dönemi yoluyla edinilen, bilgi veya becerisi”; fiil olarak “karşılaşma veya başına gelme (bir durum veya olay)”, “hissetmek (bir duygu veya algı)”

^{133*} anlamlarını taşımaktadır.

Batı felsefesi tarihinde Antik Yunan'dan başlayarak, çağlar boyunca insan deneyimleri üzerinde sistematik fikirler yürütülmüştür. Antony Flew, bu düşüncenin ürettiği en önemli bilgi kuramının, Yunancada “deney”, “deneyim”, “duyu verisi” gibi

¹³² Afşar Timuçin, **Düşünce Tarihi**, s.135.

¹³³ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/experience>, E.T.: 28.10.2017

* Aksi belirtilmediği sürece, yabancı dilden yapılan çeviriler tezin sahibine aittir.

anlamlar taşıyan *empeiria* kelimesinden türetilmiş olan Deneycilik (*emprisizm*) anlayışı içinde yapılandığını belirtir. Flew’ın açıklamasıyla;

Deneycilik (İng. empiricism, Fr. empirisme, Alm. empirismus) Eski Yunanca’da ‘deney’, ‘deneyim’, ‘duyu verisi’ gibi anlamlar taşıyan *empeiria*’dan türetilmiş felsefe terimi. Felsefedeki en genel anlamıyla tüm bilginin kaynağının deneyim olduğunu söyleyen bilgi kuramı; insan bilgisinin tek kaynağının deney olduğunu öne süren bilgi öğretisi. Deneycilerin deneyimden anladığı, genellikle duyu organları aracılığıyla gerçekleştirilen deneyimdir. Dinsel deneyim, estetik deneyim vb. deneycinin başvurmayı tercih etmeyeceği bilgi edinme yollarıdır. Deneyci düşüncenin en belirgin özelliği *apriori* bilgiyi reddetmesidir. Deneyci görüş, insan zihninin deney dışında sahip olduğu bütün bilgilerin varlığını reddeder.¹³⁴

Deneyimin etimolojik kökenini sorgulayan Martin Jay; dillerini okuyabildiği İngiliz, Fransız, Alman ve Amerikalı düşünürlerin deneyim üzerine geliştirdikleri argümanlardan hareketle şu saptamada bulunur:

Sözcüğün İngilizcesinin (*experience*) doğrudan, “deneme, kanıt ya da deney” anlamına gelen, Latince *experientia*’dan türetildiği anlaşıyor. Fransızca *expérience* ve İtalyanca *esperienza* (belgisiz biçiminde) hala bilimsel bir deney anlamına da gelmektedir. “Denemek” (*expereri*) ile “tehlike” (*periculum*) aynı kökten geldiği için, deneyim ile tehlike (*peril*) arasında da örtük bir bağlantı vardır; bu da deneyimin, bir badire atlatmak ve bu karşılaşmadan bir şey öğrenmiş olarak çıkmaktan geldiğini akla getiriyor (*ex*, dışarı çıkmak anlamında). Belki de bu nedenle deneyim, hayatta karşılaşılabilecek engelleri ve tehlikeleri göğüsleyip aşarak masumiyeti geride bırakmış olan bir dünyeviliği de ifade edebiliyor.

(...)

Latince “deneyim”in Yunanadaki öncülü, İngilizce empirical (ampirik) sözcüğünün de kökünü oluşturan *empeiria*’dır. (...) Burada, deneyim ile (akıl, teori ya da spekülasyona karşıt olan) ham, düşünümsüz duyum ya da dolaysız gözlem arasındaki canalcı bağlantı zaten gayet aşikârdır. Keza deneyimin genel sorunlardan ziyade özgül sorunlarla, evrensellerden ziyade tikellerle ilişkilendirilmesi de burada kendini göstermektedir. Bu ilişkilendirme, sözcüğün belli kullanımlarında karşılaşıcağımız bir inanca; deneyimlerin kolektif ve değiş tokuş edilebilir değil, kişisel ve aktarılamaz olduğu inancına katkıda bulunmaktadır.¹³⁵

Terimin Almancadaki karşılıklarının daha karmaşık anlamları çağırıldığını belirten Fırat Soysal, Almanca *erlebnis* ve *erfahrung* sözcüklerinin Türkçe literatüre “tecrübe” ya da “deneyim” sözcüğü ile çevrildiğini dile getirir. Fırat Soysal, Almanca-Türkçe sözlükte *erlebnis*in düz anlamlarından birisinin “anlık yaşanan olay/tecrübe, derin intiba bırakan

¹³⁴ Flew, 2005, s.113.

¹³⁵ Jay, 2012, s.28-29.

hadise”¹³⁶ biçiminde karşılık bulduğunu; ancak *erlebnis* sözcüğünün Türkçeye çevrilirken, bu anlamının ötelendiğini belirtmektedir. Soysal *erfahrung* için “tecrübe” sözcüğünü, *erlebnis* için de yaşam boyu bilinçli/bilinçsiz edinilenlerin tümü anlamına gelen “yaşam edinci” tamlamasını önermektedir. Soysal ayrıca, *erlebnis* için şöyle bir örnek verir: Dünyaya gelmeden, anne karnındayken, birey yaşam edimine başlar. Yaşam edimi, bireyin ölümüne kadar devam eder. *Erfahrung*, mutlak surette eylemden sonra gerçekleşir. Çünkü herhangi bir eyleme kalkışmadan önce ona yönelik tecrübe elde etmenin imkânı yoktur. *Erlebnis* (yaşam edinci) ise, yaşam edimi içinde, bireyin bizzat *tüm yaşam edincini; bilinçli ya da bilinçsiz edinilenlerin tümünü* içerir. Bunun içinde birçok eylemden edinilen tecrübeler (*erfahrung*) de somut bir biçimde yer alır. Sonuç olarak Soysal, edinilen tecrübelerin (*erfahrung*), yaşan edincinin kapsayanları arasında olduğuna dikkati çekerek, *erlebnis* ile *erfahrung* arasındaki ilişkiyi aşağıdaki şekilde somut olarak gösterme yoluna gitmiştir.¹³⁷



Görsel – 1: *Erlebnis* ile *Erfahrung* arasındaki ilişki

¹³⁶ Karl Steuerwald, **Almanca-Türkçe Sözlük**, (İstanbul: ABC Yayınları, 1998), s.198’den alıntılan Fırat Soysal, “Hermeneutik ve Çeviribilim Bakış Açısıyla “Erlebnis” ve “Erfahrung” Kavramlarının Türkçede Alınlanmasına Yönelik Bir Yaklaşım”, **International Journal of Languages’ Education and Teaching**, December 2015, Volume 3, Issue 3, s.229.

¹³⁷ Soysal, 2015, s.229-232.

Almancadaki *erlebnis* ve *erfahrung* kelimelerinin esasında bambaşka deneyim anlayışlarını ortaya koyduğunu ifade eden Martin Jay, etimolojik kanıtların, “deneyim”in, kendisini zıt anlamlı sayılan bir dizi sözcükle yan yana gelebilecek, anlam tortularıyla dolu bir terim olduğu düşüncesine götürdüğünü ifade eder. Martin Jay, söz konusu kelimelerin Almancada birbirine karşıt olarak kullanıldığını şu ayrıma giderek ortaya koyar:

Kökü *Leben*, yani yaşam olan *Erlebnis* kimi zaman yaşantı, yani “yaşanan deneyim” olarak da çevrilmektedir. Geçişli bir fiil olan *Erleben* bir şeyi deneyimlemek anlamına gelse de, *Erlebnis*’in çoğunlukla herhangi bir farklılaşma ya da nesneleşme öncesindeki ilkel bir birliğe işaret ettiği düşünülmektedir. Genellikle alelade, teorileştirilmemiş pratiklerin *Lebenswelt*’ine (yaşam dünyasına) yerleştirilen *Erlebnis*, günlük rutinin dokusunda meydana gelen yoğun, hayati bir kırılmaya da işaret eder. *Leben*, yaşamın tamamını akla getiriyorsa da, *Erlebnis* genellikle *Erfahrung*’a göre daha dolaysız, düşünüm-öncesi ve kişisel bir deneyim çeşidini ifade etmektedir.

Erfahrung kimi zaman dışsal, duyuşal izlenimlerle ya da (bilhassa Immanuel Kant’a bağlanan gelenekte) bu izlenimler hakkındaki bilişsel hükümlerle ilişkilendirilmektedir. Ama bir öğrenme sürecine dayalı, daha uzun süreli bir deneyim nosyonu; deneyimin ayırık uğraklarının birleşmesiyle oluşan anlatsal bir bütün ya da serüven anlamına da gelmeye başlamıştır. Kimi zaman diyalektik deneyim anlayışı olarak adlandırılan bu son görüş, *Erfahrung*’un bir parçası olan *Fahrt* (yolculuk) ile Almancada tehlike anlamına gelen *Gefahr* arasındaki bağlantının da işaret ettiği gibi, zamanla – daima pürüzsüz bir biçimde olmasa da – ilerleyen bir hareketi ifade etmektedir. *Erfahrung* bu haliyle, bellek ile deneyim arasında bir bağ kurar; deneyim birikiminin ancak zamanla bir tür bilgelikle sonuçlanabileceği inancının altında yatan da budur. Her durumda olmasa da, *Erlebnis* çoğu zaman bireysel olanın tarifsizliğini akla getirir, *Erfahrung* ise daha kamusal, kolektif bir nitelik taşır.¹³⁸

Bilgikuramsal ve varlıkbilimsel okumalar ile deneyimi kendi düşünce sistemlerinde ele alan Batılı düşünürlerin *erlebnis* ile *erfahrung* terimleri arasındaki anlam farkına getirdikleri yeni yorumlar, deneyim kavramını anlamada daha berrak görüş olanakları sunar. Örneğin Hans Georg Gadamer’in estetik düşüncesi ile Immanuel Kant’ın aşkın kavramsal deneyim anlayışlarını karşılaştıran Scott Lash, Kantçı deneyimin *erfahrung* ile ifade edildiğini ileri sürer. Çünkü Kant için deneyim bilgikuramsal (epistemolojik) nitelik taşır. *Erlebnis* ile *erfahrung* arasında bir karşıtlık olduğunu gören ilk kişinin şair Friedrich Schiller (1759-1805) olabileceğini hatırlattıktan sonra, Gadamerci varlıkbilimsel (ontolojik) deneyim türünün köklerinin Romantizm’e (Schiller,

¹³⁸ Jay, 2012, s.29-30.

Goethe) kadar dayandığını vurgulayan Lash, Gadamerci deneyim nosyonunun ise sıklıkla *erlebnis* olarak açımlandığının altını çizer. Ona göre, Gadamerci *erlebnis*, Kantçı *erfahrung*a zıttır. *Erlebnis*, aynı zamanda estetik deneyimi imlerken, *erfahrung* ise daha çok kavramsal deneyim özelliği taşır. Kavramsal deneyim, artık *erlebni*se yeteneği olmayan modern insan üzerine aşkın düşünce geliştiren Kantçı aydınlanmanın bir parçasıdır. Gadamerci *erlebnis* burada, Kantçı *erfahrung*un fizikselliğiyle zıt biçimde, metafizik deneyim özelliği gösterir.¹³⁹ Gadamer, dünyanın çevre ile aynı şey olmadığını söyler. Bunlar farklı şeyleri ifade ederler; çünkü sadece insanın bir dünyası vardır. Bir dünyaya sahip olmak için de kişi önünde dünyanın kendisini olduğu gibi açabileceği bir alan oluşturmalıdır. Ona göre, bir dünyaya sahip olmak bir dile sahip olmaktır.¹⁴⁰ İnsan, ancak dil aracılığıyla bir dünyaya sahip olur ve bu dünya içinde yaşar. Dilin doğası yüzünden, dünyanın deneyimlendiği her yerde de hermeneutik* işbaşındadır.

Gadamerci estetik deneyimde anlama, daima, onu yaşayanı kendi yaşam bağlamlarının dışına çıkararak varoluşlarının bütünü ile yeniden ilişkiye sokar.¹⁴¹ Gadamer'e göre, estetik deneyim bir oyun türüdür, oyun ise varlıkbilimsel (ontolojik) açıklamanın ipucudur. Yönünü, estetik deneyimden oyun incelemesine çeviren Gadamer'in bakış açısına göre, oyun öznesiz olarak oynanır. Oyun, onu oynayanlardan bağımsız bir öze sahiptir. Oyunu oynayan, neden oynadığını bilmez. Buna ek olarak oyun, bir "kendi kendini temsil" içerir. Buna bağlı olarak, oyunda "şimdi olan"a katılımı gerektiren bir katılımcı-oyuncu içerilir.¹⁴²

¹³⁹ Scott Lash, "Experience", **Theory, Culture & Society**, Vol 23, Issue 2-3, 2006, s.335-336.

¹⁴⁰ Richard. E. Palmer, **Hermenöti**, Çeviren: İbrahim Görener, (İstanbul, Anka Yayınları: 2002), s.268.

* Yorumlama: ilkin Hristiyan teolojisi alanındaki yorum tartışmalarından ortaya çıkan bir anlam ve metodoloji bilgisi. Daha sonra terim teolojik sahanın dışına çıkmış ve daha genel anlamda yorum araştırmalarıyla ilgili felsefi bir disiplin haline gelmiştir.

¹⁴¹ Susan Hekman, **Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik**, Çeviren.: Hüsamettin Arslan, (İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999), s.132.

¹⁴²Hans Georg Gadamer, **Truth and Method** (Trans. by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall), New York, The Continuum Publishing Company: 1996), s.2-101.

Martin Jay, deneyimin Almanca karşılıkları olan *erlebnis* ve *erfahrung* sözcükleri arasındaki ayrımı net olarak ortaya koymak için daha çok, geçmişte yaşanmış ve bitmiş bir deneyimin şimdi’de nasıl yeniden deneyimlenebileceği sorusu üzerinden kendi tarihsel deneyim anlayışını geliştirmiş olan Alman filozof Wilhelm Dilthey’in deneyim anlayışına döner. Jay’in vurgusuyla, *erleben* fiili durağan bir andan ziyade, “bir şey yaşama”ya işaret etmektedir. Bundan dolayı, Almandaki *erleben* fiilinden türetilen *erlebnis* geçici, gayrişahsi bir akışın ürettiği ayrı ayrı, ham uyarılardan oluşan bir dizi değil; yoğunluk, değer ve tutarlılıktan oluşan zamansal bir yapı ya da örüntüdür. Dolayısıyla *erlebnis*, bir şeyleri “bir olay olarak deneyimleme” anlamına gelir. Dilthey, olgular ile değerler arasında bir ayrım görmez. Deneyimi, *erlebnis* olarak görür. Ona göre; “Deneyim (*empeiria*, *experientia*) algıya dayanan bilgidir” ve “Bizatihi algı henüz deneyim değildir; daha doğrusu deneyim, yargılardan oluşur ve olgulara ilişkin bilginin genişletilmesini içerir.”¹⁴³ Dilthey’in *erlebnis* kavramına atıfta bulunan Gadamer, Dilthey’in gözünden *erlebnisin*, dolaysız bir kesinliğe sahip tinsel bir dünya ögesi olduğuna dikkati çeker. Gadamer’in bakış açısından Diltheyci *erlebnis*, “içkinlik”tir. *Erlebnis*, dolaysız bir kesinliğe sahiptir. Dilthey, *erlebnisten* hareketle, genellikle yaşamının nasıl oluştuğuna ve aynı yaşamının nasıl mümkün olduğuna yönelmiştir. Dilthey’e göre, yaşama ve bilme bağıntısının kendisi önceden verilmiştir.¹⁴⁴ Dilthey için *erlebnis*, tekbenci öznellikten ibaret değildir. Deneyim, ilişkisel bir kavramdır. Deneyim, benliğin içsellikinden öte bir şeyle karşılaşmaktır. Deneyim, bir “karşılaşma” gerektirir. Deneyimin ilişkiselliğinin açıkça gösteren detay, deneyimde anlamın rolüdür. Dilthey der ki;

Somut gerçekliği içinde deneyim, anlam kategorisi sayesinde tutarlı hale gelir. Doğrudan ya da yeniden-deneyimleme yoluyla deneyimlenen şeyleri bellek vasıtasıyla birleştiren

¹⁴³ Jay, 2012, s.288.

¹⁴⁴ Hans Georg Gadamer, "Dilthey'in Tarihselciliğin Güçlüklerinde Dolanışı", (Çeviren: Doğan Özlem), **Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Dersler** (Ankara: Ark Yayınları: 1995), s.159-186.

birliktir bu. Söz konusu birliğin anlamı, deneyimlerin dışında, onlara birlik veren bir şeyde yatmaz; bu deneyimlerin içinde yatar ve aralarındaki bağlantıları oluşturur.¹⁴⁵

Tüm bu bilgilerden hareketle; bilgikuramsal Kartezyen düşünce etkisinde *erlebnis* üzerine fikir yürüten Dilthey'in, *Lebensgefühl* ("yaşam hissi") bağlamında *erlebnis*in dördüncü tipi üzerine daha sistematik bir düşünce ortaya koyduğunun altını çizen Scott Lash'e göre, *erfahrung*, özneliliğin nesneden uzaklaştırılmasıdır. Buna karşılık, *erlebnis* aynı şeyi duyguyla yapar. Lash, *erfahren* [Tecrübeli/deneyimli] sıfatının içinde *fahren* [sürmek/kullanmak/gitmek] anlamının var olduğunu iddia eder. Buradan şu anlaşılıyor: *Erfahrung*da olmuş bitmiş ve sonuç çıkarıcı bir geçmiş birikim vardır. *Erlebnis* içinde ise hayat vardır. *Erlebnis*, Joyce'cu tezahürü anıştırır. *Erlebnis* demek, bunun bir *ereignisi* (olayı) var demektir. Olay, *erlebnis* ile olur. Bu, estetik bir deneyime ya da aslında dinsel bir deneyime sahip olmak gibidir. Normal olarak, *erfahrung*da olay yoktur, *erfahrung* sadece soyutlama eylemidir, muhakeme/yargı eylemidir.¹⁴⁶

Tüm bu bilgilerden hareketle, bu tez çalışmasının bağlamını oluşturan "deneyim" kavramının, Almandaki karşılıkları olan *erlebnis* ve *erfahrung* ayrımında nasıl okunacağı kısaca şöyle özetlenebilir: *Erfahrung*, yaşam süresi içinde kişinin bir şeyi "yaparak" öğrenme sonucunda elde ettiği bilgi kazanımıdır. Yaşanan şey, olup bittikten sonra *erfahrung* açığa çıkar. Yani biz izlenimlerimizi, yapıp etme eylemi gerçekleşirken değil, eylem bittikten sonra bilişsel hükümlerle idrak etme sürecine geçeriz. Yaparak ve yaşayarak edindiğimiz bilgileri biriktirir ve ihtiyaç duyduğumuzda hatırlama yoluyla bellekten çağırırız. O halde *erfahrung* ile açıklanan insan deneyimlerinde bir öğrenme vardır. Bu öğrenmenin sonunda bilgi birikir ve biriken bilgiler bellek oluşturur. Bu durumda *erfahrung*, başımıza gelen olmuş bitmiş olaylara, diğer bir deyişle olgulara ilişkin bilginin genişlediği bir kavrama dönüşür. Çünkü olaylar, olup bittikten sonra gerçekleşir. Bilgi, olaydan sonuç çıkarılarak elde edilir. O halde bir deneyimin *erfahrung*

¹⁴⁵ Jay, 2012, s.288.

¹⁴⁶ Scott Lash, a.g.e., s.336.

niteliği taşıyıp taşımadığı soyutlama, muhakeme yürütülüp yürütülmediğine bakarak anlaşılabilir. *Erfahrung*, bir geçmişe bakış gerektirir. Geçmiş yaşananlara bakarak, kavramlaştırılabilir somut bilgilere erişmeyi gerektirir.

Erlebnis ise idrak ve bilgi gerektiren *erfahrung*u kapsayan, ondan daha büyük bir deneyim kümesi; hatta deneyimi de aşan bir kavram olarak anlaşılmaktadır. *Erlebnis*, idrak edebildiklerimizle birlikte, edemediklerimizi de kapsar. İdrak öncesi bir evrendir. *Erlebnis*, günlük rutinlerimizin dokusunun tamamıdır. *Erlebnis*, doğrudan herbirimizin yaşadığı, düşüncenin gerçekleşmediği, idrak öncesi bir kişisel yaşamadır. Çoğu zaman, yaşadığımız pek çok olgudan ders çıkaramayabiliriz. Ders çıkarabildiklerimiz *erfahrung* statüsüne konumlanır. *Erlebnis*, ders çıkarabildiğimiz insan eylemleri ile ders çıkarılamayan insan eylemlerinin toplamıdır, tamamıdır ve öznel bir kategoridir, kişiye özgüdür. *Erfahrung*, yaşanılarak edinilen bilgiye denkse; *erlebnis*, yaşanılanların tamamına denktir. *Erfahrung*da, olmuş bitmişin arkasından bakılır ve yargılara varılır. *Erlebniste* ise, olmuş bitmiş diye bir şey yoktur; olup bitmekte olan bir şey vardır ve kişi, her an olup bitmekte olan o şeyin içinden geçer. Dolayısıyla, *erlebniste* akış halinde “olay” vardır, zamansal bir ayırım yoktur. Çok bilindik bir tabirle ifade etmek gerekirse, “şimdi ve burada” vardır. Kişi, olayla karşılaşır. *Erfahrung*, yaşanan bir olaydan idrak yetilerini kullanarak ders çıkarma ise; *erlebnis* olayın kendisini yaşama, olayla karşılaşmadır. *Erlebnis*, kavramlaştırılmaz. Ancak, yaşanarak bilinebilen öznel bir süreçtir.

Tüm bu akıl yürütmelerden hareketle, bu tez çalışmasında *erfahrung*un karşılığı olarak “deneyim” kelimesi, *erlebnisin* karşılığı olarak da “yaşantı” kelimesi kullanılmıştır.

1.3.Tiyatro ve Antropoloji Birlikteliğinde Deneyime Yapılan Vurgu

Yirminci yüzyılda tiyatro ve antropoloji bilimleri, disiplinlerarası çalışmalarla bir araya gelmiştir. Tiyatronun antropoloji ile ilk teması, bu sanatın nasıl ortaya çıktığı ve ritüelle nasıl bir bağıntı içinde olduğu soruları üzerine yürütülen araştırmalarla gerçekleşmiştir. Sevda Şener'in aktardığı üzere, bu konuda iki savunu yapılmıştır. Cambridge Okulu'nun temsil ettiği evrimci savunuya göre; tiyatro, bereket tanrısı Dionysos için yapılan ritüellerden doğmuştur. Adı geçen okulun en önemli temsilcilerinde Sir James George Frazer, ritüellerde yer alan taklit ögesinin evrimiyle tiyatro sanatının doğduğunu iddia etmektedir. İkinci savunu olan ritüel kurama göre, insanın doğaya dair üç temel bilinmezi olan doğum, üreme, ölüm kavramlarını açıklamak isteyen insan, mantıklı bir anlama varamadığında, tanrı idesine dayanır. Doğum, üreme, ölüm dönemlerine denk gelen tarihlerde kendisine ritüelleri veren tanrılara kurban sunma, büyü törenleri yapma ve tapınma düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bu dönemlere yapılan ritüellerdeki formların süreç içinde yeni sanatsal formlara dönüştüğü iddia edilir.¹⁴⁷

Tiyatronun antropoloji ile kurduğu diğer bir temas, tarihsel avangard hareketlerle başlayan ve 1960'lardaki dönüşümden sonra yapılan performans araştırmaları ile gerçekleşmiştir. Batılı dramatik oyuncudan *icracının* gündelik dışı beden tekniklerinin araştırılmasına yönelen odak kayması, tiyatro ve antropoloji disiplinlerinin de *icracının* *biosuna* içkin yasaları keşfetmek için bedeni araştırma alanlarına dâhil etmelerine neden olmuştur. Antropologlar ve tiyatrocular, 1960'lardan itibaren ya aynı örnekler üzerinden kendi bulgularını ortaya çıkarmış; ya da farklı örnekleri ortak çalışmalarla inceleyerek karşılıklı saha çalışmaları üretmiştir. Tiyatro ve antropoloji disiplinlerinin ortaklaşması, antropoloji çatısı altında "performans ve deneyim antropolojisi" adıyla yeni bir alt disiplinin doğmasını sağlamıştır. Tiyatro ve antropoloji disiplinlerinin ortak çalışması

¹⁴⁷ Bkz. Sevda Şener, **Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar** (Ankara: A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 1977).

ayrıca, “performans kuramı” adıyla bilinen yeni bir estetik kategori oluşmasını da sağlamıştır.

Bu tez bağlamında yapılan alan çalışmasında, araştırmacıya bulgu çözümleyici bir kavram olarak yardımcı olabileceği düşüncesiyle tiyatro ve antropoloji birlikteliğiyle yürütülen çalışmalarda sıklıkla adı geçen Victor Turner’ın “sosyal drama” kavramı incelenmiştir. Yanı sıra, Tiyatrotem oyuncularının olası ritüelleştirilmiş davranış pratiklerini bulgulamak için Catherine Bell’in “ritüelleştirme stratejileri” ile Pierre Bourdieu’nün düşününsel antropoloji çerçevesi içinde anlamını bulan “alan”, “habitus” ve “doxa” kavramları kuramsal açıdan incelenmiştir.

1.3.1. Victor Turner’ın Sosyal Drama Kavramı

Manchester yapısal-işlevselci ekolü içinde yer alan antropolog Victor Turner, sembol analizi üzerine kurulu olan etnografik alan çalışmalarıyla bilinmektedir. Turner çalışmalarında, özellikle Zambia’daki Ndembu kabilesinin ritüellerini incelemiştir. Durkheimci geleneğin bir uzantısı olan Turner’ın antropolojik yaklaşımı, diğer bir yapısal-işlevselci antropolog olan Radcliffe-Brown tarafından geliştirilmiştir.¹⁴⁸ Radcliffe-Brown’un öncülüğünde ortaya çıkıp gelişen yapısal-işlevselci yaklaşım, kaynağını Spencer’in geliştirdiği “yapı” ve “işlev” ayrımından almaktadır. Spencer’in düşüncesine göre, “yapı” görelî olarak devam eden örüntülerin oluşturduğu bir sistemdir. “İşlev” ise yapı içindeki dinamik süreçtir.¹⁴⁹

Radcliffe-Brown’un yapısal-işlevselci düşüncesinin Turner’ın çalışmalarındaki yansıması, toplumsal yapının devamlılığı için ritüellerin nasıl işlevsel olarak kullanıldığını gösteren çözümlemelerinde görülebilir. Turner alan çalışmaları, ritüelin toplumsal bir çatışmayı çözme ya da çatışmaya sebep olacak toplumsal bir durumu

¹⁴⁸ Brian Morris, **Din Üzerine Antropolojik Düşünceler: Bir Giriş Metni** (Ankara: İmge Kitabevi, 2004), s.381.

¹⁴⁹ N. Serpil Altuntek, **Van Yöresinde Akraba Evliliği** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), s.27.

düzeltilme işine yaradığını tespit etmiştir. Turner’a göre, çatışma içeriği peyda eden toplumsal yaşamın sürekliliğini sağlamak zorunda olan insanlar, bunun için “yeniden-inşa” mekanizmalarına ihtiyaç duymaktadır. Doğal dünyadaki güçler karşısında toplumsal yaşamı sürekli olarak yeniden-inşa etmek zorunda olan insanlar, toplumsal çatışmaları çözüme kavuşturmak için ritüellere başvurmaktadır. Ritüelistik davranışlar, çatışmaların aşılması ve toplumsal dayanışma ile örgütlenmenin birincil araçları ve toplumun sürdürüm mekanizmalarıdır.¹⁵⁰

Victor Turner, ritüeli bir simge dizgesi olarak tanımlar. Çalışmalarını simgesel antropolojinin yaklaşımı ile genişleten Turner’a göre ritüel; “teknolojik/teknik rutinlerden öte, mistik varlık ve güçlere dair inançlara atıfta bulunan durumlar için tayin edilmiş biçimsel davranışlar”dan oluşur. “Ritüel kendisi için ayrılmış bir mekânda gerçekleştirilen, jest, sözcük ile nesneleri içeren ve aktörlerin amaç ve çıkarları adına doğaötesi varlıkları ya da güçleri etkilemeye yönelik, stereotip eylem dizisidir”.¹⁵¹

Turner’ın 1950 ve 1954 yılları arasında gerçekleştirdiği alan çalışmalarında zengin bir ritüel sisteme sahip olan Ndembu toplumsal yapısını inceledikten sonra “sosyal drama” kavramını üretmiştir. “Sosyal drama” formülasyonunu geliştirme aşamasında, etnograf Arnold Van Gennep’in yirminci yüzyılın başlarında kaleme aldığı yapıtları ve özellikle **Rites De Passage** [Geçiş Ritüelleri] adlı yapıtından esinlenmiş, buradaki “geçiş ritüelleri” sınıflamasında yer alan bazı kavramları ödünç almıştır. Carlson’un dikkati çektiği üzere,

Gennep, bireylerin ya da bir toplumun bütününe bir toplumsal durumdan diğerine geçişini belirleyen ritüel kurulumunu inceleyebilmek için bir model yaratmakla ilgileniyordu. Bireylerin kendi toplumları içinde bir rolden diğerine geçiş yaptıkları törenlere özel olarak yoğunlaşmıştı ve “geçiş ritleri” terimini genelde bu süreçte, özellikle de çocukluktan erişkinliğe geçişini işaretleyen dönemin erginleştirme ritleriyle bağlantılandırmıştı. Turner, Gennep’in aslında savaştan barışa, salgından sağlığa geçişten, hatta düzenli olarak tekrarlanan takvimsel ya da mevsimsel değişimi de

¹⁵⁰ Sibel Özbudun, Balkı Şafak ve N.Serpil Altuntek, **Antropoloji: Kuram ve Kuramcılar** (Ankara: Dipnot Yayınları, 2007), s.263.

¹⁵¹ Victor Turner, **The Ritual Process-Structure and Anti-Structure** (New York: The Lewis Henry Morgan Lectures, 1995), s.183.

kapsayacak biçimde her tür bireysel ve toplumsal değişim töreninden söz ettiğini hatırlatmıştır ve Turner'ın da incelemek istediği bu genel geçiş türüdür.¹⁵²

Victor Turner, Ndembu ritüellerindeki genel geçiş türünü saptamak için, toplumsal yaşayıştaki “kriz” ve “çatışma” durumlarında gerçekleştirilen ritüelleri Arnold Van Gennep'in işaret ettiği “geçiş ritüelleri” tasnifine göre incelemiştir. Hatırlanacağı üzere Van Gennep ritüel tasnifinde, insanoğlunun yaşamında **üç** aşamalı **ritüel eylem kalıpları** saptamış ve bunları **eşik öncesi** (*pre-liminal*), **eşik** (*liminal*) ve **eşik sonrası** (*post-liminal*) olarak adlandırmış; geçiş ritüellerinin, yaşamın bir aşamadan ötekine doğru giden geçişler dizgesi olduğunu ve tüm yaşam boyunca her bir adımın ritüelle belirlendiğini iddia etmiştir.

Van Gennep'in, üç ana ritüel evreden oluşan bir yapı sergileyen geçiş ritüellerinin “eşik-öncesi” (*preliminal*) ilk aşaması bir “ayırılma” (*seperation*) evresidir. Geçiş ritüelinin bu aşamasında, bir kişi ya da grup eski durum ya da konumundan kopar. Bu evrede, arındırma işlevi gören törenler icra edilir. İkinci aşamaya karşılık gelen “eşik” (*liminal*) aşaması, birey ya da grubun önceki durum ya da konumundan ayrılıp yenisiyle henüz bütünleşmediği bir ara evredir. Bu aşamada ritüele maruz kalan kişi, simgesel olarak toplum dışına yerleştirilir. Kişinin bu aşamada, belli tabuları ve sınırlılıkları gözetmesi beklenir. Son aşama olan “bütünleşme” (*aggregation*) evresinde, birey ya da grubun yeni durum ya da konumuna erişmesini toplumsal olarak onaylayan törenler yapılır.¹⁵³ Van Gennep, yaşamın “geçiş” niteliği taşıyan çeşitli “eşik” zamanlarındaki etkinliklerin, binlerce yıl biriken insan deneyimlerinin (*erlebnis*) mirası üzerine kurulmuş belirli ritüel şemalara göre icra edildiğini gözlemlemiştir. **Rites de Passage** yapıtında geliştirdiği “geçiş ritüelleri” terimi, “yaşam-kriz” ritüelleri olarak da adlandırılan, “hamilelik ve çocuk doğurmak”, “doğum ve çocukluk”, “inisiyasyon ritüelleri (buluğa

¹⁵² Marvin Carlson, **Performans: Eleştirel Bir Giriş**, Çeviren: Beliz Güçbilmez (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013), s.39.

¹⁵³ Bkz. Victor Turner, **The Ritual Process** (Chicago: Aldina Publishing Company, 1997), s.94.

erme)), “nişanlanma ve evlilik” ve ölüm gibi insanın bir sosyal statüden diğerine taşıyan, dolayısıyla hayat içindeki değişimlere işaret eden safhaları ve analizini içermektedir.¹⁵⁴ Van Gennep’in geçiş ritüellerinin, her biri belli ritüel tipleri içeren üç aşamadan oluştuğunu belirten Carlson, söz konusu aşamaları şöyle sıralamaktadır:

- Halihazırda kurulmuş bir toplumsal rol ya da düzenden ayrılma ritüelleri;
- Roller ve düzenler arasındaki geçiş uzamında gerçekleşen eşik ya da aradalık (liminal) ritüelleri;
- Yeni kurulan düzenle yeniden bütünleşme ritüelleri.¹⁵⁵

Turner, Van Gennep’in terimlerini “ayrılma, geçiş ve bütünleme” olarak çevirmiş, ayrıca M.B. Vizedon ile G.I. Caffé’nin “eşik öncesi/pre-liminal”, “eşik/liminal” ve “eşik sonrası/post-liminal” terimlerini de kendi kuramsal perspektifi dolayımında işlevsel olarak kullanmıştır.¹⁵⁶ Turner ayrıca, tiyatro sanatına özgü olmayan kültürel performansları çözümlemek için dramı metafor olarak ele almış ve çözümleme işinde ödünç aldığı kavramları da etkin biçimde kullanmıştır.

Turner, Ndembu toplumundaki çatışma unsurlarını Van Gennep’ten ödünç aldığı kavramlarla incelemiş ve çatışmanın kaynağından çözüm ve çözüm sonrası düzenin yeniden-kuruluşuna kadar gerçekleşen safhayı “sosyal drama” olarak adlandırmıştır. Turner’a göre, sosyal drama dört safhadan oluşan ‘süreçsel’ bir biçime sahiptir. Safhalar şöyle belirir:

- 1) Düzenli bir normla yönetilen sosyal birimdeki kişiler veya gruplar arasındaki sosyal ilişkilerde bir ihlal;
- 2) Çatışma hızla telafi edilmezse kriz ya da ihlalin genişlemesi;
- 3) Sosyal grubun önde gelen üyeleri tarafından düzeltici ve telafi edici mekanizmaların meydana çıkarılması;
- 4) Rahatsız olan sosyal grubun yeniden bütünleşmesi ya da onarılamaz ihlalin veya bölünmenin sosyal olarak tanınması.¹⁵⁷

Turner’ın analizlerinde hâkim olan kavram çatışmadır. Ona göre, “sosyal çatışmalar ve sosyal mekanizmalar bölünmeyi, dışlanmayı veya çatışmayı çözümlemeyi

¹⁵⁴ Bruce R. Josephson “Life Cycle, Human”, **Encyclopedia of Anthropology** (ed. H. James Birx), London: Sage Publications, 2006), s.1470.

¹⁵⁵ Carlson, 2013, s.40.

¹⁵⁶ Carlson, a.g.e., s.40.

¹⁵⁷ Victor Turner, **W. Schism and Continuity in an African Society** (Manchester: Manchester University Press, 1968) s.91-94.

beraberinde getirmektedir. “Sosyal dram” ise ayrılma ve patlamalar için tıpkı gizli bir aygıt gibi çalışarak Ndembu toplumsal yapısının devamlılığını sağlamaktadır.¹⁵⁸ Tülin Sağlam aşağıdaki alıntıda, antropolog Victor Turner’ın Ndembu ritüellerini gözlemleyerek geliştirdiği “sosyal drama” kavramının Ndembu toplumu için işlevsel açıdan ne anlam ifade ettiğini şu sözlerle özetler:

Turner, ritüelin evrenselliğini “sosyal drama” kavramıyla ilişkilendirerek açıklamaktadır. Turner’a göre sosyal yaşamın özünde teatral bir potansiyel vardır ve sosyal yaşam dramalara gebedir. Sosyal drama süreci normal yaşamda bir “bozulma” ile başlar. Bu bozulmaya tepki gösterenler taraflarını alırlar veya taraflar arasında uzlaşma sağlamak isteğiyle harekete geçilir ve bozulma “kriz”e doğru gider; üçüncü aşama bu krize çözüm yolu aramak için girişilen “tekrar düzenleyici eylemler”, kapsar. Sosyal drama “birleşme” veya “ayrılma kararı” ile sonuçlanır. Ritüel, “tekrar düzenleyici eylem” sürecinde ortaya çıkar. Kırılan sosyal bağları onarmak, sosyal dokudaki çatlakları kapamak yani bozulan dengeyi tekrar sağlamak için ritüel süreç de devreye sokulabilir. İşte bu ritüel süreçte, belirli kurallar çerçevesinde yapılan canlandırmalar, sanatın kaynağını oluşturur.¹⁵⁹

Turner’a göre, ritüel davullarının sürekli çaldığı Ndembu toplumunun çelişkili bir yapı sergileyen bir örgütlenme biçimi vardır. Toplumun yapısı gereği, çatışma kaçınılmazdır. Ndembu toplumunda bireyler arasında sürekli çatışma yaratacak unsurlar peyda olur. Çatışmaların yarattığı gerilimleri aşmak için ritüeller imkân olarak değerlendirilir. Diğer bir deyişle, Ndembu toplumunda ritüeller, çatışmalar sebebiyle ortaya çıkan “düzenin bozulması” riskini bertaraf etmek için bozulan toplumsal dengeyi “yeniden-düzenleyici” (restore) bir mekanizma olarak kullanılır. Turner’ın “sosyal drama”ların her birinde hep aynı dizgeyi gördüğünü belirten Marvin Carlson, bu dizgeyi şöyle aktarır:

Önce kabullenilmiş yerleşik düzende bir ihlal (van Gennep’te ‘ayrılma’), sonra içinde hiziplerin oluşacağı krizin yavaş yavaş büyümesi, ardından resmi ve gayriresmi çözüm mekanizmalarının devreye sokulacağı telafi süreci (bu iki adım van Gennep’te ‘geçiş’e tekabül eder) ve son olarak da yeniden bütünleşme, büyük ihtimalle ilksel kültürel durmda yapılan bir iyileştirme ile (van Gennep’in ‘yeniden bütünleşme’ dediği aşama) ya da alternatif biçimde bölünmenin sürekliliğinin kabulü ile son bulma.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Bkz. Turner, 1968, s.89.

¹⁵⁹ Tülin Sağlam, “Ritüel, Performans, Drama”, **Ankara 13. Uluslararası Eğitimde Drama Kongresi Bildiri Kitabçığı**, 2008, s.452.

¹⁶⁰ Carlson, 2013, s.41.

“Yaşamın dönüm noktaları” ritüellerine odaklandığını belirten Turner, **From Ritual To Theatre** adlı yapıtının giriş bölümünde Van Gennep’in “geçiş ritüelleri” analizini hatırlatarak, söz konusu safhalardan ne anladığını özetler: Turner, Gennep’in “geçiş ritüelleri” bölümlemelerini “ayrılma” (*seperation*), “geçiş” (*transition*) ve “birleşme/bütünleşme” (*incorporation*) olarak okur. Ona göre “ayrılma” safhası, kutsal mekân ve zamanı, dünyevi zaman ve mekândan ayırır. Bu tip bir ayrılma ritüeli, “zamanın dışında” tanımlanan kültürel bir alan kurar. Ritüelin öznesi, daha önceki toplumsal statüsünden kopuşunu temsil eden simgesel bir davranış gerçekleştirir. Simgesel davranış, simgelerin tersyüz edilmesini ya da şeyler, ilişkiler ve dünyevi süreçlerin tersine çevrilmesini içerir. Ayrılma ritüeli, daha önceki sosyo-kültürel hal ya da durumdan yeni bir hal ve duruma doğru hareket edilmesi demektir. “Geçiş” safhasında ritüel özne, bir belirsizlik döneminin içindedir. Ya önce ya da sonra gelen, dünyevi toplumsal statüler ya da kültürel durumların bazı özellikleriyle yüklü bir çeşit “toplumsal araf”ın içinden geçerler. “Birleşme” ya da “yeniden-bütünleşme” adı verilen üçüncü safha, ritüel öznelerin toplumun bütünü içinde yeni, görece olarak sabit, iyi tanımlanmış konumlarına geri dönüşlerini temsil eden simgesel olgu ve eylemleri içerir. Başından böyle bir ritüel geçmiş olan bir özne için bu, genelde “yükseltilmiş” bir statüyü, yaşamın kültürel olarak önceden hazırlanmış yolu üzerinde, daha ileri bir aşamayı temsil eder.¹⁶¹ Daniel G. Bates’in belirttiği üzere;

Turner, Zambia Ndembularının, erkek çocukların yeniyetmelikte tebeşirle beyaza boyanarak yetişkin cemaatinin uzağında özel bir köyde bir ay süreyle çırlıçplak tecrit edildiği ve ancak bu sürenin sonunda yetişkinler olarak cemaate yeniden kabul edildikleri erkek erginleme ayinlerini incelemişti. Bu geçiş dönemine “eşiksellik” (liminality) adını vermektedir ve bu fikri diğer “geçiş ritleri”ne de – örneğin askerlikteki acemi eğitimi dönemi – uygulamıştır.¹⁶²

¹⁶¹ Victor Turner, **From Ritual to Theatre- The Human Seriousness of Play**. New York: PAJ Publications, 1982), s.24-26.

¹⁶² Daniel G.Bates, **21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji İnsanın Doğadaki Yeri**, Çevirenler: Suavi Aydın, Serpil N. Altuntek, Elif Başak Altınok, N.ışıl Demirakin, Erhan G. Ersoy, Nurşen Karabulut, Sibel Özbudun, Balkı Şafak (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013), s.33.

Bates'in bahsettiği erkek erginleme törenlerine bakarak örüntüler saptamış olan Turner, dramın konu edildiği "iki olumlu değer arasında kalan kahraman" hikayelerinin yapısını anıştıran bir performans potansiyeli olduğunu fark ettiği için, dikkatini "sosyal drama"nın daha çok "geçiş" ya da "eşik" adı verilen *liminal* aşamasına yoğunlaştırır. Ona göre, bu tip bir ritüelde, "eşik" (*liminal*) aşamasındaki ritüel özneler "iki arada"dır; ne eskiye ne de yeniye aittir. Tüm roller askıya alınır. Diğer bir deyişle kişinin bu aşamada, hangi kültürel uzama ait olduğu belli değildir. Söz konusu bu muğlâklık ve belirsizlik, birçok toplumda zengin sembol çeşitliliği ile ifade edilir. Turner "eşik" (*liminal*) aşamasını sıklıkla ölüme, döl yatağında olmaya, görünmezliğe, karanlığa, biseksüelliğe, yabanlığa, güneş ve ay tutulmasına benzetir.¹⁶³

Ritüel özne "eşik" (*liminal*) aşamasında, bir sosyal statüden diğerine geçiş yaşar. Statü değişimine koşut olarak, bir mekândan başka bir mekâna coğrafi olarak bir geçiş de söz konusudur. Turner, pek çok kabile toplumunda, *liminal* erginlenmelerin sıklıkla karanlık, görünmez olarak düşünüldüğünü belirtir. "Eşik" ritüeline maruz kalan ritüel özneler, bir statü belirten isim ve giysilerinden sıyrılırlar, hayvanlardan ayırt edilemeyecek şekilde toprağa bulanırlar. İsimsizleştirme ya da giysilerden feragat ederek kıyafetsiz kalma, bir anlamda ritüel öznesini "statüsüzleştirme" işine yarar. Ritüel özne bu aşamada, yeni bir statüye yükselmek için eski statü ve yaşamını hiçler. Bu aşamada, ölüm-doğum metaforu birlikte işler. Ritüel özne, eski statüsünden sıyrılmak için bir tür simgesel "ölüm" yaşarken, yeni statünün gelişine hazırlanmak için simgesel olarak "yeniden-doğar". Bu aşamada, ritüel öznenin eski statüsüne ait hak ve yükümlülükleri askıya alınır. Toplumsal düzen baş aşağı edilir. Kabile toplumlarının ritüellerinde görülen "eşik" (*liminal*) safhası, Turner'a göre modern sanayi toplumlarında da görülür. Turner "eşik" (*liminal*) safhasının modern sanayi toplumlarındaki görünümünü "liminoid"

¹⁶³ Victor Turner, **The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual** (New York: Cornell University Press, 1970), s.95.

olarak adlandırır. Federal hükümete atamalar, üniversite sınavları, bürokratik düzenlemeler, statü ve maaş terfisi alan memurlar vs. bunların hepsinde bir eşik safhası gözlemlenir. Bu tip bir gelişme yaşayan birey, bir kentten diğerine, bir mekândan başka bir mekana göç/hareket eder.¹⁶⁴

Arnold van Gennep'in "geçiş ritüelleri" tezini geliştirerek, performans araştırmalarını etkileyen bir ritüel teorisi ortaya koyan Turner için en önemli aşama "eşik" (*liminal*) olarak adlandırılmıştır. Ritüel özne, bu aşamada sosyal kategorilerin arasındadır. "Eşik" aşaması, yeni kimlikler, durumlar ve gerçeklikler yaratabilme olasılığı açısından Turner'ı etkilemiştir. Bu aşama, iki açıdan çok önemlidir. Birincisi ara dönemde olan insan, geçmiş kimliği ve sosyal statüsünden sıyrılarak, değişime ve yaratıcılığa açık olan güçsüz sayılabilecek bir durum içerisine sürüklenir. İkincisi, biçimsel değişiklik için sayısız olasılığın olmasıdır. Bu olasılıklar kültürden kültüre, törenden törene değişir. Ritüelin "eşik" (*liminal*) aşaması, bu açıdan performansın prova sürecine benzer. Bu aşamada kullanılan eylemler ve nesneler de büyük önem kazanır, çünkü değişimin sembolleri haline gelirler.

Turner'a göre geçiş ritüellerindeki "eşik" (*liminal*) aşaması, "akışkan ve yaratıcı bir süreç"tir.¹⁶⁵ Bir eylemi ritüel haline getiren temel unsur "eşiksellik" (liminality) durumudur. "Eşiksel alan"da düşünceler, nesneler, kelimeler, semboller, metaforlar bir oyun olarak temsile dönüştürülür. Eşik ritüelleri, bu özelliğiyle diğer günlük eylemlerden ayrılır. Eşik ritüellerini dönüştürücü gücü, performansla kurulan ilişkide saklıdır. Eşik ritüellerinin en dikkat çekici özelliği, bir toplumsal statüden diğerine geçişte uygulanmasıdır. Eşik ritüeli aşamasında kişi, statüsüz ve kimliksiz kalır, adeta bir "hiç"tir. Ritüel, kişiyi askıya alır. Statü ve sınıf ayrımları bu aşamada ortadan kalkar ve

¹⁶⁴ Bkz. Turner, 1982, s.20-59.

¹⁶⁵ Victor Turner'dan aktaran Morris, 2004, s.401.

geçici de olsa bir “eşitlik” durumu yaşantılanır. Turner “eşik” (*liminal*) aşaması geçiren ritüel öznenin pozisyonunu şöyle betimler:

Liminal aşamadaki kişiler, hiçbir statüye, mülke veya seviyeye ve rollerine işaret eden dünyevi giysilere sahip değildirler. Bunu göstermek için canavar kılığına girebilir ya da tümünden çıplak olabilir. Davranışları çoğunlukla pasif ve acizdir; otoriteye teslim olmuşlardır ve keyfi cezalandırmaları uysallıkla kabul etmelidirler. Yaşamdaki yeni konumları ile başa çıkabilmek için yeniden şekil verilmek ve eklenecek kuvvetle donatılmak için tek bir tipe indirilmeleri ve düzene sokulmaları gerekmektedir.¹⁶⁶

“Eşik” aşamasındakiler bu konumdayken, kendi aralarında eşitlikçi ilişkiler geliştirme eğiliminde olurlar. Bir ritüel özne, “eşik” (*liminal*) aşamasında günlük yaşamın sorumluluklarından kurtularak, kendini diğer ritüel katılımcılarıyla bir bütün olarak hissetmeye başlar. Turner, ritüel öznenin gündelik akışı askıya alarak toplumsal normlardan geçici bir süreliğine de olsa sıyrılışının, diğer bir deyişle arafta kalışının, ona bir özgürleşme getirdiğini savunur. Turner, “eşik” (*liminal*) aşamasında ortaya çıkan bu pozisyonu “karşı-yapı” (*anti-structure*) olarak adlandırır. Bu safhada, statüsüzleştirilen ritüel öznelerin aynı görüş etrafında toplanarak, ortak yaşantı sürdürebileceği bir ilişki ağı geliştirdiğini gözlemler. Bu yaşantının getirdiği ilişki ağını, Latince kökenli *communitas*¹⁶⁷ deyimiyile adlandırır. Turner’a göre, *communitas* deneyimi yaşayan topluluk, aynı statüde olma, bunu aynı kıyafeti giyerek gösterme, sınıf ayrımının yok olması, öndere bağlılık, arkadaşlığa önem vermenin getirdiği ortak bir “mutluluk” hissi yaşar. Ancak yine Turner’a göre, tek bir *communitas* yoktur. “Anlık”, “ideolojik” ve “kuralcı” olmak üzere üç tür *communitas* varlığı saptayan Turner, her üç türün de *liminal* ve *liminoid* aşamalarda belirlediğini vurgular. Anlık *communitasta*, ritüel özne yoğun bir kişisel etkileşime girerek, doğrudan ve bütünsel bir yüzleşme yaşantıları. Anlık bir *communitas* deneyimi yaşayan kişi, tüm maskelerinden sıyrılarak, açık bir paylaşımcılık sergiler, kendinde tükenmeyen bir güç hisseder. İdeolojik *communitas* ise, anlık *communitas*ın etkileşimlerini açıklamak için kullanılan teorik konuları ifade eder. Teorik

¹⁶⁶ Turner, 1970, s.95.

¹⁶⁷ Turner, a.g.e., s.96.

konular, toplumun ütöpk modelini somutlar. Kuralcı *communitas* daha çok, anlık *communitas*ın ilişkilerini oluşturmak ve ileri sürmek için meydana getirilen bir alt kültür sosyal sistemidir. Kuralcı *communitas* genellikle, dini bir canlanma yaşandığında meydana gelir. *Liminal* durumun alçakgönüllülüğü ve kutsalı harmanlayan arkadaşlık olgusu, ilgi çekicidir. Toplumun bireye uyguladığı ise, politik ve ekonomik durumlara göre ayrıştırmak ve hiyerarşik bir yapı oluşturmaktır. *Liminal* durumun önerdiği, hiyerarşik açıdan yukarıda olan var iken, aşağıda olanın olmamasıdır.¹⁶⁸

Kendiliğinden oluşan *communitas*ı meydana getiren her bir birey, statüyü yok eder. Kendiliğinden gelişen *communitas*larda, ritüel katılımcıları topluluk olma hissi yakalar. Coşturulan, yüceltilen ve ele geçirilen insanlardan oluşur. *Communitas*, sadece kutsal bir eylem icra ederken oluşmaz. Modern sanayi toplumlarında gözlemlenen “eşiğimsi” (*liminoid*) aşamada da kendiliğinden oluşan *communitas*larla karşılaşmak mümkündür. Örneğin, tuttıkları takımın taraftarları, müsabaka esnasında aynı hislerle birbirlerine yakınlaşırlar ve aynı hisleri paylaşırlar ve *communitas*ların ruhuna uygun düşen “kolektif” bir mevcudiyet yaşanabilir.

Communitas durumunda, hiçbir sosyal statü ve kimlik kalmaz. Normatif hayatın gündelik akışı, ritüel katılımcılar *communitas* ruhiyetine bütünüyle ortadan kalkar. Bireysel kimlikler alaşağı olur ve bu hal, tam anlamıyla “anonimleşme”nin gerçekleşmesini sağlar. Katılımcılar, normların zorlayıcılığından kurtularak, tamamen özgürleşir. Statüsü üstte olan ile daha aşağı statüde olan topluluk üyeleri, anonimleşmenin tamamlanmasıyla birlikte “kolektif bilinç” düzeyine erişir. Deneyim “kolektifleşir”. Topluluk aynı bilinç ile hareket etmeye başlar ve ortak bir deneyimden geçer. Diğer bir deyişle, “kolektif bilinç” seviyesi olan *communitas*ta, ritüel katılımcılarının haleti ruhiyesi de “kolektif” nitelik kazanır. Özbilinçler, deneyime teslim olur ve *communitas* deneyimi katılımcıların tamamı kapsar. *Communitas*, çatışmadan

¹⁶⁸ Bkz. Turner, 1982, s.45-51.

arındırılmış, uzlaşmanın hâkim olduğu bir ortam yaratıldığında mümkün hale gelir. Bu ortamı, sosyal çatışmaları çözümlemekten ziyade, bu çatışmaları canlandırarak toplumsal bütünleşmeyi sağlayan ritüel eylem kalıpları sağlar.

Özetle Victor Turner, “sosyal drama” olayının; “gedik” “kriz”, “onarma”, “bütünleşme”, “bölünme” olarak adlandırdığı dört aşamada gerçekleştiğini saptamıştır. Turner’ın bakış açısına göre, toplumda bir sorun baş gösterdiğinde, bu sorun toplum yaşantısında mutlak bir “gedik” oluşturur. “Gedik” giderek bir “kriz” duruma yükselir. Ndembu gibi kabile toplumları, devamında bir tehdit unsuru yaratacağı için “kriz” olgusunu çözmek için ritüel süreçleri devreye sokar. “Sosyal drama”nın bu iki aşaması yaşantılandıktan sonra, “onarma” aşamasına geçilir. Taraflar bu aşamada, ritüel eylem kalıplarıyla eski statülerinden arındırılır; bu noktada “eşik” (*liminal*) hali yaşarlar. Çatışma durumundaki taraflar arasında yeniden uzlaşma ve sonrasında bütünleşme, ritüel mekanizmalarla sağlanır. “Yeniden bütünleşme” aşamasında ise, çatışma nedeniyle birliği bozulan sosyal gruplar, sosyal açıdan yeniden onaylama ve tanımanın gerçekleşmesiyle çatışma durumu yaratan unsurlardan arındırılmış olur.

Turner, insan deneyimlerinin “sosyal drama”lara gebe olduğunu doğrudan gözlem yoluyla saptamıştır. Ona göre, insan yaşantısı geçiş süreçlerinden oluşan bir deneyim dizisi üretir. Geçiş süreçleri, yapısal olarak “sosyal drama” yaratabilecek potansiyel taşır. Bireysel geçiş süreçlerinin, toplumsal devamlılığı sağlayacak biçimde atlatılması için Ndembu gibi kabile toplumlarınca “geçiş ritüelleri” işlevsel olarak kullanılmıştır. Geçiş süreçlerinde, kişilerin yeni bir statüye hazırlanması gerekmektedir. Kişinin yeni statüsüne ve bu statünün gerektirdiği yeni alanına alışabilmesi için, ritüeller bir ön hazırlık olarak kullanılır. Süreçler, sembolik olarak geçiş ritüelinde canlandırılır. Ritüel özne, törenin gerektirdiği biçimde yeni bir alana giriş yapar, yeni statüsüne hazırlık için eski statüleri yerle bir edilir. “Eşik” (*liminal*) aşamasında ritüel özne başarıya ulaşır ya da engellenir. Başarıya ulaştığı durumlarda, ritüel özne “yeniden-bütünleşme/birleşme” aşamasına

geçiş yapar ve yeni statüsüne sembolik olarak kavuşur. Eğer engelle karşılaşırsa “kriz” yeninden ortaya çıkar. Bu durumda, ritüel sürecin tamamı tekrardan düzenlenir. Bu tekrar düzenleme ve ayarlama sürecinin, tiyatroyu anıştıran oyunsu (ludik) bir görünümüne sahip olduğunu gözlemleyen Turner, bulgularından yola çıkarak, ritüelin kültürel süreçlerdeki bütün sınıflamalar ve kategorilerden doğan, dönüştürücü işlevlere sahip performatif bir etkinlik olduğunu iddia etmiştir.

Turner’ın “sosyal drama” teorisi, çağdaş tiyatro araştırma ve uygulamalarının dikkatini de bu açıdan çekmiştir. “Sosyal drama”ların “onarma” aşamasında tiyatroyu anıştıran eylem kalıpları icra edilir. Turner’a göre, “sosyal drama” günlük hayattaki sosyal etkileşimin akışı içinde bir “kriz”in doğmasıyla başlar. Ritüelin dönüştürücü gücü, “sosyal drama”nın “kriz” aşamasında ortaya çıkar. Performans, hareket, sahneleme, konu, kriz, onarma, bölünme ve birleşme aşamalarından oluşan “sosyal drama”nın “onarma” aşamasına gelindiğinde, ritüel özne için gündelik hayattan ayrılan bir ortam meydana gelir. Bu aşama ritüelin öznesi açısından muğlak, ama aynı zamanda yaratıcılığın had safhada olduğu doğurgan bir atmosfer yaratır. Ritüel özne’nin “eşik” (*liminal*) aşaması yaşadığı nokta burasıdır. Özne adeta bir “araf” yaşar.

Turner’a göre, doğaya bağlı olarak yaşayan Ndembu gibi toplumlar için “eşiksellik” (*liminality*), toplumsal devamlılığın garantisidir. Modern sonrası toplumlarda, bu statüye tekabül eden etkinlikler sanat başlığı altında sürdürülen çalışmalardır. Eşik ritüelleri zorunluyken, modern sanayi toplumlarında daha çok görülen “eşiğimsi” (*liminoid*) etkinlikler gönüllülük esasına göre yapılır. Tiyatro örneğin, “eşiğimsi” (*liminoid*) bir alan yaratarak, seyircisinin gündelik hayatın ciddiyete dayalı akışını performans boyunca gönüllü olarak askıya alır. Seyirci, “eşiğimsi” (*liminoid*) uzamda ritüel benzeri sembolik eylemleri “oyun” kurgusu içinde deneyimler. Aynı durum, eğlenmek amacıyla gerçekleştirilen haz verici tüm boş zaman etkinlikleri için geçerlidir.

“Sosyal drama” aşamalarından olan “gedik”, belli bir olayın toplumsal herhangi bir birimin dengesini harekete geçirecek başlangıç noktasıdır. “Kriz”, gediğin toplumda görünecek şekilde genişlemesidir. “Onarma”, krizi onarmak ve sorunu çözmek için yapılandır. En önemli bağlayıcı yüzleşmeler bu aşamada yaşanır. Topluluk üyeleri, farklı görüşlerini bir potada eriterek kendisini yönetmeyi öğrenir. “Onarma” aşaması, ritüel ve kültürel performanslarını harekete geçirir, dönüşüme neden olur. “Bütünleşme” ise gediğin tamamıyla onarılmasıdır. Aksi halde “bölünme” tekrar yaşanır.

“Sosyal drama” süreci içindeki bir aşamaya karşılık gelen “eşik” (*liminal*) durumu, Turner’ın pespektifinden bakıldığında, yaşantı (*erlebnis*) içindeki doğal ve sosyal geçiş süreçlerindeki kesişme noktalarında meydana gelir. “Eşik” (*liminal*) durumu, karakter olarak çoğul, parçalı ve deneyseldir. Kişi, “eşik” (*liminal*) durumunda, topluluğun devamı için zorunluluk altındadır. *Liminal* etkinliklerde, sosyal gerçekliğin temsil edilmesini sağlayacak bir performans oluşur. “Eşiğimsi” (*liminoid*) durum ise, Batı Avrupa’nın kapitalist toplumlarında, endüstrileşme ve teknolojileşmenin yaygınlaştığı, reel sosyal sınıfların oluştuğu dönemde ortaya çıkmıştır. “Eşiğimsi” (*liminoid*) kavramı bu nedenle, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın başlarında, Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri’nin başını çektiği demokratik-liberal toplumları karakterize etmektedir. “Eşiğimsi” (*liminoid*) durum, ana akım ekonomik, politik yapıların ve organizasyonların haksızlıklarına, faydasızlıklarına ve ahlaksızlıklarına başkaldırma ve tahammül etme görevi görmektedir. “Eşiğimsi” (*liminoid*) durumda kişi, kendini özgür hisseder. Özgür iradesiyle *liminoid* etkinliklere katılır. Turner’a göre ritüeller *liminal* etkinliklerdir; modern sahne performansları ise, *liminoid* etkinliklere girer.¹⁶⁹

Sonuç olarak Turner, toplumun sosyal süreçlerini bir dram olarak ele almıştır. Bu süreçlerin çatışmacı özelliğini, “sosyal drama” kavramıyla açıklamıştır. Sosyal çatışmaların ritüellerin konusu olmasıyla, ritüellerin performatif özelliğini vurgulamış,

¹⁶⁹ Bkz. Turner, 1982, s.32-33.

“sosyal drama”yı da ritüel performans ile ilişkilendirmiştir. Diğer bir deyişle Turner, sosyal yaşantının bir sahneyi andıran dramatik karakterini, ritüelleri sergilemek şartıyla ifade eden bir performans olarak kavramlaştırmış; ritüellerin sosyokültürel yaşamı içinde barındıran performans niteliğini öne çıkaran “sosyal drama” kuramıyla çağdaş tiyatro araştırma ve uygulamacılarını derinden etkilemiştir. Turner, sahne estetiğini barındıran “estetik performanslar” ile “sosyal drama” arasında bir ilişki kurmuştur. Bu ilişkiye göre, “estetik performans” ve “sosyal drama” arasında olumlu bir akış vardır. “Sosyal drama”da görülen eylemler, “estetik performanslar” tarafından canlandırılır, şekillendirilir ve yönlendirilir. İki taraftan da sürekli bir akış söz konusudur. Fakat bu akış bitmeyen, sonsuz ve tekrar eden değil, sarmal bir özelliğe sahiptir. Bu sarmal yapı buluşlara cevap verir, toplum yaşamındaki değişimlere uyum sağlar. Örneğin; bir eylemci protesto etmek, mevcut toplum düzenini değiştirmek ve devirmek amacıyla eylemlerini desteklemek için belli sahneleme tekniklerine, seyirciye seslenme yöntemlerine çalışır. Aynı zamanda sanatçılar da günlük yaşamdaki olaylardan yararlanarak sahneye çıkarlar.

Turner’ın kuramına göre, ritüelleştirilmiş eylem kalıpları aracılığıyla kutsal semboller ve sembolik tipler üretilir. Tiyatro sanatı açısından bu bilgi şu açıdan önem taşır: “Eşik” (*liminal*) aşaması, tiyatro sahnesindeki imgesel dünya ile seyircinin gündelik yaşamı arasında yer alır. Diğer bir deyişle, sahne Turner’ın terminolojisi ile konuşacak olursak, bir “liminal alan”dır. Bir eşik olarak tiyatro sahnesi, bütün olasılıklara açık bir “eşik ritüeli” alanıdır. Ritüellerde ritüel öznenin “eşik” aşamasındaki dönüşümü tüm gözlere kapalıyken, ilginç bir biçimde, tiyatro sahnesinde gerçekleşen oyuncunun dönüşümü seyircinin bakışına açılır. Yirminci yüzyıl tiyatrosunda araştırmaların seyrini oyuncunun bedenine yönlendiren gelişmelerden bir tanesi de budur.

1.3.2. Catherine Bell'in Ritüelleştirme Stratejileri

Çağdaş tiyatro araştırmalarında kilit öneme sahip olan ritüel araştırmaları, yirminci yüzyılda insan doğasını, iletişim kurduğu çevresi ile derinlikli olarak kavramak üzere inceleme alanlarına dahil eden sosyal ve beşeri bilimler çatısı altında başlamıştır. Adı geçen bilimler, gündelik yaşamda bilinçli ya da bilinçdışı olarak yaptığımız ritüel davranışları tüm boyutlarıyla ele almıştır. Ritüele olan ilginin sebebi şudur: En genel haliyle, kutsallaştırılmış davranış kalıpları olarak adlandırabileceğimiz ritüeller, gündelik yaşamımızın anlamlı bir parçasını oluşturur. Çoğu zaman farkında olarak ya da olmayarak, kendimizce kutsal ya da kutsal olmayan anlamlar yüklediğimiz ritüel nitelikli gündelik davranışlar sergileriz. Bu davranışlar, doğamızı anlamada büyük ipuçları sağlamaktadır. Ritüel, Türkçede sıfat olarak “âdet haline gelmiş”, isim olarak “âyin”¹⁷⁰ anlamlarını; “âyin” ise “dini tören” anlamını taşımaktadır.¹⁷¹ Ritüel, “Bir grubun ya da dini topluluk üyelerinin belirli aralıklarla gerçekleştirdikleri kuralları önceden belirlenmiş, biçimselleşmiş davranış kalıpları”¹⁷² biçiminde tanımlanmaktadır.

Geçtiğimiz yüzyıldan bu yana araştırmacılar, mit ve ritüel arasında sıkı bağlar olduğu bilgisinde yola çıkarak, ritüellerin oluşumu, insan yaşamındaki yeri ve önemi ya da işlevleri gibi konulara eğilmektedir. Lord Raglan, 1955 tarihinde yayınlamış olduğu **Mit ve Ritüel** adlı çalışmada mitlerin, “ritüeller ile ilgili ortaya çıkmış anlatılar”¹⁷³ olduğunu belirtir.

İnsanlığın en erken dönemlerinden başlayarak, binlerce yılda gelişen mitlerin kaynağında kutsal ile bir biçimde ilişkili olmak arzusu bulunmaktadır. İnsan toplulukları, kutsal ile ilişki kurmak için de mit anlatılarının somut eylem kalıpları olarak

¹⁷⁰http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a0acba4e98af5.00927575, Erişim Tarihi: 14.11.2017

¹⁷¹http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a0acbad5b9bd6.71586371, Erişim Tarihi: 14.11.2017

¹⁷² Orhan Öztürk, “Ritüel”, **Folklor ve Mitoloji Sözlüğü** içinde, (İstanbul: Phoenix Yayınları, 2009), s.502.

¹⁷³ Özkul Çobanoğlu, **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1999), s 151.

canlandırılmasına dayanan ritüelleri üretmişlerdir. Kutsal ile bir biçimde ilişkili olma ya da iletişim kurma arzusunun temelinde, şüphesiz, insanın kendini doğa karşısında aciz ve güçsüz görmesi, doğanın fiziki gücü ve azameti karşısında, bu gücün arkasında görünmeyen güçlerin olduğuna inanma ve kendini bu güçlerden koruma ihtiyacı bulunmaktadır. İster doğanın fiziki gücüne, ister bu gücün ardındaki görünmeyen sebeplere itikat besleme amacı güdülsün, temel konu bilinç dışında duyulan “korku” ile “kendini koruma içgüdüsü” gibi etmenlerle eylemde bulunmaya zorlanmıştır. Kutsalla ilişki kurma girişimleri sonucunda, günümüzde “din” olgusuna karşılık gelen “mit” ve “ibadet” olgusuna karşılık gelen “ritüel” kavramları ortaya çıkmıştır.

İnsan topluluklarını periyodik olarak tekrar etme gereği duydukları kalıplaşmış eylemleri üretmeye sevk eden en etkin zorlayıcı sebep, doğa karşısında duydukları “çaresizlik” hissidir. İnsanlar, yaşamları boyunca doğayla nasıl baş edeceklerinin yollarını aramak zorunda kalmıştır. Anlam arayışındaki bir canlı türü olarak, cevap bulamadıkları durumlarda, doğa olaylarını yöneten, doğadan da üstün ve güçlü varlıklar olduğuna dair inançlar geliştirmek durumunda kalmışlardır. Bu varlıklarla baş edebilmek için fizikötesiyle iletişim kurma gereği duymuş, bu yolla doğayı, fizik âlemi kontrol altında tutabileceklerine kanaat getirmişlerdir. Ritüel, bu noktada önemli bir konum kazanır. İlk insanlar, dini ve sosyal bir takım eylemlerde bulunur. Bu eylemler giderek belli döngüsel periyotlar halinde tekrar edilmeye başlanır. Böylece ritüel, zamanla bilinçli, belirli tekrarlar yoluyla büyük bir grup etkinliği haline dönüşür. Bugün ritüel kavramının kurumsallaşmış bir yapı oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Geniş bir içeriğe sahip olması sebebiyle, ritüel hakkında ortak bir söz birliği bulunmamaktadır. Ancak ritüel araştırmacıları son yıllarda daha çok, ritüelin gündelik hayattaki işlevlerine odaklanmaktadır. Bu araştırmacılarından bir tanesi de, ritüeli **din** bağlamından, **dindışı kutsal** bağlamına yerleştiren bu kuramsal yaklaşımın temsilcilerinden biri olan ritüel kuramcısı Catherine Bell’dir. Onun ritüel kuramı,

deneyimin sahnede yeniden üretilmesi sürecini araştıran deneysel tiyatro araştırma ve uygulamacılarının estetik üretimlerini çözümleyecek kavramsal başlıklar saptamada ilham verici bilgiler içermektedir. Bu nedenle, içerdiği kavramlarla birlikte aşağıdaki satırlarda Catherine Bell'in ritüelleştirme stratejileri kuramı incelenmiştir.

Önceki ritüel araştırmacılarından farklı olarak, ritüeli olgusal bir gerçeklik olarak kabul eden Catherine Bell, çalışmalarında ritüelin **ne olduğunu** değil, daha çok insanın bir sosyal yaşam stratejisi olarak gündelik yaşantısında sergilediği **ritüelleştirme** edimleri üzerinde durur. Ona göre, (ister *erlebnis* isterse *erfahrung* anlamıyla olsun) insan, **tüm deneyimlerinde ritüelleştirme eğilimi sergiler**. İster yaşantı boyunca, isterse yaşantı sürecinde olup biten bir şeyin ardından ders çıkardığımız deneyimlerimiz olsun, tüm eylemlerimizi farkında olarak ya da olmayarak “ritüelleştiririz” ve yine farkında olarak ya da olmayarak, **eylemlerimizi ritüelleştirecek stratejiler** geliştiririz.

Catherine Bell, konuya açıklık getirmek için, olgusal bir gerçeklik olarak kabul ettiği ritüelleri şu başlıklar altında tasnif eder:

- 1) Geçiş ritleri ya da “hayat krizleri” (*life crisis*) olarak ritüeller
- 2) Takvimsel (*calendrical*) ya da hatırlatıcı (*commemorative*) ritüeller
- 3) Değiş-tokuş (*exchange*) ve birleşme (*communion*) ritüelleri
- 4) Felaket-keder (*affliction*) ritüelleri
- 5) Sevinç, oruç, festival ve bayramlara (*feasting, fasting and festivals*) ilişkin ritüeller
- 6) Politik (*political*) ritüeller.¹⁷⁴

Ritual Theory, Ritual Practice¹⁷⁵ başlıklı kitabının giriş bölümünde, ritüelleştirme sürecinin nasıl gerçekleştiğini incelediğini belirten Catherine Bell; ritüelleştirme stratejilerinin izini süreceğini ve bu stratejileri tanımlama çabası içinde olacağını ifade ettikten sonra şu soruyu sorar: Neden bazı eylemleri ritüel olarak tanımlıyoruz ve ritüelleri diğer eylemlerden ayıran nedir?¹⁷⁶ Ona göre, insanın bir şeyi

¹⁷⁴ Bkz. Fiona Bowie, **The Anthropology of Religion: An Introduction**, Blackwell Publishing, Malden, 2003, s. 156. Ayrıca bkz. Catherine Bell, **Ritual Perspectives and Dimensions**, Oxford University Press, Oxford and New York, 1997, s. 93-137.

¹⁷⁵ Bkz. Catherine Bell, **Ritual Theory Ritual Practice** (New York: Oxford University Press, 2009).

¹⁷⁶ Bkz. Catherine Bell, “The Practice of Ritual Theory”, **Ritual Theory Ritual Practice** (New York: Oxford University Press, 2009), s.19-55.

ritüelleştirme ediminin temel hedefi, “ritüelleşmiş bir beden” üretmektir. Çünkü “ritüelleşmiş bir beden” sahibi olduğumuzda, ritüel duygusuna (*the sense of ritual*) sahip oluruz. Ritüel duygusu, sosyokültürel bir durum üretmek için insana gereklidir. Ritüel, bir pratik neticesinde elde edilir ve beden, eğer ritüel beden olmaya hazır değilse, ritüelleşme gerçekleşmez. Ritüel, karşıtlıklar yaratarak var olur. Mutlaka, toplumsal içgüdüyle kavranır. Bahsi geçen bu içgüdü, bireye özgü değildir; tüm topluluğu ilgilendiren ortak bir içgüdüdür. Tabi herkes aynı ivmeyle içselleştiremez, bu nedenle bazı karşıtlıklar meydana gelir.

Bell’e göre, yerel ve merkezi ritüeller karşılaştırılarak ritüelleştirmenin nasıl bir yol izlediği ortaya konulabilir. Ritüel duygusu kazandıktan sonra, katılımcı ritüeli yeniden üretir. Peki nasıl yapar bunu? 1. Öncelikli farklılaşma (şemaların yeniden üretilmesi) yoluyla, 2. Ertelenmiş çözümler (anlamın sürekli değişip yenilenebilmesi amacıyla ertelenmesi) yoluyla katılımcı ritüeli yeniden üretebilir.¹⁷⁷

Cahherine Bell daha sonra, insanın ritüelleştirme eğiliminde bir anlam arayışı olup olmadığına bakar. Bell, ritüel esnasında anlamın saçılarak dağıldığını belirtir. Anlam saçılarak dağılınca, geriye **ritüelin biçimsel çerçevesi** kalır. Catherine Bell’in benzetmesiyle, bir “karşıtlıklar” oyununa dönüşen ritüelde, **anlam sürekli bir sonraki ritüel gösterime ertelenir**. Bell, ritüelin bu özelliğini Derridacı bakışla, ayırım (*différance*) süreci olarak tanımlar. Ona göre, bu ayrımlar “karşıtlıkları” açığa çıkarır. O halde, “ritüelleştirme bir **karşıtlıklar oyunudur**”, der Catherine Bell. Bu oyun, **beden** ile **çevre** arasındaki etkileşim neticesinde meydana gelir. **Bedenler, her ritüelde, her seferinde farklı kimliklere bürünür**. Böylece, ritüelistik konvansiyonların oluşmasının önüne geçilir. Anlamlar ertelendikçe, ritüelde potansiyel bir anlam genişlemesi oluşur. Ritüel içinde anlam sürekli ertelendikçe, ritüel edimi de metaforlaşır.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Bkz. Bell, 2009, s.110-114.

¹⁷⁸ Bkz. Bell, 2009, s.69-93.

Catherine Bell anlamın ertelendiğini saptadıktan sonra, bunu hangi etmenlerin gerçekleştirdiğini tartışır ve adına “ritüelleştirme stratejileri” dediği eğilimleri keşfeder. Bell daha sonra, söz konusu stratejileri “içsel” ve “dışsal” stratejiler olarak ikiye ayırır. Ona göre, bahsi geçen stratejiler sayesinde, ritüelde “anlam” yakalanamaz. Diğer bir deyişle, ritüel anlam ele geçirilemez ya da anlam tam ele geçirilecekken sürekli bir sonraki gösterime ertelenir. Ritüelin **katı bir tekrara** dayanan biçimsel yapısına rağmen, bahsi geçen stratejiler sayesinde **ritüel katılımcısı her seferinde ritüeli sıkılmadan icra eder.**

Bell’e göre, bir toplumsallaşma stratejisi olarak “ritüelleştirme” edimlerinde, katılımcının bedeni, “ritüelistik şemalar” yoluyla şekillenir. Diğer bir deyişle, ritüel katılımcısı, ritüeller vasıtasıyla “ritüelleştirilmiş sosyal beden” inşa eder. Bu aşama, “kültürel” bir ritüel stratejisiyle oluşur. Yaşam pratiğinin gelişmesiyle katılımcıda sonradan ortaya çıkan ritüel duygusu (*the sense of ritual*), ritüelleştirmenin tekrarını garanti altına alan etmendir. Bu duyu sayesinde, **uygulama** yoluyla **ritüelleştirme** tekrar edilir, böylece yeni şemalar üretilir. Ritüelin yapısını meydana getiren de ortaya çıkan şemalardır. Ritüeller yoluyla sosyalleşen birey, toplum oluşturmak için bu **şemalara** ihtiyaç duyar. **Şema, bireyde yapılandırılmış yatkınlıkların tamamıdır.** (Bourdieu, bir sonraki bölümde buna habitus diyecek.) Birey, **şemalar** sayesinde **bedenini** tanır. Şema, yapı ile pratik arasındaki ilişkilerden oluşur. Eylem ile sürekli yeni bağlamlar oluşur. Söz konusu bağlamların eylem yoluyla gerçekleştirilen döngüsel tekrarı, **ritüel bilgi** (*ritual mastery*) kavramını oluşturur. Ritüel bilgi, **şemalara uzanan bedenin her defasında yeniden üretimini sağlar.** Diğer bir deyişle, ritüellerin döngüsel icrası sayesinde “anlam” sürekli ertelenir, ama katılımcı periyodik olarak tekrar eden ritüelleştirme edimleri sayesinde, ritüelleştirilmiş bir sosyal beden inşa ederek, ritüel duygusu kazanır, bu duyu ortak-toplumsal bir duyudur. Dolayısıyla, katılımcı toplumsallaşır.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Bkz. Bell, 2009, s.94-117.

Catherine Bell'in ifade ettiği süreç, uygulamalarla nasıl gerçekleşmektedir? Ritüel pratikler, toplumda ortaya çıkan bir problemi çözme işine yarar, bir tür **arıtma** işlevi görür. Ritüel pratiklerin arındırıcı işlevi, tragedyanın tanımında yer alan *katharsis* kavramını anıştırır. Ritüel katılımcısı neyi neden yaptığını bilir, ama sonuçlarını bilmez. Katılımcı ritüeli içselleştirmiştir; ama toplumsal bağlamda ritüellerin ne tür sonuçlara yol açtığını bilmez. Ritüelleştirmenin yaptığı şey; alan üretmektir. Katılımcı icracıların içselleştirdikleri şemalar, fiziksel hareketler yoluyla uzam ve zaman yaratır. Ortaya çıkan bu alanda, icracıların kalıp hareketleri yoluyla hem ritüel tekrarlanır hem de ritüel bu tekrarlar yoluyla yeniden üretilir. **Ritüelleştirme**, kaynağını **katılımcı icracılardan** alır; döngüsel ve hiyerarşıktır, ortaya çıkan insani niteliklerle ilgilenir, değerler ve semboller ile davranışlar üzerinde fikir birliği sağlar. Schechner, tüm performansların ritüel çerçevesi olduğunu söyler.¹⁸⁰

Ritüel ile beden arasında sıkı bir ilişki bulunur. Ritüel, insan bedenini yapılandıran sosyal pratiklerin başında gelir. Ritüelin, katılımcısına sağladığı en önemli bireysel kazanımların başında, kişilik/mizaç inşası gelir. Ritüeller, bireysel kişiliğimizi genişletir. Ritüelin, katılımcısına kazandırdığı en önemli sosyal kazanımı ise, toplumsal varlık vasfı inşa etme gücüdür. Bu konuda Bourdieu ritüelleştirmenin bir toplumsallaştırma stratejisi olduğunu iddia edecektir. Ritüeller, ritüelleri doğuran grubun değerlerinin muhafazasını, ritüeller esnasında bedene havale eder. Ritüellerde, beden vasıtasıyla bir eşgüdüm sağlanır.

Bu bilgilerden hareketle, **ritüel deneyimi** şöyle açıklamak mümkündür: Stilize edilmiş sembolik eylemler bütünü olan ritüellerin katılımcıları arasında kolektif deneyim yaşantılanır. Diğer bir deyişle, **ritüel deneyim**, kolektif bir doğaya sahiptir. Kişiler, gönüllü katılım esasına göre ritüele iştirak eder. Bu özelliğinden dolayı, ritüeller için bir grup eylemidir diyebiliriz. Ritüellerdeki çoğu sembolik eylemler **tekrara** dayanır ve

¹⁸⁰ Bell, 2009, s.108-110.

katılımcısının **bedenini** biçimlendirir. Ritüeleşmiş bir beden aracılığıyla, semboller bir sonraki ritüele taşınır. **Ritüel katılımcısı aynı stilize eylemleri her defasında gerçekleştirmesine rağmen, sıkılmaz ve her defasında ritüelden yenilenerek çıkar.**

Ritüel, doğüstü ya da doğötesi bağlamları referans alarak, tekrar edilebilir davranış kalıplarından oluşan sistemini, bu ön kabul çerçevesinde belirginleşen semboller üzerinden oluşturur. Bu özelliği ile ritüele dâhil olan bireyler, kazandığı ritüel tavır ve davranış örüntüleri ile dönüştürücü etkiye kavuşur. Ritüel esnasında, semboller katılımcısının bilinç düzeyinde, bir algı bombardımanı yaratır. Ritüel semboller, zihinsel olarak koşullayıcı izler bırakırlar. Bu koşullayıcılık, ritüel katılımcısını etkiler. Ritüelin ağırlık merkezi değişir; artık deneyimlenen “edim” olur. Ritüel performans deneyiminin bu gücü, oyuncu/ıracı odaklı çalışan Grotowski, Brook, Barba, Schechner ve Suzuki gibi çağdaş tiyatro araştırma ve uygulamacılarına ilham kaynağı olacaktır.

1.3.3. Pierre Bourdieu’nün Düşünsel Antropoloji Yaklaşımı ve Bazı Anahtar Kavramlar: *Habitus* – *Alan* – *Doxa*

Marcel Mauss tarafından kullanılan *habitus* kavramı, Fransız sosyolog Pierre Bourdieu tarafından yeniden tanımlanmış ve bir beden sosyolojisi yaklaşımı olarak ortaya konmuştur. *Habitus*, Sartre varoluşçuluğu ile Lévi-Strauss yapısalcılığı arasında bir noktada, “ayrılmaz bir insan pratikleri bilimi”¹⁸¹ olarak duran Pierre Bourdieu sosyolojisinin anahtar kavramlarından biridir. Bourdieu, toplumsal eylemlerin üretim mekanizmalarını açıklayan, birbiriyle ilintili bir dizi kavram geliştirmiştir. Bu kavramlar dizisi içinde, bireyin toplumsal eylemlerini belirleyen yatkınlıklar sistemi anlamına gelen *habitus*, Bourdieu’nün “inşacı yapısalcılık” (*structuralisme constructiviste*) adı verilen toplumsal eylem kuramının temelini oluşturur.

¹⁸¹ L. Wacquant, “Pierre Bourdieu”, *Sosyolojik Düşüncede İz Bırakanlar* içinde (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2008), s.259.

Pierre Bourdieu, özünde insan eylemlerinin, yönelimlerinin, yargılarının vs. arkasındaki toplumsal-mantığı açıklamayı amaçlamıştır. Onun bakış açısına göre sosyoloji, kişilerin içinde yaşadıkları toplumsal dünyanın nasıl işlediğini, toplumdaki tahakküm ilişkilerinin nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymalıdır. Diğer bir deyişle sosyoloji, toplumsal evreni oluşturan çeşitli toplumsal dünyaların en derininde gömülü olan yapıları açıklığa kavuşturmak için öncelikle, yapıların yeniden üretimini ya da dönüşümünü sağlayan mekanizmaları gün ışığına çıkarmalıdır.¹⁸² Bourdieu, böyle bir sosyolojik erek için “düşünümsellik” (*refleksivite*) adını verdiği sosyolojik bakış açısıyla çalışmayı öğütler. “Düşünümsellik” en genel anlamıyla, pratik ile kuram arasındaki sürece odaklanmaya işaret eder. Bourdieu’nun “düşünümsel” bakış açısı, yapı ile birey arasındaki diyalektik sürece odaklanmayı ve bu odaklanma süreci içinde, araştırmacının, kendisine de incelenen olayın/olgunun bir parçasıymış gibi bakmasını salık verir. “Düşünümsellik”, araştırmacının inceleme nesnesiyle kurduğu ilişkiyi nesneleştirme, ön kabul ve yanılsamalardan kendini arındırma ilkesidir. Bourdieu bu yöntemsel yaklaşımını, “katılımcı nesneleştirme” olarak kabul eder. Ona göre, bu sayede bilimsel bilginin sahiciliğini koruyabilir.¹⁸³ Bu bilgilerden hareketle, *habitus* kavramına yeniden dönmek yerinde olur.

Habitus, bireyin başından geçen toplumsallaşma süreci boyunca (aile, okul vs.) içselleştirilmiş olan ve kullanıma hazır eylem şemaları ya da diğer bir deyişle, bireylerin toplumsal olarak yapıp ettiklerinin tamamıdır. *Habitus*, Gordon Marshal’ın hazırladığı **Sosyoloji Sözlüğü**’nde “toplumsal yapılar ile toplumsal pratik (ya da toplumsal eylem) arasındaki bağı oluşturan bir dizi edinilmiş düşünce, davranış ve beğeni kalıpları için kullanılan, yapısal eşitsizliğe kültürel açıdan yaklaşmayı sağlayabilecek bir temel sunan ve

¹⁸² P. Bourdieu ve L.J.D. Wacquant, **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), s.17.

¹⁸³ Pierre Bourdieu’den aktaran Elyesa Koytak, “Tahakküme Hükmetmek: Bourdieu Sosyolojisinde Toplum ve Bilim İlişkisi”, **Sosyoloji Dergisi**, 3. Dizi, 25. Sayı, 2012/2, s.87.

eylemlilik üzerine odaklanmaya olanak tanıyan bir kavram”¹⁸⁴ olarak tanımlanır. Bourdieu ise şu kısa tanımı yapmaktadır:

Habitus kelimenin tam anlamıyla, ne tam olarak bireyseldir, ne de davranışları tek başına belirler; buna karşın, eyleyenlerin içinde isleyen *yapılandırıcı bir mekanizma*, eyleyenlerin çok çeşitli durumlarla başa çıkmasını sağlayan bir strateji üretme ilkesidir.¹⁸⁵

Gündelik hayattan siyaset alanına, kültürel beğenilerden konuşma tarzına kadar her hususta insanın toplumsal eylemlerinin kaynağı, bireyin bedenindeki eyleme dökülmeye hazır yatkınlıklar bütünü olan *habitus*dur. Her bireyin kendi kişisel toplumsallaşma süreci boyunca içinde bulunduğu nesnel varoluş koşulları, o bireyin öznel *habitusunu* kalıcı ve aktarılabilir bir şekilde biçimlendirir. Bu anlamda *habitus*, bireyin toplumsal pratiklerini üreten içsel yapının kalıcı bir mekanizmasıdır; çünkü ilk toplumsallaşma dönemlerinde köklü bir şekilde kazanılmış olan bu yatkınlıklar daha sonra değişime direnmektedir. Değişime direnen bir yapı, kendini muhafaza edebilir ve aktarılabilir. Örnek vermek gerekirse, belli bir ortamda (örneğin ailede) kazanılmış bir pratik yatkınlık, daha sonra başka bir ortamda (örneğin iş ortamında) kendini gösterebilmektedir. *Habitusun* kalıcı ve aktarılabilir niteliği, bireye devamlılık ve bütünlük kazandırır.

Habitus, bireyin içinde bulunduğu nesnel varoluş koşulları tarafından biçimlendirilmektedir. Bu anlamıyla, bir tür içselleşmiş dışsallık, öznelleşmiş nesnellik ve bireyselleşmiş toplumsal olarak yorumlanabilir. *Habitus* sayesinde, bireyin özneliğiyle toplumsal dünyanın nesnelliği, bireyin bedeninde buluşur. Birey kendi toplumsal-tarihsel varoluş koşullarını, yapılanmış bir yapı olarak üzerinde taşır. *Habitus*, mevcut toplumsal yapıları bireyin gözünde anlamlandırarak toplumu bireye tanıdık kılar. Bu kavram sayesinde toplum ve birey kategorileri birbirinden ayrı, hatta karşıt olmaktan çıkar; aksine birey ve toplum kategorileri iç içe geçmiş olur. *Habitus*, bireyin bedeni

¹⁸⁴ Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, Çeviren: Osman Akınhay-Derya Kömürcü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999), s.291.

¹⁸⁵ Bourdieu ve Wacquant, 2003, s.27.

aracılığıyla, bedenselleşmiş bir tarih olarak organizmaya bürünür. *Habitusun* Bourdieu yorumunda, tarihin kendisi her an yeniden üretilmiş olur. Bourdieu düşüncesinde *habitus*, bireyi ele geçiren bir yapı değildir. Bourdieu, bireylerin eylemlerindeki bilinçliliği, niyeti ve özgür iradeyi reddetmez. O daha çok şöyle bir vurgu gerçekleştirir: Bireyin eylemlerinin başlangıç noktası *habitus*dur. Birey, *habitusun* bu tetikleyici tarafı sayesinde, kendi toplumsal konumuna işaret eder.

Bourdieu'nün *habitus* kavramı, insanların içinde yaşadığı kültür ve alt-kültür sistemleri içerisinde zamanla zihinlerinde oluşan temel bilgi stokunu anlatır. Bourdieu *habitusu*, “belli bir durumda yapılması gerekli olan şeye ilişkin bir tür pratik kavrayış”¹⁸⁶ olarak görür. *Habitus*, bireyin algılama ve davranma tarzlarını üretir ve örgütler. *Habitus*, aynı zamanda bireyin pratiklerinin sınırlarını da çizmektedir. İçinde yaşadığımız toplumsal sistemlerin ve kültürlerin hâlihazırda tüm kurumlarını pratik olarak benimsediğimizde, *habitus* etkinleşir. *Habitus*, belirli türde yer ve koşullardaki toplumsal deneyimlerimizin bir sonucudur. Bunun yanı sıra *habitus*, zihnimizde taşıdığımız (dil, etnisite, vb.) sürekli eğilimler dizinini de ifade eder. İçinde bulunduğumuz kimi durumlar ve deneyimlerimiz, dünyaya, bilgi ve kaynaklara yaklaşımımızı derinden etkiler. *Habitus*, içinde yer aldığımız toplumsal bağlamının etkisini harekete geçiren bilişsel ve güdüsel bir mekanizma halini alır.

Habitus, toplumsalın oluşumunda belirleyici bir unsurdur. Sınıfsal yapılaşmayı kurarken, eş zamanlı olarak kişiye bir dizi kimlik yükler. Böylece kişi bir sosyal grup veya sınıfın üyesi olarak birtakım düşünce ve eylem eğilimleri yapısı edinir. Bu edinme sürecinde, kişinin gerçekliğini sorgulamadığı ve onun şeylere dair deneyimlerini yapılandıran zihinsel ve davranışsal bir sete benzer. Dolayısıyla *habitus*, içselleştirilmiş yatkınlıklar ve bir dizi yapılaştırma ilkesi olarak insan pratiklerinde merkezi bir belirleyicidir. Bourdieu'ye göre pratik, *habitusta* temellenmiş olan ve onu doğuran somut

¹⁸⁶ Bourdieu, 1982, s. 37-38.

etkinlik biçimleridir. Bu pratik, araçlar-amaçlar rasyonalitesi bağlamında en etkili araçlardır; çünkü her pratik kendi iç mantığına sahiptir.¹⁸⁷

Bourdieu'nun *habitus* yorumu, beden merkezli bir eylem kuramı etrafında şekillenmiştir. Toplumsallık içinde yaşamının getirdiği bir kazanım olarak, hepimiz bir pratik duyusu (*sens pratique*)¹⁸⁸ geliştiririz. Toplumsal alanın veya ortamın gerekliliklerine ayak uydurabilmek ve yerine göre uygun davranışlar üretmek için söz konusu pratik duyumuza başvururuz. *Habitus*, algı ve davranış şemalarımızı belli bir bütün halinde kullanımımıza hazırlarken; pratik duyumuz, söz konusu şemaları yerine göre devreye sokar. Örnek vermek gerekirse, rekabeti yüksek bir futbol müsabakasında, nadiren gol atma şansı yakalayan bir ekibin futbolcusunun, pozisyon içindeki arkadaşlarının hangisinin açığı gereği gol atmaya daha müsait olduğunu düşünüp tartarak bilinçli bir tercihte bulunacak zamanı olamayacak ve taraftarının da ondan beklediği gibi, sezgilerine güvenerek doğru hamleyi yapması beklenecektir. Bu tip anlık pozisyonlarda, “futbol dehası” türünden benzetmeleri hak eden futbolcuların ‘oyunu doğru okuduğu’ türünden yorumlara gebe, isabet oranı yüksek anlık tercihler yaparlar. Onlara doğru hamleyi yaptıran şey ise, esasında kazanmış oldukları pratik duyusudur. *Habitus*, bu pratik duyumuzu gerektiğinde kullanabileceğimiz, bedensel olarak bizlerde içselleştirilmiş algı ve davranış yatkınlıklarının tamamını içeren bir yapıdır. Zaman içinde toplumsalın bireye yüklediği önceden yapılandırılmış bir içsel yapı olarak *habitus*, tekil bireyin içinde yaşayan kolektif bir yapıdır. Sonuç olarak Bourdieu'nun *habitus* yorumu bize şunu der: Toplum adını verdiğimiz soyut mekanizma, kurumlar ve nesneleriyle hem dış çevremizde, hem de toplumu oluşturan tekil bireylerin her birinin bedenlerinde içselleştirilmiş algı, his, düşünce ve davranışa yönelik yatkınlık şemaları olarak (*habitus*)

¹⁸⁷ Bkz., Cuff, E.R., Shorrock, W. W. ve Francis D. W., **Perspectives in Sociology** (London: Roulledge, 1998), s. 325.

¹⁸⁸ Bkz., Pierre Bourdieu, **Pratik Nedenler**, Çeviren: Hülya Uğur Tanrıöver (İstanbul: Hil Yayınları, 2015).

var olurlar. Her bireyin, içinde yaşadığı toplumdan edindiği içselleştirilmiş yatkınlık şemaları (*habitus*) mevcuttur.

Kişinin icra ettiği tüm pratikler, kendisini çevreleyen toplumsal yapılarca belirlenir. *Habitus*, kişinin, bu yapıları içselleştirmesiyle görünür. Kişinin sergilediği her hareket, sosyal yapıyı yansıtır. Bu, şu anlama gelir: Sosyal yapı, kişinin hareketlerini belirler; dolayısıyla kişinin *habitusunu* etkiler. *Habitus*, kişinin ait olduğu sınıfın, kişiye verdiği içselleştirilmiş özelliklerdir. *Habitus* bu yüzden, pek çok yorumcuya göre alışkanlık kavramı ile bağlantılandırılır. Bourdieu'nün bakış açısına göre *habitus*, kişileri içeriden yöneten yapılaştırmacı bir mekanizmadır. Bourdieu, *habitusun* pratik mantığının kaynağına ve “oyun duygusu”na karşılık geldiğini iddia eder. Kişilerin eylemleri, *habitus* tarafından organize edilir.

Habitus, bir dizi temel özellikler barındırmaktadır. Buna göre *habitusun*, en temel özellikleri arasında, “bütünsel” ve “yeniden-üretilbilir” oluşu yer alır.¹⁸⁹ *Habitus*, “yeniden üretme” gücüne sahiptir. Bourdieu'nun sözleriyle *habitus*; “Tarihsel olarak inşa edilmiş, kurumsal olarak kök salmış, dolayısıyla toplumsal olarak değişken, üretici bir matris”¹⁹⁰tir. Demez'in ortaya koyduğu üzere Bourdieu'de bireyin bedeni, ait olduğu sınıfın ve toplumsal ve kültürel mirasının görünür kılındığı yerdir ve *habitus* kendini belirleyen konumlanışın algılanışını da tanımlamaktadır. Kişi toplumu kendinde taşır ve toplumu üretir. Kişi toplumu oluşturduğu için kişide var olan, içselleştirilen toplumsallık; toplumu, belleği dolayısıyla kişinin bedenini “yeniden” kurgular.¹⁹¹

Habitus, herhangi bir çevre ya da toplumsal formasyon içindeki varlık koşulları tarafından üretilir ve insan pratiklerini biçimlendirir. Bunu yaparken, aynı zamanda,

¹⁸⁹ Bourdieu, 1995, s.23.

¹⁹⁰ Pierre Bourdieu ve Loic J.D. Wacquant, **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, Çeviren: Nazlı Ökten (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), s.27

¹⁹¹ Gönül Demez, “Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: *Habitus*”, **Toplumbilim**, Sayı 24, 2009, s.17-25.

nesnel yapıları da yeniden üretir.¹⁹² Bourdieu'ye göre *habitus*, tarihin bir ürünüdür ve sürekli olarak yeni deneyimlerle karşı karşıya gelen, durmaksızın onlardan etkilenen açık bir yatkınlıklar sistemidir. *Habitus* (yapı), öznenen önce zaten vardır. Bourdieu bu nedenle, insanların öncelikle “yatkınlıklarını pekiştirecek deneyimler yaşamaya mahkûm olduklarını”¹⁹³ ifade eder. Kişi kendi *habitusunu* fark ederek, kendinde kalıcı olarak yerleşiklik kurmuş eğilimlerin yerine, daha farklı eğilimlere yönelme becerisi geliştirebilir. Dolayısıyla Bourdieu için *habitus*, bir kader değildir. Kişi kendi *habitusunu* üretebilir. *Habitus*, her deneyim sürecinde kendisi de dönüşerek yeni durumlar ve üretilebilir yeni stratejiler yaratır. *Habitusun* dönüştürülmesi, bir dizi koşula bağlıdır. Bourdieu'ye göre *habitus*, krizlerde değişime uğrar.¹⁹⁴ Kriz durumlarında, değişimi gerektiren herhangi bir durum değişime neden olacaktır.

Bourdieu sosyolojisinde, beden ile *habitus* arasında doğrudan bir bütünlük vardır. Kişi, yaşamındaki tercihleriyle yeni bir yapılanmaya gittiğinde ya da rutininde herhangi bir değişikliğe gittiğinde kendi *habitusunu* yeniden kurgulamaya başlamış olur. Her hareketin kurduğu bir beden vardır. Yaşayısta herhangi bir değişiklik doğrudan harekete yansiyacak ve hareketi değiştirecektir. Her tekil deneyim ile *beden* inşası gerçekleşir. Çünkü deneyim içeriden kaynaklanmakta, gerçekleşmekte ve bedeni beden ile değiştirmekte ve dolayısıyla yeni bir beden inşa etmektedir.

“İnşa edilmiş bir beden”, yeniden-üretilmiş bir *habitustur*. Beden burada-olan, yaşayan dolayısıyla mekâna ait ve mekânı üreten bir varlıktır. Beden, deneyimleri ile kendini üretir. *Habitusun* varlığından söz edebilmek için bir bedenin varlığına ihtiyaç vardır. Bu anlamda bedenin inşası eşzamanlı olarak *habitusun* üretimidir. Dans sanatından örnek vermek gerekirse, Foster'ın belirttiği üzere dans “bedeni yaratmaktan”

¹⁹² Bkz., Pierre Bourdieu, *An Invitation to Reflexive Sociology* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), s. 122.

¹⁹³ Bourdieu ve Wacquant, 2003, s.125.

¹⁹⁴ Bkz. M. Adams, “Hybridizing Habitus And Reflexivity: Towards an Understanding of Contemporary Identity”, *Sociology*, Vol. 40 (3), 2006, s.511- 528.

başka bir şey değildir ve hareket ile bedenin fiziksel inşası gerçekleşir. Ancak dans bedeni yalnızca fiziksel olarak inşa etmekle kalmaz. Bir performans sanatı olarak varlığını sürdürmekte olan balenin ortaya çıktığı ve sürdürüldüğü toprak temsiliyetin kendisini ve temsil edilen tüm unsurları kurgulamaktadır. Temsiliyet ise baleyi icra eden kişinin bedeni üzerinden veya bedeni ile sağlanmaktadır.¹⁹⁵

Bourdieu'nün *habitus* kavramı, beden çalışmalarına şu yönüyle antropolojik bir katkı sunmuştur: *Habitus* kuramı, toplumsal gerçekliğin nesnel yapısıyla bireysel deneyimin öznelliği arasındaki hayati köprüyü oluşturur. *Habitus*, geçmiş yapıdan esinlenir, içi geçmişten gelen bilgi ile doludur. Bu anlamda, deneyimin *erfahrung* anlamıyla örtüşen *habitus*, bedende cisimleşen bir şeydir. *Habitus* özel bir düşünce tarzına ait bireysel ve kolektif bir tarihe bağlı, geçmiş deneyimlere dayalı strateji üretici, kişinin gerçekleştireceği eylem mizaç ve eğilim kazandıran bir ilkedir. *Habitus* kavramına göre, bir insan bir davranışı “nasıl” yapacağını bilir fakat “neden” yaptığını açıklamada zorlanır. Çünkü bunu, sonraki sosyalleşme aşamalarında öğrenmiştir, farklı durumlara göre farklı stratejiler geliştirir. Yani insanlar, içinde yaşadıkları toplumsal koşullardan üretme olanağına sahiptirler, başka şansları yoktur ve bu üretim aşamasından yeni bir üretim elde ederler, işte bu aşama *habitus*tur.¹⁹⁶

*Habitus*un, anımsama “bellek” ile ilişkili bir yönü de mevcuttur. Spencer'ın dikkati çektiği üzere, *habitus* Bourdieu için sınıf ve kültürde temellenen bir anımsama aracıdır.¹⁹⁷ Ancak bellek, imgenin eski, bulanık veya soluk bir çeşidini sunmaz, her an yenidir ve her tekil deneyimin bütününe hem belirler hem de deneyim tarafından dönüştürülür ve Yücefer'in deyişiyle, deneyim onu “kendi rengine boyar”.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Bkz. S. L. Foster, “Dans Eden Bedenler”, Çeviren: İ. Kemer, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik** içinde, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, 2009), s. 153-169.

¹⁹⁶ Adem Palabıyık, “Pierre Bourdieu Sosyolojisinde “Habitus”, “Sermaye” ve “Alan” Üzerine”, **Liberal Düşünce**, Yıl 16, Sayı 61-62, Kış-Bahar 2011, s.129.

¹⁹⁷ Bkz. Spencer, 2009.

¹⁹⁸ Bkz. H. Yücefer, “Deleuze’ün Bergsonculuğuna Giriş”, **Bergsonculuk** içinde (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2005), s.7-49.

Habitus, sürekli bir değişim ve mücadele sürecindeki toplumsal koşullarla etkileşim içinde biçimlenir. Bazı benzer koşullar altında yaşam süren eyleyicilerde benzer özellikler, dolayısıyla benzer *habitus*lar görülür. Bourdieu bu noktada, toplumda özellikle kültür ve gücün işleyiş biçimlerini *habitus*, “sermaye” ve “alan” kavramlarıyla birlikte ele alır. Bourdieu “alan” kavramını, ilk defa 1966 yılında çıkardığı bir yayın olan *Les Temps Modernes*’te entelektüeller üzerine yayınladığı makalesinde kullanmıştır.¹⁹⁹ “Alan” kavramı burada, insanların manevralar yaptıkları, stratejiler geliştirdikleri ve arzu edilen kaynaklar için mücadele ettikleri toplumsal bir uzam olarak kurgulanmıştır. Bourdieu’ye göre alanlar; “[s]enkronik kavrayışın karşısına özellikleri bu uzamlardaki konumlarına bağlı olan ve işgal edenlerin (kısmen onlar tarafından bilinen) özelliklerinden bağımsız olarak çözümlenebilecek konumların (veya mevkilerin) yapılanmış uzamları olarak çıkarlar”.²⁰⁰

Bourdieu toplumsal yaşamın sadece ekonomik faktörler ve sınıflara bakarak incelenemeyeceğini, eğitim ve kültür başta olmak üzere, ekonomik faktörler dışındaki diğer tüm faktörlerin de toplumsal yaşamın şekillenmesinde ve akışında önemli bir rol oynadığı görüşündedir. Bourdieu’nün bu bakış açısı içinde, “alan” kavramı, düşünümsel metodunun çözümleyici kavramların birisi olarak *habitus* ile birlikte işler. Alan, Bourdieu sosyolojisinde, güç ilişkileri ile yapılandırılmış bir toplumsal mevkiler sistemidir. Bourdieu’nün belirttiği gibi alan, “üreticilerin özelliklerinin üretim ilişkileri içindeki konumlarına göre, nesnel ilişkilerin belli bir uzamında işgal ettikleri yer tarafından belirlendiği bir evren”²⁰¹ dir. “Alan” kavramı onun bakış açısından, farklı sermaye (ekonomik, kültürel, sosyal, entelektüel vs.) türlerine sahip toplumsal konumların olduğu, bireylerin sahip olmak için birbiriyle yarıştığı bir ‘mücadele alanı’dır. Bourdieu, farklı alanların oldukça özerk olabileceğini ve özellikle karmaşık toplumlarda birbirinden

¹⁹⁹ Anna Boschetti, “Bourdieu’s Work on Literature”, *Theory, Culture&Society*, Vol.23, 2006, s.140.

²⁰⁰ Bourdieu, *Toplumbilim Sorunları* (İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1997), s.104.

²⁰¹ Bourdieu, 1997, s.76.

oldukça farklı alanlar olabileceğini savunur. Örnek olarak da ekonomik alan, dinsel alan, akademik alan, hukuk veya edebiyat alanı, güç alanı vb. gibi alanları gösterir.²⁰²

Bourdieu'ye göre "alan" kavramı, "incelenen toplumsal uzayın üstüne bina edilen bir kavram/nesne"²⁰³ ve ayrıca, kendi belirlenimlerini, içine girenlere dayatan bir güç alanıdır. Örneğin bilim insanı olmak isteyen birisi o alandaki bilimsel sermayeyi edinmek ve o bilimsel çevrenin *habitusunu* kendisi için çıkış noktası kabul etmek zorundadır, yani bu alanın kurallarına bağlı kalmak zorundadır.²⁰⁴ Bu durumda, alanlar otonom yapılardır. Yani her alanın kendine özgü *habitusu*, sermayesi, işleyiş ve eylem mantığı, geleneği ve aktörleri vardır. Örneğin din, sanat, bilim, sanayi, hukuk gibi alanların her biri kendi işleyiş mantığına ve aktörlerine sahiptir. Alanda daha köklü geçmişe sahip olanların yerine talip olmaktadır. Bu nedenle alanda sürekli bir mücadele vardır. Alanda daha köklü olanlar korumacı bir refleks içinde olurken, alana yeni girenler elde etme ve yıkma stratejileri izlemektedirler. Bourdieu her alanda özgül ve indirgenemez bir biçim alan bu durumu, "homoloji" (eşmantık) olarak adlandırır. Bourdieu'ye göre homoloji, farklılıktaki benzerliklerdir. Alanlar arasındaki homolojik (eşmantıksal) ilişkiler, tamamen olmasa da özne pratiklerine bağlıdır. Bu ilişkiyi açıklamak için Bourdieu *habitus* kavramını kullanır. Yani özne, *habituslarına* bağlı olarak alanlarda benzer davranışlarda bulunmaktadır. *Habitus*taki bu pratik mantık, alanlar arasında bağlantıyı da sağlamaktadır.

"Alan" kavramı sosyolojik çözümleme anlamında ele alındığında alanın, toplumsal konumlar arasındaki bağıntıların bir bileşkesi olduğu görülür. Buradaki bağıntı nesnel olarak bireylerden bağımsız var olan gerçekliktir ve alandan alana farklılık

²⁰² Bkz. A. Wolf ve R. A. Wallace, **Çağdaş Sosyoloji Kuramları** (İzmir: Punto Yayıncılık, 2004), s.130.

²⁰³ E. Göker, "Ekonomik İndirgemeci mi Dediniz?", **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi** içinde, Derleyenler: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), s.545.

²⁰⁴ Loic J. D. Wacquant, "Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi", **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi** içinde, Derleyenler: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), s.63.

gösterir. Bourdieu alanı incelerken nelere dikkat edilebileceğine dair üç temel uğrak formüle eder. Bunlardan **(i)** ilki alanın konumunun iktidar alanına göre çözümlenmesi gerekliliğidir. İlgili alanın iktidar alanıyla olan ilişkisi ve onun karşısındaki konumu mutlaka hesaba katılmalıdır. **(ii)** İkinci uğrak, alandaki eyleyicilerin ya da kurumların konumları arasındaki bağıntıların nesnel yapısının kurulması gerekliliğidir. **(iii)** Üçüncü olarak da eyleyicilerin *habitus*larının çözümlenmesi gerekliliğidir.²⁰⁵

Bourdieu'ye göre *habitus* analizi, mutlaka alan analizi ile yapılır. Her iki analiz türü için de yukarıda değinilen iç içe geçmiş üç uğrağı takip etmek gerekir. İlk uğrakta yapılması gereken, araştırmanın nesnesi olarak kurulan alanın konumunu iktidar alanına göre çözümlenektir. Bourdieu'nün iktidar alanı kavramını siyasi alan ile karıştırmamak gerekir. Onun metinlerinde iktidar alanı, bütün alanlar birer “alt-alan” olarak düşünüldüğünde “üst-alan”ı ifade eder. Bütün alanlarda süregiden mücadele, iktidar alanındaki farklı sermaye türlerinin dağılımı (esas olarak ekonomik ve kültürel sermaye türleri arasındaki dağılımdır bu) üzerinde güç elde etmek içindir. Diğer bir ifadeyle, iktidar alanı, “iktidar şekilleri ve farklı sermaye türleri arasında var olan güç dengesinin yapısıdır. Aynı zamanda, farklı iktidar şekillerinin sahipleri arasındaki iktidarı tekeline alma mücadelelerinin de alanıdır.”²⁰⁶

Dolayısıyla, her alt-alanda farklı konumlarda yer alan eyleyicilerin ve kurumların hâkim konumlara erişmek için yürüttüğü mücadele, aynı zamanda iktidar alanında da hâkim konumu elde etmek için yürütülen bir mücadeledir ve sonucunda, iktidar alanına yakınlıkları ya da uzaklıkları doğrultusunda oluşan alanlar arasındaki hiyerarşiyi doğurur. Bu mantıkla düşünüldüğünde, örneğin sanat alanının iktidar alanından ayrı konumlandırılmayacağı ve burada tahakküm altında bir konumda bulunduğu görülür. Bourdieu'nün de belirttiği gibi, alan analizinin ikinci aşamasında söz konusu alandaki

²⁰⁵ P. Bourdieu ve Loic J. D. Wacquant, 2003, s.90.

²⁰⁶ Ali Kaya, “Pierre Bourdieu'nün Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), s. 416.

mücadelenin tarafları olan eyleyicilerin ya da kurumların işgal ettikleri konumlar arasındaki “bağıntıların nesnel yapısı kurulmalıdır.” Üçüncü aşama ise, kısaca *habitus* analizi diyebileceğimiz, eyleyicilerin toplumsal ve tarihsel süreç içinde sahip oldukları sermayelerinin de etkisiyle şekillenen güzergâhları sonucunda oluşmuş farklı yatkinlıklarının çözümlemesidir.²⁰⁷

“Alan”, çözümleyici açıdan, “konumlar arasındaki nesnel bağıntıların konfigürasyonu ya da ağı” olarak tanımlanabilir. Diğer bir ifadeyle, bir “alan” analizinde gözetilmesi gereken husus, incelenen alana içkin farklı konum almalar arasındaki ilişkiselliktir. Bourdieu’ye göre, her alanın farklı bir işleyiş mantığı ve özgül çıkarları vardır ve alanda elde edilebilecek faydalara erişim, eyleyicilerin ya da kurumların, o alanda sahip oldukları sermaye ya da iktidar türlerinin dağılımına göre işgal ettikleri konumlar tarafından belirlenir. Toplumsal uzamda eyleyicilerin ya da grupların konumsal dağılımlarındaki farklılaşma, toplumsal sınıflar arasındaki hiyerarşiyi ve tabakalaşmayı oluşturur ya da yeniden üretir. Özetle, toplumsal alandaki mücadelelerin temelinde, bu iki sermaye tipinin simgesel ya da cisimleşmiş herhangi bir biçimini tekeline almak yatar.

Tüm bu bilgilerden hareketle, bireylerin içinde yaşadıkları toplumsal dünyada karşılaştıkları durumlara karşı uyum sağlamada, bilinçten çok bedensel ve pratik mantığa dayalı olarak geliştirdikleri yatkinlıklar bütünü olarak tanımlanan *habitus* ile “alan” kavramları arasında bağıntı daha net görünmektedir. “Alan”, varlığını sürdürmek için *habitusu* şekillendirir. Çünkü bir “alan”, yeniden üretimini sağlayacak eyleyicilere ihtiyaç duyar ve bu eyleyiciler *habitusun* varlığı sayesinde etkin olurlar. Bu anlamda, *habitus* yeniden üretimi sağlayarak alanın var olmasında etken rol oynar. Bu durum *habitus* ve alanın birbirine ne kadar bağlı olduğunu kanıtlar. Şöyle der Bourdieu:

Bizzat kendisinin bir ürünü olan “alan”la gerçek bir ontolojik suç ortaklığı ilişkisi içinde olan *habitus*, bilinçlilik gerektirmeyen bir bilme biçiminin, planlı olmayan bir niyetliliğin/yönelmişliğin, kişinin açıkça ifade etmeden de geleceğe yönelmesini mümkün kılan dünyadaki düzenliliklere pratik hâkimiyetin bir ilkesidir. ... *Habitus* ve

²⁰⁷ Pierre Bourdieu ve Loic Wacquant, 2003, s.90.

alan arasındaki iki yönlü ilişki derinlemesine analiz edilebilir: Yapılaşmış bir uzay olarak “alan” habitusu yapılandırma eğilimindeyken habitus da alana ilişkin algıyı yapılandırma eğilimindedir.²⁰⁸

Bourdieu’nun yukarıda açıklanan çözümleyici kavramlarının bu çalışma için ne işe yarayacağını açıklamadan önce onun *doxa* adını verdiği kavramına da göz atmak gerekmektedir.

Doxa, alana katılan eyleycilerin üzerinde anlaşılan, sorgulanmayan değerleri, görüşleri ve inançlarını ifade eder. Gündelik hayata katılımımız ve kurduğumuz ilişkiler bize birtakım pratik bilgiler kazandırır. Ancak bu bilgiler gerçekliği sorgulanmayan, itiraz kabul etmeyen ve çoğu kez hissedilen bilgilerdir; yaşayabilmemiz ve katılım gösterebilmemiz için bu bilgilere ihtiyaç duyarız. Bourdieu, eşyanın tabiatı gibi gözükken bu “çarpıtılmış” anlama biçimlerinin gerçekte toplumsal olarak üretildiğine ve bağlamı olan kültür ya da alana göre değiştiğine vurgu yapar. Ona göre, “hiç kimse *doxa* olmadan yaşayamaz ve yanlış-tanımlar olmadan hayat oyunlarını oynayamaz.”²⁰⁹

Bourdieu sosyolojisine göre, *doxa*, hayatı “yanlış tanımlardan oluşan bilinç öncesi anlayış”tır. Her alana özgü *doxa*, araştırmacıları hatalı bir ön kabulden hareket etmeye yönlendirme tehlikesi taşıması dolayısıyla metodolojik açıdan dikkat edilmesi gereken bir noktadır. Bu nedenle, Bourdieu’ye göre her sosyolog bir araştırmaya başlarken öncelikle gündelik hayatın bu “yanlış-tanımlardan oluşan bilinç-öncesi anlayış”ını hesaba katmalı ve bilinen, kabul gören her türlü bilgi ve davranış pratiklerine dair inanç, algı ve düşünüş biçimlerine şüpheci yaklaşarak onları sorgulamaya tabi tutmanın yöntemlerini bulmalıdır. Bu, Bourdieu’nün, sosyal olguları ele geçirerek dünyayı daha nesnel biçimde kavramanın elzem koşuludur.

²⁰⁸ Pierre Bourdieu, “Viva La Crise!: Sosyal Bilimde Heterodoksi İçin”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, Derleyenler: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), s.48.

²⁰⁹ Craig Calhoun, “Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Sosyolojisi**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), s.102.

Koytak’ın belirttiği gibi, Bourdieu, *habitusu* alanda işler hale getiren ve böylelikle toplumsal eylemleri başlatanın, alanın kurallarına duyulan sabit inanç anlamındaki *doxa* olduğunu belirtir. *Doxa*, katılımcıya, alana ait olma duygusu veren ve alanın işleyiş tarzını doğal gösteren ön kabullerdir. Verili toplumsal tahakküm düzenini, faillerin pratik duyuları ve bedenleri için normalleştiren, meşrulaştıran ve doğalmış gibi gösteren *doxadır*.²¹⁰

Alanın nesnel yapısına algı ve eylem düzeyinde uyum ve yatkınlık kazandıran *habitus*, alanın kurallarının doğal ve meşru görülmesini sağlayan *doxa* ve failleri alandaki verili çıkarların amaçlanmaya değer olduğuna inandıran *illusio* arasındaki bu suç ortaklığı, mevcut tahakküm ve eşitsizlik ilişkilerini yeniden üreten pratikleri **üretir**. *Habitus*, *doxa* ve *illusio* arasındaki işbirliği, bireylerin içinde bulundukları çeşitli toplumsal alanlarla kurdukları pratik ilişkiye işlerlik ve rutin kazandırır.

Bourdieu, geliştirdiği kavramların anlaşılmasını kolaylaştırmak için “oyun” örneğini verir. Buna göre, oyunun oynandığı yer alandır ve oyuncular oyuna dâhil olmak için o oyundan elde edilebilecek bazı çıkarlara sahip olmalıdırlar. Bu çıkarları *illusio* kavramı karşılar ve oyunun oynanmaya değer bulunması ve kuralların (*doxanın*) sorgulanmaması şeklinde karşımıza çıkar. Oyuna dâhil olmak demek onu oynamaya değer bulmak demektir. Oyuna dâhil olarak bu değer sorgulanmadan alanın yerleşik düzeni (kuralları – *doxası*), tanınmış ve benimsenmiş olur.²¹¹ Her oyuncu, oyunda kullanılmak üzere elinde bazı kozlar bulundurur ve bu kozları da Bourdieu’nün “sermaye”* kavramı karşılar. Sermayeler, içinde bulundukları şartlara göre farklı önemlere sahiptir. Sermaye tipleri, önem durumuna göre, pratikte toplam olarak “simgesel sermaye” olurlar. Bu sermayeler bütünü, oyuncuların ellerinde koz olarak işlev

²¹⁰ Koytak, 2012, s.91.

²¹¹ Bourdieu, 2006, s.405.

* Bourdieu sosyolojisinde üç tür sermaye tanımı yapılır: 1. Ekonomik sermaye (maddi kaynaklar), 2.kültürel sermaye (eğitim yoluyla edinilmiş kültürel kodlar), 3. Toplumsal sermaye (ilişkiler ağı).

görür. Her koz farklı işlevlere sahiptir, yani her sermaye tipi farklı alanlarda farklı işlevler görebilir. Özetle “alan”, oyunun (sosyolojik mücadelenin) sürdüğü bir yerdir. Bireyler ellerinde bulundurdıkları sermaye, sorgulamadan kabul ettikleri kurallar (*doxa*) ve oyunun sonunda elde edeceklerine inandıkları çıkarlar (*illusio*) doğrultusunda kendilerini sonuca götürecek bazı yollara zaman içerisinde aşına olmaya başlarlar. Bourdieu, sonuçlara giden yollara ilişkin toplumda oluşan davranış kalıpları ya da yatkınlıklar bütününe *habitus* adını verir.²¹²

Bourdieu sosyolojisinin, yukarıda kısaca değinilen kavramlarının, zaman içinde kazandıkları pratik değerlerle kendi estetik üretimlerini gerçekleştiren köklü bir Tiyatro ekibinin, Tiyatrotem’in çalışmalarını yorumlamak için çözümleyici bir değeri mevcuttur. Özellikle *habitus* kavramının bu tez açısından anahtar olduğunu söylemek yerinde olur. Tekrar hatırlamak gerekirse *habitus*, bir taraftan nesnel yapıların ve tarihin sonucudur; öte taraftan tarihi yapan pratik (*praxis*)tir. *Habitus*, bazen de farkında olmadığımız bilinç dışı güdüler olarak anlaşılmaktadır. *Habitus* kişi ile yaşadığı çevrenin nasıl bir arada bulunduğunu yapılandıran bir kavramdır. Yaşama, kavrayış, gündelik yaşama dair durumların nasıl gerçekleştiğini anlatır. *Habitus* geçmişin deneyimleri ile şimdinin etkinliklerini içerir ve bireyin sosyal sınıfının belirlenmesinde önemli ölçüde etkili olur. Bourdieu’nün “alan” ile *habitus* kavramları arasında yaptığı çözümlemeden çıkarsadıklarım doğrultusunda, alana çıkıp inceleme yapacak olan araştırmacıya şöyle bir tavsiyede bulunduğu kanaat getirdim: *Alanın konumunu, iktidar alanına göre çözümle. Alandaki eyleyicilerin ya da kurumların konumları arasındaki bağıntıların nesnel yapısını kur. Son olarak, eyleyicilerin habituslarını çözümle!* Bourdieu’nün izinden giderek, Tiyatrotem’in reel gündelik yaşamdaki rutinlerine, bu rutinler içindeki tekrar davranışlarına, rutini kıran krizlere odaklandım. Böylece, onların yaşam ve sanat pratiklerinde, yaşadıkları kırılmalara ve başarıya ikna olma ve üretime devam etme

²¹² http://www.stoag.hacettepe.edu.tr/SBR328_3.haftaokumasi.pdf, Erişim Tarihi: 10.12.2017

süreçlerine şahit oldum. Elde ettiğim veriler çözümlerken yine Bourdieu sosyolojisinde başat rolü olan bir okuma stratejisi geliştirmeye çalıştım. Onun okuma stratejisi ile “olasılar uzamı” adlı kavramını burada yeniden hatırlamakta fayda var.

Pierre Bourdieu, **Sanatın Kuralları** adlı yapıtında, yazın ve sanat alanında “dış okuma” ile “iç okuma” şeklinde ifade bulan yaygın karşıtlığı aşmayı sağlayan bir sanat sosyolojisi önermesi getirmiştir. “İç okuma”, kültürel yapıtı hiçbir şekilde tarihsel veya toplumsal bağlama gönderme yapmaksızın salt okumaya tabi tutmaktır. “Dış okuma” ise tam tersine, yapıtın ve onu üreten kültürel üreticilerin ortaya çıkışını dönemin ekonomik ve toplumsal koşullarına indirgeyen incelemedir.²¹³ Ona göre hem iç incelemecilerin hem de dış incelemecilerin göz ardı ettiği ortak nokta şudur: Her iki inceleme türü de kendi işleyiş yasaları ve kendi tarihi mevcuttur. Bunlar, Bourdieu’nün “sanat alanı” olarak adlandırdığı, sanat ürünlerinin uzamıyla üreticilerin uzamını ve ikisi aralarındaki ilişkiselliği ifade eden, sanatsal üretim evreninin bizzat kendisidir.

Bourdieu sanatsal alanın işleyişini açıklamak için “olasılar uzamı” kavramını kullanır. “Olasılar uzamı”nı sanatçıların *habitus*larının, sanatsal üretimlerin ve sanat alanının tarihinin kesişme uzamı olarak tanımlamak mümkündür. Bourdieu’nün kendi cümleleriyle ifade etmek gerekirse,

Belli bir dönemin üreticilerinin, ekonomik ve toplumsal çevrenin doğrudan betimlemeleri karşısında hem yer ve zaman olarak konumlanmış hem de görece özerk olmalarını sağlayan, bu olabilirler uzamıdır. Böylece örneğin, çağdaş tiyatro yönetmenlerinin yaptıkları tercihleri anlayabilmek için, bu tercihleri ekonomik koşullarla, sübvansiyon ya da gişe gelirleriyle, hatta seyircilerin beklentileriyle bağlantılandırmakla yetinemeyiz. 1880’lerden bu yana sahneye koyma sanatının tarihine başvurmamız gerekir; çünkü adına layık bir yönetmenin kendi konumunu belirlemek için dikkate alması gereken bir ‘gösteriyi oluşturan öğeler bütünü’ ve tartışmalı noktalar evreni biçiminde tanımlayabileceğimiz özgün sorunsal, bu tarih sürecinde oluşmuştur.”²¹⁴

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere, sanat alanı içinde yapılan üretimler açısından düşünüldüğünde, aynı anda hem belli bir derecede kısıtlamayı hem de farklılaşma

²¹³ Pierre Bourdieu, **Sanatın Kuralları, Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı**, Çeviren: Necmettin Kamil Sevil, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), s.9

²¹⁴ Bkz. Bourdieu, **Pratik Nedenler**, s.55.

serbestiyetini getiren şey bir tür “olasılar uzamı”dır. Sanat alanının tarihsel süreç içerisinde şekillenen yapısı, özerklik derecesi, alana özgü temel işleyiş ilkesi, alandaki tartışmalar, kabul gören veya dışlanan ekoller, sanat anlayışları ve sanat alanına ilişkin her şey belli bir anda alanda hâlihazırda bulunan eyleyiciler için açıktan ya da örtük bir harita çizer. Olasılar uzamı olarak betimlenebilecek bu harita, doğrudan toplumsal koşullarla ve sanatçıların tercihleriyle şekillenen sanatsal üretimin reel koşullarını tarif eder. Bu araştırmanın asli nesnesini, Tiyatrotem’in bir tiyatro oyunu üretim sürecinde, gerek doğrudan toplumsal koşulların, gerekse sanatçıların tercihleriyle şekillenen estetik üretimlerinin reel koşullarını ortaya koyan “olasılar uzamı”na girerek, hem bireyi şekillendiren hem de bireyin eylemleri (pratikleri) tarafından şekillendirilen karşılıklılık durumlarını – *habitus*larını çözümlemek, buradan hareketle yaptıkları işin estetik-politik ve pratik (*poetics, politics, praxis*) anlamda nasıl vücuda getirdiklerini tanımlayacak kavramlara erişmektir.

2. BÖLÜM: TİYATRO ETNOGRAFİSİNİN İZİNDE

Tiyatro ve antropoloji disiplinlerinin özellikle 1960 sonrasında başarılı bir araya gelişlerinden ilham alarak ortaya çıkan bu tez çalışması, olgunlaşma veçhesini son derece verimli geçen Tez İzleme Toplantıları'na borçludur. Şu anda okunmakta olan bu tezin fikir düzeyinde kuruluşu, gelişim evrelerinde yaşantılanan dinamik etkilerin cesaretiyle temellendirilmesi ve “etnografi” (kültür analizi) yönteminin perspektifinden gerçekleştirilen bir alan çalışmasıyla noktalanması, süreç içerisinde gerçekleşen önemli dönüm noktaları sebebiyle anlatıya dönüştürülmesi elzem olmuştur.

“Bir pratiğe bakarak yeni bir kuram oluşturmak” gibi iddialı bir söylemle çalışmaları başlatılan bu doktora araştırması, “tiyatro etnografisi” hedefini somut bir yaşantıya dönüştürene değin, deyim yerindeyse “deneyimin çemberinden geçmiş”tir. Bu nedenle, etnograf-tiyatrocu kimliğiyle alana çıkan araştırmacı, deneyimi konu edindiği bir tezde kendi deneyimini de sorunsallaştırma gereği duymuştur. Ek olarak, araştırmacının alandaki varlığının, Tiyatrotem oyuncularının deneyimine etki ederek, onların kolektif deneyimlerinin bir parçası haline dönüşmesi sebebiyle de, araştırmacının kendi deneyimini anlatıya dökmesi bir zorunluluk haline getirmiştir.

Bir önceki bölümde değinilen Bourdieu'nün düşünümsel antropoloji yaklaşımından hareketle, **otoetnografik** yazımın ilkeleri gözetilerek bu bölümde **araştırmacının kişisel deneyimlerine** yer verilmiştir. Stacy Holman Jones'un ifade ettiği üzere, otoetnografik bir bakışla deneyimlerini kaleme alan araştırmacının, diğerleriyle toplumsal bağlam içindeki yerleşikliğini kişisel bir anlatıya dönüştürür.²¹⁵ Başka bir deyişle, otoetnografik yazımda, kişinin bizzat yaşantıladığı deneyimlerin betimlemesi

²¹⁵ Bkz. Stacy Holman Jones, “Autoethnography Making The Personel Political,” **Handbook of Qualitative Research**, Norman K. Denzin ve Yvonna S. Linclon (ed.), (London: Sage, 2005), s.765.

yapılır. Bu bakımdan, aşağıda yer alan bölümlerde araştırmacının kendi deneyimini sorunsallaştırdığı **önemli momentler** açık edilmiştir.

2.1. Doktora Eğitimini Sürdürebilmek İçin Yürütülen Var Oluş Mücadelesinin Yaratıcı Moral-Motivasyonu: Ders Aşamasından Yeterlilik Sınavına Uzanan Hikâye

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nde gerçekleştirilen bu tez çalışmasının ilk fikirleri, 2012-2013 Eğitim Öğretim yılında aynı bölümde okutulan “Tiyatro Antropolojisi” dersinde edinilen bilgilere dayanmaktadır. Söz konusu tarihlerde dersin yürütücülüğünü üstlenen Prof. Dr. Tülin Sağlam ile araştırmanın sahibi bendeniz arasında doktora tez çalışması için başlık belirleme süreci yaşandı. İki yarıyıl boyunca her hafta, çalıştığım kurumdaki idarecilerden aldığım idari izinler ile katılabildiğim doktora ders aşamasında, haftanın iki gününü Tiyatro Bölümü'nde geçirdim. Zor şartlar altında geçen bir ders aşaması dönemi yaşadım. İdari izinleri alma konusunda, Fakültemizde farklı uygulamalarla karşılaşılıyor ve her hafta derslere katılabilmek için idarecilerime adeta “dil dökmek” zorunda kalıyor, yasaların bana tanıdığı hakları hatırlatmak durumunda kalıyordum. Buna rağmen, pek çok hafta devletin bana bir hak olarak sunduğu yıllık izinlerimi doktora derslerine katılabilmek için kullanmak durumunda kalıyordum. Yanı sıra, devlet memuru olarak çalıştığım il ile doktora yaptığım il arasında karayolu ile seyahat etmek durumunda idim. Çünkü söz konusu tarihlerde, bir havayolu kullanacak şartlar oluşmamıştı. Bu yüzden, doktora ders aşaması tamamlanana kadar, iki yarıyıl boyunca, her hafta dokuz saat süren gidiş ve dokuz saat süren gelişlerden oluşan otobüs yolculukları yapmak durumunda kaldım. Yolculuklar sebebiyle uykusuz olduğum, eğitim için DTCF Tiyatro bölümünde bulunduğum kısıtlı süreler içinde kredi tamamlayabilmek için bir koşturmaca haliyle arka arkaya girdiğim doktora dersleri ile devlet memuru olarak çalıştığım kurumdaki yöneticilerimi ikna etmek durumunda kalarak aldığım idari izinler benim için adeta bir

“zafer” gibi geliyordu. Bu şartlar altında, eğitime geldiğim her hafta ve geçirdiğim her ders saati benim için “eğitsel bir doyuma” dönüşüyordu. İki ders aşaması yarıyılını bu motivasyonla sürdürmenin verdiği bir “yoğunlaşma hali” geçirdim. Okulda ve derslerde bulunduğum her dakikayı verimli değerlendirebilmek adına, konuşulan her detayı yazılı notlara dönüştürüyordum. Ders hocalarımın hemen hemen hepsinden “sana inanmıyoruz, nasıl dayanıyorsun?” cümlesini işittiğimi net olarak hatırlıyorum. Ders aşamasında içinden geçtiğim çetin şartların, eğitimimi sürdürebilmek için verdiğim mücadelenin bir kazanımı olarak, daha ders aşamasındayken, doktora tezimi hangi alan üzerinde hazırlayacağıma ilk ders yarıyılıının sonralarına doğru bir karar aşamasına gelmiştim.

Ders hocası, doktora sınıfı ile Tiyatro Antropolojisi dersi kapsamında alana yönelik çeviriler, okumalar, sunumlar gerçekleştiriyordu. Fakültede bir tadilat günü idi. Hocamız gürültü sebebiyle, doktora dersini kendi odasında sağlıklı olarak işleyemediğini belirterek, dersi alan doktorantları Tiyatro Bölümü araştırma görevlilerinin odasına davet etti. Bilenler bilir... Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nde sağ ve sol görüşlü öğrenci grupları, her ne hikmetse, genelde “vize” ve “final” sınavları dönemlerinde karşı karşıya gelir ve bazen bu durum fiziksel şiddet olaylarına da dönüşebilir. İşte o günlerden bir gündü. Araştırma görevlilerinin odası, iki grubun birbirine taş ve sopayla saldırdığı, arka kantin yolu üzerine bakıyordu. Hoca, şiddet olaylarının arasında kalarak “es kaza” darbe almamamız için, “alıştık biz arkadaşlar, temiz havamızı da aldık, pencereyi kapatalım, derse devam edelim” diyerek konu anlatımına başladı. O günkü derste konuşulanları hızlıca not ettim. Bir notu ise, yer kalmadığı için boşluk bulduğum bir yaprağın köşesine yazmıştım. Ara dönemde o notları temize geçirdim. Ardından, ders aşamasının ikinci yarıyılı başladı. Aynı koşullar altında ikinci yarıyla devam ettim. Araştırma görevlilerinin odasında işlenen, “dışarıda olayların döndüğü, ama içeride akademik düzeyi yüksek bir dersin sürdürüldüğü” o gün, defterimin bir köşesine not ederek

sonradan temize geçtiğim bir cümle, ders aşamasının sonlarına doğru, hocamız ile doktora tez çalışmamın içeriğine dair bir öneri geliştirmemi sağladı. Hocayla karşılıklı sürdürdüğümüz diyalogda; ritüel, tiyatro ve performansın kesiştiği ortak bir kavram belirledik. Bu kavram, “deneyim” idi. Deneyimin, her üç disiplinin – ritüel, tiyatro ve performansın – çerçevesinden nasıl anlaşıldığı ve nasıl ele alındığını belirleyecek kuramsal bir araştırma dönemine giriştim. Yirminci yüzyılda tiyatronun performatif ve deneyimsel yönüne dikkati çeken estetik üretimleri bulunan J. Gorotowski, T. Suzuki, E. Barba ve R. Schechner’in kuram ve pratiklerini inceledim. 13.12.2013 tarihinde Tiyatro Anabilim Dalı’nda Yeterlilik Sınavı’na alındım. Sınav jürimde yer alan hocalarıma (Prof. Dr. N. Selda Öndül, Prof. Dr. Tülin Sağlam, Prof. Dr. Banu Beliz Güçbilmez Altan, Doç. Dr. Süreyya Karacabey Çelik, Yrd. Doç. Dr. Abdulkadir Çevik) yazılı kâğıdımda yer verdiğim çalışma alanına dair açıklamalarda bulundum. Yeterlilik sınavında doktora tez başlığımın ne olacağını henüz öngöremiyordum. Bu yüzden yeterlilik sınav jürime, adı henüz belli olmamakla birlikte; doktora tezimde “deneyim” kavramını ritüel, tiyatro ve performans disiplinleri çerçevesinde ele alacağımı, J. Gorotowski, T. Suzuki, E. Barba ve R. Schechner’in kuram ve pratikleri dolayımında örneklem geliştireceğimi belirttim. “Başarılı” sonucuyla yeterlilik sınavını geçtim.

Sonraki süreçte, tez aşaması için danışman hocamla başlık belirleme aşaması yaşadım. 2013 yılı sonunda, doktora tezi başlığını “Ritüel, Tiyatro ve Performansın Buluşma Noktası: Deneyim ve Deneyimin Sahnede Yeniden Üretilmesi Sürecinin Dramaturjik Açısından İncelenmesi” olarak belirledik. Bu başlıkla hazırladığım tez önerisini, öğrenci olarak bağlı bulunduğum enstitüye teslim ettim. Tez aşamasına geçtiğim yasal olarak tescil edildikten sonra bir dönem inzivaya çekilerek çalışma alanıma yönelik kuramsal okumalar yaptım.

2.2. Kırılma-Başarıya İkna Olma Deneyimleri Eşliğinde Dinamik Bir Hipotez Oluşturma Süreci: Tez İzleme Komitesi Toplantıları

İnziva dönemi sonunda, 18.12.2014 tarihinde ilk Tez İzleme Komitesi'ne girdim. Komitede o tarihte tez danışmanlığımı yürüten hocam Prof. Dr. Tülin Sağlam, Tiyatro bölümünden hocam olan Prof. Dr. Selda Öndül ile Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Antropoloji bölümü öğretim üyesi Yrd. Doç. Dr. Halil Çağlar Enneli yer alıyordu. Tiyatro bölüm başkanlığında gerçekleşen ilk TİK'te, çalışmak istediğim tez konusu hakkında jüride yer alan hocaları bilgilendirdim. Komite için hazırladığım doktora tez önerisi metnini değerlendiren TİK üyesi Yrd. Doç. Dr. Çağlar Enneli bir antropolog gözüyle baktığında, kuramın örnekleme dahilinde incelenecek olan isimlerin tamamının farklı gelenekleri temsil ettiğini, “deneyim” kavramının argüman olarak incelendiği bir tezde araştırmacının canlı bir deneyimin içinden geçmeden “deneyim” üzerine tez geliştirme çabasının, tezin bilimsellik yönünü zayıflatabileceğini belirtti. *“Yok mu Türkiye’de performansla uğraşan bir tiyatrocusu? Onu araştırabilirsin. Onun üzerine yoğunlaşabilirsin. Çalışma alanını daralt. İncelemek istediğin dört kişi var. Dört kişi bir tez için çok fazla... Her bir isim anlattığın kadarıyla, ayrı bir tez konusu olabilir”* çıkışında bulundu. Bunun üzerine, bireysel performanslar üreten bir sanatçı ve yaptığı çalışmalar üzerine TİK üyeleri kendi aralarında karşılıklı konuşmaya başladı. Ek olarak, tiyatro ve antropoloji disiplinlerinin bilimsel tez oluşturma konusunda birbirlerine yaklaştığı ve uzaklaştığı noktaları değerlendirdi. Yapılan konuşmaları dikkatle dinleyip hızlıca yakalayabildiklerimi not almaya çabalarken, tiyatro disiplininden gelen hocalarımın tezin içeriği ve bağlamlarını adeta benim adıma savunduklarını fark ettim. Çağlar hoca şunu vurgulamak istiyordu: Başka bir bağlamda olsaydı, tezin örnekleme olarak seçilen çağdaş sanatçılar incelenerek “argüman inceleme” esasına göre tez şekillenebilirdi. Dolayısıyla, eldeki yazılı kaynakların incelenmesine dönük bir doktora

tezi oluşturulabilirdi. Ama konu “deneyim” ise, antropoloji disiplini perspektifinden bakıldığında, bir alan araştırması yapmak gerekiyordu. “Deneyimin” teatral bir performansı somut olarak nasıl biçimlendirdiğini saptayacak ve veriler üzerine kuram geliştirecek olan bir doktora tezinin alan araştırmasına girmeden, salt doküman inceleme esasına göre yazılamayacağını, yazılsa bile “bilimsel” niteliğinin güçlü olamayacağını ısrarla savundu. Ancak sadece bir antropolog gözüyle bu saptamada bulunduğunu, alan içinden biri olmadığı için söylemlerinin bir “tavsiye” niteliği taşıdığının altını çizme gereği duydu. Çağlar hoca, tezin sahibi olarak bana ve danışmana fikir vermesi için bazı önemli hususlara dikkati çekmek istiyor, alan dışından gelen bir bilim insanı olarak, tezin seyrini değiştirecek radikal bir duruş sergilemekten ısrarla uzak duruyordu. Hocanın biraz da çekinerek dile getirdiği görüşlerin alt metni kısaca şuydu: “*Üzgünüm.. Ama gördüğüm ve anladığım kadarıyla, tez önerisi ilk haliyle yetersiz.*” Kendime güvenerek ve ne çalışacağımı bilerek hazırladığım tez önerim, ilk komite sonunda çökmüştü. Tiyatro bölümünden hocalarım da bu durumun farkındaydı ve beni rahatlatmaya çalışıyorlardı. İkinci komiteye kadar biraz daha okuma yaparak farklı seçenekler de geliştirebileceğimi, yeni öneriler ve farklı çalışma konuları ile de gelebileceğimi söylediler. Burada amaç, dağılan çalışma motivasyonumu toparlamaktı.

İlk komitenin yorgunluğunu üzerimden atmak bir yıl aldı. Aynı zamanda akademisyen olarak öğreticilik kariyerim devam ediyordu. Çalıştığım kurumda öğrencilerim bulunuyor, derslere girip çıkıyor, tiyatro oyunları çalışıyordum. Fikir vermesi amacıyla, kendimi bir yıl süreyle başka uğraşlara verdim. Tez konum ile ilgili olabileceğini düşündüğüm atölye çalışmalarına katıldım. Sosyal ilgi alanlarım arasında “performans” sergileyebileceğim uğraşlar gerçekleştirdim: Örneğin, uzun bir süre kimi zaman topluluk halinde bisiklet sürdüm. Dans öğrenmek için bir kursa yazıldım. Bunun yanı sıra, yakın çevremdeki arkadaşlarımla birlikte düzenli olarak bir spor dalı ile uğraşmaya başladım. Bu arada, çalışma konum ile ilgili okumalar yapmayı sürdürdüm.

Yeni bir konu bulma uğraşına kapılamadım. İlk haliyle verdiğim tez önerisinde bir fırsatın saklı olduğunu düşünüyor, konumu değiştirmek yerine, hipotezimi, gelen öneriler doğrultusunda daha çok derinleştirmeyi düşünüyordum. Tez danışmanımın “geç kalıyorsun” diyerek beni araması üzerine, Tez İzleme Komitesi’nin ikincisine hazırlık olması amacıyla, kuramsal bir giriş yazısı yazdım.

06.01.2016 (2015-16 Güz) tarihinde TİK ikinci toplantısı gerçekleşti. O tarihlerde Fakültenin bazı kısımlarına yenileme çalışması yapılıyordu. DTCF Dekanlığı, Ek Bina’da yer alan bölümlerin çoğunu, yenileme çalışması tamamlanana kadar, yine o dönem kapalı bulunan DTCF Kütüphanesine ayrılan katlara taşımıştı. Bu yüzden, ikinci komite, Tiyatro bölümünün alışık olduğum DTCF Ek Bina’daki bilindik yerleşkesi yerine, Kütüphane binasında yer alan geçici yerleşkede, boş bir sınıfta yapıldı. Giriş yazısı olarak sunduğum metni değerlendiren komite üyeleri tezin geleceğine yönelik çeşitli öneriler getirdiler. Metinde, tiyatro sanatının yirminci yüzyılda geçirdiği paradigma değişimini konu edinmiş, yüzyıl başındaki avangard hareketlerden performans sanatına uzanan tarihsel dönüm noktalarından bahsetmiştim. Metindeki kuramsal bilgilerden hareketle, komite üyeleri tezin “bilimsel” yönünü kuvvetlendirebilmem şartıyla, çalışmak istediğim alanda kalma ısrarına olumlu bir geri dönüt vererek, saklı olabilecek imkânlar üzerine öneri getirdiler. *Gaia* teorisinden öz (*self*) düşüncesine varmam, akış teorisine bakmam, ardından kadim bir Doğu-Batı geleneği içinde değişen öz algılarını saptayarak, araştırdığım tiyatro insanların “aktarma” performanslarını incelemem konusunda bir görüş birliği oluştu. Bu haliyle kavram incelemeye dönük “argümantal” bir tez yazılabileceğini vurgulayan antropoloji bölümü öğretim üyesi Çağlar Enneli, “ah keşke...” diyerek söze girdi: “...keşke, Türkiye’de uzun yıllar birlikte çalışan bir ekip olsa da onlarla alan çalışması yapabilecek bir fırsatın olsa... İnceleyeceğin tiyatro insanların tamamı başka geleneklerin içinde yetişmiş. Başka bir kültürün kodlarıyla donanmış bir araştırmacı olarak, onların kültürel kodlarını çözmeye çalışıp bir kuram

geliştirmek, eğer hakkıyla yaparsan, en az 5 yıllık bir araştırma süreci gerektiriyor. Dilini öğreneceksin, sanatçıların hayatının geçmiş detaylarını bulmaya çalışacaksın, senin bulunmadığın bir geçmişte ürettikleri oyun deneyimlerinin tamamını kitaplardan, bant kayıtlarından, röportajlardan anladığın kadarıyla çekip çıkarmaya çalışacaksın. Keşke, bu isimleri kuramsal olarak anlatsan da deneyim kısmı için bir alan çalışması yapabilecek ekip bulsan...” diyerek temennilerini aktardı. Onu dinlerken hiçbir ayrıntıyı kaçırmamak için not üzerine not tuttum. İkinci komite, ilkinde göre daha umutlu, ama bir o kadar da yeni soru işaretleriyle dolu biçimde tamamlandı. Evime dönerken, komite hocalarımın tamamı, tezin kuramsal bölümünü yazmaya girişebileceğimi, bu arada bir sonraki TİK toplantısına kadar bir alan çalışması yapabilecek tiyatro ekibi ya da bireysel çalışan bir performans sanatçısı araştırması yürütmemi istediler. İkinci komite sonrası daha umutlu, önerileri bir an önce hayata geçirmek için daha bir iştahla evimin yolunu tuttum.

Akademik öğretici misyonum devam ederken, tekrar ve bu kez yeni öneriler ve tavsiyeler doğrultusunda yoğun bir okuma araştırma dönemine girdim. İkinci TİK’te önerilen konu başlıkları etrafında dönmeye başladım. Levi Strauss’un “yaban düşünce”, Jung’un “arketipler” kuramı, Durkheim’ın “kolektif gösterimler”i üzerine okumalar yaptım. Batı felsefesi geleneğindeki deneyim anlayışlarına ve kadim doğu geleneklerindeki öğretiler hakkında çeşitli kaynaklara ulaşarak kuramsal bilgiler edindim. Bu sırada, bir alan çalışması yapabilmek için gerekli yasal prosedürleri araştırmaya koyuldum. “Taşradaki” bir devlet üniversitesinde kamu çalışanı olduğum için uzun süreli idari izin almak mümkün görünmüyordu. İdari üstler, yasanın tanıdığı haklar ölçüsünde ancak yıllık izin sürem kadar kurumdan uzakta bulunabileceğimi, aksi yönde bir inisiyatif alamayacaklarını söylüyordu. Görev yaptığım kurumun ilk tiyatro öğrencilerimizi mezun etmek üzere, bir taraftan bölümde hummalı bir 27 Mart Dünya Tiyatro Günü hazırlıkları yapıyordu. Bir alan çalışması yapma imkânı yakaladığım takdirde, o güne değin son iki

yıldır kullanmadığım yıllık izinler dışında, en az kırk günlük bir süreye daha ihtiyaç duyuyordum. Bu izni alabileceğim imkânları araştırmaya koyulduğumda, araştırma projesi oluşturabileceğime yönelik bir dost tavsiyesi aldım. Bunun üzerine, bir proje taslağı üzerine çalışmaya başladım. Proje fikri gelişti ve serpildi. Tez danışmanımın yürütücülüğünde, TİK'ten hocam olan Yrd. Doç. Dr. Çağlar Enneli ile bendenizin aralarında bulunduğu araştırmacılardan oluşan bir BAP projesi formu oluşturdum. Projeyi 2016 yazında hayata geçirebilmek için öncelikle taslağı hocalara sunmam ve detaylarını anlatmam gerekiyordu. Bu yüzden üçüncü kez TİK toplama talebinde bulundum.

16.06.2016 (2015-16 Bahar), tarihinde Tiyatro Bölümü'nün misafir olarak bulunduğu kütüphane binasında TiK toplantısı gerçekleşti. Bir alan çalışması yapabilmek için yazdığım proje taslağını komisyondaki hocalara anlatmaya başladım. Yıllardır tiyatro oyunları sahneleyen, sergilediği her oyunun otoritelerce beğeni ve gizem yüklü eleştiriler aldığı, alanında yetkin bir tiyatro yönetmeni ile Ankara'da çalışacağı oyunun prova sürecine gözlemci olarak katılacaktım. Çağlar hoca “*İşte bu...*” diyerek beğenisini dile getirdi. “*Fikri çok beğendim. Araştırmana beni de katmışsın. Çok mutlu oldum*” diyerek doktora tezinin alan çalışması için projelendirdiğim çalışma takvimi ve örneklem araştırmasına “*olur*” gözüyle yaklaştı. Bu sırada, tez danışmanımı düşündüren nokta, bir devlet tiyatrosu oyununun kimi durumlarda askıya alınması, ertelenmesi, sanatçılar arasında yaşanabilecek bir anlaşmazlık/uyuşmazlık dâhilinde oyunun çoğunlukla rafa kaldırılması gibi durumların yaşandığını, bu tür bir olasılıkla karşılaşmamı istemediği için “çekimser” kaldı. “*Keşke devletin tiyatrosunun çalışma takvimine ve şartlarına uymak zorunda olmadığın, serbest bir grup bulabilsek..*” diyerek biraz daha düşünmek istedi. Çağlar hoca ile proje taslağı üzerindeki bazı kuramsal bilgileri tartışmaya başladılar. Bu tartışmanın sonunda, en az yirmi yıldır birlikte tiyatro yapan, istikrarlı ve üretken bir özel tiyatro ekibi ile araştırma yürütülürse, alan çalışmasının zamanında neticelendirilebileceği fikri ortaya atıldı. Fikir üzerine düşünen tez danışmanın Prof. Dr.

Tülin Sağlam, İstanbul’da tiyatro yaşantılarını sürdüren, alan çalışmasına ve araştırmaya açık bir tiyatro ekibi kimliği olan **Tiyatrotem** ile TİK toplantısı esnasında iletişime geçti. Telefon görüşmesi bittiğinde, projenin araştırma grubunun değişmesine yönelik bir adım atıldı. Yeni sezonda sahneleyecekleri oyunun çalışma takvimine araştırmacı olarak iştirak etmemi kabul eden Tiyatrotem, tez araştırmamın yeni “çalışma grubu” oldu. Çağlar hoca, bir tiyatro grubunun tiyatro faaliyeti yürüttüğü dinamik bir süreci deneyimleyeceğim alan çalışması süresi boyunca, etnografik veri toplayarak verileri kuramlaştırabileceğimi belirtti. Bu durumda, tezin “argüman inceleme” esasına dönük kimliğinden uzaklaşarak, “bilimsel” niteliği daha kuvvetli, yaşam pratiklerinden elde edilecek verilerden hareketle kuram üretecek güçlü bir tez kimliği kazanacağını, bu yüzden tezin başlığının değişmesi gerektiğini vurguladı. TİK toplantısının devamında, komisyon hocaları ile yeni bir tez başlığı oluşturmaya giriştik ve ortak bir kararla doktora tezi artık “bir performans araştırması yürütülecek etnografik alan çalışması” üzerine kurulu hale getirildi. Üçüncü TİK, bir “iç rahatlığı” ile sona erdi. Proje taslağım TİK hocalarınca onaylandı. Ertesi gün Ankara Üniversitesi BAP Koordinasyon Birimi’ne projeyi teslim ettim. Kısa bir süre sonra, Tiyatrotem’in deneyimle kurduğu ilişkiyi araştırmaya başlamam yolunda ilk adım atıldı. İstanbul ile yoğun bir haberleşme trafiği başladı.

Tez İzleme Komitesi’nde yer alan hocalarım ısrarla aralarında şunu konuşuyordu: Umutsuz bir noktadan başlayan hipotez, çalışma grubuna ve yöntemine kavuşmuştu. Komitelere hazırlanarak gelen tez sahibinin sürekli yeni öneriler geliştirmesi, komitedeki hocaların buna aynı üretkenlikle karşılık vererek yaptıkları beyin fırtınaları tezin gidişatına dinamik bir katkı sunmuştu. Bu doktora tezi, **tiyatro alanında ilk defa Etnografinin yöntem olarak kullanılacağı, bir pratiğe bakarak yeni kavramlar geliştirme** amacını yüklenmişti. Önemliydi. Sonunu görmek gerekiyordu. Hocaların dile getirdiği yargıları iştirken, bir taraftan da ilk defa yapılacak olan bir doktora tez araştırmasının hakkını verebilmek için – en azından yöntem üzerine – bir “ter atmak”

istiyordum. Etnografinin yöntem olarak kullanılacağı bir Bilimsel Araştırma Projesi yapmaya karar verdim. Çalıştığım kurumda hazırlanan, Etnografi'nin yöntem olarak seçildiği bir bilimsel araştırma projesinde araştırmacı olarak yer aldım. Bu projenin yöntem bölümüne çalışırken öğrendiğim bilgiler ışığında, Tiyatrotem ile yaptığım alan çalışmasında topladığım verileri bulgulama, kümeleme ve değerlendirme aşamaları daha kolay gerçekleşti.

2.3. Bir ‘Yanılma-Başarıya İkna Olma’ Deneyimi: Tiyatrotem ile Altı Ay Yaşamak

Alan çalışmasından elde edilen verilerin analizi ve yorumlanması sürecinde keşfedilen örüntü, tema ve ortak kategorilerden kuramlar oluşturmaya yönelik nitel bir araştırma deseni olan “Etnografi (Kültür Analizi)”yi esas alarak Tiyatrotem ile altı ay boyunca temas halinde oldum. 27.12.2016 (2016-17 Güz) tarihinde gerçekleşen dördüncü TİK toplantısına gelene kadar, Tiyatrotem ile üçü “uzaktan haberleşme” ve üçü de “içeriden bakış” olmak üzere toplamda altı evreyi birlikte yaşadık. Bu evreler sırasıyla şöyle şekillendi:

- *1.Buluşma: Uzaktan Haberleşme (28 Mayıs 2016 – 2 Temmuz 2016)*

Bu evrede, Tiyatrotem'in yeni oyun projesinde yer alan oyun yazarı Firuze Engin, oyuncular Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş ile birlikte alan araştırmacısı sıfatıyla elektronik ileti grubu üzerinden haberleştim. Yazılacak metnin karşılıklı etkileşim, birikim ve paylaşımlarla birlikte şekillendirilmesi amacıyla, yazar ve oyuncular oyunun kurgusu için okudukları, esinlendikleri kaynakları, anıları birbirleriyle paylaştılar. Bu aşamada ben, yazışmaları takip ederek bir sıraya koydum.

- *2.Buluşma: İçeriden Bakış (12 Temmuz 2016 – 23 Temmuz 2016)*

Bu evrede, oyun metninin yazım süreci gözlemlendi. Yazarın oyuncularla ilişkisi, masabaşı konuşmaları ile oyun yazma süreci için yapılan doğaçlama çalışmaları aktif

gözlem malzemesi oldu. Veriler alan yazım notuna dönüştürüldü. Alan araştırmacısı olarak, 12-14-15 Temmuz 2016 tarihlerinde gerçekleşen 3 buluşmayı bizzat gözlemledim.

15 Temmuz'da yaşanan darbe girişiminde Beşiktaş'taydım. 16 Temmuz 2016'da Ayşe Selen'le yaptığım görüşmeden sonra alanı terk ederek Ordu'ya döndüm. 18-23 Temmuz 2016 arasında gerçekleşen buluşmalarda bizzat yer alamadım. Yazar ve oyuncular, yaptıkları masabaşı konuşmalarını ses kaydı alarak günü gününe bana ulaştırdılar. Ben de ses kayıtlarını dinleyerek yazıya dönüştürdüm. Ekip ayrıca yapılan doğaçlama çalışmalarının video kaydını alarak elektronik ileti grubu üzerinden günü gününe bana ulaştırdı. Video görüntüleri izleyip alan yazım notuna dönüştürdüm. Ayrıca Ayşe Selen, bu projenin çalışılması sürecinde oyun günlükleri tuttu. Bu evrede, toplam sekiz kez bir araya gelindi ve Ağustos 2016'da görüşmek üzere ekip başka işlerine koşturmak için ayrıldı.

- *3.Buluşma: İçeriden Bakış (15 Ağustos 2016 – 20 Ağustos 2016)*

Bu evrede, ben gözlemci olarak bizzat bu buluşmalarda yer aldım. Yazar ve oyuncularla birlikte toplam altı kere bir araya geldik. Provalar, masabaşı konuşmaları ve doğaçlama çalışmaları biçiminde ilerledi. Oyunun belli başlı sahneleri, yapılan çalışmalar neticesinde önce fikir olarak ortaya çıktı. Sonrasında yazılan bölümler belli günlerde okundu. Okunan bölümler tartışıldı. Oyuncular ve yazar açısından oynamaya/anlatmaya degecek ya da değmeyecek bölümler üzerinde uzun tartışmalar yaşandı. Herkes kendi çalışma disiplinine göre notlarını aldı. Yazılan bölümlerin bir bölümünün ezberi alındı ve doğaçlanarak oynandı. Son gün olan 20 Ağustos 2016 tarihinde seyircili bir prova alındı. Seyircinin fikirleri masabaşında dinlendi ve notlar tutuldu. Seyircinin yorumları sonrasında, oyunun dramaturjik temaları/mesajları, oyunun seyirciyle buluşması/seyirciyle ilişkisi konularında yazar ve oyuncuların kafasında belirsizlikler/soru işaretleri oluştu. Ekip masabaşı konuşmalarında uzun uzun notlar aldı.

Yazar, bir çocuk oyunu projesi için diğer ekibiyle buluşmak üzere Şirince'ye hareket etmek durumundaydı. Seyirciyle yapılan konuşmadan sonra, oyuncuların oyundan biraz uzaklaşıp soru işaretlerine/belirsizliklere cevap üretmek için tefekkür dönemi ihtiyacı doğdu. Tiyatrotem, kendilerine, benim daha sonra adına “dem” diyeceğim, bir uzaklaşma/ara verme ihtiyacı için valiz hazırlıkları yapmaya koyuldu. Ben de çalışma mesaimde devam etmek üzere çalıştığım kuruma döndüm. Üçüncü evreyi bu şartlarda noktaladık.

- *4.Buluşma: Uzaktan Haberleşme (21 Ağustos – 8 Eylül 2016)*

Bu evrede; yazar Şirince'de, oyuncular Bodrum'da, ben de Ordu'daydım. Bu evrede yazar ile doğrudan bir yazışma yapmadım. Yazar ile oyuncular, 5-8 Ağustos 2016 tarihleri arasında whatsapp'dan haberleşti. Tiyatrotem, whatsapp konuşmalarını internet üzerinden bana yönlendirdi. Ben de bu konuşmaları alan yazım notuna dönüştürdüm. Dolayısıyla bu buluşma dönemi, kendi içinde; yazar ile oyuncuların uzaktan haberleşmesi ile oyuncular ve araştırmacının uzaktan haberleşmesi biçiminde ikiye ayrılmış oldu. Bu evrede, İstanbul'da son yapılan provada seyircinin getirdiği yorumların yarattığı belirsizliklere bir takım cevaplar bulunduğunu tespit ettim. Tiyatrotem, kendi içinde cevaplar bulmuştu. Ancak başka bir belirsizlik vardı. Yazar Firuze Engin ile çalışmaların devam edememesi olasılığı belirtmeye başlamıştı. Dahası, yeni oyunun sezon açılışı olan Ekim 2016 tarihine yetişmesi zor bir olasılık olarak belirmişti. Tiyatrotem, bu durumu bana net olarak söylemek istemiyordu; fakat beni yavaş yavaş bu gerçekliğe alıştırmaya çalışıyordu. Tiyatrotem bu sırada, yazar ile yaptığı görüşmelerin yazılı kayıtlarını bana ulaştırdı. Ben de o kayıtları alan yazım notuna dönüştürdüm. İçerinden baktığım bir süreci yalnızca raporluyordum. Çünkü verinin beni götüreceği nokta ne ise, o noktada kuramlaştırma aşamasına geçecektim. Diğer bir deyişle, verinin geliş biçimine müdahale etmemeliydim. Belki yarım kalacak bir proje de benim için sağlam bir veri niteliği

taşıyordu. Bu yüzden, Firuze Engin ile başlayan Tiyatrotem projesinin yarım kalması ya da kalmaması ile ‘duygusal’ ilgilenmemeyi tercih ettim.

- *5.Buluşma Dönemi: İçeriden Bakış (9-10-11 Eylül 2016)*

Bu evre, Kurban bayramı tatilinde gerçekleşti. Tiyatrotem ile buluştum. Ancak yazar Firuze Engin, babası rahatsızlanarak hastaneye kaldırıldığı için buluşmalara katılamadı. Tiyatrotem, dört buluşma döneminde konuşulan/denenen/eleştiri ve görüşler ile şekillenen kendi kurgu önerilerini anlattı. Bu anlatımın ses kaydını aldım, gün içinde alan yazım notuna dönüştürdüm. Firuze Engin gelemediği için ona da mail atarak kendi kurgu önerilerini özetlediler ve sezon içindeki hareketlilik takvimini de göz önünde bulundurarak, oyunun yazım sürecini tamamlayıp tamamlayamayacağı üzerine düşünüp kararını açıklamasını istediler. İlk buluşma gününün sonunda Firuze Engin’den haber gelene kadar İstanbul’da bekleme kararı aldım. İki gün bekledim. Bu süre zarfında, yazarın oyunu yazıp yazmayacağına dair nihai bir cevap gelmedi. Yanı sıra, yazarın bayram tatilinde İstanbul’daki buluşmaya katılamayacağı kesinleşti. Tatilde provaları bu yüzden iptal edildi. Bunun üzerine bavulumu toplayarak evime döndüm. Gerek bayram tatili sonrası eğitim-öğretim döneminin başlaması, gerekse sanatçıların başka çalışma takvimlerinin başlaması üzerine alan araştırmacısı olarak prova takip sürecinde bekleme aşamasına geçtim.

Ekim 2016’da İstanbul’dan haber alamadım.

Kasım 2016’da Tiyatrotem bana son durumu aktardı. Buna göre, Yazar ve oyuncular farklı zamanlarda ve farklı şehirlerde çeşitli sağlık sorunları sebebiyle bir buçuk ay kadar oyun projesiyle ilgilenemediler. Firuze Engin hasta yatağındayken kendisinin de hoşuna giden bir metin yazdı; ancak Tiyatrotem okuma fırsatı bulamadı. İyileşip İstanbul’a döndüğünde metni okumak üzere yazar ile oyuncular aralarında haberleştiler. Bu şanssızlıklar sebebiyle, oyunun yazılma ve sahnelenme sürecinde bir gecikme meydana geldi ve 2016 yazında alınan “29 Ekim 2016’da prömiyer yapılması”

hedefinin uzağında kalındı. 10 Kasım 2016’da Tiyatrotem’in bana gönderdiği mailde, her durumda üzerinde anlaşılan bir metnin yazılması halinde provalara başlansa dahi, 2016-2017 sanat sezonunun sonuna doğru – belki Nisan-Mayıs 2017 gibi – seyirlik bir şeyler çıkabileceği, oyunun seyirciyle buluşmasının ve düzenli gösterim yapmasının ancak gelecek sezonu bulabileceği bilgisi yer aldı. Bu arada, Firuze Engin’le çalışılmakta olan projeden bağımsız olarak, Tiyatrotem iki ayrı oyun üzerinde daha çalıştığı bilgisini benimle ayrıca paylaştı.

- 6 Evre: *Uzaktan Haberleşme* (12.09.2016 – 27.12.2016)

Bu evrede, Tiyatrotem, yazar Firuze Engin ile 28 Mayıs 2016 tarihinde ileti trafiği ile başladığı, göç etme konulu **Ada Hikâyeleri** konulu oyunu tamamlayamadı. Bunun üzerine daha önce bir fikir olarak akıllarında yer edinen, “Reşat Ekrem Koçu'nun eserlerinden yola çıkarak bir anlatı metni oluşturma” düşüncesini hayata geçirme kararı aldı. Tiyatrotem, 5 Aralık 2016 tarihinde tarafıma gönderdikleri bir mail ile çalıştıkları yeni metnin tamamlandığını ve yılbaşından hemen sonra provalarına başlayacaklarını ilettiler. Yeni oyunun adını da şimdilik **Aşk Yolunda** olarak belirlediklerini ilettiler. Aynı mailde, **Aşk Yolunda**’nın yarım kalan **Ada Hikâyeleri** ile bir bağlantısı olmadığını; ancak yarım kalan bir projenin hemen ardından ve o projenin üzerlerinde bıraktığı etkiyle girişilen bir iş olma özelliği taşıdığını da tarafıma belirttiler. **Aşk Yolunda** adlı oyun provaları yılbaşından hemen sonra Ocak 2017’de başlayacak olup, oyunun ön gösteriminin Nisan-Mayıs 2017 tarihlerini bulacağı, oyunun seyircisiyle buluşmasının ise Ekim 2017’deki yeni sanat sezonuna kalacağı Tiyatrotem ekibince öngörü olarak bana aktarıldı.

Tiyatrotem ayrıca, 12-16 Aralık haftası içinde **Dünyanın Hali** adlı ikinci bir oyun daha yazdığını, metnin tamamlandığını ve çizimlerinin dökümünün yapıldığını, bu oyunun da yılbaşından hemen sonra prova edilmeye hazır hale geldiğini mail atarak bana bildirdi.

Tiyatrotem’den aldığım bir başka mailde, 19-23 Aralık 2016 haftasındaki gelişmeler aktarıldı. Buna göre, ekip ilgili hafta içinde **Dünyanın Hali**’nin çizimleri üzerine çalışmış; **Aşk Yolunda**’nın telif sözleşmesini Doğan Yayıncılık’a hatırlatmış; ayrıca **Dünyanın Yemeği** adlı bu sezon gösterimde olan oyunlarının Almanya turnesi için Türkçe-Almanca karışık metin üzerine çalışmış oldukları bilgisi yer aldı. Yazılan yeni metinler ile bu metinlerin yazılma sürecine dair detaylı dokümanlar Tiyatrotem’den elde edilen arşive eklendi.

Tiyatrotem, genç yazar Firuze Engin ile başladıkları oyun çalışma sürecinin sonunu göremedi. Onlarla uzaktan haberleştiğim bu evre, kendilerinde derin izler bırakabilecek bir kırılma yaşadıklarını gösteriyordu. Altı ay boyunca yaşanan bu sürecin sonunda geline nokta, alan çalışması açısından bir “belirsizlik” idi. Altı ay boyunca elde ettiğim veriler, bana Tiyatrotem’in bu projenin oyuna dönüşmemesi, diğer bir deyişle yarım kalması sonrasında bir “yanılma” süreci yaşadığını gösteriyordu. Ama bu veri tek başına yeterli değildi. İletilerde karamsar bir tablo çiziyor, bu sezonu oyunsuz, dolayısıyla mutsuz geçirdikleri için umutsuzluğa kapıldıklarını, mail diline sirayet eden söylemlerinden anlıyordum. Onlardan gelen her “umutsuz” maile, “umut” ile karşılık vermeyi tercih ettim. Bir alan araştırmacısı olarak, uzaktan da olsa Tiyatrotem ile yaşamaya devam ediyordum. Belirsizlikleri dağıtmak ve belki Tiyatrotem’i de rahatlatmak için son durumu özetleyen bir mail atarak dördüncü kez TİK toplantısı yönünde hocalarımdan talepte bulundum.

2.4. Araştırmacının Kırılma Noktası: Bir ‘Başarıya İkna Olma’ Toplantısı

TİK toplantısının dördüncüsü, talebim üzerine 27.12.2016 tarihinde gerçekleşti. Toplantıda, Tiyatrotem ile geçirdiğim altı aylık yaşantıyı hocalara özetledim. Geline son noktada, altı ay önce başlayan oyunun sonunu göremeyeceğimiz kesinleşti. Tiyatrotem,

yola kendileri devam etme kararı aldı. Ancak bu karar ile benim doktora tez araştırmamın çökebileceği olasılığı sebebiyle, Tiyatrotem bana karşı büyük bir mahcubiyet hissediyordu. Bu hissi dağıtmak, tez araştırmasına kaldığım yerden devam edebilmek için hocalardan “olur” almam gerekiyordu. Bir olabilirliği varsa devam edecek, aksi halde alan çalışmasından vazgeçerek, daha az “bilimsel” olma olasılığına rağmen, yönümü yeniden “kavram inceleme” ile bir tez oluşturmaya çevirecektim. Alan uzmanı hocalarla, gelinen süreci birlikte değerlendirdik. On gün daha çalışarak verileri zenginleştirdikten sonra alan çalışmasını bitirerek tezi yazma aşamasına geçebileceğim konusunda ortak bir karara varıldı. Diğer bir deyişle, Tiyatrotem’in başka bir koldan başladığı diğer oyun projesi bir “devam” niteliğinde kabul gördü. Oyun adı ne olursa olsun, çalışan ekip değişmemişti. Dolayısıyla Tiyatrotem’in yeni oyun çalışmalarını takip edebileceğim konusunda ortak bir karara varıldı. Toplantı esnasında, tez danışmanım Tiyatrotem’i arayarak on günlük çalışma takviminin tarihlerini netleştirdi. Ardından, söz konusu tarihlerde çalıştığım kurumdan yasal izin alabilmek için yazışmalar ve görüşmeler başladı. Yoğun bir çabanın sonunda, gerekli izinler alındı.

14 Ocak 2017 tarihinde başlayan sekizinci evre, yoğun veri akışı gerçekleşen evrelerden biri oldu. Bu evrede, Tiyatrotem’in çalışma yönteminde deneyimin safhalaşmasına dair örüntüleri keşfettim. Tiyatrotem’in adeta çocukluğuna indiğimi iddia edebileceğim veri çeşitliliğini şu gelişmelere borçluyum:

- ✓ Tiyatrotem’i ilk defa ev ortamlarında gözlemledim. Birkaç defa, karşılıklı mülakat gerçekleştirme imkânı buldum.
- ✓ Evlerinde yer alan arşivlerini detaylı olarak inceleme imkânı yakaladım.
- ✓ Bu aşamada, onlarla bir oyun turnesine katıldım. Tüm günümü onlarla geçirdim. Hazırlıklarına aktif olarak katkıda bulundum. Onlarla çalıştım ve onlar çalışırken yakından gözlemlerde bulundum.
- ✓ Kulislerini ve sahnelerini gözlemlene imkânı buldum.

- ✓ Oyun okuma ve ezber provası pratiklerine şahit oldum.
- ✓ Aktif doğaçlama provalarına gözlemci olarak katıldım, bazı anlarda kendimi, seyirci olarak provalarını izlerken yakaladım.
- ✓ Üretken fikirler geliştirdikleri, masabaşı konuşmalarına katıldım.
- ✓ Daha önce onlarla çalışmış olan, birçok oyunlarını izlemiş olan “yakın tanıklar” ile görüşme olanağına eriştim. Bu görüşmelerden değerli bilgiler edindim.

2.5. Örüntülerin Keşfi: Tiyatrotem’in Çalışma Yaşantısında Deneyimin Safhalaşması

Yapılan alan araştırmasında, Tiyatrotem’in **doğaçlamalarla oyun kurma, yazma ve oyunu sahneleme aşamalarına** dair örüntüleri somut olarak saptama fırsatları yakaladım. Bulgularımı aşağıdaki başlıklar altından kümeledim.

i. Reel Safhalaşma: Bu safhada, Tiyatrotem’in gündelik yaşantısı, oyun çalışma pratiklerine doğrudan etki etmektedir. Tiyatrotem bu safhada, düzensiz aralıklarla, kırılma-başarıya ikna olma süreci yaşamaktadır. Gündelik yaşantılarındaki örneğin, yazar Firuze Engin ile başlayan ve sonunu göremedikleri oyun projeleri ile bunalıma girme, dolayısıyla bir içe kapanma ve bu yüzden bir müddet tiyatrodan uzaklaşma ihtiyacı güderler. Umutlarını yitirme notasında gördükleri dış bir destekle yeniden gayret sergilemeye başlamaları, teatral performansın hayata geçirilmesinde bir “kırılma-başarıya ikna olma” eşiklerinden geçtikleri “reel” bir ritm oluşturmaktadır.

ii. Etnografik Safhalaşma: Onları gerek prova halinde gerekse gündelik yaşantılarında gözlemlerimden elde ettiğim verilerden hareketle, adına “bulaşma”, “dem”, “şakıma” gibi isimler verdiğim etnografik safhalar geçirmektedirler.

iii. Teatral Safhalaşma: Gerek metin oluşturma sürecinde, gerekse metni sahneleme sürecinde, öğrenilmiş bir takım kültürel kodları kullanmaktadırlar. Örneğin,

giritgâh, ara muhavere vs. gibi geleneksel tiyatroya özgü konvansiyonlarla hareket ettiklerini, anlatıda metinlerinde öndeyiş ya da sondeyiş gibi kullandıklarını, tasvir ve kukla gibi geleneğe ait motiflerle metin yazma ve sahneleme, onların teatral performanslarını şekillendirmektedir. Teatral üretimleri, geleneğin argümanlarıyla biçimlenmiş modern yaşantı sürdüren iki oyuncu ile karşı karşıya olduğumu bana göstermektedir.

Tiyatro etnografisine uzanan süreçte, alan çalışmasının doğuşu, gelişimi ve gelişim aşamasında alınan dinamik etkiler, araştırmacının alan çalışmasına yüksek bir motivasyonla devam etmesini sağladı. Sonuçta, TİK üyelerinin beklentilerini de aşan bir veri birikim sağlanmış oldu. Söz konusu verilerin sınıflandırılarak yorumlanmasında araştırmacıya katkı sunması açısından, Yrd. Doç. Dr. Çağlar Enneli tarafından, bazı anahtar kavramların kullanılabileceği önerisi getirildi. İlk bölümde bu kavramlara yer verildi.

3. BÖLÜM: TİYATROTEM İLE ALAN ÇALIŞMASI

Bu tez çalışması kapsamında, sanat yaşamlarını İstanbul’da sürdürmekte olan Tiyatrotem ekibiyle 28 Mayıs 2016 tarihinde ilk “uzak-içeriden haberleşme” evresi ile başlayan alan çalışması 18 Ekim 2017 tarihinde sezon açılışını gerçekleştirdikleri **Aşk, Ayrılık ve Başka Şeyler** adlı tiyatro oyunlarının ilk gösteriminin olduğu gece sona ermiştir. Bir buçuk yıl süren alan çalışmasına konu olan tiyatro ekibinin kemik kadrosu iki oyuncudan - Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş - oluşmaktadır.

3.1. Alanın Tarifi ve Kapsamı

Tiyatrotem ekibiyle, antropoloji disiplininin pek çok alt dalında nitel bulgu toplama yöntemi olan Etnografi (kültür analizi) esas alınarak bir alan çalışması yürütülmüştür. On yedi ay, yirmi gün süren bu alan çalışmasında, Tiyatrotem’in etnografyasının bir parçası olabilmek için yoğun çaba sarf edilmiş ve gözlem ile görüşme bulgularından oluşan seyir notları tutulmuştur. Bu süre zarfında, ekibin yerel iletişim kodları, kendine özgü jargonları, sözel kalıpları keşfedilmiş; onların deneyimi “reel”, “antropolojik” ve “teatral” nitelikli üç tür yaşantısı gözlemlenmiştir. Üretim süreçleri bu yaşantı türleri göz önünde bulundurularak safhalaştırılmıştır.

Çalışma grubunu oluşturan Tiyatrotem, yukarıda burgulandığı gibi, iki kişiden oluşmaktadır. Tiyatro yaşantısı süresince kimi oyunlarda konuk yönetmen, dramaturg, oyuncu, kostüm ve tasarımcısı Tiyatrotem’e dâhil olabilmektedir. Bu tezin alan çalışması süresince, ekibi var eden Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş’ın performans süreçleri gözlemlenmiştir. Ankara’da dünyaya gelmiş, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro bölümünde akademik eğitimlerini tamamladıktan sonra, kısa bir süre Eskişehir’de öğretim elemanı olarak çalışmış olan ikili, daha sonra akademisyenliği bırakarak

kariyerlerini profesyonel oyuncu olarak sürdürmeyi seçmişlerdir. Selen ve Aktaş, yirmi yıldan fazla bir süredir birlikte tiyatro yapmaktadır. Aynı zamanda yaşamlarını birlikte sürdüren ikili, var ettikleri Tiyatrotem çatısı altında oyunculuğun yanı sıra kendi oyunlarını üreten ve tasarlayan araştırmacı bir ekip kimliği de kazanmıştır.

Gerek Tiyatrotem'in kendine özgü reel yaşantısı, gerekse alan çalışmasını yürütmekte olan bendenizin bulunduğu reel şartlar, “uzak-içeriden bakış” ve “yakın-içeriden bakış” olmak üzere, alana yönelik iki tür bakış geliştirilmesine neden olmuştur. “Uzak-içeriden bakış” tamlaması, ekibin kemik kadrosu ile aynı ilin farklı semtlerinde ya da farklı illerde ikametlerini sürdüren konuk ekip üyelerinin ortak bir iletişim grubu oluşturarak uzaktan haberleşme sürecini imlemektedir. “Yakın-içeriden bakış” tamlaması ise, kemik kadronun yazar ve alan araştırmacısı ile doğaçlamalardan metin oluşturma araştırmalarıyla yazılan, metni sahnelemeye dönük araştırma yürütülen evrelere tanıklık etme durumunu imlemektedir.

28 Mayıs 2016 tarihinden başlayan alan çalışması, Tiyatrotem'in **18 Ekim 2017** tarihinde gerçekleştirdiği ilk gösterim ile noktalanmıştır. Bu süre zarfında, alan çalışması, on iki evreye ayrılmıştır. Aşağıdaki tabloda alanın evreleri tarihlerine göre bölümlenmiştir.

TİYATROTEM İLE ALAN ÇALIŞMASI EVRELERİ	
UZAK-İÇERİDEN BAKIŞ	YAKIN-İÇERİDEN BAKIŞ
<i>Birinci Evre</i> 28.05.2016 – 02.07.2016	<i>İkinci Evre</i> 12.07.2016 – 23.07.2016
<i>Üçüncü Evre</i> 24.07.2016 – 14.08.2016	<i>Dördüncü Evre</i> 15.08.2016 – 20.08.2016
<i>Beşinci Evre</i> 21.08.2016 – 08.09.2016	<i>Altıncı Evre</i> 09.09.2016 – 11.09.2016
<i>Yedinci Evre</i> 12.09.2016 – 13.01.2017	<i>Sekizinci Evre</i> 14.01.2017 – 24.01.2017
<i>Dokuzuncu Evre</i> 25.01.2017 – 26.04.2017	<i>Onuncu Evre</i> 27.04.2017 – 29.04.2017
<i>On Birinci Evre</i> 30.04.2017 – 16.10.2017	<i>On İkinci Evre</i> 17.10.2017 – 18.10.2017

Tablo – 1 : Tiyatrotem ile Alan Çalışması Evreleri

Bir-üç-beş-yedi-dokuz ve on birinci evrelerde haberleşme araçları olarak mail ve whatsapp grupları, telefon ve skype görüşmeleri sıklıkla tercih edilmiştir. *İki-dört-altı-sekiz-on ve on ikinci* evrelerde doğrudan gözlem ve görüşmeler gerçekleştirilmiş, prova ve prova dışı reel yaşantıya dâhil olunmuş; doğrudan gözlemlerde, destekleyici veri toplama yöntemlerinden kamera, fotoğraf makinesi, ses kayıt cihazı, cep telefonu gibi elektronik dijital aletler kullanılmıştır. Doğrudan gözlem ve görüşmeler çoğunlukla, Tiyatrotem'in Vişnezade Mahallesi, Şair Nedim Caddesi, Hacı Halit Bey Sokak, 19/A, 34357 Beşiktaş adresinde yer alan atölyesinde gerçekleştirilmiştir. Tiyatrotem bu mekânı, adeta bir tiyatro üretim atölyesi olarak kullanmaktadır. Üretim sürecinde, günlerinin büyük bir bölümünü burada geçiren ikili, mekânı oyun provaları, toplantılar, çeviri faaliyetleri ve dekor, kostüm, kukla, tasvir tasarımı için kullanabilecek biçimde organize etmiştir. Oyun üretme ve yazıya geçirme sürecinde gerçekleştirilen doğaçlama araştırmaları bu mekânda hayat bulmuştur.



Görsel – 2: Masabaşı Çalışma Mekânı



Görsel – 3: Doğaçlama-Prova Mekânı



Görsel – 4: Tasarım-Üretim Mekânı



Görsel – 5: Tasarım-Üretim Mekânı



Görsel – 6: Masabaşı Çalışma Mekânı



Görsel – 7: Doğaçlama-Prova Mekânı

28 Mayıs 2016 tarihinde başlayan ilk evrede, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Dramatik Yazarlık mezunu olan Firuze Engin’le birlikte, “göç”, “yol”, “yerinden edilme”, “yerini bulamama”, “yerini arama” gibi temalardan esinlenilerek doğaçlamalarla ilerleyecek provaların sonunda **Ada Hikâyeleri**’nin konu edileceği yeni bir oyun üretme süreci başlamıştır. Ancak alan çalışmasının *ikinci evresinin* üçüncü çalışma gününde **15 Temmuz darbe girişimi** hadisesi yaşanmış ve alan araştırmacı alandan ayrılmak zorunda kalmıştır. Firuze Engin ile başlayan **Ada Hikâyeleri** konulu proje, 2016 yılı sonunda yazar ile oyuncular arasında yaşanan uyuşmazlıklar sebebiyle yarım kalmıştır. Alan araştırmacısı, yazar Firuze Engin ile sürdürülen projeden bağımsız, Tiyatrotem’in üzerinde çalıştığı başka bir oyunun üretim sürecine dâhil olarak alan çalışmasına devam etmiştir. Usta tarihçi Reşad Ekrem Koçu (1905-1975)’nun eski bir meddah defterinden derleyerek oluşturduğu metinlerden seçtikleri kimi öyküleri kendi yorumlarından geçirerek **Aşk, Ayrılık ve Başka Şeyler** adında bir anlatı metni oluşturan Tiyatrotem, 29 Nisan 2017 tarihinde kendi deyimleriyle “sözüne ve gözüne güvendikleri” hatırlı dostlarına bir ön gösterim yapmıştır. Bu tarihten sonra gelen yorum ve eleştirileri de hesaba katarak yeniden doğaçlamalarla çalışmaya başlayan ekip, yeni bulgularla yazılı metni de sahne metnini de yeniden yazmış ve 2017-2018 sanat sezonunun açılış oyunu olarak 18.10.2017 tarihinde Kadıköy Taşra Kabare’de son haliyle seyirciye açmıştır.

Alan çalışması sürecinde Tiyatrotem'in üretim pratikleri, bu pratiklerin icrasında yaşadıkları “kırılmalar” ile “başarıya/başarısızlığa ikna olma” gibi dönüm noktaları gözlemlenmiştir. Araştırmacı, Tiyatrotem ekibiyle daha önce hiçbir tanışıklığa sahip olmamış ve öncesinde herhangi bir projede birlikte çalışmamıştır. Bu bakımdan, dışarıdan bir göz olarak içeriği ilk defa keşfeden pür bir gözlem ve keşif deneyimi yaşamıştır. Tiyatrotem'in gündelik yaşantısının reel akışında deneyimin nasıl safhalaştığına yönelik, o pratiklerin doğduğu alanı gözlemleme fırsatı yakalamış, sanatçıların *habitus*larını tarif edebileceği içselleştirilmiş davranış pratiklerine rastlamıştır. Aşağıdaki bölümlerde, elde edilen bulguların hangi metodoloji ile çözümleneceğine yer verildikten sonra Tiyatrotem'in yaşantısında **deneyimin nasıl safhalaştığı** ortaya konmuştur.

3.2. Metodoloji ve Süreç

Bu alan çalışmasında, “temel veri toplama yöntemleri” ve “destekleyici veri toplama yöntemleri”ni kapsayan nitel veri toplama türleri kullanılarak, elde edilen bulgulara **Etnografi (kültür analizi)** uygulanmıştır. “Temel veri toplama yöntemleri” arasında; “katılımcı gözlem”, “doğal gözlem”, “belge incelemesi” ve “derinlemesine görüşme” gibi yöntemler bulunmaktadır. “Katılımcı gözlem” yönteminde araştırmacı incelediği grubun içerisine girmekte ve bu grubun bir üyesi olarak grubu gözlemektedir. Oysa “doğal gözlem” yönteminde araştırmacı incelediği grup ya da olayın dışında kalmakta ve gözlemlerini belirli bir mesafeden gerçekleştirmektedir. Doğal gözlemde amaç, çalışma konusu ile ilgisi bulunan olayların, davranışların ve artifaktların sistematik olarak kayıt altına alınmasıdır.²¹⁶ Belge incelemesi ise araştırmacının araştırma konusu

²¹⁶ Bkz. C. Marshall ve G. B. Rossman, **Designing Qualitative Research** (Second Edition), (London: SAGE Publications, 1995)

ile ilgili olduğunu düşündüğü kimi belgeleri, örneğin günlük, anı defteri, mektuplar, alan notları vs, analiz etme sürecidir.²¹⁷

“Derinlemesine görüşme”, araştırma konusu ile ilgili kişilerle belirli bir amaç doğrultusunda konuşma yapılmasıdır. “Derinlemesine görüşme” türlerinden biri “etnografik” görüşmedir. “Etnografik” görüşmede temel amaç, katılımcı ile yapılan görüşme yardımı ile katılımcının ait olduğu kültüre ilişkin bilgiler elde etmektir. Bir diğer görüşme türü olan “fenomenolojik” görüşmede ise katılımcının araştırma konusu ile ilgili olay ya da olayları nasıl algıladığı, kavramlaştırdığı ve değerlendirdiğini ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Diğer bir deyişle “fenomenolojik” görüşmede araştırmacı, kişilerin dış gerçekliğe nasıl anlam yüklediklerini anlamaya çalışmaktadır.²¹⁸ Destekleyici veri toplama yöntemlerini ise bireysel yaşam hikâyeleri, özgeçmiş incelemeleri, tarihsel analizler, film, video ve fotoğraflar, beden dili çözümlemeleri, anketler, tarama çalışmaları (surveys) ve psikolojik testler olarak incelemek mümkündür.²¹⁹

Sosyal bilimlerde oldukça eskiye dayanan bir yöntem olan Etnografi (kültür analizi), antropolojik temelli bir araştırma yöntemidir ve insan davranışını doğrudan, olduğu ve geliştiği sosyal çevre içerisinde ele almaktadır. **Etnografi**, *etno* (insan) ve *grafi* (tanımlama, tasvir etme) kelimelerinden oluşmaktadır ve **bir grubun davranışını doğrudan gözlemlemek** ve bu gözleme dayanarak bu gruba ilişkin bir **betimleme** yapmak olarak tanımlanmaktadır.²²⁰ Bir başka deyişle etnografi, insan topluluklarının **ilişkilerini ve davranışlarını kendi ortamlarında gözleme, belgeleme ve yorumlamadır.**

²¹⁷ Bkz. I. Hodder, “The Interpretation of Documents and Material Culture”, In D. Weinberg (Eds.), **Qualitative Research Methods**, Oxford: Blackwell Publications, s. 266-279

²¹⁸ Bkz. Greasley ve Ashworth, 2007.

²¹⁹ Daha fazla bilgi için bkz. Murat Özdemir, “Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma”, **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt 11, Sayı: 1, Haziran 2010, s.323-343.

²²⁰ N. Agafonoff, “Adapting Ethnographic Research Methods to Ad Hoc Commercial Market Research” **Qualitative Market Research: An International Journal**, Cilt, 9, Sayı: 2, 2006, s.117.

Etnografik araştırma kavramına, ilk olarak antropolog Bronislaw Malinowski tarafından 1922 yılında yazılan *Argonauts of the Western Pacific* adlı kitapta değinilmiştir.²²¹ Malinowski (1922) kitabında diğer kültürleri ve davranışları anlamının ilgili topluluğu yerinde incelemekle mümkün olabileceğini ileri sürmüştür. Molinowski'ye göre (1922) araştırmacı incelediği toplulukla en az bir yıl süreyle yaşamalı, yerel dili kullanmalı, kendi kültüründen olan kişilerden soyutlanmalıdır.²²² Böylece kişi, topluluğu tanımlamada “onlar” kavramından “biz” kavramına bir geçiş yaşayacak ve bu durum, araştırmacıya kültürü ve davranışları anlama, anlamlandırma ve yorumlamada bir içgörü sağlayacaktır. Daha sonraki yıllarda etnografi, antropolojide kültürleri ve toplulukları araştırmada dominant olarak kullanılan bir araştırma olmuştur. Günümüzde etnografik araştırmalar sadece antropoloji tarafından değil, sosyal bilimlerde birçok alan tarafından kullanılmaktadır.²²³

Etnografik araştırmalarda esas olan, grup üyeleriyle doğrudan ilişki kurulmasıdır. Bu açıdan etnografik araştırmalar kalitatif saha araştırmalarıdır. Araştırmacı bu araştırma yönteminde bireysel, kültürel ve sosyal farklılıkları dikkate almakta ve yorumlamalarını kişilerin kendi doğal ortamlarındaki kendi bakış açıları temelinde yapmaktadır.²²⁴ Etnografik araştırmaların özelliklerini aşağıdaki gibi özetlemek mümkündür.²²⁵

Bir araştırmaya “etnografik” niteliği kazandıran özellikler arasında şunları saymak mümkündür:

- Etnografik araştırmada amaç, kültürel yapıları ve bu yapıları oluşturan davranış ve tecrübeleri açıklamaktır.
- Etnografik araştırma belirli bir kültür veya alt-kültürle belirli bir süreklilikteki bir ilişkiyi kapsamaktadır.

²²¹ Bkz. Harvey ve Myers, 1995, s.17.

²²² Elliot ve Elliot, 2003, s.216.

²²³ Willis ve Trondman, 2000, s.6.

²²⁴ Bkz. Hill, 2001, s.368 ve Venkatesh vd., 2001, s.88.

²²⁵ Goulding, 2005, s.299.

- Tüketici davranışına yönelik yürütülen etnografik araştırmada sonuçlar genelleştirme yönelimli değildir.
- Etnografik araştırmada tek bir olgu için anket, gözlem, kayıt gibi birden fazla yöntem kullanılabilir.
- Etnografik araştırmada araştırmacı incelenen kültürün, grubun bir parçasıdır ve bu kültür tarafından etkilenmektedir.

Etnografik araştırmanın dört temel prensibi vardır. Bunlardan birincisi araştırmanın doğal ortamda yapılıyor olmasıdır. Yani etnografik araştırma kişileri evlerinde, işyerlerinde veya alışveriş yaptıkları yerlerde gözlemleyerek doğal ortamlarındaki davranışlarını anlamayı gerektirmektedir. Böylece kişiler gerçek dünyalarında gerçek tavır ve tutumlarıyla tanımlanabilmektedir. Etnografik araştırmanın ikinci prensibi araştırmacının etnografik araştırma sürecinde dünyayı karşısındakinin gözünden görmeye çalışmasıdır. Bu varsayım, çalışmaya konu olan kişilerin sembolik dünyaları anlaşılmadan kişilerin sosyal davranışlarına yönelik bir betimleme geliştirilmeyeceği görüşüne dayanmaktadır. Bu varsayım doğrultusunda araştırmacı, kullanılan dili, dialektlerini, jargonlarını, kelimelerin özel kullanımlarını bilmelidir. Üçüncü prensip, araştırmacının kişilerin günlük yaşamlarının içinde yer alması ve olayları tecrübe etmesidir. Dolayısıyla araştırmacı gerçek zamanlı gelişen olaylara tanıklık ederek gerçek zamanlı bir öngörü geliştirme ve bu veriler ışığında sistematik analizler yapabilmek imkânı bulmaktadır.²²⁶

Etnografik araştırmanın dördüncü ve son prensibi araştırmacının kültürel ve sembolik anlamları, yerel kuralları, gelenek ve görenekleri bilmesi ve anlaması gerektiğidir. Zira tüketici davranışını modellemede mikro-kültürel anlamların önemi büyüktür.²²⁷

²²⁶ Arnould ve Wallendorf, 1994, s.485.

²²⁷ Elliot ve Elliot, 2003, s.216.

Etnograflar, kendilerine araştırma konusu olarak edindikleri toplum, halk veya kültür üzerinde çalışmaya başladıklarında bilimsel bir sürecin içinde olduklarının bilincindedirler. Etnograflar, etnografyanın parçası ve ürünü olan etnografik olanın antropolojinin de kullandığı yöntem ve tekniklerle betimini, kaydını yaparlar.

Bir etnografik araştırmada “katılımcı gözlem”, “katılımsız gözlem” ve “mekanik gözlem” türlerinin her üçü de veri toplama tekniği olarak kullanılabilir. Üç gözlem türüyle de toplanan veriler gerek kişiler gerekse de davranış biçimleri açısından farklı bakış açılarına ulaşma imkânı sağlamaktadır. Adı geçen gözlem türleri hakkında aşağıda kısaca bilgi verilmiştir:

-Katılımcı Gözlem: Etnografik araştırmalarda katılımcı gözlem metodu önemli bir veri toplama aracıdır. Katılımcı gözlem metoduyla veri toplamada araştırmacı topluluk içerisinde aktif olarak bulunur²²⁸ ve kişilerin davranışlarını doğrudan gözlemlemeyerek, kişilerle konuşarak davranışın gerisinde yatan nedenleri ortaya çıkarmaya çalışır.²²⁹ Dolayısıyla kişilerin farkında olmadan yaptıkları alışkanlıklarını anlamada önemli ipuçları elde edilebilir. Bu yöntem, araştırmacı ile araştırmaya konu olan kişilerin bir araya gelerek konuşmaları ya da birlikte bir şeyler içmelerinden daha fazlasını kapsamaktadır. Bu yöntem kapsamında araştırmacı ilgilendiği toplulukla belirli bir süre zaman geçirmeli, sosyal aktivitelerde bulunmalıdır.²³⁰

Katılımcı gözlem, gözlemci olarak katılım ve tam katılım olmak üzere iki düzeyde gerçekleşmektedir.²³¹ Gözlemci olarak katılımda, araştırmacı öncelikle araştırmaya konu olan kişilerle ilişkiler geliştirir ve topluluk içerisinde davranışları gözlemler. Tam katılımda ise araştırmacı toplulukla birlikte vakit geçirir, sosyal aktivitelerde bulunur.

Katılımcı gözlem yönteminin önemli bir kısıtlı veri kaydedilmesiyle ilişkilidir. Davranışın doğal akışı içerisinde hem gözlem yapmak hem de bu gözlemleri kayıt altına

²²⁸ Bkz. Becker, 1958, s.652.

²²⁹ Jackson, 1983, s.39.

²³⁰ Bkz. Jackson, 1983, s.40.

²³¹ Gold, 1958, s.219 ve Agafonoff, 2006, s.118.

almak araştırmacıyı zorlayabilmektedir.²³² Yine bir diğerk kısıt, kişilerin gözlemlendiklerini bilmeleri dolayısıyla farklı davranışlar sergileyebilmelerinden kaynaklanmaktadır.²³³

-Katılımsız Gözlem: Araştırmanın amacına ve kapsamına bağlı olarak etnografik araştırmada katılımsız gözlem yöntemi kullanılarak da veri toplanmaktadır. Katılımsız gözlem özellikle sayıca küçük toplulukların davranışlarına ilişkin yürütölen çalışmalarda kullanışlıdır. Katılımsız gözlem ve katılımcı gözlemi birbirinden ayıran nokta araştırmacının katılımsız gözlemde pasif, katılımcı gözlemde ise aktif bir rolö olmasındır.²³⁴ Katılımsız gözlemde araştırmacı davranışı sadece gözlemler ve kaydeder. Bir başka deyişle katılımsız gözlemde araştırmacı davranışın geliştiği sosyal ortamda yer almaz. Etnografik araştırmada katılımsız gözlem yöntemi de katılımcı gözlem yönteminde olduğu gibi iki düzeyde gerçekteşmektedir. Bunlar tam gözlem ve gözlemci olarak katılımdır.²³⁵ Gözlemci olarak katılım genel olarak derinlemesine görüşme çalışmalarında kullanılan bir yöntemdir. Burada görüşme tek kişiyle gerçekteştirilir. Görüşme sürecinde formal ya da informal gözlem yapılabilir. Gözlemci olarak katılım, katılımcı olarak gözlem tekniğinden farklı olarak araştırmaya konu olan kişilerle birebir ilişki gerektirmektedir.²³⁶ Yani araştırmacı toplulukta aktif olarak yer almaz ancak birebir görüşmeler yaparak ve bu görüşmeler sürecinde gözlemlerde bulunarak veri toplar. Tam gözlemde araştırmacı ile kişiler arasında belirli bir mesafe vardır. Araştırmacı toplulukla ya da birebir olarak kişilerle iletişim içinde değildir ve tam katılımda olduğu gibi kimliği bilinmemektedir.²³⁷

-Mekanik Gözlem: Etnografik araştırma sürecinde veri toplama aşamasında mekanik araç gereçlerden de yararlanılmaktadır. Mekanik gözlemde araştırmacı fotoğraf

²³² Jackson, 1983, s.42.

²³³ Churchill, 1994, s.383.

²³⁴ Arnould ve Wallendorf, 1994, s.487.

²³⁵ Gold, 1958, s.220 ve Agafonoff, 2006, s.118.

²³⁶ Gold, 1958, s.221.

²³⁷ Mulhall, 2003, s.41.

makinesi, video kamera, ses kayıt cihazı gibi araçlar kullanarak davranış ve sosyal ortama ilişkin gözlemlerini kayıt altına almaktadır.²³⁸ Mekanik gözlem, davranışın geliştiği sosyal ortama ilişkin detaylı bilgi sağlamasından dolayı gerek katılımcı gerekse de katılımsız gözlem yönteminde destekleyici bir araç olarak kullanılmaktadır.

Katılımcı ve katılımsız gözlem yöntemlerinin her ikisinde de yapılandırılmış ya da yapılandırılmamış görüşme teknikleri kullanılabilir. Bunların dışında bazı çalışmalarda veri toplamada günlüklerin kullanıldığı görülmektedir. Lever (1981) tarafından yürütülen bir araştırmada hem veri toplama aracı olarak hem günlükler hem de anket formları kullanılmıştır. Anket formlarında kişiler “ne yapacaklarına” ilişkin soruları yanıtlarken günlüklerde “ne yaptıklarını” yazdıklarından araştırmacıya faydalı bilgiler sağlamıştır.²³⁹

Doktora tezi için yürütülen bu alan çalışmasında “katılımcı”, “katılımsız” ve “mekanik gözlem” türlerinin üçü de kullanılmıştır. Bu bağlamda; doğrudan katılım ile dolaylı gözlemin yanı sıra, doküman inceleme, gözlem ve görüşme teknikleri kullanılarak araştırma verileri elde edilmiştir.

Alan çalışmasında ayrıca, temel ve destekleyici veri toplama yöntemleri ile elde edilen bulguların önceden belirlenmiş anahtar kavramlarla özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türü olan “betimsel analiz” çeşidi de kullanılmıştır. Adı geçen analiz türünde araştırmacı görüştüğü ya da gözlemiş olduğu bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtabilmek amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verebilmektedir. Bu analiz türünde temel amaç elde edilmiş olan bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasıdır.²⁴⁰

Betimsel analiz dört aşamada gerçekleşmektedir.²⁴¹

²³⁸ Arnould ve Wallendorf, 1994, s.487.

²³⁹ Elliot ve Elliot, 2003, s.218.

²⁴⁰ Bkz. Yıldırım ve Şimşek, 1999.

²⁴¹ Bkz. Yıldırım ve Şimşek, 1999.

- (1) Birinci aşamada araştırmacı araştırma sorularından, araştırmının kavramsal çerçevesinden ya da görüşme ve gözlemlerde yer alan boyutlardan hareket ederek veri analizi için bir çerçeve oluşturur. Böylece verilerin hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağı belirlenmiş olur.
- (2) İkinci aşamada, araştırmacı daha önce oluşturmuş olduğu çerçeveye dayalı olarak verileri okur ve düzenler. Bu süreçte verilerin anlamlı ve mantıklı bir biçimde bir araya getirilmesi önem taşımaktadır.
- (3) Üçüncü aşamada, araştırmacı düzenlemiş olduğu verileri tanımlar. Bunun için gerekli yerlerde doğrudan alıntılara da başvurmak zorunda kalabilir.
- (4) Dördüncü aşamada, araştırmacı tanımlamış olduğu bulguları açıklar, ilişkilendirir ve anlamlandırır. Araştırmacı bu aşamada ayrıca yapmış olduğu yorumları daha da güçlendirmek için bulgular arasındaki neden sonuç ilişkilerini açıklar ve ihtiyaç duyulması durumunda farklı olgular arasında karşılaştırma yapar.

Bu alan çalışmasında, “betimsel analiz” yönteminin söz konusu dört aşaması takip edilmiştir. Alan çalışmasında elde edine veriler bulgulanmış ve betimlenerek anlatılmıştır. Betimlenen veriler daha sonra, “reel safhalaşma”, “antropolojik safhalaşma”, “teatral safhalaşma” başlıkları altında yorumlanarak kavramlaştırılmıştır.

Alan çalışmasında ayrıca, görüşme tekniğine de yer verilmiş, elde edilen bir veriyi irdelemek amacıyla, araştırmacı gerek gördüğü durumlarda görüşme tekniğine de başvurmuştur. Bir araştırma tekniği olarak görüşme, araştırmacı ile araştırmının öznesi konumunda yer alan kişi arasında geçen kontrollü ve amaçlı sözel iletişim biçimidir.²⁴² Araştırmacı, araştırmakta olduğu konu hakkında 'önceden hazırlamış olduğu soruların kılavuzluğunda ya da o anda amaçlı sorular yönelterek hedef kişinin düşüncelerini ve duygularını sistematik olarak ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Araştırmanın amacı, hedef kişiye araştırma konusuyla ilgili sorular yönelterek kişinin öznel düşünce ve

²⁴² Bkz. Cohen ve Manion, 1994, s.271.

duygularını sistemli olarak öğrenmek, anlamak ve tanımlamaktır. Görüşme tekniği ile kişilerin kendi deneyimleri, onların dillerinden, anlamlandırmalarından ve açıklamalarından çok daha iyi anlaşılacaktır. Diğer araştırma teknikleriyle yeterince elde edilemeyen kişiye özel, saklı birçok şeyi görüşme tekniği kullanarak ortaya çıkarmak mümkündür.²⁴³

Sosyal bilimlerin herhangi bir alanında yapılan araştırmalarda; “yapılandırılmamış görüşme”, “yapılandırılmış görüşme” ve “yarı yapılandırılmış görüşme” olmak üzere, genellikle üç tür görüşme tekniği kullanılmaktadır.²⁴⁴ Alan çalışması sürecinde sıklıkla kullanıldığı için, son olarak görüşme türleri hakkında aşağıda tanıtıcı bilgilere yer verilmiştir:

-Yapılandırılmamış görüşme tekniği: Diğer bir kişiyle yapılan sözel etkileşimin doğal akışı içerisinde herhangi bir görüşme protokolü olmaksızın kendiliğinden yapılan bir iletişim biçimidir.²⁴⁵ Araştırmacı, görüşme yapılan kişinin yanıtlarına bağlı olarak kendini sürekli yeniden yapılandırmak ve her verilen yanıtı koşut yeni soruları o an hazırlamak ve sormak durumundadır. Görüşme kısmen söyleşi havasında da gerçekleşebilmektedir. Bazen kişi kendisiyle görüşme yapıldığını da fark etmeyebilir. Yapılandırılmamış görüşme tekniğinin en önemli sinirliliği araştırmanın amacıyla ilgili sistematik veri toplanması için çok zaman ve enerji gerektirmesidir. Benzer biçimde, bu sinirlilik verilerin analizine de yansımaktadır. Her bir kişiye farklı sorular sorulduğu için elde edilen yanıtlar da oldukça farklıdır. Bu düzensiz verilere bağlı olarak bir örüntü elde edilmesi de oldukça güçtür.²⁴⁶

-Yapılandırılmış görüşme: Bu teknik, yapı olarak kişinin kendine ait bilgiyi belirli kategorilere göre yanıtladığı anket çalışmalarına ya da tutum ölçeklerine

²⁴³ Bkz. Kvale, 1996, s.1.

²⁴⁴ Bkz. Patton, 1987, s.109; Robson, 1993, s.230; Wragg, 1994, s.272; Gall, Borg ve Gall, 1996, s.310; Holstein ve Gubrium, 1997, s.113.

²⁴⁵ Gali, Borg ve Gall, 1996, s.310.

²⁴⁶ Patton, 1990, s.282.

benzemektedir.²⁴⁷ Araştırmacı araştırmaya katılan her bir kişiye aynı soruları aynı biçimde ve aynı sözcüklerle sormaktadır. Kişinin vermiş olduğu yanıtlar kapalı uçludur. Kişi kendisine sunulan olası seçeneklerden birisini seçerek yanıtını verir. Yapılandırılmış görüşme bu görünümüyle anket çalışmalarına benzer tarzda nicel veri sunmaktadır. Yapılandırılmış görüşme tekniğinin kullanılmasının en önemli avantajı birden fazla görüşmeci kullanıldığı takdirde görüşmeciler arasındaki farklılığı en aza indirmektir.²⁴⁸ Buna ek olarak anket çalışmalarında sıkça karşılaşılan bos bırakma ya da kullanılamaz nitelikteki yanıtların ortaya çıkmasını azaltmaktır.²⁴⁹

-Yarı yapılandırılmış görüşme: Bu teknik, yapılandırılmış görüşme tekniğinden biraz daha esnektir. Bu teknikte, araştırmacı önceden sormayı planladığı soruları içeren görüşme protokolünü hazırlar. Buna karşın araştırmacı görüşmenin akışına bağlı olarak değişik yan ya da alt sorularla görüşmenin akışını etkileyebilir ve kişinin yanıtlarını açmasını ve ayrıntılandırmasını sağlayabilir. Eğer kişi görüşme esnasında belli soruların yanıtlarını başka soruların içerisinde yanıtlamış ise araştırmacı bu soruları sormayabilir. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği sahip olduğu belirli düzeyde standartlık ve aynı zamanda esneklik nedeniyle eğitimbilim araştırmalarına daha uygun bir teknik görünümü vermektedir. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinin araştırmacıya sunduğu en önemli kolaylık görüşmenin önceden hazırlanmış görüşme protokolüne bağlı olarak sürdürülmesi nedeniyle daha sistematik ve karşılaştırılabilir bilgi sunmasıdır.²⁵⁰

Alan çalışması sürecinde, yaşantının akışı içinde araştırmacı gerek gördüğü kadar yarı-yapılandırılmış ve yapılandırılmamış görüşme tekniği uygulamıştır. Bu yolla, çoğu zaman saf gözlemle elde edilen ancak bulguyu üreten çalışma grubu Tiyatrotem'in doğrudan kendi ifadeleri olmadan anlaşılamayacak olan bulgular üzerine kimi zaman bir

²⁴⁷ Robson, 1993, s.231; Wragg, 1994, s.272.

²⁴⁸ Patton, 1990, s.285.

²⁴⁹ Gali, Borg ve Gall, 1996, s.330.

²⁵⁰ Yıldırım ve Şimşek, 1999, s.283.

yemek sonrası sohbette, kimi zamansa prova aralarında yapılan masabaşı çalışmalarında araştırmacının zihninde oluşan belirsizlikleri ortadan kaldıran kesin yargılara varılabilmektedir.

Sonuç olarak etnografik veri elde etmek üzere yola çıkılan bu alan çalışmasında, araştırmacı yaşıntının akışının şekillendirdiği çerçevede, gerek gördüğünce doküman inceleme, gözlem ve görüşme tekniği uygulayarak, etnografik kuramlaştırma yapabilecek kadar veriyi toplamıştır. Alan çalışmasında çalışma grubunu oluşturan Tiyatrotem'in titizlikle tuttuğu arşivleri incelenmiş, daha önce kendileriyle çalışmış ve onların yaşam ve çalışma disiplinini iyi bilen yakın tanıklarla görüşme olanaklarına erişilmiş, ekiple doğrudan gözlem ve görüşme fırsatları değerlendirilerek geniş bir veri havuzu oluşturulmuştur. Elde edilen veriler kuramlaştırma aşamasında değerlendirilmiştir.

3.3. Bulgular ve Değerlendirme

Bu tezin alan çalışması, daha önce de belirtildiği gibi tiyatro ve antropoloji disiplinlerinin yirminci yüzyılda kurduğu ortaklık ve disiplinlerarası çalışma örneklerinden ilham alınarak hayata geçirilmiştir. Alan çalışması, birlikte üretme deneyimi yirmi yılı geçen ve kendi üslubunu bulmuş bir ekip kimliğine sahip **Tiyatrotem özelinde, deneyimin hangi safhalardan geçerek nasıl biçimlendiğini** ortaya koyma iddiasıyla hayata geçirilmiştir. Bu doğrultuda, bir tiyatro oyununun yazımından sahneleme aşamasına kadar geçen sürece, Tiyatrotem'in gündelik reel yaşıntısına ve bu yaşıntı içinde gerçekleşen prova sürecinde performansa dönüştürdükleri teatral deneyimlere odaklanılmıştır. Alan çalışmasının, **yarım kalan bir oyun projesi ile tamamlanan bir oyun projesini kapsayacak biçimde genişlemesi**, Tiyatrotem'in davranış örüntülerini keşfetmede ve deneyimin bir "kırılma-başarıya ikna olma" ve "kırılma-başarısızlığa ikna olma" biçimindeki safhalaşmasını ayırt etmede antropolojik yararlar sağlamıştır. Gündelik hayatın somut deneyimlerinden yola çıkarak bir kültürü

anlama amacına odaklı bir antropolojik yaklaşım olan etnografik araştırma yürüten alan araştırmacısı, özünde, bir kavramdan hareketle Tiyatrotem'in **bir metni nasıl oyunlaştırdığıyla** değil; Tiyatrotem'in **deneyimi nasıl oyunlaştırdığıyla** ilgilenmiş ve daha çok **tanık olduğu sürece** odaklanmıştır. Alan araştırmacısının tekil gözlem ve görüşmelerinden derlenen bulgular doküman incelemekten elde edilen verilerle iç içe geçirilerek, birinci tekil şahıs anlatımıyla değerlendirilmiştir.

3.3.1. Deneyimin Reel Safhalaşması

Bu safhalaşma aşamasında, Ayşe Selen ve Sehsuvar Aktaş'tan oluşan Tiyatrotem ekibinin, tiyatro provaları dışındaki reel yaşantısına sızarak onların toplumsallaşma süreçlerine dair veriler elde etmeye odaklandım. Her şeyden önce, nasıl bir aile içinde dünyaya gelip yetiştiklerini, nasıl bir eğitimden geçtiklerini, tiyatroya nasıl yönelindiklerini, yola hangi noktadan sonra birlikte devam ettiklerini ve günümüze gelene değin hangi reel yaşanmışlıklarla *habitus*larının şekillendiğini öğrenmek üzere Tiyatrotem'in geçmişine doğru bir yolculuğa çıktım. İkili ile yaptığım o çok değerli görüşme, alan çalışmasının sekizinci evresinde, Ayşe Selen ile Şehsuvar Aktaş'ın evinde gerçekleşti.



Görsel – 8: Tiyatrotem ile görüşme (14.01.2017)

Gece geç saatlere kadar süren görüşmede, çok uzak geçmişin bilgilerini sanatçıların kendi ağızlarından edindim. Söz konusu bulguları, aşağıdaki başlıklar altında kümelemeyi tercih ettim.

3.3.1.1.Tem'den Önce-Tem'den Sonra: Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş

Ayşe Selen, Ankara'da doğdu. Annesi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalıştı. Ayşe Selen, kendi deyimiyle “*Dil-Tarih'e annesinin karnında*” iken girdi. Babası, “*mesleğini çok seven, çok iyi, gerçek bir gazeteci*” idi. Selen, ilkokulu Ankara'da okudu. Bir yabancı dili iyi öğrenmesini isteyen annesi ve babası, onu İstanbul'daki özel okullardan birisine yazdırmak istedi. “*Alman lisesi çok fazla disiplinli*” dendiği için İstanbul'daki özel Fransız lisesini değerlendirmek istediler. Ancak Notre Dame de Sion'un kapısından babası ile içeri giren Ayşe Selen, “ben buradan çıkmak istiyorum” diyerek orada okumak istemediğine işaret etti. “Babam beni anında çıkardı” diyen Ayşe Selen, alternatif okullar içinde geriye Avusturya Kız Lisesi kalınca, oraya kaydedildiğini belirtti. Liseyi yatılı okuyan Selen, eğitim hayatı süresince İstanbul'da yaşayan babaannesi ve dedesine hafta sonları “evci” çıktı. İlk gençliği ve genç kızlığı dönemi babaannesi ile geçiren Ayşe Selen için babaannesi onun ikinci annesi gibi oldu. “*Ben babaannemin çocuğuyum*” diyen Ayşe Selen evinin salonunu göstererek “*şu anda da evimizin her yerinde babaannem var. Bir kız çocuğunun babaannesi olduğum için de ayrıca çok mutlu oldum. Aynı benim babaannem gibi...*” sözleriyle babaannesiyle arasındaki özel bağı yâd etti. Lisenin sonunda “*âşık olup bir çapkınlık yapan*” Ayşe Selen, evlenmeye karar verdi. Evlendikten sonra, çok genç sayılabilecek bir yaşta, on dokuz yaşında “anne” olan Selen, bir erkek çocuğu dünyaya getirdi. Doğumdan sonra eşiyle Ankara'ya yerleşti. Oğlu Selim üç yaşındayken üniversite sınavlarına hazırlandı ve sırasıyla Tiyatro, Gazetecilik ve Psikoloji bölümlerini tercih etti. İlk tercihinine yerleşti.

1978 yılında, o zamanki adıyla Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Kürsüsü'ne girdi. Üniversiteyi bitireceği sıralarda, eşinden ayrıldı. Mezun olduktan sonra, kısa bir süre memuriyet hayatı yaşadı: *Sosyal Sigortalar Kurumu Yurtdışı İşçi Sorunları Daire Başkanlığı*'nda tercüman olarak çalıştı. Daha sonra Tohum Islah ve Üretme A.Ş.'de çevirmenlik yaptı.

Okulunu bitirdikten sonra İstanbul'a geldi. Üniversite hocası Ergin Orbey ile hoca-öğrenci ilişkisi dışında, "biraz usta-çırak", "biraz baba-kız" ilişkisi olduğunu belirten Ayşe Selen, Ergin Orbey'in kendisini "elinden tutarak" Zeki Alasya-Metin Akpınar'ın kurduğu İstanbul'daki Devekuşu Kabare'ye getirdiğini belirtti. Yaşanan o süreci şu sözlerle anlattı:

O sene Dil Tarih Tiyatro, Haziran 1982'de İstanbul'daki tiyatro festivaline katıldım. **Ölüm-Doğum-Evlenme** ve **Belgelerle Kurtuluş Savaşı** oyunları... O turnenin sonunda Ergin Orbey bana "gel seni bir yere götüreceğim" dedi. Beni Zeki Alasya-Metin Akpınar'a götürdü. "Alın, bu kız benim en parlak öğrencilerimden biridir. Çok işinize yarar. Bir de klakson gibi öter" dedi. (21.01.2017)

Ergin Orbey ile Devekuşu Kabare'ye giriş yıllarını gülümseyerek anlatan Ayşe Selen, öğrencilik yıllarında bol bol yaptığı "klakson" taklidini örnekledi. Haziran 1982'de Devekuşu Kabare'de profesyonel oyuncu olarak çalışmaya başladı. Üç yıl burada çalıştı. Oyunculukla birlikte, her işi yaptı.



Görsel – 9: Ayşe Selen, Devekuşu Kabare'nin **Taşitlar** adlı oyununda (sağ önde)

“Devekuşu Kabare’de [tiyatroyu kastederek], ‘ne yapılmaması gerektiğini’ öğrendim. Sevgilinle kavga ettiysen, bu yüzden oyununu kötü oynamaman, rolünü geçiştirmemen lazım... Bunları öğrendim ” diyen Ayşe Selen, gelecekte Tiyatrotem’in ‘via-negativa’ ilkesi yakıştırmasını yapacağım, ‘vehimli-vesveseli çalışma ilkesi’nin zaman içinde belirginleşmesini sağlayan somut yaşantıyı bu anısıyla alan araştırmasına taşıdı. Üzerinde Zeki Alasya-Metin Akpınar’ın emeğinin çok olduğunu ifade eden Selen, özellikle Metin Akpınar’ı ‘ustası’ kabul ettiğini söyledi. 1982-1986 yılları arasında profesyonel oyuncu olarak görev yaptığı Devekuşu Kabare’de, Sekreteryaya kadar her işe koşturduğu için bir tiyatro işletmesi nasıl olur, nasıl yaşatılır konularının, uzun turnelerin iç yüzünü, kulis adabını, kulis temizliğini, tiyatroya saat kaçta ve nasıl gelineceğini, oyuna nasıl hazırlanılacağını, sahne-üstü disiplinini, tiyatroya/provaya geç kalmamayı Devekuşu Kabare’de geçirdiği üç yıllık iş yaşamında öğrendiğini *“burada çok öğrendim”* sözünü sık sık tekrar ederek anlattı. *“Oraya yaş ağaç olarak girip çok biçimlenerek çıktım. Kafam da çalıştığı için Devekuşu Kabare’nin süze süze iyi şeylerini aldım”* diyerek sözlerini noktaladı.

İstanbul’daki çalışma hayatının sonunda, 1986 yılında Ankara’ya giden Ayşe Selen *“Kendimi anneme kanıtlamak için akademik kariyere geri dönem kararı aldım... Bunun başka hiçbir açıklaması yok”* sözleriyle geçmişine yönelik bir tespitte bulunarak, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü’ne geri döndüğünü aktardı.



Görsel – 10: DTCF Tiyatro Bölümü asistanı Ayşe Selen (ortada)

Ayşe Selen asistanlık sınavına girdi, sınavı kazandı; ancak hemen maaş bağlanmadığı için o dönem TRT bünyesinde yer alan Dış Haberler Dinleme Servisi'nde çalışmaya başladı. Görevi, yabancı radyo kanallarını dinleyerek o kanallarda dünya ile ilgili yayınlanan önemli haberleri Türkçeye çevirmektir. Şehsuvar Aktaş ile yollarını birleştirene kadar, Ayşe Selen yaşamının bu detaylardan oluştuğunu aktardı.

Şehsuvar Aktaş, 1964 yılında Ankara'da, ailesinin tek çocuğu olarak dünyaya geldi. 1989'a kadar Ankara'da yaşadı. Bir devlet kurumunda muhasebeci olarak çalışan annesi ve astsubay olarak çalışan babası, o çocukluk çağında iken boşandı. İlkokulu bitiren Şehsuvar Aktaş, babasının yurt dışı görevi dolayısıyla, 1989-1994 yılları arasında bir buçuk yıl Kanada'da yaşadı. Tekrar işi gereği yurda dönüş yapan babasıyla birlikte Ankara'ya yerleşti. Ortaokulu ve liseyi, Ankara'da yabancı misyon çocuklarının Fransızca eğitim gördüğü *Charles De Gaulle* Lisesi'nde okudu. Sonraki yıllarda çeviri uğraşı yapacağı Fransızca lisanını bu okulda öğrendi.

Orta öğretimi bitirdiği yıl, yurt dışında, özellikle Fransa'da oyunculuk üzerine eğitim almaya heveslenen Şehsuvar Aktaş, emeline ulaşmak için burs imkânlarını araştırmaya koyuldu. Eğitim için gerekli maddi desteği edinebilecek bir kaynak bulamayınca, Türkiye'de tiyatro eğitimi veren okulları araştırmaya girişti. Ankara'nın Cebeci muhitinde yer alan Devlet Konservatuarı'na giriş sınavları için ön kayıt yaptırdı. Bu arada, babası ve üvey annesiyle tartışan Şehsuvar Aktaş, evden ayrıldı. Tek başına yaşamaya başladıktan sonra, Basın-Yayın Genel Müdürlüğü'nde bir yıl mütercim tercüman olarak çalıştı. Geçimini sürdürebilmek için, ayrıca özel Fransızca dersleri verdi.

Bir yandan özel yetenek sınavlarına hazırlanırken, 1980 Askeri Darbesi'nden sonra kurulan Yüksek Öğretim Kurumu'nun, özel yetenek sınavıyla öğrenci alan kurumların giriş ve öğrenci seçme şartlarına ek olarak, merkezi sınav sistemine giriş sonuç belgesi zorunluluğu getirmesi sebebiyle, daha önce ön kayıt yaptırdığı konservatuar sınavlarına giremedi.

Ertesi yıl yapılacak olan yetenek sınavlarına girebilmek için para biriktiren Şehsuvar Aktaş, bir taraftan da oyunculuk eğitimi almak üzere konservatuvara hazırlandı. YÖK'ün talep ettiği belgeyi de tamamlayarak yetenek sınavlarına girdi. Kendisini sınavlara hazırlayan bir devlet tiyatrosu oyuncusunun tüm ısrarlarına rağmen, konservatuvar statüsü olan oyunculukokulu yerine, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'ne kayıt yaptırdı. O dönem, yükseköğretim kurumları arasında yer alan Devlet Konservatuvarı ve genel anlamda “tiyatro” üst başlığı altına giren oyunculuk, kuram, yazarlık, eleştirmenlik, tasarım gibi alt dallarda araştırma ve uygulama dersleri verilen DTCF Tiyatro Bölümü arasında bir ekolleşme atılımı bulunduğunu dile getiren Şehsuvar Aktaş, atılımın aday öğrenciler ve adı geçen okulların mezunları arasında ne türden bir rekabete dönüştüğünü aşağıdaki anısını aktararak somutlaştırdı:

Sınavlara hazırlandığım sene DTCF Tiyatro'nun özgün oyunlarını izleme imkânı yakaladım. Bu oyunlardan çok etkilendim, konservatuvara girmekten caydım ve DTCF Tiyatro'nun sınavlarına girdim, kazandım. İzlediğim oyunların bir yönlendirmesi oldu. Beni konservatuvara hazırlayan bir oyuncu ablamız vardı, DTCF Tiyatro'yu tercih ettiğim için bana çok kızdı, küstü... Rekabet o safhadaydı. (21.01.2017)

Şehsuvar Aktaş, eski adıyla Tiyatro Kürsüsü olan, 1980 Askeri Darbesi sonrasında kurulan YÖK'e bağlanarak, yeni adıyla akademik eğitim yaşamına devam eden DTCF Tiyatro Bölümü'ne 1984 yılında kayıt yaptırdı.

3.3.1.2. Yıl 1989... Ayşe ile Şehsu oldu AyŞehsu

1989 yılı, Ayşe Selen ile Şehsuvar Aktaş için bir dönüm noktası oldu. Ayşe Selen'in 1986 yılında Tiyatro Bölümü'ne asistan olarak girmesi ile ikilinin yolları kesişti. Şehsuvar Aktaş, DTCF Tiyatro Bölümü'nden 1988 yılında mezun oldu. Kendisi aynı bölümde yüksek lisans, Ayşe Selen de doktora eğitimine başladı. İkili, 1989 yılı kışından itibaren, okuldaş-arkadaşlık ilişkilerini 'duygusal' bir boyuta taşıyarak yaşamlarını birleştirme kararı aldı.

İkili, bu tarihte radikal bir karar daha alarak, doğdukları kentten başka bir kente göç etme kararı aldılar. 1986-1990 yılları arasında, dört yıl boyunca, mezun olduğu okulda asistan olarak çalışan ve o dönemki şartların asistanlara getirdiği ağır iş yükü olduğunu belirten Ayşe Selen “*Asistanlık dışında her şeyi yaptım: Hamallık, temizlik, çeviri, asistanlık, hocalık... Aklına ne gelirse asistanlık dışında her şeyi yaşadım*” diyerek Ankara’dan Eskişehir’e nasıl geçtiklerini anlattı. 1989 yılı içinde Eskişehir’de konservatuvar açılacağı haberi gelince, okuldaş-arkadaşları Ahmet Yiğit (merhum), Erhan Tuna, Metin Balay ile birlikte beş kişi Eskişehir Anadolu Üniversitesi çatısı altında kurulan Devlet Konservatuvarı’na geçiş yaptılar.

3.3.1.3.Yeni Düzen Arayışları: Biraz Eskişehir, Biraz İstanbul, Arada Bir ‘Mecburen’ Ankara...

Ayşe Selen ile Şehsuvar Aktaş, 1989-1991 yılları arasında Eskişehir’de asistan olarak çalışmalarını sürdürdü. Bu sırada, Ayşe Selen doktora tezini tamamladı. Şehsuvar Aktaş da doktora döneminin ders aşamasını bitirdi. Ancak Eskişehir’deki çalışma ortamının, onlara göre tiyatro sanatı ve eğitiminin etik ve estetik beklentisini karşılayamaması dolayısıyla, önce Ayşe Selen, ardından da Şehsuvar Aktaş istifa ederek memuriyetlikten ayrıldılar.

En erken biz fire verdik. Tam o sırada Deveküşü Kabare son bir kez daha toplanıp son bir oyun daha oynayıp uzun bir Avrupa turnesine çıkacaktı. ‘Gel bizi toparla’ diyerek, beni de çağırdılar. Bunu bahane ettim. Eskişehir’i bırakıp İstanbul’a geldim. Arkamdan Şehsuvar da geldi. 1990-1991’de İstanbul’a böyle geldik... Deveküşü Kabare ile hakikaten uzun bir Avrupa turnesi yaptık. Döndük. Sonrasında uzun bir belirsizlik, parasızlık ve yarı ümitsizlik dönemi başladı. (21.01.2017)

İkili, İstanbul’da yeni bir hayata başladığında düzenli gelir getiren bir işleri yoktu. Tüm belirsizliklere rağmen, bu arada Şehsuvar Aktaş doktora eğitiminin tez aşamasına geçmişti. 1991 yılında Hadi Çaman Tiyatrosu’nda işe başladılar. İstanbul’da kendilerine bir ev kurdular. Bir yıl sonra, Ankara Sanat Tiyatrosu onları çağırdı. İstanbul’daki ev düzenlerini bozmadan, bir sezon Ankara’da sahne aldılar. Rutkay Aziz ile tanışıklık

kurdular. Sezon sonunda tekrar İstanbul'a döndüler. Bu sırada, Eskişehir'de asistan olarak göreve başladıkları 1989 senesinde özel yetenek sınavıyla alınan ilk oyunculuk öğrencileri 1993 yılında mezun olmuş ve İstanbul'a gelmişti. Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş, o yıl Eskişehir'den gelen birkaç mezun öğrencileriyle birlikte *Tiyatrohane* adıyla kurulan özel bir topluluğun oluşumunda yer aldı. Metin Balay, bu topluluğa hocalık yaptı. *Tiyatrohane*, üç ay sonra dağıldı.

3.3.1.4. Tem Yapım Limited Şirketi'yle İlk Tanışıklık...

1994 yılı başları, onlar için ekonomik sıkıntıların yaşandığı bir dönem oldu. Memurluğu bıraktıktan sonra tiyatro çalışmalarını yürütmek isteyen ikili arayışlarını sürdürürken, bir taraftan maddi kazanç elde edebilecekleri iş aramayı da ihmal etmiyordu.

İkili, bu süre zarfına kadar Hadi Çaman'ın tiyatro topluluğunda, daha sonra sırasıyla Yeditepe Oyuncuları, Bülent Kayabaş-Ercan Yazgan Oyuncuları ve Ankara Sanat Tiyatrosu'nda çalışmıştı. Bir ara televizyona metin yazarlığı da yapmış, kısa skeçler kaleme almışlar, arada çevirmenlik de yapmışlardı. Bir dönem iyi bir para da kazanmışlardı. Ancak evlerine hırsız girerek tüm birikimlerini çalmış, bu olaydan sonra bir karamsarlık dönemi içine girmişlerdi. Ta ki, İstanbul merkezli Mitos ve Boyut Tiyatro Yayınları'nda çevirmenlik ve düzeltmenlik yapmaya başlayana kadar...

Ankara Sanat Tiyatrosu'nda sahne aldıkları dönemde tanışıklık kurdukları Rutkay Aziz vasıtasıyla, o dönem İstanbul'un Cihangir semtinde çalışma ofisi bulunan Mitos & Boyut Tiyatro Yayınları'nın* İmtiyaz Sahibi Yılmaz Öğüt ile bağlantı kurdular. Mustafa Demirkanlı'nın yayıma hazırladığı Tiyatro-Tiyatro dergisine de destek veren Yılmaz Öğüt, Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş ikilisine, sahibi olduğu Tem Yapım Yayıncılık Limited Şirketi bünyesinde çalışma imkânı sundu. İkili, bir süre şirket için 'daktilocu'

* Kendisini "Türkiye'de tiyatro alanında uzmanlaşmış, kitaplar yayınlayan tek yayınevi" olarak tanıtan, İstanbul merkezli basım şirketi. Diğer adı "Tem Yapım Yayıncılık Ltd.Ş.ti"dir.

olarak çalışmaya başladı. Ayşe Selen daha sonra, bağlantısı olduğu Ajans-Devekuşu'nun sekreteryasıyla ilgilenmeye başladı. Burada büro ve ofis işlerine devam etti. Şehsuvar Aktaş bunun üzerine, Ayşe Selen'in yerine Tem Yapım'daki tüm ofis ve 'daktilo' işleriyle ilgilenmeye başladı; 1996 yılına kadar Tem Yapım'ın sahibi olduğu Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları için çalıştı; burada eski adıyla 'muahhihlik' (düzeltmenlik) yaptı. İkili, 1996 yılında kurulacak olan *Tiyatro Oyunevi* topluluğunun ortaya çıkışına kadar ayrı yerlerde büro ve ofis işlerini sürdürdü ve evlerine hasbelkader 'çift maaş' götürebildiler. Sonraki yıllarda da Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları ile bağları devam etti; çeviri ve düzeltmenlik faaliyetlerini sürdürdü. Bu arada, Ayşe Selen'in tabiriyle 'kıt-kanaat' geçindikleri bir dönemde belirmeye başlayan bir hayali oldu: Hem kolay taşınabilir, hem para getirebilecek özellikte, yapmaktan ve oynamaktan keyif alabilecekleri bir 'tiyatro' oyunu ortaya çıkarmak... Bu oyun fikrinin ilk konuşmaları 1994-1995 yılları arasında yapıldı. Ortaya atılan çalakalem fikirlerin teknik denemelerini eve çarşaf gerip kendi aralarından oynayarak gerçekleştirdiler. Bu arada, ikilinin yaşantısı hızla akarken yeni hikâyelerin tecrübe edilmesini sağladı.

3.3.1.5.Tiyatro Oyunevi'ne Uzanan Hikâye...

İkilinin, Mimar Sinan Devlet Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden mezun olan oyuncu arkadaşları Devrim Nas ve Hakan Pişkin "Tiyatro Ti" adıyla özel bir topluluk kurmuştu. Oyun sahnelemesi için üniversitede derslerine girmişliği olan hocaları Mahir Günşiray'ı, bir tür dramaturgi ekibi oluşturmak için de arkadaşları Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'ı "Tiyatro Ti"ye davet etmişlerdi. Böylece 1995 yılında, ikilinin yolları, Mahir Günşiray ile kesişmiş oldu. Ayşe Selen'in Almanca diline hâkimiyeti ve anadilinden Bertold Brecht okumalarını rahatlıkla yapabilmesi, Şehsuvar Aktaş'ın Fransızca bilgisi; buna ek olarak, ikilinin lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimlerini DTCF Tiyatro Bölümü'nde tamamlamış, lisansüstü eğitimleri boyunca merhum Prof. Dr.

Metin And ile yakın çalışma imkânı bulmuş olması, onları *Tiyatro Ti* ekibini kuran yukarıda adı geçen arkadaşları için ‘aranılan dramaturgi ekibi’ hüviyetine kavuşturuyordu. 1995-1996 sezonu için Ayşe Selen’in çevirisini yaptığı, Şehsuvar Aktaş’ın sahne tasarım ve uygulamasını gerçekleştirdiği Bertold Brecht’in **Adam Adamdır** adlı oyunu “Tiyatro Ti” çatısı altında sahnelendi. Daha sonra kendi aralarında konuşurken, “neden biz bir tiyatro topluluğu oluşturmuyoruz” sorusunu birbirlerine sordular. Bu oyundan sonra, 1996 yılında “Tiyatro Oyunevi” grubu kuruldu. Ekipte; Mahir Günşiray, Taner Birsell, Çetin Sarıkartal, Ayşe Lebiz, Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen, Özden Çiftçi yer aldı. 1996 yılı içinde, Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş, çocuklar için bir gölge oyunu tasarladı. Oyunun metnini Ayşe Selen yazdı. Selen, oyunu nasıl oluşturduğunu kısaca şöyle aktardı:

Bir arkadaşım, yeni doğan bebeğini müjdelemek için, içinde fantastik hayvanların olduğu bir kartpostal göndermişti. Oyunu, o kartpostaldeki yaratıklardan esinlenerek yazdım. Oyun kişileri hayvanlar olunca, oyunun adı “Bir Avuç Hayvan Mayvan” oldu. (21.01.2017)

Ayşe Selen’in oluşturduğu çocuk oyunu metninin, tasvir tasarım ve uygulamasını Claude Leon gerçekleştirdi. Oyunu Şehsuvar Aktaş yönetiyordu. Ancak askerlik dönemi geldiği için apar topar askere gitmek zorunda kalan Şehsuvar Aktaş’ın yarım kalan çalışmalarını Taner Birsell tamamladı. 1996 yılı sonundan 1998 yılı Mart’ına kadar, Ankara Kara Kuvvetleri Komutanlığı’nda mütercim tercüman olarak uzun dönem askerlik yapan Şehsuvar Aktaş, bu tarihler arasında izne çıktıkça Tiyatro Oyunevi’nde sahne aldı. O, süresini tamamlayarak kesin dönüş yapana kadar Ayşe Selen de Tiyatro Oyunevi’nde çalışmaya devam etti. Ekipte çalışma şartları o dönem bunu gerektirdiği için, Şehsuvar Aktaş askerliğini tamamlayarak dönüş yaptıktan sonra Ayşe Selen ile birlikte Tiyatro Oyunevi’nden ayrıldı.

3.3.1.6.Tiyatrotem'in Doğumuna Uzanan Hikâye...

1998-1999 yılları arasında, tam tarihini hatırlamadıkları bir günde, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda dramaturg olarak çalışan bir arkadaşları, ikilinin daha önce *Tiyatro Oyunevi* çatısı altında çalıştıkları **Bir Avuç Hayvan Mayvan (1997)** isimli çocuk oyununa benzer bir oyunu konuk sanatçı olarak gelip Şehir Tiyatrosu çatısı altında çıkarmalarını teklif etmiş. Teklife sıcak bakan ikili, **Bir Avuç Hayvan Mayvan** adıyla çıkardıkları oyunu çok katmanlı hale getirerek, **Bir Avuç İnsan Minsan (1999)** adıyla, İstanbul Şehir Tiyatroları Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nin üst fuayesinde yer alan Cep Tiyatrosu için tasarladılar. Oyun metnini yine Ayşe Selen kaleme aldı. Oyunun tasarımını Şehsuvar Aktaş gerçekleştirdi. Aktaş, Şehir Tiyatroları için hayata geçirilmesi planlanan "Bir Avuç İnsan" adlı oyunun çalışılması sürecinde yaşadıkları bir zorluğu şu sözlerle aktardı:

Cep Tiyatrosu'nda çocuk oyunu sahneleme fikrini yöneticilere kabul ettirene kadar çok zorlandık. Bir sürü bürokratik teferruatla uğraşmak zorunda kaldık. Ama bu sayede, ödenekli bir tiyatronun iç işleyişini örnek olarak görmüş olduk. Yaşadık. Sonuç olarak bu projeyi hayata geçirdik. Bizim için çok öğretici oldu. 50-60 kişilik bir salonda, seyirciyle daha yakın olmayı, çocuğa iş yapmanın çok daha iyi olduğunu orada öğrendik. Çocuk seyirciyle göz teması kurarak oyun çıkarma konusunda öğretici bir deneyim kazandık. Çocuk seyirciyi tam anlamıyla burada keşfettik. Bu deneyimden, biraz bilenerек çıktık. (21.01.2017)

Şehir Tiyatroları için sahneye konulan **Bir Avuç İnsan Minsan** büyük beğeni topladı. İkilinin dramaturg olan arkadaşları, ikinci bir oyun daha yapmaları teklifinde bulundu. Bu teklife de sıcak yaklaşan ikili, gelecekte **Lahana Sarma (2001)** adını alacak oyunu tasarlamaya başladı. İkinci oyun da Cep Tiyatrosu ölçülerine göre hazırlanıyordu. Deneme ve yanılma yöntemiyle, uzun süre hiç bilmedikleri malzemeleri kullanarak gölge oyunu tasvirleri tasarladılar. Evlerine gerdikleri çarşafta nasıl göründüklerine bakarak, zaman zaman birbirlerine tasvir oynatarak gölge oyunu teknik araştırmalarına giriştiler. Bir taraftan geçimlerini kazanmak için gelen çeviri işlerine de zaman ayırmaya devam ettiler. Ayşe Selen, bu geçiş dönemi içindeyken, Can Yayınları'nda yarı zamanlı düzeltmenlik yaptı. Şehsuvar Aktaş da Yapı Kredi Yayınları'na, Can Yayınları'na ve

başka yayınevlerine çeviriler yaptı. Oyuna yönelik teknik araştırmalar geliştikçe, ‘nasıl bir oyun’ ve ‘nasıl bir hikâye’ konularında ilk fikirler uyanmaya başladı. 1999-2001 yılları arasında yoğun çeviri faaliyetleri devam ederken, not ettikleri fikirleri denemeye devam ettiler. Farklı malzemeler, değişik renklerde ampuller ve başkaca aydınlatma araçları alıp evde gerdikleri çarşafa bu ışıkları yansıtarak kendi yaptıkları tasvirleri oynatmaya devam ettiler. Oyun, Şehir Tiyatroları’na ikinci oyun olarak oynanması niyetiyle başladıkları bu oyun, türlü sebeplerden ötürü, ilk niyetle hayata geçirilemedi.

İkili daha sonra, İstanbul Beyoğlu Belediyesi’ne bünyesinde yer alan Bilsak Tiyatro Atölyesi**’nde Nihal Geyran Koldaş’ın Anton Çehov öykülerinden uyarlayıp derlediği **İyi Hava Kötü Hava** (2000) adlı oyunla sahne aldı. Sonrasında, 5. Sokak Tiyatrosu**’nin Anadolu’da yaşanan göçleri konu edinen; dans, ses, müzik ve oyunculuk icrasının ön planda olduğu **Neos Cosmos** (2000) adlı projesinde yer aldı, bu oyunla turnelere çıktı.

Anlatının bu noktasında, Ayşe Selen çocukken çok sık tekrarladığı bir deyimini anımsayarak, alıntılama gereği duydu:

Bu arada... Bir şey istiyoruz... Ama ne istediğimizi bilmiyoruz... Hani... Ben küçükken anneme “Anne, canım tatlı bir şey istiyor” derdim. Hakikaten canım tatlı bir şey istediği için değil, ‘canım bir şey istiyor ama ne istediğimi bilmiyorum’ anlamında derdim. Oydu o. Tatlı bir şey isterken, “Anne, canım tatlı bir şey istiyor” cümlesinin karşılığı ‘ıspanaklı börek’ bile olabilirdi. (21.01.2017)

Şehsuvar Aktaş araya girerek, 2000 yılında ikilinin tekrar gündemine gelen ‘bir tiyatro grubu kurma’ ve ‘kolay taşınabilir bir oyun yapma’ gibi fikirlerinin o döneme özgü ‘tatlı bir istek’ olmadığını vurguladı. 1994-1995 yılları arasında, iktisadi koşulların baskılayıcı şartları altındayken, bir tiyatro grubu kurma ve bu grupla kolay taşınabilir

* 1984 yılı sonunda bir oyunculuk okulu olarak kurulan atölyede, Erol Keskin, Ayla-Beklan Algan, Prof. Cevat Çapan, Taner Barlas, Ahmet Levendoğlu, Macit Koper, Haluk Şevket, Yekta Kara, Müge Gürman, Metin Deniz, Ergüder Yoldaş gibi sanatçılar eğitmen olarak yer aldı. 1986 yılında eğitimi sona eren okuldan sonra öğrencilerden Emre Baykal, Şerif Erol, Alp Giritli, Ceysu Koçak ve Nihal Geyran Koldaş aynı adda bir topluluk kurdu ve oyunculuk ağırlıklı, ortak dramaturji ve rejide dayalı bir çalışma yöntemini benimsedi. (Kaynak: <https://eksisozluk.com/bilsak-tiyatro-atolyesi--1420028> Erişim Tarihi: 04.09.2017)

* Derya Alabora’nın da kadrosunda bulunduğu, Mustafa Avkıran yönetimindeki özel bir tiyatro grubu. (Kaynak: <https://eksisozluk.com/5-sokak-tiyatrosu--713794> Erişim Tarihi: 04.09.2017)

oyunlar yapma fikirlerini ilk defa Ayşe Selen'in dile getirdiğini; ancak o dönem kendisinin **depresif** bir haletiruhiye içinde olması sebebiyle ilk fikirlerin hayata geçirilemediğini de ekledi. İlk fikirler kimi dönemlerde tekrar gündemlerine oturmuş; ancak sonuca erişememiş. Bu fikirler 2000 yılında tekrar ortaya saçıldığında, evde teknik denemelere girişmişler. Çarşaf gerip arkasına ışık geçirerek, kasap kâğıdından tasvirler ve kuklalar oynatmaya başlamışlar. Ayrıca tasvir ve kukla yapımına yönelik muhtelif malzemeler edinerek, hangisi ile daha esaslı teatral figürler edinilir konusunda arayışlar sürdürmüşler.

Ayşe Selen, anlatının tiyatro ve mesleki deneyim konusunda akmakta olduğuna işaret ederek, “...dikkat edersen, bir noktadan sonra özel hayat yok... Bir taraftan benim oğlum büyüdü, evlendi, bizim bir torunumuz oldu, sonra oğlum boşandı... Şehsu ve Selim, çok iyi iki arkadaş oldu...” (21.01.2017) diyerek özel yaşamları ve aile ilişkilerine dair ipuçlarını aktardı. Ardından, kariyer özgeçmişine yönelen sohbetin seyri, Tiyatrotem'in ilk oyununun nasıl ortaya çıktığı konusuna doğru aktı: Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'ın bir tiyatro ekibi olarak ilk oyunları olacak olan **Lahana Sarma**'nın ilk fikirleri 2001 yılında gelmeye başlamış.



Görsel – 11: Lahana Sarma Figürlerinin eskizleri / Tiyatrotem Arşivi

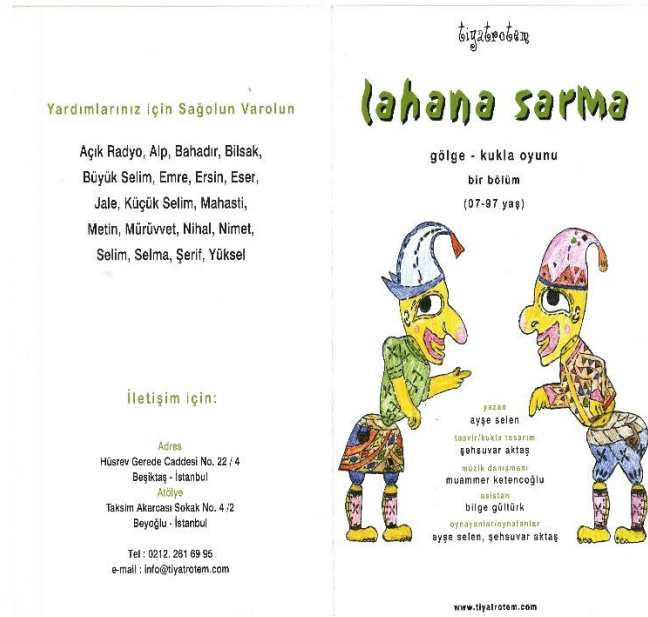
İstanbul Şehir Tiyatroları için sahnelemeyi düşündükleri ikinci oyunları için deneme-yanılma yöntemiyle araştırmalar yürütürken, türlü sebeplerle hayata geçirilemeyen ikinci projeden sonra, artık, bir ekip olarak kendi oyunlarını üretme ve sahneme fikirlerini gerçeğe dönüştürme kararı alıyorlar. Daha öncesinde, Ankara Sanat Tiyatrosu’ndan Rutkay Aziz aracılığıyla tanışıklık kurdukları Tem Yapım Yayıncılık Limited Şirketi* sahibi Yılmaz Ögüt, ikiliye kendi şirketinin çatısı altında tiyatro oyunlarını çalışabilecekleri teklifinde bulunmuş. Özel bir tiyatro işletmesi olabilmek için gerekli yasal işlemlerle boğuşmak zorunda kalmayacakları için ikili bu teklifi kabul etmiş. Böylece Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş iki kişilik ‘bir ekip olarak’ ilk defa fiilen Tem Yapım Yayıncılık Limited Şirketi adı altında, sanat yaşamlarını sürdürmeye başlamış. İkili, 2001-2004 yılları arasında ‘Tem Yapım’ adıyla tiyatro metinlerini oluşturup sahnelemiş. Şehsuvar Aktaş şunu ekleme gereği duydu:

Yılmaz abi, ‘boşu boşuna şirket kurmayın... Tiyatro yapmak istiyorsanız, gelin benim şirketimin çatısı altında işlerinizi yapın’ dedi. İlk olarak böyle başladık. [Kurdukları yeni tiyatro ekibini kast ederek] Başlarda kendimize bir isim koyma derdimiz yoktu. Uzun süreli, uzun soluklu repertuar da yapamadık başlarda. Ama herkes isim aradığı için, kendimize ‘Tiyatrotem’ dedik. Resmi adımız ise ‘Tem Yapım’ oldu. 2004 yılına kadar böyle devam ettik. ‘Tiyatrotem’ ismi zamanla hoşumuza da gitti. ‘Tem’ kelimesi, “tiyatro emekçileri” tamlamasının kısaltılmış hali... (21.01.2017)

Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş, 2001-2004 yılları arasında ‘Tem Yapım’ resmi adı altında oyunlarını sergiledi. İlk oyunları, öncesinde İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları’na ikinci oyun olarak planlanan ancak bir biçimde hayata geçirilemeyen, “Lahana Sarma” oyunu oldu. Tiyatrotem’in kuruluş ile ilgili ikili, tiyatro gruplarına ait internet sitelerinde; “İlk oyun olan **Lahana Sarma** 18.10.2001 tarihinde 7. Uluslararası Eskişehir Festivali kapsamında dünya prömiyerini yaptığı için **tiyatrotem** doğum günü olarak bu tarihi kabul ediyor”²⁵¹ bilgisine yer vermiş.

* Yılmaz Ögüt’ün şirketinin ismi Tem Yapım Yayıncılık Limited Şirketi. Film de çekiyor, yayın da yapıyor. Daha sonra diğer alanları kapatıp Mitos-Boyut Yayınları olarak devam ettiler. Edebiyat yayınlarını bırakıp sadece tiyatroya yönelmiş Yılmaz Ögüt.

²⁵¹ <http://www.tiyatrotem.com/anlati-geleneginden-cagdas-tiyatroya/>, Erişim Tarihi: 04.09.2017



Görsel - 12: Lahana Sarma oyununun broşürü / Tiyatrotem Arşivi

Böylece **Lahana Sarma (2000)** oyunu ile ikilinin tiyatro serüveni Tem Yapım adı altında “birlikte” akmaya devam etmiş. Yine kendilerine ait internet sitesinde şöyle bir açıklama eklemişler:

1982 yılından bu yana ayrı ayrı ya da birlikte değişik tiyatro topluluklarında oyuncu, yönetmen, yönetmen yardımcısı olarak çalışmış, TV ve sinema filmlerinde rol almış, senaryo yazarlığı ve çevirmenlik yapmış olan Şehsuvar Aktaş ve Ayşe Selen çalışmalarını 2000 yılından itibaren tiyatrottem çatısı altında sürdürmeye başladılar.²⁵²

İkili, Tiyatrotem’in ilk oyunu olarak kabul ettikleri **Lahana Sarma**’yı daha öncesinde Şehir Tiyatroları’na ikinci bir proje olarak sunmak üzere çalışmalarına başlamış, hatta ilk oyunlarını da sahneledikleri Cep Tiyatrosu’nun teknik imkânlarına göre dekor-aksesuar ve ışık tasarımı yapmış; ancak oyunu Şehir Tiyatroları yapımı olarak sahnelemek nasip olmamıştı. Süreç içinde fiilen kurulan Tiyatrotem, **Lahana Sarma** oyununu, 2002 yılında İstanbul’da yapılan çocuk şenliği kapsamında Cep Tiyatrosu’nda (İstanbul) sahneleme imkânını sonradan elde etmiş oldu.

²⁵² <http://www.tiyatrotem.com/anlati-geleneginden-cagdas-tiyatroya/>, E.T: 14.02.2017

3.3.1.7. 1leşmiş 2li: Ayşe ile Şehsuvar ya da Nâmıdeğer Tiyatrotem Metin And'ın Süzgecinde...

Hocasından öğrencisine, asistanından memuruna öyle ya da böyle bir yaşantı paylaşmış olan doğrudan tanıkların tamamının da belirttiği gibi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nün en parlak dönemi “kürsü” dönemi olarak anılmaktadır. Tiyatrotem'i var eden iki oyuncu - Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'ın kader ortaklığı ve yol arkadaşlığı, eğitim almak için geldikleri Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nde başlıyor.²⁵³ Ayşe Selen son sınıftayken, Şehsuvar Aktaş birinci sınıfa başlıyor ve yolları önce aynı okul koridorlarında ve sıralarında kesişiyor.

Tiyatrotem'i oluşturan iki oyuncunun ortaklığı çok fazla... Her ikisi de Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Kürsüsü mezunu. Her ikisi de Metin And'dan ders alıp YL ve DR tezlerini onunla çalışmış ve bence eğitim yılları, hocalarıyla ilişkileri onları derinden etkilemiş. Bu kaniya ilk olarak, bir okuma provasası sonrası Metin And'dan söz açılınca vardım. Ayşe Selen; “*Rahmetli Metin hocamız...*” diye söze başladı. Onları dikkatle dinlerken, söz arasında, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü emekli profesörlerinden merhum Metin And ile üniversite eğitimi dönemleri ve mezuniyetleri sonrasında ilişkilerinin yıllarca devam ettiğini öğrendim. (15.01.2017)

Her ikisine de Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nün “kürsü” eğitimi verdiği yılları sordum. Ayşe Selen, Metin hoca ile Sevda hocanın dönüşümlü başkanlık yaptığı dönemin, DTCF Tiyatro bölümünün en verimli dönemi olduğunu yaşayarak deneyimlediklerini ilettiler. Her ikisine göre de, Tiyatro bölümünün o dönemlerinde araştırmacı ve özgün nitelikli tiyatro oyunları çıkmış... Metin hoca; kendi sunduğu maddi olanaklarla, Cem törenlerini izlemeleri için potansiyeli olan kimi tiyatro

²⁵³ Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'ın yıllar içinde edindikleri mesleki deneyimleri incelendiğinde, aldıkları akademik eğitimin onların *habitus*larını yüksek oranda biçimlendirdiği görülür. Lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimlerini, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Kürsüsü'nde tamamlamıştır. Okul, açıldığı tarihten bu yana, yıllar içinde geçirdiği değişimlerle birlikte kendine özgü bir eğitim-öğretim tarzı geliştirerek, Türkiye'de bir 'gelenek' oluşturmuştur. AÜ DTCF Tiyatro Bölümü geçmişi/geleneği ile ilgili daha fazla bilgi almak için **Bkz. Ek-1: DTCF Tiyatro Geleneği'nin Cenderesinde.**

öğrencilerini alan araştırmasına, kimilerini de oyunlarını sahnelemeleri için turnelere gönderir; bu yolla onları özgün tiyatro formları üretmek, ürettiklerini geri dönüt alabilecekleri nitelikli seyirciye izletebilmek için teşvik edermiş... Kendileri de merhum Metin And tarafından destek görmüş. Ayşe Selen, Tiyatro Bölümü'nde Yüksek Lisans yaparken, Şehsuvar Aktaş ile sınıf arkadaşları Metin Balay'ın oyununda görev yaptıkları sıralarda; *“Metin hoca bize para verdi. Festivale katıldık. Gittiğimiz yerde oyunu oynadık ve izleyenler hayranlıktan duvara yapıştı. Metin hocanın gönderdiği o oyun, deneysel bir oyundu, hem bölümde, hem de oyunu izleyen festival seyircisinde büyük eti yarattı”* (14.01.2017) sözleriyle aynı desteği kendilerinin de gördüğünü, kendi üstlerinde Metin hocanın emeğinin çok olduğunu duygulanarak aktardı.

Tiyatrotem ekibini oluşturan iki oyuncu da yüksek lisans ve doktora çalışmalarını Metin And danışmanlığında bitirdiklerini yinelediler. Lisansüstü eğitim vesilesiyle, onun evine çok gitmişler. Her ikisi de o dönem, merhum And'ın kimi kaynaklarını daktilo etmiş. Ayşe Selen, *“Karmakarışık ve bir o kadar değerli bir çalışma odası ve devasa bir kütüphanesi vardı... Çalışma odası karışık; ama ne ararsa ya da hangi kaynağı önerirse, yerini olduğu gibi hatırlardı”* diye aktardı. (14.01.2017) Bu özelliğini hayretle anımsayarak, Metin hocayla ilgili ilgi çekici birkaç anılarını daha bana aktardılar. Onun, daha çok somut deneyimlerini örnekleyerek ders anlattığını belirttiler. Metin And'ın gittiği bir takım yurtdışı gezilerinde yaşadığı ver derslerinde sıkça örneklediği bir iki deneyimi hatırladıkları için bana da aktardılar. Aradan uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen, Metin Hoca ile ilgili anılarının, öğrenci-hoca ilişkilerin çok güçlü ve derin bir bağ içerdiğini fark ettim. Bir süre merhum hoca ve onun bıraktığı kültürel mirası üzerine karşılıklı konuştuk. Metin And'ın, öğrencilerini öz/yerel formlardan hareketle özgün bir Türk tiyatrosu kimliği inşa etme amacı gütmüş olduğunda hemfikir olduk. Tiyatrotem'e göre bunun sebebi, Metin And'ın Cumhuriyet kuşağı aydın bilim insanı kimliğinden kaynaklanabilir. Ek olarak ben de, Metin hocanın Halkbilim kökenli olduğunu, tiyatro

öğrencilerini alan araştırmasına teşvik etmesi ile ayrıca derslerde somut deneyimlerini anlatma eğilimi sergilemesini halkbilimci kimliğiyle bağdaştırdığını belirttim.

Dikkatimi çeken nota ise daha çok şuydu. Onlara, kendilerinin de “araştırmaya” açık bir ekip olduklarını, geleneksel tiyatromuzun formlarını kenid çağdaş sentezlerinde dönüştürme eğilimi geliştirmiş olmaları konusunda, Metin hocanın kendilerini etkilemiş olup olamayacağını sordum. Biraz düşündüler, birbirlerine baktılar. Bu konuyu daha önce hiç böyle düşünmediklerini belirttiler ve eklediler: *“Onun bizde çok büyük etki bırakıp bırakmadığı konusunu bugün düşündüğümüzde, ‘evet’ diyebiliriz. Sen sorduğun için şimdi düşünme gereği duyduk, ama evet. Metin hoca bizi çok etkilemiş, sanırım büyük etkisi olmuş”*. (14.01.2017)

Ayşe Selen şöyle aktarıyor:

Metin hoca bazı öğrencilerine kendiışlerini daktilo ettirir ya da çeviri yaptırırdı. Öğrencilere açıkça, onları kendi menfaati için kullandığını söylerdi. Bu kadar açık olması, beni de rahatlatmıştı. Çünkü bana çok çeviri yaptırırdı. Bana, özel seçildiğimi söylerdi. Gözde öğrencilerinden biri idim. Onun son zamanlarında çıkan kitaplarının çoğunu daktilo eden benim. Okuldan sonra da hocayla ilişkilerimiz sürdü. Görüştük. Bize en büyük katkısı belki de şu oldu: Çok geniş imkânları da olduğu için öğrencileri, gözde öğrencilerini maddi yönden destekler, kendi parasıyla festivallere, turnelere ya da alan araştırmalarına gönderirdi. Hocanın illüzyona çok merakı vardı. Bir dönem, antika değeri olan iskambil koleksiyonu yapardı. Büyük bir Mozart tutkunuydu. Sonra tüm bu biriktirdiklerini elinden çıkardı. Minyatür üzerine araştırma yürütüp kitabını yayımladı. Bir sürü şeye merakı vardı. tiyatroya neden bu kadar merakı vardı, ondan sonra yaşadıkça anlıyor insan... 1999 depremini hatırlıyorum... Hocanın Teşvikiye’de evi vardı. Bu olay, gündüz cereyan ediyor. Akaretler yokuşundan aşağı Metin hoca iniyor... O dönem çalıştığı daktilosu elektrikli... Büyük deprem olmuş... Kimseden haber alınamıyor... Tam bir kıyamet... Hoca bizim eve geldi. Çok sinirli... Çalışmıyormuş... Elektrikler kesik diye söyleniyor... Düşünebiliyor musun? Böyle tutkundu... Sanırım evet, bizi çok etkilemiş... (21.01.2017)

Tiyatrotem’in sadece Metin And ve onun çalışma konularıyla değil, aynı zamanda DTCF Tiyatro Kürsüsü döneminde yapılan özgün tiyatro araştırmalarının da etkisiyle, geleneksel Türk tiyatrosu formları ve özellikle halk tiyatroları ile derin bir bağ kurmuş olduğu söylenebilir. Çalıştıkları oyunların büyük bir kısmında, gölge ve kukla oyunları formlarına rastlanabiliyor. Karagöz tasvirlerine benzer, kendi hikâyelerinde geçen figürlerin tasvirlerini tasarlayıp yapıyor ve oynatıyorlar. Oyunlarının hemen hepsi “anlatı

tiyatrosu”²⁵⁴ kategorisinde değerlendiriliyor. Oyunlarında mutlaka bir veya iki anlatıcı (meddah) var. Asla hazır bir yazılı metni oynamıyorlar; bir ana metni alıp, kendi üsluplarınca çerçeveleyip dönüştürüyor, kendi tarzlarına göre yorumlayarak oynuyor ve yerel gösterilenlere gönderme yaparak sahneliyorlar. Gerek Tiyatrotem’in geçmiş yapıt ve sahnelemelerine, gerek kendi atölye ve arşiv taramalarından elde ettiğim doküman ve izlencelerle yakın tanık görüşmelerimden hareketle bu kaniya varabiliyorum.

Tiyatrotem’e, “geleneğin neresinde duruyorsunuz?” diye sordum. Şehsuvar Aktaş, cevaben, geleneksel bir takım motifleri dönüştürerek kendi tiyatro yaşantıları içinde bir biçimde kullandıklarını; ancak bunu sırf “geleneksel tiyatro yapıyoruz, ya da, geleneğin takipçileriyiz” gibi bir motivasyonla yapmadıklarını ilettiler. Kendi düşüncesine göre Ferhan Şensoy, Haldun Taner gibi isimler daha gelenek içinde değerlendirilebilecek örnekler. Türkiye’deki güncel tiyatro çevresi içinde çok sevilme de, Nejay Uygur ismi de bir anlamda gelenek çizgisinde yer almakta. Tiyatrotem ise, Haldun Taner-Ferhan Şensoy çizgisine çok benzememekte. Bu anlamda, Tiyatrotem’i geleneğin takipçisi/sürdürücüsü olarak değerlendirmek doğru değil. Şehsuvar Aktaş yine de, çok benzer görünmediği halde, Tiyatrotem’in geleneğin güncel takipçileri olarak değerlendirilen Haldun Taner-Ferhan Şensoy kolu ile aslında başka bir noktadan, “halk tiyatrosu” üst başlığı ile düşünüldüğünde, derin bir bağlarının olduğunu vurguladı.

Ayşe Selen ise aynı soruya direkt olarak şu cevabı verdi:

Evet, bizim gelenek ile doğrudan bağlarımız var” diyemeyiz; çünkü bugüne kadarki tiyatro yaşantımızı düşündüğümde, böylesine net bir yönelimle, yani “geleneği devam ettirelim ya da bir biçimde geleneği dönüştürerek tiyatro yapalım” gibi bir yönelimle tiyatro yapmadık. Biz daha çok, “halk tiyatrosu” yönelimiyle hareket ettik. “Halk tiyatrosu” adını burada, tek bir geleneği içerecek biçimde kullanmıyorum. (14.01.2017)

Onlarla birlikte yaşadığım süre boyunca, bilinçli ya da bilinçdışı olarak, yaşamlarında karşılaştıkları örneğin Metin And ya da Zeki Alasya-Metin Akpınar’lı

²⁵⁴ Bkz. Ceren Özcan, “Çağdaş Tiyatroda Ananın Sahneye Çağırılması: Tiyatrotem Üzerine”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014.

Devekuşu Kabare yıllarının, onların tiyatro üretiminde gelenek ile bağ kurma eğilimi yerleştirmiş olup olamayacağını sorduğumda Ayşe Selen'den şu cevabı aldım:

Metin And ile öğrenci-hoca ilişkimiz gerçekten çok derindir. Hoca, okul dışında da bizimle hep görüşürdü. Kitapları için notlarını temize çekerdik. Bizi asistan gibi çalıştırırdı. Oyunlarımızı hiç izlemedi, ama ne çalışmış olabileceğimizi sezerdi hatta tavsiyelerde bulunurdu. Çoğunlukla onun tavsiyelerini uygulamadık; ama söylediklerinden hareketle başka işler yaptık. Onun, hayatımızda ne kadar etkili izler bıraktığını, okul bittikten yıllar sonra daha iyi anladık.

Zeki Alasya-Metin Akpınar, kendimizi kaybeder gibi olduğumuzda bize kılavuz gibi oldular. Onları de bir tür evlilikti. Onları de bir "ikili-anlatıcı" değiliz, ama zaman içerisinde, onların sahne üstünde yakaladıkları tartıma yakın bir sahne üstü ilişkisi yakaladığımızı düşünüyorum. Onların sahne üzerindeki organik ir birliktelik-tartım ilişkisi ve bizim sahne üstü sinerjimiz de bu anlamda ikisinin yakaladığı uyuma – artık benziyor. Yıllarca birlikte oynamakla kazandığımız bir sinerji bu. Çetin'in [Çetin Sarıkartal] kulakları çınlasın, şöyle derdi: "Şehsu b.kunu çıkarır, Ayşe b.kun neresinde duracağını bilir". Bu anlamda, çok da doğal ve kendiliğinden gelişecek biçimde, birbirimizi tamamlıyoruz. Sahne üzerindeki bu ilişkimiz özel hayatımızda da neredeyse böyle. Birer Karagöz ve Hacivat gibiyiz. Bugüne kadar Şehsu Karagöz idi, ben de Hacivat'tım. Fakat son zamanlarda roller yer değiştiriyor. Bu durum belki bir biçimde başka bağlamlarda işimize yarar diye, üzerinde çok da durmadık. (14.01.2017)

Özetle, "gelenegi günümüzde de yaşatalım" gibi bir motivasyonla hareket etmeyen Tiyatrotem'in geldiği nokta, eğitimini aldıkları tiyatro kültürü ve profesyonel yaşamdaki iş deneyimlerinin de etkisiyle, onları bir biçimde geleneksel formları kullanarak birlikte tiyatro yapma yoluna itti. Tüm bu gözlem ve görüşlerden hareketle, temel yönelimleri "geleneksel tiyatro yapmak" gibi bir şartlanma taşımayan Tiyatrotem'in, halk tiyatroları ve geleneksel formları teatral olarak araçsallaştırarak, özünde çağdaşı oldukları döneme ilişkin modern tiyatro yapma hedefinde olduğu ifade edilebilir.

3.3.1.8. İç ve Dış Sorgulamalar – Kırılmalar ve Başarıya ya da Başarısızlığa İkna Olma

Alan çalışmasının sekizinci evresi için İstanbul'da Tiyatrotem provalarını takip ettiğim aralıkta, ajans aracılığıyla dizi çekimine gitmek durumunda kalan Ayşe Selen, üç gün süresince provalara zorunlu bir ara vermek durumunda kalmıştı. Yaptığımız görüşmelerdeki bilgilerimle örtüşen bu deneyimim, Tiyatrotem'in geçimlerini sürdürmek

için tiyatro üretimine verdikleri zorunlu molaların, ilginç bir biçimde, Tiyatrotem'in tiyatro pratiğine “katkı sunan bir kesinti” meydana getirdiğini fark ettim. Çekim için alandan uzaklaşmak zorunda kalmak, dönüşte yeniden tiyatroya yoğunlaşma gayreti göstermek, sanatçıların bilincinde üretimin akışına yönelik küçük kesintiler yaratıyor; ancak onlar bu kesintileri birer negatif bir dramatik **kırılma** olarak görmek yerine, farkında olmayarak, üretimlerinin bir parçası haline getiriyorlardı. Aynı şekilde, çeviri uğraşı da tiyatro pratiklerinde dramatik bir kırılma değil, estetik üretime katkı sunan bir kesinti yaratıyordu. Bu yargıya varabilmiş olmamı, alan çalışmasının sekizinci evresinde yaptığım gözlemlere borçluyum. Ayşe Selen, dizi çekimi için alandan ayrıldığında, Şehsuvar Aktaş da üç günlük molayı çeviri yaparak değerlendirdi. Ben de bu sırada arşiv taraması yapıyordum. Ayşe Selen'in alana dönüşünden sonra yapılan tiyatro provaları, “arıza” arayışları üzerine şekillendi. **Aşk Yolunda** oyununun girizgâh bölümü doğaçlamalarla çalışılırken, “girizgâh nasıl daha oyunsu anlatılır” sorusu üzerine arayışlar yoğunlaştı. Oyuncular, zaman zaman geçmiş prova pratiklerini anımsadılar, birbirlerine örnekleme yaptılar. Daha önce kendileriyle çalışmış olan Çetin Sarıkartal'ın “arıza” adını verdiği, Tiyatrotem'e özgü – iki anlatıcı arasındaki ‘kim lafı kapıp anlatacak’ türünden gerçekleşen muzip oyunları girizgâhın konu değişimi yaşanan bölümlerine yerleştirmeye karar verdiler. Bu noktada, iktisadi koşulların zorlayıcılığı sebebiyle gündelik yaşantılarını biçimlendiren “zorunlu molaların”, Tiyatrotem'in gerek metin oluşturma sürecindeki doğaçlamalarla oyun bulma ve oyunu kurma arayışlarında, gerekse sahneleme araştırmalarında – bilinçli ya da bilinçdışı olarak – “arıza” buluşunu geliştirmelerine yardımcı olduğu kanaatine vardım. Metin oluşturma ve sahneleme pratiklerinde, reel yaşantılarında verdikleri zorunlu molaları anıştıran “arıza” adlı kısa kesintiler, oyuncuya da seyirciye de küçük bir nefes arası gibi geliyor. Oyuncular, anlatının akışını kesintiye uğratarak aralarında – geleneksel tiyatromuzdaki muhavere bölümlerinde olduğu gibi – oyunsu söyleşiler kuruyorlar. Tem'e özgü “arıza” buluşunun

teatral anlamda ne tür bir estetik değeri olduğunu “teatral safhalaşma” bölümünde ayrıntılı olarak irdeleneceğimi hatırlatarak, bu kavramın Tiyatrotem’in reel yaşantısında daha ziyade, kimi zaman iktisadi bir zorunluluk olarak, kimi zaman ise insani bir gereklilik olarak, kimi zamansa **dramatik bir kırılma** olarak (yazar Firuze Engin’le olan projenin yürümemesi örneğinde olduğu gibi) karşılaştığımı belirtmeliyim. Saymış olduğum bu gerekçeler içinde, özellikle dramatik kırılmalar, esasında Tiyatrotem’in üretim sürecinde “kısa devre” olarak ifade edebileceğim, beklentilerinin altında kalan sonuçlardan kaynaklanıyor. Beklentilerini karşılamayan bir durum ile karşı karşıya kaldıklarında, **dramatik kırılma** gerçekleşiyor. Sonrasında ise hüsrana, iç huzursuzluğa ve **depresif** bir hâletiruhiye açığa çıkıyor.

Tiyatrotem’in reel yaşantısında karşı karşıya kaldığı bu türden bir süreci, “kırılma – başarısızlığa ikna olma” biçiminde adlandırmayı tercih ediyorum. Somut olarak deneyimlediğim, yazar Firuze Engin ile başlanan ancak sonunu göremediğimiz **Ada Hikâyeleri** provalarını, bir “kırılma – başarısızlığa ikna olma” aşaması olarak okuyabileceğimi iddia ediyorum. Yarım kalan bu süreci örnek olarak ele almak istiyorum.

Tiyatrotem, bir oyun sahnelemek için kendilerine içten dokunan bir mesel ya da bir merak ile hareket eder. Bu mesel ya da merak giderek, önüne geçilemez bir hevese dönüşür ve sonrasında oyun kurma aşaması başlar. Daha sonra belli anahtar kavramlar/temalar etrafında doğaçlama çalışmaları başlar. Tiyatrotem’in metin oluşturma ve sahneleme sürecinde üzerinde durduğu en önemli nokta, **oyunu parlatma** ya da onların değişimiyle **oyunu katmerlendirme** hedefidir. Yönetmensiz çalışan Tiyatrotem, oyunu parlatma/katmerlendirme hedefiyle, **iç sorgulamalar** ve **dış sorgulamalar** ile ilerleyen bir çalışma pratiği geliştirmiştir. Bu çalışma pratiği, yapılan iç-dış sorgulamaların her birinden sonra da **kırılma- başarıya ikna olma** ve **kırılma – başarısızlığa ikna olma** motivasyonları üretir.

Yazar Firuze Engin ile oyunu parlatma/katmerlendirme ereği üzerine başlayan çalışma takviminin, özellikle alan çalışmasının birinci ve ikinci evrelerine tekabül eden ilk dönemlerinde, hayli olumlu bir havada yol kat ediliyordu. Yazar ile oyuncular seçtikleri tematik izleklere bağlı kalarak doğaçlamalara başlamıştı. Ekip, doğaçlamalardan sonra belli bölümler üzerinde karar kılıyor, yazar o bölümleri metne dönüştürüyor, çıkan metinler okunuyor, bir kısmı ezberleniyor ve ertesi provada tekrar doğaçlanıyor, sonuçları üzerine masabaşı tartışmaları yürütülüyor ve karar kılınan noktalar üzerine yoğunlaşarak metinler yeniden yazılıyor, ertesi gün yeniden doğaçlanıyordu.

Alan çalışmasının *dördüncü* evresinin sonunda, **dramatik bir kırılma** gerçekleşti. (15-20 Ağustos 2016)

Firuze Engin ile çalışılmaya başlanan bazı bölümler üzerinde bir ilerleme kaydedildikten sonra, o bölümler bir **dış sorgulamaya** açıldı. Bu aşamada, Tiyatrotem'in "dış-göz" olarak 'gözüne ve sözüne' güvendiği seyirciler, provanın bir bölümüne davet edildi. Bu davetlerden bir tanesinde **kırılma** gerçekleşti. Saim Güveloğlu isimli hatırlı bir dost, 20 Ağustos 2017 günü provaya "dış-göz" olarak katıldı ve seyirci olarak ön gösterimi takip etti.



Görsel – 13: Dış sorgulama öncesi

Oyundan sonra masabaşı tartışmalarının yürütüldüğü bölmeye çıktık. Yazar ve oyuncular, seyirci ile konuştu. Yapılan bu **dış sorgulama** ile oyunun dramaturjik olarak istedikleri etkiyi üretmediği, hatta tersine başka izlencelere sebep olduğu sonucuyla

yüzleşmek durumunda kaldılar. Çünkü ekibin yaz başından bu yana arzuladığı dramaturjik hedefler tutturulamamış, oyun seyirciye dokunmamıştı.



Görsel – 14: Dış sorgulama sonrası

Bu tarihten sonra yazar ve oyuncular çalışma alanında uzaklaşma ihtiyacı duydular. Yazar, Şirince'ye gitti. Oyuncular, İstanbul'dan uzaklaşma ihtiyacı duydular ve yazın kalan bölümünü Bodrum'da geçirmek üzere seyahat hazırlıklarına başladılar. “Uzak-ıçeriden bakış” evresi olan beşinci evrede, 21 Ağustos 2016 tarihinde yazar Firuze Engin'in Tiyatrotem'e gönderdiği iletiden, dramatik kırılmanın boyutu anlaşılıyor. Şöyle diyor Engin:

Böyle bir toparlama benim için de iyi oldu, altına notlar aldım hemen. Saim'le konuşmamızdan sonra benim de aklımda dünden beri birçok şey dönüyor. Berraklaştıramadığım ama kafamı iyi anlamda yoran şeyler. (...) (21 Ağustos 2016)

Beşinci evrede Tiyatrotem'den Firuze Engin'e gönderilen iletide, **Ada Hikâyeleri** metninin yetişemeyeceği endişesi iyiden iyiye hissediliyor:

Bizim ise aklımız oyunda kaldı, sanırız şu sıralarda sadece buna yoğunlaştığımız için de ister istemez hikâyeye ya da kurguya dair bir şeyler geliştiriyoruz... Yine öyle oldu ve bir sürü bir sürü bir şeyler karaladık :)))) daha önce çiziktirdiklerimizle birlikte ekte arz ediyoruz....

Bunun ötesinde takvime dair bir şeyleri de konuşmamız gerektiği hissine kapıldık, bunu da paylaşmak istedik:

Sence 9 Eylül'de provaya başlayacak bir metnimiz olur mu ki? Evetse, oyunumuz 29 Ekim'e çıkabilir... Hayırsa, 15 Kasım'ı düşünebilir miyiz ya da düşünmeli miyiz? Sanırız daha uzun bir erteleme hiçbirimizin işine gelmez... Sen ne düşünüyorsun? (24 Ağustos 2016)

Eylül 2016'daki “yakın-ıçeriden bakış” evresi için İstanbul'a geldiğimde beni bir sürpriz bekliyordu. On dört günlük bir kurban bayramı tatilini fırsat bilerek bu evreyi açmıştık. Tiyatrotem, Saim Güveoğlu'nun katıldığı **dış sorgulama** sonrasında metinde

oluşan dramaturjik boşlukları kapatmak için Tem'in özüne döndüğünü, Tem'e has bir dış çerçeve ile hikâyeleri yeniden yorumlayacaklarını, kalan boşlukları da kapatacaklarına değindiler. Bu kararı kolay almamışlardı. Ayşe Selen- Şehsuvar Aktaş, son dış sorgulama deneyiminde aldıkları geri dönütler üzerine Bodrum'daki molada düşünmüşlerdi. Bir taraftan tatillerini yaparken, diğer taraftan o güne kadar neler yaptılar, ne yapmak istiyorlar, oyun nasıl gidiyor, oyun oynuyor mu oynamıyor mu (?) gibi zihinlerinde dolaşan sorular için kimi zaman denize girerken, kimi zaman yemek yerken, kimi zaman farkında olarak, kimi zamansa istem dışı biçimde oyun ve oyundaki prototipler üzerinden cevap arayışına düşmüşler. Son geldikleri nokta, iki gün önce yaşanmış. Bodrum'da karşılıklı konuşmaları sırasında ortak paydalarını belirleyerek kendi kurgu alternatiflerini bir kâğıda dökmüşler. Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'ın ifade ettiği üzere, Bodrum'da geçirilen o süre onlar için, bu yüzden **depresif** ve **sıkıntılı** bir dönem olmuş. Şehsuvar Aktaş şöyle anlattı:

Bodrum'dayken, "bu iş çok sıkıcı", "bu iş bir yere gitmiyor" gibi düşüncelere kapıldık. Dünyanın sonu değil, bu oyunu bırakıp başka bir şey de yapabiliriz gibi depresif bir ruh haline de gelebiliyoruz. Bunu da yaşadık... Çok depresif ve sıkıntılıydı. (9 Eylül 2016)

Sonuç olarak Firuze Engin ile çıktıkları metin yazma aşaması, dramaturjik boşlukların yol açtığı soru işaretleriyle doluydu. Yazar da oyuncular da 20 Ağustos 2016 günü yapılan **dış sorgulamada**, büyük bir dramatik kırılma yaşadı ve o güne kadarki kurdukları oyun ve oyunun altmetinlerinin çöktüğü gerçeğiyle yüzleştiler. Ancak tarafların hiçbiri, bu gerçeği birbirine ifade edemedi. Bodrum'da sorulara cevap bulmak için çabalarken, Tiyatrotem bu arada başka oyun fikirlerini de "belki başka bir oyun sezonu için değerlendirilir" umuduyla, bir kenara not etmeye başlamıştı. Bana gönderdikleri bir iletide, Saim Güveloğlu'nun eleştirilerinden sonra, kurguyu toparlamaya çalıştıklarını belirttiler. Hala içlerine sinmeyen bir şeyler olduğunu düşünüyorlarmış. Kendi oyun taslaklarını oluşturarak, Firuze Engin'e iletmışler.

Altıncı evre için İstanbul'a gittiğimde, yazarın babasının hastaneye kaldırıldığını, yazarın çalışmalara katılıp katılamayacağını belirsiz olduğunu öğrendim. Tiyatrotem, yazara mesaj bırakmış ve İstanbul'da kendileriyle çalışmaya katılıp katılamayacağını sormuştu. Yazardan, net bir haber gelmeden dönmemi istemediler. Üç gün kadar İstanbul'da kaldım. Yazar Firuze Engin'den bir cevap gelmediği için Tiyatrotem eve dönebileceğimi söyledi. Umutsuz bir belirsizlik içine düştükleri için üzgünlerdi. *Yedinci evrede*, Tiyatrotem ile uzaktan haberleşmeye devam ettik. Projenin yarım kalabileceği ihtimalini dillendirir oldular. Bu ihtimalin gelişmeye başladığını, en kötü ihtimali düşünerek ne yapılabileceklerini değerlendirmeye çalıştılar. Ben her şeyin benim için veri teşkil ettiğini, dolayısıyla tek yapabileceğim şeyin, akışı takip etmeye devam edeceğim olduğunu ilettim.

Ekim 2016'da İstanbul'dan haber alamadım. **Kasım 2016**'da Tiyatrotem bana son durumu aktaran bir ileti gönderdi. Yazar ve oyuncular farklı zamanlarda ve farklı şehirlerde çeşitli sağlık sorunları sebebiyle bir buçuk ay kadar oyun projesiyle ilgilenemediler. Firuze Engin hasta yatağındayken kendisinin de hoşuna giden bir metin yazdı; ancak Tiyatrotem okuma fırsatı bulamadı. İyileşip İstanbul'a döndüğünde metni okumak üzere yazar ile oyuncular aralarında haberleştiler. Ancak buluşma olmadı. Bu şanssızlıklar sebebiyle, oyunun yazılma ve sahnelenme sürecinde bir gecikme meydana geldi ve 2016 yazında alınan “29 Ekim’de *prömiyer yapılması*” hedefinin uzağında kalındı. 10 Kasım 2016'da Tiyatrotem'in bana gönderdiği iletide, her durumda üzerinde anlaşılan bir metnin yazılması halinde provalara başlansa dahi, 2016-2017 sanat sezonunun sonuna doğru – belki Nisan-Mayıs 2017 gibi – seyirlik bir şeyler çıkabileceğini, oyunun seyirciyle buluşmasının ve düzenli gösterim yapmasının ancak gelecek sezonu bulabileceği bilgisi yer aldı. Bu arada, Firuze Engin'le çalışılmakta olan projeden bağımsız olarak, Tiyatrotem iki ayrı oyun üzerinde daha çalıştığı bilgisini benimle ayrıca paylaştı.

Sonuç olarak, bir **dış sorgulama** sonrasında yaşanan **kırılmadan** sonra **başarısız** bir oyun kurma deneyiminden geçtiğini kabul eden Tiyatrotem, ileti marifetiyle durumu benimle paylaştı. Tiyatrotem, yazar Firuze Engin ile 28 Mayıs 2016 tarihinde ileti grubu trafiği ile başlayan, göç etme konulu **Ada Hikâyeleri**'ni tamamlayamadı. Bunun üzerine daha önce bir fikir olarak akıllarında yer edinen, “*Reşat Ekrem Koçu'nun eserlerinden yola çıkarak bir anlatı metni oluşturma*” düşüncesini hayata geçirme kararı aldı. Tiyatrotem, 5 Aralık 2016 tarihinde tarafıma gönderdikleri bir ileti ile çalıştıkları yeni metnin tamamlandığını ve yılbaşından hemen sonra provalarına başlayacaklarını bildirdi. Yeni oyunun adını da, ilerleyen aşamalarda değiştirilmesinde sakınca olmazda, **Aşk Yolunda** olarak belirledi. Aynı iletide, **Aşk Yolunda**'nın yarım kalan **Ada Hikâyeleri** ile konu olarak bir bağlantısı bulunmadığını; ancak yarım kalan bir projenin hemen ardından ve o projenin üzerlerinde bıraktığı etkiyle girilen bir iş olma özelliği taşıdığının altını çizdiler.

Firuze Engin'li yarım kalan hikâye içinde Tiyatrotem'in reel yaşantıda bizzat benimle kurdukları iletişim, onlar açısından bir “kırılma-başarıya ikna olma” aşaması olarak seyir notlarım arasına girdi. Tiyatrotem, Firuze Engin ile başlayan projenin hüsrarla noktalandığını kabullendikten sonra **depresif** bir süreç ile karşı karşıya kaldı. *Yedinci evre* içinde, Kasım ve Aralık aylarındaki uzak-içeriden haberleşmelerimizde, Tiyatrotem'in yazı dilinde çok karamsar bir ton duyuluyordu. Başladığı işi bitirmeye odaklı, titiz çalışan bir ekip için, bu yarım kalmışlık **depresyon** ve **bir süre tiyatrodan uzaklaşma** eğilimi doğurabilirdi. Tam da bu sıralarda, Tiyatrotem ile sık sık elektronik posta yoluyla haberleştik. Bir taraftan bir doktora tezinin alan çalışmasının çöktüğünü düşünerek kendilerini bana karşı mahcup olmuş hissediyorlardı. Tezin uzadığı hatta bitmediği, bunun için kendilerini çok suçlu hissettiklerini ifade ediyorlardı. Tezin uzaması gerekiyorsa uzamasında bir sakınca olmadığını, süreç 2017'ye kalsa da onları takibe devam edeceğimi ve bu çalışmanın sonunu görmeyi ıstahla istediğimi belirten,

umut ve istek dolu iletilerle onlara karşılık veriyordum. Her defasında “sen bize iyi geliyorsun, sayende çalışmaya tutunuyoruz” diyorlardı. Tiyatrotem adına Ayşe Selen bir iletisinde “*Senin iyimserliğin, toparlayıcılığın bana/bize çok iyi geliyor*” (29.09.2016) diyordu. Tiyatrotem adına yazdığı bir başka iletisinde ise şöyle diyordu:

Sevgili Züleyha,
Ayrıntılı mailin için çok teşekkür ederiz.
Her zamanki gibi senin sayende toparlanıyoruz :))) (12.12.2016)

Gönderdiğim iletilerin Tiyatrotem üzerinde moral-motivasyona etki edici bir işlevi yerine getirdiğini, alan çalışmasının sonlarına yaklaşırken anladım. Tiyatrotem ile aramızda gerçekleşen “uzak-içeriden” iletiler, onları **depresif** moddan çıkaracak, yeniden oyun oynama hevesi uyandıracak bir **kırılma** yaratarak, yeniden “başarıya ikna olma”larını sağlamıştı. Fakat elbette bu, tek sebep değildi. Yakın tanıkların söylemlerine göre, entelektüel kimliği son derece kuvvetli olan Tiyatrotem ekibi, planlı ve düzenli çalışan, sorumluluk sahibi, disiplinli ve titiz bir ekip hüviyetine sahiptir. Yaşadığımız çağın bulunduğumuz zaman diliminde, bu son derece nostaljik bir gerçekliktir. Zira günümüzde onlar kadar uzun birliktelikli ve bu derece disiplinli ve üretken bir ekip daha bulmak çok zor... Onların sonucu görme odaklı çalışma motivasyonları ile belki benim kurduğum iletişim birleşince, **başarıya ikna olma** yolunda **olumlu** bir **kırılma** etkisi yaratmıştı.

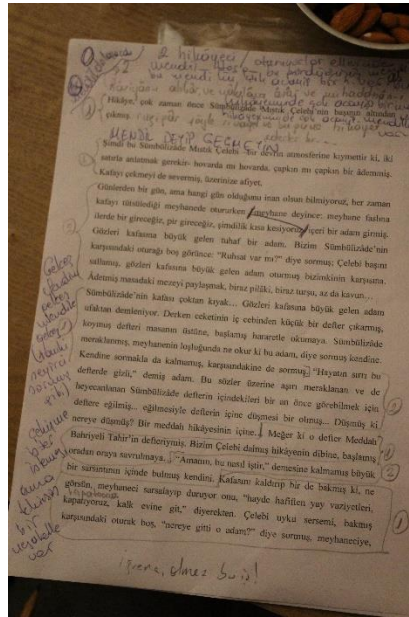
Bir başka “kırılma – başarıya ikna olma” aşaması, **Aşk Yolunda** için başlanan çalışma takvimi içinde gerçekleşti. **Aşk Yolunda** oyununun provaları yılbaşından hemen sonra Ocak 2017’de başladı. Oyunun ön gösterimi de – önceki tez izleme komitemde bulunan Prof. Dr. Tülin Sağlam ile Yrd. Doç. Dr. Çağlar Enneli’nin de aralarında olduğu, “dış-göz”lük yapan küçük bir seyirci topluluğu için 29 Nisan 2017’de yapıldı. Bu gösterim, o tarihe kadar yürütülen, Tem’in kendi arasında cereyan eden **iç sorgulamalar** ile yazıla-bozula, yazıla-bozula geliştirilerek akar hale gelmişti. Bu sorgulamaların *sekizinci* evreye tekabül eden bölümüne ben de “yakın-içeriden” gözlemci olarak

katıldım. 29 Nisan’da gerçekleşen ön gösterim, bir **dış sorgulama** hüviyeti kazandı ve Tiyatrotem bu kez, oyunun bir sonraki sezonun gişe oyunu olması yönünde ikna olarak, adeta başka bir “kırılma – başarıya ikna olma” aşaması deneyimledi. Reşad Ekrem Koçu’nun bir meddah defterindeki küçük sinopsisleri genişleterek kaleme aldığı öykülerinden derledikleri ve **Aşk Yolunda** adıyla ön gösterimini gerçekleştirdikleri anlatı metinlerini, “dış-göz” olarak konumlanan sekiz kişilik seyirci grubuna oynadılar. Prof. Dr. Tülin Sağlam, Yrd. Doç. Dr. Çağlar Enneli, Utku Kara, Hilal Polat, Saim Güveloğlu ve daha önce bu oyundan haberdar olmayan Burç-Pınar Arabacı çifti ön gösterimi izleyen konuklar arasında yer aldı. Gösterimden sonra, hep birlikte masabaşı tartışmalarının yapıldığı bölmeğe geçildi. Tiyatrotem, “oyunu parlatma” motivasyonu ile kurdukları sahne metinlerinin seyircide nasıl yankı bulduğunu öğrenmek istiyordu. Seyirci genel olarak, hikâyenin net biçimde seyir yerinden takip edilebildiğini ve takip süresince seyir açısından keyif verici buluşlara tanık oldukları yönünde hemfikir. Tiyatro ve antropoloji alanlarında uzman iki hoca, kendi disiplinleri çerçevesinde, **Aşk Yolunda**’nın seyirlik açıdan daha nasıl zenginleştirilebileceğine dair tavsiyelerde bulunmuştu. Bunun yanı sıra, kendilerini yakından tanıyan “dış-göz”ler içinde oyunu bilen, az bilen ve hiç bilmeyen seyircilerden de görüş alarak **dış sorgulama** aşamasını **başarıya ikna olmuş** bir Tiyatrotem olarak kapattılar. Kendilerinin içerideyken fark edemedikleri, ama üzerine gidilebilecek nice olanakları keşfederek bitirdikleri bu aşamadan sonra çalışma motivasyonları yeniden oyun hissi ile yükselişe geçti. Ekip, yeni sanat sezonuna kadar bu oyun üzerinde çalışmaya devam edecek bir neşe ile doldu. Bir önceki yarım kalan projenin yarattığı **depresif** haletiruhiyeden sıyrılmıştı.

Tiyatrotem’in yaşadığı bir **kırılma** neticesinde **başarıya ikna olma** eşığı, “oyun kuruldu” hissi üzerine kurulu diyebilirim. Seyirciye kapalı olan üretim süreçlerini imleyen **iç-sorgulama** aşamasında, Tiyatrotem bol bol doğaçlamalara başvurur ve akış deneyimi hissettikleri doğaçlamalarda kendiliğinden kurulan oyun yapısı anahtar

sözcüklerle not edilir. Oyuncuların bilincinin susturularak, tamamen “oyun oynama” haline geçildiği bir prova aşaması, Tiyatrotem açısından başarılı kabul edilir. Oyunun neşesini duydukları provaya, “oyun kuruldu” hissiyle virgül koyarak, çoğu zaman atölyedeki masabaşında **iç sorgulamalarla** devam ederler. “Oyun kuruldu” ya da Şehsuvar Aktaş’ın tabiriyle, “oyun çağılıyor” hissi, **başarıya-ikna olduklarına** dair Tiyatrotem üzerinde pozitif bir **kırılma** yaratır. Fiziksel tepkilerini dinleyerek, bu hissi duyumsayabiliyorlar. Örneğin “oyun oynuyor, oyun oynuyoruz” hissi her ikisini de neşeli ve mutlu bir moda taşıyor. Oyuncuların kendi ifadelerine göre, Ayşe Selen bedenlenmeye başlıyor ve kışın en zor şartlarında hırkasını çıkarıp tişörtle kalabiliyor. Şehsuvar Aktaş’ın teri ağır kokabiliyor. Oyunun getirdiği neşe, oyuncuların kişisel notlarını tuttukları çalışma metinlerine dahi yansıyabiliyor. Küçük bir örnek vermek istiyorum: Sekizinci evrede gerçekleşen bir prova sonrasında **iç sorgulama** için masabaşına çıktığımızda Ayşe Selen, provadaki buluşu çalışma metnine not etti ve sonrasında bana gösterdi. Şöyle dedi:

Bak Zülü, görüyor musun? Çok merak ediyordun ya, oyun hissi geldiğinde ne olduğunu... İşte, bugün gördüklerin oluyor. Ve bu gördüğün oluyor... Neşeli olduğumda tekstime böyle abuk sabuk şeyler bile yazabiliyorum. Bu tür notlar görürsen, bil ki bunu ben yapmıyorum, oyun bana yaptırıyor. (22.01.2017)



Görsel – 15: Ayşe Selen’in çalışma metni –
‘Oyun çağılıyor’ hissi duyumsanan bir doğaçlama sonrası...
En altta “iğrenç, olmaz bu ☺ !” yazıyor.

Uzun süren “oyun” arayışlarından sonra, bekledikleri oyunları üretemeyen ikili, bu kez tam tersi biçimde bir kırılma yaşayarak, yine bir **başarısızlığa-ikna olma** aşaması yaşayabiliyor. Bu olumsuz mod, onların yazılı ve sözlü iletişim diline de sirayet edebiliyor. Birbirlerine karşı son derece acımasız biçimde, sonu sözlü tartışmaya varan gerilimli bir iletişim dili kuruyorlar. Sonunda taraflardan biri, bulunduğu ortamı geçici süreliğine terk edebiliyor. Bir süre konuşmamayı da tercih edebiliyorlar. Bu derece gerilimli bir anlarına rastlamadım; ancak biraz sert geçen böyle buhranlı bir provaya denk geldim ve burada yaşadıkları deneyimi ‘oyundan sapma’ olarak adlandırdım.

‘Oyundan sapma’, şu *akış* haliyle gerçekleşti: **Aşk Yolunda**’nın temel motifi bir meddah mendili idi. Sekizinci evrede başladıkları nesneyi keşfetme sürecinde, dramatik ve göstermecî bir işlevi olan “mendil” nesnesini oyun bulma arayışları için kullandılar. 16 Ocak 2017 tarihinde gerçekleştirilen provada bazı doğaçlamalar arzu ettikleri gibi gelişmedi ve onların bakış açısına göre ‘**başarısız**’ oldu. Sonunda oyunculardan biri; “Bugün pas alamıyorum” dedi. Bir oyuncu provanın sonlarına doğru yorgunluk belirtileri gösterdi ve argo bir tabir kullanmak durumunda kalarak doğaçlamadan çıktı. Bunun üzerine, oyundan kopan arkadaşının verdiği gerilimli tepkinin yarattığı ‘şok’ etkisini dağıtmak için ortamı yumuşatma hamleleri yapan diğer oyuncu; “*Çok çalıştık. Bu bize biraz fazla geldi. Yemek arasıuu!*” diyerek çalışma ortamını toparlamaya başladı. Oyuncu doğaçlamadan kopmuştu; çünkü oyuna yoğunlaşma esnasında bir tür “sapma” yaşadı. Onları *akış* deneyimi yaşamaktan alıkoyan en önemli nokta, bilinci susturamamaktan kaynaklandı. Belli ki oyunculardan bir veya ikisi de, prova esnasında oyuna yoğunlaşmalarına izin vermeyen bir sürü kafa sesini susturmaya çalışıyordu. Tüm mevcudiyetini oyuna yönlendiremeyen oyuncuda ‘yoğunlaşma kaybı’ gözleniyor ve oyundan ‘sapma’ yaşanıyordu. ‘Sapma’ yaşayan oyuncu, oyundan alacağı doyumdan mahrum kalıyordu. Bu da o oyuncuda öfke, huzursuzluk, moralsizlik, mutsuzluk gibi olumsuz duyguların oluşmasına neden oluyordu.



Görsel – 16: Bir ‘kırılma-başarısızlığa ikna olma’ deneyimi olarak ‘oyundan sapma’ (16.01.2017)

Tiyatrotem’in ‘oyundan sapma’ eşliğini saptamak için masabaşında daha sakin bir ortamda sorular yöneltmeyi bekledim. Günü bitirmek üzere atölyenin üst katındaki oturma bölümünde ertesi günü planlarken “Bugün pas alamıyorum” diyen oyuncuyla, yaşadığı bir ‘sapma’ sonucu doğaçlamadan çıkan oyuncuya, hangi durumlarda yoğunlaşma kayıpları yaşadıklarını soracağım anı kovaladım. Birisi “çok acıktım” dedi. Diğeri sigara tablasını çıkararak tütününü sardı ve içmeye başladı. Giderek rahatlayan ortamda aradığım fırsatı yakaladım ve sordum. Ayşe Selen, Tiyatrotem’in hangi durumlarda oyundan koştuklarını kısaca cevapladı:

Çalışma ortamı temiz ve oyuna hazır olacak. Acıkma, susama gibi ihtiyaçlar karşılanmış olacak. Zihinler, gündelik yaşantıda karşılaşılan başka bir sorunla meşgul bir şekilde provaya başlanmayacak. (16.01.2017)

Ayşe Selen’in cevaplarını not ettim. Bununla birlikte bu cevap o ‘sapma’ anını tam olarak açıklayamamıştı. Konuyu biraz daha berraklaştırarak, şahit olduğum manzarayı onların önüne sermek istedim. Doğaçlama esnasında yaşanan ‘sapma’ anını iki oyuncuya tekrar betimledim ve ikisine de sordum: “*Oyundan kopan oyuncu, o an ona lazım olan neyi bulamıyor da oyundan kopuyor?*” Birisi; “*Oyun çıkaracak hareket gelmiyor*”, diğeri de “*hareketi veriyorum tutmuyor*” dedi. Verdikleri cevaplardan şunu anladım: Kast ettikleri şey, etnografik safhalaşma aşamasında daha ayrıntılı açıklayacağım ‘hareketi bulaştırma’ refleksinin karşılık bulamaması idi. Oynama arzusu aktif olan oyuncu, pasif konumda olan oyuncu oyuna/harekete devam ederken ona doğru

yönelerek oyununa devam ediyor ve pasif konumdaki oyun arkadaşına kendisini izletiyordu. Bu esnada, oynama arzusu pasif konumda olan oyuncu, arkadaşını oyunun içine girmeye teşvik ediyordu. Bu yönelme, “*Ben oyun oynuyorum ve çok keyif alıyorum. Haydi, bana katıl*” anlamına gelen bir alt-metne sahip... Oynama arzusu aktif konumda olan oyuncu, yönelme hareketiyle, bir anlamda oyuncu arkadaşını “çerçeveleme” işlemi yapıyordu. ‘Sapma’nın yaşandığı anda, oyun güdüsü ve kinestetik duyusu pasif durumda olan oyuncu, kendisine “çerçeveleme” işlemi uygulayan oyun arkadaşının verdiği alt-metni okuyamıyor ve oyundan kopuyordu. Çünkü o esnada, zihni ezbere takılmıştı. Aslında oyuncular girizgâhtaki, ezberlerinde olan bir bölümü doğaçlamak üzere çalışıyorlardı. Defalarca aynı bölümü tekrar etmişler ve önceki doğaçlamaları daha başarılı olmuştu. Metindeki cümleyi bire bir telaffuz etmek isterken, oyuncunun dili sürçtü ve bir an ‘acaba ezberi yanlış mı hatırlıyorum’ kaygısı duyarak, performans esnasında zihnini bu kaygısına yönlendirdi. Bu yüzden, kendisine yönelerek duyularını aktif konuma getirmek isteyen oyuncu arkadaşının verdiği oyunu alamadı. Zihni ‘kaygı’ ile meşgul olan oyuncu, diğer arkadaşının oyunu/hareketi bulaştırma işlemini gerçekleştirmesi için kendisine gerekli olan kinestetik etki-tepki ilişkisine giremedi. ‘Sapma’nın yaşanmaması için oyuncuların zihinsel ve bedensel olarak çalışmaya yoğunlaşmaları gerekiyordu, ikiliden birisi bu yoğunlaşmayı yakalayamadığında ‘oyundan sapıyordu’.

Sonuç olarak, Tiyatrotem için esas olan, bir uğraş ya da görüşme halindeyken, “karşılık” alabildikleri bir etki geliyorsa, bu etkiye olumlu bir “karşılık” vermektir. Oyun oynamak isteyen bir Tiyatrotem’e, onların heveskârlık derecesinde karşılık verememiş bir yazarın tutumu, pekâlâ **başarısızlığa ikna olma** biçiminde depresif bir ruha sürükleyebilir. Ya da oyun oynamak için yeni bir fikir üreterek araştırmalarımaya devam etmek için uzattıkları ipi tutabileceğimi haber verdikleri bir iletiye, onların heveskârlığı derecesinde karşılık vermiş olduğumu gösteren olumlu tutumum, onların reel

yaşantısında, pekâlâ **başarıya ikna olma** biçiminde yeniden mutlu, umutlu bir motivasyonla yola devam etmelerini sağlayabilir. Seyirciye kapalı olan bir **iç sorgulamada** “oyun çağılıyor” hissi gelmeyen bir doğaçlamanın sonunda ya da seyirciye ya da onların tabiriyle “dış-göz”lere açık bir **dış sorgulama** aşamasında, dramaturjik beklentilerinin seyircide karşılık bulamamasının yarattığı etki, Tiyatrotem cephesinde benzer tepkilerin ortaya çıkmasına yol açabilir. Geçmişte de başka projelerinde bu tip - pozitif ya da negatif - kırılmalar yaşadıklarını, arşiv taramasında, yakın tanıklarla görüşmelerimde ve birebir Tiyatrotem ile yaptığım görüşmelerde öğrenmiş oldum.

3.3.2.Deneyimin Etnografik Safhalaşması

Bu safhalaşma, Tiyatrotem’in biri yarım kalan, diğeri seyircisiyle buluşan iki ‘oyun kurma’ sürecinde elde edilen alan çalışması verilerinin yorumlarını içermektedir. Etnografik safhalaşmada, Tiyatrotem’in gerek reel yaşantısında, gerekse tiyatro çalışmalarında gözlemlene fırsatı bulduğum prova pratiklerinde, ‘yerleşik Tem adetleri’ olarak okuyacağım hangi tür içselleştirilmiş davranış pratikleri geliştirdiklerine odaklandım. Aşağıdaki alt başlıklarda verileri tasnif ederken, etnografik safhada da **kırılma – başarıya ikna olma** ve **kırılma – başarısızlığa ikna olma** aşamalarını takip ettim.

3.3.2.1.Tiyatrotem’in Flanörlüğü

2016 yazında başladığım alan araştırmasının *yakın-içeriden bakış* evrelerinde gözlem ve görüşmelerimden elde ettiğim bulgulara göre, ekibin gündelik rutin tekrarları mevcut. Rutin tekrarlar onların gündelik yaşamlarına bir ritm kazandırıyor. Sanatsal ve zanaatsal üretimleri için zamanlarının büyük çoğunluğunu atölyelerinde geçiriyorlar. Rutin tekrarlar, onları üretime hazırlayan gerekli ortamı yaratıyor. Gün içinde hava

durumu ile kendi fiziksel koşulları elverirse, evden atölyeye yürüyerek geliyorlar. Bu tercih, onları fiziksel olarak provaya hazırlıyor; ayrıca orta tempoyla, yaklaşık yirmi-yirmi beş dakika süren yürüyüş güzergâhı boyunca, onlara, yaşadıkları bölgedeki insan popülasyonunu gündelik uğraşları içinde gözlemlene imkânı sunuyor. Hal böyle olunca, daha çok yürüyüş tercih ediliyor. Yürüyüş yapılacaksa bile, her gün aynı yollar tercih edilmiyor. Güzergâh hattı boyunca, gözlemin zenginleşebilmesi için çoğu zaman farklı yol alternatifleri de değerlendirilmeye alınıyor. Hava şartları her zaman elvermiyor. Nitekim bir yılı aşkın bir süredir devam eden alan araştırmam süresince *yakın-içeriden bakışı* gerçekleştirdiğim kimi evre sıcak yaz aylarına, kimi evre bahar ve sonbahara, kimi evre de kış mevsiminin en sert zamanlarına denk geldi. Fiziksel ve iklimsel şartların izin vermediği durumlarda Tiyatrotem, ev ile atölye arası mesafeyi kat etmek için daha çok toplu taşıma aracı kullandı. Bu durumda da yaşamı izlemeyi, gözlemlemeyi ve gözlemleri biriktirmeyi, birikimlerin en ilgi çekici olanlarını birbirleriyle paylaşmayı ihmal etmediler. Özellikle oyun yazma süreci, kimi zaman Şehsuvar Aktaş, kimi zaman da Ayşe Selen'in kurduğu “*Geçen gün otobüste giderken...*” ya da “*Bizim evin oradan Beşiktaş istikametine yürürken...*” ile başlayan çok sayıda cümlemin devamı, çoğu zaman ev ile atölye arası geliş-gidişlerdeki somut izlenimlerin aktarılması ile zenginleşti.

Tiyatrotem'in evden-atölyeye ya da atölyeden eve gidiş-geliş yapmak için yapmış olduğu, yürüyüş ve toplu taşıma gibi araçsal tercihler, İstanbul'un pratik yaşam koşullarının zorlayıcılığından da kaynaklanıyor. Örneğin, taksimetre az yazar kaygıları sebebiyle, kimi zaman taksiler kısa mesafe yolcularını almak istemiyor. Ya da bazen Tiyatrotem, taksi ile seyahatin yaşadıkları şehri ve civardaki insanları görme ve izlenim kazanma olasılıklarını azalttığı düşüncesiyle, bu ulaşım aracını tercihleri arasında en son sırada değerlendirebiliyor. Tercihlerin sonu nereye varırsa varsın, Tiyatrotem'in her olasılığı flanörce bir tutumla, gözlem ve izlenim kazanma amacına yasladığı muhakkak...

Ayşe Selen'in de Şehsuvar Aktaş'ın da büyük bir alçak gönüllülükle, zaman zaman kendilerini ekran için yaptıkları işlerden ötürü tanıyan insanlara karşı tebessümlerini eksik etmediğini gördüm. Özellikle toplu taşıma araçları kullanırken, birilerini, gözleri onları bir yerlerden ısıyor gibi bakarken yakaladıklarında, fısıltıyla *“eyvah, şimdi tanıyacak, fotoğraf isteyecek, ben sizi filanca dizinden hatırlıyorum... bi fotoğraf çektirebilir miyiz diyecekler”* gibi kaygılar duyarak, çoğu zaman tiksime derecesine varan yoğun ilgiyi farklı bir yöne çekme gayretleri sergiledikleri zamanlar da oldu. Bu tip örneklerle rastladığımda, genellikle başlarına bir şapka geçirip, peşi sıra akıp giden kaldırımları izlemeye daldıklarına şahit oldum. Ancak meraklı bakışlara hazırlıksız yakalandıkları anlar da olmadı değil. Bu tür zamanlarda, *“n'aparsın, el mahkûm”* edaları ile tevazu göstererek fotoğraf çektirmek isteyen, kendilerine *“merhaba”* demek isteyen hayran kitlelerini kırmadılar.

3.3.2.2. Zorunlu Molaların Kısacasında: Ne onlarla Ne onlarsız: Televizyon, Sinema ve Çeviri Uğraşları

1989 yılından bu yana iş ve özel yaşamlarında uyumlu bir çift olarak varlık gösteren ikilinin, aralarındaki ahengi, yaşam mücadelesi süresince karşılaştıkları zorlu şartlara birlikte göğüs gerip atlatarak yakalamış olduklarını söylemek yanlış olmaz. İkili, toplumsal şartların zorlayıcılığı karşısında yaşadıkları kırılmaları onarmak ve aşmak için, *“birlikte tiyatro yaparak geçimlerini sağlama”* motivasyonunu geçici olarak askıya almayı bir alternatif olarak değerlendirmiştir. Tiyatrotem diğer bir deyişle, geçim derdinin yarattığı zorunluluklar sebebiyle, tiyatro üretimine kimi zaman zorunlu molalar vermiş ve bu arada gelir getirecek yan uğraşlar içinde olmuştur. Tiyatroya verilen geçici *“zorunlu molalar”*, daha sonra irdeleneceğim üzere, Tiyatrotem'e özgü estetik buluşların üretiminde biçimlendirici bir yapısal mekanizma olarak karşıma çıkmıştır. Söz konusu mekanizmalardan ilki televizyon ve sinema sektörünün belkemiği *“kamera”*.

Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş, uzun yıllar televizyondan uzak kalmayı tercih etti. Ancak Tiyatrotem'in kurulmasıyla birlikte, ekran deneyimi de yaşamlarına girdi. Şehsuvar Aktaş, yaşadıkları geçiş dönemlerinde hayatlarını kazanabilecek kadar çeviri ve düzelti işi yaptıklarını, ancak kazançlarının çok yüksek olmadığını, buna rağmen uzun süre televizyon sektörüne girmemek için bilinçli bir çaba sergilediklerini anlattı. İkili, 1995 yılına kadar TRT'ye senaryolar, skeçler yazdı. Ancak oyuncu olarak ekranlarda fazla görünmemeyi tercih ediyorlardı.

Şehsuvar Aktaş, bir gün Ayşe Selen'e; *"Öyle de parasız kalıyoruz, böyle de..."* diyerek, televizyon çalışmalarını başlatmak üzere bir ajansa kaydolmaya karar verdi. Başlarda figüranlık işleri geliyordu. Ekranlarda fazla görünmeyeceği için gelen işlerin çoğuna gitti. Daha sonra reklam filmlerinde oynamaya başladı. Son kertede ikili dizi ve sinema filmlerinde boy göstermeye başladı. Bazen oynadıkları dizilerden paralarını alamadıkları da oldu. Ajansa kaydolduktan sonra, ulusal kanallarda pek çok reklam filmi, dizi film ve sinema filmlerinde göründüler; halk arasında simaları daha 'tanıdık' gelmeye başladı. Televizyona başladıktan sonra yaşamları daha hareketli bir görünüme büründü. Televizyon onlar için 'sadece' para kazanma amacı taşıyordu.



Görsel – 17: Ayşe Selen televizyonda



Görsel – 18: Şehsuvar Aktaş televizyonda

Oynadıkları reklam, dizi ve sinema projeleri sayesinde giderek daha büyük bir kitle tarafından tanındılar. Ancak onlar için televizyon ve sinema çalışmaları, salt 'para kazanma' amacıyla gerçekleştirildi.²⁵⁵

²⁵⁵ Bkz. Ek-2: Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'ın rol aldığı dizi ve sinema filmleri listesi

“Hayatımızın bir kısmı çok paralı, bir kısmı çok parasız geçti” diyen Ayşe Selen, şimdilik televizyonun para kazanılabilecek bir sektör olduğunu; ancak yakın zamanda televizyon teknolojisinin miadını dolduracağını, eğer bunu görebilirlerse o zaman Tiyatrotem olarak ne yapabileceklerini henüz düşünemediklerini belirtti.

Tiyatrotem’in zorunlu molalarından bir tanesi de çeviri uğraşı... Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş, iktisadi tikanıklık yaşadıkları dönemlerde, tiyatro dışında çeviri işiyle de yapıyor. Çeviri, onlar için severek yaptıkları ve geçimlerine katkı sunan bir yan uğraş... Onlarla sekizinci evreye başlamadan önceki dönemde, Şehsuvar ve Ayşe ayrı ayrı çeviri işi de aldıklarını bana bildirmişlerdi. **Aşk Yolunda** provaları devam ederken, bir taraftan aldıkları çeviri işini tamamlamakla uğraşıyorlardı. Şehsuvar Aktaş, bir ortaçağ komedisi olan **Patlem Efendi** oyununu Fransızca aslından çeviriyordu. Ayşe Selen de **Antik Yunan Komedyaları**’nı Almancadan çeviriyordu. Dikkat ettiğim nokta şuydu: Tiyatro üretimleri devam ederken, ajanstan haber aldıklarında dizi çekimine gidiyor ya da çeviri yapmayı sürdürüyorlardı. Dolayısıyla, aşına olunduğu üzere, sınırlı bir zamanda oyun üretme motivasyonu ile çalışan bir tiyatro prodüksiyonu gibi üretim tarzları yoktu.

Düzensiz aralıklarla da olsa, tiyatro üretimleri, geçim amacıyla sürdürdükleri yan uğraşlarla kesintiye uğruyor muydu? Bu noktaya odaklandım. Çeviri işinin, üretim sürecinin içinde geçtiğim **Aşk Yolunda**’nın yazım ve sahneleme aşamalarını etkileyip etkilemediğini sordum. Dili etkili ve doğru kullanma düzeyinde çeviri ile uğraşmanın genel olarak daha önce yazdıkları ve oynadıkları oyunların dil kullanımını dolaylı olarak olumlu yönde etkilediğini söylediler. Çeviri işi onların **Aşk Yolunda** metnini de dolaylı olarak etkilemiş. Bu metin oluşturulurken, dili doğru ve anlaşılır, akışkan ve kulağa hoş gelecek biçimde kullanma eğilimi sergilemişler. Örneğin, “şu cümleyi şu kafiye ile de ifade edersek kulağa daha hoş gelir” kaygısı sergileyip oyunun yazım sürecinde tartışmışlar ve uygulamaya geçirmişler.²⁵⁶

²⁵⁶ Bkz. EK-3: Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş’ın Çeviri İşleri

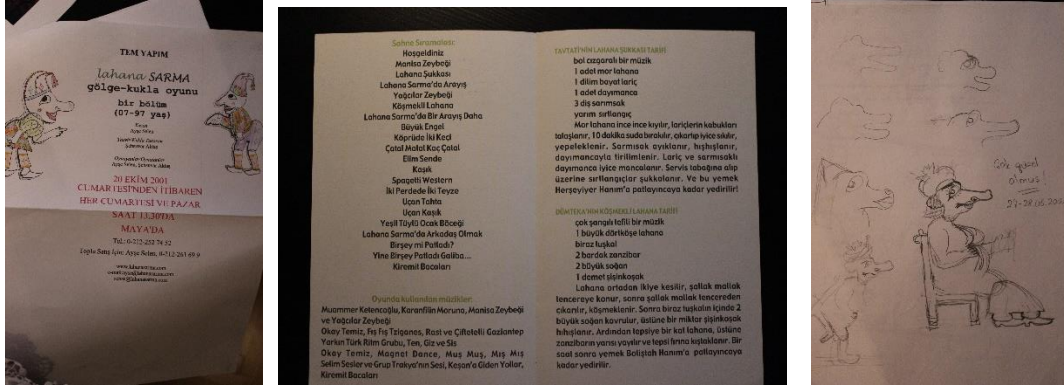
Yurtdışı turneleri için genellikle oyunun dilini kendileri çeviriyor ve altyazı hazırlıyor. İkili ayrıca oyuna 3 yabancı dilde (İngilizce, Fransızca, Almanca) tanıtım yazısı, broşür de hazırlıyor. Bu anlamda, Tiyatrotem'in dil ile kurdukları ilişkiyi önemli buluyorum. Çeviri ile uğraşırken, çeviri metninin anlamının ve sanatlı söyleyişini kaybetmeden Türkçeye aktarmak için sarf ettikleri yoğun çaba, onların dili kullanma ile ilgili tüm seçimlerini şekillendirmiş/şekillendirmeye devam ediyor. Günlük dili kullanırken yaptıkları espriler dahi sanatlı ve mecazlı olabiliyor çoğu zaman.

3.3.2.3. Tem Günlükleri

*Sekizinci evrede altıncı güne girerken [19.01.2017], Şehsuvar Aktaş ile çalışma odalarında yer alan Tiyatrotem arşivini incelemeye koyulmuştuk. Dizi platosunda bulunan Ayşe Selen'in yokluğunda, ama onun yaptığı kronolojik sıralamayı bozmadan, dosyaları teker teker açmaya başladık. Arşiv incelemesi şu açıdan önem teşkil ediyordu: Öncelikle Tiyatrotem'in –bir grup olarak – sahneledikleri ilk oyunları olan **Lahana Sarma**'dan başlayarak, devam niteliğinde çalıştıkları ikinci oyunları **Böyle Devam Edemeyiz**'in ve sonrasında çalıştıkları oyunlarının tüm arşiv dosyalarını, yani Tiyatrotem'in tüm sanat geçmişini detaylıca inceleyerek, onların geçmiş yaşantılarının bilgisine 'dolaylı deneyim' yoluyla hâkim olacaktım. Sonrasında, doküman bolluğu sebebiyle –şayet var ise – tekrar eden bir davranış örüntüsü tespit ederek veri havuzuma işleyecek, kuramlaştırma aşamasında ilgili verileri değerlendirebilecektim. Bu yüzden, doküman incelemelerim ağır ilerledi.*

İlk incelemeye başladığımız oyun dosyası **Lahana Sarma** oldu. **Lahana Sarma**, Ayşe Selen-Şehsuvar Aktaş ikilisinin bir ekip olarak birlikte çıkardıkları ilk oyun olma özelliği taşıyor. Oyunları hangi festivallere kaç kez gitmiş, hangi tarih aralığında ne kadar sahnelenmiş, oyunu izleyen hocaları hangi yorumlarda bulunmuş, oyuna başka hangi eleştiriler gelmiş, oyuna ne kadar masraf edilmiş, başlarda neler konuşulmuş ve

düşünülmüş fakat oyun çıkınca hangi fikirler, onların tabiriyle ‘çöpe gitmiş’, nasıl bir afiş ve broşür tasarlanmış, bunların örnekleri ve daha bir sürü doküman bu dosyada yer alıyordu.



Görsel – 19: Tem arşivinden... (19.01.2017)

Tiyatrotem’in **Lahana Sarma** ve **Böyle Devam Edemeyiz** adlı ilk iki oyunları birbirinin devamı niteliğinde oldukları için günlükler ortak tutulmuş. **Lahana Sarma** oyunu henüz ortada yokken, “*bir oyun olabilir mi*” tarzında gündelik yaşantıları (*erlebnis*) içinde ortaya çıkan fikirleri not aldıkları, 1999 yılı başlarından bu yana tutulan bir defterleri var. Bu defter, daha sonra ‘Tem Yapım’ adıyla bir tiyatro grubu yaşantısına merhaba diyen ikilinin, yine bu adla sahneledikleri yukarıda adı geçen oyunlarının günlüklerine dönüşmüş.

Lahana Sarma dosyasını incelerken oyun broşürlerinde ‘Tem Yapım’ ismi gözüme ilişti. Buradan hareketle Şehsuvar Aktaş’a, ‘Tiyatrotem’ isminin nereden geldiğini, kendilerine neden bu ismi seçtiklerini sordum. Şöyle cevapladı:

Ayşe ile birlikte bir ekip olarak tiyatro yapmaya ilk başladığımızda, ekibimizin bir ismi yoktu. Mitos-Boyut Yayınevi’nin o zamanki sahibi Yılmaz [Öğüt] ağabeyin Tem Yapım adında bir şirketi vardı. Muhasebe defteri tutmakla uğraşmamamız için kendi şirketi üzerinden çalışabileceğimizi söyledi. Bu teklif karşısında Ayşe ve ben havalara uçtuk. Mitos-Boyut Yayınevi’nin o zamanki adı TEM YAPIM’dı. 2001-2004 yıllar arasında Tem Yapım Şirketi çalışanı olarak tiyatro yaptığımız için ekibimiz bu yıllar arasında ‘Tem Yapım’ olarak tanındı ve bilindi. O yıllar arasında çıkardığımız oyunların hepsini bu isimle çıkardık. (19.01.2017)

Şehsuvar Aktaş, Tem Yapım’da tiyatro yapmanın yanı sıra, Ayşe Selen ile birlikte çevirmenlik ve düzelti işleri yaptıklarını da ekledi. Dosyayı incelemeye devam ederken,

bir kâğıda hızlıca karalanmış, okumakta zorlandığım bir not ilişti. Şehsuvar Aktaş’a okutmak istedim. Kâğıdı inceleyen Aktaş, cümlelerin sonunu getiremeye de notun hangi konuya ilişkin olarak kaleme alındığını hatırladı. Bir **Lahana Sarma** gösterimi sonrasında Tiyatro, Drama, Eğitimde Drama alanlarında akademik çalışmalar yürüten akademisyen Nihal Kuyumcu’nun kendilerini telefonla arayarak oyun hakkındaki görüşlerini aktarmış. Telefon konuşması esnasında Ayşe Selen eline geçirdiği bir kâğıda Nihal Kuyumcu’nun eleştiri ve görüşlerini not etmiş. Nihal Kuyumcu şöyle demiş: “*Dili güzel kullanıyorsunuz. Tarzınız belli. Soğan ve sarımsak arasında düşüş mü var? Ciddiye alıyorsunuz. Özenlisiniz*”. Tiyatrotem henüz yolun başındayken, daha ilk oyunlarında ‘dili kullanma’ konusundaki hassasiyeti ve tiyatroya dair estetik üretimleri otoritelerin gözünden kaçmamıştı. Bu örnek arşiv belgesi üzerine, Tiyatrotem’i izlerken, gündelik yaşantılarında ve sanat üretim süreçlerinde dili kullanma hassasiyetleri, üslup ve tarzları konusunda daha detaylı bir gözlem yapmak için ekstra bir dikkat kesilmek için kendime not olarak düştüm.

Şehsuvar Aktaş ile yaptığımız arşiv taraması sırasında gerçekleştirdiğimiz, soru cevap biçiminde ilerleyen görüşmeden çok sayıda bilgi edindim: **Lahana Sarma** adlı oyununun nasıl ortaya çıktığını anlatmasını rica etmem üzerine Şehsuvar Aktaş konuya giriş yaptı:

Sene 1997-98 civarı... Mahir Günşiray’ın bulunduğu TiyatroOyunevi’ne “Bir Avuç Hayvan” adıyla bir oyun çalıştık. Metni Ayşe Selen yazdı. Tasvir-tasarımını ve uygulamasını ben yaptım. 1998 yılı yazında, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları’nda dramaturg olarak çalışan bir arkadaşımız, 1998-1999 sezonu için “Bir Avuç Hayvan” adlı oyunumuzu kastederek ‘buna benzer bir oyunu da bize yapar mısınız’ dedi. Bize bir oyun çıkarma teklifiyle geldi. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları’nda oyun koymamız için bize aracı oldu. O zamanki Cep Tiyatrosu’nda oynanması için bu kez “Bir Avuç İnsan” adıyla bir çocuk oyunu çalıştık. Daha sonra İBBŞT için ikinci bir oyun daha düşünmüşler ama o proje hayata geçmemiş. Orası için tasarladıkları oyun Lahana Sarma imiş. Ama oynatamamışlar. Sonra biz neden artık kendi oyunlarımızı oynamıyoruz, kendi oyunlarımızı bir tiyatro ekibi olarak sahnelemiyoruz, bunun için ne gerekiyor diye düşünmeye başladık. O sıralarda Yılmaz Öğüt, “Gelin oyunlarınızı benim TEM Yapım şirketim üzerinden oynayın, defter açmayın” dedi. Biz de bu teklifi kabul ettik. Ve aslında İBBŞT için yapacağımız ikinci oyun olarak tasarladığımız **Lahana Sarma** Tem Yapım’ın ilk oyunu olarak hayata geçti... (19.01.2017)

Şehsuvar Aktaş'la konuştuğumuz sırada, dokümanları incelemeyi sürdürdüm. Dosyanın içinden oyuna ilişkin; afişler, tekerleme ve söz öbeklerinin yazılı olduğu parça parça müsveddeler, çizim eskizleri, tasvir eskizleri, maliyet hesaplamaları, küçük seyircinin eleştiri/teşekkür notları, festival evrakları/yazışmaları, broşürler, oyun ve festival kitapçıkları, bilet örnekleri, davetiye örnekleri vs. gibi bir sürü dokümanla karşılaştım. Elime **Lahana Sarma**'nın çalışıldığı evrede Ayşe Selen tarafından tutulmuş küçük bir not defteri geçti. Şehsuvar Aktaş, “*Ayşe'nin Günlükleri... İstisnasız, her oyun için böyle defterler tutar. Yazarak çalışmayı seviyor*” diyerek, incelediğim doküman hakkında beni bilgilendirdi. Bu bilgiyi seyir defterime not ederek, Ayşe Selen'in **Lahana Sarma** için tuttuğu notları incelemeye başladım.

İlk oyunları olan **Lahana Sarma**'nın ilk fikirleri 22 Ocak 2001'de gelmeye başlıyor. Ayşe Selen, oyun için tuttuğu günlüklere çeşitli tekerlemeler, sözcük oyunları, iki anlatıcı arasında gelişecek olan karşılıklı konuşmalarda söylenecek olan deyim örnekleri, oyunda hangi dans(lar)ın kullanılacağına dair dans isimleri öneri listesi – “*özellikle grotesk danslar olacak*” – gibisinden çeşitli önerileri not ediyor. Başka bir Kostüm için araştırma yapılmasına kara verilmiş ve “*Osmanlı saray soytarısı kostümüne bak*” diye notlar da alınmış. Ayrıca oyun için “*Osmanlı davulları*” araştırması yapılmış. Davul çizimleri için küçük eskizler yapılmış. “*Muhalif, siyasi, eleştiri, taşlama, konservatuvar tekerlemeleri kullanılabilir*” notu düşülerek oyun için tekerleme havuzu oluşturulmuş. Anlatı metninin ana iskeleti; geleneksel Türk Tiyatrosu metinlerinin bölümlenmeleri gibi ‘*Tekerleme, Giriş, Ara muhavere, Fasil, Bitiş*’ biçiminde bölümlenmiş. Oyunun anlatı dilinde çarpıtma, büyütme ve abartıya başvurulmuş. **Lahana Sarma** için ses ve söz komiği araştırması yapılmış olduğuna dair oyun günlüklerinin belli bölümlerinde çeşitli örnekler oluşturulmuş. **Lahana Sarma** günlüklerinden, Tiyatrotem'in oyunun dilini nasıl kuracakları üzerine uzun bir araştırma ve arayış süreci

geçirdiği anlaşıyor. Oyun için yapılması planlanan araştırmaların bir kısmının Metin And'ın **Oyun ve Büğü** adlı kitabından yapıldığına dair alıntılara rastladım.

Oyunda iki anlatıcı var. Bu anlatıcılar bir masal anlatmaya çalışıyor. Anlatıcılar “masalcı” konumunda oyuna başlıyorlar. Anlatıcılarından birisi, “konuşamayan bir masalcı”... Konuşamayan masalcı, yedi engelle karşılaşır. Masal boyunca yedi rakamı sürekli tekrar ediyor.

Tiyatrotem, **Lahana Sarma** günlüklerinde, ‘performatif Temaşa dili’ni oluşturma ile bu dilin bünyesinde barındırdığı duyuşsal, devinişsel ve görsel canlandırma olanaklarını nasıl yansıtacakları üzerine bir araştırma yürütmüş.

Lahana Sarma notlarında yedi (7) rakamıyla ilgili bir ‘tekrar’ saptadım. Arkaik bir sayı... Ayşe Selen şöyle not almış: (19.01.2017)

İki masalcı/oyuncu var. Biri lal olmuş. Dilinin açılması için 7 masal dinlemesi gerek. Ortağına 7 masal anlatmak üzere yola çıkıyor. (Ama 7 engelle karşılaşır) Sonunda lal masalcının dili çözülüyor. Her bir masalcının kendi perdesi var. Bir perdeden ötekine geçmek için Lal’in kuklasıyla yola çıkıyor. Lal kuklayı oynatıyor. Ya da Lal öteki kuklaları oynatıyor.

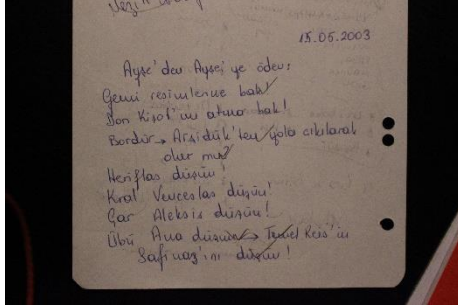
Oyunun günlüğünde yer alan bu bölüm, notları incelerken özellikle dikkatimi çekti. ‘Adalar Hikâyesi’ projesi için metin oluşturmak üzere bir araya gelişlerimizde, iki anlatıcı ve yedi ada yolculuğu motifleri sık sık dile getiriliyor ve doğaçlamalarda bu yolculuklar canlandırılarak ‘oyun haresi’nin kurulduğu – diğer bir deyişle, yazar ve oyuncular tarafından, oyunun etki alanında genişlemenin hissedildiği/gözlemlendiği – bölümler işaretlenerek metinleştiriliyordu. Bu projenin provalarında özellikle Ayşe Selen’in kurgulanan anlatıcılar için “7 ada gezisi yapmaları” ya da “7 büyük günahın metin kurgusu içinde temsil edilmesi” gibi talepleri vardı. Arşiv taraması esnasında, arkaik çağlardan bu yana birçok geçmiş medeniyetçe kutsal kabul edilen yedi (7) rakamının, Tiyatrotem’in ta ilk oyunlarından bu yana, metin kurgularının içine bir biçimde dâhil edilerek çokça tekrar edilmesinin özel bir anlam taşıyıp taşımadığını sordum. Şehsuvar Aktaş, “Ayşe, yedi(7)’yi çok sever. Özel bir düşkünlüğü vardır bu

rakama...” dedi. Arşiv taramasını tamamlayabilmek için Tiyatrotem ile evlerinde buluştuğumuzda, dizi çekiminden dönmüş olan Ayşe Selen, yol yorgunluğu çekmesine rağmen, kendisiyle ilgili merak ettiğim soruları içtenlikle yanıtladı. Ona da, Tiyatrotem’in – Ayşe Selen özelinde – arkaik yedi (7) rakamı ile ilişkisini ve seçimlerinde özel bir anlam arayıp arayamayacağımı sordum. Sorumu ilginç buldu, biraz düşündü. Daha önce bunu hiç sorgulamadığını, kişisel olarak yedi (7) rakamına belki bildiği masallarda çok duyduğu için bir sempati besliyor olabileceğini; Tiyatrotem açısından metin kurgularında bu rakama sıklıkla yer vermelerini ise, masal dili ve atmosferi oluşturmak için bir motif olarak – özellikle – başvurmayı tercih ettiklerini ifade etti.

Kolektif bir tiyatro yaşantısı ile örgütlenmiş olan Tiyatrotem’in oyun günlüklerini tutan Ayşe Selen, bu yaşantı boyunca adeta bir ‘reji asistanı’ gibi her detayı notlamış. Ocak 2001’de **Lahana Sarma**’yı çalışmaya başladıkları andan itibaren tutulmaya başlanan günlüklerde; maliyet hesaplamalarından web sayfası tasarımına, söz ve sözcük öbeklerinden tekerlemelere, çizim eskizlerinden prova takvimine kadar pek çok detayın kaydedildiği göze çarpıyor. Hatta oyunun çalışıldığı dönemde örneğin; 21 Mayıs 2001’de dekorların bittiğine, 31 Mayıs 2001 ile 1 Haziran 2001 tarihlerinde dekorun aynalarının çakıldığına; işlem bittikten sonra da karşısına geçip şarap içmelerine kadar, Ayşe Selen bir olay dizisi oluşturuyorcasına her detayı yazıya geçirmiş. Günlükleri incelerken, yaklaşık on yedi yıl önce çalışılmış bir oyunun üretilme sürecine adeta canlı bir tanık gibi şahit oluyormuşum gibi bir düşünceye kapıldım. Zira Ayşe Selen, kimi zaman kişisel hislerini de yansıtacak biçimde — oyuna dair tüm gelişmeleri kronolojik olarak notlamış. Günlüklerde; “*4 Ağustos 2001 Muammer Ketencioğlu’yla buluşacağız. (olağanüstü bir şey oldu)*”^{*} benzeri pek çok not ile karşılaştım. Tiyatrotem’in ‘Reji asistanı’ olarak süreci günlüklere not eden Ayşe Selen tam bir iş disiplini içerisinde, oyuncu Ayşe Selen’in

^{*} Muammer Ketencioğlu: Akordeon ustası. Gözleri Âmâ. Türkiye’de çağdaş sanatçılar arasında Rebetiko, Batı Anadolu Folklorü ve Balkan müziğinde en tanınmış isim olan 1964 Tire doğumlu akordeon ustasıdır. “Balkan Yolculuğu”, “İzmir Hatırası”, “Karanfilin Moruna - Anadolu Zeybekleri”, “Sandığımdan Rumeli Türküleri”, “Gezgin” adlı albümleri mevcuttur. (Kaynak: Vikipedi, 28.08.2017)

payına düşen ev ödevlerini dahi hatırlatıcı bir not olarak yazmış. Kendisine aldığı notlardan birinde, kendisine ‘ritimli tekerleme’ ödevi veren Selen, Alman tiyatro insanı Bertold Brecht’in eserini kastederek “*Küçük Organon’un Almancası bulunacak*” biçiminde bir not daha düşmüş.□



Görsel – 20: Ayşe Selen’in arşivciliği...

Küçük bir kahve arasından sonra sıra, **Lahana Sarma** oyunlarından hemen sonra sahneledikleri **Böyle Devam Edemeyiz** adlı oyunlarının dosyasını incelemeye geçtim. Bir önceki dosyada yer alan dokümanlara benzer nitelikte bir sürü dokümanı inceleme fırsatı buldum.

Olay dizisi **Lahana Sarma**’nın bittiği yerden başlayan, Tiyatrotem’in ikinci oyunu **Böyle Devam Edemeyiz**’in kurgusunda da iki anlatıcı/oyuncu yer alıyor. Oyunun günlüğü, 1999-2002 yılları arasında fikir düzeyinde gelişip zamanla olgunlaştırılarak seyirlik bir oyuna dönüştürülen **Lahana Sarma**’nın sonundan başlıyor ve **Böyle Devam Edemeyiz**’in sonuna kadar devam ediyor. Bu oyun için de çeşitli okumalar yapılmış. En dikkat çekici olanı, yirminci yüzyıl Polonya tiyatrosu yönetmenlerinden Tadeusz Kantor’un **Milano Dersleri** adlı çalışmasından alınan bir bölüm...

- Oyuncu sahne üzerinde pusuya düşmüş gibidir
- Kulis diye bir şey yok
- Dramatik yanılsamanın ve yazarın karakterlerinin kendilerine rahatça yer ve korunma sağladıkları şu güvenlik çıkışları...
- Alayla, ironiyle, kışkırtmayla şu sefil küçük materyalizmin, şu gülünç resmiyetin, şu kırık high-life yaşam biçiminin durmaksızın façasını bozmak, maskesini düşürmek gerekir.
- Sahnedeki kurtuluş yolu yoktur. Yalnızca salona, gerçeğe doğru çıkış vardır. Oyuncu sahne üzerinde bir tuzağa, bir pusuya ya da kapalı bir kaleye düşmüş gibidir. İzleyiciden

□ Örnek için Bkz: Resim: “Ayşe’den Ayşe’ye notlar”

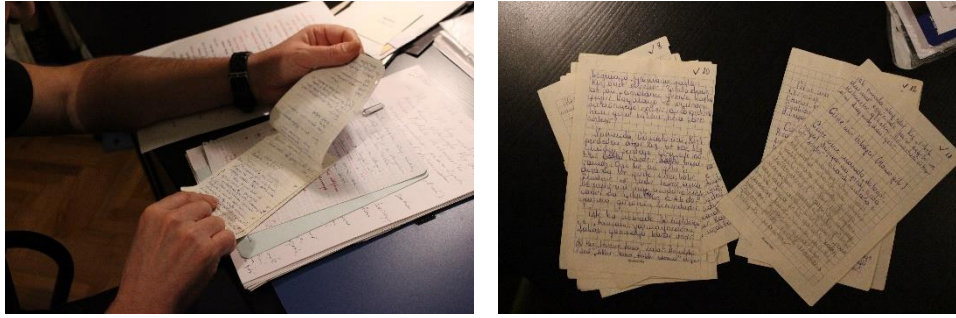
de aynı şeyleri talep ediyoruz. İzleyici, tiyatroya girişinin sorumluluğunu bütünüyle üstlenir. Kendisini geri çekemez. Sahne ve salon birleşmiştir. Oyuncular ve izleyiciler aynı kefededirler. Zaten iki kategori için de tehlike aynıdır.

Kantor, 2016 yazında çalışılan **Ada Hikâyeleri** konulu oyun projesinin masabaşı konuşmalarında Şehsuvar Aktaş tarafından gündeme getirilmişti. 2001’de tutulmuş olan günlüklerden çıkması Polonyalı yönetmenin tiyatro sanatı hakkındaki görüşlerinin Tiyatrotem’i uzun yıllardır etkiliyor olabileceğini düşündüm. Şehsuvar Aktaş’a, Tiyatrotem’in Tadeusz Kantor hakkındaki düşüncelerini sordum. Şehsuvar Aktaş, Kantor’un canlı olarak bir oyununu izlemeye vakıf olamadıklarını, oyunlarını videolarından izlediklerini, bir sürü oyunu olduğunu ama kendisinin özellikle - Kantor’un kendi hayat hikâyesini, annesini ve babasını anlattığı - **Wielopole, Wielopole** (1980)’ünü videodan izlediğini, videodan izlediği halde oyunlarının kendisine dokunduğunu ifade etti. Ayrıca özellikle oyunlarındaki oyunculuk biçimi ve sahne plastiğinin Tiyatrotem’i çok etkilediğini, Kantor’un tiyatrocü kimliğinin yanı sıra, plastisyen bir tarafı da olduğunu, çağdaş sanata ve performans sanatına da çok yakın durduğunu ekledi.

Günlükleri incelemeye devam ederken, yine tekerlemelerle karşılaştım, sayfayı incelemeye koyuldum. Ben söze girmeden Şehsuvar Aktaş; *“Pertev Naili Boratav’dan derlediğimiz bir tekerleme havuzumuz var. Bir banka gibi duruyor. Zaman zaman oyunlarımızda kullandığımız tekerlemeleri derleme havuzumuzdan alıyoruz ve oyunlarımızın bazı bölümlerinde kullanıyoruz”* diyerek tekerleme kullanımları hakkında bilgi verdi.

Doküman inceleme sırası, Tiyatrotem’in ‘bir tiyatro kumpanyası’ olarak sahnelediği üçüncü oyunları **Âlem Buysa Kral Übü**’ye geldi. Doküman incelemesi ve Şehsuvar Aktaş ile görüşmeyi eşzamanlı biçimde gerçekleştirirken, bu oyunun ortaya çıkışı, gelişimi ve hayata geçirilişinin tüm hikâyesini zihnimde etraflıca oluşturabildim. Oyunun fikir düzeyinde ortaya çıkışı, gelişimi ve hayata geçirilişi hayli ilginç ve sonraki

yıllarda Tiyatrotem açısından tekrar eden bir davranış örüntüsüne dönüşecek detaylarla dolu...



Görsel – 21: Arşivden çıkanlar... İçselleştirilmiş bir davranış pratiği olarak ‘tem günlükleri’

İkilinin ikinci oyunları **Böyle Devam Edemeyiz**, ilk kez İstanbul Maya Sahnesi’nde oynanıyor. Oyun 2003 yılı boyunca periyodik olarak oynanmaya devam ederken, bir sonraki oyunlarının ön-fikirleri gelmeye başlıyor. Hatıralarını yoklayan Şehsuvar Aktaş, **Lahana Sarma**’yı çalıştıkları yıl, oyunlarının bir temsilini de İstanbul’daki Fransız Kültür Merkezi’nde yaparak, o dönem müdürlük görevinde bulunan Alainne Bourdon ile tanışma imkânı bulmuşlar. Sonraki çalıştıkları oyunları **Böyle Devam Edemeyiz**’in de bir temsilini Fransız Kültür Merkezi’nde sergilemişler. Her iki temsillerini de izleyen Alainne Bourdon, Tiyatrotem’e Rabelais’nin **Gargantua** ya da Alfred Jarry’nin **Kral Übü** başlıklı yapıtlarından birisini, Fransız Kültür Merkezi’nin maddi katkıları öncülüğünde sahnelemeleri teklifinde bulunmuş. Rabelais’nin metinleri onların zihnini hep kurcalamış; onlara göre Rabelais’nin metinlerinde bir tür ‘dil sorunu’ ya da ‘dil ile ilgili meseleler’ tartışılıyormuş. Gerçeküstü hikâyeler Tiyatrotem’i hep etkilediği için başta Rabelais’ye yakın durmuşlar. Onlara göre, Rabelais yaşadığı dünyanın, seküler olanla dincilik arasında cereyan eden toplumsal çatışmasını çarpıcı ve anlaşılır bir biçimde göstermek için halk hikâyelerinden yararlanıyor. Rabelais, halk hikâyelerini, kendi dönemini hicvetmek için kullanıyor. Şehsuvar Aktaş yine ekliyor:

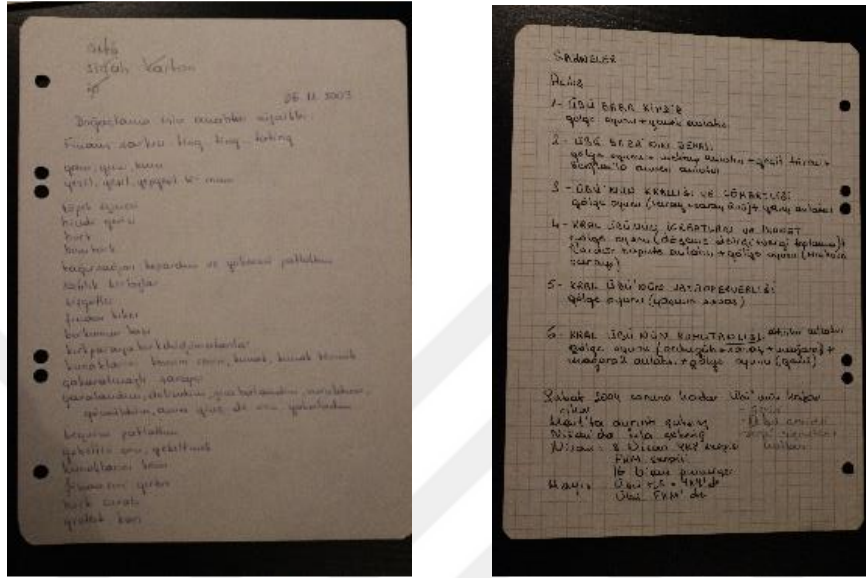
Rabelais’yi okuduğumda da Evliya Çelebi, Karagöz ve Ortaoyunu metinlerini okuduğumda da bu metinler arasındaki ortak bağı görebiliyorum. Bu metinleri birbiriyle, “halk geleneği” bağı sebebiyle akraba olarak görüyorum. Bu metinler arasında, “halk geleneği” bağı var gibi geliyor bana... Ayşe’yle hep bunu konuşuruz. (19.01.2017)

Sonunda, dönemin Türkiye'si'nin sosyo-politik şartlarının yarattığı ortamda Alfred Jarry'nin **Kral Übü**'sü sahneleme konusunda baskın geliyor. Tiyatrotem, için Fransız Kültür Merkezi, söz verdiği gibi prodüksiyon masraflarını karşılamak üzere maddi olarak Tiyatrotem'i destekliyor. Alfred Jarry'nin **Kral Übü** adlı oyunu, Tiyatrotem tarafından üç ayrı dilden (İngilizce, Fransızca, Almanca) karşılaştırmalı olarak çevriliyor ve Ayşe Selen-Şehsuvar Aktaş'ın çeviri süzgecinden geçerek Türkçeleştiriliyor. Daha sonra ana metin Tiyatrotem tarafından yeniden okunarak 'Tem-çerçeve' ile yeniden yorumlanıyor. Metin artık, Tiyatrotem'in özgün yorumuyla sahneleniyor. Adı da bundan böyle **Âlem Buysa Kral Übü** oluyor. Ana metinde çok fazla oyuncu sayısı varken, Tiyatrotem'in Übü'sünde sahnede üç kişi yer alıyor. Tiyatrotem oyuncularını kukla oynatıcısı/oyuncusu olarak oyunda yer alırken, Tem-Sahnesi ilk kez bir misafir oyuncu ile çalışıyor: Bilge Gültürk, oyunda "yardak" görevi üstleniyor.

Tiyatrotem'in tekrar eden davranış örüntüsü olarak, bir çalışma süreci boyunca 'her oyuna bir günlük tutma alışkanlığı' **Âlem Buysa Kral Übü** oyununda da devam ediyor. 6 Kasım 2003 tarihinde Übü desenli Tiyatrotem oyununun metin yazımına başlamak için doğaçlamalara hazırlık olması amacıyla küçük 'anahtar kelimeler' notlanmış. Bir tasvir listesi oluşturulmuş. Tiyatrotem, üçüncü yapımları olacak **Âlem Buysa Kral Übü** için "*baaarsaaamı patlattım*" , "*göbeeeeemii kaşıldım*" gibi örneklerdekine benzer biçimde söz öbekleriyle dolu, deforme edilmiş bir metin dili arayışları yürütmüş. Übü arayışları sürecinde, gündelik konuşma dilini kıran, ötümlü kelimeler yoğun olarak tercih edilmiş. Söz cambazlığı, dinleme odaklı, duyumda teatrallliği amaçlıyorlar.

Metin oluşturmak üzere doğaçlamalara başlamak için, ana metinden belli başlı sahneler seçilerek karşılıklı okunuyor ve seçilen sahneler içinde yer alan belli başlı anahtar sözcükleri çıkış noktası olarak listeliyorlar. Übü özelinde, duyumda algıda 'komik' gelecek, gerçeküstü, yapısı bozuk sözcükler seçiliyor. Tem'in bu yapımları

özelinde, böyle bir tercihte bulunmalarının sebebi, Jarry'nin de ana metinde dili parçalamış ve bozmuş olması sebebiyle, Tiyatrotem'in **Âlem Buysa Kral Übü** oyununun metnini oluşturmak için de Jarry'nin ana metninde, dilin kasıtlı olarak parçalanıp yapıbozuma uğratılan söz öbekleri listelenerek, doğaçlamalar için anahtar sözcükler oluşturulmuş.



Görsel - 22: Doğaçlamalar için oluşturulmuş anahtar sözcükler

Doğaçlamalar için söz öbekleri listesi yapıldıktan sonra, çizim listesi oluşturulması çalışmaları yürütülüyor. Bunun için Tiyatrotem tam 9 başlık belirlemiş. Başlıkların altına, ‘hangi kitapların hangi sayfalarından esinlenilebilir’ diye çizim notları alınmış. Diğer bir deyişle, yapmaları gereken her kuklanın/tasvirin eskizlerini oluşturabilmek için “*Polonya ordusu için ‘katlama asker’ düşün (Osmanlı Tasvir sanatları kitabı)*” biçiminde kendilerini bir kaynağa yönlendirmişler.

Übü’ye ‘dış-göz’lük yapması için belgeselci Murat Erünlü provaya davet edilmiş ve yaptığı yorumlarla Tiyatrotem’in Übü’sündeki ‘anlatıcı’ kimliklerin arayış sürecini büyük ölçüde etkilemiş. Günlüklere not edilen bilgiye göre, Erünlü şöyle bir yorumda bulunmuş.

Ben bunları dinlerken sıkılıyorum, ilgimi çekmiyor. Başka bir şey olsun... İnsan gibi anlatıcı olmasın, cin olsun mesela... İnsan gibi görünen; ama normal insan gibi davranmayan; ama oynadığında çok da dramatik olan anlatıcılar olsunlar...

Murat Erünlü'nün anlatıcı kimliği arayışlarında Tiyatrotem'e 'seyirci' olarak sunduğu görüşler, Übü için arayışları derinleştiriyor. Aynı zamanda, Übü'den bir sonraki yapımları olacak olan III. Riçırd Faciası'ndaki anlatıcı kimliklerini arayış sürecine de katkı sunuyor.



Görsel – 23: Arşivci Ayşe Selen'in arşiv alışkanlığı

3.3.2.4. Tem'in Yerleşik İletişim Kodlarında 'Estetik İfade' Kaygısı

Alan çalışması süresince, gerek yazılı gerekse sözel iletişimde, Tiyatrotem'e özgü diyebileceğim bir iletişim dili geliştirmiş olduklarını düşünecek somut detaylarla karşılaşma imkânı buldum. Pek çok provalarında ya da masabaşı tartışmalarında, halk arasında kullanılan gündelik deyim ve kalıpları, kullanıldıkları bağlamdan çıkararak kendi çalışma pratikleri içinde bir işlev yüklediklerini gördüm ve duydum. İletişim kodları, kendilerine has, lezzet veren bir dilin varlığını haber veriyor. Örneğin ikili, *yedinci evrenin üçüncü günü yemek molası* sonrasında provaya kaldıkları yerden devam etmek için metin üzerine işaret koydukları bölüme göz atmaya başladı. Ayşe Selen'in, *"Sarı Selim'den alalım çünkü orada makas değişiyor"* tümcesi kulağıma ilişti. Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş'a, metin üzerinde işaret koydukları noktada konu değişimi olduğunu göstermek istiyordu. 'Sarı Selim'den alalım çünkü orada konu değişiyor' da diyebilirdi. 'Makas değişmesi' tabiri daha çok tren ulaşımı sektöründe çalışanlar arasında sıklıkla iş gereği olarak kullanılıyor. Tiyatrotem, başka bir iş koluna ait bu ve buna benzer deyimleri, benzetmeleri ödünç alarak kullanıyor. Başka bir örnek 'kavilleşmek'... Aynı

provada, metinle doğaçlama çalışmaları yürütülürken birbirleriyle fikir paylaşımı yapan ikili, ortak bir paydada buluşmak için yoğun çaba sergiledi. Her ikisi de aynı sohbet içinde ardına “kavilleştik değil mi”, “kavilleştik mi?”, “burada kavilleştik” gibi deyimler kullanarak, birbirlerine aynı fikirde olduklarını ifade etmeye çalıştılar. Şehsuvar Aktaş’a neden bu deyim kullandıklarını, benim bilmediğim başka herhangi bir anlamı olup olmadığını sordum. Aktaş bana, “söz birliği etmek”, “anlaşmak” anlamına gelen ‘kavilleşmek’ fiilinin daha çok marangozluğa ilişkin bir terim olduğunu söyledi. Neden bu tip deyimleri ödünç alarak gündelik iletişimlerini sağladıklarını sorduğumda, ikiliden “söyleyişte ve duyumda daha hoş geldiği için” yanıtını aldım. Bu ve buna benzer örnekleri alan boyunca gözlemledikçe, gündelik yaşamlarında ya da prova pratiklerinde estetiğe özen gösterdikleri yargım gelişti. Dil kullanımında estetik kaygılar Tiyatrotem’in tiyatro yaşantısı süresince hep olmuş. Yargımı destekleyen bir materyale arşiv dosyalarından birinde rastladım. Aşağıdaki görselde, Tem’in gündelik yaşantısı içinde rast geldiği hoş giden sözcük açıklamalarını bir köşeye ayırdıkları bir gazete kupürü yer alıyor.



Görsel – 24: Sözcük avcısı Tiyatrotem

3.3.2.5.Sanat ve Zanaat Üretimi İçin Önkoşul: Mekânsal Detaylarla Üretilen İçselleştirilmiş Bir Davranış Pratiği Olarak Atölyede Çalışma

Derslerde gezip gözlemlediği yerlerde kendine sanatla bağlantılı olduğunu düşündüren gözlem ve deneyimlerini aktardığı lisans yıllarındaki öğrenciliklerinden bu yana, Metin And'ın Tiyatrotem üzerinde büyük etkisi olduğunu düşünüyorum. Bana bu veriyi sunan en önemli gösterge, “atölye” tarzında yapılandırılmış, araştırmaya ve üretmeye ve sunmaya dönük bir çalışma ortamı ile karşılaşmış olmam... Günlerinin büyük bir bölümü burada geçiyor. Çizim yapıyorlar, kukla yapıyorlar, tasvir yapıyorlar, hayal perdesi yapıyorlar. Aynı zamanda çeviri yapıyorlar. Oyun metinlerini tasarlayıp yazıyorlar. Aynı zamanda, okuma provalarını, oyun provalarını yapıyorlar. Aynı zamanda yazdıkları oyunları burada oynuyorlar. Kimi zaman burada dost meclisi kuruluyor, kimi zaman bir oyun sonrası seyirci dönütleri alınıyor. Üretimlerinin önemli aşamaları olan **iç sorgulamalar** ve **dış sorgulamalar** çoğunlukla burada gerçekleşiyor... Kısacası burada oyunculuk, yazarlık, çevirmenlik, yönetmenlik ve tasarım yapıyorlar. Günlerinin büyük bölümünü bu atölyede geçiriyorlar. Örneğin; tiyatro oyunlarının mekânı, adeta “burası bir oyun alanıdır” diyor. Mekân kurulu (ya da yapıntı diyebileceğim, az sonra bu alanda birileri bize seslenecek hissi veren çevrelenmiş bir alan); bilindik bir çerçeve tiyatro sahne zaten yok... Mekân, çok amaçlı, ama zevkli yerleşilmiş mütevazı bir “atölye”...



Görsel - 25: Tiyatrotem Atölyesi

İster yazı-çizi-çeviri, ister kukla-tasvir yapım, isterse oyun provası olsun; ısınmak için hava müsaitse mutlaka yürürler. Isınma buradan başlar. Atölye her zaman temiz ve düzenli olmalıdır. Sanat uğraşına hazırlık için önce kendilerini, sonra çalışma ortamlarını hazırlamaya başlarlar. Bu yüzden, mümkünse atölyeye yürüyerek, değilse ulaşım aracıyla gelen bir günde, atölyenin kapısından içeri girilir girilmez mekânın gün ışığıyla dolması için pencerelerin jalüzileri açılır; bazı pencereler de açılarak atölyeye temiz hava girmesi sağlanır.

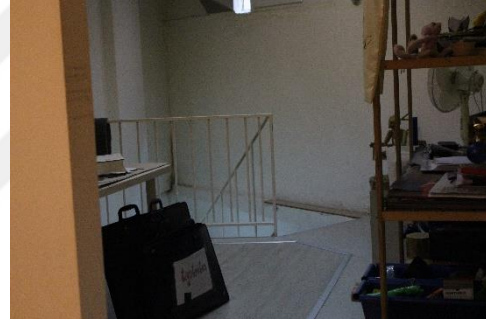
Yerler süpürülür, silme suyu hazırlanır ve işlem başlar. Atölye derlenir, toparlanır; bir önceki gün yapılan provada kullanılan ve gün sonunda olduğu yerde bırakılan oyun aksesuarları tekrar kutularına yerleştirilir. Ortalık havalandırılır; varsa bulaşıklar yıkanır; mutfak toparlanır ve sonrasında yorgunluk kahveleri pişirilir. Ayşe Selen, tüm bu yapılanlardan sonra verilen Türk kahvesi molasının, onların adeta kutsal bir ritüel gibi gündelik olarak tekrar edilen bir alışkanlıkları olduğunu özellikle vurguladı. Kahve arasından sonra, atölyenin altına inilerek paravanın arkasındaki taburelerin üzerinde yer alan “şeytan donları” giyilir. Çıkarılan kıyafetler, akşam iş bitişi yeniden giyilmek üzere muntazam bir biçimde katlanarak hazır bekletilir. Atölyenin üst katındaki müzik seti açılır ve etrafa hafif bir müzik yayılır. Müzik için genelde TRT Radyo 3 frekansı ayarlıdır.



Görsel - 26: Tiyatrotem Atölyesi

Bir önceki gün kaldıkları yerden devam etmek üzere, notlar çıkarılır. Tavandaki floresan lamba söndürülerek, köşede duran lambaderin sarı ışığı açılır. Sigaralar sarılır; küllükler, kalemler hazır edilir ve masabaşı başlar. Eğer yazıya ya da çiziye dayalı bir çalışma yürütülecekse, masabaşına konuşlanılır. Ayşe Selen daha çok hareket

halindeyken düşünür: Ya mutfığa yönelir ve kendine yapacak bir iş bulur, ya da atölyenin üst katında, elleri arkasında, volta atarcasına bir ileri bir geri yürür. Bazen aynı eylemi Şehsuvar Aktaş da devam ettirir. Ancak o, çoğunlukla masanın başında oturur ve daha dingindir; kendini zihinsel edime daha az hareket ederek hazırlar. Onun için odaklanmanın bir yolu da tablasından çıkardığı tütünü sararak içmektir. Masabaşında yapılan fikir telakkilerinin çoğunu, bazen akıllara gelen ve herhangi bir konuya bağlanmayan bir motif ya da gündelik bir rutin, Ayşe Selen'in yanında taşıdığı ve her masabaşı buluşmasında ortaya çıkan küçük bir deftere not edilir. O defterde, ertesi gün çalışmaya kaçta başlanacağı, birkaç saat sonra verilecek olan yemek arasında nereden ne sipariş edileceğine kadar her şey yazılır. Her gün için alınan notların üzerine mutlaka tarih atılır. Bazen gerekirse saat de eklenir.



Görsel - 27: Tiyatrotem Atölyesi

Bir masabaşı işi yoksa bile, kahve arasından sonra gün içinde yapılacak olan çalışma hakkında bir planlama yapılır, birer bardak içme suyu alınır ve atölyenin alt katındaki oyun/prova alanına inilir. Aylar ya da yıllar önce oynanmış ve birkaç gün sonra tekrar seyirci karşısına çıkarmayı planladıkları, aynı rejî ve mizansenlerle hatırlamaları gereken bir oyunları varsa, o ezberi yeniden hatırlamak için sanki seyirci karşısında oynuyorlarmış ciddiyetiyle ezber almaya başlarlar. Bu bazen on yıl önce oynanmış, ama tekrar hatırlanması gereken bir oyun da olabilir. Bir iki gün tarif edildiği biçimde çalışılarak yıllar önce oynanıp bitmiş bir oyunu rahatlıkla hatırlayabiliyorlar.

Yazım aşamasında olunan bir metin fikri varsa ya da hâlihazırda var olan bir metnin dönüştürülmesi için öncesinden ortaya atılmış fikirler denenmeyi bekliyorsa,

Tiyatrotem o günkü pratik çalışmasını bu türden oyun bulma denemelerine de ayırabilir. Sonuçta, yapılan provanın ya da yürütülen çalışmanın içeriği ne olursa olsun, gün verimli ve zevkli geçmişse mutlaka akşamına ödül olarak şarap içilir. Prova iyi geçmişse, o gnl provadan akılda kalan anekdotlar anımsanarak dalga geçilir, kimi zaman basit bir gündelik sohbet, Temce bir tabirle “makaraya alınır” ya da “sarhoş geyikleri” yapılır. Yeni fikirler bu “geyiklerde”, diğer bir deyişle o keyifli akşamın masasında ortaya çıkar ve “geyik dili” ile ortaya çıkar yeni fikirler, o an orada bir köşeye not edilir. Bu bazen bir peçete, bazen bir gazetenin küçük bir ucu, bazen de sıradan bir not defteri olabilir. Ertesi gün atölyeye geçip rutin tekrar ettikten sonra “şeytan donları” giyilir ve bir önceki günün notları masaya yatırılır. Tiyatrotem, keyifli geçen akşamın “bol geyikli” ama bir o kadar da özgün yeni fikirleri doğuran “şaraplı” sohbet masası olayına “şakıyoruz, hiç durmadan şakıyoruz, gülüyoruz, eğleniyoruz, ama bir o kadar da konuştuklarımızı ciddiye alarak notluyoruz. Böyle keyifli akşamların masasında, kendimizle ve yaptığımız işlerle dalga geçeriz. Bu, bizim hayatımızda çok sık tekrarlanan bir rutindir” diyor. Alan araştırmasındayken birkaç kez şahit olduğum, verimli geçen bir günün sonunda gerçekleşen bu türden alkollü, sohbetli ve bir o kadar da yeni fikirlerin ortaya çıktığı yemek masası sohbetlerine “şakımalar” adını verdim.

Tiyatrotem, gösterim gününe az bir süre kala, rutini tersine çeviriyor. Ayşe Selen şöyle anlatıyor:

Zamanı ve kendimizi unuttuğumuz, verimli geçen bir prova günü yaşıyorsak, bize keyif verdiği için o provayı uzun tutarız. Gittiği yere kadar gider. Sonunda da kendimizi dllendiririz. Dışarıda yemek yer ve şaraplarımızı içeriz. Oyunumuzun olduğu günün bir gece öncesi ise provamız ne kadar uzun ve keyifli geçerse geçsin, seyirciyle buluşacağımız bir gösterim günü evveliyse, asla alkol almayız. Fakat gösterim bittikten sonra, mutlaka alkollü bir yemeğe oturur ve yorgunluğumuzu atarız. Sanatsal dedikodular, seyirci atmosferi değerlendirmesi ve geyik muhabbetleriyle başlayan abuk subuk yemek konuşmaları, ilerleyen saatlerde şakımaya döner. Masadaki peçeteler fikir karalamalarımızla dolar ve ertesi gün atölyedeki kahve molamızdan sonra şeytan donlarımızı giyer, kafalar gzelken karalanan peetelerdeki fikirler anlaşılır bir dil ile o yılki notlarımı tuttuğum deftere geçiririm, peetelerdeki tarihi de temize geçtiğim notun bir köşesine iliştiririm. (21.01.2017)

Alan araştırması süresince ‘içeriden bakış’ hangi mevsim şartlarında gerçekleşmiş olursa olsun, Tiyatrotem gündelik çalışma rutinini yukarıda betimlendiği gibi yansıttı. Atölye şartlarını incelemeye başladığımda, gözüme, Tiyatrotem’i yansıtan çeşitli estetik objeler ilişti. Mekân adeta onları yansıtırcasına dekore edilmiş. Atölyeye girerken sokağa bakan oda, Ayşe Selen’in oğluna ait olan bir yapım şirketinin çalışma ofisi olarak tasarlanmış. Küçük bir holden içeri doğru yürürken yine sol cephede bir küçük giriş yer alıyor. Burada bavulların ve kutuların içinde geçmiş ve hâlihazırda oynadıkları oyunlarının dekor ve aksesuarlarıyla dolu. Antreyi geçtikten sonra sağda mutfak bölümü ve solda bir oturma bölmesi ilişiyor gözüme. Oturma bölmesinin hemen karşısındaki duvarda, oynanma sırasıyla geçmiş oyunların afişleri asılı duruyor. Oturma bölmesini çevreleyen duvarlarda, ikiliyi yansıtan çeşitli objeler asılı; bu bölümün sol tarafında lambader ve sağında bir müzik seti ile bazı ses CD’leri mevcut. Ortada ahşap bir masa ve çevresinde de yine ahşap sandalyeler mevcut. Bu bölmeyi geçer geçmez, başka bir çalışma bölmesiyle daha karşılaşıyorum. Ortada bir masa ve üzerinde çalışma lambası mevcut. Çizim kâğıtları, cetveller, boya kalemleri, kesici aletler, renkli kâğıtlar, kutular, kutuların içinde boyalar, muhtelif başka kâğıtlar... Çalışma bölmesinin her iki yanında ahşap raflar mevcut. Raflarda eski oyunların afiş, broşür ve tanıtım dergileri, Tiyatrotem’in basılı oyunları, kendileriyle ilgili haber yapmış gazetelerin kupürleri, dergiler, çeşitli ödül ve plaketler, turnelerden alınan hediyelik objeler, maskeler, kuklalar, tasvirler, çizimler vs... çalışma bölmesinin bitiminde alt kata inen merdivenleri peşi sıra takip ettiğimde çalışma pratiklerinin yapıldığı prova alanıyla karşılaşıyorum. Bir yanda minderler, tabureler, oyun ışıkları, öteki yanda oyun kostümleri sıra sıra dizilmiş. Merdiven altına bir paravan çekilerek kimi zaman küçük bir kulis, kimi zaman da sahnedışı işlevi gören bir bölme oluşturulmuş. Oyun/prova alanı da bu küçük bölmenin hemen karşısında yer alıyor. Oyun/prova alanının üç tarafı siyah fon perdeleriyle kaplı vaziyette. Provaya hazırlık aşaması için gerekli pratiklerin icrası bu bölmede gerçekleşiyor. Kısacası, oyuncu-seyirci

ya da bakan-bakılan karşılıklılığının kurulabileceği bir oyun/prova alanı ile gerek oyun tasarımı, gerek el becerisine dayalı zanaatsal tasarım ve uygulamaların yapılabileceği, gerekse kuramsal paylaşımların gerçekleştirilebileceği, yaşayanda belli bir konform algısı yaratan, pratik üretime uygun, atölye tarzında bir mekân tasarımı ile karşılaşıyorum.

Gündelik rutin tekrarlar Tiyatrotem'in ne işine yarıyor (?) gibi bir sorudan hareketle gözlemlerime odaklandığımda, bu tekrarların onları, tiyatro üretimine yönelik bir *yoğunlaşmaya* götürdüğü sonucu ile karşı karşıya kaldım.

3.3.2.6. Tiyatrotem'in Kumpanya Yaşantısı

Uzun yıllar birlikte tiyatro çalışmaları yürüterek Tiyatrotem'i var eden Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş ikilisi, kendilerine özgü bir çalışma disiplini geliştirerek içselleştirilmiş rutin davranış alışkanlıkları kazanmış durumdalar. Yaratım, tasarım ve sunum becerilerini bir arada sergileyerek oyunlarının çoğunu neredeyse iki kişilik dev kadrolarıyla çıkaran ekip; bu üretkenliği detaycı, titiz, ince eleyip sık dokuyan karakteristik özellikleriyle sürdürülebilir kılıyorlar. Tiyatrotem'in üretim yapmak üzere biçimlendirdiği atölye planı içinde prova yaptıkları alt bölümde 20-30 kişilik bir seyirci kitlesine oyunlarını açabilecek olanakları mevcut olmakla birlikte, kendilerine ait yarı profesyonel ya da profesyonel tiyatro sahneleri mevcut değil. Buna gerek de duymuyorlar. Oyunlarını, yurt içinde ve yurt dışında festival, şenlik veya sanat organizasyonlarına götürüyorlar. Bunun dışında, sezon içinde yerleşik halde bulundukları İstanbul ili içinde ya da Türkiye'nin herhangi bir ilinde oyunlarını sergileyebilmek için yerleşik halde bulunan kamusal ya da özel sermayeli kurumsal tiyatro işletmelerinin salonlarını kiralama yoluna gidiyorlar. Kısacası, iki kişilik bir **tiyatro kumpanyası** kimliği çizen Tiyatrotem, "kumpanya" mantığının gerektirdiği gibi, herhangi bir tiyatro sahnesine bağımlı kalmaksızın, her sahnede ve dünyanın herhangi bir yerinde oynayabilecek gibi oyunlar hazırlayarak, "turne" organizasyonları ile yurt içi ve yurt

dışında oyunlarını sergiliyor. Ekibin yıllar süren deneyim kazanımları, “kumpanya” yaşantısının gerektirdiği rutin davranış alışkanlıkları geliştirmelerini sağlamış. Yıllar içerisinde onların tiyatro kimliğini meydana getiren özelliklerinden biri olan söz konusu davranış alışkanlıkları, çalışma disiplinlerine dair bir örüntü oluşturmakta.

Alan araştırmasının *yedinci evresinde*, Tiyatrotem ile çalışmamızın son gününü turnede geçirdik. 24 Ocak 2017 tarihinde Sarıyer Belediyesi’nin düzenlediği “Karne Şenliği” etkinlikleri kapsamında **Dünyanın Yemeği** adlı oyunlarını oynamaları için yetkililerden davet alan Tiyatrotem, talebim üzerine o günkü turne kafilesine – şartlı olarak – beni de dâhil etti. Ayşe Selen büyük bir ciddiyetle; “*Sabah 8’de teker döner. Kalkabilirsen gel Zülü’cim*” dedi. Şehsuvar Aktaş da gülümseyerek; “*Misafir kabul etmeyiz, bizimle gelen çalışır*” sözleriyle beni bir sonraki güne hazırladı. Ben de nazire edercesine kollarımı iki yana kaldırıp yumruklarımı sıkarak; “7:45’te atölyedeyim” cevabını verdim. Ertesi günkü turne programı için karşılıklı anlaşmaya vardık.

İkili, **Dünyanın Yemeği** adlı oyunlarını aylar sonra yeniden oynayacaktı. Bu yüzden, oyunu tüm detaylarıyla hatırlamaya ihtiyaç duyuyordu. 23 Ocak 2017 (Pazartesi) günü **Aşk Yolunda** oyunu için yapılacak olan provanın bitiminde, bir gün sonraki turne organizasyonu için ezber provası alma konusunda anlaştılar. Prova sonrası ezber provalarını takip etmek için kendilerinden izin istedim. Beni buna da kabul ettiler. Onları izledim ve kayıtlar tuttum. Böylece, Tiyatrotem’in aylarca sahnelemediği bir oyunlarını hatırlamak için nasıl çalıştığını bire bir gördüm, ezber alışlarının canlı tanığı oldum. Bu, onlar için de benim için de bir ilkti. Çünkü o güne değin ne Tiyatrotem kendi mahremine dışarıdan bir misafir kabul etmiş, ne de ben Tiyatrotem’i daha önce en özel ve tabiri caizse “işin mutfağı” olarak adlandırılan oyun öncesi hazırlık çalışmalarında izlemiştim.

Ertesi gün, söz verdiğim gibi, 7.45’te atölyeye vardım. Türkiye Cumhuriyeti hükümeti 2016 sonbaharında, yaz saati uygulamasının devam edeceği kararını aldığı için, 24 Ocak 2017 günü gerçekleştirilen Sarıyer Belediyesi Karne Şenliği turne organizasyonu

için planladığımız buluşma saati olan 7.45'te İstanbul Beşiktaş'ta gün yeni ağarıyordu. Sokak lambaları da hala yanıyordu. Atölyeden içeri girdiğimde, Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş beni selamlarken oyunun dekor ve aksesuarları ile kostümlerinin bulunduğu, düzenli biçimde istiflenmiş malzemeleri kapı önüne yakın bir noktaya taşıyordu. Çantamı bir sandalyeye bıraktıktan sonra ben de onlara yardım etmeye koyuldum. Bu esnada, bizi Sarıyer'e götürecek olan aracı yakın bir civara yanaştırması için Ayşe Selen, kendi çalışma alanında hazırlıkların tamamlanmasını bekleyen oğlu Selim'e seslendi. Selim, yakınlardaki bir otoparkta park halinde bulunan vasıtayı almak üzere atölyeden ayrılırken, bizler de sırayla ellerimizdeki ekipmanları kapı önüne yığmaya başladık. Vasıtayı yakın bir yere yanaştıran Selim ile Şehsuvar Aktaş birlikte büyük parçaları yüklenerek bagaja muntazam biçimde yerleştirme işine koyuldu. Ben de Ayşe Selen ile birlikte taşıyabileceğimiz ebatla oyun ekipmanını yüklenerek vasıtaya yöneldik. Kısa bir süre içinde tüm ekipmanlar vasıtaya istiflendi. Saat 8.00 olduğunda “teker döner” diyen Ayşe Selen'in sözleri tam vaktinde gerçekleşti.

Ayşe'nin oğlu Selim, şoför koltuğuna oturdu. Şehsuvar Aktaş, ön koltukta, ben ve Ayşe Selen de arka koltuklarda seyahat ettik. Yol boyunca radyoda sabah haberleri ile bazen de yabancı dilde pop müzik şarkılarını dinledik. Eğlenceli yol diyalogları yaşandı. Sarıyer, İstanbul'un Avrupa Yakasında ve kuzey yönüne düşmesi sebebiyle, Sarıyer'e ulaşmak için şehir içine nispeten uzun bir yol kaptanlığı yapmak durumunda kalan Selim ile üvey babası konumundaki Şehsuvar Aktaş arasında “komik” diyaloglar yaşandı. Zaman zaman birbirlerini, zaman zaman trafiği çileye dönen İstanbul-Sarıyer otoyolunu, zaman zaman da beni ti'ye aldılar. “*Ordu'ya az kaldı Züli...*” ya da “*Şu köşeyi dönünce Gürcistan...*” vs. gibi diyaloglar çok yaşandı. Ya da gayet ciddi bir tonla ve şaşkınlık nidalarıyla “*Aa.. ben bu tünelden ilk defa geçiyorum*” diyerek şoför yanında etrafı izleyen Şehsuvar Aktaş'ın sözlerine, onu ti'ye alırcasına “*Ee? N'apalım yani?*” cevabını vermesi gibi duyanda tebessüm yaratacak cinsten esprili ve eğlenceli diyaloglar yaşandı. O gün,

tam anlamıyla onların ailesinin bir ferdi gibi hissettim. İlk defa benim yanımda çok rahatlardı. Yol boyunca edindiğim gözlemlere dayanarak şu saptamayı rahatlıkla yapabiliyorum: İş arkadaşlığının yanı sıra, Ayşe Selen ile Şehsuvar Aktaş ortaklığın eşit derecede paylaşıldığı, uyumlu bir hayat arkadaşlığı paylaşıyor. Toplum nezdinde “üvey baba” statüsüne sahip olan Şehsuvar Aktaş ile “üvey evladı” Selim arasında ya da Ayşe Selen ile oğlu Selim arasında yerine göre “arkadaşça”, yerine göre “dostthane”, yerine göre “Avrupalı” ya da “Alafranga” diyebileceğim, yerine göre “Alaturka” ama asla “muhafazakarlaşmamış” türden bir ebeveyn-evlat ilişkisine şahit oldum. Sarıyer turnesi yolunda, yetişkin bir evladın, ebeveynlerine kendi isimleriyle hitap edebildiği “statükosuz” ve “özgürlükçü” bir aile modeli yaşantılayan üçlünün aralarındaki ilişkiyi doğrudan izledim.

Sarıyer’e vardığımızda, ilk olarak oyunun sahneleneceği binayı bulduk. Dekorları indirmek için vasıta binanın önüne park edildi. İstanbul’un soğuk, kuzeyindeki Sarıyer ilçesinin ise daha soğuk olduğu bir gündü. Elindeki bir kupada çayını yudumlayan görevli bir bay, buyurgan bir tavırla; “çekin arabayı oraya kamyon yanaşacak, elinizi çabuk tutun” diyerek sözümona uyarıda bulundu. Bir bayan da benzer tavırlar sergileyerek, eşzamanlı biçimde, aynı binanın camından kafasını uzatarak aynı uyarıyı yineledi. Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Selim ve ben cevap vermedik. Vasıta başka bir yere çekilerek içinde yer alan oyun ekipmanları hızlıca bir merdiven başına istiflendi. Beyler büyük parçaları salona taşımakla uğraşırken, o hengâmede biraz dinlenme ihtiyacı duyan Ayşe Selen ile ayakta bir yerde beklemeye başladık. Bu esnada sohbet ettik. Uyarı yapan kişilerin nezaketsiz ve buyurgan tavırlarının sebepleri üzerine başlayan sohbet, fotoğraf konusu üzerinden ilerledi. Uzaklara dalan Ayşe Selen, fotoğrafla ilgili bazı anılar duyumsamaya başladı. *“Bu tavırlar, memleketin fotoğrafla imtihanı...”* dedi. *“Daha önce de karşılaştık. Bizi üzerimizdeki bu kılıkla tanımıyorlar. Camın gerisinden bize nezaketsizce uyarıda bulunan kadın ya da çay içen adam, Az sonra Şehsuvar üzerini*

değiştirdiğinde, sahne kostümlerini giydiğinde onu tanıyacaklar... O zaman tavırlarını görürsün” diye sözlerine devam etti. Nezaketsiz tavırlar sergileyen o iki kişinin kendisinde yarattığı izlenimden hareketle ağızlarını taklit ederek konuşmasını sürdürdü.

“ <Siz miydiniz? Ben sizi şey sanmıştım... Lütfen, çekmeyin arabanızı, çekmenize gerek yok> diyecekler. Sonra da <Bi fotoğraf çektirebilir miyiz?> ricasında bulunacaklar” derken, dayanamadı, kendi tonlamasına uzun bir süre güldü. Ben de onun yaptığı taklidin komik niteliklerine daha fazla dayanamayarak gülmeye başladım. Az sonra Ayşe Selen; *“Dur Züli’cim, biraz daha güldüreyim seni...”* diyerek ‘fotoğraf’ konusuyla ilgili en hafızasına kazınan iki anısını daha samimi bir tavırla anlattı: *“Fotoğraf konulu anılarım içinde, en beterlerini anlatıyorum: Annem ölmüş. Kadının bedeni morgda bekliyor. Cenazeyi kaldıracacağız. Morgdaki görevli Şehsu’yla bir fotoğraf çekmek için muhabbete daldı. Cenazeyi anca ikindiye kaldırılabildik.”* Gerçekten yaşanmış olabilir mi diye birkaç saniye Ayşe Selen’e bakakaldım. Kesin bir tavırla başını salladı. *“Dur daha bitmedi... İstanbul bir gün çok yağış almış. Bizim atölyenin altını b.k basmış. Yirmi beş yaşlarında bir genç... Üzerinde tulum... Beline kadar b.ka batmış. Şehsu’yu tanıyınca b.klu giysisiyle fotoğraf çekmek istedi. O b.kun içinde bir fotoğraf çekti...”* Duyduklarıma inanamadım. *“Vallaha..”* dedi. Bir dakikaya yakın kahkahalar attık. Seslerimizin civarda yankılandığını rahatlıkla duyabiliyordum. Şehsuvar Aktaş’ın bize *“O soğukta ne yapıyorsunuz? İçeri gelsenize”* sözleriyle kendimize geldik. Yerde bekleyen orta ve küçük halli oyun ekipmanından birkaç parça yüklenerek salona doğru yol aldık.

Ayşe Selen’in, gündelik yaşam içinde karşılaştığı, kendi yaşam tarzına göre “nahoş” niteliklere sahip olay ve/ya durumlara karşı naif ve içli bir sanatçı kişiliğine sahip olduğunu; ancak kendisini ruhen inciten bu türden nahoşluklarla baş etmek için onu bir taklit ve gülmece ögesine dönüştürdüğünü gözlemledim. Onlarla geçirdiğim süreli yaşantının içinde böylesine küçük ve belki de kurama katkı sunmayacak bir detay olarak düşündüğüm bu anının, içeriden bakışın öteki evrelerini tecrübe ettikçe bana önemli bir

bilgi aktardığını anladım. Es geçmediğim için sevindim. Her iki sanatçı da içinde yaşadıkları toplum ile ilişkilerinde kendilerini ussal ve duygusal olarak yaralayan izlenimlerle baş edebilmek için o somut izlenimleri “taklit” içtepisiyle dönüştürüyor; aynı zamanda bu yolla onları sindirerek ‘zararsız’ hale getirebiliyorlar. Çoğu zaman ‘zararsız’ niteliği kazandırdıkları izlenimlerini, mesleki deneyimin getirdiği bir “ustalık” ile yazılı bir metin oluşturma sürecinde gerçekleştirdikleri masabaşı çalışması ya da doğaçlama araştırmalarında estetik materyale dönüştürebiliyorlar.

Ekipmanın tamamı sahneye taşındıktan sonra Ekin isimli organizasyonda görevli bir mihmandar yanımıza geldi ve bizlerle ilgilendi. Buradaki gözlemlerim, bana Tiyatrotem’in bir gösterim günü içinde, sahne önü ve sahne arkası hazırlıklarını yerinde görme olanağı sundu. Tüm oyun dekorları, muntazam biçimde paketlenerek, sahneye belirli bir sırayla tek tek taşındı. Ekip; oyun gereçlerinin paketlenip kutulara dizilmesinden, vasıtaya yerleştirilmesine, oyunun oynanacağı alana taşınmasından, gösterim sona erdikten sonra toparlanarak atölyeye tekrar nakledilmesine kadar her eylemi belirli bir düzen içinde gerçekleştiriyor. Onlar size sorumluluk vermeden, siz kafanıza göre herhangi bir paketi ya da kutuyu alıp kafanıza göre sahnenin bir köşesine koyamıyorsunuz. Bu hassasiyetlerini sezinlediğim için onlar bana bir görev vermeden ekipmanların taşınması ve kurulumuna müdahale etmedim. Kendileri, önceki pratiklerinden hareketle belirledikleri bir sıra ile dekor kurulumuna başladı. Ben de bu sırada, kameramı kurdum, fotoğraf makinemi çıkararak alanı fotoğraflamaya başladım. Tiyatrotem, daha çok kendilerini kendileri yapmayı tercih ediyor. Çok mecbur kaldıkları bir noktada, yardım istemeyi tercih ediyorlar. Onları dekor kurulumu yaparken dikkatlice izledim. Ekipman içindeki her kutuyu incelikle açıp, adeta bir yapboz dizer gibi parçaları büyük bir titizlik ve özenle kuruyorlar. İkili öcelikle, dekora dâhil olan iki adet ahşap tekerlekli sehpanın her parçasını tek tek birleştirerek vidalarını sıktı. Daha sonra birlikte hayal perdesini kurdular. Onun parçalarının bulunduğu kutu da gösterimin

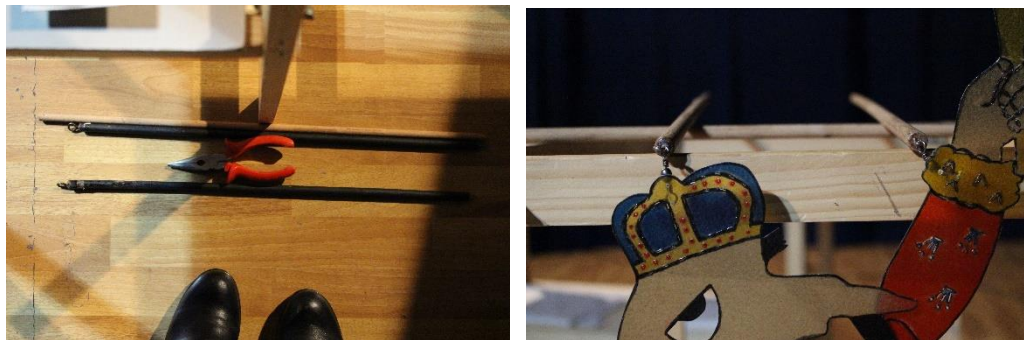
bitiminde rahatlıkla paketlenebilmesi için muntazam biçimde açıldı. Hayal perdesi de kurulduktan sonra perdede oynatılacak olan tasvirler açıldı ve malzemeleri yerine yerleştirildi. Onlar çalışırken, ben de fotoğrafladım.



Görsel – 28: Kendi sahnesini kuran Tiyatrotem...

Ayşe Selen “Züli’cim gel bak sana ne göstereceğim...” diyerek beni yanına çağırdı. Hayal perdesinin arkasında, tasvirlerin yer aldığı ahşap sehpanın sağ arka ayağının hemen önünü fotoğraflamamı istedi:

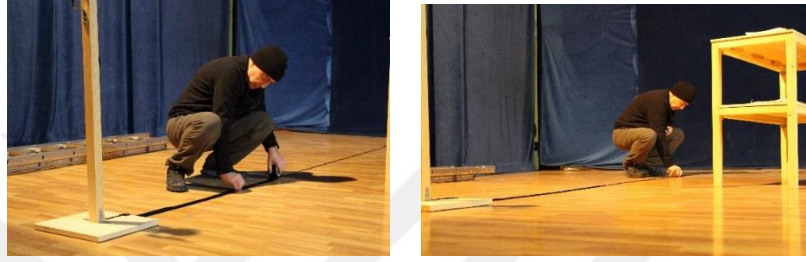
Züli’cim, sana bir Ayşe Selen takıntısından bahsedeceğim şimdi. Şu sopaların arasında görmüş olduğun şey, bir kargaburun. Niye orada diye soracaksın sen şimdi arkadaşım... Sen sormadan ben söyleyim: Şuradaki tasvirlerin ucunda görmüş olduğun metal aparatlar ola ki bir oyun esnasında gevşer, kırılır, açılır, saçılırsa diye, oyun esnasında hızlıca tamirini yapabilmek için ‘önlem’ amaçlı her zaman orada, sopaların ortasında, görmüş olduğun düzende, seyircinin ise oyun esnasında fark edemeyeceği bir açıyla dekor içine yerleştirilir. Yeri de her zaman aynıdır: Kargaburuncuk, arkadaki tasvir sehpasının sağ arka ayağının arkasında hazır bekler. (23.01.2017)



Görsel – 29: Ayşe Selen’in olası tasvir aparatı kazaları için aldığı “kargaburun” önlemi

Dünyanın Yemeği oyununda iki adet manuel olarak açılan lambader kullanan ikili, bu lambaderlere elektrik iletebilmek için sahneyi bir boydan öteki boya geçen uzatma kablolar kullanmak durumunda kalmış. Kabloların görüntü kirliliği yaratmaması

için Şehsuvar Aktaş, bu kabloların üzerine her gösterimde siyah marke bandı çekiyor. Daha önceki evrelerde Ayşe Selen bana Şehsuvar Aktaş'ın el becerisinin çok yüksek olduğu bilgisini, “...sahneye bir bant çeker... Jilet gibi... Bir eğrilik bulamazsın... Çok muntazamdır...” diyerek aktarmıştı. Bu ön bilgiyi bana daha önce verdiğini anımsayan Ayşe Selen, kargaburun alışkanlığını bana aktardıktan sonra, “... Bak, bant çekiyor...” sözleriyle sessizce Şehsuvar Aktaş'ı işaret ederek onu izlememi istedi. Ön bilgi aktarıldığı gibi tekrarlandı. Gözlemlerimi somutlaştırmak için bol bol fotoğraf çektim.



Görsel – 30: Şehsuvar Aktaş, Tem sahnesine bant çekiyor

Ayşe Selen'e, hangi gösterimleri olursa olsun, istisnasız tekrar ettikleri başka davranış alışkanlıkları olup olmadığını sordum. Ayşe Selen, hangi oyunları olursa olsun, eğer bir oyunda tasvir kullanımına gidilmişse, kullanılan tasvirlerin doğru sıraya ve konuma yerleştirilip yerleştirilmediğini en az iki kez kontrol etme alışkanlığı olduğunu ilettili. Bunun yanı sıra, sahneyi hazırlamada, dekoru yerleştirmede ikisinin de çok titiz davrandığına vurgu yaptı. İşlerini asla şaşmayan bir sırasıyla gerçekleştiriyorlar: Önce kulis malzemeleri sayılarak taşınıyor ve yerleştiriliyor. Daha sonra dekor çakılıp ayağa kaldırılıyor ve seyir yerinden sahneye aralıklarla bakılıyor, ayağa kaldırılan dekor parçaları estetik denge gözetilerek yerleştiriliyor. Dekor kurulumu ve yerleştirmesi bittikten sonra, aksesuarlar dekor üzerindeki yerlerine konuluyor.



Görsel – 31: Tiyatrotem'in gösterim öncesi hazırlıkları

Aksesuarların yerleştirilmesi bittikten hemen sonra ise; oyunun ışıklandırılmasına geçiliyor. Sahnenin olanakları dâhilinde, tavanda yer alan ışık panelleri ve ışık odasındaki kumanda masası keşfediliyor. Işıkların açıları, dereceleri ve filtreleri ayarlanıyor. Tüm bu çalışmalar bittikten sonra, küçük bir ihtiyaç molası veriliyor. Ara bitiminde, kulise geçen ikili önce kostümlerini giyiyor. Daha sonra makyaja başlıyor. Her yapılan makyajın uygulandığının da bir sıralaması bulunuyor.



Görsel - 32: Tiyatrotem kuliste...

Tüm hazırlıklar bittikten sonra, oyuna çıkmaya çok az bir vakit kala, ikili el ele tutuşup, adına “çıldır” dedikleri, kendi ritüelistik hareketlerini yapıyorlar. Bugünkü oyun öncesinde kulise girmek ve hazırlıklarını gözlemlemek istedim. Beni kulise kabul ettiler. Kulis tertibini ve makyaj yapımını izleyebilmek için izin alabildim. Ancak oyun öncesi gerçekleştirdikleri ve “çıldır” anlamına gelen ritüelistik hareketlerini, mesleki mahremleri olduğu ve bugüne kadar kimseye göstermemeleri sebebiyle, bana da göstermemeyi tercih ettiler.

Gösterim günü yeme-içme alışkanlıkları prova günlerinde yaşadıkları diğer süreçlerden farklılaşıyor. Gösterime hazırlık, bir gün önceden başlıyor. Oyundan bir gün önce asla alkol alınmıyor. Gösterimin gerçekleşeceği gün ise, yediklerine ve içtiklerine özellikle dikkat ediyorlar. Sade, baharatsız, hafif yiyecekleri yemeyi tercih ediyorlar. Sade filtre kahve ya da şekersiz Türk kahvesi içiliyor. Boğaz bölgesini nemli tutmak için kapalı su bulunduruluyor. Normal şartlarda, oda sıcaklığı ortalama derecelerdeyse, kulisten asla çıkmıyorlar. Sarıyer turnesinin olduğu gün Ayşe Selen’in tabiriyle sabah

8.00’de “teker dönmüştü”. Hem o saatte hiçbirimiz kahvaltı etmediğimizden, hem oyun oynanan salon ve kulisler çok soğuk olduğu için oyuncular kuliste oyun saatini bekleyemediğinden; tüm işler bittikten sonra saat 14.00’e yaklaşırken, hafif bir atıştırma yapmak için bir kafeteryaya geçmek durumunda kaldık.

Saat 15.00 sıralarında yeniden sahneye geçildi. Salon görevlilerinden bir bey, kulise yönelen Tiyatrotem ekibine çay makinesini göstererek, “*Çay var, çay içebilirsiniz...*” dedi. Ekip, kesin bir ifadeyle, teşekkür ederek çay içmeyeceklerini belirtti. Görevli bey, “*...siz bilirsiniz..*” dedi ve sonrasında Selim’e ve bana yönelerek, “*Çay var, çay içmek isterseniz...*” dedi. Biz de teşekkürü ederek içmeyeceğimizi ifade ettik. Ekip kulise geçti. Bir süre sonra beni de kulise çağırdılar. Makyaja başlayan iki oyuncunun bol bol fotoğrafını çektim. Kulislerini gözlemleme fırsatı buldum. Bu sırada, Şehsuvar Aktaş makyajını bitirdikten sonra kulis kapısına doğru yöneldiğinde, hemen karşıda yer alan çay makinesinden çay alan başka bir görevli bey kapıda Şehsuvar Aktaş’ı görünce “*..Abi çay var, içmek isterseniz...*” dedi. Şehsuvar Aktaş, kesin ve sert bir ses tonuyla ancak nezaketini koruyarak; “*Teşekkürler, ama biz çay içmiyoruz...*” dedi. Bana da aynı hatırlatmayı yapan görevli beye; “*Ben de içmiyorum... Teşekkürler*” diyerek nazikçe cevap verdim. Görevli bey, ayağımıza kadar gelen çay içme fırsatını değerlendirmedığımız için şaşkın bir halde “*peki, siz bilirsiniz*” anlamında kafasını iki yana sallayarak şaşkınlığını dışa vurdu. Görevli beyin uzaklaşması üzerine, sabah binaya girdiğimizden bu yana bizi gören her görevlinin “*çay var. Çay içebilirsiniz*” hatırlatması yaparak bizi sürekli çay içmeye teşvik etmesi durumunun belirli aralıklarla tekrar etmesi bana komik geldi. Şehsuvar Aktaş’a dönerek “*komik bir durum*” dedikten sonra, kontrol altında tutmaya çalıştığım küçük sırtımlarım afilli bir diyafram kahkahasına dönüştü. Bunun üzerine Şehsuvar Aktaş, durumu ti’ye alan jestlerle “*bugün sinirlerimize oynuyorlar*” dedikten sonra, bana yönelerek şunları söyledi:

Biz niye çay içmiyoruz, biliyor musun? Tüm yurtiçi turnelerimizde karşılaştığımız bir manzara bu. Oyunumuzu oynayacağımız tiyatro binasında ihtiyaç duyduğumuz kişiler

nedense iş başında bulamayız. Hep çay içmeye çıkarlar. Ülkece çalışma arası veriyoruz. Sürekli çay molasındayız... Bir sürü güzelim çalışma zamanı, heba olur. Niçin? Çay içmek için... Bir iş yaptırman gerekir, yana yana görevli ararsın, ara ki bulasın! Ben Ankara Sanat Tiyatrosu'nda da bir dönem çalıştım. Oyun oynanıyor, perde arasında kulise çay gelir, oyuncular ikinci perdeye çıkmadan, on dakikalık o kısacık arada çay içerdi. İşte o yüzden tiksiniyoruz. Bu ülkede insanların çalışma zamanının çoğunu “çay” alıyor. “Çay”, çalışmaktan, üretmekten kaçmanın bir bahanesi olarak kullanılıyor. (24.01.2017)

Şehsuvar Aktaş, Tiyatrotem'in “çay” konusundaki hassasiyetini samimi bir içtenlikle aktardıktan sonra kulise geçti. Tüm hazırlıklarını tamamlayan Tiyatrotem, saat 16.00'da **Dünyanın Yemeği**'ne çıktı. Ancak seyirci kitlesinin en fazla 100 kişi olması ve gösterime yedi yaşın altında çocuk seyirci alınmaması için yetkilileri uyarılarına rağmen, üç yaşa kadar inen farklı yaş gruplarından 250 kadar çocuk seyirci salonu doldurmuştu. Bu yüzden oyunda çok gürültü çıktı, oyunu izlemek isteyen yaş grubu müsait çocuklar da seyir tadı alamadılar. Sabah 8.00'de Beşiktaş'tan hareket ederek Sarıyer'e kadar gelip, saat 14.00'e kadar sahnesini ve kulisini hazırlamadan kahvaltı dahi etmeyecek kadar seyircisiyle buluşma ve oyun oynama şevki taşıyan Tiyatrotem'in bu olanaklar karşısında yaşadığı hayal kırıklığı moral motivasyonlarına yansdı. Dönüş yolunda Ayşe Selen ile yan yana oturduk. Canı sıkılmıştı. Şehsuvar Aktaş'ın canı çok sıkıydı. Kimsenin ağzını bıçak açmadı. Aynı haletiruhiye şoförümüz Selim'de öfke ile karışık bir haldeydi. Sabah Sarıyer yolunda İstanbul trafiğinde karşılaştığı kural ihlali yapan sürücülere karşı daha toleranslı ve soğukkanlı yaklaşabilecek kadar daha sakin ve dengeli bir moral motivasyon sergilerken; oyun sonrası dönüş yolunda, ekibin oyun oynama doyumuna, organizasyon sorumlularının Dünyanın emeği gösterimine karşı sorumsuzca “kural ihlali” yapmasının yarattığı hayal kırıklığı ile Ayşe Selen, Tiyatrotem'in ortak duygularına tercüman olarak canının sıkılan bir değil turne boyunca bir sürü şey olduğunu, ancak “oyun” oynayacakları için olumsuzluklar silsilesini görmezden geldiğini, fakat söz konusu koşulların oyunlarını bozacak kadar kendilerini çepeçevre kuşatması sebebiyle tam bir patlama yaşadığını belirtti. Şehsuvar Aktaş ile birlikte olumsuz koşulları ardı ardına sıraladılar: “Görevlilerin saygısızlığına ne demeli?”,

“Ya o kamyon gelecek çekin arabanızı diye adam ve kadın?...”, “Siz görmediniz, dekorlara çarpıp geçen sahnedeki teknik görevlileri?...”, “Biri bir taraftan gidip gelip ‘çay var, çay içerseniz...’ diyor...”, “...çayı şapırdatarak içen adamlar...”, “Sahnede yapılan işe saygı duymuyorlar çünkü!...”, “Çünkü çocuk oyunu oynanacak, o kadar da önemli değil!...”, “dekorlara çarp, sormadan al kafana göre bir yere koy, sahnenin ortasından geç, yapılan işi böl, dekor yapılırken iş gibi al paspası ortalığı sil... Adam orada yere bant çekiyor, bizimki paspası eline almış sahneyi siliyor... İş bitince yap diyorsun, adam anlamıyor... Silmeye devam ediyor... Ya sabır!...”, “Oyun alanına gelir gelmez, ilk iş, yetkili geldiğinde konuşma yapabilsin diye mikrofon ayarlama telaşına düşmüş kondüvit... Tiyatro oynanacak, hele ki çocuk oyunu... Önemli bir şey değil... Mikrofon daha önemli...” Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş, yaşadıkları olumsuzlukları ardı ardına birbirlerine sıralarken öfke patlamaları yaşadılar... Ama konuştukça olumsuzlukların yarattığı negatifleri dönüştürdüler. Aralarındaki diyaloglar bir süre sonra ti’ye almaya dönüştü ve sonrasında ruhsal bir durulma yaşadılar.

İkili genel olarak, yapılan işin adının “çocuk oyunu” olduğunda çoğunluğun yapılan o işe karşı bu denli özensiz ve saygısız yaklaşması durumlarıyla mücadele ediyor. Şehsuvar Aktaş, bir Avrupa turnesinde şahit olduğu bir durumu anlattı: Bir Batı Avrupa ülkesinde, sahnedeki ekip tüm hazırlıklarını tamamladıktan sonra bir görevli gelip, dekorların arkasında göze ilişen kabloların üzerine, birileri es kaza basıp kaza geçirmesin diye, sahne üzerindeki parke renginde sünger blokları örterek kenarlarına bir çita koyarmış. İkili, çocuk oyunlarının Türkiye’de önemslenmemesinin “eğitsel gelişmişlik” ve “hoşgörü kültürü” ile ilgili bir mesele olduğu sonucuna vardı. Tiyatrotem, özellikle bana karşı büyük bir mahcubiyet hissetti. Doktora tez çalışması yürütülen bir alan araştırması için kilometrelerce yol yaparak gelmiş, üstelik çalıştığı kurumdan zar zor izin alabilmiş bir kamu personeli olarak ekiple sayılı günleri birlikte paylaşıyordum. Ayşe Selen, bunu çok der edindi. Israrla; “Bir gün biz izlemek istesek de bugünkü kaydı sakın

bize izletme, ısrar etsek de kaydı bize verme” dedi. Bense halimden memnundum. Çünkü Tiyatrotem’in “yanılma-başarıya ikna olma” süreçlerini doğrudan gözlemlene imkanı buluyordum. Yedinci evrenin son günü gerçekleşen bu turne de Tiyatrotem’in bir “yanılma” deneyimiydi.

Sarıyer turnesi gözlemlerimden hareketle Tiyatrotem üzerine şu sonuçlara varabiliyorum: İşleri konusunda çok titizler. Yaptıkları işe büyük saygı duyuyorlar. Sahneye ve tiyatro uğraşına değer veriyorlar ve işlerini ciddiye alıyorlar. İnanılmaz derecede düzenliler. Kulislerine ve sahnelerine bakınca bu düzeni algılamak mümkün; çünkü baktığımızda yakaladıkları estetik denge neredeyse kusursuz bir nitelikte... Sarıyer Turnesi, alan araştırmamın yedinci evresinin son günüydü. Bu evrede, öncekilere göre bana karşı yaklaşımları çok daha yakın ve sıcaktı. Şimdiye kadarki “en yakın” iletişimi bu gelişimde kurdum. Bana içlerini açtılar. Bu evrede birlikte dertleştik, dem’leştik, şakıdık. Hemen her şeyi birlikte yaptık. Onlara daha bir içeriden bakabildiğimi hissettim. Kurduğumuz yakınlığı, bu gelişimde beni çağırma biçimlerinden somut olarak algılayabildim. Bana “Züli” diye seslenmeyi tercih ettiler. *“Züli... Sen bizim Matmazel Züli’ mizsin”*.

3.3.3.Deneyimin Teatral Safhalaşması

Bu alt başlıkta, Tiyatrotem’in metin yazma stratejisi, dramaturjik tercihleri, oyunculuk biçimi, yönetmenlik yorumu, teknik ve tasarıma yönelik pratiklerinin deneyim argümanı ile nasıl biçimlendiği, ne anlama geldiği, nasıl bir estetik değer taşıdığına yönelik etnografik bulgular değerlendirilmiştir.

3.3.3.1. ‘Oyunu’ Çağırmadan ‘Oyuna’ Çağırmaya: Vehimli-Vesveseli Bir Çalışma Pratiği

Alan araştırması boyunca Tiyatrotem’in günlük konuşma dilinden sahneleme diline kadar, yazılı ve sözlü kültürünü içeriden ve uzaktan gözlemleme fırsatı buldum. Tiyatrotem’e özgü bir anlatı üslubunu belirleyen detaylar var. Örneğin, tiyatro uğraşları dışında, tiyatro edebiyatına ve araştırmasına dönük edebi ve bilimsel metin çevirileri yapıyorlar. Özellikle çeviri uğraşı sebebiyle Türkçeyi doğru ve etkili kullanma konusunda fazlaca titiz davranmayı kendilerine bir sanatçı sorumluluğu edinmişler. Bu alışkanlık, onların gündelik konuşma dilini de metin ve sahne dilini de çok etkiliyor. Bunun dışında, Tiyatrotem’in üslubunu belirleyen ve sözel iletişim dışında göstergelerden örülü sahne dilini belirleyen etmenlerden biri, tiyatro yaparken seçtikleri malzemedir. Yakın tanıklarından Bilge Gültürk şöyle diyor:

Tiyatrotem, geleneğin taze kalmış parçalarını ayıklayıp bugüne ait yöntemlerle pişirerek yeni tatlar ortaya çıkarmayı seven bir grup. Ve gelenek dediğimizde artık ne tek bir kültürün geleneğinden, ne de su katılmamış bir kültürden söz etmek mümkün. Tiyatrotem bunun öylesine farkındadır ki, oyunları neredeyse dünyanın bu kaosunun bir kutlaması gibidir. Gölge oyunu, kukla, anlatı gibi geleneksel Türk tiyatrosu öğeleri, gözden kaçmayacak biçimde Tiyatrotem’in oyunlarına girer. Fakat bu türler Tiyatrotem’in elinde kılık değiştirir, Batıdan gelen geleneklerle evlendirilir, böylece gelenek denen şeyin tepetaklak edildiği yeni bir dil meydana gelir.²⁵⁷

Bugüne kadar çalışılan on iki adet Tiyatrotem yapımı mevcut. Her oyunda ister bir ana metni alıp yine Tem’e özgü bir yorumla çerçeveleme ve dönüştürme, ister bir kavramdan hareketle özgün bir metin oluşturma anlamında olsun, her Tem oyunu mutlak bir araştırma ve arayış sürecinde geçer. Doğaçlamalarla süregiden doymak bilmez bir oyun arayışıdır esas olan. Bir bulgu elde edilir, ancak başka olanaklar var mı diye “oyunsu” bulgu, her defasında bir iç ve dış sorgulamadan geçerek sınanır, yeniden yazılır, sınanır, yeniden yazılır... Sabit bir veri olmayan yazılan metin, “oyun çağılıyor” hissi gelen doğaçlamalar hesaba katılarak seyirciyle buluşulacak ilk güne kadar bozulmaya ve

²⁵⁷ Bilge Gültürk, “Tiyatrotem Oyunlarında Karnavalesk”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi**, s.197.

yeniden yazılmaya devam edilir. Metin oluşturma ve yazıya geçirme, edimsel süreçlerin katkısıyla her deneyimde yeniden şekillenir. Her oyunlarında, değişmen tek öge, “iki anlatıcı”nın varlığı; değişense, anlatıcıların nitelikleridir. Tiyatrotem’in hem sanata yaklaşımında, hem tiyatro üretirken benimsediği yöntemlerde, hem de ortaya çıkardıkları işlerin pek çok ayrıntısında “karnavalesk” izler belirleyen yakın tanık Bilge Gültürk şöyle diyor yine:

Tiyatrotem oyunlarının en belirgin özelliklerinden biri, ilişkileri Kavuklu ve Pişekâr ya da Karagöz ve Hacivat’ı andıran iki anlatıcı/oyuncudur. Oysa bir başka cepheden bakıldığında bu oyunlardaki ikili, Batı tiyatrosu geleneğinin soytarı ikilisinden de belirgin izler taşır. Biri daha dikkatli, diğeri daha sarsak, biri daha ciddi, diğeri daha oyuna hevesli iki oyuncu/oyuncu/anlatıcı Batı tiyatrosunun kırmızı burunlu palyaçosuyla beyaz palyaçosunu rahatça çağrıştırabilir. Oysa Tiyatrotem oyunlarında ortaya çıkan, ne geleneksel Türk tiyatrosunun Kavuklu ve Pişekâr’ı, ne de Batı tiyatrosunun palyaçosudur. Ortaya çıkan, geleneklerin birbiriyle, günümüz sanatıyla ve Tiyatrotem aklıyla çarpıştırılması sonucu doğan başka bir şeydir artık: hem çok tanıdık, hem çok yabancı; hem çok çekici, hem yadırgatıcı. İşte bu süreç, yani söylenmiş, kabul edilmiş, gelenek haline gelmiş ve hatta sabitlenmiş olanı değişime uğratıp, çerçevelerini kırarak, gelişime açılmış olarak yeniden yaratmak, Bakhtin’in karnaval teorisinde sözünü ettiği süreçle çarpıcı şekilde paraleldir. Mikhail Bakhtin *Rabelais ve Dünyası* incelemesinde, tam olarak böyle bir yıkma ve yeniden cana getirme sürecinin karnavalesk tavrın kalbinde yattığını söyler.²⁵⁸

Bir fikrin/merakın/derdin karnavalesk göstergelerle kurulmuş, iki anlatıcının hikâye edeceği bir anlatı metni oluşturma sürecinde Tiyatrotem hangi içselleştirilmiş davranış pratiklerini sergiliyor? Diğer bir sorma biçimiyle, Tiyatrotem’in ‘oyun kurma’ *habitusunu* nasıl açığa çıkarabilirim? Doküman inceleme, gözlem ve görüşme tekniği uygulayarak yürüttüğüm arşiv taraması bulgularına ilaveten, alan çalışması süresince yapmış olduğum gözlemlerin sonucunda, Tiyatrotem’in **vehimli-vesveseli bir çalışma pratiği** olduğu bilgisine ulaştım. Bu yargıyı bir “şakıma” sırasında ilk defa Şehsuvar Aktaş dile getirdi. Onun anlatımına göre, Ayşe Selen için **oyun kurulmuyor** hissi geliyorsa, o buna takıyor. Olmuyorsa, “neden olmuyor”un cevaplarını bulup, buna çareler arıyor. Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş’ın geliştirdiği bu motivasyonu Şehsuvar Aktaş **daha vesveseli/vehimli bir çalışma pratiği** olarak adlandırdı ve ekledi: “*Bu tespit bizim değil,*

²⁵⁸ Gültürk, 2011, s.197-198.

genç dostumuz Saim Güveloğlu ile başladığımız ancak süreç içinde yarım kalan iki oyun çalışması deneyiminden sonra yine kendisi tarafından yapıldı.” (14.01.2017)

Tiyatrotem’in evinde ilk buluştuğumuz ve masabaşı sohbeti olarak başlayıp giderek bir “şakıma” muhabbetinde edindiğim bu küçük bilginin peşinden giderek, yakın tanık Saim Güveloğlu’na, deneyimlerinden hareketle, Tiyatrotem’in nasıl bir çalışma pratiği olduğunu sordum. Şu cevabı aldım:

Tiyatrotem’in, “Biz ne oyun yapalım diye aradıklarını hiç görmedim. Şu oyunu mu yapsak?” derdine düştüklerini hiç görmedim. Hep şu soru var: Biz ne anlatacağız? Bunu neyle anlatabiliriz? Yani hayat içinde malzemeyle yolları kesişiyor, bu kesişme onları oyun yapmaya yöneltiyor. Çok daha organik ve içeriden bir yerden araştırıyorlar ve dertleri üzerinden tiyatro yapıyorlar. Onlarla oyun çalışmak için iki kez bir araya geldik... Biri “ben” dediğimiz öznenin kurulumu üzerine, diğeri de “Saliha Hanım’ın son Salisesi” adını taşıyan, toplumsal tarih konulu bir işti. Belki bir süre “dış-göz” olarak çalıştım. Konuşuyorduk, sonra onlar bir süre kendisi çalışıyordu. Sonra ben gelip çalıştıkları bölümleri izliyordum, üzerine konuşuyorduk; sonra onlar konuşulanlar üzerine tekrar başa başa çalışıyordu. İki projeden de, bakıldığında, başka tiyatro gruplarının oyun kurabileceği kadar malzeme vardı. Ancak Tiyatrotem’in içine sinen oyunlar çıkaramadık. İkisi de yarım kaldı... Aslında birçok grup burada anlattığım iki projeden de oyun yapabiliirdi. Çünkü olan şeyler de vardı. İnsanları provaya çağırdığımızda ilgilerini çeken yerler de vardı. Ama Tiyatrotem, bunlara tutunmuyor. Aslında güzel de yapıyorlar. Olan bir şeyi görmek yerine, olmayan, oyuna işlemeyen bir şey varsa daha çok onun üzerine gidiyorlar ve “arızalar” ile uğraşıyorlar aslında. Bir oyunda nerelerin çalışmadığına odaklanıyorlar. Benim belki de deneyimlerimden yola çıkarak saptadığım bu durumu Şehsuvar abinin “vehimli/vesveseli” olarak tanım getirmesinden kasıt bu olabilir. Ben, bir oyun çalışırken genelde olan şeylere odaklanıyorum... Tiyatrotem’le çalışmak bana o anlamda çok iyi geldi. Çünkü onlarla yaşadığım deneyimden sonra, birçok şeyi es geçtiğimi ve derinlemesine de uğraşmadığımı fark ettim. Çünkü o sırada olanla uğraşırken ve olmayanı görmezden gelirken ne kaybettiğini de bilmiyorsun bir yandan... Ama o arıza ile uğraşırken oradan sen de bir sürü şey öğreniyorsun. Ve oradan da imkânlar beliriyor aslında... Yani “vesvese” ve “vehim” aslında cidden işe yarayan bir şey olabilir. (20.01.2017)

Tiyatrotem, yaşantılarının içinden doğup parça parça gelişen fikirleri, adına “Tem-Günlükleri” dediğim defterlere not eder. Her oyunun, başından sonuna kadar belirli aralıklarla tutulmuş günlükleri mevcuttur. Örneğin, bir oyun iki yıl oynamışsa, o oyunun ilk prova gününden, son temsil gününün sonuna kadar – o oyunla ilgili – tüm gelişmeler günlüklere not edilir. Tem günlükleri, Ayşe Selen’in kişisel alışkanlıklarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ayşe Selen, geçmişini anlatırken, çocukluğunda koleksiyon yapmaktan büyük keyif aldığını ve kendi değerlendirmesine göre iyi de bir koleksiyoncu olduğunu ifade etmişti. Küçük yaşta kazandığı bu alışkanlığından mütevellit,

Tiyatrotem’de de buna benzer biçimde, her oyunun başından sonuna kadar tuttuğu not defterleri olduğunu ifade etti. (21.01.2017)

Tem günlükleri takip edildiğinde, bir oyunu çalışmaya başlamadan önce, kendilerini o oyunu çalışmaya sevk eden motivasyonları ayırt edilebiliyor. Tiyatrotem, yazılı bir metin oluşturmaya başlamadan önce, gündelik yaşantı içerisinde, diyelim ki bir yerde yemek yerken, o akşamın muhabbeti arasında geçen bir sözcük, bir cümle, konuşma esnasında akla gelen bir fikir o an en yakın kalem-kâğıt kaynağı aracılığıyla bir yere not ediliyor. Bu bazen masada duran bir peçete bile olabiliyor... Tem’in gündelik yaşantıda karşılaştıkları durumlar ve olayların tetiklemesiyle, herhangi bir konuyu ya da teatral bir tekniği araştırma merakı ile doluyorlar. Bu yine bazen, kendilerine içeriden dokunan bir **dert** de olabiliyor. Ya da bazen hem bir merak, hem de bir derdi ifade edecek **bir oyun yapma hevesi** duymaya başlıyorlar. Yaşantı içinde beliren **heves** zamanla “**biz bu konuda böyle bir oyun yapmak istiyoruz**” arzusuna dönüşür. Kısacası, bugüne kadar nihayete eren, seyircisiyle buluşmuş Tem oyunlarının hepsi, günlüklerin ve doğrudan yaşayanları olan Ayşe Selen ile Şehsuvar Aktaş’ın anlattıklarının ışığında, kendiliğinden, toplumsalın akışının yarattığı bir **içe doğan merak ve araştırma hevesinden** kaynaklanıyor. Bu eğilimlerine yönelik şöyle bir yorum getiriyorlar:

Her yaptığımız işin biraz ‘acemisi’ olarak kabul ediyoruz kendimizi. Özgün bir metni çalışıyorsak, ne tür keşiflerde bulunacağımızı ve nerelerde duvara toslayacağımızı bilmiyoruz. Örneğin, ‘meddah nasıl bir şeydir’i keşfetmek istiyoruz... Önce kendimize yakın bir yerden başlıyoruz, sonra derinleştikçe ilk bulgulardan uzaklaşıyoruz. Her oyunda ayrı bir anlatıcı figürü arıyoruz. (21.01.2017)

Merak geldikten sonra, **araştırma** süreci başlıyor. Öncelikle bilgilenme ve öğrenme aşaması yaşıyorlar. Kendilerine gerekli olan bilgileri elde etmek ya da kendilerini oyun kurmaya götürecek çağrışımları imgelemlerinde uyandırmak için, okuma ve bulgulamaya başlıyorlar. Bu bazen bir hikâye, gazete, dergi, bir köşe yazısı, oyun, şiir, roman, bazen sadece bir resim, fotoğraf, bir katalog tanıtım yazısı, bazen bir sergi, konferans, bazen gezerken gözlerine ilişen bir anlık bir manzara, bir gözlem, anı ya

da yakınlarının yaşadığı ve kendileriyle paylaştığı bir tecrübenin yankısı olabiliyor. **Çağrışım zinciri**, yer yer **karşılıklı okuma** ve **şakıma** anlarında kuruluyor. Bazen hiç ilgisi olmadığı bir anda, bir film izlerken, arada gözlerine ilişen bir reklam filminin yarattığı etkiyle dahi olabiliyor. Bu misaller, Tem günlüklerini incelerken öğrendiğim bilgiler ile alan çalışması sürecinde bizzat içinden geçtiğim, birinde sonunu göremediğim, diğerinde nihayete ermiş olan toplamda iki pratik çalışmada yaptığım gözlemlerle örtüşüyor. Dolayısıyla şunu açıkça ifade edebilirim: **Tiyatrotem, metinler arasında gidip gelen, metinlerden beslenen, diğer bir deyişle metinlerden edindikleri argümanların kendi deneyim ve birikimleriyle karşılaşması sonucu kurulan çağrışım zinciriyle oyun kurmaya yönelik pratik geliştiren bir ekip...** Metin oluştururken, **iç ve dış sorgulamalarla** taslak yapı denetleniyor ve metinde işleyen yerlerden ziyade, işlemeyen bölümler üzerine araştırma ve arayışa devam ediliyor. Kendileriyle **Hakiki Gala** adlı oyunlarının üretim sürecinde metin yazma deneyimi yaşamış olan yakın tanıklardan Ayşe Bayramoğlu, bu sürece ilişkin doğrudan deneyimlerini şu sözlerle paylaşıyor:

Hakiki Gala serüvenim başladığında henüz bu serüvendeki rolümün farkında değildim. (...) ‘Bizim bir fikrimiz var’ dediler. Onları tanıdığım kadarıyla **bu fikrin o anda akıllarına gelmediğini, aylardır zihinlerinin ücra köşelerinde piştiğini** biliyordum. İlk kez sıfırdan çalışacakları bir oyunun reji asistanlığını yapacaktım. Üstelik bu kez ellerinde yalnızca ne anlatmak istediklerine dair **bir dert** vardı. (...) Kendi varlıklarını görünür kılabilmek için kendiliklerini feda etmek olarak özetleyebileceğimiz durumu dert edinmişlerdi. Ama ortada buna dair bir metin yoktu, yalnızca başıboş kelimeler uçuşuyordu. Bu ‘metinsizlik’ ürkütücüydü, bir o kadar da heyecan verici. Üçüncü sayfa haberleri taranmaya başlandı, son dönemde revaçta olan tv yarışmaları ve reality şovlara göz atıldı, itiraf sitelerine bakıldı. Özetle insanların görünür olma kaygısıyla neler yapabileceklerine dair küçük çağlı bir araştırma yapıldı. (...) Elimizde yeterli malzeme olduğuna kanaat getirdikten sonra bu malzemelerin sahiplerini bulmaya geldi sıra. (...) **Sahne üzerinde yapılan doğaçlamalarla anlatıcıları aramaya başladık.** (...) Anlatıcılar iyice belirince Ayşe ve Şehsuvar, ekip içinde solo anlatılar olarak andığımız bölümü yazdılar ve bu anlatılar hemen anlatıcılar tarafından prova edildi. Metinsizlik hali, parçalı metinlere dönüşmüştü. Üstelik bu parçalı hallerine rağmen prova ediliyorlardı. (...) **Bir gece önce yazdığım metni ertesi gün provaya getirirken** endişe, telaş, korku, öfke, mutluluk ve daha aklınıza gelebilecek her türlü ruh halini içinde barındırıyordum. **Oyuncu taze metni eline alıp okuyor, ardından rol kişisine okutuyor ve hemen oynamaya başlıyordu.** Ve onlar oynarken siz yazar olarak o çok sevdiğiniz lafların aslında nasıl da laf kalabalığından ibaret olduğunu, **hiç oyun içermediğini** o anda görüp çok daha oyuncaklısını gerektiği yere gerektiği gibi yine o anda yerleştiriyordunuz. Yönetmen sizin laflarınızdaki oyunu oyuncular sayesinde duyuyor ve altını çizerek ortaya çıkarabiliyordu. Bu herkes için büyük bir lükstü. Tüm dengelerin eşit olduğu, tüm

fedakârlıkların **oyun için** yapıldığı bir ortamdı. Görünürde herkes metne hizmet ediyordu, ama metin de herkese hizmet ediyordu.²⁵⁹

Ayşe Bayramoğlu'nun reji asistanı olarak başlayıp yazar olarak bitirdiği yazma deneyimi ile alan çalışması sürecinde karşılaştığım doğrudan deneyimlerimin bilgisinden hareketle şu konuda kesin bir yargıya varabilirim: Tiyatrotem bir dert edinerek çıktığı oyun kurma yolculuğunda performatif bir unsur olan doğaçlamaları dinamik bir üretim aracı olarak sahne metni üretmek üzere kullanıyor. Yazılan metin parçaları, her **iç** ve **dış sorgulamada** değişip dönüşerek yeniden yazılıyor. Oyun seyirciyle buluşana kadar Tiyatrotem, metin oluşturabilmek için bedensel olanaklarını aktif biçimde kullanarak iç sorgulamalarda 'oyunu çağırıyor'. Oyunun onlara sirayet ettiği, benim tabirimle **oyun haresinin** kurulduğu parçalar elde tutularak bu bölümler yazıya geçiriliyor. İç sorgulamalarla süregiden edimsel, akışkan bir metin yazma süreci devam ederken, "seyirci" olgusu unutulmuyor. Tiyatrotem için tiyatro, **seyirciyle buluşma/randevu** anlamı taşıyor. İki sevgilinin birbiriyle özel bir zaman için sözleşerek buluşması gibi bir buluşma bu... Ve özenle hazırlanılması gereken bir buluşma... Dolayısıyla **dış sorgulamalar** bu noktada devreye giriyor... Ayağa kaldırılan bazı oyunsu nitelikli bölümler, belli aralıklarla oyunu hiç bilmeyen, bazen biraz bilen "dış-göz"lere açılıyor. Alınan her geri dönüşle metin, seyirciyi **oyuna çağırma** için yeniden değerlendiriliyor. Bu yeniden değerlendirme aşamasında, Şehsuvar Aktaş'ın "vehimli/vesveseli" adını verdiği metinde '**ne olmuyor**'a odaklanılarak, metin daha nasıl oyunsulaştırılarak akışkanlık kazandırılır kaygısıyla şekillenmeye devam ediyor. Kısacası Tiyatrotem, seyirciyi '**oyuna çağırarak**' için '**oyunu kendine çağırarak**' oyun metinlerini var ediyor.

Ekip, kimi oyun metinlerini kendileri yekten üretmiş, kimisi kolektif bir çalışmanın ürünü... Bazen var olan bir ana metni yaşantı içinde doğrudan deneyimlerle

²⁵⁹ Ayşe Bayramoğlu, "Bir 'Sahneleme Metni' Yazma Deneyimi", **Mimesis, Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi**, Sayı 18 (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011), s.211-212.

edindikleri bilgileri kullanarak, kendi anlatı tarzlarına göre dönüştürüyorlar. Adına “Tem-çerçeve” dediğim bir dramaturjik okuma stratejisiyle sahneye getiriyorlar.²⁶⁰

Şayet bir ana metin varsa, ana metin yabancı bir eserse, ana metni önce üç ayrı dilden karşılaştırmalı olarak çeviriyorlar. Şehsuvar Aktaş Fransızcasından, Ayşe Selen Almancasından, ikili ayrıca o metni birlikte İngilizcesinden çeviriyor ve karşılaştırmalı olarak Türkçeleştiriyorlar. Ana metin “Tem-çeviri” süzgecinden geçerek Türkçeleştirildikten sonra, ihtiyaç duyulduğu kadar okunuyor. Türkçe metnin okunması sürecinde, sahne metninde vurgulanması öngörülen dramaturjik tercihler göz önünde tutularak belli sahneler seçiliyor. Seçilen sahneler sonraki aşamada daha detaylı okunuyor ve doğaçlamalarda ‘çıkış noktası’ olarak kullanılmak üzere belli sahnelerden bir takım sözcükler ya da söz öbekleri listeleniyor. Bir taraftan oyunun temasına ve vurgulayacağı “Tem-mesel”e uygun tekerlemeler seçiliyor, bir taraftan oyunda varsa kukla/tasvir için çizim araştırmaları yürütülüyor. Doğaçlamalar ilerledikçe Tiyatrotem’in ‘oyun haresi’ kurabildiği sahneler netleşmeye başlıyor. Bu sahneler defalarca doğaçlanıyor ve “oyun kuruldu” hissi uyanan bölümler yazıya geçiriliyor. “Dış-gözler”den ya da kendi içlerinde yaptıkları işe “dış-göz” olarak bakabildikleri içeriden sorgulamalarda geliştirdikleri öneriler doğrultusunda defalarca yazılan, silinen ve tekrar yazılan sahnelerin farklı versiyonları karşılıklı olarak okunuyor, asla tam olarak cümlesi cümlesine ezberlenmiyor, hareket merkezli ezber provaları yapmak için metin üzerindeki “makas değişiklikleri”ni belirliyor ve defalarca farklı versiyonlarda doğaçlayarak keşif çalışmaları yapıyorlar. Tekrarlar, bir süre sonra metni anlatmak istediği mesele göre, hareketle birlikte ezberletiyor. Kısacası metin, belli “makas değişiklikleri”ne uyularak, ama söz öbekleri yer değiştirecek esneklikte, harekete dayalı olarak ezberleniyor, diğer bir deyişle, metnin içerdiği eylem dizisi, bedensel olarak kavranıyor ve bu kavrayışla imgesel canlandırma aşamasına geçiliyor.

²⁶⁰ **Bkz. Ek-4:** Tiyatrotem’in gubüne kadar seyirciyle buluşan oyunları

İçeriden bir merakla, bir hevesle başlayan metin oluşturma arayışlarında, içlerine sinen bir metin mutlaka oluşuyor. Metin oluştuktan sonra, doğaçlamalarla sahnelemeye dönük oyun araştırmaları başlıyor. Metnin bir bölümü, dışarıdan bir sorgulamaya, kendi tabirleriyle ‘sözüne ve gözüne güvendikleri’ dış-göz’lerin sorgulamasına açılacak kadar ayağa kaldırılır. Geri dönütlerle çalışan Tiyatrotem, zaman zaman ihtiyaç duydukça dış-göz’leri provalarına davet ediyor. Yeni bir öneri gelirse deniyor; ancak o öneri Tiyatrotem’e oyun vermiyorsa kullanılmıyor. Provalarda derinleştikçe, başka yollar keşfederek, daha iyi oyun keyfi veren alternatif bulgular değerlendirilir. Kimi zaman kullanılmayacak bir ‘dış-göz’ yorumu, sahneleme çalışmalarının bir noktasından sıza da biliyor ve hiç de ummadıkları bir zamanda oyuna dâhil edilebiliyor.

Gerek metin yazma, gerekse sahneleme sürecinde dışarıdan bir sorgulamaya ihtiyaç duyan Tiyatrotem, “dış-göz”lere hemen her oyun serüvenlerinde başvurmuş. “Dış-göz” olarak oyuna davet edilen seyirciler, gözlem ve yorum gücü yüksek, kendi deyimleriyle “gözüne ve sözüne” güvendikleri kişiler oluyor. Provaların bir kısmında oluşan oyun içerikli bölümler, parça parça izletiliyor. Gelen “dış-göz” yorumlarının hepsi not olarak oyunun günlüklerine yazılır. Fakat genelde, ‘dış-göz’ yorumlarının pek çoğu hayata geçirilmez. Yalnızca, kendilerine karşıdan bir göz olduğu için onların varlığı ve provaları izlerken verdikleri tepkiler, Tiyatrotem’i motive eder. Ancak, çalışılan bölümler “dış-göz”lere izletilene kadar yaptıkları işi sürekli sorgulama refleksi geliştirmiş olan Tiyatrotem, kendi içinde de sorgulamaya devam ediyor. İkili, çalıştıkları bölümleri zaman zaman iç sorgulamalara tabii tutuyorlar. Bir anlamda, bazı durumlarda kendilerine de “dış-göz”lük yapıyorlar. Ayşe Selen, günlüklere aldıkları notların zamanla birçoğundan vazgeçerek, projeyi çalışmaya başladıkları ilk günlerdeki fikirlere geri döndüklerini söylüyor. Kısaca, kendi aldıkları notların bile hemen hemen %90’ını deniyor ve kendilerine oyun vermediğinde yazılı metne ya da sahnelemeye koymaktan

vazgeçebilirler. Genelde, oyunun çıkmasına yakın “kendilerini oyuna kaptırırlar”. Bu da prömiyere yakın tarihlere denk gelir. Provaların sonlarına yakın zamanlarda, “kapılma” olayına paralel olarak, daha önce tutulan notların çoğu terkedilir.

Tiyatrotem, şu açıdan günümüzdeki pek çok özel tiyatro kumpanyasından farklı çalışıyor: Bir oyunu çalışırken, başka bir yerden o an yoğunlaştıkları konu ile ilgisi olan ya da olmayan başka fikirler uyandığında onları Tem günlüklerinin bir köşesine, hangi tarihte ne düşünürken akıllarına ne geldiğini not ederek, kısacası fikrin doğuş atmosferini anımsatacak biçimde not alıyorlar. Ardından, çalıştıkları oyun oynuyor, bitiyor. Yeni bir serüvene başlamak için not aldıkları fikre dönüyorlar. Bazen şöyle de oluyor: Öncesinde derinleşip başka bir yola girdikleri oyunu, bir sonraki oyunlarında derinleştirecek şekilde başka tekniklerle ya da başka bir anlatı kurarak devam ettirebiliyorlar. **Kral Übü** yapımlarındaki tiyatro cinleri bu tip bir kuruluşa örnek olarak görülüyor.

Tiyatrotem, gündelik yaşantıdaki herhangi bir deneyimden etkilenerек oyun fikri üretme birikimine sahip. Doğrudan deneyimleri ya da metinler vasıtasıyla edindikleri dolaylı deneyimleri estetik üretim aşamasında kendi süzgeçlerinden geçirip, ürünü seyirciye açıyorlar. Şehsuvar Aktaş bir örnek veriyor: Bir gün, İlhan Koman adlı sanatçının retrospektif sergisini ziyaret ediyorlar. Bu serginin yarattığı etkiyle, kraft kağıttan kukla yapma fikri çıkıyor ortaya. 2006 yapımı olan **III. Riçird Faciası** oyunlarında kullanılan Riçird kuklaları böyle yapılıyor. Her zaman, her oyunlarında böyle doğrudan bağlantı olmuyor; ancak Aktaş, genel bir eğilim olarak onlara etki eden bir şeylerin mutlaka olduğunun altını çiziyor. O etkiyle başlayan merak, giderek bir “**oyuncu arsızlığı**”na dönüşüyor: Bir şeyi teknik olarak merak ediyorlar. Bu merak, sadece oyunculuk hüneri göstermek üzerine kurulu değil... Tiyatroya içkin teknik araştırmaya dönüşecek bir **merak**... Şehsuvar Aktaş’ın vurguladığı “oyuncu arsızlığı” bu motivasyonun bir üst başlığı oluyor.



Görsel – 33: ‘Oyuncu arsız’ Tiyatrotem

Daha önce reel ve etnografik safhalaşma bölümlerinde vurguladığım bir noktayı, bu kez teatral safhalaşma bağlamında bir kez daha hatırlatmak istiyorum. Tiyatrotem’in **oyun üretme ve onu sahneleme süreci**, içlerinde uyanan **Temce bir merak** ya da bir **mesel/dert** ile başlıyor. Bir oyun ya da oyun provası devam ederken, gündelik hayat akışları içinde **kendilerine dokunan** bir gelişme oluyor. O gelişme sayesinde, “**bu oyunu yapalım**” ya da “**böyle bir şey yapalım**” fikirleri gelişiyor. Başlarda küçük fikirler parça parça notlanıyor. Sonra notlar giderek artıyor. Bugüne değin seyircisiyle buluşmuş oyunlar, hep içeriden kaynaklanan bir mesel/dert üzerine kurulup serpilmiş. Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş, seyirciye sundukları mesellerini/dertlerini oyunlar özelinde şöyle anlatıyor:

1. **Lahana Sarma:** Bu oyunun derdi/merakı biçimsel bir şey gibi başladı. İki anlatıcı araştırdık.
2. **Böyle Devam Edemeyiz:** Lahana Sarma’nın devamı niteliğindeydi. Perdeden çıkan kuklalar daha da sapıtsa ne olur(?) diye merak ettik. Bunun üzerine iki anlatıcı araştırdık.
3. **Alem Buysa Kral Übü (2004):** Bu oyunda ilk defa Çetin Sarıkartal ile çalıştık. Bu oyun çalışılırken, AKP iki yıldır iktidardaydı. Bir oyuncu, bir anlatıcı ve hiç sözü olmayıp diğer oyun kişilerine yardımcı olan bir yordakçı var.
4. **Üçüncü Riçird Faciası:** Japon *bunraku* kuklası tekniğini merak ettik. Dedik ki, “*Bunraku* gibi bir kukla olsa, bunu iki kişi oynatsa, aynı zamanda anlatsa nasıl bir şey çıkar ortaya?” Bu merak, bizi içeriden yakalayan bir merak oldu. Çetin Sarıkartal bu kez bu oyunda bir yönetmen gibi çalıştı.
5. **Tartüf:** Riçird’in devamı gibi... Aynı sahneleme ve dramaturgiyi araştırmaya devam ettik. Bu kez oyunda 5 anlatıcı vardı. ‘Niye aynı şeyi yapıyorsunuz?’ gibi bir eleştiri aldık. Çok üzüldük tabi... Çünkü bir merakı bir oyunda denedik, bitti gibi bakmıyoruz yaptığımız işlere... Biz, içeriden gelen o merakımız doyuma ulaştı mı, buna bakıyoruz. Araştırma doyumuna ulaştığımızda, arzu ettiğimizi içselleştirdikten sonra yeni bir araştırmaya başlıyoruz.
6. **Nasıl Anlatsak Şunu:** bizce bu oyunumuz biraz “talihsiz”. Bu oyuna kadarki oynadığımız tüm oyunlarımızdan parçalar barındırıyor. En çok para kazandığımız oyun bu oyun oldu. Ama aynı zamanda en az estetik haz aldığımız oyun da bu oldu. Bir “ısmarlama” oyundu. Çok hızlı çalıştık.
7. **Hakiki Gala:** Çetin Sarıkartal’ın 2009’daki Sevda Şener Tiyatro Günlerinde sunduğu bildiride geçen bir cümlesinden çok etkilendik. O cümle özetle şunu diyordu: Geç kapitalist çağda, yani günümüzde insanlar, kendi sıradan hayatlarına güvenmeyip kendi varlıklarını başkalarının gözünde görünür kılmak için temsile açıyor. Bunun dışında

yoklar. Biz bu insanları merak edip araştırmak istedik. Şimdiye kadarki en LÜKS oyunumuz böyle çıktı.

8. **Beraber ve Solo Şarkılar:** Bu bir ara dönem geçiş oyunu... Çetin Sarıkartal ve Ayşe Bayramoğlu bizden ayrıldı. İki kişi kaldık. “Biz bir şeyi nasıl hatırlıyoruz? Olduğu gibi mi hatırlıyoruz? Sonradan anlatınca nasıl hatırlıyoruz?” gibi soruların cevaplarını merak ettik. Bellek, hatırlama konularını araştırmak istedik. Ve bir de, sahnede şarkı söylemek istedik. Bu iki şeyi birleştirdik.
9. **Gündüz Niyetine:** Zincire Vurulmuş ÜBÜ’den hareketle bir metni alıp çerçeveledik. Jarry’nin bu metnini merak etmiştik. Bu metni iki anlatıcı + iki oynatıcı dile getirse nasıl bir ortaya çıkar diye düşünmüştük. En özgün sahne dili olan oyunumuz olarak değerlendiriyorlar. O kadar özgün bir sahne dili çıktı ki bu metinde, seyirci bizi anlayabilsin diye, oyunun kendi sözlüğünü oluşturmak zorunda kaldık. Ayşe Bayramoğlu bu oyunda “dış-göz” olarak önerilerini zaman zaman ifade etti. Oyunun isim annesi de Ayşe Bayramoğlu oldu.
10. **Ben Bir Masal Dinledim:** Bu oyunda, İran’daki perdedari geleneği ile Tülin hocadan duyup çok etkilendiğimiz Ferdinand diye bir hikâyeyi birleştirdik. Perdedarılık, perde önüne gelerek Kerbela öyküleri anlatan meddah geleneğini içeriyor. Ferdinand öyküsünde, başkahraman olarak güreşmek istemeyen bir boğa var. Perdedarılık ile Ferdinand’ın hikayesini birleştiresek nasıl olur diye merak ettik. Bunun üzerine, kısa bir anlatı gösterimi gerçekleştirdik. Buçuk bir gösteri diyoruz buna. Boyama afişi filan yaptık. Oyundan sonra çocuk seyirciye boyalı kalemler dağıtarak oyunun afişini boyattık. Ferdinand öyküsünü alıp ona da bir çerçeve yaptık.
11. **Dünyanın Yemeği:** Gündüz Niyetine’de biraz daha ilerleyen bir üslubun devamı niteliğinde bir araştırma yaptık. O oyundaki üslubu, bu oyunda biraz daha ileri götürme merakı duyuyorduk. İsrailli bir tiyatro kişinin bir yorumu üzerine, bu araştırma konusuna merak sardık. Yorum, bizi bu oyuna teşvik etti. (21.01.2017)

Buradan anlaşıldığına göre, Tiyatrotem’in seyirciyi “oyuna çağırmak” için bedenlerine “oyunu çağırma” ereğinin başarıyla nihayete ermesi için “içeriden” duyulan ve doyuma ulaşması için büyük bir heveskârlık uyandıracak bir merak/mesel ile ‘oyun’ araştırmalarına girmesi gerekiyor. Aksi durumlarda başlanan çalışmaların çoğu tamamlanmıyor. İkili, Ayşe Bayramoğlu ve Saim Güveloğlu ile başlayıp sonunu göremedikleri iki oyun projesi ile benim de alan çalışması süreci içinde tanık olduğum, Firuze Engin ile başlayan ancak sonuna erişilemeyen bir oyun projesini örnek olarak gösteriyor. İçeriden bir merak/mesel ile **araştırma hevesinin** tetiklenmediği, kimi zaman kendilerinin “dış-göz”lerine sipariş ettiği, kimi zamansa “dış-göz”lerinin kendilerine sipariş ettiği ısmarlama çalışmalar olarak değerlendiriyorlar:

Ayşe Bayramoğlu ile “Acayipname” adını vermek istediğimiz, tuhaf öykülerin anlatıldığı bir oyun yapmak istedik. Olmadı. Bugünden baktığımızda, kendi kendimize bir oyun ısmarlamışız ve geçmiş oyunlar üst üste binmiş ve biz de yorgunmuşuz ki sonunu görememiştir diyoruz. Bir “apar” araştırması üzerine başlayan oyun yapma yönelimimiz, oyun çalışılırken başka işler da yaptığımız için nihayete eremedi. Yine bugünden baktığımızda, içeriden bir hevesin tüm benliğimizi kaplamasına yetecek kadar merak etmemişiz ki sonunu görememiştir diyebiliyoruz. Saim ile başlanan ama yarım kalan

oyun yapma girişimlerimizde çok araştırma yürüttük, baya mesai harcadık. Ama bizi tutuşturan bir hevese gark edecek merak doğuramamış olmamızdan da yola çıkarak, ‘evet... o oyunların merakı bizi sarmamış ki sonu gelmemiş’ diyebiliyoruz. Firuze’ye geldiğimizde... olağanüstü bir 15 Temmuz olayı, onun özel hayatındaki kişisel problemler, Tiyatrotem’in sağlık sorunları gibi bir sürü hadiseyi hesaba katarsak işin tamamlanmadığı gerçeği elimizde kalıyor. Bugünden baktığımızda, biz bu oyunu Firuze’ye ısmarlamışız ya da bu ‘bir sürü hadise sebebiyle oyun yapma arzumuzu/merakımızı yitirmişiz’ diyebiliyoruz. (21.01.2017)

Özetle, Tiyatrotem’in seyirciyle buluşmuş oyunlarının hepsi bir merak/mesel üzerine tuhaflıkların, aşırılıkların, herhangi bir tiyatro kültüründe geleneksel bir teknik ile nasıl anlatılabileceği üzerine yürütülen dramaturjik stratejilerle şekillenmiştir. Bu bağlamda, her oyunda farklı bir anlatıcı/oyuncu prototipi araştırılmıştır. Seyircilerini samimi bir noktadan yakalayabilmek için oyuna davetkâr bir yönelimle sahne aldıklarını ifade etmişlerdir:

Ayşe: Biz Tiyatrotem olarak bugüne kadarki oyunlarımızda ortaya bir mesele koyup bir soru sormak, sordurmak, bu yolla sezdirmek üzerine oyun kurduk... Sadece durup da eleştirmiyoruz, kendimizi sorunun dışında tutmadan, bizim de içinde olduğumuz bir soruyu sordurmak istiyoruz. Düzlemin aynı olması ve seyircinin nereden seyredeceği sorusunun cevabı önemli. Oyunun sonunda, “biz bulduk cevabı, ya siz?” diye çıkmayacağımız için... Olur, da öyle bir yere saparsak birbirimizi uyarırız. Biraz da oynamakla alakalı bu sorunun çözümü...

Şehsu: Onlardan değilim, ama onlarla aynı düzlemdeyim hissini sağlamak lazım. Seyircimizle böyle bağ kuruyoruz. (15.07.2016)

Vehimli-vesveseli çalışma pratiği, daha önce de belirttiğim gibi, Grotowski’nin geliştirdiği *via-negativa* ilkesini çağrıştırmaktadır. Hatırlanacağı gibi Grotowski, icracının itkileri ile üreteceği etki-tepki ilişkisini daha içeriden, daha sahici kılabilmesi için onun *personasından* arınması ve maskelerinden kurtulması için indirgemeci bir işlevle kullanıyordu *via-negativa* ilkesini. Tiyatrotem ise Grotowski gibi icracı odaklı bir sanat arayışı kaygısı gütmese de, oyuncuyu da önemseyen, bedenin hafıza sistemiyle hareket üretme, hareketten de oynusu nitelikler taşıyan küçük küçük hikâyeciklere ulaşma motivasyonu ile işletiyor vehim ve vesveseyi... Oyun kurmak için uğraş içindeyken, “**Ne olmuyor da oyun kurulmuyor?**” sorusundan hareketle, kendilerini oyuna götürecek yolların önündeki engellerden sıyrılmaya çalışıyorlar. Sürekli bir **iç** ve **dış sorgulama** ile oynusu nitelikli hikâyeciklerin birbirine bağlandığı bir anlatı metni üretme ve bu metni

seyircisine sunma marifeti güden Tiyatrotem **vehimli-vesveseli** bakışını metin kurma, **yazma, sahneleme ve sahnelemeye dair bir oyunculuk biçemi estetiğini** içeren topyekün bir tiyatro üslubu için kullanıyor. Bana göre onlar, merak ve heveslerini karşılayacak, kendilerini doyuma ulaştıracak bir ‘oyun kurma’ aşamasını geçtiklerinde, diğer pek çok beklentilerini karşılayabilecek kadar güçlü bir estetik bileşene sahip olmuş oluyorlar. Bunu sağlayan ise, onların ardında duran dramaturjik hedefler...

3.3.3.2. Derdini Sahnede Beliren Aksiyonun İçinde Arayan Tem-Dramaturgisi’nde Anlamına Kavuşan Estetik Buluşlar

Daha önce belirttiğim gibi, kendisine “içeriden” dokunan bir derdi/meseli merak ile birleştirerek oyun araştırmalarına başlayan Tiyatrotem, derdine dokunmayan metinleri oynamaya yeltenmez. Tiyatro yapmak üzerine bu ortak paydada benzeşen Çetin Sarıkartal ile yolları bu yüzden bir noktada kesişiyor ve birlikte tiyatro üretimi gerçekleştiriyorlar. Gerek Tiyatrotem, gerekse Sarıkartal tasarım ve düzen kavramlarına tekabül eden dramaturgi ve reji stratejilerini, ilginç bir biçimde pratiğe işaret eden doğaçlama ile kuruyorlar. Taraflar var olan bir derdi/meseli, **metnin ve sahnede beliren aksiyonun içinde** arıyor.²⁶¹ Kısacası, **pratiğin** gösterdiği verilerden hareketle **teoriyi** kuruyorlar ve bunu yaparken, kendi geliştirdikleri bir teatral estetik olan **arıza** adlı muzipliklerle yapıyorlar. Aşağıdaki alt başlıkta **arıza** kavramı daha detaylı olarak ele alınmıştır.

3.3.3.2.1. Arızalar

Çetin Sarıkartal, daha önce Tiyatrotem ile çalışan bir yakın tanık olarak, onların pratikten (doğaçlama) hareketle kurdukları teoriyi (dramaturgi) “arıza” adını verdiği

²⁶¹ Bkz, Çetin Sarıkartal, “Tiyatrotem Oyunlarına Dramaturji ve Reji Yapmak”, **Mimesis**, sayı 18, s.189.

oyunsu kesintiler üretmek üzerine şekillendirdiklerini, kendisinin de Tem arızalarına dramaturgi yaptığını belirtiyor. Sarıkartal'a göre;

Tiyatrotem Batılı olanla yerli olan arasında durur; gelenekten gelen kimi teknikleri, anlatım araçlarını ve de geleneksel gösterim sanatlarımızda ortak olan, fasıllara bölünmüş anlatı yapısını çağdaş unsurlarla birlikte kullanmak ister. Üstelik, teknikten tekniğe ya da bir fasıldan diğerine geçişi yedirerek değil, aksine vurgulayarak yapmayı tercih eder. Arızayı, geçişleri vurgulamak ve bu sırada izleyiciyle etkileşim kurmak için çıkarır.²⁶²

Tiyatrotem, **arıza** estetiğini, Sarıkartal'ın vurguladığı teknik geçişler için kullanıyor. Sebebi ise çok açık: Teatral bir performans üretimi için geçişlerin teatralleştirilmesi gerekiyor. Diğer bir deyişle, geçişleri tiyatro sanatının doğasına özgü konvansiyonlarla yapmak gerekiyor. Alan çalışması sürecinde doğaçlamalarla ilerleyen metin yazma ve metin çıktıktan sonra devam eden sahneleme arayışlarında, **arıza** estetiği ile somut olarak karşılaşma imkânı buldum. Benim tabirimle, **oyun haresine** girmek için anlatıda kırılmalar gerekiyor. Tekrar hatırlatmak istiyorum: **Oyun haresi**, Tiyatrotem'in 'oyun kurma' arayışlarında bir üst hedef... Ayşe Selen'in deyişiyle bu seviye, *“kendilerinin oyun oynamayıp, oyunun, oyunu çağırmayı başaran oyuncularını oynamaya başladığı”* seviye... İki oyuncu arasında “karşılıklılığın” ve “kendiliğindenliğin” doğal etki-tepki ilişkisiyle aktığı seviye... Tem, **oyun haresi** kurabilmek, diğer bir deyişle oyunun içine girebilmek için anlatıda kırılmalar/kesintiler yaratıyor. Bu noktalar, esasında onların sergilediği performansın “tiyatroya özgü” olduğunu vurgulayan bölgeler ve hem seyircisi için hem de Tem oyuncularını için bu bölgeler bir soluk alma, dinlenme işlevi taşıyor.

Tem'in **arıza** dağarcığının başında tekerlemeler geliyor. Alan çalışmasında bire bir görme imkânına eriştiğim **arıza** çeşitlerini şöyle sıralayabilirim: Anlatı dilinde birbirlerine muzipçe “çelme” takıyorlar. Anlatının akışına yerleştirdikleri “arızaların” çoğu, geleneksel tiyatromuzda güldürüyü sağlayan söze dayalı dilsel hünerlerin hemen hepsinin çeşitlemelerinden oluşuyor: Birbirlerini ti'ye almalar, kendilerini ti'ye almalar,

²⁶² Sarıkartal, 2011, s.190.

dinleyeni/izleyeni ti'ye almalar, birbirilerinin anlatılarına müdahale etmeler, laf kapmalar, birbirinin ağzını taklit etmeler, telaffuz hataları yapmalar, birbirinin telaffuzunu düzeltmeler, yanlış anlamalar vs..'den oluşuyor. Söze dayalı dilsel göstergeler dışında, prova süreci içinde harekete dayalı görsel göstergeler de üretiliyorlar. Tiyatrotem tarafından, metin yazma sürecinden, ilk gösterimin sahneleneceği son güne değin gerçekleşen sahneleme provaları boyunca üretilen, sözel ve görsel **arıza** kategorisine giren tüm göstergeler, seyredende/izleyende **seyir zevki** yaratacak bir **ritm** oluşturmak için kuruluyor.

Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'a **arıza** pratiklerinin nasıl ortaya çıktığını ve bu pratikleri hangi amaçla kullandıklarını sordum? Geçmiş metin ve sahne deneyimlerini düşünmeye başladılar. Metin yazmak amacıyla girdikleri “arayış” sürecinde, kendilerince merak ettikleri bir konuyu sahneye taşıma ve seyirciye sunma konusunda oyun bulgulama/üretme ve geliştirme stratejisi olarak “imgelem kışkırtması” yapma ihtiyacı duymuş olabileceklerini, yine de zaman içinde neden **arıza** türünde edimler sergilediklerini tam olarak bilemediklerini ifade ettiler. Bu konu ile ilgili, kendileriyle daha önceden bir tanışıklığı olan ve iki oyun projesinden birlikte çalışma imkânı buldukları Çetin Sarıkartal'ın ilk defa bu edimleri “arıza” olarak adlandırdığı ve onun **arızalar** konusunda “kendi elinizle kendi g.tünüzü açıyorsunuz” sözünü anımsayarak beni Sarıkartal'ın tanıklığına yönlendirdiler. Alana eski gelişlerimi ve bu gelişimdeki deneyimlerimi anımsama ihtiyacı hissettim. İlk defa 2016 yazında bir araya geldiğimizde, metin yazmak amacıyla girdikleri doğaçlama provaları esnasında tuttuğum alan notlarıma baktım. Bu provalarda, yine bir tür **tem-refleksi** diyebileceğim rutin otomatik bir alışkanlık olarak “arızalara” başvurduklarını gerek masabaşı konuşmalarında gerekse metin yazımına getirdikleri öneriler ve doğaçlama çalışmalarında somut bir biçimde gözlemledim.

İkili, “arıza” çeşitlemelerini, kendilerine bir fikir verir beklentisi ile zaman zaman birbirlerini, daha sonra çevrelerinde olan biten ve katlanılması insani açıdan çok zor olan durumları ti’ye alarak, kendi tabirleriyle “birbirlerine çelme takarak”, “birbirlerini çekiştirerek” biriken negatiflerin zararlı etkilerini yumuşatmanın bir yolu olarak kullanıyor. “Arızalar”ı, seyircinin ve kendilerinin dikkatini toplayarak temsile yeniden yoğunlaşmak için, gerek seyri gerekse oyun oynama zevkini sağlamak için kullandıklarının altını çiziyorlar. Onlar için **arızalar**, geleneksel Türk tiyatrosu formlarının yazılı metinlerinde karşılaştığımız “fasıl” bölümleri arasına sıkıştırılan, adına “ara muhavere” ismi verilen küçük birer ara oyun birimcikleri olma özelliği gösteriyor.

Doğaçlamalarla yapılan arayışlar, “Nasıl bir metin?”, “Hangi ritim ile oynanacak?”, “Ritmi belirlemek için hangi oyunlar/muziplikler nasıl bir düzende metne yerleştirilmeli?”, “Seyirci nerelerde yorulabilir ki tam da o noktalarda arıza yaratarak bir nefes arası açalım?” sorularından hareketle çıkıyor “arızalar”... Söz, vurgu, tonlama, nefes, jest, mimik, bakış, nüans, nida, es vs. gibi teatral hünerleri anlamlı ya da anlamsız ara anlatılar veya ara söyleşiler ile “kendi aralarında çekişen iki anlatıcı” kurgusuyla biçimlendiriyorlar. Doğaçlama araştırmalarında, “arıza” çeşitlemelerini sıklıkla deniyorlar. “Arızalar”ı canlandırırken kendi “oyun güdülerini”ni kışkırtarak harekete geçirebiliyor ve oyuncular doğaçlamayı “oyun kuruldu” ya da “şimdi oyun geldi” sezgisiyle noktalarken, kendilerini – kendi tabirleriyle – “çocuklar gibi şen ve mutlu” hissediyorlarsa, elde ettikleri buluşları, yine kendi tabirleriyle “cebe atıyor”; diğer bir deyişle, buluşlarını **arıza** dağarcıklarına alıyorlar. Arayışların birer ürünü olarak ortaya çıkan **arıza** buluşları, onların estetik üretimi ve sanat kimliklerini oluşturan birer hüner olarak göze çarpıyor. **Arızalar**, ikilinin “oyun güdüsü”nü kışkırtarak onların anlatı kurma, anlatıyı sürükleyici bir biçimde eyleme dökme, anlatırken canlandırma aşamalarına rahatlıkla geçme, geçişlerdeki teatral vurguları oyunbazlıkla icra etme konularında yardımcı oluyor.

Arıza anlarındaki performanslarında, oyuncuların oyun güdöleri “aktif” konuma geçiyor, oyun haresi **genişliyor**, oyuncular **genleşiyor**! Bir alan araştırmacısı olarak bu gözlemleri somut bir biçimde deneyimlediğim noktada kendi konumuma da dışarıdan bakmaya çalıştım. Tiyatrotem, bu aşamalardan geçtikten sonra, kendimi onları izleyen **seyirci** konumunda yakaladım. Orada bulunma sebebim, bu ikiliyi gündelik davranışların arasındaki somut ayrıntıların peşinde olan bir araştırmacı olarak bulgu toplamak iken, oyun haresinin kurularak oyuncuların genişmesiyle birlikte, adeta bir seyirci gibi onların oyununun içine “daldım”. Yaptığım işi bir süreliğine unutarak, kendimi, onların anlatısını izlerken yakaladım. Takip ettiğim kamera kaydını unuttum. Oyun alanı içinde ikilinin sergilediği muzip tavırlara karşılık yüzümdeki küçük “sırıtmaları” fark ettim.

Doğaçlamalar yoluyla “arızalar”ı arayan Tiyatrotem, üzerinde çalıştıkları metnin nerelerine hangi “arızalar”ı yerleştireceklerini saptamak için, ihtiyaç duydukça yazdıkları bölümlerin birer sesli okumasını yapmayı, daha sonra asla bire bir cümlelerle ezberlemeksizin, zihinlerinde kalan anlatı dizisini takip ederek doğaçlama yapmak üzere provaya iniyor. **Devin-duyusal (kinestetik)** etki yakalayabildikleri bölümlerde bulguladıkları kimi **arızalar**ı sürekli deniyorlar. İkili “oyun kuruldu” ya da “oyun geldi” ya da “oyun şimdi oynuyor” hissini yakaladıkları bölümlerin içine **arızalar** yerleştiriyor. Daha önce de dikkati çektiğim gibi, yazılan metnin doğaçlanan ilgili bölümlerine yerleştirilen **arızalar**, oyuncuya oyun içinde ara nefesler veriyor ve seyirciye, izlediğinin bir oyun olduğunu hatırlatıyor. **Arızalar** ayrıca, metne bir ritm katıyor. Metnin kalp atışlarını, eylemi sürükleyen ritmini bu **arızalar** sağlıyor diyebilirim. “Oyun haresi”ne giriş yolunda **arıza** nitelikli oyunlar Tiyatrotem’in hemen her çalışmasında karşılaşılan bir olgu olarak göze çarpıyor.

Yakın tanık Çetin Sarıkartal’ın “arızalara dramaturgi ve rejî yapmak” olarak okuduğu Tiyatrotem deneyimleri, bu bulgularla esas anlamını buluyor. Beliz Güçbilmez’in “bir oyunu sahnelerken metinden sahneye değil de sahneden metne doğru

yürümek”²⁶³ diye okuduğu Tem’in çalışma düzenine dair yorumunu öldünç alarak, **arıza** estetiği üzerinden şekillenen dramaturgi ve rejî stratejilerini açıklamak istiyorum. Tiyatrotem, dert edindiği mesel aracılığıyla gündelik yaşantıdan (*erlebnis*) sahneye ve sahneden metne doğru uzanan bir düzlemde, dramaturgi yapıyor ve doğaçlamalar aracılığıyla sahnede açığa çıkarılan bulguların izdüşümünü metinleştiriyor. Tem’in sahneleme stratejisi, ortaya çıkan metnin içindeki sahneden, tekrar sahnenin kendisine doğru yöneliyor. Kısacası Tem’in dramaturgi ve rejî stratejisinin merkezine “sahnenin” olanakları yerleşiyor.

Tekrar **arıza** estetiğine dönmek istiyorum. Geçmiş sahne çalışmaları sürecini incelemek üzere derin bir arşiv taraması gerçekleştirdiğimde, Tiyatrotem’in gerek “sahnenin” hareket ederek oluşturduğu metinlerin dokusuna bir ritm katmak için, gerekse sahnelemenin seyirlik niteliğini arttırmak için **arıza** estetiğine sıklıkla başvurduğunu bulguladım. Geçmiş oyunlarının metin ve sahnelemelerini incelediğimde, onlar üzerine yazılan makaleleri okuduğumda verilerimi doğrulayabiliyorum.

Yazılı metinlerinde **arızalar** nasıl tarif edilmiş? Sahneleme sürecinde nasıl performansa dönüştürülmüş? Sonraki alan araştırması evrelerinde bu konuyla ilgili gözlemlerimi arttırarak, kendime sorduğum bu soruların cevabına eriştim. Örneğin Tem, doğaçlamalardan metin yazımına uzanan prova sürecinde “arızalarla” metin oluştururken şu yolu izliyor: **İç sorgulamalar** olarak adlandırdığım, kendi içlerinde yaptıkları çalışmalarda, önce kendilerine dokunan meseleler etrafında dönen, o meselelere dokunan izlekler belirliyorlar ve bu izlekleri sözcük/kavram öbekleri biçiminde listeliyorlar. Ardında bu izlekleri birer çıkış noktası olarak kullanarak, doğaçlama parçalar hazırlıyorlar. Bir süre kendi aralarında **oyun haresi** oluşana kadar çalıştıktan sonra, aldıkları mesafeyi **dış sorgulamaya** açarak geri dönüt alıyorlar. Dış sorgulamada

²⁶³ Bkz. Beliz Güçbilmez, “Tiyatrotem Yapımlarında Oyuncu-Rol-Kula İlişkisi”, *Mimesis*, sayı 18, s.181.

“gözüne ve sözüne” güvendikleri **dış-gözlere** oyunlarını açıyor ve **oyun haresinin** onları da içine alacak kadar güçlü belirip belirmediğini, diğer bir deyişle, birbirlerine bulaştırdıkları aksiyon ile aralarında sağladıkları kendiliğindenlik ile karşılıklılığın seyirci ile oyuncu arasında kurulup kurulmadığının sağlamasını yapıyorlar. Metinsel düzlemde **arızalar**, oyunun seyirciyi ve oyuncuyu içine aldığı noktalara yerleştiriliyor.

Sahneleme aşamasına geçildiğinde, yani sahnenin olanaklarıyla yazılan metin tekrar sahne için ayağa kaldırıldığında, metne yerleştirilen **arızaları** nasıl her seferinde anlatıyor, sanki teatral performans esnasında kendiliğinden oluşuyor gibi sahici kılacak estetik hesaplar peşinde koşturuyorlar. Bu süreçte bol bol deniyorlar... Zaman zaman sözü birbirlerinin ağzından alıyorlar. Birbirleriyle çekişiyorlar, anlatıyı kesip birbirleriyle söyleşerek ara muhavereler oluşturuyorlar. Geleneksel Türk Tiyatrosu söyleşim pratiklerini uyguluyorlar: Tekerleme uyduruyorlar, başka bir anlatıya devam edip bir başka arıza pratiği ile yeniden ana anlatıya dönüş yaparak seyircinin zihnini sürekli zinde tutması gerektiği hissini yaratıyorlar. Kısacası, bir Tem estetiği olan “arıza” ve “arızayı” üretme aksiyonu olarak “doğaçlama”, Tem dramaturgisi ile rejisinin belkemiğini oluşturuyor.

3.3.3.2.2. Arayışlar

Yazılı metin **arıza** arayışlarıyla kurgulanıyor. Oyun oynamaya, taklide, kendi bedenini başka bedenleri canlandırmaya müsait hale getirecek oyunsu bir anlatı metni oluşturmak için önce doğaçlamalarla ne tür arızalar bulunabilir, anlatı nasıl ilerleyebilir bunu araştırıyorlar. Eylemin yönü değiştiği için Tiyatrotem’in geçirdiği bu aşamaya **arayışlar** adını vermeyi tercih ettim. Her arayış eylemi sonunda bir “buluş” gerçekleşmese de, başka bir açıdan ifade etmek gerekirse, bazı “arayış” eylemlerinin sonunu göremeseler de, Tiyatrotem oyuncularını sonu bir temsil gösterimine varan her

“arayış” süreci içindeki elde ettikleri verilere “buluş” başlığını kullanmayı seçtim. Tiyatrotem’in elde ettiği bazı “buluşlar”, ara oyun niteliği taşıyan “arıza” kategorisine giriyor. Ancak kimi “buluşlar” yazarlık, sahne tasarımı, sahneleme ya da oyunculuğa içkin anlatıcı ve rol kimliklerine yönelik skorlar da olabiliyor.

“Arıza” kategorisinde metne yerleştirecekleri buluşları iki oyuncu ortak bir karar almadan yerleştirmiyor. Kimi zaman da metne yerleştirilen bir buluş, başka bir provada uzun uzadıya tartışılarak metinden çıkartılabiliyor. Doğaçlamalardan sonra, atölyenin üst katındaki oturma bölmesinde yer alan masabaşında birbirleriyle düşüncelerini paylaşan ikili, genelde “..*hissettim*”, “..*gibi geliyor*”, “..*bana iyi geliyor*” gibi cümle yapıları ile konuşuyorlar. Estetik seçimlerini daha çok “sezgi” yoluyla yapmayı tercih ediyorlar. Örnek vermem gerekirse, yedinci evrenin ikinci günü gerçekteşen **Aşk Yolunda** oyununun okuma provası sonrasında, “arıza” arayışlarına yönelik ikili birbirlerine hislerini anlattı. Bu esnada ben, seyirci olarak kişisel fikirlerimi belirtmekten kaçınarak, onları dinlemeyi ve gözlemlemeyi tercih ettim: Ayşe Selen şöyle dedi:

...bu başka bir hikâyenin konusu...” tarzından bir kırılma bana ‘sahtekârmışım’ hissi veriyor. Bundan rahatsızım. Bir de beni düzelttiğin yerler var ya, o bölümlerde, sanki kelimeyi telaffuz edemiyormuşum da sen düzeltiyorsun gibisinden arızalarda kendimi beceriksiz bir anlatıcı gibi hissediyorum. Bana iyi gelmiyor... Bir de metinde geçen “14 yaş” meselesi çok ciddi rahatsızlık yaratıyor. Yaş belirtmeden, körpecik bir kız diyelim...

Tiyatrotem’in rutin tekrarlarını, Victor Turner’ın ritüellerde saptadığı bir tür “ayrılma” aşaması gibi okuyorum. Mekânsal detaylarda gerçekteştirilen Tem’in rutin tekrarları, sanatçıları fiziksel ve zihinsel olarak estetik üretime hazırlıyor. Gündelik yaşantının aktığı mekân ile estetik üretimin mekânı, atölyede kurulan atmosfer ile ayrılıyor. Oyuncular bedenlen ve zihnen, kendilerini oyuna hazırlıyor. Zihinlerini boşaltarak, az sonra oyun oynamaya odaklanmaya çalışıyorlar.

Oyun alanına hazırlığın önemli bir göstergesi de gündelikte giyilen kıyafetlerden ayrı olarak, oyuncuların oyun alanında yoğunlaşmaya ve oyun kurma aşamasına taşıyacak

olan, Tem'in "şeytan donları" adını verdiği kıyafetleri giymektir. Tem'in rutin atölye yaşantısında gündelik kıyafetler mutlaka bir kenara çıkarılır ve "şeytan donları" giyilir. Böylece "*şeytanları bırakalım*" dedikleri oyun aşamasına geçilir. Atölyenin alt katında, doğaçlamalarla oyun araştırmaları yapılır. İster bir yazarla çalışılsın, isterse yazarsız çalışılsın, Tiyatrotem sahneye koymak istedikleri oyunun önce dramaturjik beklentilerini belirler ve bu beklentiler doğrultusunda çeşitli anahtar sözcükler, söz öbekleri, konu başlıklarından oluşan bir tema listesi hazırlanır. Doğaçlamalar, söz konusu liste etrafında gerçekleştirilir. "*Oyun çağılıyor*" hissi gelen kimi doğaçlamalar üzerine ilerleyen iç sorgulamalar, bir süre sonra ortaya bir metin/metinler çıkarır. Bu metin/metinler bir dış sorgulamaya kadar mümkün mertebe defalarca doğaçlamalar yoluyla tekrardan geçer ve her dış sorgulamada alınan geri dönütler, yeni iç sorgulamaları doğurur. Metin seyirci karşısına çıkana kadar, bir metnin yazım aşamasında ve sahneleme aşamasında ne kadar değiştiğinin çeteresinin tutulması çok zordur. Çünkü '*yazıldı, yazımı bitti, artık sahnelemeye yönelik provalara geçilebilir*' gibisinden, eklektik gelişen bir üretim süreci yoktur karşımızda... Böyle çalışan ekipler varsa da, Tiyatrotem'in bu ekiplerden biri olmadığı muhakkak. **Sürekli denenerek, sınınanarak yazılan her bölüm/sahne, her doğaçlamada yeni bir müdahale ile bozulur ve bir daha yazılır. Kısacası metin yazma aşaması, sahneleme provalarının son gününe kadar yayılır ve seyirciyle buluşmanın yaşanacağı ilk gösterime kadar sürebilir.**

Mekânsal detaylar bu noktada daha önemli bir pozisyon kazanıyor. Zira üretime yönelik her prova için her seferinde yoğunlaşma ihtiyacı duyan Tiyatrotem, gündelik hayatın alanı ile oyun alanını ayırarak başlıyor üretime... Yani önce ortamı hazırlıyor ve istedikleri atmosferi kuruyorlar. Ardından kendilerini üretime hazırlıyorlar. "Şeytan donları" giyildikten sonra, sıra "şeytanları bırakmaya" geliyor. "Şeytanları bırakma", zihni susturarak imgelemin hareket ve çağrışım düzeyinde oyuncularını 'oyun oynama' haline götürmesi anlamında kullanılıyor. Tiyatrotem'in hareket ve çağrışım ile kurulan

‘oyun’ estetiği için başvurduğu bir kavram var. Bu kavramı ilk defa 15 Temmuz hadisesinin yaşandığı gün gerçekleştirilen doğaçlama provalarında duydum. Yazar Firuze Engin ile Tiyatrotem’in birlikte yürüttüğü bir **iç sorgulama** aşamasında seçilen kimi anahtar kavram ve motiflerin doğaçlamalar yapılarak işleyip işlemediği konusunda deneme yanılma yapılma yapma ihtiyacı belirdi. Şahısların susup, hareketin konuştuğu doğaçlama aşamasına geçildi. Doğaçlamalardan hareketle metin oluşturma sürecinde Tiyatrotem’in üretim araçları kendini gösterdi.

3.3.3.2.1. Bir Tartışma Pratiği Olarak “Şakıma”

Tiyatrotem ile 14 Ocak 2017 akşamı gerçekleşen ve giderek bir “şakıma” buluşmasına dönüşen birlikteliğimize gelene değin biriktirmiş olduğum izlenimler bir takım yargıların netleşmesini sağladı. Sohbet sürerken şöyle bir kaniya vardım: Tiyatrotem’i var eden ikili, Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş, bir oyun yapmak istediğinde, önce bireysel olarak hayal kuruyorlar. Hayaller şu sorulardan yola çıkılarak betimleniyor: Nasıl bir oyun? Ne anlatacağız? Nasıl anlatacağız? Daha sonra hayallerini birbirleriyle paylaşıp bu kez ortak hayal kurmaya başlıyorlar. Bu konuşma ve tartışma ortamı, ikili açısından estetik üretime dönük bir karşılıklılık içerdiğinden, ikilinin tabiriyle bir **şakıma** hüviyeti kazanıyor. İkili, bir zaman sonra oyun tasarlamaya başlarken buluyor kendini. Oyun tasarlanıyor, atmosferi betimleniyor... Bu süreç, gündelik yaşamın olağan rutin akışı içinde (*erlebnis*) gerçekleşiyor. Hayaller “ortak” bir bakışla şekillenmeye başladıktan sonra, ikili bu kez fikirlerini bir kanavaya oturtmaya başlıyor. İçeriden bakışın getirdiği izlenimlerin ışığında, Tiyatrotem’in geldiği bu noktayı “İmgesel Arayışlar” adını verdiği bir süreç olarak görüyorum.

Yedinci evrenin ilk günü olan 14 Ocak 2017’de, atölyedeki çalışmayı tamamladık ve eve döndük. Ayşe Selen ve ben önden çıktık. Ayşe Selen otobüste gelirken, ilk kez oyunu işiten bir “dış-göz” olarak bana metinle ilgili; “Metin anlaşılır mı? Nereelerde

sıkıldım? Ya da nereler keyifli geldi?” vs. gibi seyirci geri dönütü alabileceği sorular sordu. Girizgâh bölümünde ve buna benzer bir takım yerlerde anlatıcıları “*diyemiyoruz... çünkü bunların hiçbiri olmadı, bunu biz uydurduk vs..*” gibi yerlerin oyunsu geldiğini, yüzümde hafiften sırtmalar yarattığını, hikayenin içine girdim zannettiğimi, meğer hikayenin içine henüz girmediğimi, dolayısıyla bu bölümlerdeki oyunsuluğun, seyirci ile oyuncu arasındaki oyun oynama çekişmesinin keyif verdiğini, bu tür çekişmenin, kırılmaların oyunun ritmini de hoşla gidecek dereceye çektiğini söyledim.

Bu arada, evlerine yakın bir durakta indik. Dışarıda, onların sıklıkla yemek yediği bir lokantaya uğradık. Daha sonra yine evlerinin bulunduğu güzergâh üzerinde, sıklıkla alışveriş yaptıkları bir pastaneye girdik. İlk kez evlerine uğrayacağım için, âdet olduğu üzere, tatlı bir şeyler satın aldım. Evlerine doğru yöneldik. Muhit, Şişli ile Beşiktaş arasında yer alan Feriköy beldesinde, önceleri gayrimüslim halkın yoğun olarak yaşadığı, şimdilerde ise tek tük bir azınlığın bulunduğu, hatıraların kol gezdiği bir çehreye sahip. Tiyatrotem’in evi, son derece işlek bir görünüme olan Ergenekon Caddesi üzerinde yer alan, Sadık Şendil Sokağı’nın bitiminde yer alıyor. Bir apartmanın üst katında yer alan, eskiden Ermeni bir aileye ait olan dairede şimdilerde Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş ikamet ediyor. Sokağın çapraz olarak kesen komşu sokakta ise Saint Michel Fransız Lisesi ile yine aynı sokak üzerinde bir Ermeni kilisesi var. Ayşe Selen ile eve vardığımızda bizi Şehsuvar Aktaş karşıladı. Eve adım atar atmaz atölyeye hâkim olan renk tonlarının eve de hâkim olduğu gözüme çarptı. Salonda tavan ışığı yok. Salonun belli köşelerinde Lambader tarzında ayaklı avizeler var. Bu avizeler sarı tonlarında yanıyor. Klasik tarzda koltuklar koyu eflatun renklerinde, ceviz ahşap tonlarda, Ayşe Selen’in babaannesinden kalma Frank tarzında ahşap mobilyalar, komodinler, sehpa var. Duvarlarda yine ikilinin mesleklerini anıştıran tiyatro maskaları asılı... Çocukluk fotoğrafları çerçevelenmiş, anne-baba, evlatlarıyla fotoğrafları var, çerçevelenerek ceviz vitrine konmuş. Koltukların üzerinde nakışlı örtüler var. Salonlarını ve çalışma odalarını

gördüm, fotoğrafladım. Atölye ve evlerinin düzenlenmesinden hareketle, sanatsal/zihinsel faaliyetlere teşvik etmesi için otantik bir atmosfer yaratmışlar. Aynı gözlemimi çalışma odaları için de söyleyebilirim.

Masabaşına oturup çaylarımızı-kahvelerimizi yudumlarken, Ayşe Selen, benim otobüste oyuna dair bir seyirci olarak aktardığım gözlemlerimi ve görüşlerimi Şehsuvar Aktaş’a aktardı. Ayşe Selen “*diyemiyoruz...*” kalıbının, “*ama bu başka bir hikayenin konusu...*” kalıbından daha etkili olduğu fikrini ilettili. “*Diyemiyoruz...*” kalıbının çeşitlemelerini, “*yalandı*”, “*uydurduk*” gibi bir altmetin çıkması için kullanma konusunda hemfikir oldular. Bu kalıbın çeşitlemelerinin kullanımının seyirciyi ters köşe yapması ve oyunun ritmi hareketlendirmesi fikri onlara iyi geliyor. O kalıbın girizgâhtaki yakaladığı etki güzel. Ancak metnin içindeki benzer yerlere farklı kalıplar üretme konusunda hemfikirler. “*Diyemiyoruz... Çünkü bu başka bir hikâyenin konusu...*” vs. gibi metin içinde tekrar eden başka örnekleri bulup birbirlerine okudular. Zayıf kalan ya da tekrara düştükleri bölümleri saptayıp yeni öneriler geliştirdiler; yüksek sesle okuyup, daha güçlendirici ya oyun ya da başka bir laf/söz öbeği bulmak lazım geldiği konusunda uzlaştılar.

İkilinin benim varlığımı unutarak kendi aralarında sanki baş başaymış gibi metni tartıştıkları bölümde adeta ‘*içerinde*’ gibiydim. Onları takip etme konusunda zorlanacağımı hissettiğim anda ses kayıt cihazını çalıştırdım. Kaydı deşifre etmek için uzun süre çalıştım. O anlarda, sadece kendilerinin anlayacağı, metnin neresini nasıl dönüştürecekleri konusunda zaman zaman gerilimli, çoğu zaman tatlı-sert, zaman zaman da ironik ve iğneleyici bir iletişim dili geliştirmiş olduklarını gördüm. Kendimi, onların içine, yaratım süreçlerine tanık olan dışarıdan biri olarak hissederken, o tartışmanın ortasında kalmaktan koktum. Sessizliğe bürünerek, onların kalp atışları olan, nefes alan, canlı ve kendi içinde bir ritmi olan anlatı metni üretme sürecinde her adımı nasıl hesapladıklarına tanık oldum. Yaratım sürecinde yaşadıkları “akış” anlarından birine

tanık oldum. Kendilerini anlatı performansı esnasında “oyunsu süreçler” içine sokacak detaylardan birisini masabaşında tartıştılar. Ve evet: Bu bir **şakıma** seansıydı... Gündelik yaşantıda başlayıp estetik üretime katkı sunacak, ‘oyun kurma’ya yönelik dramaturjik tartışmaların Tem pratiğinde adı **şakıma** idi.

Karşılıklı şakımaya başladık. Konu, geçmişte yaptıkları önceki tiyatro oyunlarına geldi. Onlara önce geçmişte yaptıkları işleri anlattırdım. Şöyle bir başlıklarını sıraladılar: Tiyatrotem, bugüne kadar on iki oyun sahnelediklerini; bu projeye gelene kadar daha önceki çıkardıkları tiyatro oyunlarında bir yönetmenle, bir yazarla, bir dramaturgla ve kendi başlarına çalıştıkları örnekler verdiklerini söylediler. En çok da çok kendi başlarına çalışmışlar. Diğer bir deyişle, kendi kendilerinin hem yazarı, hem yönetmeni, hem oyuncusu, hem tasarımcısı olmuşlar. Bana bu bilgiyi aktarmaları üzerine, onlara, geçmiş deneyimleri arasında ne tür farklar olduğunu sordum? Cevap netti: *“Hepsinde, sonunu görme kaygısı gütmekten kendilerini işin içine bıraktık”* dediler.

Tem’e özgü bir imgesel arayış olan **şakımaya** somut bir örnek vermek istiyorum: Bu örnek, bir “şakıma” oturumuna tanık olduğum görüşmelerdeki izlenim ve dinlenimlerime dayanıyor.

Ayşe Selen dizi çekimine gitmeden önce yapılan son “keşif” provası, oldukça uzun ve bol bulgulu geçmiş; oyunun girizgâh bölümü kurulmuş; hatta oyun kabaca ortaya çıkmıştı. Dizi çekimi olduğu için Ayşe Selen ‘zorunlu olarak’ oyun alanından uzaklaşmıştı. O provalara tekrar dönene kadar Şehsuvar Aktaş oyuna tek başına devam edemeyeceğinden; üzerinde uğraştığı metin çevirisine zaman ayırmaya karar vermişti. Tiyatrotem için ‘zorunlu dem’ zamanıydı. Dem dönüşü ilk buluşmamız Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş’ın evinde gerçekleşti. Arşiv taraması devam ederken, bir taraftan da Tiyatrotem’in geçmiş çalışmalarında tekrar eden örüntüleri konuşmaya başlamış, rafa kalkmış oyunların dosyalarını detaylı bir incelemeye almıştık. 21 Ocak 2017 tarihinde

yaptığım ikinci arşiv taraması geç saatlerde bitti. Dışarıdan yemekler sipariş edildi. İçkiler içildi. Onlara eşlik ettim. Ardından alan notlarımı temize çekmek için evlerinden erken ayrıldım. Benden sonra onlar şarap içmeye devam ettiler. Kendi deyimleriyle “şakıma” dedikleri olay gerçekleşti: İçkilerini yudumlarken oyun hakkında konuşmaya başladılar. Oyunun defteri ortaya çıktı.

22 Ocak 2017’de prova için atölyede buluştuğumuzda, bir gün önceki **şakıma** ortamında aldıkları notları bana okumaya başladılar:

Dizi çekimi öncesi yapılan son keşif provasından sonra oturmuş, kurulmuş gibi görünen bir oyun yapısı ortaya çıktı. Tiyatrotem, kurulan bu yapıyı, belki başka “oyun kurma” imkânları da keşfedilir olasılığına karşılık bozup, arayış ve keşif sürecine devam etme kararı aldı. Bu onlar için geçmiş oyunlarında da böyle tekrar etmiş. Bir kez ‘oyun kuruldu’ ise araştırmayı bırakıp kurulan oyunun üzerine gitmektense, daha başka hangi oyun imkânları açığa çıkarılabilir düşüncesiyle, kurdukları yapıyı bozarak tersine de işliyor mu diye bakıyorlar. Bu alışkanlıkları, içinden geçtiğin alan çalışması sürecinde de gerçekleşti.



Görsel – 34: Şal ile oyun araştırmaları

İki anlatıcının aralarında mendille çekişmesi üzerine geliştirdikleri oyun ‘baki’ kalacak. Bir farkla... Bu çekişmeyi küçük küçük hareket ederek yapmaya karar vermişler. Çünkü daha büyük hareketlerle yapılan mendil çekişmelerin, metni perdelediğini ve anlatının önüne geçtiğini bulgulamışlar. Tiyatrotem’e göre, ana anlatıya bağlanmayan yan hikâyecikler seyircinin zihninde, ‘niye çekişiyor bunlar’ türünden sorular doğurur.

Her bir seyirci bu türden sorulara kendi zihninde cevaplar arar, ararken de kendini hikâye yazarken bulur. Tiyatrotem, son **şakıma** oturumunda seyircisini bu tehlikeye düşürmemek için ‘mendille çekişme’ motifini, en asgari düzeye indirgeme kararı almış.

Daha önce **Tartüf**, **Übü** ve **Rıçırd** metinlerine de yaptıkları gibi, bu metni, yani Reşat Ekrem Koçu’dan uyarladıkları **Aşk Yolunda**’yı da Tem’e özgü dramaturjik bir yorumla çerçevelemeye karar verdiler. Dış-çerçeve işlevi görecektir olan **tem-çerçeve**yi oyunda kullanılacak olan ‘mendil’ oluşturacak. Kendilerini küçük küçük başka hikâyeler anlatırken yakalayıp, ana anlatının yolundan sapıyor gibi oldukları yan hikâyeciklerin içine “küçük bir mendil” motifi yerleştirecekler. Bu küçük mendil, ana hikâyenin de yan hikâyeciklerin de içinde dolaşacak ve Temce bir tabirle oyunda “light-motif” işlevi görerek ana hikâye ile yan hikâyecikleri birbirine bağlayacak. Böylece hikâyeleri çerçeveleyecek. Tiyatrotem’in bu oyun için kurmayı hedeflediği anlatıcı tipleri de mendil üzerinden kurulacak. Seyircilerine özetle şunu söylemeye çalışacaklar:

Mendil nerede, hangi hikâyede geziyorsa biz o hikâyeleri anlatıyoruz. Mendil ara ara yoldan sapıp başka hikâyelere dalacakken, yolunu şaşırdığını anlayıp geri vites yaparak ana hikâyeye geri dönecek. Anlatının belli yerlerinde bu motif tekrar edecek. Bizler de bu sapmaları arıza olarak kullanacağız. Hatta ana hikâyenin sonunda, kahraman Can İboşah öldürüldüğünde, sarayın penceresinden bir mendil uçacak. Belki de o mendil bu mendil olacak. O zaman iki anlatıcı zamansızlaşacak. Osmanlı sarayında uçuşan mendil, iki anlatıcının eline nasıl geldi, o şimdilik bilinmiyor. Biz aynı mendil üzerinden gösterimi, daireyi kapatacağız. Doğaçlamalardan hareketle oluşturduğumuz bu metne, daha önce Tartüf, Übü, Rıçırd’ın ana metinlerine yaptığımızı yapacağız. Reşat Ekrem Koçu’ya ait olan hikâyelerden derlediğimiz bu metni, Rıçırd, Übü, Tartüf gibi bir ana metin kabul edip, elimizdeki bu ana metni, diğer oyunlarda yaptığımız gibi, kendi çerçevemizin içine sokacağız. (21.01.2017)

Tiyatrotem’in bir **şakıma** pratiğinden yola çıkarak son kertede geldikleri nokta, geçmiş oyun deneyimlerinden üretilen bir **oynama kipine** çıkmıştır. İlerleyen bölümlerde adı geçen oynama kipi üzerinde durulacaktır.

3.3.3.2.2.2. Bir İçselleştirme Pratiği Olarak “Dem”

Tiyatrotem, yoğun mental ve fiziksel çaba sarf ettikleri bir periyottan sonra, üretilen bulguları içselleştirebilmek, yeni bulgularla desteklemek ve beklentileri doğrultusunda bir sonuca varmak için zaman zaman çalışma alanından uzaklaşma ihtiyacı

hissediyorlar. Ancak alandan uzaklaşma ihtiyacıyla verilen bu türden molalar, salt bir dinlenme kaygısıyla gerçekleşmiyor. **İç** veya **dış sorgulamalardan** sonra yaşanan **kırılmaları** sindirmek için de gerekebiliyor. “Oyun kurma”ya yönelik yaptıkları çalışmalarda, zihinlerini meşgul eden boşluklar varsa, bunlara alternatifler üretmek ya da içlerine sinmeyen detayları yeniden yazma ve/ya canlandırma önerileri geliştirmek için çekildikleri kısa soluklu “dem”lenme molaları kimi zaman Bodrum’daki yazlıklarına çekilerek deniz ve güneşin tadını çıkarırken ilgi çekici bir kitap veya dergi okuyup bol bol düşünerek de geçebiliyor, bir süre tiyatro provalarına ara vererek çeviri uğraşı ile haşır neşir olarak da gerçekleşebiliyor, bir dizi çekimi için İstanbul içinde bir sete giderek ya da bir süre hiçbir uğraş sergilemeksizin, sosyal hobilerle uğraşarak da gerçekleşebiliyor. Tiyatrotem, çoğu zaman boş kalmayı sevmiyor. Tiyatroyla uğraşmalarının yanı sıra, sinemaya ve televizyona hazırlanan dizi veya film projelerinde çalışabiliyorlar. Kimi zaman birkaç gün, kimi zaman birkaç hafta, ay veya en az bir sezon görev aldıkları yapımlar da olabiliyor. Mesleki herhangi bir uğraş içinde olmadıkları dönemlerde, festivallere, turne organizasyonlarına “görevli” veya “seyirci” olarak katılabiliyor, turistik/kültürel gezilere çıkabiliyor ya da başka boş zaman etkinlikleri ile meşgul olabiliyorlar. Bu yüzden, Tiyatrotemce bir “dem” molası, “dinlenirken-üretme” ve “çalışarak-dinlenme” niteliklerini içinde barındırıyor.

Tiyatrotem’in, tiyatro oyunu üretmek ve sahnelemek üzere başladığı bir çalışma prediyodu içindeyken, gündelik yaşantılarında verdikleri “dem”lenme molaları, metinsel ve sahnesel sanat pratiklerinde, kendileriyle yönetmen ve dramaturg olarak çalışmış olan Çetin Sarıkartal’ın “arıza” adını verdiği, teatral performans esnasında, gerek “nefes alma”, gerekse “oyun üretme” ihtiyacını karşılayan bir tür “ara muhavere” biçimine dönüşmüştür. Diğer bir deyişle, gündelik yaşantılarında (*erlebnis*) **dem**lenme amacıyla verdikleri **aralar**, sanat pratiklerine (*erfahrung*) de sızarak “ara muhavere” niteliği taşıyan “arıza” olarak kendini gösteriyor.

Zaman zaman iktisadi şartlar sebebiyle çeviri işi yapmaları, dizilerde oynamaları, kent değiştirmek durumunda kalmaları vs. gibi sebepler ile çok sevdikleri birincil uğraşları olan “tiyatroya” da zorunlu olarak ara vermek durumunda kalan Tiyatrotem’in gündelik davranış alışkanlığı olarak başlayan **dem** molaları, uzun süreli birlikte oynama pratiklerine bakıldığında hep varmış gibi duruyor. **Dem habitusu**, bir Tem-estetiği olarak sanat üretimlerinin ayrılmaz bir parçası gibi görünüyor.

3.3.3.2.2.3. Tem-Çerçeve

Tiyatrotem, ilk defa **Âlem Buysa Kral Übü** oyunlarında ilk kez bir kurumdan – İstanbul Fransız Kültür Merkezi’nden – maddi destek alarak çalışıyor. Ayrıca Tiyatrotem ilk defa bu oyunun provaları sırasında kendilerine “dış-göz”lük yapması için hatırı sayılır tiyatro akademisyenlerinden Çetin Sarıkartal’a oyunun dramaturgisini emanet ediyor. Bu oyunu çalıştıkları süreçte, ilk defa bir ana metin kullanarak – adına ‘Tem-çerçeve’ diyeceğim – Tem’e özgü bir dramaturjik strateji ile sahneliyorlar. Alfred Jarry’nin **Kral Übü**’sü ana metin olarak kullanılıyor ve ‘Tem-çerçeve’ ile yorumlanıyor. Yeni metin, böylece Tiyatrotem’in özgün bir çalışması haline geliyor.

Tiyatrotem’in anlatmaya layık gördüğü hikâyenin, Tiyatrotem’e özgü, adına “Tem-çerçeve” diyebileceğim bir “dış çerçeve”si var. “Tem-çerçeve”, sahnede canlandırmaya müsait, yazılı veya sözlü bir hikâyeyi “*Ey seyirci! Dikkat! Şimdi... Biz iki anlatıcıyız ve size bir hikâye anlatacağız ve bu hikâyeyi size ‘canlandırarak’ anlatacağız. Anlatırken de gerek birbirimizle, gerekse sizinle muzipçe uğraşacağız. Bunu yaparken, kimi zaman komik/acıklı/acınası durumlara düşeceğiz; kimi zaman sizi komik/acıklı/acınası duruma düşüreceğiz; kimi zaman da anlatımımızın kahramanlarını komik/acıklı/acınası durum içinde bırakacağız*” anlamına gelecek biçimde sahne düzeni ve jestüel yöneliş ile sahne ve seyir yeri düzeni kurarak seyircisini çepeçevre kuşatan ve doğrudan deneyimleme ile algılanabilecek bir yapıdır. **Tem-çerçeve**; ancak ve ancak

Tiyatrotem'in kendi süzgeci ile oluşturduğu, doğaçlamalar kanalıyla yazılı hale getirildikten sonra, sahneleme sürecinden geçerek seyirciyle buluşmasıyla oluşan sahne metinlerinden ya da klasik dramatik metinlerden hareketle kurulan bir yapıdır.

Tiyatrotem'in doğaçlamalar ile yeni bir metin oluşturma sürecinden, sahneleme provalarının son gününe, hatta seyirci ile buluşulacak olan ilk gösterim anına kadar geçen sürede olgunlaşarak kendini bulan “Tem-çerçeve”, Tiyatrotem'e özgü, onların sanatçı kimliğini de yansıtan, sahnelemeye içkin dramaturjik bir yorumdur.

Tem-çerçevenin seyirciyi, az sonra izleyeceklerinin tiyatro sanatının doğasına uygun düşecek biçimde yapıntı, ama aynı zamanda insan doğasına ve yaşamına dair kıssadan hisse çıkarabilecek kadar da sahici bir sahne olayına “hazırlama” işlevi bulunmaktadır. Yakın tanıklardan Ceren Okur'un dikkati çektiği üzere, **Tem-çerçeve** genellikle her yaştan seyirci üzerinde şu etkilere yol açıyor:

Tem'in oyunlarında seyirci kendisini kumpanyanın oyuncusu olarak buluyor hiç beklemediği bir anda. Doğaçlama olarak gelişmeyen seyirci-oyuncu ilişkisi, bazen seyirciyi karnaval havasında oyunun içinde konumlandırırken, bazen Brechtyen yaklaşımıyla seyircinin hiç beklemediği bir anda dış rol üstlenmesi gereken bir oyuncuya dönüştürüyor; izleyicisini sorumluluk almaya zorluyor. Aktörün sahne üzerindeki iktidarının yıkılması, oyunun seyircisini kavramasına yol açıyor. İzleyici oyunun ne zaman başladığını, bir metnin olup olmadığını düşünmeye başlıyor, sahne üzerindeki anlamı oluşturmak zorunda kalıyor.²⁶⁴

Tiyatrotem, **tem-çerçevenin** metinsel kurgusu ve sahnesel performansı için Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun Ortaoyunu ve Karagöz formları içinde kullanılan “girizgah” a benzer bir işlevi olduğu ve kendileri bir isim vermediklerinden, benzer bir işleve sahip olduğu için yaptıkları çerçeveleme işine “girizgah” demeyi tercih ediyorlar.

Tem-çerçeve, ana hikâyeyi çerçevesiyor. Ana hikâyenin yarattığı bir atmosfer hâlihazırda mevcutken, **tem-çerçeve** de kendine özgü bir atmosfer oluşturuyor. Böylece, Tiyatrotem'in sahnelemesi çift katmanlı bir yapıya dönüşüyor. Bu yapıyı çevreleyen

²⁶⁴ Ceren Okur, “Anlatı Tiyatrosu; Tiyatrotem ya da “Ezberbozum Kumpanyası” ”, **Mimesis**, Sayı 18, s.159.

“oyun haresi” içindeyken, anlatıcı kimliklerini zaman zaman hatırlatıyorlar. Hikâyenin içine girip hikâyesini anlattıkları kişiler oluyorlar, iç-çerçevede akan hikâyenin atmosferini, olaylar dizisi üzerinde taklit-eşiği oluşturan noktaları canlandırıyorlar.

Ana metnin iç-çerçevesi ve iç-atmosferi ile Tiyatrotem’in **tem-çerçevesi** ve **tem-atmosferi** sayesinde oluşan çift katmanlı oyun yapısı ve sahneleme dramaturgisi Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş’a oyunculuk performansı için olanaklar sunuyor. İkili, iç içe geçmiş iki çerçeve arasında, provalarda yaptıkları araştırmalar neticesinde elde ettikleri teatral bulgulara uygun biçimde, seyirciye “yaptıklarının bir oyun olduğunu ara ara hatırlatmayı unutmaksızın” sürekli rol değiştiriyorlar. Katmanlar arasında yapılan rol değişiklikleri, seyircinin önünde kostüm değiştirmekten çok daha hızlı biçimde gerçekleşiyor. Değiştirilen roller, iki oyuncunun bedenine adeta sirayet ediyor. Tiyatro sanatının kostüm, makyaj, efekt, müzik, ışık gibi olanakları kullanıldığında yakalanamayacak bir etki bu: Çünkü seyircinin gözü önünde, an içinde oyuncu bedenleri çok kısa süreler içerisinde rolleri giyip çıkarıyor.

İkili, **tem-çerçeve** ile **iç-çerçeve** arasında rol/beden değişimi yaşarken, her seferinde bir tür **geçiş-eşiği** yaşıyor. Eşik aşılmadan geçiş tamamlanmıyor. Oyuncular, **Tem-çerçeve** içindeyken “anlatıcı” bedeninde “anlatma” edimi gerçekleşiyor. Diğer bir deyişle, Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş’ın bedeninde “anlatıcı” bedeni üretiliyor. **Tem-çerçeve** aşılrken, “eşiksel” bir an yaşanıyor. O an, ne anlatıcı, ne Şehsuvar ne de Ayşe bedeni ile karşı karşıyayız... O küçük anda, nötr bir beden kendini bir “parıltı” gibi gösteriyor ve “yönelim” gerçekleştiği anda, bir sonraki yönetime kadar yok oluyor. “Eşik” aşıldıktan sonra, **iç-çerçeveye** giren oyuncuların, **tem-çerçeve** içindeki “anlatma” edimi, “oynama” edimine dönüşüyor. “Anlatı”dan “canlandırma”ya, “canlandırma”dan “anlatı”ya geçişlerle dönüşen dinamik-performatif süreçler yaşıyorlar. Küçük ve büyük kırılmalarla dolu dinamik bir süreç... Bedensel ifadenin tüm olanaklarını kullanıyorlar. Söz, ses, nida, jest, mimik, maske... Tüm bunlarla “anlatı”nın atmosferini canlandırmaya

başlıyorlar. “Anlatı” atmosferi, dili ve hareketi giderek “oyunun” hakikatine, “sözel” ifade yerini yoğun olarak “bedensel” ifadeye bırakıyor.

Çerçeveler arası taklit-eşikleri aşılrken, oyuncular birbirleriyle sürekli ilişki kurma ihtiyacı hissediyorlar. Örneğin; birbirlerine bakıyorlar. Biri diğerinden önce eşiği aşabiliyor. Bazen oyunculardan biri fiziksel veya mental olarak tutuk olabiliyor. Bazen öteki daha “ oynamak” istediği bir günde olabiliyor. Oynama güdüsü daha aktif olan oyuncu, metindeki ritimlerin akışına kendini daha çabuk bırakıp eşiksel ânı yakalayabiliyorsa, diğer bir deyişle, oynama güdüsü aktif konuma gelen oyuncu, partnerine göre metnin ritmine uygun biçimde “anlatı” aşamasından “canlandırma” aşamasına geçmiş oluyorsa, arkadan takip eden, “canlandırma” aşamasına daha önden giren partnerine “yönelerek” anlatıya devam ediyor. Bazen tersi de oluyor: Oynama güdüsü aktif hale gelen oyuncu, pasif konumdaki oyun arkadaşını aktif hale getirmek için, anlatı performansını ona “yönelerek” devam ettiriyor. Bu “yöneliş” ile oynama güdüsü aktif olan oyuncunun “oyun haresi” pasif durumdaki oyuncuyu içine alıyor. Böylece, oynama güdüsü pasif durumda olan “anlatı” aşamasındaki oyuncunun “canlandırma” aşamasına geçişi tamamlanıyor. Bu yolla, “anlatı” aşamasındaki oyuncu, “canlandırma” aşamasındaki oyuncu arkadaşından “oyun” alıyor; böylece oynama güdüsü aktif olan oyuncunun “oyun haresi”nde bir genişleme meydana geliyor. Bir anlamda, oyuncuların birinden diğerine “oyun” bulaşıyor. Adına “oyun bulaştırma” diyebileceğim bu hareketin, oyuncuların yıllar içinde birlikte yaşamak ve birlikte oynamakla kazandıkları bir hüner olduğunu düşünüyorum.

Birbirleriyle devin-duyusal (kinestetik) bir ilişki kuruyorlar. Diyebilirim ki, ikilinin yıllarca birlikte çalışmasının bir kazanımı olarak her ikisinde de “devin-duyusal” bir refleks gelişmiş. Oyun partneri, oyuna giremediğinde ya da oyun kuramadığında, oyunda olan diğer oyuncu bir refleks olarak partnerini oyuna çekiyor. Bunu da şöyle yapıyor: Oyun güdülerini aktif hale getirmek için, birlikte hazırlık/ısınma çalışmaları

yapıyorlar. Aktif bir oyun güdüsü ile metin oluşturma veya yazılmış ve prova edilme sürecindeki metinlerinin bir bölümünü ele aldıkları bir prova güncesi başlıyor. Metne dönük çalışılan bir ezber, okuma ya da bir doğaçlama çalışması sırasında oynama güdüsü aktif olan oyuncu tam bir konsantrasyon ile “akış” deneyimi yaşıyor. Oyun, oyuncuyu kapsıyor. (oyun, hare oluşturuyor) Oyuncu, metnin barındırdığı taklitsel/oyunsal koşulların çevrelediği bir alan yaratıyor. Oyun güdüsü aktif olan oyuncu, metnin koşullarına dâhil oluyor. Ben buna “oyun haresi” adını verdim. Herhangi bir sebeple, ısınma/hazırlık evresinde oyun güdüsü aktif hale geçmeden bir sonraki evre olan oyun araştırma/canlandırma aşamasına geçen bir oyuncu pasif konumda performansını sürdürürken, oyun güdüsü aktif olan partnerin “yönelme” ve “oyunu bulaştırma” işlemleri sonrasında ikiliyi kapsayan bir “oyun haresi” kuruluyor. Oyun artık oyuncudan daha üstün hale geliyor. Oyuncular, “birlikte” oynama motivasyonuna eriştikten sonra “oyuna” ısıyorlar. Bedenleri, “biz şimdi birlikte oyun oynuyoruz” fikrine tepki olarak “genleşiyor”: Ayşe Selen’in saptamasına göre, bu aşamada, Şehsuvar Aktaş’ın ter kokusu ağırlaşıyor ve kendisi de mevsim şartları ne olursa olsun, oyun kuruldu hissi gelince sıcaklıyor ve hırkalarını çıkarıyor; eşofmanının paçalarını dizlerine kadar katlıyor, t-shirtle provaya devam ediyor. İkili, mutluluk hissi ile birbirlerini yoğun biçimde ti’ye alıyor, kendilerini izleyen kişilerle şakalaşıyor, kendi tabirleriyle “abuk sabuk” oluyorlar. Onların tabiriyle; “oyun kuruldu”, “oyun oynamaya başladı”, “oyun geldi” hissi ile oynamaya devam ettiklerinde, bu onların sahne üstünde oyunun doğasına içkin “sahici” bir hareket dizgesi oluşturmalarını sağlıyor.

Formül şu: Oynama güdüsü aktif olan bir oyuncu, partneri pasif durumda ise, ona yönelerek oynuyor. Yönelme çoğu zaman sözel ve jestüel anlatımın pasif durumdaki partnere doğru yapılmasıyla gerçekleşiyor. Bir oyuncudan diğerine doğru yapılan bu yönelme, bir tür oyuna çağırma anlamı taşıyor. Yönelme karşılık bulursa, pasif durumdaki partner, oyun güdüsü aktif durumda olan partnerinin “oyun haresi” içine

çekiliyor. Diğer bir deyişle, oyun güdüsü aktif durumdaki oyuncu, pasif durumdaki partnerine yönelerek çalışmasına devam ediyor ve bu yolla partnerine oyunu/hareketi bulaştırıyor. Bu sürecin sonunda her iki oyuncunun da oyun güdüsü “kışkırıyor”, oyun haresi “genişliyor” ve oyuncular “genleşiyor”.

3.3.3.2.2.4. Dış-Göz

Bir prodüksiyon tiyatrosu gibi çalışmayan Tiyatrotem için **araştırma tiyatrosu** yakıştırmaları yapmak yerinde olur. Bir yönetmenle çalışma âdetine sahip değil. Çetin Sarıkartal’ın yönetmen pozisyonu aldığı birlikte çalışma deneyimlerinde dahi esasında “dış-göz” adını verdikleri bir tür dramaturg konumundaydı. **Dış sorgulamalar**, Tiyatrotem için çok değerli ve bu aşama için “gözüne-sözüne” güvendikleri dostlarını ihtiyaç duyduklarında provalara çağırıyorlar. Oyuna direkt müdahalelerde bulunacak görüler aktaran “dış-göz”ler ile çalışıyorlar. “Dış-gözler” bir yazma ve sahneleme stratejisi olarak Tiyatrotem’e özgü diyebilirim. Tiyatrotem’in kendi içinde yaptığı **iç sorgulamalarla** kurulan ve ortaya çıkan oyun metni, **dış sorgulamalara** açılarak elde edilen geri dönütlerle yeniden gözden geçirilerek son halini alıyor. Ancak, şu nokta çok önemli ve bir kez daha hatırlatmam gerekiyor. “Dış-gözler”den gelen geri dönütlerin %90’dan fazlası asla kullanılmıyor; ama Tem’in tekrar iç sorgulamasında fikirler dönüştürülüyor. Dolayısıyla üretim aşaması **iç sorgulamalar, dış sorgulamalar** ve tekrar iç sorgulamalar biçiminde akıyor. Oyun kurulana, seyirciyle Tiyatrotem arasında “karşılıklılık” ilişkisi kendiliğinden oluşana kadar bu diyalektik devam ediyor.

Tiyatrotem’in “dış-göz”leri nasıl çalışıyor? Tem günlüklerinde bazı örneklerle rastladım. Çetin Sarıkartal 6 Mart 2004 tarihinde bir Tem provasına “dış-göz”lük yaparken şu yorumlarda bulunmuş örneğin: “palto duyulsun... minder ayak altında kalmasın...Şehsu’nun uzun uzun çalması Ayşe’ye cevap mı?” Yine bir başka yorumunda, Çetin Sarıkartal izlediği Tem provasından yola çıkarak, şu görüşleri sıralamış ve onun

görüşleri not edilmiş: “*Şehsu, Ayşe izin verdikçe oynuyor. Bilge’nin oyunu ayrı duruyor. (Anlatıcıların ilişkileri üzerine gördüklerini söylüyor)...* Ayşe parodi mi yapıyor burada?... Rahatsız... Ön tarafta melodram gibi... Şu anda oyunun konusundan başka bir şey gördüğümü sanmıyorum.” Çetin Sarıkartal, dış-gözlük yaptığı başka bir günde ise şunları söylemiş:

*Bilge’nin anlatı istasyonları

*Ayşe, oynama. Gerçekten tarif et.

*Oynama hüneri, oyun katmerlendirildikçe geliyor. Örneğin Übü’de anlatıdan anlatıma geliş var. Hikayenin bire bir içine girip hikayedeki kişileri canlandırıyorlar. Sonra tekrar anlatıcı olurlar. (12.01.2004)

Sarıkartal, dış-gözlük yaptığı Tem oyunlarında, ekip ile arasında şöyle bir ilişki geliştirdiğini belirtiyor:

Tiyatrotem oyuncularını doğaçlama parçalar hazırlayıp önerir, arızalar çıkarırlar; ben de önce bunlara dramaturji yapıp sonra Tiyatrotem oyuncularını zihnimde beliren kavramsal arızalara yöneltecek şekilde kışkırtırım. Oyunlar böyle çıkar.²⁶⁵

Bugüne kadar bir yazar, bir dramaturg, bir yönetmen, bir seyirci ve benimle birlikte, içeride olup dışarıdan bakan bir etnograf ile çalışan Tiyatrotem’in **dış sorgulamalarına** “dış-göz” olarak şu isimler, belirtilen uğraşlarla eşlik ediyor:

-İki yazar (Ayşe Bayramoğlu - Firuze Engin),

-Bir dramaturg (Çetin Sarıkartal-Alem Buysa Kral Übü)

-Bir yönetmen (Çetin Sarıkartal - Hakiki Gala)

Bir yönetmenle çalışmaktansa **dış-göz**lerle çalışmak onlar için daha rahat. **Dış-göz** ile çalışmayı bir prensip haline getirmiş olan ikili, oyunlarını **dış-gözlere** açabilecek bir seviyeye taşıyacakları sorgulama vakitlerine kadar yalnız çalışmayı tercih ediyor. Ancak Tiyatrotem, bu süre zarfında da zaman zaman bir **dış-gözün** kendilerini izleyerek oyunu seyirlik açıdan değerlendirmesini bir ihtiyaç olarak duyumsayabiliyor. Böyle zamanlarda içeride birbirlerine **dış-gözlük** yapıyorlar. Birbirlerini izliyorlar. Birbirleriyle sürekli bir etkileşim halindeler.

²⁶⁵ Sarıkartal, 2011, s.191.

Özetle, **dış sorgulama** aşamasının önemli bir parçası olan **dış-gözler**, Tiyatrotem’in estetik üretim pratikleri için elzem, hayat kurtarıcı... İkili, **dış-göz** ihtiyacının, **yönetmensiz çalışmaktan** kaynaklandığının altını çiziyor. Yönetmensiz çalışmayı bir *doxa* olarak kabul etmiyorlar. Bugüne kadar hiç bir kimseden böyle bir teklif gelmemiş; bir yönetmen de gelip “benim böyle bir fikrim var, sahneleyelim mi” diye bir teklif getirmemiş. Özgün ve özgür arayış talepleri olan kendileri gibi tiyatro yapanların çok az olduğunun farkındalar... Çalışma pratiklerinde, kendilerine dışarıdan bakmamayı, kendilerine dramaturgi yapmamayı tercih ediyorlar. Kendilerini oyuna kaptırabilmek, oyunun yarattığı *akış* bilincine geçebilmek için... Provalarda *akış* hissettiklerinde, **dış gözler** geri dönüt için devreye giriyor. Seyirciyle “karşılıklılık” kurulup kurulmadığına bakıyorlar. Oyunun çıkmasına yakın genel *akış* gösteriyorlar. Yalnız çalıştıklarında daha hızlı ilerliyorlar. Seyir halinde **arıza** çıkan yerler olduğunda, prömiyere giden yolda **dış-gözler** geliyor, kendileri **dış-göz** oluyor ama kendilerini dışarıdan izlememeye çalışıyorlar. Genel prova, tam bir *akış* gösterdikten sonra, onların da görüşlerini alıp seyirci hikâyeyi karşıdan okuyabildiği noktada, yani bir oyunu yapmaktaki arzuları seyirci tarafında alımlanma aşamasına geldiğinde, çıkıp oynuyorlar. Bazen, oyunu sahneleme kaygısıyla, kendilerini oyuna kaptırma isteğinin arasında kaldıklarını da belirtiyorlar.

3.3.3.2.3. Teatral Araştırmalar

Bu bölümde, Tiyatrotem provalarından gözlem ve bulgularıma yer verdim. Bir araştırma tiyatrosu kimliğine sahip olan Tiyatrotem’in en çok hangi konu başlıkları üzerine araştırma derinliğine girme gereği duyduklarını saptamaya odaklandım. Bir süre mesafeli bir gözlemci olarak konumlandığım pozisyon, kendiliğinden değişti. Sanat yaşamları boyunca daha önce hiç kimseye açmadıkları **iç sorgulama** aşamalarına, bu alan çalışması uğruna, ilk defa beni dâhil ettikleri için araştırmanın ilerleyen bölümlerinde bir

süre sonra **Tiyatrotem’in deneyiminin içine dâhil oldum**. Bu nedenle, teatral araştırmalarını sürdüren ikiliye özgü bulgularımı aşağıdaki alt başlıklarda kavramlaştırırken, **kendi deneyimlerimi** de kullanma gereği duydum.

3.3.3.2.3.1. Uçuşan Şal’dan Meddah Mendiline – Bir ‘Oyun’u Çağırma’ Pratiği Olarak Tiyatrotem’in Doğaçlama Araştırmalarını Gözlemlemek

Alan araştırmasında *sekizinci evrenin* üçüncü günü, buluşmamız öğlen saatlerini biraz geçe başladı. Her zamanki gibi, önce masabaşı konuşması yaptık. Tiyatrotem’in bugünkü prova güncesi, dünkü okuma provası sonrası metnin giriş bölümünün Temgiller’e özgü tabirle “kabalama” ezberi alınarak, metne bağlı kalmaksızın, akılda kalan ezberlenmiş bölümün doğaçlanması üzerine şekillendi. Atölyenin alt katında başlayacak olan doğaçlama provasına geçmeden önce, günü nasıl geçireceğimizi birlikte planladık.

Alan araştırmasında sekizinci evrenin başlamasından birkaç hafta önce, kostüm sorumlusu Hilal Polat’ın getirdiği ipek tül tarzında şal ile hikâye anlatmayı deneyen Tiyatrotem, bu deneyimin sonuçlarını ertesi gün benimle paylaşarak, üçüncü günkü çalışma için yeni bir öneri geliştirdi. İkili, **Aşk Yolunda** metnini sahneleme çalışmalarında açılışı ve kapanışını mendille yapmanın nasıl sonuçlar vereceğini deneyerek görmek istedi. Elinde tuttuğu iki mendili önüne koyarak konuşmasına başlayan Ayşe Selen, dünkü nesne araştırmaları sonucunda Tiyatrotem olarak bugünkü provanın nasıl ilerleyip şekilleneceği ve doğaçlamalarda nasıl bir arayış içinde olacaklarını bana şu sözlerle özetledi:

Dünkü [15 Ocak 2017 Pazar] yaptığımız çalışmadan sonra iki hikâyeci arasında söz kapma, mendil kapma, mendili kapanın konuşması gibi yerlerde dolaştıktan sonra bu kullandığımız aksesuarın bir örtü gibi değil de bir mendil olmasının daha yararlı olacağını düşündük. Çünkü belki finalde güllü Fatma’nın sarayda boğularak öldürülmesinden sonra sarayın penceresinden uçan bir beyaz mendil olsun istedik. Bütün hikâyeleri dolaşmış da bütün aşk hikâyelerine bulaşmış da buraya gelmiş gibi daireyi öyle kapatıp – belki – belki kapatmasak da olur; ama sonuçta bunun bir mendil olmasına karar verdik. Görüldüğü anda da mendil olmasının hemen anlaşılmasını istedik. Bohçalar açıldı evde. Sandıktan iki adet mendil çıktı. Biri beyaz. Üzerinde renkli çizgiler var. Daha sert bir dokusu var.

Klasik bir mendil... Eril bir tarzı var. Bakar bakmaz bir erkek mendili deriz. Artık yok böyle bir şey. Diğer pudra rengi, ipek dokusu olan bir mendil... İpek mendil daha küçük... Ama en azından baktığımızda ikisi de mendil.

Dün oynadığımız ve yapmaya çalıştığımız dalgalanmalar bu mendillerle olmayacak. Hoş o dalgalanmalar oyunda olacak mı olmayacak mı onu da bilmiyoruz. Ama en azından şunu biliyoruz: Bu iki mendil de çünkü aksesuarımızdan daha küçük. Ve bunlarla, çünkü yaptığımız gibi dalgalanma oyunlarını – nesnenin yapısal farklarından ötürü – yapamayız. Aksesuar boyumuzun küçük olmasının işi daha oynusulaştıracak bir katkısı olabilir. Çünkü küçük bir şeyi paylaşamamak söz konusu olacak. Bakar bakmaz mendil olduğu anlaşıldığı için mendil kapmaca eşittir söz kapmaca hikâyesine dramaturjik olarak daha bir oturacak diye düşündük. Daha denemedik. Bilmiyoruz. Bir de bu küçük mendille uzaklaşmak birbirimizden ancak bir mendil boyu kadar mümkün... Yaklaşmak da ancak bir mendil boyu kadar mümkün... Öyle görünüyor... Bu bize oyun sağlayabilir mi diye, bugün ona bakacağız. İpek olmasının belki çok önemi yok ama iki mendil arasında döküm farkı var. İpek döküm kumaş, çok daha iyi duruyor gibi. Kıvrımları çok belirgin... Kumaşının durumuna bakacağız. Dün çalıştığımız girizgâhı bir mendille çalışacağız, deneyeceğiz. Daha sonra sözle devam edeceğiz; söz ekleyeceğiz. Tabi sahnede sadece bir mendil olması tuhaf duracak. Tuhaflik işimize yarar her zaman... Meddahın mendili meselesini artık çok az insan biliyor. Ama mendil kapmacayı herkes biliyordur. Meddahın mendilini bilen de olursa, ayrıca bir anlam da çıkarırsa güzel olur. (16.01.2017)

Tiyatrotem, araştırmalarını oyunun seyirciyle buluşacağı güne kadar sürdürmeyi seven bir ekiptir. Hatta ekip, oyun seyirciyle buluştuktan sonra dahi, Temgilce bir deyişle, “sözüne-gözüne” güvendikleri, kendilerine zaman zaman **dış-gözlük** yapan yakın dostlarının geri bildirimleri doğrultusunda temsil gösterimlerini yeniden gözden geçirebiliyor ve değişiklikler yapabiliyor. Bu açıdan, **sürekli bir ‘değişim’ hali sergileyen sahneleme süreçleri dinamik ve devingen bir yapı** olarak göze çarpıyor. Bu yapıyı performatif unsurları kullanma biçimleriyle belirliyorlar. İkili, **Aşk Yolunda** oyunu açısından, kesinleştirilmiş bir karar olmamakla birlikte, açılışı ve kapanışı, ‘bir zamanlar meddahların kullandığı’ türden bir mendil ile yapmayı ‘şimdilik’ kararlaştırdılar. Ancak şunu da eklediler: Belki ilerideki provalarda başka nesneler bulacaklar. Çünkü tek dilekleri, seyircilerine ‘mendil ile hikâye anlatan iki anlatıcı var’ izlenimi yerine, ‘aralarında mendil kapmaca oynayan iki anlatıcı var’ izlenimini aktarmayı – yine bu oyun açısından – kendi söylemleriyle, ‘dramaturjik bir tercih olarak cepte tutmak’ istiyorlar.

Alanda bulunduğum süre boyunca, yüzü araştırmaya dönük ender bir tiyatro grubu olan Tiyatrotem’in “araştırmacı” kimliğini dışa vuran çok sayıda örnekle

karşılaştım. **Aşk Yolunda** adlı oyunlarına yönelik arayışları devam eden ikili, birbirleriyle bulgularını paylaşma ve ortak bir paydada uzlaşma konusunda uyum içindeler. Örnek vermek gerekirse, ‘Uçuşan şal’ metaforu araştırmasına dönük yürütülen dünkü doğaçlama provaları sonrasında, evlerine giden Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş gece geç bir vakitte, prova hakkında konuşmaya başlıyorlar. Sonrasını Ayşe Selen şöyle aktarıyor:

Başından beri bizim için o aksesuar mendildi. Sadece boyutu, büyüklüğü net değildi. Dün bambaşka bir şey izlerken, evde televizyon izlerken, gündüzki provadan sonra aramızda konuşurken, o uçuşan şal yerine bir de klasik bir mendil ile oyun deneme fikri çıktı ortaya. Sonra bohçalar döküldü. Evde mendil arandı. (16.01.2017)

Tiyatrotem, ihtiyaç duyduklarında entelektüel birikimleri içinden kendilerine gerekli olan bilgiyi, yoğun olarak çalıştıkları bir uğraş üzerinde kullanmak için zaman içinde çağırma mesleki bir alışkanlık haline getirmiş. İkili genelde, konu ile ilgisi olmayan bir mekânda ve zamanda, ‘serbest çağrışım’ fenomeninin yol açtığı bir esin ile yoğunlaştıkları çalışmaya yönelik, fikir geliştirici bir deseni geçmiş birikimlerinden çekip çıkarabiliyor. Örnek vermek gerekirse, ikilinin, gündüz yapılan provadan arzu ettikleri doyum ile ayrılmayışları sebebiyle, aynı günün akşamında, ilerleyen bir saatte ikilinin televizyon izlediği sırada açılan prova konusu ve sonrasında Ayşe Selen’in açtığı sohbeti devam ettiren Şehsuvar Aktaş, daha önceden bir kaynaktan okuduğu ‘eski dünyada mendillerin anlamları olduğu’ bilgisini anımsıyor. Kendi deyimleriyle, televizyon başında ‘kel alaka’ bir program izledikleri esnada ‘kel alaka’ bir noktadan açılan konuyu biraz araştırarak, örneğin beyaz mendilin “ben seninle ilgileniyorum”, “sana sevdalandım” anlamı taşıdığı bilgisini Ayşe Selen’le paylaşıyor. Bunun üzerine, Ayşe Selen ile Şehsuvar Aktaş, ortak bir paydada buluşuyor, kendi deyimleriyle ‘kavilleşiyor’ ve ertesi gün yapacakları provayı bir de mendil ile denemeyi kararlaştırıyor. Şehsuvar Aktaş şöyle aktarıyor:

Sonunda şunda **kavilleştik**. Oyunu bu mendille bağlayıp bitireceğiz. Dünkü aksesuara biraz hoyrat da davrandık. Zarar görmemesi için bugün anlatıcıların aksesuarlarına özen göstermelerine bakacağız. Buradan oyun araştıracağız. (16.01.2017)

‘Uçuşan şal’ metaforunu deneyerek kendilerine oyun üretemediklerini doğrudan deneyimleyen Tiyatrotem, bugünkü girizgâh bölümünü doğaçlama çalışmasında ‘mendille oynayan iki anlatıcı’ metaforunu denemek üzere provaya başladı. Bir önceki gün şal ile yapılan doğaçlamalarda, birbirlerinden uzak noktalara konumlanmak zorunda kalmışlardı. Bu da, kendiliğinden etki-tepki eylemleriyle örülü, birbirine bağlı hareket dizisi oluşturmalarına engel olmuş ve oyun üretme konusunda Tiyatrotem’e katkı sunmamıştı.

İkili, tıpkı çocuk oyunlarında olduğu gibi, doğaçlamaya başlamadan önce kurallarını sıraladılar: Mendil ile bir süre oynamaca, mendil kapmaca, mendilin iki ucundan tutarak çekiştirme ve son olarak kimde kaldıysa, söze o anlatıcının devam etmesi gibi oyun kuralları konusunda ‘kavilleşme’ gerçekleşti. Sözlü doğaçlamalara başlamadan önce ısınma-hazırlık aşamasını gerçekleştirdiler. ‘Oyun güdüsü’ kışkırtma çalışması için mendil kapmaca, mendili top niyetine kullanarak aralarında paslaşma gibi harekete dayalı oyunlar oynadılar. Birinci aşamayı tamamladıktan sonra, olay ve söz örgüsü ezberi zihinlerinde olan **Aşk Yolunda** oyununun ‘girizgah’ bölümünün başı ile doğaçlama çalışmalarına başladılar. Ezbere bağlı kalma kaygısıyla aldıkları birkaç doğaçlamada arzu ettikleri oyunları bulamadılar. Koydukları kurallara geri döndüler. Bu kurallara bağlı olarak oynadıkça, bazı doğaçlamalarda etki-tepki ilişkisi daha kendiliğinden gerçekleşmeye başladı. Bazı noktalarda ‘oyun kuruldu’, ‘oyun oynamaya başladı’ hissi geldi, oyun güdüsü aktif hale gelen ikili, doğaçlamalarda bir rota olarak izleyecekleri kendiliğinden verdikleri tepki noktalarını saptayarak, bu noktaları, anlatıdan canlandırmaya ya da canlandırmadan anlatıya geçmek için kullanmak üzere ‘taklit-eşiği’ olarak belirlediler. Doğaçlamalar başladı ve bir yarım gün boyunca devam etti.

Gün sonu izlenimlerime göre, Tiyatrotem ikilisi çalışmayı memnuniyet dereceleri yüksek bir noktada tamamladı. Temgilce bir tabirle, bugünkü araştırma onlara ‘iyi geldi’.

Hem oynarken birbirlerinden en fazla bir mendil boyu kadar uzaklaşıp yakınlaştıkları, etkileşimi ve karşılıklılığı mendilin çevresinde daha kolay yakalayabildikleri; hem de hareketi ve oyunu bulaştırma refleksini daha kolay uyarabilecekleri için mendil ile oynama fikrine geri döndüler.

Nesne ile doğaçlama araştırmalarında neler gördüm?

Bir önceki provaya nazaran, mendil ile yapılan prova daha etkin ve etkileyiciydi; çünkü şal ile yaptıkları oyun yerine, bugünkü mendil ile buldukları oyunlar arasında bariz farklar gözlemledim: Örneğin mendil ile oynarken, birbirlerine ister istemez daha yakın konumlandılar. Yakın oynamak, oynarken mendili çekiştirmek, anlatımlarını zenginleştirdi. Hareket dizgeleri de çeşitlendi, daha seyirlik ve ritmik birer anlatıcı bedeni ve kimliği gördüm. Daha çok mizansen ürettiler, daha fazla jest kullandılar. Birbirlerine bakmadan, işaretleşmeden, birbirlerine arkaları dahi dönükken, hemen hemen her seferinde aynı anda girizgâha giriş yaptılar. Birbirlerinin nefes alış verişlerinden, nerede nasıl giriş yapacaklarını biliyorlar gibi... Oysa onlar ‘mekanikliğe’ düşme korkusu duydukları için, bir doğaçlamaya kendilerini olduğu gibi, herhangi bir yapı kurmadan bırakıyorlar. Nefes sesi dahi olmadan, bir oyuncunun duruşundan, nerede ve nasıl söze ya da harekete giriş yapacağını diğer oyun arkadaşının bedeni biliyor. Şunu kesin bir biçimde ifade edebilirim ki, ussal bir biliş değil... Hareket dizgesindeki ‘mendil kapmaca’ oyunu, söz dizgesinde ‘söz kapma’ çekişmesine dönüşüyor. Etkili hareket ile söz eşgüdümünü sağlamadan çalışmayı ilerletmiyorlar. Her hareketin sözsel, her sözün de edimsel bir karşılığı var. İkili, söz ve hareket armonisi yakaladıkça bir sonraki adıma geçiyor.

16 Ocak 2017 Provasında, bir doğaçlama birden fazla sayıda tekrar edildi. Her tekrarda ‘oyunsuluk’ arttı ve oyun üretme konusunda ikili yol kat etti. ‘Oyunsuluk’ arttıkça, ikilide kahkahalar, şakalaşmalar, ti’ye almalar fazlalaştı. Oyuncular giderek ‘genleşti’. Doğaçlamalar, daha izlenebilir hale geldi. Bu yargıya kendimden yola çıkarak

varabiliyorum. Nitekim provalarda gözlemci olarak yer alıp gördüğüm verileri yazıya geçmekle meşgul olurken, her seferinde kendimi Tiyatrotem'i izlerken yakaladım.

Girizgâhtaki belli bölümlerin hareket dizgelerini oturttukça, Tiyatrotem ikilisi 'oyunu çağırma' konusunda daha istekli ve güçlü girişimlerde bulunuyorlar. Denemekten çekinmiyorlar. Onlara göre, çalışmanın başlarında kendilerini daha önce ekipten olmayan kimsenin görmediği bir noktada, ilk defa dışarıdan bir yabancıнын sürekli dikkatli gözlerle kendilerini izlemesi esasında kendilerini oyuna 'geç' bırakma bir sebep teşkil edebilecekken, 'oyun güdüsü' aktif hale geldikten, oyuncular genleşme yaşadktan sonraki bir noktada, yabancıнын varlığını değil yokluğunu duyumsuyorlar. Diğer bir deyişle, sanki kimse yok ve kendileri yalnız prova alıyor gibi çevresel etkilerin prova akışını sekteye uğratmasına izin vermiyorlar. Bu şundan kaynaklanıyor: İkilin, kendi gündelik zaman ve uzam ile bağlantıları, onlara *liminal* bir alan yaratan **Tem-çerçevenin** içindeki anlatıya yöneliyor. *Liminal* alanda gerçekleşen "akış" deneyimi, Tiyatrotem'e anlatı örgüsü ve örgüyü canlandıracakları formları belirleme konusunda daha hızlı yol almalarını sağlıyor. *Akış*, oyun güdüsü kışkırtıldıktan sonraki bir evrede gerçekleşiyor. Oyun formları belirdikçe, bu onlarda, seyirciye karşı daha güvenli daha kendinden emin bir 'yönelme' gerçekleştirmelerini sağlıyor. Oyunun formu belirdikçe, o formun içinde daha özgür deviniyorlar, kendilerini o formun içine bırakıyorlar. Örnek vermem gerekirse, hareket dizgesi olarak 'mendil kapma' oyunu ile doğaçlamaya başlayan ikili, girizgâhın ilerleyen bölümlerinde buna benzer başka oyun formları kullanarak hareket dizgesini çeşitlendirdi. Jestüel anlatım yoğunlaştı, berraklaştı, seyirciden (kendimi seyirci olarak onları izlerken yakaladığım bölümlerde) tepki almaya başladılar. Her etkiye, kendiliğinden gelişen refleksif ve duysal tepkiler üretildi. Hareket dizgeleri, 'organik' tepkilerle örüldü. İkili, kendi oyunlarından keyif almaya başladıkça, seyirciden de tepkiler almaya başladılar.

Bence mendil işlerine yaradı. Anlatı, mendil ile çıkan oyunlarla izlenebilir bir hal alıyor. Daha sahici geliyor. Bazen çekim yaparken kamerayı unutuyorum ve onları izlerken yakalıyorum kendimi... Bu his ara ara geliyor. Oynarken birbirlerini sürekli izliyorlar. Aradaki kesintisiz ilişki oyun boyunca devam ediyor. Birbirleriyle sürekli iletişim halindeler. Pas alma verme ilişkileri çok kendiliğinden gelişiyor.

Tiyatrotem'in oyunu çağırarak için mekân ve nesneyle somut ilişki kurması gerekiyor. Oyunu doğuracak nesneyi kullanma pratikleri geliştirmek için – kendi değişleriyle – ‘ucundan bucağından’ çekiştirmeleri, dokunmaları, ölçmeleri ve tartmaları şart. Nesnenin hacmi ve ağırlığını, kendi mevcudiyetleriyle uyumlu hale getirmeleri, deyim yerindeyse, aynı frekansta titreşmeleri, gerekiyor. Çalışılan nesne kendi devinimleri ile uyumlu, oyun üretmeye, oyunu bulaştırmaya ve hareketi çeşitlemeye imkân sağlayacak materyal bir değeri varsa, bu nesneyle doğaçlamalara devam ediyorlar. Oyun bulma ve bulaştırmaya uyumlu nesne bulunana kadar arayışlarına devam ediyorlar. Oyunu arıyorlar. Oyunun gelmesi için, oyun materyalinin, onların birbirlerine oyunu bulaştırma eğilimine olanak tanınması gerekiyor. Arayışları sürerken bazen bireysel, bazen kolektif hareket ediyorlar. Ortaya çıkan oyun onlarda “*İşte, şimdi oyun geldi*” ya da “*Oyun kuruldu*” hissini yaratıyorsa, o oyun işe yarıyor anlamına geliyor ve buldukları oyunun hareket dizisini metin üzerine sabitliyorlar.

Mendil ile yapılan doğaçlama çalışmalarından yola çıkarak söyleyebilirim: Hareketi/devinimi bulaştırmanın başarılı olduğu doğaçlamalarda, bulaşma süreci seyir yerinden adeta ‘difüzyon’ olayı gibi dalga halinde gerçekleşiyor. Bulaşma gerçekleşirken, seyirci, oyunun ritminde estetik-ahenk algılanıyor. Kendimi, oyunlarını seyretmeye kaptırdığım anları anımsayarak deneyimimi şöyle anlatabilirim: Bu bölümlerde, seyirci oyunun içine giriyor, onların performansına yoğunlaşıyor. Adeta o meşhur avangard söylem ‘şimdi ve burada’ gerçekleşiyor. Oyuncular, oyunu/hareketi bulaştırma konusunda ahenkli bir ritm yakaladıklarında, iki oyuncuyu içine alan “oyun haresi” bu

kez seyirciyi de içine alarak genişliyor. Oyuncular ve seyirci, ahengi dozunda bir oyunun etki alanına girdikleri andan itibaren, “akış” deneyimi yaşıyor.

Oyuncular, oyunun etki alanına girdikleri noktadan itibaren, duyuları gündelik yaşantılarından farklı olarak, sürekli aktif, oyuna müdahale eden dış etmenleri (örneğin hapşırık, aksırık, borulardan akan su sesi, klakson sesi, telefon zili vs...) oyuna dâhil ederek duyuları aktif, kıvrak oyunculara dönüşüyorlar. Oyun güdüsü aktif hale geçen oyuncular, kinestetik refleksleri de açık hale geliyor, birbirlerini sürekli takip ediyorlar. Örneğin bugün, sahnede birbirlerine arkaları dönükken bile birbirlerini, sanki arkalarında gözleri varmış gibi görebildiklerine şahit oldum. Birbirlerine hareketi bulaştırma eğilimleri çok gelişmiş... Bu onların sahne mevcudiyetleri için oldukça hayati bir duyusu... Bir doğaçlamaya başlarken sadece ortak bir çıkış noktası belirliyorlar. Asla doğaçlamayı başlı başına kurgulamıyorlar. Neden böyle yaptıklarını sorduğumda, “*bir şeyin sonunu bilmek, oyun üretmemize engel oluyor*” cevabını aldım. Doğaçlama onlar için kinestetik refleksle hareketi bulaştırma hüneri süreklilik kazandıkça ilerliyor ve tamamlanıyor. Bir doğaçlamayı çoğu zaman tamamlamak için yapmıyorlar. Daha çok, oyun keşfetmek, belirledikleri başlangıç noktasıyla kendilerini oyuna bıraktıklarında, orada ne tür olanakların saklı olduğunu açığa çıkarmak ve tutmak için o an orada oyunu vücuda getiriyorlar.

Tiyatrotem için doğaçlamalar, oyuncu olarak sahnede nasıl konumlanılacağı yönünde de bazı keşifler yapılması için bir olanak olarak kullanılıyor.

Tem’e özgü bir **oynama habitusu** diyebileceğim **oynama kipinin** üretim sürecinin doğrudan tanıklarından biri olan Çetin Sarıkartal, konvansiyonel tiyatrodan görünür olmayan, fakat Tem’in özellikle kendisiyle birlikte çalıştıkları iki yapımda, sanki birer karaktermiş gibi sahne üzerinde bulunan, klasik dramatik metinleri bazen canlandırarak anlatan bir varlık kipi geliştirdiklerini belirtir. Sarıkartal “cin” adını verdiği Tem’e özgü bu oynama kipine şu sözlerle açıklık getirir:

Burada “cin” terimiyle ifade ettiğim - ve başka bir şekilde de adlandırılabilir olan - varlık kipi, aslında anlatıcı ve oyuncu konumlarının “gündelik üstü eylem” ortamında bileşimiyle ortaya çıkan bir master kimlik olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla, Stanislavski sisteminde rolün belirmesine kaynaklık eden “iç model” ile Brecht’in yöntemindeki epik oyuncunun karşılığı olarak da görülebilir. Ancak, Stanislavski sisteminde iç model oyuncunun imgeleminde oluşup seyirci tarafından görülmezken burada “cin” kimliği kanlı canlı bir biçimde belirir. Öte yandan, epik oyuncu bizler gibi bir insanın normalliği içinden belirirken burada “cin”, normalliğin sınırlarını aşan bir cana sahiptir, eylemlerinin göstergeleşmesi ve enerji kullanımı bakımından insanlarınkini aşan bir deneyim yaşar. Böylece, bir yandan Brecht tiyatrosundaki ikili yapı bu kez “cin” ile rol arasında gösterimde sürdürülürken diğer yandan Stanislavski sisteminde rol ile izleyici arasındakine karşılık gelebilecek bir etkileşim durumu, bu kez “cin” ile izleyici arasında oluşur. Kanımca artık katharsis’ten söz edilemez çünkü rolle özdeşleşime hiç benzemeyen bir kapılma durumu oluşmaktadır “cin” ile izleyici arasında. İzleyici, “cin” kimliğinin aşırı ilginçliğine sıcak bir bağlanma ile gösterimi izleyebilir. Diğer taraftan, bir “cin”den etkilendiğini farkedip de toparlanarak “kendine geldiği” anlarda, oyunun içeriği ve kendi deneyimi hakkında muhakeme yapabilir.²⁶⁶

Tiyatrotem’in mendil ile doğaçlama araştırmaları sonunda geldiği nokta, araştırmanın seyrini, onlara özgü bir oynama biçiminin varlığına götürüyor. Sarıkartal’ın “cin” adını koyduğu söz konusu **oynama kipi**, Tem’in oyunculuk biçimini Brecht’yen oyuncunun sahne üstü mevcudiyetine yaklaştırıyor. Arayışların sonu, kikayenin içine girerek **rolü canlandırma** ile hikâyenin dışına çıkarak, onu belli bir mesafeden seyirciye yönelerek, seyircinin varlığını kabul ederek **anlatma** arasında gidiş-gelişler yaparak, icranın ve icracının mevcudiyetine işaret eden bir sahne varlığı arayışlarına çıkıyor. Söz konusu bu durum, Tiyatrotem’in **oynama habitusunu** açığa çıkarıyor.

Doğrudan anlatma eylemini, dramatik oyuncululuğun önüne yerleştiren Tiyatrotem’in **oynama habitusunu**, hikâye anlatıcılığına yaklaştırmaktadır. Meddahlık konulu makalesinde “tek kişilik tiyatro” olarak adlandırdığı hikâye anlatıcılığının oyuncu ile seyirci arasında özel bir tür **kolektif deneyim** yarattığını iddia eden Agnieszka Ayşen Lytko’ya göre;

Tiyatro, özü olan oyuncu ve seyirci arasındaki bir etkinliktir. ...Hem büyüsel, hem de psikoterapi niteliği taşır. Özellikle bu tiyatro işlevi tek oyunculu tiyatro tipinde yoğunlaşır. ...Bu formun özelliği... Diğer bir insanla, onun kişiliğiyle ve fiziksel varoluşuyla direkt bir iletişim kurma ihtiyacıdır. Bu buluşma, sırdaşlığa benzer bir ortamı kurmakta ve seyirci-oyuncu arasında ortak bir duygu yaratmaktadır.²⁶⁷

²⁶⁶ Çetin Sarıkartal, “Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 29 (1), 2010, 76-77.

²⁶⁷ Agnieszka Ayşen Lytko, “Meddah: Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneği Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Tiyatrosu”, **Agon Tiyatro: Eleştiri-İnceleme-Tartışma Dergisi**, Sayı.10, Mart-Nisan 1997, Ankara: Doruk Yayıncılık, s. 194.

Tiyatrotem'in **anlatma** üzerine kurulu **oynama habitusu**, Türkiye'deki tiyatro otoritelerince, onların çağdaş hikâye anlatıcısı olarak kabul edilmesini sağlamaktadır. Tiyatrotem'i var eden iki oyuncu – Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş – araştırmaları süresince birlikte bir hikâye anlatmak üzere eyleme geçmiş, oyun araştırmış, tekrarlanabilir eylem dizileri olarak bulgularını sıraya dizerek oyunu seyirciye açmıştır.

Tiyatrotem'in seyircisiyle karşılıklı olarak yaşantıladığı bu **ortak deneyim ile** ritüelin katılımcıları arasında yaşanan deneyim birbirini anıştırmaktadır. Tiyatronun kökeninde hem ritüelin hem de hikâyeciliğin bulunduğunu, bugünün tiyatrosunun meddahlıktan biçimsel anlamda bir geri dönüşten ziyade, ritüel özelliğinden ötürü, seyirci-oyuncu bütünlüğünü kuran **ortak deneyimden** esin alabileceğini vurgulayan Lytko'ya göre, böyle bir ortak deneyimin kurulumu için işe önce oyuncudan başlamalıdır.

İnsanoğlu ilkel pozisyona, insanlığının özüne yönelmelidir. O zaman gerçek bir İNSAN olarak, arkadaşı, beraber dertleşebildiği bir kişi, hatta “sahnedası” vazifesini üstlenen başka bir İNSAN karşısına çıkabilir. Böylece “çıplak” hale getirilen ve yanılsamasını kaybettiren OYUNCU tiyatro işareti olarak dilinden kolayca etkilenen ve sözün oyunculukla canlandırılmasını bekleyen bir SEYİRCİ karşısında bulunur. Artık bu durum bütünlük, ortaklık ve ritüele beraber katılma ortamını oluşturur.²⁶⁸

Tiyatrotem'in arayışlarının sonunda eriştiği sahne metni 18 Ekim 2017 tarihinde gerçekleştirilen ilk gösterimde seyirci ile buluştuğunda, bu yönüyle, çağdaş tiyatronun bulgularıyla örtüşen bir konuma yaslanmıştı. Ortaya çıkan oyunun sonunda Tiyatrotem'in performatif unsurları kullanma ve seyircisiyle kurduğu karşılıklı ilişki, dramatik tiyatrodaki seyirci-oyuncu ilişkisini sorgulayan ve hikâye anlatıcılığı ile ilişki **şimdi ve burada** olma ile **kendi** olma durumunu açığa vuran performatif bir noktaya varmıştır. Tiyatrotem, anda ve kendi sahnesinde kendisi olarak, seyircisini de buna davet etmektedir.

²⁶⁸ Lytko, 1997, s.200.

3.3.3.2.3.2. Hareketi Bulaştırma

Alan çalışmasında izlediğim pek çok doğaçlamada, Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş, hiçbir zihinsel kurgu yapmadan, hareketin onları doğaçlamaya götürmesi arzusu içindeydi. Çünkü onlara göre zihinsel bir kurgudan hareketle yapılan bir doğaçlama, oyuncunun yaratıcılığını sınırlandıran bir yapı teşkil ediyordu. İlk defa 15 Temmuz 2016 günü atölyenin alt katına inildi ve seçilen birkaç anahtar kavram/motif üzerinden doğaçlama geliştirmeye yöneldiler. İkili hiçbir zihinsel kurgu yapmadan, birbirleriyle konuşmadan ve nerede ne yapacaklarını kararlaştırmadan kendilerini oyuna bıraktı. Sadece şunu biliyorlardı: Aralarında nasıl bir bağlantı olduğu bilinmeyen iki kişi, beş istasyonlu bir yolculuğa çıkıyor. Toplamda dört doğaçlama yaptılar. İlk iki doğaçlamada hiç söz kullanmadan, sadece harekete yer verdiler. Üçüncü doğaçlamada müzik kullanıldı, ancak oyuncular yine söz kullanmadı ve sadece hareket ile beş istasyonlu bir yolculuk yaptılar. Dördüncü doğaçlamada müzik kullanılmadı, oyuncular bu kez çeşitli nesneler seçerek yine söz kullanmadan, sadece harekete dayalı bir doğaçlama yaptı.

Tüm doğaçlamaları izledikten sonra, şunu fark ettim: İki oyuncu zihinsel bir kurguya yer vermeksizin, sadece bir çıkış noktası belirleyerek kendilerini harekete bıraktılar. Ama ilginç bir biçimde, birbirini bedensel olarak dinliyor ve yansılıyorlardı. Bunu nasıl yaptıklarını sordum; Şehsuvar Aktaş *kinesthetic response* olarak anılan ve “devin-duyusal etki-tepki” anlamına gelen bir tür ‘karşılıklık’ ilkesi ile çalıştıklarını ifade etti.

Yabancı kökenli bir sözcük olan kinestezi, Yunanca *kinein* (devinmek) ve *aisthesis* (algı) sözcüklerinin birleşiminden meydana gelerek *kineasthesia* biçimini alıyor. Kavram daha çok kaslarda, tendonlarda ve eklemlerde son bulan duyumlarla ilgili olan duyusal-duyumsal algı alanı olarak açıklanıyor. Kavramın Türkçeye uyarlanması, devinmek fiilinden hareketle gerçekleştiriliyor. Böylece kinestezi “devin-duyu”

anlamıyla Türkçeye giriyor.²⁶⁹ “Çoklu Zekâ” kuramcılarında Howard Gardner, bireylerin sözel ve matematiksel zekâları dışında farklı zekâ alanlarına da sahip olduklarını iddia ediyor. Toplam sekiz zekâ türü belirleyen Gardner’a göre insan popülasyonu; “sözel dilsel zekâ”, “mantıksal matematiksel zekâ”, “müziksel ritmik zekâ”, “görsel uzaysal zekâ”, “bedensel kinestetik zekâ”, “kişilerarası zekâ”, “içsel zekâ” ve “doğa zekâ” adı verilen zekâ türlerinden en az birini taşımaktadır. Kinestetik zekâsı gelişmiş birey, hareket ederek, dokunarak, mekanik ve kassal etkinliklerle öğrenme süreci geçirir.²⁷⁰ Gardner, nazıkçe hareket edebilme kabiliyeti ile diğer insanların ve nesnelerin hareketlerini ya da dinamiklerini doğrudan kavramayı içeren kinestezinin altıncı duyumuz olduğunu da iddia ediyor.²⁷¹

İnsana özgü devinimler, fiziksel ve zihinsel olarak kategorize edilmektedir. Devin-duyumuz ise, zihinsel izlenimlerimizin belirli bedensel organlarımız aracılığıyla veya bedendeki değişimler yoluyla duyumsanmasını sağlayan bir yetimizdir. Fiziksel devinimlerimiz işaret, simge ve kavram üretmede önemli imgesel çağrışımlar geliştirmemizi sağlar. Kinestetik zekâmız, fiziksel dünyayı bilmemizin kaynağıdır. Sözden önceki bir öğrenme yetisi olan bedensel kinestetik zekâmızın aktif biçimde kullanabilmemiz için “devin-duyu”muz hareketi geçirmeliyiz. Gözleyerek, etkileşim kurarak, yansılayarak ve dokunarak “devin-duyumuzu” aktive edebiliriz. “Devin-duyumuzu” harekete geçirebilmek için ayrıca ritm duygusu, denge, koordinasyon, hız, esneklik gibi bazı motor becerilerimizi geliştirmeliyiz.

Tiyatrotem, anahtar sözcükleri/motifleri birer çıkış noktası olarak kullanıyor. Bir doğaçlamaya başlarken, belirlenmiş tek zihinsel kurgu, sadece söz konusu çıkış noktalarıdır. Bunları sadece hareketi kışkırtmak, kendilerini hareketin akışına bırakmak

²⁶⁹ Ali Öztürk (Ed.), **Çocukta Yaratıcılık ve Drama** (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2005), S.117.

²⁷⁰ Emin Kuru, “Kinestetik Zekâ ve Beden Eğitimi”, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 21, Sayı 2 (2001), s.220-222.

²⁷¹ A. Bruetsch, **Multiple Intelligences Lesson Plan Book**, (Arizona: Zephyr Press, 1996), s.38.

için kullanıyorlar. Çok aktif olan beş duyunun yanı sıra, ek olarak birbirlerini “devin-duyu” ile takip ediyorlar. Aralarında “karşılıklılık” yakalandıktan sonra, Ayşe Selen’in benzetmesiyle, ikili birbirinin hareketlerini tıpkı bir “sardalya sürüsü” dalgalanması gibi yansılamaya başladıktan sonra, doğaçlama kendiliğinden kuruluyor. Devin-duyu yoluyla geliştirilen bedensel etki-tepki ilişkisi, ikili arasında bir “karşılıklılık” kurulmasını sağlıyor.

Tiyatrotem’in bedensel etki-tepkilerinde kendiliğindenliği sağlayarak “karşılıklılık” ilişkisini kurabilmek için birbirine **hareket bulaştırdığını** iddia ediyorum. Rutin tekrarlar, zihni susturarak hareketi konuşturmak için gerekli. Bu onlar için bir ön-kuşul... Ardından anahtar motifler/kavramlar/sözcükler/durumlar belirleniyor. Doğaçlamalara geçildiğinde, bulgular “hareketi bulaştırma” temelinde araştırılıyor. Bir doğaçlamaya başlarken, sonunun nasıl biteceğini asla zihinsel bir kurgu ile belirlemediklerini belirten Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş, çağrışım kanallarından akacak “oyunlaştırma” olanaklarının çeşitlenmesi için böyle bir strateji geliştirdiklerini belirtiyorlar. Bunun için, sadece doğaçlamanın çıkış noktasını belirliyorlar, ardından kendilerini harekete bırakıyorlar.

Hareketi bulaştırmak için **devin-duyu** adı verilen altıncı duyunun aktif hale getirecek ısınma çalışmaları yapıyorlar. Benim gözlemlediğim ısınma çalışmalarından bir tanesi, özel olarak tasarladıkları sopalarla oynamak üzerine şekillendirilmiş. 15 Temmuz 2016 tarihinde tuttuğum seyir notlarımda sopalarla gerçekleştirilen ısınma çalışmalarını şöyle not etmişim:

“Şeytan donlarını” giyen Temgiller, atölyenin alt katına geçerek şu egzersizleri yaptı.

1. Isınma egzersizi: Ayşe Selen, elinde tahta sopa, tek parmağıyla tutuyor, gözleri sopayı takip ediyor. Şehsu yerde ısınma hareketleri yapıyor. Sonra, o da yerden bir sopa alıyor. Omuzlarının ardından ileri-geri, sağa-sola hareket ettiriyor. İkisi de vücutlarını ısındırıyor. Sopalardan birini yere koydular. Ayşe Selen’in elinde kalan sopayla ısınma oyunu başladı. Ayşe Selen, tek parmağıyla elindeki sopayı dengede tutmaya çalışıyor, bu arada göz ucuyla takip ediyor. Şehsu, onu göz ucuyla izliyor. Tek parmağıyla sopayı Ayşe Selen’in parmağından devralmaya çalışıyor. Zaman zaman kendi ellerindeyken sopa, el değiştiriyorlar. Oyunun ana kuralı şu: birbirlerinin denge ve ritmini göz ucuyla

ölçüp tartarak sopayı elden ele geçirmek.... Birkaç kez sopa el değiştiriyor. Isındıklarını hissettikleri anda oyun sonlanıyor.

2.Isınma egzersizi: İkili karşılıklı duruyor. Ellerinde birer sopa... Göz ucuyla birbirlerinin ritmini takip ederek, ellerindeki sopaları değiş tokuş yapıyorlar. Ortak bir ritm ve dengeye varmaya çalışıyorlar. Aralarında bedensel, duyuşsal etkileşim ve uyumlanma sağlanana kadar oynuyorlar.

Şimdi 5 istasyonlu bir yolculuk varsayarak, birinci doğaçlamaya başlayacaklar. (15.07.2016)

3.3.3.2.3.3.Oyunu Çağırma

Isınma egzersizleri bedeni aktif hale getirmek için sıklıkla kullanılıyor. Ritm, koordinasyon, esneklik vs. gibi beceriler bedene hatırlatılıyor. “Devin-duyu” yetisi aktive edildikten sonra, “karşılıklılık” sağlamak için “oyun oynama” heveslerini kışkırtmaya yönelik eğlenceli oyunlar oynuyorlar. Ayşe Selen’in belirttiğine göre, bedenlerini doğaçlamaya hazırlamak için ısınma hareketlerinden sonra, çocukların oyun oynarken duydukları türden bir heves ile dolmak için aralarında çocuk oyunları oynuyorlar. Bunu da kendi deyişleriyle, “oyunu çağırma” için yapıyorlar. Oyunu nasıl çağırdıklarını sordum. Şöyle açıklıyorlar:

Oyun oynuyoruz. Bazen köşe kapmaca oluyor bu, bazen mendil kapmaca, bazen sopa değiştirmece... Hiçbir şey düşünmeksizin, kendimizi oynadığımız oyunun içine bırakıyoruz. Oyun oynarken, sadece oyuna odaklanıyoruz. Her şey askıda kalıyor bizim için. Çocuklar gibi şen oluyoruz. Çocuklaşıyoruz. Mutluluk hissediyoruz. Mesela ben, içimde kelekler uçuşuyor gibi hissediyorum oyun oynarken... (14.01.2017)

Tiyatrotem, “oyun şimdi kuruldu” pozisyonuna gelebilmek için, her provada oyun oynama güdüsünü uyandırmak, yani oyunu çağırma için önce egzersiz niteliğinde küçük oyunlar oynuyor. Kısacası çocukların oyun oynarken aldıkları hazzı duyumsamaya çalışıyorlar önce. Bu aynı zamanda onların fiziksel olarak da ısınmasını sağlıyor. “Oynama güdüsü” körükleniyor; güdü uyanana kadar oynuyorlar. Beden bu çağırma ile, oynamayı hatırlıyor. Bir provaya hazırlık aşamasıyla ilgili ortak görüşleri şu:

Bedenin oynamayı hatırlaması için bazen çocuk oyunları, bazen kendi uydurduğumuz oyunları oynuyoruz. Eğer oynamayı hatırlamak için zihni kullanır ve zihinle hatırlamaya çalışırsak, o zaman ezber atmış oluruz. Bu da otomatizmi doğurur. (14.01.2017)

Tiyatrotem’in **oyunu çağırma** için yaptıkları ısınma nitelikli eylemlerin tamamı, bir anlamda, kişisel olarak her bir sanatçının **oyun güdüsünü** harekete geçirmek için

uygulanıyor. **Oyun güdüsü** aktif hale geçtikten sonra başlanan bir doğaçlamada “devin-duyu” etkin biçimde çalışıyor. **Hareketi bulaştırma** daha çabuk gerçekleşiyor. İkili arasında, bedensel etki-tepki ilişkisi sahicilik ve kendiliğindenlik kazanıyor. Tiyatrotem’in bu tür bir deneyim yaşadıklarında nasıl hissettiğini Ayşe Selen şu sözlerle açıkladı:

Kendimizi unutuyoruz. Sanki biz yokuz, adeta kademe kademe yok oluyoruz. Oyun oynamaya başladığı, ya da kurduğumuz oyun işlemeye başladığı anda, bizler kendimizi unutuyor ve adeta o oyunun birer aktörü haline geliyoruz. Biz oyun oynamıyoruz; oyun bizi oynuyor. Kendimizi oyunun iradesine bırakıyoruz. Böylece senin tabirinle, *akış* gerçekleşiyor. O zaman *akışta* oluyoruz. (14.01.2017)

Selen’in bu sözlerinden şunu anlıyorum: **Oyun güdüsü** aktif hale gelen ikili, zihni susturmayı başarıyor. Oyun, kendi kurallarıyla onlara hükmediyor. Oyuncular, oyunun sadece birer aktörü haline geliyor. Bu ilişkide oyun, özne konumuna yükseliyor. Oyuncular ise, oyunun nesnesine dönüşüyor. Oyun, oyuncuları çevreliyor. Oyuncular, bilinçli bir biçimde zihinsel kurguları bir kenarda tutarak, kendilerini “oyun oynama” hevesine bırakıyorlar. Oyun tüm kurallarıyla onları kuşattığında, kendiliğindenlik de sağlanmış oluyor. **Hareketi bulaştırma** ile ilerleyen bir doğaçlama içinde *akış* deneyimi yaşanıyor. Bu biçimde gelişen bir doğaçlama sonrasında yazar ile oyunlar arasında şu konuşmalar ortaya çıkıyor:

Yazarın ilk yorumu: Bana bir sürü şey düşündürdü.

Şehsu: Çok kesintili geldi bu doğacın hissi... Arada adım atma ve tereddüt oldu, geri dönüş oldu. Hareket durakları, kesintileri oldu. Birlikte hareket etmeye çalıştığım için ilişki kurma ihtiyacı oldu. Aynı yere birlikte gidip birlikte mi varıyoruz sorusu vardı aklımda oynarken... Sonradan o soru işaret kayboldu, kendimi harekete bırakabildim. Kafanda tasarladığımı birbirine dayatmak gibi olmadı, ama o ortak oynama hissi sonrada ara ara çok iyi geldi. Birbirimizden aldığımız etkiyle oynadık. O iyi geliyor.

Yazar: Sürekli hareketten doğru gittiğiniz için bu kadar akışkan oldu. Hareket küçük hikâyelere sokuyor sizi. Bir imaj ya da hikâyeye takılmadan, sadece adım atmanın, dönme eyleminin kendisiyle uğraştığınız için sürekli hikâye gibi gözüktüler. Yazar olarak, ben de kafamdaki başlıklar üzerinden izliyorum. Hareket küçük hikâyelere sokuyor sizi, öyle gördüm ben. Biraz daha hareket araştırmasını daha akışkan deneyebilirsiniz.

Ayşe: Üst başlığımız vardı ama, ama harekete dayanarak gittik.

Şehsu: Hikâyeyi düşünmeden, beş istasyonu saptamadan, güzergahı da şimdiden saptamadan ama, “kinesthetic response” denen şey var ya, biraz bulaştı o, sonraki doğaçta daha fazla olabilir. Birinin deviniminin karşılığını diğerinde daha çok görmek...

Yazar: Sandalye sesi, su sesi, kapı gıcirtısı sesi... Etrafta olan biten her şey, duyduğunuz her ses hareketin içine karıştı.

Ayşe: O zaman yürüyüşü daha akışkan hale getirelim. Kinestetik (devin-duyusal) etkiye kendimizi daha çok bırakalım bir sonraki doğaçta... (15.06.2016)

Sonuç olarak, bir provaya hazırlık aşaması, büyük çoğunlukla **oyun oynama** eylemiyle başlıyor. Alan çalışması süresince Tiyatrotem’e yaptığım ziyaretlerin atölyenin alt katında gerçekleştirilen tüm pratik çalışmasında böyle tekrarlarla şahit oldum. Tekrar hatırlatmam gerekirse, 2016 yazında alana ilk içeriden bakışı gerçekleştirdiğim, genç yazarın da aramızda olduğu evre ve sonraki evrelerde yaptığım gözlemlerde, ikili masabaşı konuşmalarından sonra aşağıdaki prova alanına indi. Oyuncular doğaçlamalara başlamadan önce orada hazır bulunan sopalarla bir süre oyun oynadılar. Birbirlerini ve sopayı takip ederek, ellerindeki sopaları birbirlerine iletmeye çalıştılar. Kimi zaman denge bozuldu ve sopa düştü. Çoğu zaman başardılar. Her değiş tokuşta, birbirlerine muzipçe sataştılar. Bedenleri ısınana kadar aralarında bu tip sopa oyunlarına devam ettiler. Bir ara sopaları bırakıp, bildiğimiz türden ısınma hareketleri yaptılar. Aralarında oyunlar oynarken, sırtmalar, kahkahalar, çığlıklar, ünlem nidaları yükseldi. Nefes alış-verişleri değişti. Verilere bu gözle baktığımda, artık bu aşamaya “oyunu çağırma” adını verebiliyorum.

3.3.3.2.3.4. Oyun Haresi’ne Girme

Tiyatrotemce **oyunu çağırma aşaması** niteliği taşıyan provaya hazırlanma tercihi, alan çalışmasında *yakın-içeriden bakışın* gerçekleştiği her evrede, atölyenin alt bölümünde yapılan pratiklerde tarafımca somut olarak gözlemlendi. Tiyatrotem’in söz konusu yöneliminin ardında yatan nedenleri şöyle sıralayabilirim: Hiçbir önceden kurguya yer bırakmaksızın, hareketi bulaştırarak hikeyelerin/hikâyeciklerin kendiliğinden kurulmasını sağlamak; bunun için zihni susturarak bedenlerinin “devin-duyusal” etki ile fiziksel iletişim kurmak. Önce **oyun güdüsü** harekete geçiriliyor. Kendilerini oyun oynamak için kışkırtan oyuncular, **hareketi bulaştırma** ve **oyunu çağırma** aşamalarını iç içe gerçekleştiriyor. Üç ögeyi vücuda getirdiklerinde, oyuncular adeta ‘**oyuna kapılıyor**’. Oyun, tıpkı bir ‘**karadelik**’ gibi onları içine çekiyor, diğer bir

ifadeyle, onları kapsıyor. Somut gözlemlerimden hareketle, bu aşamayı **oyun haresi** olarak adlandırabiliyorum. **Oyun haresi** deyimin, mistik bir çağrışıma sahip olabilir; ancak ben bu deyimi burada ‘materyal’ bulgulara işaret etmesi için kullandım. Örneklemem gerekirse, Tem’in pratiğinde **oyun haresi** şu ‘materyal’ süreçlerden geçerek kendini gösteriyor: Oyuncular yoğun hareket ve nefes çalışması yaptıkça bedenleri ısınıyor, giderek üstlerindeki hırkaları çıkarıyorlar, eşofmanlar diz boyuna kadar katlanıyor. Vücut salgıları artıyor. Oyuncuların bedenleri, oyuna tepki üretiyor. Böylece, oyun oynamanın nasıl bir şey olduğuna dair bir tür ‘**hatırlama**’ pozisyonu oluşuyor. Bedenlerini uyararak, oyun oynama güdüsünü harekete geçirmeyi amaçlıyorlar. Geçmiş çalışmalarının da hep bu aşama ile yapılandırıldığını arşiv kaynakları ve yakın tanıklarla yaptığım görüşmelerde öğrendiğim Tiyatrotem ekibinin “oyunu çağırma” olarak okuduğum bu eylemleri, estetik üretime hazırlık amacı taşıyor. Bana öyle geliyor ki, Tiyatrotem’in hiçbir şey hesaplamamak için zihni susturarak, bedenlerine oyun oynamanın nasıl bir fiziksel eylem gerektirdiğine dair gerçekleştirdiği estetik üretime hazırlık süreci, o anda oyun oynadıkları alanda bir tür **oyun haresi** oluşturuyor. Oyuncular tüm mevcudiyetleriyle, gönüllü olarak kendilerini oyuna bırakıyorlar. Buradaki tabirimle, bile isteye **oyun haresine** giriyorlar. Şehsuvar Aktaş ve Ayşe Selen’in estetik üretime hazırlık süreci, tezin ikinci bölümünde irdelenen ritüellerdeki eşiksel durumunu (*liminallik*) çağrıştırıyor.

Tiyatrotem, **oyun haresinin** içine girdikleri aşamayı “**oyun oynamaya başlıyor**” cümlesiyle tanımlayabiliyor. Onlara göre bu aşamada, ‘**oyun, onları oynuyor**’. **Oyun haresinin** içindeyken, kendilerinde ne gibi değişiklikler olduğunu ve ne hissettiklerini sorduğumda Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş’ın terinin çok ağır koktuğunu, kendisinin tabiri caizse “cayır cayır” yandığını, ateşinin çok yükseldiğini ve vücut ısısı arttığı için üzerindeki kıyafetlerin bir kısmını çıkarma ihtiyacı hissettiğini belirtti. Atölyenin üst katında, masabaşında gerçekleşen okuma provasında buna şahit oldum: Ayşe Selen,

okumanın ilerlediği bir noktada eşofmanının üstünü çıkardı ve hava soğuk olmasına rağmen okuma provasına tişörtle devam etti. (15.01.2017)

Gözlemlerimi somut olarak doğrulayabilmem için, Tiyatrotem ile daha önce birlikte çalışmış olan yakın tanıklarla görüşme ihtiyacı hissettim. Tiyatrotem daha önce kendileriyle oyun yazarlığı, dramaturgluk, asistanlık faaliyetleri yürütmüş ve yıllardır samimi bir dostluğu paylaşan arkadaşları Ayşe Bayramoğlu, üniversite yıllarında Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nde tanışıklıkları başlayan ve yıllardır paylaşımları devam eden derin bağlarla arkadaşlık kurdukları Prof. Dr. Tülin Sağlam; 2010 yılından bu yana Tiyatrotem oyunlarını izleyen, sonrasında birlikte iki kez oyun çalışma deneyimi yaşamış olan, kendi tabirleriyle “gözüne ve zihnine” güvendikleri genç arkadaşları Saim Güveloğlu, yine birkaç yıl önce Tiyatrotem'in yaşantısına giren ve birkaç oyundur Tiyatrotem'in kostüm ve ışık tasarımcısı olarak çalışan Hilal Polat-Utku Kara çifti ile daha önce kendileriyle iki tiyatro oyunu çalışmasında yönetmen, dramaturg ve bir oyunda da kendi tabirleriyle **dış-göz** olarak yer alan Çetin Sarıkartal'ın görüşlerine başvurabileceğimi belirttiler.

Bir **dış sorgulama** sonrasında Tiyatrotem'in “oyunu parlatma” motivasyonunda **kırılma** yaratan “dış-göz” olarak Saim Güveloğlu ile ilk yakın tanık görüşmesini hayata geçirdim. 2010 yılından beri iyi bir Tiyatrotem izleyicisi olduğunu belirten Güveloğlu, günümüzde pek çok tiyatro topluluğundan farklı olarak, **Tiyatrotem'in yaşam biçimleriyle yaptıkları işler arasında hatırı sayılır bir uyum olduğunu**, bir dönem birlikte çalışma imkânına eriştiği için de kendisini şanslı hissettiğini belirtti. Tiyatrotem'e ilişkin hem “seyirci” ve hem de “dış-göz” pratiği olan Güveloğlu, ikilinin estetik üretime hazırlık sürecinde “devin-duyusal” etki-tepki ilişkisiyle “hareketi bulaştırma” ve “oyunu çağırma” aşamasından “oyun haresi”nin kurulması aşamasındaki etkinliklerine şu bilgilerle açıklık getiriyor:

Sinirbilim'deki araştırmalar, beden bir mekân gibi olduğunu ve farklı kimliklerin burada kurulabileceğini söylüyor. Zaten bunun böyle ilerlediği de söyleniyor. “Ben”

dediğimiz şey şu: Başkalarının sandığını sandığımız şeye “ben” diyoruz. Birisinin benim salak olduğumu düşündüğünü düşünüyorsam eğer, evet, salak oluyorum. Evet, algılarımız aslında çok kısıtlı ve çok tuhaf bir şekilde çalışıyor. Bunun tiyatro açısından ne kıymeti var? Rolü oynamak diye bir şey var ya, tonlamalara ayırmak, renklendirmek, nasıl yürür diye düşünmek filan... Bir böyle bir yaklaşım var, bir de bugünlerde sinirbilimin de doğruladığı, rolün sende belirmesi... Rol nasıl hareket eder diye senin düşünmen değil de, onun koşullarında düşününce zaten kendiliğinden hareket ediyor olması... Kendiliğinden yürüyüşünün değişiyor olması... Bu ikisi arasında Tiyatrotem ikinci bahsettiğim yerde gibi... Sen rolü oynayamazsın, rol gelir sende belirir ve oynar. Eğer ben, “Saim” kişisi bu bedende oynayabiliyorsak, o zaman Saim’i bir kenara bırakırsak, bir oyun cini gelip burada canlanabilir. Macbeth burada oynayabilir. Bir anlatıcı kipi burada belirebilir. Ben bu nasıl burada anlatacak gibi düşünmem, ama koşullarını düşündüğümde o nasıl anlatacağını zaten kendisi bulur. Yine mistik bir şey değil ama. Yine fiziksel bir şeyden bahsediyorum. Hayattaki karşılığı şöyle oluyor. Örneğin sohbet ederkenki sesimle, senle, ses kaydını açtıktan sonraki sesim arasında bir tık bir fark var artık. Şu anda oraya konuştuğum bilgisi de bende olduğu için ikisi aynı kişi değil tam olarak. Çok fazla ortak yanları var ama tam olarak da aynı kişi değiller. Mesela ses kaydına konuşan Saim, daha fazla düşünüyor ve çok doğru cümleler seçmeye çalışıyor. En basitinden... Koşulu farklı olduğu için omurgasının şekli de değişiyor, sesi de değişiyor. Bunu oyun koşullarında düşününce, örneğin Hamlet’i oynayacağım, o zaman babamın öldüğünü ve annemin amcamla evlendiğini hayal ettiğim anda o zaman bu bedende başka türlü şeyler olmaya başlayacak. Buna açık olmak ve Hamlet’in benim bedenimde oynamasına izin vermek... Tiyatrotem açısından da bu, o oyunbazlıkla bedeni açık hale getirmek ve anlatıcı kipinin - onlar oyun cini diyebiliyorlar – gelip o bedende yaşamaya başlaması... Bu mistik bir şey değil yine vurguluyorum. Bu sinirbilimcilerin de söylediği bir şey... Fiziksel bir şey... Farklı üst kimlikler arasında geziyoruz aslında... O zaman rolü de bir üst kimlik olarak düşünüp, hayatı bir kenara bırakıp, sahne gerçekliğinde bir kişilik oluşturuluyor aslında. O tabi biraz Tiyatrotem açısında oyunbaz, ne denir, onların güzel lafları oluyor, biraz böyle “cinli”, biraz gözleri parlak-parlak, biraz böyle kıkırdak, fıkırdak, oyunbaz, hani, oyun oynamayı seven ve oyuna davet eden... Seyircisini de oynamaya yönlendiren, oyuna çağıran bir tavır... (20.01.2017)

Yakın tanık ifadesi, kendi gözlemlerimle örtüşüyordu. Tiyatrotem, oyunu kendine çağırıyordu. **Tiyatrotem, oyunun bedenlerinde belirmesi için koşulları oluşturuyor ve oyun gelip, oyuncunun bedeninde oynuyordu.** Oyunun davete icabet edebilmesi için gerekli şartları oyuncular sağlıyordu: Oyuncular, kendilerini oyun oynamaya kışkırtacak bedensel ısınma hareketleri yapıyor ve aralarında oyunlar oynayarak, “oyun güdüsü”nü harekete geçiriyordu. Güdü aktive edildikten sonra, zihin susturularak “hareketi bulaştırma” refleksi geliştirilmesine yönelik fiziksel egzersizler yapılıyor, böylece bedensel özgürleşme ve kendiliğindenlik akışkan hale getiriliyordu. Oyunun, oyuncunun bedenine sirayet ettiğinde, Tiyatrotem’in “oyun haresi”nin içine girdiği anlaşıyordu.

3.3.3.2.3.5. Sözüñ Artikülasyonu

Alan çalışması süresince, **Tiyatrotem’in** oyunlarında performe edilebilir bir anlatı dili yakalama arayışı gözlediğimi söyleyebilirim. Yazıp oynadıkları oyunların tamamı incelendiğinde, anlatı şarkılar ve tekerlemeler ile başlıyor, bitiyor ya da kırılıyor. Anlatıya başlamadan önce ya da onların tabiriyle “makas değişikliklerinde” seyircinin dikkatini anlatıya, dolayısıyla anlatının içinde konu edinilen eylemlere yeniden toplamak için dili icraya yatkın olanaklarla donatıyorlar. Kendilerine özgü bir anlatı ve oyun dili oluşturmuş durumdalar. Adını geçirdiğim söz konu iki dili, “sözüñ artikülasyon” ve “beden artikülasyonu” başlıklarıyla ayırmayı tercih ettim.

Tem-arşivlerinde **Lahana Sarma** günlüklerinde, kimin bildirdiği belli olmayan, “*bir temaşa dili var oyununuzda*” sözleriyle Tiyatrotem’in dili kullanım biçimine, onların tiyatro geleneğimiz ile olan ilişkilerine dikkatimi çekmemi sağlayan bir not gözüme ilişti. Bu notu önemli bulduğum için seyir defterime not etmiştim. Günlüklere kaydedilmiş başkaca notları da önemli bulduğum için kendime not olarak düştüm. Örneğin bunlardan birinde, Bursa 7. Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali’nin düzenlendiği tarihlerde, Tiyatrotem’i izleyen merhume Prof. Dr. Sevinç Sokullu **Lahana Sarma** gösterimi için; “*Çok özgün, çok şirin, çok düzeyli, bu yüzden eksikliklerini görmezden geliyorum*” yorumunda bulunmuş. Kime ait olduğu belirsiz olmayan önceki görüş ile Sokullu’nun tırnak içinde alıntılanan ilgili görüşleri beni bir dolu soru işaretiyle baş başa bıraktı. Tiyatrotem’i ‘özgün’, ‘şirin’ ve ‘düzeyli’ kılan tiyatro yaşantılarının detaylarına inmem ve oyunlarının hepsinde aynı temaşa dilinin var olup olmadığını saptamam; varsa Tiyatrotem’in Temaşa geleneğimiz içinde nereye oturtulması gerektiği ile ilgili çıkarımlarda bulunabilecek çeşitli verilere ulaşmam gerekiyordu. Seyir defterimde ‘kendime not’ başlıkları altına tuttuğum hatırlatıcı notlarla bu dosyanın incelmesini bitirip ikinci dosyaya geçtim.

Tiyatrotem ile yürüttüğüm alan araştırması süresince, onlara ‘içeriden’ bakabildiğim iki oyun projesi denemesi olmuş, bunlardan birisi yarım kalmış [Adalar Hikayesi], diğeri ise [Aşk Yolunda] sona yaklaşmıştı. Bir taraftan zihnimde beliren bu düşünceleri seyir defterime notlarken, diğerk taraftan incelediğim ikinci dosyanın içinden çıkan bir not defterini incelemeye başladım. Bu not defteri, **Lahana Sarma**’dan sonra sahnelenmiş olan ve bir ‘devam’ niteliği taşıyan **Böyle Devam Edemeyiz** adlı tiyatro oyunlarının yoğun olarak Ayşe Selen tarafından tutulan günlüklerinden başka bir şey değildi. Günlükte, sadece tekerlemelerle oluşturulmuş bazı repliklere rastladım. Kimi sayfalarda, “*böyle bir oyun çalışabiliriz*” gibisinden akla gelen fikirler kabaca not alınmıştı. Kimi sayfalarda, yine kabaca sahne eskizleri ile tasvir çizimlerinin ilkel halleri vardı. Bazı sayfalarda deforme edilmiş, yazılışı özellikle değiştirilmiş bazı kelimeler bir araya getirilerek diyaloglar oluşturulmuştu. Anlamsız kelimeler, anlam taşıyan söz öbeklerine çevriliyor gibiydi. Parça parça okunduğunda okura ‘saçma’ gelen kimi kelimeler birer söz öbeğine dönüştüğünde bir tür ‘taşlama’ seziliyordu. Okuduklarım, yüzümde hafif sıırıtmalar oluşmasını sağladı. Söz öbeğinden ‘kendimce’ bir anlam çıkardıkça, kurmak istedikleri oyunun o sahnesi imgelemimde – adeta –canlanıyordu. Diğerk bir deyişle, kurdukları dil aktıkça, kurmaya çalıştıkları oyunun imajı zihnimde can buluyordu. Tiyatrotem, daha oyunun dilini kurarken, ‘teatral’, ‘seyirlik’ bir kaygı gözetiyor gibi geliyordu. Bulgularım ve vardığım ön-sonuçları doğrulamak için günümüze gelene dek çalıştıkları oyun metinlerinin yazılı birer nüshasını talep ederek incelemeye karar verdim. Bu metinlerin bir kısmını, beşinci evrede gerçekleştirdiğim ‘içeriden bakış’ aşamasında elde etmişim. Eksik olanları da bu evrede elde ederek alanı noktalamak için kendime not düştüm.

İncelediğim iki oyun günlüklerinden ve onlarla alanda çalıştığım süredeki gözlem ve dayanaklarımdan hareketle, Tiyatrotem’in, sahne dilini gündelik olandan ayırmaya özen gösterdiğini rahatlıkla ifade edebiliyorum. Tiyatrotem’in **Lahana Sarma** oyunu için

bir gözlemci/seyirci görüşünde de saptandığı gibi, bir tür “Temaşa dili” kurmaya özen göstermişlerdi. İlk iki oyunları **Lahana Sarma** ve **Böyle Devam Edemeyiz**’de en azından dil kullanımına yönelik net bir seçim yapmış gibi göründüklerini, oyunların günlüklerinden yola çıkarak algılayabiliyordum.

2016-2017 yılları içinde, Tiyatrotem’e ‘içeriden bakış’ gerçekleştirdiğim bir yıllık süre zarfında edindiğim izlenimler ve görüşlerin bilgisiyle Tiyatrotem oyunlarında, anlatı dili düzleminde tekrar eden motiflerin göze çarptığını söyleyebilirim. Tem-arşivinde karşıma çıkan, Ayşe Selen’in bir ‘reji asistanı’ ciddiyetiyle her türlü detayı yazıya geçirerek tuttuğu oyun günlüklerinde – Tiyatrotem’e özgü – tekrar eden motifler, basılı oyun metinlerini incelediğimde çoğunlukla kendini gösteriyor. Örnek vermem gerekirse; kimi oyunlarında konuşabilme/konuşamama, sözcükleri doğru telaffuz edebilme/edememe, anlatamayan masalcı/anlatıcı figürleri, tekerlemeler vs. gibi tekrar eden motifler anlatı metninde icra olanaklarını yükseltecek oyuncu nitelikleri arttırıyor. Dil ve anlatmak ile ilgili Tiyatrotem’in bilinçli bir seçimi olduğunu rahatlıkla söyleyebiliyorum. Özellikle tekerleme kullanımının neden bu kadar çok tercih edildiğini sorduğumda şu cevabı aldım:

Tekerleme, bir çalışmaya başlamak için iyi bir seçenek... Bize oyun veriyor... Gündelik olandan oyunun gerçeğine bir giriş sağlıyor... Oyuna başlayabilmemiz için tiyatro alanını belirliyor. (21.01.2017)

Tekerleme, gündelik hayat ile oyun hayatını ayıran bir ilk adım... Dilde gündelik olandan sıyrılmanın en oyunsu motifi olarak sık kullanılıyor. Aynı zamanda masalı çağrıştırıyor. Tekerleme, oyunsuluğu dil düzleminde gerçekleştirirken, kukla-tasvir ve gölge oyunu gibi görsel motifleri kullanıyorlar. Adı geçen motifler gündeliği oyundan ayırırken, gerçekçi-doğalcı insan temsilinden uzaklaşmayı da kendiliğinden sağlamış oluyor. Amaçları, anlatının seyirliğini çeşitlendirmek, katmerlendirmek için teknik ile oynama hünerini geliştirmek oluyor. Saptanan motiflerin hemen hepsi ikili zıtlıklar oluşturularak, Tiyatrotem’in amacına hizmet edecek biçimde metnin dokusuna

yerleştiriliyor. Metin düzeyinde adeta “edimsel temaşa” dili kuruyorlar. Bu dilin sahnede nasıl canlandırıldığına baktığımda, somut bir örnek olarak Tiyatrotem’in **Böyle Devam Edemeyiz** adlı oyunlarının günlüğüne eriştim. Oyunun tem-günlüklerinde, yirminci yüzyıl Polonya tiyatrosu yönetmenlerinden Tadeuts Kantor’un bir sözünü kendilerine not aldığını gördüm. Şehsuvar Aktaş, el yazısını okumama yardımcı oldu ve ekledi:

Sen şimdi soracaksın, sormadan ben cevap vereyim: Biz bu ve buna benzer birçok hoşumuza giden özlü sözü, mesleki bir saptamayı, hoşumuza giden bir hikâyeyi ya da o hikâyenin içindeki bir bölümü, bazen bir kelimeyi, bazen okuduğumuz bir şiirin keyif aldığımız bir dizesini, bir kitabın illüstrasyonunu... Aklına gelebilecek, bizim hoşumuza giden her şeyi, belki bir gün işimize yarar diye, not ederiz. Kıyısına köşesine bir yere de tarih atarız. Nerede, ne zaman, ne okuduk da neden hoşumuza gittiği ve neden not almaya değer gördüğümüzü hatırlamak için... (19.01.2017)



Görsel – 35: Tem Arşivlerinde İlk Gün – 19.01.2017

Kral Übü, biraz farklı olarak, Şehsuvar Aktaş’ın, geçmiş nostaljiye duyduğu bir özlemin sonucunda ortaya çıkmış. Yıllar önce, Şehsuvar Aktaş lisedeyken, Alfred Jarry’nin **Kral Übü** oyununu keşfediyor ve çok beğeniyor. Sene 2003’te, **Böyle Devam Edemeyiz** devam ederken, dönemin İstanbul Fransız Kültür Merkezi müdürlüğünü yürüten Alain Bourdon, Tiyatrotem’in adı geçen oyununu izledikten sonra, Rabelais’nin **Gargantua** ya da Alfred Jarry’nin **Kral Übü** adlı yapıtlarından birisini sahnelemeleri yönünde, onlara bir teklif götürüyor. Alain Bourdon’un teklifi, Şehsuvar Aktaş’ın ilk gençlik yıllarındaki hayalini tetikliyor. Hikâyede yer alan “teklif” ve “gençlik hayalinin tetiklenmesi” desenleri bir araya gelince, **Kral Übü** baskın geliyor ve Tiyatrotem **Kral Übü** çalışmaya başlama kararı alıyor.

Şehsuvar Aktaş'ın benimle paylaştığı bu anı, özellikle onun özelinde, Alain Bourdon'un 'teklifi' ve Ayşe Selen'in 'teşviki' ile Şehsuvar Aktaş özelinde, geçmişin nostaljisine duyulan özlemin hayata geçirilişinin somut bir örneği haline geliyor...

Yıl hala 2003... bir sonraki sanat sezonunda **Âlem Buysa Kral Übü**'nün oynanmasına karar veriliyor; ancak ekibin, oyunun nasıl sahneleneceğine dair, henüz en ufak bir fikri bulunmuyor... **Übü** provalarına başlamadan evvel, oyunun ön fikirleri gelişmeye başlıyor... **Böyle Devam Edemeyiz** adlı oyun devam ederken, adını “şakıma” koyduğum, Tiyatrotem'e özgü yaratıcı konuşmalar sırasında oluşan – ki o yıllarda da bu alışkanlıkları var – adını “dem” koyduğum gönüllü ya da gönülsüz olarak verdikleri oyun/prova molalarında ya da hayatın başka herhangi bir alanında ya da yeni oyuna dair ilk fikirleri oluştuğu, o sezon gösterimde olan **Böyle Devam Edemeyiz** adlı oyunları için tutulan günlüğe “*şöyle de bir şey olur mu...*” ya da “*böyle de bir kukla düşünebilir miyiz...*” anlamına gelen önfikirlerini notlanıyor. Bir yıl sonra ‘Übü ile ilgili oyun yapma’ tasarımlarını hayata geçiriliyorlar. “Tem-çerçeve” ile yorumladıkları Übü oyunu, Alfred Jarry'nin Kral Übü'sü olmaktan çıkıyor. Tiyatrotem'in **Âlem Buysa Kral Übü**'sü oluyor.

Ayşe Selen ile dizi çekimi sonrası yaptığımız arşiv “şakıma”sında, sahnelemek istedikleri bir oyunu, hayata geçirip geçiremeyecekleri meçhul olsa da, son kararı verme raddesine gelmeden bazen aylar, bazense yıllar önce, o oyunun çoğu zaman önce bir fikir düzeyinde tohumlarının atıldığını ve parça parça gelen fikirleri, o yıl çalışılan oyunun günlüğüne not edildiğini belirtti. “*Ama verdiğimiz kararı çoğunlukla hayata geçiriyoruz*” (21.01.2014) diye de ekledi.

Sonuç olarak Şehsuvar Aktaş'ın arşiv “şakıma”sında anlattığı **Âlem Buysa Kral Übü** adlı oyunlarının ortaya çıkma ve gelişme hikâyesinden, Tiyatrotem'e özgü, geçmişten bu yana tekrar eden iki davranışlarını daha açığa çıkarma imkânı buldum: Bunlardan birincisi; her oyunun çalışıldığı dönemde ‘mutlaka’ tutulan ‘Tem Günlükleri’. İkincisi ise; bir oyun çalışıldığı dönemde, bir sonraki oyunun tohumlarının fikir

düzeyinde belirmeye başlaması, hayata geçirip geçirilemeyeceği konusunda meçhul bir gelecek ile karşı karşıya olmalarına rağmen, fikirlerin serpilip gelişmesine imkân tanıyarak olgunlaşmaları yönünde çalışmalarını ‘umut’ besleyerek sürdürmeleri...

Arşiv taraması sonrasında, Tiyatrotem’in bazı oyun fikirlerini rafa kaldırdıkları, yarım kalmış oyun projeleriyle ilgili bir dosya ile de karşılaştım. Bu dosyadaki verileri incelediğimde, kimi oyunların fikir düzeyinde iken, kimilerinin hayata geçirilmesinden bir süre sonra yarım bırakılarak rafa kaldırılması üzerine bazı örneklerle karşılaştım. Üst paragrafta elde ettiği veriler neticesinde vardığım sonuçları çürütebilecek bir durum ile karşı karşıya kaldığımı fark ettim. Ancak bizzat ‘içeriden bakış’ gerçekleştirdiğim alan araştırması süreci içinde bire bir yaşadığım benzer bir vaka ile de karşılaştığımdan, geçmiş örneklerle gözlemci sıfatıyla tanık olduğum yarım kalan örnek vakayı yan yana okuyarak, önümde saklı duran bir imkânı ortaya çıkarabileceğimi düşündüm. Diğer bir deyişle, Tiyatrotem, kimi zaman olgunlaşmaları yönünde çalışmalarını ‘umut’ besleyerek sürdürdüğü bir çalışmaya olan inançlarını, doğrudan deneyimlerin dünyasından gelen somut kırılmalarla yitirebiliyor ve oyunu bazen sonradan değerlendirilmek, bazense bir daha asla ele almamak üzere rafa kaldırabiliyorlar. Yarım kalan bir çalışmanın son kertesini “Yanıldık!” hissi ile baş başa kalmak oluyor. Önümde saklı duran imkânın, bu noktada su yüzüne çıkmaya başladığını tespit ettim: Tiyatrotem, estetik üretim süreci geçirirken, bazı örnekler özelinde kırılmalar yaşıyor ve bariz biçimde ‘Yanıлма’ yaşıyor ve çalışmanın sonunu göremiyorken; bazı örnekler özelinde de kırılmayı tamir edecek dinamikleri bularak ‘Başarıya İkna Olma’ yaşıyordu ve estetik üretime devam edebilecek imkânların peşinden gidiyordu.

3.3.3.2.3.6. Bedenin Artikülasyonu

Sırasıyla, oyuncudan-oyuncuya ve oyunculardan seyirciye doğru gerçekleşen ‘yönelmeler’ sayesinde ‘oyun yeri’ ile ‘seyir yeri’ arasında karşılıklı bir etki-tepki ilişkisi

oluşmasıyla başlıyor. Böylece Tiyatrotem'in kurduğu 'oyun' yapısının etki alanında bir genişleme meydana geliyor. Ben bu olaya 'oyun haresinin genişlemesi' adını verdim. 'oyun haresi' genişlediğinde, oyuncular ve seyirciler, Tiyatrotem'in oyun performansında "akış" deneyimi yaşıyorlar. Ayşe Selen, oyunun kendilerini "dalga dalga" içine almasını, bir sardalya sürüsünün denizde büyük bir uyum ve ahenkle yüzüşüne benzetiyor. Sardalya sürüsü, yüzerken birbirlerini organik olarak takip edebiliyorlar. Takip esnasında ise, bir dalgalanma hareketi gözlemleniyor. Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş ile çalışırken "Kendimizi oyuna kaptırdığımızda tıpkı bir sardalya sürüsü gibi hissediyoruz" sözleriyle, "akış" deneyimlerini somut biçimde tarif ediyor. Gözlemlerime göre, böyle bir akış deneyimi yaşadıklarında, telaffuzu zor kelimeleri dahi çok rahat ve kulağa hoş gelecek derecede estetik telaffuz ediyorlar, telaffuzu zor bir cümle icra edilirken, gayri ihtiyari biçimde tüm jest ve mimikler, telaffuzu zor olan o söz veya söz öbeği için biçimleniyor ve bir beden artikülasyonu duyuluyor.

Beden artikülasyonu nasıl gerçekleşiyor?

Ekip, arayışlar sürecinde yeni buldukları oyunları unutmamak için "ne yaptık biz" sorusunun içlerinden kendilerine sorup unutmamak için zihinlerini o yeni buluşa yönlendirirken, o yöneliş nedeniyle diğer tarafta hazır olan ezber unutuluyor. Zihinsel bir yönelme sebebiyle olan ezber şaşıyor. Kopuşlarının kaynağı buymuş. Ama oyuna kapılınca, dil sürçmeleri kendiliğinden yok oluyor. Bedenleri o telaffuzu zor kelimeyi çıkarabilmek için şekil alıyor. Kelimenin, harfin artikülasyonu bedenlerinde şekil buluyor. Bu zamanlarda ezber unutma kaygıları birden bire yok oluyor. O an içindeler çünkü. Seyircinin kuşkulu bakışlarla dinleme-izleme pozisyonu ilgiyle izleme ve suratta sırtışlara dönüşüyor. Seyircideki ilgiyi algılamak için çaktırmadan bakıyorlar. Bazen seyircinin gözüne gözüne, bazen seyircinin bakışının bi iki tık yakınına bakıyorlar. Seyirci ile kendileri arasında karşılıklılık sağlandığı algılandıkça oyunları onların tabiriyle "köpürüyor" yoğunlaşıyor ve akış gerçekleşiyor. Bir rahatlama oluyor.

Akıştan kopma yaşadıklarında kendilerini daha mekanik hareket ediyor gibi hissettiklerini belirttiler. Kopuşu somut olarak algılayıp algılamadıklarını sordum. “Kopuş olduğunda, toparlanmak için fazla güç harcadıklarını, bu yüzden de yorgun ve bitkin hissettiklerini söyledi. Ayrıca, onlara göre, “oyun” gidince, kopuş gerçekleşiyor. Sözler ve hareketler klişeleşiyor, oyun ezberden gidiyor. Bedende hareket çeşitliliği asgari düzeye iniyor. Odak kaybolunca, dil sürçmeleri ve telaffuz hataları da somut biçimde artıyor, sadece ağız bölgesi hareket ediyor. Vurgu ve tonlamalar kayboluyor. Jestüel anlatım yok oluyor. Örnek bir gözlemimi aktarmak istiyorum: Kombin küçük bir arıza yaptığı gündü... 22 Ocak’ta yapılan provanın ‘arıza’ arasından sonra alınan doğaçlamaların ikinci bölümüydü... Şehsuvar Aktaş, ezberinin iyi olduğu bir bölümün doğaçlaması yapılırken, ‘kopuş’ yaşadı “çıktım..pardon..gitti” diyerek oyundan birkaç kez çıktı. bir kez daha başa sarıldı. Bir kez daha çıktı. sonra bir kez daha... Bu tekrarlar da “Çıktım..pardon..gitti” diyerek oyundan çıktığı anlara dikkat kesildim. Önce gözleri kısıldı, sonra alnını ovuşturdu, tuttu ve birkaç saniye öylece durdu. Daha sonra oyunu bıraktı. “gitti” dediği noktada, adeta kendisinden giderek uzaklaşan oyuna gözlerini kısarak bakıyordu. Bazen ezberi hatırlayarak doğaçlamaya devam etti. Ancak sesi, anlattığını yaşamıyordu, donuktu. Düz bir replik tekrarından öte değildi. Oyun haresinin etki alanına girmeden, ezberden devam edince, bir süre sonra kendisine de yapay geldiği için “çıktım..” diyerek yarıda kestiği doğaçlamalar oldu. Oyuncu, ‘oyun haresi’ oluşmadan, zihnindeki ezberle oyuna devam ettiğinde, bir süre sonra kendisine de yapay gelmeye başladı ve oyundan iradi olarak çıktı. Odaklandığım nokta, oyun haresi varken ile yokken arasındaki oyuncu tepkileri... Canlı, yaşayan bir oyun yoksa oyun, oyun olmuyor, düz ezber oluyor. Hare varsa, Tiyatrotem için oyun yaşıyor ve canlı bir organizma... Hare oluşmuyorsa, oyun ölü, yaşamıyor. Basit bir taklitten ibaret kalıyor. Mimetik niteliğini yitiriyor. Şehsuvar Aktaş’a kişisel olarak o anlarda yaşadığı deneyimi sordum. Oyunun oynamaya başladığı ve ‘oyun şimdi çağılıyor’ dediği noktadaki

oynama deneyimini tanımlamasını istedim. Şöyle dedi: “*Birlikte hareket ediyor olduğumuz yerlerde tekinsiz bir şeyler hissediyorum. Aynı yaratığın iki parçası gibi, Janus gibi...*” (22.01.2017)

‘Arıza’ arasından sonra alınan ikinci doğaçlamanın, iç-çerçeveye geçtikleri bölümde oyunun etki alanı genişledi. Benim tabirimle ‘oyun haresi’ ışıkarak seyirciyi de kapsadı. Onları seyreden olarak ben de iki oyuncuyu, iki parçadan oluşmuş bir tek varlığa benzettim. Oyun haresi oluştuğunda, iki oyuncunun çizmeye çalıştığı anlatıcı tipolojisine yeni jestler, tonlar, mimikler eklendi. Oyunun oyunsuluğu gittikçe arttı. Oyun itkileri en aktif haline yükseldikçe, oyuncuların oyuna daha derin bir noktada yoğunlaştı. Mesela Ayşe Selen seslendirirken, Şehsuvar Aktaş bir yerde onu yansıladı. Hikâyeyi sanki kendisi anlatıyor gibi Ayşe’nin seslendirdiği yerleri takip etti. Kendi benzetmeleriyle, “Sardalya sürüsünde birbirini peşi sıra takip ederken organik etki-tepki geliştirerek ‘dalgalanan’ iki balık gibilerdi...”

Tiyatrotem’in sahnesinde, ‘oyun alanı’ ile ‘seyir yeri’ birbirini karşılıklı olarak etkileyen, ‘deneyim ile oyun kurma’ ve ‘oyun ile deneyim aktarma’ sürekliliğinin yaşandığı dinamik bir ilişkiyi rahatlıkla gözlemleyebilirsiniz. Bu vurgunun somut bir deneyimini, yedinci evrenin ilk günlerinde yaşadım: İkilinin, **Aşk Yolunda** oyununa yazdıkları girizgâh bölümünü doğaçlayarak oyun araştırmaları yaptıkları günlerde, oyunun etki alanının – oyun haresinin – genişleyerek beni de seyirci sıfatıyla içine aldığı bazı örnekleri icra ettiler. Ben de seyirci olarak “Yok mu devamı? Devamı gelsin!” demiştim. Çünkü bu örnekte, kendimi seyirci olarak onların oyununu takip ederken yakalamıştım. Ama elime kâğıdı ve kalemi alarak alan notlarımı yazmaya çabaladığım anlarda, ilgimi başka bir tarafa kaydırduğım için Tiyatrotem’in doğaçlaması da mekanikleşmeye başladı. Onların mekanikliğe düşünce, izlerken benim de algımda dağınıklık yaşandı. Seyirci tepkilerim de mekanikleşmeye başladı: Bu anlarda esneme, uyuklama, zihnimde beliren başka imgelere yoğunlaşma, bakışlarımda dalma, dağılan

algımdan dolayı anlatıyı takip edememe gibi tepkiler ürettim. Bu yüzden, şunu rahatlıkla söyleyebiliyorum: İster provada olsun, ister oyunda, “seyredildiği kişi veya kişilerin ilgi ve dikkatinin kendi üzerinde toplandığını bilmek/hissetmek/sezmek, Tiyatrotem’in icra esnasındaki başarısını pozitif yönde belirleyen bir faktör... Seyircinin sayısı, salonun büyüklüğü hiç önemli değil... Seyreden bir tek kişi de olsa, çok kişi de olsa, seyircinin, onlara ‘dikkatle izleniyor/dinleniyor’ olduklarını hissettirecek bir niteliği olması yeterli... Bu onlarda pozitif bir ‘stres motivasyon’ yaratıyor. Oyun daha erken kuruluyor, hare daha erken aktif hale geçiyor ve oyun alanı ile seyir yeri arasındaki etki-tepki ilişkisi daha sahici bir noktadan ivme yakalıyor... İki tarafın ve iki alanın ‘karşılıklılığı’nın sağlanması Tiyatrotem’in icra anını güçlü kılıyor... Tiyatrotem’in “*Gösterim günü, bizim için sevgiliyle romantik özlem yüklü bir buluşma*” sözü burada anlamını buluyor. Onlar için bir seyirciye açılan bir temsil ile oyuncu ve seyirci iki sevgili. Temsil süresi, iki sevgilinin buluşmayı/kavuşmayı/bütünleşmeyi gerçekleştirdikleri bir zaman dilimi... O halde, uzun bir süre tüm titizlikleriyle seyircisine kavuşmak için çalışan Tiyatrotem için seyircinin hikâye anlatılırken ilgisini tümüyle ‘oyun alanı’na yöneltmesi gerekiyor ki bütünleşme sağlansın, buluşma anlamını bulsun... Kimi zaman arkaları dönükken de seyircinin tepkisini görebiliyorlar. Bir oyuncu arkası dönükken nasıl görür? Bunu sordum. Şöyle bir cevap aldım:

Bedenimizle görüyoruz. Bedenimizle, seyircinin bizde olduklarını algılıyoruz. Nefes alış verişleri değişiyor. Oflama boyutunda ise sıkıldıklarını anlıyoruz. Ritmik bir nefes alış verişse, ilgili olduklarını anlıyoruz. Mekân ısınmaya başladıysa, anlıyoruz. (22.01.2017)

Tiyatrotem’in sözleri, seyircisiyle adeta bedenlendiğini ele veriyor. Karşılıklılık sağlanıyor ve deneyim aktarımı gerçekleşiyor. Tem, bedenlenmeyi gerçekleştirdikten sonra oyununu seyircisine aktarmış oluyor. Seyirciyle karşılıklı bir alma-verme ilişkisi yaşıyorlar. Öz, aktarılıyor. Oyunun hakikati, yani “karşılıklılık” ilkesinin kurulabilmesi için hareket bulaştırılıyor.

Kendiliğindenlik, sürekli tekrar ederek sağlanıyor. Sürekli tekrar, *akışı* da beraberinde getiriyor. Beden öğreniyor, ezberliyor, içselleştiriyor. Örnek vermem gerekirse, girizgâh bölümünü çalıştıkları doğaçlamalarda, hangi cümleyi, hangi paragrafı kimin anlatacağı konusunda hiçbir bölümlleme yapmadan kendilerini doğaçlamalara bıraktılar. ‘oyun kuruldu’ dedikleri noktaya kadar oyun güdülerini kışkırttılar. ‘oyun haresi’ genişleyip oyuncular genleşme noktasını aştıktan sonraki aşama, *akış* deneyimi yaşanan aşama oluyor. Bu aşamada, oyuncular kendiliğindenlik kazanıyor. Bir oyuncunun verdiği bir mizansene, diğer oyuncu başka bir oyun ekliyor, etki-tepki ilişkisi organikleştikten sonra oyunun ritmine göre metin bölüşülmüş oluyor. Diğer bir deyişle, oyun bularak etki eden oyuncuya tepki ile karşılık gelene kadar etki eden oyuncu hareketinin başladığı yer ile bittiği yer arasında kalan diyalogları da seslendiriyor. Seslendirecekleri diyalog bölümlerini hareketi değiştiği noktalara göre kesiyorlar. Metin bölümlleme, hareket bazında eriştikleri kendiliğindenliğe göre gerçekleşiyor. Konuyu açmalarını istedim. Ayşe Selen sözü devraldı:

Caz müzikteki doğaçlama gibi düşün... Örneğin, trompetçi doğaçlamasını bitirene kadar arkasında çalanlar bir süre o doğaçlamanın bitmesini bekliyor. Arkada bekleyenler, önde doğaçlama yapan arkadaşlarının zaten nerede bitireceğini üç aşağı beş yukarı biliyor. Kalıpları var... Kalıbın içinde istedikleri kadar doğaçlıyorlar. Bizimki de sanırım bunun gibi bir şey... Yıllardır birlikte çalıştığımız için birbirimizin hangi sınırlarda gezinebileceğimizi seziyoruz. Oyunun daha çok başındayız... Daha neler çıkacak neler? (23.01.2017)

3.3.3.3. Tiyatrotem’i Seyre Dalmak

Bir tiyatro gösterimi, Tiyatrotem için **seyirciyle buluşma, seyirciyi oyuna çağırma** olayıdır. İki sevgilinin, arkadaşın, birbirini seven iki kişinin randevulaşıp buluşması gibi bir buluşmadır. Arzu edilir, özen gösterilir, uzun süre hazırlık gerektirir, özel bir kurgusu vardır, karşılıklı olarak beğenilme ve anlaşılabilirlik arzusu beslenir. Yine karşılıklı olarak, bu buluşmadan feyz alınır. Tiyatrotem, seyirciyle ilk buluşma ânı olan ilk gösterim (prömiyer) gününe kadar, doğaçlamalardan hareketle oluşturdukları anlatı

metinlerini sahneleme sürecine nasıl hazırlanıyor, sahneleme çalışmalarında deneyimi nasıl anlamlandırıyor? Aşağıdaki başlıklarda Tiyatrotem'in kendi oluşturdukları metinlerini sahneleme aşamasının analizi yapılacaktır.

Tiyatrotem oyun haresini kurduğu andan itibaren, büyük bir çekim gücüne erişiyor, seyirci tüm mevcudiyetiyle ilgisini oyuna çeviriyor. Örnek vermem gerekirse, alan araştırmacısı olarak onları gözlemlerken, bir taraftan video ve ses kayıt cihazlarını kullanmaya, diğer taraftan gözlemlerini seyir defterime not etmeye çalışırken, oyuncular kendilerini, kurdukları oyuna 'kaptırdı'. Benim deyimimle, 'oyun haresi' kuruldu. Aralarındaki etki-tepki ilişkisi, boşluk bırakmaksızın akmaya başladı. Bu sırada yaptığım işleri aksattığımı fark ettim. Tam olarak nerede olduğunu kestiremedim, ancak kendimi onları izlerken yakaladım. Araştırmacı kimliğimi bir kenara bırakarak onları seyre dalmışım.

Oyun bittiğinde kameramın açısını çevirmeyi ihmal ettiğimi fark ettim. Bu deneyimleri birden fazla yaşadım. Tiyatrotem beni oyunun hangi noktasında yakalamış ve adeta 'seyirci'leştirmişti? Üzerine düşünmeye başladım.

Kurdukları oyunun *akış* kazanmaya başladığı bir noktada onları seyretmeye başlamış olmam gerekiyordu. Ben işlerimi yaparken, seyirciyi varsayarak prova alıyorlardı. Bu noktalarda, işlerimi rahatlıkla yapıyordum. Ancak bir süre sonra, bana doğru oynamaya başladılar. Onların, varsayarak yöneldikleri 'seyir yeri' açısına giriyordum. Seyir yeri ile oyun alanı arasında – yani onlarla benim aramda – 'göz teması' kuruldu. Yoğun olarak yöneldiler. Bana etki ettiler. Karşılığında da onları izlemeye başladım. Seyirci olarak onların oyununa tepki vermiştim. Tepkimden emin olduklarında, bu kez oyuna karşı ilgimi kaybetmemem için jestüel anlatımları bana yönelerek adeta dalga dalga büyüdü.

Oyunları bittiğinde her zaman atölyenin üst katındaki masabaşına çıktık. Onlara 'seyirci' deneyimimi anlattım. Ardından sorularımı sıraladım. İlk olarak, bir prova ya da

oyun sırasında seyircinin varlığı ile yokluğunun performanslarına ne derece etki ettiğini sordum. Seyirci faktörünün yaratım ve aktarım sürecinde önemli olduğunu, ama seyircinin sayısından ziyade niteliğinin kendilerini daha çok ilgilendirdiğini belirttiler. Konuyu biraz açmalarını istedim. Şunu kast ettiklerini ifade ettiler: Sayıca az ya da çok fark etmez, seyirci olmalı... Ama oynadıkları oyuna ilgi duymalı ve onlarda ‘seyirci şu an bizi dinliyor’ izlenimini oluşturmali... Seyirci onları hiç nida üretmeden; aksırmadan, tıksırmadan, gülmeden, korkmadan, üzülmeyen usulca da izleyebilir; nida üreterek de izleyebilir. Ama kafasını başka yere çevirip bakınmamalı ya da uyuyakalmamalı... Kısacası, seyirci oyunlarını izlerken mutlaka tepki üretir; ilgili ya da ilgisiz olduğunu, ürettiği olumlu veya olumsuz tepkilerle dışa vurur. Onlar için önemli olan, seyirciden, izlendiklerine dair olumlu bir tepki almaları... Seyirci sadece ‘bakma’ eylemiyle dahi oyun alanına doğru yönelerek, anlatıyla ilgilendiğini gösterebilir. En asgari boyutta, Tiyatrotem bu ilgiyi duyumsadığında ‘yönelme’nin boyutunu değiştiriyor. Dolayısıyla, oyuncular kapsayan ‘oyun haresi’ bu kez ‘seyir yeri’ni dalga dalga kapsıyor. Tiyatrotem’in seyirciye doğru yayılan oyun haresi, temelde kültürel benzeşim ile kuruluyor. Kurulan oyun, ilginç bir biçimde seyirci ile oyuncular arasında aşinalık duygusu yaratacak benzerlikler sayesinde seyir yeri ile oyun alanını kapsar bir pozisyona doğru genişliyor. Kendileriyle çalışma deneyimi olan Çetin Sarıkartal da Tiyatrotem yapımları ile seyirci arasındaki ilişkiye benzer bir noktadan yaklaşarak konuya açıklık getiriyor:

Tiyatrotem-seyirci ilişkisinin yüzeyde...bir yanlış anlamaya, derinde ise istem dışı bir hatırlamaya dayandığı söylenebilir. Yüzeydeki ilişki, seyircinin gördüğü biçimsel yenilik üzerinden kurulur - ki bu aslında bir yanılsamadır. Oysa derindeki ilişki, gelenekten gelip bugün hâlâ imlem taşıyan unsurlarla kurulur. Çünkü bu unsurlar, istem dışı bir bellek çalışmasıyla, izleyicinin kendinde de var olan ve geleneğin derinliklerinden gelen kültür unsurlarını harekete geçirir.²⁷²

Tiyatrotem’e göre, ‘oyun alanı’ ile ‘seyir yeri’ aynı öze sahip, ama ikiye bölünmüş bir varlık. Oyun saati, bu ikiye bölünmüş varlığın buluşma saati... Bu buluşma, iki

²⁷² Sarıkartal, 2011, s.195.

sevgilinin özlme dolu romantik bir buluşma niteliğinde... Tiyatrotem, seyirci ile aralarındaki öz birlikteliğini ‘tiyatronun doğasına içkin olan oyun oynama içgüdü’sü’ olarak tanımlıyor. Onlara göre, seyirci ile Tiyatrotem’i tek bir bütün haline getiren ortak payda ‘oyun içgüdü’sünü harekete geçirecek teatral kodlar’dır. Kendi oynama performanslarında, yalnızca şimdiki anı önemli kılarak oyuncu-rol, oynamak-anlatmak, olmak-görünmek, oyuncu-seyirci gibi ikilikleri aşmaya yönelerek seyirciyle bütünleşme çabası sergilerler. Birçok yapımlarını izlemiş, bir dönem birlikte de çalışmış oldukları yakın bir tanık olan Nihal Geyran Koldaş, Tiyatrotem’in seyirciyle buluşma ve bütünleşme sürecini şöyle anlatıyor:

Bütün oyunlarda ortak bazı öğeler var ki oyunculukta, sahne üstü olmanın da temel gereklerinden: “Burada ve şimdi olmak.” Seyirciyi türlü şekillerde bir nevi selamlayarak sahneye çıkışlarından başlar bu. Seyirci oyun başladıktan sonra bir süre daha oyunun kıyısında ve şimdide tutulur. Sahnede anlatılan öykü, ister bir kuklanın oyundan düşmesi, ister bir hayal perdesi ardından hayal oynatıcısının belirerek sahne üstüne oyuncu olarak dahil olması, ister oyun içine oyun kuran sersem karakterlerin kendi kurdukları oyunu ikide bir bozması ile sık sık kesintiye uğrar. Ve hemen geçici olarak “burada ve şimdi”ye dönülür.

Bu dramaturjik seçimler oyuncunun kısa ama taze doğaçlamalar yapması için alan bırakır ona. Tıpkı uzun ironik tekerlemelerde olduğu gibi. Seyirci ile anlık kurulan direkt ilişkiler seyircide birlikte eğlenme duygusu uyandırır.²⁷³

Tiyatrotem ile seyircisinin ortak ‘öz’ü, doğu tiyatrolarındaki gibi, sadece o kültüre mensup olanların anlayabileceği kültürel olarak kodlanmış bir ortak geçmiş barındırmıyor. Tiyatrotem ile seyircisinin ortak öz’ü “karşılıklı” olarak birbirine yönelerek tiyatro sanatına özgü teatral kodlarla “oyun kurma” ve devinduyumsal bir etki-tepki ilişkisi geliştirerek “oyun oynama deneyimini aktarma” üzerine kuruludur. Şehsuvar Aktaş şöyle anlatıyor:

Bir *kathakali* izlediğimde, o kodları anlamıyor olabilirim. Ama icracının oynadığı anda kendini bırakışı, yoğunlaşması... Bir videodan dahi takip etsem, diyorum ki “bir şey oluyor, beni seyirci olarak içine çekiyor...” O kodları bilen seyirci, *kathakaliyi* izlerken başka bir yerden, kültürel geçmişin ortaklığından hareketle bırakıyor kendini o dansın içine... Ben ise o kültüre ait olmayan bir seyirci olarak, icracının performansına bırakıyorum kendimi... İcracının performansı beni çarpıyor. *Butoh* dansı izlemiştim yıllar önce. İlk izlediğimde elektrik çarpmış gibi oldum. (23.01.2017)

²⁷³ Nihal Geyran Koldaş, “Tiyatrotem Nasıl Oynar?”, *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, Sayı 18, 2011, s.186.

Yeni bir bölümün ezberinin alındığı bir çalışma günüydü. Gözlemlerime devam ederken, Tiyatrotem’in seyirciyle ilişki kurma biçimlerini daha detaylı inceleyebilmek için elime bir fırsat geçmesini bekledim. Yeni bölümün ezberi alındıktan sonra doğaçlamalara geçildi. Provadaki tek seyirci bendim. Bir seyirci olarak, Tiyatrotem’in seyir yeri ile ilişki kurma biçimi üzerine bazı saptamalar yapabilecek gözlemler edindim. Bunları şöyle ifade edebilirim:

1. Prova alırken, seyirciyi “varmış, salonda oturuyormuş” gibi kabul ederek, seyirciye yönelerek oynamaları.
2. Tem-çerçeveden iç-çerçevede akan hikâyeyi canlandırmaya geçtiklerinde, birbirlerine yönelerek oynamaları.
3. Gözlem halindeyken, beni “seyirci” olarak kabul edip, bana yönelerek oynamaları.

Tiyatrotem oyuncularının doğrudan bana bakarak, bana yönelerek oynadıkları yerlerde, işimi unutarak onları izlemeye başladım. Doğaçlama bittikten sonra, not tutmayı bıraktığımı, kameranın çekim yapıp yapmadığını kontrol etmeyi unuttuğumu fark ettim. Seyir yeri olarak varsaydıkları alana yönelerek oynadıklarında, canlı seyirci tepkisi varmış gibi icraya devam ettiler, tepki gelmeden ‘geliyor’ gibi oynamak bir süre sonra oyuncuların oyun motivasyonunu düşürdü, vurgular ve tonlamalar mekanikleşti. Örneğin, Ayşe Selen’in dramatik bir anlatım ile seyirciye doğrudan yöneldiği bir doğaçlama evresinde, canlı bir varlığa bir hikâye anlatma arzusunu doyuma ulaştırmak için doğrudan bana yöneldi. O bana anlattı, ben onu dinledim. Sonuçta, yapmam gereken işleri yapmayı unuttum. Doğaçlamanın başka bir evresinde, yönelimini oyun alanından kendi çalışma alanıma kaydardım. Elime defterimi alarak alan notu yazmaya başladım. Bu da oyuncunun yönelimini, olmayan seyirciye kaydırmasına neden oldu. Bir süre tepki geliyormuş gibi icrasını sürdürmeye devam etti. Ancak oyun beslenmedi. Oyuncu, ihtiyacı olan “karşılıklılık” ilişkisini kuramamış oldu. “Karşılıklılık”, Tiyatrotem’in oyun

kurabilmesi – benim deyimimle ‘oyun haresi’ni ışıtabilmesi – için bir “şah damarı” vazifesi görmektedir. ‘Oyun kurma’nın ilk aşamalarında, birbirlerine hareketi bulaştırma refleksi ile iletişim kurdukları için, seyirci ile de aynı ilişkiyi kurmaya yöneliyorlar. Oyun, bu ilişki kurulduktan sonra onlar için “canlı” ve “yaşayan bir oyun” haline geliyor. Ayşe Selen’in olmayan seyirci ile kurmaya çalıştığı “karşılıklılık” bağı, ynelimimi değiştirdiğimde, haliyle kurulamadı. Doğaçlama yle ya da böyle tamamlandı; ama oyuncular gelinen noktadan memnun değildi. Çünkü “karşılıklılık” kurulamadığı için oyun oynama gdleri doyuma ulaşmamıştı. Etki-tepki ilişkisi kurabilecekleri bir seyirci kitlesi yoktu.

Doğalamayı bir daha tekrar etme gereği duydular. İ-çerçevedeki hikâyeyi canlandırmaya yöneldiklerinde, “karşılıklı” oynamaya başladılar. “Karşılıklılık” ilişkisi kurulmaya başladığında, oyun da, onların tabiriyle ‘ağıldamaya başladı’. Sahnede farklı denge noktaları belirleyerek, o noktalar arasında gerçekleştirdikleri yönelmeler ile ‘oyunu çağırma’yı başardılar.

Doğaçlama çalışmasına küçük bir mola verildi. Masabaşı konuşmasına doğru geçerken, gözlemlerimi kesin yargılara bağlayabilmek için oyunculara zihnimde beliren düşüncelerimi aktardım. Tiyatrotem ile aradan önceki doğaçlamalarda kurduğum seyirci deneyimimi aktardıktan sonra, Tiyatrotem’in seyirciyle ilişkisine yönelik ne tür düşünceleri olduğunu sordum. şehsuvar Aktaş, cevapladı: “*Bizden kopan seyirciyi bırakıyoruz. Yönelimi değişen seyirciyi bırakıyoruz. Bizde kalan seyirciyle devam ediyoruz*” diyerek, icra pratikleri esnasında seyirciyle doğrudan bir “karşılıklılık” ilişkisi kurmaya çalıştıklarını net bir bicide doğrulamış oldu.

Tiyatrotem’in profesyonel meslek yaşantılarına atıldıkları günlerden bu yana yurt dışı turnelerinde, festivallerde sahne aldıkları bilgisinden hareketle, onlara, oyuncu olarak yerli seyirci ile yabancı seyirciye oynamak ve sahneden seyir yeriyle ilişki kurmak arasında bir fark deneyimleyip deneyimlemediklerini sordum.

Yurt dışında oynadığımız oyunlarda seyirciden farklı tepkiler geliyor. Türkiye’deki seyircinin tepki verdiği yerlerin dışında, hiç beklemediğimiz bir yerde de tepki alabiliyoruz. Ama bu, bizim yabancı seyirciyle kurduğumuz ilişkiyi değiştirmiyor. Yabancı seyircinin kültürel kodları farklı olabilir. Ama biz buna rağmen, oyunumuzu değiştirmiyoruz. Bizim için önemli olan şey şu: Seyirci bizimle mi değil mi? Seyirci tepkisiz de kalabilir, oyunun hiç olmadık bir yerinde de tepki verebilir. Bu bizim oyunumuzu değiştirmez; aksine biz o seyirciyle de bütünleşebiliriz. Yerli de olabilir yabancı da... Önemli olan seyircimizin bizi tüm varlığıyla izlemesi...(23.01.2017)

Ayşe Selen, oyunlarına ‘yılan görmüş kurbağa gibi’ hiç tepki vermeyen ‘Japon seyirci’* gelirse bir süre sonra seyirciyi düşünmeyi bırakıp, oyun esnasında kendilerini eğlendirmeye, bu yolla oyundan keyif almaya baktıklarını söyledi. Konu ‘Japon seyirci’ tamlamasına dayandı. Şehsuvar Aktaş, aslında Türkçeye yerleşmiş olan ‘Japon seyirci’ deyiminin haksız bir algı yarattığına dikkati çekerek bir yurt dışı turnesinde Japon uyruklu seyirciler ile olan bir deneyimlerini aktardı: *“Bu kadar sövüyoruz, adamların adını çıkardık, ama oyunu en dikkatli takip edip sonra gelip kutlayanlar da onlar oldu. Demek ki, oyun onlara bir yerden dokundu”* diyerek ‘öz’ meselesinin kültürel kodlarda değil, performansın doğasında aranması gerektiğini vurguladı. Bunun üzerine Ayşe Selen, son turnelerinde Ruslar’ın da dili anlamadıkları halde, gelip oyundan sonra tebrik ettiklerini, oyunu çok başarılı bulduklarını, seyirciyle iletişimin aracının ‘dil’ değil, ‘performans’ olduğunu, ne anlatıldığının değil, anlatılan şey her ne ise, o şeyin ‘nasıl’ anlatıldığının burada önem kazandığını vurguladı. (23.01.2017)

Sonuç olarak Tiyatrotem, uyruğu ne olursa olsun, yabancı seyirci ile yerli seyirci açısından etki-tepki ilişkisi her zaman aynı noktalardan yakalanmasa da, genel anlamda ‘seyirci’nin onları izlerken tam bir yöneliş ile oyunu takip etmeleri onların “karşılıklılık” ilişkisini kurabilmeleri için yeterlilik sağlıyor. Tiyatrotem’in seyircisiyle bütünleştiren yegâne ‘öz’, kurdukları oyunun “performatif niteliği”... Tiyatrotem, seyircisini, oyunun performans skoru ile yakalıyor.

* Türkiye’de komik, dramatik ya da trajik nitelikler taşıyan herhangi bir sahne gösterisini izlerken tepkilerini dışa vurmayan seyirci modeli için kullanılan deyim.

SONUÇ

Bu tez çalışması, tiyatro pratiğimizin, yirminci yüzyıl tiyatrosunda gerçekleşen paradigma değişiminden ne derece nasiplendiğini deneyim sahibi bir yerli örnek üzerinden saptama motivasyonu ile yürütülmüştür. Çalışmada, Türkiye tiyatro geleneği içinde yetişmiş, Batılı klasik temsil kodlarıyla örülü bir akademik tiyatro eğitimi aldıktan sonra profesyonelleşmiş, yıllar içinde kendine özgü geliştirdiği çalışma pratikleriyle tiyatro üretimine devam eden **Tiyatrotem** ekibinin usta-sanatçıları *Ayşe Selen-Şehsuvar Aktaş* ikilisinin çalışma disiplinde deneyimin hangi dinamikleri harekete geçirdiği saptanmıştır. Gelecek araştırmacılara örnek teşkil etmesi amacıyla ilk defa bu tez ile tiyatro üretiminin metin ve sahne boyutlarına etnografik alan çalışması uygulanmış, elde edilen bulgular, Tiyatro ve Antropoloji disiplinleri çerçevesinden yorumlanmıştır.

Bilindiği üzere, tiyatromuz 1839 Tanzimat dönemi itibarıyla Batılılaşma sürecine girmiş, Batı'dan öğrenilen hazır kalıplar tekrar edilerek yeni bilgiler yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. 1960'larda Türk tiyatrosu, batılılaşma ilkeleri doğrultusunda bilgi yaygınlaştırma ve tiyatro alanına yönelik bir kültür oluşturma modelini terk ederek "sentez" fikrine yönelmiş, **özü** yerli **biçimi** batılı bir tiyatro kültürü yaygınlaştırılmaya başlanmıştır. Ancak yine bilindiği üzere, Türkiye'de tiyatronun seyri, kendine özgü bir tiyatro kültürüne varmış değildir. 1964 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde kurulan Tiyatro Kürsüsü'nde Prof. Dr. Metin And ve Prof. Dr. Nurhan Karadağ'ın gerçekleştirdiği araştırmalar ve tiyatro geleneğimizi ele alış biçimleri, çağdaş araştırmacıları Türkiye'de tiyatro geleneğini yeniden ele almaya sevk etmektedir.

Çalışma bu yüzden, gelecekte araştırmacıların Türkiye tiyatrosunun kültürel çerçevesinin oluşumuna bir katkı sunmak adına, alana yönelik çağdaş gelişmelerin ışığında tiyatro sanatını farklı disiplinlerle uygulama, düşünme ve kuram geliştirmesini

teşvik etme motivasyonu, kendi tiyatro kültürünü oluşturmuş **yerli** bir örneğe başka bir disiplinin araştırma yöntemiyle odaklanmıştır.

Tiyatrotem özelinde yürütülen alan çalışmasına bir hazırlık olması amacıyla, avangardın ortaya çıkışı ve dönüşümünden başlayarak, çağdaş tiyatronun geldiği son noktada **oyuncunun sanatına** ve **oyuncu ile seyirci arasındaki canlı deneyim** vurgusuna yönelik kuramsal bir perspektif oluşturulmuştur. Batılı dramatik oyuncu modelinden oyuncunun bedenine giden süreçte ortaya konan teatral arayışlar neticesinde *icracı* adı verilen oynama biçimindeki “şimdi ve burada kendine işaret etme” nosyonu ile konvansiyonel tiyatro oyuncusu arasındaki kesişme ve ayrışma noktaları üzerinde durulmuştur. Buna göre, kendinden başka birini oynama yönelimi ile rolü yaşantılamaya yönelik sahne varlığı ortaya koyan Batılı dramatik oyuncunun oynama biçimine karşıt, oyunun şimdi ve burada izleyeni ile dolaysız biçimde yaşantılanan **canlı bir deneyim** olduğuna vurgu yapan *icracının* oynama biçiminden ne anlaşıldığı Batılı avangard tiyatro insanlarının görüşlerine başvurularak ortaya konmuştur. Yirminci yüzyıl tiyatrosunda ve oyuncunun sanatında denyime yapılan vurguyu anlaşılır kılmak için **deneyim** kavramının Almandaki *erlebnis* ve *erfahrung* anlamlarıyla etimolojik sorgusu yapılmıştır. Buradan hareketle, tiyatro sanatı açısından *erlebnisin*, şimdi ve burada içinden geçilen bir **olay** olduğu; *erfahrungun* ise olup bitmiş bir yaşantının ardından, **hatırlama** eylemiyle elde edilen kavramsal bir **olgu** olduğu anlaşılmıştır. Adı geçen kavramlar çağdaş tiyatronun bulgularını değerlendirirken kimi ayrımlarda işe yaramaktadır. Dram metninin tahakkümünden kurtulmak üzere yirminci yüzyılın ilk yarısında tiyatroyu “teatralleştirme”, ikinci yarısında “edimselleştirme” girişimleri sergileyen avangard sanatçıların, çağdaş dünyada tiyatroyu deneyimin *erlebnis* anlamıyla yeniden yapılandırıdıkları görülür. Yüzyılın son çeyreğinde, çağdaş anlamıyla tiyatronun şimdi ve burada en az bir oyuncu ile bir de seyircinin arasında yaşanan canlı deneyim ilişkisi olduğuna yönelik bir tanıma varılması bu yargıyı destekleyen bir sonuçtur. *Erfahrung*

anlamıyla deneyimin çağdaş tiyatrodaki işlevlik kazandığı nokta, yaşanan geçmişin şimdide **hatırlanması** üzerine yürütülmüş oyuncunun sanatı araştırmalarında karşımıza çıkmaktadır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında oyuncunun işlevsel yaşantısı ve ruhsal derinliği üzerinden yürütülen yöntem araştırmaları, giderek bedene yönelmiş ve oyuncunun oynama eyleminin bedeninin hafıza kodları üzerinden yürütülmesine yönelik bir odak kayması yaşanmasını da beraberinde getirmiştir. Bedene yönelik odak kaymasının ardında, tiyatronun disiplinler arası ortaklıklarla yürütülen araştırmalar içinde yeniden tanımlanmasına sebebiyet verecek bulguların yer aldığı söylenebilir. Özellikle antropoloji disipliniyle kurulan ortaklık, tiyatroyu ve oyuncunun sanatını yirminci yüzyılda, fiziksel mevcudiyete işaret eden hareketin yasaları dolayımında sorunsallaştırmış; ritüel, beden, deneyim, kolektif bilinçdışı, törensellik, katılım vb. kavramlar üzerine yürütülen araştırmaların sonuçları tiyatro sanatı açısından değerlendirilmiştir. Tezin ilk bölümünde ele alınan **ritüel deneyim, ritüelleştirme, sosyal drama** gibi anahtar kavramlardan çıkan sonuç, çağdaş tiyatrodaki oyuncunun bedenine yönelik yöntem araştırmalarının merkezine, kendi bedeninin hafıza kodlarıyla harekete geçen oyuncunun sahne partneri ve seyircisiyle arasında gerçekleşecek canlı deneyimin dinamik kurucusu olma düşüncesinin yerleşik hale gelmesine katkı sunmuştur.

Antropoloji disiplininin bir yöntem olarak sıklıkla kullandığı Etnografi, Türkiye tiyatro geleneği içinde yetişmiş tiyatro sanatçılarının oyun çalışma pratiklerine uygulanarak; Batılı ve Doğulu formları tiyatro geleneğimizin gösterime dayalı etmenleriyle bir araya getiren Tiyatrotem örneği üzerinden, deneyimin estetik üretim üzerindeki üretici ve dönüştürücü yönü ortaya konmuştur. Bedenin olanaklarıyla içselleştirilmiş davranış pratiklerini çözümlemeye yönelik bir beden antropolojisi dile getiren Bourdieu'nün **habitus, alan, doxa** kavramları, Tiyatrotem ile alan çalışmasından elde edilen bulguları çözümlemede yol gösterici olmuştur.

Geçmişte seyirciyle buluşmuş on iki yapımın deneyiminin bilgisi ile kendi yolunu çizmiş bir ekip olan Tiyatrotem'in, **Aşk, Ayrılık ve Başka Şeyler** oyununu sahneleme sürecindeki performatif unsurları kullanma biçimi, onlara özgü bir tiyatro ve oyunculuk tanımına ulaşmayı mümkün kılmıştır. Geçmiş oyunlarında, hayal perdesinde kendi tasarladıkları ve yaptıkları tasvirleri oynatma, kukla tasarım, yapım ve oynatma deneyimine sahip olan Tiyatrotem, **oynatma** ile **oynama** kavramları arasındaki farkı, kendi pratikleri dâhilinde ortadan kaldırmıştır. Diğer bir deyişle, kuklayı ya da tasviri hayal perdesinde oynatmak da onlar için oyuncunun sanatının sınırları içine dahildir. Nihayetinde, oyuncu ister doğrudan seyircinin gözleri önüne çıksın, isterse hayal perdesinin ardında seyirci karşısında olsun, tüm mevcudiyetiyle sahneyi kapsamalıdır. Kapsamın genişlemesi için, oyuncu bedeninin tüm fiziksel olanaklarıyla oyun oynamaya hazır olmalıdır.

Reşat Ekrem Koçu'nun seçilmiş öykülerinden uyarladıkları **Aşk, Ayrılık ve Başka Şeyler** adlı oyunlarında, kukla veya tasvir kullanmaksızın, hayal perdesine başvurmaksızın, bir adet beyaz mendil ile iki anlatıcının somut varlığı üzerine kurulan bir sahne dili geliştiren ikili, TEM'e özgü oyunculuk biçimini **anlatıcı** ile **anlatılan** ve **anlatıcı** ile **seyirci** arasındaki ilişkilerin **görünür kılınması** üzerine kurmuştur. TEM'in sahne üstü varlığı, Batılı dramatik oyuncunun kendi varlığını yadsıyarak rolü yaşama motivasyonundan uzaktır. Seyircilerine hikâye anlatan iki anlatıcı olduklarını hiçbir zaman unutmadan, kendi mevcudiyetlerine de işaret ederek, temsilin sınırları dâhilinde konumlanırlar. Tiyatrotem titizlikle tüm detayların prova edildiği bir sahneleme süreci sonunda, şimdi ve burada kendi mevcudiyetine doğrudan işaret eden çağdaş bir *icracı* olma iddiasından uzak görünmekle birlikte, performatif unsurları kullanma biçimindeki ustalıkları ile *icracının* araşsal marifetlerine yakınlaşmaktadır.

Tiyatrotem'in oyun kurma, oyunu seyirciye sunma pratikleri incelendiğinde, **deneyim** bir belirleyici ilke olarak karşımıza çıkmaktadır. Alan çalışmasının somut

gözlem ve görüşme bulgularının düşünömsel (reflexif) antropoloji çerçevesi içinde, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan Etnografi perspektifi ile yapılan değeriendirmesi neticesinde, Tiyatrotem'in tiyatro költürünün temel referansı deneyim ile oyun kurma ve kurulan oyunu "karşılıklılık" ilişkisi kurularak seyirciyle paylaşma üzerine şekillendiğı belirlenmiştir.

Performatif unsurları kullanma ve seyircisiyle kurduğı karşılıklı ilişki biçimi ile Tiyatrotem, çağdaş tiyatronun bulgularının yankılandığı bir yerli ekip kimliği çizmektedir. TEM'in sahnesine uğrayan seyirci, dramatik tiyatrodaki seyirci-oyuncu ilişkisini sorgulayan çağdaş hikâye anlatıcıları ile kendini doğrudan karşı karşıya bulur. Oyunu çağırma, oyunu oynama, hareketi bulaştırma, oyun haresine girme, hareyi seyirciye doğru genişletme gibi eğilimleri, anlatıcı kipleriyle **şimdi ve burada** olma ile anlatıcının **kendiliğine** işaret etme durumuna vurgu yapan TEM'e özgü pratiklerdir. Bedenin hafıza kodlarından doğacak hareketi elde tutarak, onlara göre **organik** niteliğı taşıyan bu hareketler üzerine oyun kuran TEM, seyirciyi samimi olarak oyunu karşılıklı yaşamaya, diğeri bir deyişle oyun arkadaşı olmaya davet eder.

Tiyatrotem'in estetik buluşları ile anlam kazanan oyunculuk tavrı, görünen gerçeğinin gerçek olmadığını, esas gerçeğinin, gerçek gibi görünen şeyin ardında saklı olduğuna işaret eder. TEM bu yolla, seyircisinin **gerçek** kabul ettiğı dünyanın gerçekliğinden **şüphe** etmesi yönünde bir tiyatro estetiğine varmaya çalışır. Bu nedenle aşırılıklar, gerçeküstü ögeler, gündelik dışı bir anlatım diliyle hikâye edilir ve anlatı, seyircinin varlığına doğrudan yöneltilir. Böylece TEM gösterimleri, dördüncü duvarı yok sayarak, seyirci ile oyuncu arasında karşılıklı anlatma-dinleme ilişkisinin kurulduğı **canlı bir deneyime** dönüşür.

Her Tem yapımı, temelde bir hikâye anlatır ve bunu kendilerine özgü bir ifade biçimiyle hayata geçirir. Tem'in tiyatrosunda değışmeyen şey, hikâye anlatmak, her

yapımda değişen ise o hikâyenin nasıl – doğrudan mı dolaylı olarak mı – anlatılacağıdır. Tiyatrotem, her sahneleme sürecinde buradaki **nasıl** sorusunun cevaplarını araştırır. Her farklı hikâye için farklı bir anlatıcı modeli araştırmaları başlar. Hikâye seyirciye kimi zaman anlatıcının dolaylılığı ile sunulur. Kimi zaman ise gösterim içinde doğrudan canlandırmalar ile sunulur. Tem'in sahne üstü varlığı, bu yüzden **oyynamak, yapmak, paylaşmak**, kimi zaman da **kendisi** olarak **bir şey yapmak** üzerine kurulur.

Salt hikâye anlatıcılığının kendisinin, dramatik canlandırmaya elverişli bir gösterim biçimi olduğunu savunan Tiyatrotem için anlatma üzerine kurulan bir yapı içinde dramatik etki yaratılabilir. Bu etkiyi yakalamak için hikâye anlatmanın olanaklarını araştırdıkları sahneleme sürecine dramaturjik perspektifle bakmayı ihmal etmezler. Bu nedenle, masabaşı konuşmaları ya da günün herhangi bir anında belirebilen **şakımlar** bir tartışma pratiği olarak TEM'in tiyatro yaşantısında kendine bir yer bulur. Tiyatrotem, bu tez çalışmasında **tem-çerçeve** adı verilen bir dramaturjik strateji ile sahneledikleri oyunları kendilerine özgü kılar. Bugüne değin sahneledikleri yapımlar ve alan çalışmasında gözlemlenen sahneleme sürecindeki bulgulardan hareketle, klasik dramatik metinlerin çerçevelenmesi (*Âlem Buysa Kral Übü-2004, III. Riçird Faciası-2006, Tartüf Bey-2008, Gündüz Niyetine-2013, Sezonun Kabusu-2014*) ile ya da bir olgunun/öykünün çerçevelenmesiyle doğrudan sahne metni üretimi (*Lahana Sarma-2001, Böyle Devam Edemeyiz-2002, Nasıl Anlatsak Şunu-2008, Hakiki Gala-2009, Beraber ve Solo Şarkılar-2010*) gerçekleştirilen TEM yapımlarının hepsinde dramaturjik bir strateji olarak tem-çerçevenin kullanıldığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

Tiyatrotem oyunlarında hikâye anlatımının dramaturgiyle ve dramatik metin/sahneleme ile eklektik bir ilişkisi vardır. Tiyatrotem, klasik dramatik metinlerden hareketle ürettiği oyunların sahnelenmesi sürecinde de, doğrudan sahne metni üretmeye yönelik sahneleme sürecinde de hikâye anlatıcılığı ile dramatik metin arasındaki bağı

vurgulamak üzere önce **arıza** arayışlarına girer. Hemen her oyun, yukarıda anılan dramaturjik strateji üzerine işler. **Dış çerçevede** bir anlatı katmanı oluşturulur. Bu katmanda varlık gösteren anlatıcı-oyuncular ile **içeride** bu anlatıcıların anlatısı sayesinde anlam kazanan, “alıntılanan” dramatik metin yaşar. Anlatıcı-oyuncular dış çerçevede seyirciyle doğrudan bir anlatıcı-seyirci ilişkisi kurar. İç çerçeveye geçtiklerinde, dramatik canlandırma gerektiren verili durumlar oynanır. Gerekğinde seyirci ile doğrudan iletişim kesilir. Oyuncular dramatik çerçevenin içine döner, geçici olarak dördüncü duvarın varlığıyla oynar, seyircinin varlığı yadsınır. TEM’in oyununu zengin kılan, dış ve iç çerçevede gezinen oynama performanslarıdır.

Bu durumda şu soru sorulabilir: Tiyatrotem bildiğimiz anlamda **oyuncu** mudur, yoksa **icracı** mıdır? Alan çalışması şunu göstermiştir. Çağdaş tiyatronun bulguları Tiyatrotem’in sahnesinde TEM’ce bir dönüştürme ile kendine özgü hale getirilir. Gerek metin, gerek sahnelemede yapılan tercihler ve zamanla birlikte oynamanın getirdiği içselleştirilmiş davranış pratikleri bu yargıyı geçerli kılmaktadır. Aynı durum, oynama biçimindeki tercihlerde de saklıdır. Tiyatrotem, hikâye anlatmanın doğrudan yönelimi ile seyirciyi görerek, *icranın* icrasallığına vurgu yapar. Bu anlamıyla, anlatı boyunca seyircisiyle “şimdi ve burada”dır. Hikâye anlatımına dayalı bir dış-çerçevenin varlığı, Tiyatrotem’i **icracının kendiliğine** yaklaştırır. Ancak titiz ve disiplinli bir prova sürecinin, yani önceden hazırlanmanın varlığı, en nihayetinde anlatıcı da olsa kurgulanan bir yapının varlığı mevcuttur. Bu yapının içinde seyirciyi yadsıyan rolün benine giriş çıkışların varlığı da Tiyatrotem’i bu kez tiyatronun **oyuncusuna** yaklaştırır. Bedenin hafıza kodlarını oyunu **kendine** çağırma ve **seyirciyi** oyuna çağırma sürecinde bir cephane olarak kullanan Tiyatrotem, bedenin olanaklarına vurgu yapan tercihleriyle yine **icracının kendiliğine** yaklaşır. Fakat oyunun bütününde tüm anlatılanın bir kurgu olduğunun altını çizen doğrudan söylemleriyle de yine tiyatronun **oyuncusuna** yaklaşır.

TEM oyuncularını, bedeninin hafıza kodlarıyla hareket ederek, edim halindeki bedenlerini geçici rolün ruhuna teslim eder. Diğer bir deyişle, oyunu kendilerine çağırarak bedenlerini de kurulan oyunun gerektirdiği biçimde kullanıma bırakır, oyunun kendilerine sirayet etmesine gönüllü olarak izin verirler. Sahnenin oyun alanı olarak kurulmasıyla gerekli hazırlıklar tamamlanır. Oyunun çağırılması için oyuncu bedenini oyuna hazırlar. Yapılan tüm fiziksel hazırlıkların tamamı, oyun güdüsünü kışkırtmaya yöneliktir. Tiyatrotem, oyunun kendilerini oynayabileceği tüm şartları sahneleme sürecinde hazır eder. Oyunun nasıl geldiği cepte tutulur ve her provada, her gösterimde yeniden hatırlanacak, ustalıkla uygulanacak biçimde, kılı kırk yarararak örülür. Oyuncu, oyunu kendine davet eder. Sonra seyirciyi, kendinde misafir olan oyuna davet eder. Oyunu çağırmadan, oyuna çağırmaya yaşanan bu süreçte geçerli tek kural, oyun güdüsünü harekete geçirmek için oyunun gerektirdiklerini yerine getirmektir. TEM'in bakış açısına göre **oyuncu, kendi kendini oynatan insandır**. Kukla ve tasvir oynatmak ne ise, oyuncunun oyunu çağırarak kendini oynatması da odur. İster kukla ve tasvir oynatsın, ister kendi bedeniyle oynasın, Tiyatrotem oyuncularını seyircisine görünerek oynar ve oyun boyunca yaşadığı dönüşümü seyirlik hale getirir. Hangi teatral araçlarla oynarsa oynasın, Tiyatrotem oyuncularını rolün geçici bir süre ile bedenlerine sirayet etmesine izin verir.

Tiyatro sanatçısının metin üretme ve üretileni seyirciyle buluşturma hazırlıkları yoğun yaşantılanan çetrefilli bir süreçtir. Üretim ve sunum kavramlarıyla bölümlenen süreç, her zaman üretkenlik, büyük bir dikkat ve yoğunlaşma gerektirir. Ustalık derecesine erişmiş tiyatro sanatçıları, metin oluşturma, role girme, seyirciye sunulan rolü inandırıcı/doğal icra etme gibi başlıca problematikleri, mesleki deneyimleri boyunca yaptıkları pratiklerle akışkan bir hale getirir. Sanatçılar kendilerine özgü bazı eylemleri

yapar, ancak yaptığının ne anlama geldiğini ya da nasıl adlandırılması gerektiğini bilemeyebilir.

İnsana özgü bir olgu olan deneyim, “bireysel deneyim” ve “kolektif deneyim” boyutlarıyla bütünsel olarak yaşantılanır. “Usta” kategorisinde değerlendirilen bir tiyatro sanatçısı, yaşamış bir “bireysel” veya “kolektif” deneyimi tiyatro performansına nasıl dönüştürebileceğini, kendi varlığına ve yetilerine özgü yolları zamanla keşfederek mesleki yaşamı içinde bulmak gibi bir refleks geliştirir. Tiyatrotem’in deneyimle kurduğu ilişkide, estetik üretime yönelik refleksif yetiler kazandığı gözlenmiştir. Söz konusu refleksif yetiler arasında, zihni susturarak bedenin hafıza sistemini üretime dâhil etmek için “devin-duyusal” algı ile hareket etme eğilimi yer almaktadır. Sanatçıların zamanla ve birlikte üretmenin getirdiği *habitus*larının, söz konusu yetinin gelişimini sağladığı söylenebilir. Rol partneri ile “devin-duyusal” (kinestetik) etki yoluyla hareketi bulaştırma ve yine “devin-duyusal” (kinestetik) tepki ile hareketi etki üreten partnere yeniden-bulaştırma yoluyla eylem üretilir ve bu yolla TEM’e özgü beden dili artikülasyonu geliştirilir. Hareketi bulaştırmak için rol partnerine yönelerek onu çerçeveleme de başka bir Tem refleksidir. Aynı çerçeveleme, metin yazma ve sahneleme süreçlerinde sıklıkla başvurulmuş doğaçlamalarda bulunan küçük oyun-birimciklere de uygulanarak **arıza** adı verilen bir estetik üretim meydana getirilir. Tem’in “arıza” estetiği, gündelik yaşantısının **kırılma-başarıya ikna olma** ve **kırılma-başarısızlığa ikna olma** ritmi içinde deneyimlediği reel bir yapıdır. İlginç bir biçimde, Tiyatrotem gündelik yaşantının bu dalgalı ritmiyle baş edebilmek için, yapıyı estetik üretiminde teatral bir unsura dönüştürür. TEM’in dramaturjik seçimleri de reel yaşantının somut deneyimlerinin TEM’e içinden dokunduğu dertler üzerinden şekillenir. Bu, günümüzde çok ender sanatçılar tarafından gaye edinilen bir mevzu olmakla birlikte, Tiyatrotem’in bu uygulamanın yıllar süren bir üretime dönüştürmesi anlamında tiyatro yaşantısını **deneyim paylaşma** sanatı olarak kullandığının bir göstergesidir.

Tiyatrotem, içselleştirilmiş bir davranış kalıbı olarak “sentez” formülasyonunu kendi tiyatro kültürünün kurucu bir ögesi olarak kullanır. Kendisini bir **araştırma tiyatrosu** olarak tanımlayan ve konumunu dünya üzerindeki tüm halk tiyatrolarına aynı yakınlıkta ve aynı uzaklıkta tarif eden ekip üyeleri, alan uzmanlarınca Türkiye tiyatrosunun geleneksel statüsünde değerlendirilen Ortaoyunu, Meddah ve Karagöz formları ile Batı tiyatrosunun bir unsuru olan “soytarı” tiplerini Brechtien anlatının *gestus* temelinde şekillenen anlatıcı-oyuncusu modeliyle birleştirerek, her oyun kurma pratiğinde, yansıtılmak istenen dramaturjik anlama göre yeniden kurdukları bir anlatıcı-oyuncu modeli geliştirmiştir. Tem, metin oluşturmak için kendisinin pür ‘oyun oynama’ deneyiminden yararlanmaktadır. Tüm duyuların kaynağı olarak kabul ettikleri bedeninin algı olanaklarını kullanarak, doğaçlamalardan hareketle oyun kurmaya, kurulan oyunu seyirciye bulaştırmaya çalışmaktadır. Oyunun hareketini ve duygusunu seyirciye bulaştırma eğilimi, Tem’in ‘seyirciden tepki bekleme’ ve ‘seyircinin kendileriyle olduğunu bilme’ gibi söylemlerinde açığa çıkmaktadır. Somut deneyimleriyle kurduğu metnin oyununu seyirciye sunarak, tiyatro uzamını bir “deneyim paylaşma” alanına çevirme motivasyonu ile hareket eden Tiyatrotem, anlatı metnini canlandırarak anlatırken, seyircisinin kendisini dinlediğini ve tepki verdiğini somut olarak hissetmek, seyircinin nefesinin ve bakışının, ilgi ve odağını kendinde toplandığını doğrudan duyumsamak ister. Tiyatrotem aynı zamanda, bir algı tiyatrosu yapmaktadır. Çoğu zaman alan çalışması sürecinde sezgileriyle yol bulduklarını ifade etseler de, verdikleri somut örnekler bedeninin algı sistemi üzerinden belirlendiğini göstermiştir. Örnek vermek gerekirse, oyun geldiğini nasıl anlıyorsunuz diye bir soru yöneltildiğinde, birisi fiziksel olarak sıcak bastığını ve kıyafetlerinin bir kısmını çıkardığını, diğeri ter kokusunun ağırlaştığını ifade etmektedir.

Özetle Tiyatrotem, gelenek ile çağdaşı kendi tiyatro kültürü içinde birleştirirken geleneksel formlara ait kafiyeli atışmalar, laf kapmalar, tekerleme, şarkı, mani, atasözü,

deyim ile anlatıyı kesintiye uğratan ve performatif niteliklerle donatan sözel iletişim unsurlarından faydalandığı kadar, hareket dizileri ile ördüğü oyunsu aksiyonları da bedensel iletişim unsuru olarak öne çıkarmaktadır. Reel, etnografik ve teatral safhalara ayrılan deneyim nosyonlarını biçimlendiren en önemli nokta, “araştırmacı” ve “disipliner” bir yapıya sahip olmalarıdır. Türkçeyi doğru, anlaşılır ve akıcı kurma ve uygulamadaki hassasiyetleri, gerek eğitim gerekse tiyatro dışındaki yan uğraşlarından edindikleri deneyimlerden kaynaklanmaktadır. Sahneden metne yönelen, hareketin doğurduğu hikâyeleri konu edinen bir yazma stratejileri mevcuttur. Her oyun için ayrı bir dil kurmaya özen gösterirler. Kendi benlerini unutarak rolün benini yaşamaktan ziyade; göstermeyi, anlatmayı, göstererek anlatmayı, anlatarak canlandırmayı tercih etmektedirler. Bu yönüyle, Batılı dramatik oyunculuğu kapsayan, *icracının* sanatına formel olarak yakalayan bir **anlatma/oynama** biçimine erişmişlerdir. Alandan edinilen tüm somut gözlemlerden çıkan sonuca göre, Tiyatrotem sahneye “Biz şimdi size bir şey gösteriyoruz” demek yerine, “biz şimdi size bir hikâye anlatacağız” anlamıyla konuşlanmaktadır. Sahneden hareketle ürettikleri metinler de ister istemez aynı konuşlanmayla yüklenmektedir. “O seyirci olmasaydı biz o oyunu öyle oynayamazdık” biçiminde ifade ettikleri dramaturjik söylemleri ile Tiyatrotem’in özünde “seyirci” ile **karşılıklık** kurma anlamında bir tiyatro kültürü geliştirdiği anlaşılmaktadır. Temel amaçları, seyircinin yaptıkları işi ve bu işi neden yaptıklarını “anlamalarını” arzu ederek, dolayısıyla seyirciyi muhatap almaya niyetlenerek araştırmalarını seyirciye dokunan bir sonuçla taçlandırmaktır. Bu yüzden, seyirciye sunulan oyunu **anlaşılır** kılma motivasyonu ile çalışmalarını sürdürmektedirler.

Sona yaklaşırken hatırlatmak yerinde olacaktır: Dramatik canlandırmadan farklı olarak, Bertolt Brecht’in epik tiyatrosuyla birlikte tiyatro sanatının yeniden hatırladığı bir malzeme olan seyirciyi doğrudan görerek, doğrudan seyirciye yönelerek **anlatma** edimi, oyuncudan seyirciye yönelen doğrudan iletişimin de önünü açmıştır. Oyuncunun varlığı,

TEM'in tiyatrosunda, sahne üzerinde hikâye anlatan bir kişi olarak yeniden değerlendirilmiştir. Tiyatrotem sahnesinde yankılanan çağdaş tiyatronun bu bulgusu, **anlatıcı kipi** olarak her oyunda yeniden ele alınmıştır. Tiyatrotem, her oyununda farklı bir yerden hikâyesini anlatan, **anlatıcı kipi** araştırır. Sahneleme sürecinde, anlatısal olan ile dramatik olan organik bir kaynaştırma ile bir araya getirilir. Bu kaynaştırma işinde, TEM oyuncularını anlatısal olan ile dramatik olan arasında kendini görünür kılar. İki dünya arasında gidip gelirken, ritüelin “eşik” (*liminal*) evresine benzer biçimde, **oyunamanın hazzına/oyuncunun oyununa** işaret ederek seyircinin gözleri önünde oyunun/oyuncunun/rol kişinin dönüşümünü gerçekleştirirler.

Sonuç olarak bu tez çalışması ile çağımızda tiyatro sanatının “seyirci ile oyuncu arasında yaşanan canlı bir deneyim ilişkisi” olarak kabul edilmesine yol açan paradigma değişimi özelinde, şu açılardan önemli sonuçlar elde edilmiştir: Bu tez çalışması ile klasik “temsil” ilkesi doğrultusunda biçimlendirilmiş oyunculuk eğitimi olarak profesyonel meslek yaşamı sürdürmekte olan seçilmiş oyuncularla “tiyatro” ve “deneyim” ilişkisine yönelik ilk defa etnografik alan çalışması deneyine girilmiştir. Yanı sıra Türkiye’de doktora düzeyinde yürütülen tiyatro araştırmalarında, ilk defa Antropoloji disiplininin sıklıkla kullandığı yapılandırılmamış ve yarı-yapılandırılmış veri toplama teknikleriyle bulgular elde edilmiştir. Tez sürecinde daha çok kavramsal okumalarla araştırma yürütme pratiği bulunan tiyatro araştırmacılarına, gelecek çalışmaları için yeni bir araştırma modeli örnekleme hedefiyle, bir pratiğe bakarak kavram üretme gayesi güdülmüştür. Türkiye tiyatro geleneği içinde yetişmiş ancak Batıdan öğrenilmiş hazır yöntemlerle eğitimini tamamlayarak profesyonel meslek yaşamına başlamış olan tiyatro sanatçısının, tiyatro sanatı dolayımında deneyim ile kurduğu ilişki ilk defa akademik olarak tanımlanma olanağı bulmuştur. Son olarak bu çalışma ile Türkiye’de yetişmiş, tiyatro geleneğimiz içinde kimlik kazanmış tiyatro sanatçısının, yetiştiği etnografik çeşitlilik ile yoğrulmuş üretimleri incelenmiştir.

ÖZET

Bir grubun gündelik yaşam pratiği içinde davranışlarını gözlemlemeyi ve yapılan gözlemlere dayanarak ilgili gruba veya o grubun uğraşına yönelik betimleme yapmayı gerektiren Etnografi, Antropoloji disiplinde sıklıkla kullanılan bir nitel veri toplama yöntemidir. Türkiye’de doktora düzeyinde ve yeni bir kuram oluşturmak üzere yürütülen tiyatro araştırmalarında, bugüne kadar Etnografi’nin bir yöntem olarak kullanıldığı bir örnek çalışmaya rastlanılmamaktadır. Bu tezde, bir ilk-örnek oluşturması amacıyla, Etnografi’nin nitel veri toplama yöntemi olarak kullanıldığı bir teatral performans araştırması yürütülmüştür. Üç bölümden oluşan tezin ilk bölümünde, tiyatro ve antropoloji disiplinlerinin yirminci yüzyıldaki birlikteliğine kuramsal bir perspektif çizilerek deneyim kavramının çağdaş örnekler ışığında nasıl anlamlandırıldığına bakılmıştır. İkinci bölümde, araştırmacının deneyimi sorunsallaştırılmıştır. Son bölüm alan çalışmasına ayrılmış, bu bölümde Tiyatrotem grubunun tiyatro üretim sürecinde deneyimin hangi safhalara ayrıldığı etnografik yöntemle tespit edilerek çözümlenmesi yapılmıştır.

ABSTRACT

Ethnography is a method of collecting qualitative data that is often used in the discipline of anthropology, which requires a group, the behavior of which is to be observed in everyday life practice and to make a description based on the observations made. In theater studies that are carried out in Turkey at the doctorate level in order to establish a new theory, no case study has been found so far, where ethnography is used as a method. In this thesis, a theatrical performance research was conducted for the purpose of creating a first-sample, in which ethnography was used as a qualitative data collection method. In the first part of the thesis, the theoretical perspective of the twentieth-century coexistence of the disciplines of theater and anthropology are examined to see how the concept of experience is understood in the light of contemporary examples. In the second part, the researcher's experience is problematized. The last chapter is devoted to the field study of a Theater Ethnography experience. In the study, it was determined by means of ethnographic method which phase of the experience of the theater production process of the theatrical group is and the findings were analyzed and a local theorization was carried out.

KAYNAKÇA

- ADAMS, M., “Hybridizing Habitus And Reflexivity: Towards an Understanding of Contemporary Identity”, **Sociology**, Vol. 40 (3), 2006.
- AGAFONOFF, N., “Adapting Ethnographic Research Methods to Ad Hoc Commercial Market Research”, **Qualitative Market Research: An International Journal**, 9(2), 2006.
- ALTUNTEK, S., **Yerli’nin Bakışı Etnografya: Kuram ve Yöntem**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009.
- ALTUNTEK, N. S., **Van Yöresinde Akraba Evliliği**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- ALTUNTEK, N. S., BALKI, Ş., ÖZBUDUN, S., **Antropoloji: Kuram ve Kuramcılar**, Ankara: Dipnot Yayınları, 2007.
- ANLI, Ö. F., “Walter Benjamin’de “Sanat” ve “Tarih” Kavramları Bağlamında Bütünsel Bir Sosyal Kuramın Olanacağı”, **Posseible**, 5(4), 2013.
- ARNOULD, E.J. ve WALLENDORF, M., “Market-Oriented Ethnography: Interpretation Building and Marketing Strategy Formulation”, **Journal of Marketing Research**, Vol.31, 1994.
- ARTAUD, A., “Manifesto in a Clear Language”, **Selected Writings** içinde, (Ed.) Susan Sontag, Çeviri: Nursu Örgü, University of California, 1988.
- ARTAUD, A., **Tiyatro ve İkizi**, Çeviren: Bahadır Gülmez, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- ASHWORTH, P., GREASLEY, K., “The Phenomenology of “approach to studying”: The University Student’s Studies within the Lifework”, **British Educational Research Journal**, Vol.32, 2007.
- BARBA, E., **The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology**, London and New York: Routledge, 1990.
- BARBA, E., “Tiyatro Laboratuvarı 13 Rzedow”, **Mimesis, Tiyatro-Çeviri/Araştırma Dergisi(Yoksul Tiyatro Özel Sayısı)**, Sayı 4, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1992.
- BARBA, E., “Ritüel Tiyatro”, **Mimesis, Tiyatro-Çeviri/Araştırma Dergisi(Yoksul Tiyatro Özel Sayısı)**, Sayı 4, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1992.

- BARBA, E., “Oyuncunun Çalışması” , **Mimesis, Tiyatro-Çeviri/Araştırma Dergisi(Yoksul Tiyatro Özel Sayısı)**, Sayı 4, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1992.
- BARBA, Eugenio - SAVARESE, Nicola, **Oyuncunun Gizli Sanatı/Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Çeviren. Ayşın Candan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- BATES, D. G., **21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji İnsanın Doğadaki Yeri**, Çevirenler: Suavi Aydın, Serpil N. Altuntek, Elif Başak Altınok, N.ışıl Demirakın, Erhan G. Ersoy, Nurşen Karabulut, Sibel Özbudun, Balkı Şafak, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.
- BAYRAMOĞLU, A., “Bir ‘Sahneleme Metni’ Yazma Deneyimi”, **Mimesis, Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi**, Sayı 18, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
- BECKER, B.S., “Problems of Inference and Proof in Participant Observation”, **American Sociology Review**, 23(6), 1958.
- BELL, C., **The Practice of Ritual Theory**, Ritual Theory Ritual Practice (New York: Oxford University Press, 2009.
- BENJAMİN, W., “Deneyim ve Yoksulluk”, **Parıltılar** içinde, Çeviren: Yılmaz Öner, İstanbul, Belge Yayınları, 2003.
- BENJAMİN, W., “Hikâye Anlatıcısı”, **Son Bakışta Aşk** içinde, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek , İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- BİRKİYE, Selen Korad, **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim**, Ankara: Deki Basım Yayın Limited Şirketi, 2007.
- BOSCHETTİ, A., “Bourdieu’s Work on Literature”. **Theory, Culture&Society**, Vol.23, 2006.
- BOURDİEU, P., **Toplumbilim Sorunları**, İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1997.
- BOURDİEU, P., **Sanatın Kuralları, Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı**, Çev. Necmettin Kamil Sevil, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- BOURDİEU, P., **Pratik Nedenler**, Çeviren: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Hil Yayınları, 2015.
- BOURDİEU, P. ve WACQUANT, L.J.D., **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, Çeviren: Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- BOURDİEU, P., “Viva La Crise!: Sosyal Bilimde Heterodoksi İçin”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, Derleyenler: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- BOURDİEU, P., **An Invitation to Reflexive Sociology** Chicago: Universty of Chicago Pres, 1992.

- KOYTAK, E., “Tahakküme Hükmetmek: Bourdieu Sosyolojisinde Toplum ve Bilim İlişkisi”, **Sosyoloji Dergisi**, 3. Dizi, 25. Sayı, 2012/2.
- BOWIE, F., **The Anthropology of Religion: An Introduction**, Malden: Blackwell Publishing, 2003.
- BRECHT, B., **Sanat Üzerine Yazılar**, Çeviren: Kamural Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 1987.
- BRECHT, B., **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2005.
- BRECHT, B., “Stanislavski Üzerine Notlar”, Çeviren: Erdoğan Çete, **Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi**, Sayı 11, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005.
- BROOK, P., **Boş Alan**, Çeviren: Ülker İnce, İstanbul: Afa Yayınları, 1990.
- BROOK, P., **Açık Kapı: Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler**, Çeviren: Metin Balay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- BRUNER, E. M. and TURNER, V. W. (Ed.), **The Antropology of Experience**, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- BÜRGER, P., **Avangard Kuramı**, Çeviren: Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2004.
- CANDAN, A., **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.
- CALHOUN, C., “Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Sosyolojisi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- CARLSON, M., **Performans/Eleştirel Bir Giriş**, Çeviren: Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013.
- CEVİZCİ, A., **Felsefe Sözlüğü**, Ankara: Ekin Yayınları, 1997.
- CHENELL, C. A., “Vakhtangov ve Teatrallık”, Çeviren: Ali Bektay, **Agon Tiyatro**, Sayı 2-3, Mayıs-Haziran-Temmuz 1994, s.45.
- COHEN, L. & MANION, L., **Research Methods in Education**, London: Routledge, 1994.
- ÇEVİK, K., “Derinlikli Fiziksel Devinimin Önemi ve Birbirinin Devamı İki Usta: K.S. Stanislavski, J. Grotowski”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 15, 2003.
- DEMEZ, G., “Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus”, **Toplumbilim Dergisi Beden Sosyolojisi Özel Sayısı**, 24, 2009.
- DİDEROT, D., **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**, Çeviren: Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1996.

- ELLIOT, R. ve ELLIOT N.J., “Using Ethnography in Strategic Consumer Research”, **Qualitative Market Research: An International Journal**, Cilt: 6, Sayı: 4, 2003.
- EMERSON, R.M., FRETZ R.I. ve SHAW, L.L. (2015). **Alan Çalışması Etnografik Alan Notları Yazımı**, Çev: A. Erkan Koca, Atıf Yayınları, Ankara.
- FLASZEN, L., “Tiyatroda Devrim İçin Hırsımız Vardı”, Çev.: Agnieszka Ayşen Kaim, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No: 17, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010.
- FLEW, A., **Felsefe Sözlüğü**, Çeviren: Nurşen Özsoy, Ankara: Yeryüzü Yayınevi, 2005.
- FOSTER, S. L., “Dans Eden Bedenler”, Çeviren: İ. Kemer, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik** içinde, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2009.
- GADAMER, H. G., “Dilthey’in Tarihselciliğin Güçlüklerinde Dolanışı”, Çeviren: Doğan Özlem, **Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Dersler** Ankara: Ark Yayınları: 1995.
- GADAMER, H. G., **Truth and Method**, Trans. by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, New York, The Continuum Publishing Company, 1996.
- GALL, M. D., BORG, W. R., ve GALL, J. P., **Educational Research: An Introduction** (6. ed.). NewYork: Longman, 1996.
- GOLD, R. L., “Roles in Sociological Field Observations”, **Social Forces**, 36(3), 1958.
- GOULDİNG, C., “Grounded Theory, Ethnography and Phenomenology A Comparative Analysis of Three Qualitative Strategies for Marketing Research”, **European Journal of Marketing**, Cilt: 39, Sayı: 3/4, 2005.
- GÖKER, E., “Ekonomik İndirgemeci mi Dediniz?”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi** içinde, Derleyenler: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- GROTOWSKI, J. “Aksiyon Literal’dır”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No: 5, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1994.
- GROTOWSKI, J., “Kaynaklar Tiyatrosu”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No: 5, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1994.
- GROTOWSKI, J., **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Derleyen: Eugenio Barba, Çeviren: Hatice Yetişkin (İstanbul: Tavanarası Yayıncılık, 2002.
- GROTOWSKI, J., “Tiyatro Kumpanyası’ndan Araç Olarak Sanat’a”, Thomas Richards, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak** içinde, Çeviren: Hülya Yıldız ve Ayşın Candan, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005.
- GROTOWSKI, J., “Performer”, Çeviren: Barış Yıldırım – Eren Buğlalılar, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 20, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2005.

- GÜÇBİLMEZ, B., “Tiyatrotem Yapımlarında Oyuncu-Rol-Kula İlişkisi”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi**, Sayı 18, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
- GÜLTÜRK, B., “Tiyatrotem Oyunlarında Karnavalesk”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi**, Sayı 18, İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
- HARMANŞAH R. ve NAHYA Z.N. (Haz.) **Etnografik Hikâyeler Türkiye’de Alan Araştırması Deneyimleri**, İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- HAYMAN, R., **Theatre and Anti-Theatre**, New York: Oxford University Pres, 1979.
- HEİMSOETH, H., **Felsefenin Temel Disiplinleri**, Çeviren: Takiyettin Mengüşoğlu, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.
- HEKMAN, S., **Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik**, Çeviren.: Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma Yayanları, 1999.
- HILL , R.P., “Surviving in A Material World: Evidence from Ethnographic Consumer Reseach on People in Poverty”, **Journal of Contemporary Ethnography**, Vol.30, 2001.
- HODDER, I., “The Interpretation of Documents and Material Culture In”, D. Weinberg (Ed.). **Qualitative Research Methods**, Oxford: Blackwell Publications, 2002.
- HOLSTEIN, J. A, GUBRIUM, J. F., “Active interviewing”, D. Silverman (Ed.), **Qualitative Research: Theory, Method And Practise**. London: Sage Publications, 1997.
- HOLT, N. L., “Representation, Legitimation, and Autoethnography: An Autoethnographic Writing Story”, **International Journal of Qualitative Methods**, Vol.2 No: 1 (2003).
- INNES, C., **Avant-Garde Tiyatro, İngilizceden**, Çevirenler: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2004.
- JAY, M., **Deneyim Şarkıları**, Çeviren: Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- JONES, S. H., **Autoethnography Making The Personel Political**, Handbook of Qualitative Research, Norman K. Denzin ve Yvonna S. Linclon (ed.), London: Sage, 2005.
- KARABOĞA, K., **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2010.
- KARACABEY, S., **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**. Ankara: Deki Basım Yayın Ltd. Şti., 2006.
- KAYA, A., “Pierre Bourdieu’nün Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

- KESTİNG, M., **Epik Tiyatro**, Türkçesi: Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2005.
- KOLDAŞ, Nihal Geyran, “Tiyatrotem Nasıl Oynar?”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi**, Sayı 18, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
- KOTTAK, C. P., **Antropoloji: İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış**, Çevirenler: Serpil N. Altuntek vd., İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2001.
- KOYTAK, E., “Tahakküme Hükmetmek: Bourdieu Sosyolojisinde Toplum ve Bilim İlişkisi”, **Sosyoloji Dergisi**, 3. Dizi, 25. Sayı, 2012/2, 2003.
- KURU, E., “Kinestetik Zeka ve Beden Eğitimi”, **Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt 21, Sayı 2, s.2001.
- LASH, S., “Experience”, **Theory, Culture & Society**, Vol 23, Issue 2-3, 2006.
- LYTKO, A. A., “Meddah: Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneği Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Tiyatrosu”, **Agon Tiyatro**, Sayı 10, 1997.
- MACHIN, D., **Ethnographic Research For Media Studies**. London: Arnold Publishing, 2002.
- MARSHALL, C. & ROSSMAN G. B., **Designing Qualitative Research (Second Edition)**. London: SAGE Publications, 1995.
- MARSHALL, G., **Sosyoloji Sözlüğü**, Çeviren: Osman Akınhay-Derya Kömürcü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.
- MEYERHOLD, V., “Natüralist Tiyatro ve Ruh Durumları Tiyatrosu”, Çeviren: Ali Berktaş, **Agon Tiyatro**, Sayı 10, Ankara, 1997.
- Anonim, “Meyerhold Tiyatrosu’nda Yaratım Metodu” Konulu Bir Tartışmadan...(25 Aralık 1930)”, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold** içinde, Derleyen ve Fransızcadan Çeviren: Ali Berktaş, (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1997), 1997.
- MEYERHOLD, V., “Konvansiyon Tiyatrosu”, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold** içinde, Derleyen ve Fransızcadan Çeviren: Ali Berktaş, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1997.
- MEYERHOLD, V., “Geleceğin Oyuncusu ve Biyomekanik”, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold** içinde, Derleyen ve Fransızcadan Çeviren: Ali Berktaş, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1997.
- MEYERHOLD, V., “Bir Konvansiyon Tiyatrosu Yaratma Yolunda İlk Girişimler”, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold** içinde, Derleyen ve Fransızcadan Çeviren: Ali Berktaş, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1997.
- MEYERHOLD, V., “Tiyatro Üzerine”, Çev: Berran Ersan vd., **Modernizmin Serüveni**, Enis Batur (Haz.), İstanbul: Alkım Yayınevi, 2009.

- MORRIS, B., **Din Üzerine Antropolojik Düşünceler: Bir Giriş Metni**, Ankara: İmge Kitabevi, 2004.
- MULHALL, A., “In The Field: Notes on Observation in Qualitative Research”, **Journal of Advanced Nursing**, 41(3), 2003.
- NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi II**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- NUTKU, Özdemir, **Oyunculuk Tarihi II**, Ankara: Dost Yayınları, 2002.
- OKUR, C. “Anlatı Tiyatrosu; Tiyatrotem ya da “Ezberbozum Kumpanyası”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi**, Sayı 18, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
- ÖZBUDUN, S., ŞAFAK B. ve ALTUNTEK N.S., **Antropoloji Kuramlar Kuramcılar**, Ankara: Dipnot Yayınları, 2016.
- ÖZCAN, C., “Çağdaş Tiyatroda Anlatının Sahneye Çağrılması: Tiyatrotem Üzerine”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014.
- ÖZDEMİR, M., “Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma”, **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt 11, Sayı: 1, 2010.
- ÖZTÜRK, A. (Ed.), **Çocukta Yaratıcılık ve Drama**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2005.
- ÖZTÜRK, O., “Ritüel”, **Folklor ve Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul: Phoenix Yayınları, 2009.
- ÖZÜAYDIN, N. U., “Oyunculukta Fiziksel Eylemler Yönteminin Analizi”, **SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, Cilt 9, Sayı 18, Kasım/Aralık 2016.
- PALABIYIK, A., “Pierre Bourdieu Sosyolojisinde “Habitus”, “Sermaye” ve “Alan” Üzerine”, **Liberal Düşünce**, Yıl 16, Sayı 61-62, 2011.
- PALMER, R. E., **Hermenöti**, Çeviren: İbrahim Görener, İstanbul, Anka Yayınları: 2002.
- PATTON, Q. M., **How To Use Qualitative Methods In Evaluation**, London: Sage Publications, 1987.
- PATTON, Q. M., **Qualitative evaluation an research methods (2. ed.)**, London: Sage Publications, 1990.
- PAVİS, P., **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çeviren: Şehsuvar Aktaş, Ankara: Dost Yayınları, 2000.
- PONTY, M. M., **Phenomenology of Perception**, Trans. Colin Smith, London: Routledge, 2002.
- PONTY, M. M., “Algısal İnanç”, Zeynep Savaşçın, **Dünyanın Teni** içinde İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

- PONTY, M. M., **Algının Fenomenolojisi**, Çevirenler: Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.
- RICHARDS, T., **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, Çeviren: Hülya Yıldız ve Aysın Candan, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005.
- ROBSON, C., **Real World Research**. Oxford: Blackwell Publisliers Ltd., 1993.
- SAĞLAM, T., **Ritüel, Performans, Drama**, Ankara: 13. Uluslararası Eğitimde Drama Kongresi Bildiri Kitapçığı, 2008.
- SARIKARTAL, Ç., “Tiyatrotem Oyunlarına Dramaturji ve Reji Yapmak”, **Mimesis** Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi, Sayı 18, İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
- SARIKARTAL Ç., “Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 29 (1), Ankara Üniversitesi Basımevi, 2010.
- SCHECHNER, R., **Between Theater and Antropology**, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHECHNER, Richard, **Performance Studies: An Introduction**, (New York and London: Routledge, 2006.
- SNOW. C.P., **İki Kültür**, Çev: Tuncay Birkan, Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2010.
- SOYSAL, F., “Hermeneutik ve Çeviribilim Bakış Açısıyla “Erlebnis” ve “Erfahrung” Kavramlarının Türkçede Alımlanmasına Yönelik Bir Yaklaşım”, **International Journal of Languages’ Education and Teaching**, Volume 3, Issue 3, 2015.
- ŞENER, S., **Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar**, Ankara: A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 1977.
- ŞİMŞEK, L., **Sosyal Bilimler ve Felsefe**, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2011.
- TİMUÇİN, A., **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: BDS Yayınları, 1992.
- TİMUÇİN, A., **Düşünce Tarihi**, İstanbul: BDS Yayınları, 1992.
- TURNER, V., **W. Schism and Continuity in an African Society**, Manchester: Manchester University Press, 1968.
- TURNER, V., **The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual**, New York: Cornell University Press, 1970.
- TURNER, V., **From Ritual To Theatre The Human Seriousness Of Play**, New York: PAJ Publications, 1982.
- TURNER, V., **The Anthropology of Performance**, New York: PAJ Publications, 1988.
- TURNER, V., **The Ritual Process-Structure and Anti-Structure**, New York: The Lewis Henry Morgan Lectures, 1995.

- TURNER, V., **The Ritual Process**, Chicago: Aldina Publishing Company, 1997.
- VALLİN, B. P., “Sahne, Oyuncu ve Suretlerin Yansımaları”, **Agon Tiyatro**, Sayı 10, 1997.
- VALLİN, B. P., “Meyerhold: Bir Teatral Serüven”, **Agon Tiyatro**, Sayı 10, 1997.
- VALLİN, B. P., “Meyerhold Biyomekaniği Üzerine Düşünceler”, **Tiyatro Devrim ve Meyerhold** içinde, Derleyen ve Fransızcadan Çeviren: Ali Berkay, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1997.
- VENKATESH, A., STOLZOFF, N., SHİH, E. ve MAZUMDAR, S., “The Home of The Future: An Ethnographic Study of New Information Technologies in The Home”, **Advances in Consumer Research**, 28(1), 2001.
- WACQUANT, L., “Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi”, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi** içinde, Derleyenler: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- WACQUANT, L., **Pierre Bourdieu, Sosyolojik Düşüncede İz Bırakanlar** içinde, Rob Stones (Ed.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2008.
- WALL, Sarah, “An Autoethnography On Learning About Autoethnography,” **International Journal of Qualitative Methods**, Vol.5 No: 2 (2006), s.155.
- WALLACE, R. A. ve WOLF, A., **Çağdaş Sosyoloji Kuramları**, İzmir: Punto Yayıncılık, 2004.
- WATSON, I., **Towards A Third Theatre, Eugenio Barba and the Odin Teatret**, London: Routledge, 1995.
- WHYMAN, Rose, **Oyunculukta Stanislavski Sistemi**, Türkçesi: Hakan Gür (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2012.
- WRAGG, E. C., “Conducting and analysing interviewies. N. Bennett, R. Glatter, R. Levacic” (Edt). **Improving educational management through researcti and Consultancv**. The Open University, 1994.
- YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H., **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, Ankara: Seçkin Yayınevi, 1999.
- ZARRILLI, P., “Introduction: Acting as Psychophysical Phenomenon and Process”, **Acting as Psychophysical Phenomenon and Process**, Jerri Daboo, and Rebecca Loukes (Ed.), Hampshire and New York: Palgrave MacMillan, 2013.

Web Kaynakları

<http://www.tiyatrotem.com/geleneksel-olan-uzerine-lafizlar-2/>

Erişim Tarihi: 27.12.2014.

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&view=bilimsanat&kategoriget=teri m&kelimeget=performans&hngget=md,

Erişim Tarihi: 21.11.2016

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192486>,

Erişim Tarihi: 22.11.2016

<http://www.ibrahimbayraktar.net/2014/09/klasik-sosyolojide-temel-yaklasmlar.html>,

E.T: 24.11.2016.

<http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-1/ilkeler/>

Erişim Tarihi: 01.12.2016

http://www.columbia.edu/cu/ealac/dkc/sen/tadashi_suzuki_text.html

Erişim Tarihi: 07.12.2016.

<https://eksisozluk.com/bilsak-tiyatro-atolyesi--1420028>

Erişim Tarihi: 04.09.2017

<https://eksisozluk.com/5-sokak-tiyatrosu--713794>

Erişim Tarihi: 04.09.2017

<http://www.tiyatrotem.com/anlati-geleneginden-cagdas-tiyatroya/>

Erişim Tarihi: 04.09.2017

<http://www.tiyatrotem.com/anlati-geleneginden-cagdas-tiyatroya/>

Erişim Tarihi: 14.02.2017

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.59f503a374a1d8.23041624

Erişim Tarihi: 28.10.2017

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/experience>

Erişim Tarihi: 28.10.2017

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a0acb a4e98af5.00927575

Erişim Tarihi 14.11.2017

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a0acb ad5b9bd6.71586371

Erişim Tarihi: 14.11.2017

http://www.stoag.hacettepe.edu.tr/SBR328_3.haftaokumasi.pdf

Erişim Tarihi: 10.12.2017.

<http://www.bgst.org/kuram/20-yuzyil-tiyatro-tarihi-avantgardein-tarihidir>

Erişim Tarihi: 16.01.2018

EK- 1: DTCF Tiyatro Geleneği'nin Cenderesinde

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü köklü bir tiyatro geleneğine sahiptir. Okulun akademik geçmişine yönelik fakülte internet sitesinde, şu bilgilere yer verilmiştir:

Ülkemizde akademik düzeyde eğitim yapan ilk kuruluş olan Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümünün temeli 1958 yılında bir Tiyatro Enstitüsünün kurulması ile atılmıştır. O yıllarda Muhsin Ertuğrul üniversitede tiyatro eğitiminin gereği üzerinde duran yazıları ile kamuoyuna böyle bir girişime hazırlamıştır. Prof. Dr. İrfan Şahinbaş'ın girişimleri ile tiyatroyu bir bilim dalı olarak ele alan, bu konuda araştırmalar yapan ve eğitim veren bir Tiyatro Enstitüsü kuruldu. Enstitünün başkanı Prof.Dr. Bedrettin Tuncel, yardımcısı Prof.Dr. İrfan Şahinbaş oldu. Enstitünün ilk asistanları olarak önce Sevda Şener, çok kısa bir süre sonra Özdemir Nutku kadroya alındılar. Enstitü 1962 ders yılı sonunda, bir enstitü kapsamı içinde ders verilemeyeceği gerekçesiyle kapatıldı. 1964 yılında Tiyatro Kürsüsü adı altında yeniden eğitime başlandığında dört yıllık bir eğitim uygulanıyor ve mezunlara üniversite diploması veriliyordu. Kürsü Başkanlığına Prof. Dr. Melehat Özgü getirildi. Tiyatro Kürsüsü 1981 yılında yapılan yeni düzenlemeyle Tiyatro Bölümü adını aldı. Sahne uygulamalarında görülen gelişim ve ortaya çıkan gereksinimler doğrultusunda, bir atılıma hazır duruma gelen Tiyatro Bölümünde 1987-1988 ders yılından başlayarak yeni bir uygulamaya geçildi. Tiyatro Bölümü, Tiyatro Tarihi ve Teorisi ve Tiyatro Sanatı Anabilim Dallarına, Tiyatro Sanatı Anabilim Dalı ise Dramatik Yazarlık ve Oyunculuk Sanatı Bilim Dallarına ayrıldı.¹

Bilinen adıyla 'DTCF Tiyatro', tarihi boyunca 3 kez isim değiştirmiştir. Önce bir tiyatro enstitüsü olarak kurulmuş olan DTCF Tiyatro, Enstitü kimliğine sahipken, tiyatro araştırma ve uygulamaları yapılmıştır. 1964 yılına kadar faaliyetlerine devam eden DTCF Tiyatro Enstitüsü hakkında en kapsamlı bilgi Prof. Dr. Selda Öndül'ün yazısından edinebiliyoruz:

Enstitü'nün ilk hocaları Amerikalıdır: Kenneth MacGowan ve iki yıl boyunca dersleri sürdüren Grant Redford. Kenneth MacGowan'ın yazarlık derslerinin çevrilmesine ve yönetilmesine Refik Erduran yardımcı olur. Sevda Şener, Metin And, Haldun Taner, Turgut Özakman, Orhan Asena, Aziz Nesin, Çetin Altan, Cahit Atay, Suat Taşer, Sevgi Batur (Sanlı), Nazım Kurşunlu, Muvaffak İhsan Garan, Sabahattin Engin, Ziya Demirel, Handan Uran gibi ünlü isimler o günlerde derslere katılanlar arasındaydı. Sevda Şener o zamanlar Enstitünün ilk asistanıdır. Ondan birinci elden öğrendiklerimizi aktaracak olursak, o günler çok heyecanlı günler. Günümüz edebiyat ve tiyatrosuna katkısı çok büyük. Bir dönemlik bir kursun yaratıcılığı nasıl kıskırttığını vurguluyor Sevda Hoca. Turgut Özakman'ın yazdığı Duvarların Ötesi oyunu bu seminerde okunup tartışılıyor örneğin. Aziz Nesin ve Haldun Taner derslere katılmak için İstanbul'dan geliyor. Açılışı izleyen yıllarda eğitim, Washington Seattle Üniversitesi Dram Bölümü profesörü Grant Redford'un verdiği oyun yazarlığı tekniği kuramı ve uygulamaları dersleri ile sürdürülüyor. Özdemir Nutku da Tiyatro Enstitüsü kadrosuna asistan olarak, ders verenler arasına da Mustafa Nihat Özön, Refik Ahmet Sevensil, Ahmet Kudsi Tecer, Haldun

¹ <http://www.dtcf.ankara.edu.tr/tyatro-bolumu/> Erişim Tarihi: 04.09.2017

Taner gibi ülkenin ileri gelen yazarları, tiyatro tarihçileri katılıyor. Anılan isimlere, konferanslar vermek için Viyana'dan gelen iki önemli isim daha eklenir: Heinz Kindermann ve Margret Dietrich. Her iki profesör de tiyatro alanında tanınmış kişilerdir ve onlarla birlikte Viyana Üniversitesi Dram Bölümüyle sonraki yıllarda da sürecek ilişkiler kuruluyor. Özdemir Nutku ve Sevdâ Şener ayrı dönemlerde Viyana Üniversitesi Dram Bölümünde bilimsel çalışmalar yapıyor.

Prof. Dr. Sevdâ Şener, o günlerde Tiyatro Enstitüsü'nün kuruluşundan duyulan coşkuyu, "Akademik Düzeyde Tiyatro Eğitimi ve Kırk Dördüncü Yılına Dolduran Bir Kuruluş" başlıklı yazısında, 27 Mart 1958 tarihli Zafer gazetesinde yayınlanan Süleyman Arısoy'un "Tiyatro Enstitüsüne Doğru" başlıklı yazısından ve Muhsin Ertuğrul'dan aktarımlar yaparak ifade ediyor. Süleyman Arısoy Enstitünün bilimle sanatı buluşturacağından söz ederken, Muhsin Ertuğrul Tiyatro Enstitüsü'nün kuruluşunu Darülbeydi ve Devlet Konservatuarından sonra ülkemizde tiyatro eğitimi adına gerçekleştirilen üçüncü büyük atılım olarak niteliyor.

Sözlerini Sevdâ Şener'den aktararak sürdüren Selda Öndül, DTCF Geleneği'ni

oluşturan tarihi birikimin hangi aşamalardan geçerek olgunlaştığını şu sözlerle anlatıyor:

Ülke tiyatrosunun gelişiminde öncü katkıları olan Muhsin Ertuğrul Amerika yolculuğu sırasında üniversitelere bağlı eğitim yapan tiyatro bölümlerinin olduğunu görür; Türkiye'de tiyatro sanatının gelişebilmesi için benzer bir yapılanmaya ihtiyaç olduğu düşüncesiyle İstanbul Üniversitesi'ne başvurur. Ancak, Muhsin Ertuğrul'un arzusunun hayata geçirilmesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinin iki değerli öğretim üyesi aracılığıyla gerçekleşecektir: Prof. Dr. Bedrettin Tuncel ve Prof. Dr. İrfan Şahinbaş Fakülte bünyesinde bir Tiyatro Enstitüsü'nün kurulması için harekete geçerler ve hazırladıkları proje, dönemin Dekanı Prof. Dr. Ekrem Akurgal'ın desteğiyle Üniversite Senatosu tarafından onaylanır; Milli Eğitim Bakanlığı'nın 3 Ocak 1958 tarihli onayıyla da Enstitü resmen kurulmuş olur. Türkiye'de ilk olma özelliğini taşıyan kurum yurtdışında, akademik tiyatro çevrelerinde de ilgiyle karşılanır. Enstitü başkanı Bedrettin Tuncel, yardımcısı ise İrfan Şahinbaş'tır.

Uluslararası ölçekte ve ulusal tiyatronun/edebiyatın parlak isimleriyle eğitime başlayan Enstitü uzun ömürlü olamamıştır. 1960-1961 öğretim yılında Tiyatro Enstitüsü, Profesörler Kurulu'nun enstitü kapsamında ders verilemeyeceği gerekçesiyle kapatılır. Enstitü yerine bir Tiyatro Kürsüsü kurulmasına aynı Kurulda karar verilir fakat gerçekleştirilmesi için üç yıl beklemek gerekecektir.

(...)

Tiyatro Kürsüsü 1964 yılında kurulduğunda, başkanlığına Alman Edebiyatı profesörü Melahat Özgü getirilir. Ankara Üniversitesi Senatosu'nun 23.6.1964 tarih ve 2792 sayılı kararı ile açılan Tiyatro Kürsüsü, Fakültenin diğer bölümlerinin statüsündedir: eğitim süresi dört yıldır. Tiyatro Kürsüsü'nün kuruluş amacı, tiyatro sanatına bilimsel bir perspektiften bakan bir program yürütmek, mezunlar aracılığıyla ülke tiyatrosunun ortamını zenginleştirmek, tiyatro yazarı ve eleştirmen yetiştirmek olarak belirlenmiştir. Tiyatro Kürsüsü'nde, Tiyatro Tarihi, Türk Tiyatrosu, Dramaturgi, Sahne Tekniği, Tiyatro Yönetimi gibi asal dersler yanında seçmeli olarak Radyofonik Oyunlar, Film Bilgisi ve Dokümantasyon, Sahne Müziği dersleri verilmektedir. Kürsünün öğretim elemanları ise Sevdâ Şener, Özdemir Nutku, Max Meinecke, Metin And, Turgut Özakman, Mahmut Tali Öngören, Gültekin Oransay, ve Alim Şerif Onaran'dır.

Kuramsal olarak öğretilenlerin sahnede karşılığını bulması amacı ile bir deneme sahnesi kurulur. Önceleri rejî ağırlıklı oyunlar sergilenirken Oyunculuk Anasanat Dalının açılması ile oyunculuk eğitiminin sonuçlarını almaya yönelik bir amaca yönelir.

İlk mezunlarını veren Tiyatro Kürsüsü'nün eğitim kadrosu genişlemeye başlar. İlk mezunlardan Sevinç Sokullu, Nurhan Karadağ ve daha sonra da Tahsin Konur asistan olarak Kürsü kadrosuna katılırlar. Bu dönemde tiyatro alanındaki bilimsel çalışmaların ivme kazandığı görülür. Tiyatro konusunda yapılan akademik çalışmaların yanı sıra tiyatroyu toplumsal olarak yaygınlaştırmak için çalışan öğretim elemanları, konuşmalara,

konferanslara, panellere katılmakta ve süreli yayınlara yazılar yazmaktadırlar. Yurtiçi ve yurtdışı sempozyumlara, konferanslara katılan, bildiriler sunan Tiyatro Kürsüsü, kuruluş amacını gerçekleştirmekte, tiyatro alanında eksik olan teorik birikimi oluşturmakta önemli adımlar atmaktadır. Bugün de alanın başvuru kitapları olma özelliğini sürdüren pek çok değerli çalışma bu dönemin ürünleridir.

Tiyatro Kürsüsü'nün adı bütün kürsülerin bölüm adını aldığı **1980 sonrasında Tiyatro Bölümü** olur. Üniversite sınavıyla öğrenci alan ve tek bir başlık altında geniş bir program yürüten Tiyatro Bölümü lisansüstü eğitime de geçmiştir. Fakat Bölüm açısından asıl önemli değişim 1987-88 öğretim yılında gerçekleşecektir. Oyunculuk, yazarlık, eleştirmenlik, yönetmenlik, tiyatro teorisi gibi pek çok alanda eğitim verdiği öğrencilerine sadece Tiyatro diploması vermesi, uzmanlaşmanın giderek önem kazandığı bir dünyada sorun oluşturmaya başlamıştır. Tiyatro Bölümü 1987-88 Öğretim Yılından başlayarak dallar birbirinden ayrılır ve özel yetenek sınavıyla öğrenci almaya başlar. Artık Bölüm eğitimini, tiyatro tarihi ve teorisi, dramatik yazarlık ve oyunculuk alanlarında sürdürecektir. Zaman içinde oluşan ihtiyaçlar doğrultusunda lisansüstü programların da sayısı fazlalaşır. Çocuk tiyatrosu/yaratıcı drama, rejî, oyunculuk, tiyatro kuramları, tiyatro eleştirisi ve dramaturgi alanlarında yüksek lisans ve doktora programları yürütülmeye başlanır.

Tiyatro Bölümünün önemli bir özelliğini de ilk kuşak hocaların kendilerini sadece üniversiteyle tanımlamayışları oluşturur. Mesleki sorumluluğu toplumun daha geniş kesimlerine yayma arzusu, dışa açılmayı ve toplumsal dinamiklerle ilişki kurmayı beraberinde getirmiştir. Bu açılma, Tiyatro Bölümünün yapısından dolayı doğal bir biçimde gerçekleşmiştir. Hem tiyatro sanatının niteliğinden kaynaklanır bu özellik hem de salt akademisyenlerden oluşmayan eğitim kadrosundan, ve elbette öncü hocaların misyoner ruhundan. Alanında uzman kişilerin ders verdiği bir mekandır Tiyatro Bölümü. (...)

Zaman içinde Herbert Blau, Shelley Berc gibi isimler bölümde konuk olur. Yabancı uzman Helmut Gebeshuber doğaçlama dersleri verir, çocuk tiyatrosu uzmanı Soren Ovesen öğrencilerle çocuk tiyatrosu üzerine atölye çalışması yapar, bir oyun sergilenir. Antonio Fava da öğrencilerle Commedia dell'Arte oyunculuğu üzerine bir atölye çalışması yapar. Marvin Carlson öğrencilere bir seminer verir, seminerler, sempozyumlar düzenlenir Ülkenin seçkin tiyatro insanları anılan buluşmalara katılır. Konuk oyuncu, yönetmen ve yazarlar derslerimize çağrılır.²

Ayşe Selen, DTCF Tiyatro geleneğinin “kürsü” döneminden geçti. Şehsuvar

Aktaş okula başladıktan bir sene sonra tiyatro kürsüsü, bölüme çevrildi. Kendisi “kürsü” diploması alan son mezunlardan biri oldu. Bölümleşme tamamlandıktan sonra, DTCF Tiyatro'nun öğretim kadrosuna yeni isimler de katıldı. Kürsü hocaları, kendilerinden sonra DTCF Tiyatro geleneğini sürdürecektir olan hocaları yetiştirdiler.

² <https://www.evrensel.net/haber/308848/ihractan-oncesi-ve-sonrasi-ile-dtcf-tiyatro-bolumu>, Erişim Tarihi 04.09.2017



Görsel – 36: DTCF Tiyatro Bölümü hocaları ve genç meslektaşları

İkilinin hatıralarında bazı anılar sıcaklığını koruyor. Sevda Şener'in kuram derslerinin, onların üzerinde çok etkili olduğunun altını çiziyorlar. Sevinç Sokullu çok renkli bir kişiliğe sahipmiş ve dersleri çok sıkı tutarmış. Turgut Özakman'ın yazarlık dersleri çok verimli geçermiş. Metin And'ın dersleri öğrencilere sıkıcı gibi gelirmiş, çünkü bol bol somut gezi deneyimlerini anlatırmış. Fakat ikili, onun derslerinin kendilerine nasıl nüfuz ettiğini, okulu bitirdikten yıllar sonra anlamaya başladıklarını belirtiyorlar.



Görsel – 37: Tiyatro Kürsüsü'nden Bölüme, DTCF Tiyatro - Öğretim Kadrosu

Adı anılan hocaların birlikte olduğu “kürsü” yıllarını ‘çok anekdotlu yıllar’ olarak niteliyorlar. Bu anekdotlardan hatırlayabildiklerini paylaşmalarını rica ettiğimde şunları anlattılar: Metin hoca çok sigara içer, derslerde de içermiş. Üstelik bir sigara bitmeden diğerini yakar, üst üste içermiş. O zamanki ve şimdiki adıyla ‘küçük sınıf’ta bulunan masanın çekmecesini küllük olarak kullanırmış. Sigaranın külünü ve söndürdüğü izmaritleri çekmecedeki biriktirmiş. Aksine Sevinç hoca da sigaradan tiksiniirmiş. Metin hoca derse girdiğinde çekmece de onunla birlikte derse taşınır, ondan sonra dersi olan Sevinç hoca geldiğinde ise çekmece sınıftan çıkarılırmış. O zamanki ve şimdiki adıyla ‘Büyük sınıf’ta kimin dersi varsa çekmece oraya taşınırmış. Sevinç hoca derse girdiğinde çekmeceyi sınıftan dışarı çıkarttırırmış. Metin hoca derse geldiğinde ise “çekmeceyi yerine koyun” dermiş. Ayşe Selen, bu anekdotları taklit ederek anlattı. Onun gözlemlerine göre, Metin hocanın o dönemleri, artık ders anlatmaktan sıkıldığı dönemlermiş. Bu yüzden muziplikler yaparmış. Örneğin, Tiyatro Kürsüsü içinde yer alan hoca ve derslik kapılarının kulpu hiç tutmazmış. Metin hoca, bozuk olan kapı kulplarını çıkarıp yanında götürür ya da kapının üzerinde anahtarları olanların üzerine kapıyı kilitler ve gidermiş. Bu türden şakalar yaparmış.

Ayşe Selen, öğrencilerin o dönem Metin hocayla Turgut hoca arasındaki tatlı-sert çekişmeyi izlediğini de bir anekdot olarak paylaştı: Metin hoca bir gün Japonya’ya gitmiş. Sevdâ hocaya ‘yanar döner’ bir kart göndermiş. Bu kart, döndükçe soyunan bir geyşayı gösteriyormuş. Sevdâ hoca, kendisine gönderilen kartı masasına koymuş. Sevinçle öğrencilere, “Çocuklar bakın Metin bana kart gönderdi” diye gösterirmiş. Bir başka Metin hocalı anı daha paylaşıyorlar: Hoca bir gün erotik dergiler almış ve gizlice Sevdâ hocanın masasının üzerinde duran evrakların arasına koymuş. Şaka olsun diye... Sevdâ hoca eline bir evrak almak için hamlede bulunduğunda erotik dergilerle karşılaşmış... Türkiye’nin en zor yıllarının yaşandığı 1978-1982 yılları arasında şahit olduğu anekdotları aktaran Ayşe Selen’e göre, tüm zorluklarına rağmen o yıllar DTCF

Tiyatro Kürsüsü'nün en şaka dolu yılları... Temgiller, ciddiyetle yapıyorlar işlerini; ama kendilerini çok ciddiye almamaya çalışıyorlar. Kendi deyişleriyle, “çoğu zaman yaptıkları işi ve kendilerini ti'ye alıyorlar”. Alanda onlarla çalışırken, birçok gözleminde, bu özellikleriyle karşılaşmış; ancak anlam verememiştir. Fakat anılarını anlattıkları gece, bu görüşmede nedenini daha iyi görebildim. Anıları canlandırarak anlatmaları, o geceyi seyirlik bir şölene dönüştürdü. Yıllar önceki okul anılarını, adeta dün yaşanmış gibi tüm detayını anımsayarak aktarmaları, bana, okul yıllarının onların mesleki ve gündelik yaşantısında derin izler bıraktığını düşündürdü. Örnek vermem gerekirse, şaka dolu kürsü eğitimi yıllarının, onların kendi yaşamlarında kendilerini ve yaptıkları işi ti'ye almak biçiminde bir eğilim kazanmalarına sebep olabileceğini düşünüyorum. Sadece bu da değil... Yetiştikleri “kürsü” geleneğinin “araştırmacı” tedarikatından geçen, okulun en özgün işlerinin yapıldığı yıllarda okumuş olan ikilinin, gerek karakteristik yapılarını gerekse mesleki yaşantıları içindeki ince bir hiciv ile yüklü ironik metin, dramaturgi, sahneleme ve doğaçlamaya dayalı çalışma yöntemi seçimlerine bakarak, “araştırmacı tiyatrocusu” gibi bir kimlik kazanımı sağladığı kanaatine vardım.

Şehsuvar Aktaş, öğrenciliğinde bazı derslerde sıkıldığını, zaman geçtikçe ise, sıkıldığı o derslerin hayatında bir biçimde karşılığını bulduğunu somut olarak gördüğünü söyledi. Örnek vermesini istediğimde iki ismi verdi: **Metin And** ve **Tahsin Konur**. Sürekli çıktığı yurt dışı gezilerinde edindiği izlenimleri aktararak somut yaşantılarını alıntılaman Metin hocanın derslerinde çok sıkıldığını, birçok arkadaşının da kendisi ile zamanında ayı duyguları paylaştığını ifade etti. İkinci örneği Tahsin Konur'un metodoloji dersleri oldu. Ona göre, çoğu öğrencinin sıkıldığı ama esasında üzerinde en çok durulması gereken bir konu imiş. Tahsin Konur, bir tiyatro işletmesinin nasıl örgütlenmesi gerektiğini, farklı ülkelerden örneklerle kıyaslamalı olarak anlatmış. Bu eğitimin ve nasihatlerin meyvesini, yıllar sonra Tiyatrotem adını verdikleri ekiplerini kurarak uzun süre ayakta tutma başarıları olarak aldıkları sonucuna rahatlıkla varabiliyorum. İleride daha

detaylı değineceğim gibi, Metin And'ın da yaşamlarında ve tiyatro kariyerleri üzerinde büyük bir etki bıraktığını ifade edebilirim.

Şehsuvar Aktaş biraz tebessüm ve büyük oranda özlem ve minnetle anlatmaya devam etti:

Tahsin hoca bize bu konuların ne kadar önemli olduğunu okulu bitirip iş hayatına atılacağımız zaman anlayacağımızı söylerdi. Çoğumuz ise metodoloji derslerinde ölü balık gibi bakardık. Hatta bu bakışlarımıza kızan Sevda hoca, bir keresinde bir dersinde kızdı bize... “Siz âşık bile olamazsınız” dedi. (21.01.2017)

Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş okul anılarını paylaştıkça, yoğun gülüşmelerine kederli dalgınlıkları eşlik etti. Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş’a, Sevinç Sokullu ile olan anılarını sormam konusunda bana, “*Şehsu taklidini çok güzel yapıyor*” diyerek, bir ipucu verdi. Bu fırsatı değerlendirerek, Şehsuvar Aktaş’a Sevinç Sokullu ile olan anılarını sordum. Konu okul anılarından açıldıkça açıldı ve sıra aşağıdaki anıya geldi:

Okulu yeni kazanmışız, heyecanla ilk dersi bekliyoruz. İlk ders de Sevinç hocanın... Mısır hiyerogliflerini anlatacak. Biraz ‘dağınık’ anlatırdı. Perspektifin oluşumundan başladı, sonra konuyu perspektif öncesine getirir, konu anlatımını birden keserek, durup dururken “mısır hiyeroglifleri nasıldı çocuklar” diye sorardı. Cevabı beklemeden, oturduğu yerden hemen kalkıp hiyeroglif duruşunu yapardı [taklit eder] “işte böyle olurdu” derdi. Okula başladığımız ilk gün... Bu esnada ben ve sıra arkadaşım Erhan Tuna “Biz nereye düştük böyle” der gibisinden, birbirimize bakakaldık... (21.01.2017)

Ortak anıları duyumsayan Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş ile birlikte ben de bu taklitli anlatının üzerine kahkahalara boğuldum.



Görsel – 38: Sevinç Sokullu ders anlatırken

Şehsuvar Aktaş, anımsarken keyiflendi, keyiflendikçe bir anı silsilesi daha paylaştı:

Sevinç hoca, öğrenciler sigara ihtiyacı duymasın diye elinde koca koca torbalar dolusu şekerle sınavlara gelirdi. Kocaman bir çalar saati vardı. Sınav saatine itiraz eden öğrencilere kendi saatini gösterirdi. “hocam beş dakika daha verir misiniz, hocam bir dakika n’oluurrr...” şeklinde taleplerde bulunan öğrencilerin yolunu kesmek için kendi çalar saatini kurar, sınavı öyle başlatırdı. Kendi saati çaldığında, sınavı bitirirdi... Uygulamalı derslerde, Ergin Orbey gelene kadar Nurhan Karadağ tek başına derslere girdi. Nurhan hocanın okula girmeden önce iyi bir deneyimi vardı. Yani Tiyatro bölümünde akademisyen olarak çalışmaya başlamadan önce, daha öğrenciyken Ankara Deneme Sahnesi’nde uygulama yapma olanağı buluyor. Nurhan Karadağ, bir ‘kolektif oluşturma’ fikrini en iyi o temsil eden isimdi. Onun yönetmenliğinde bir iş çıkacaksa, kendi dersi kapsamında öğrenciyi işin içine sokup çalıştırırdı. Tornavida nasıl tutulur’a kadar, öğrenci, onun çalışmalarında işin bütününe kavrar, mutfağını öğrenirdi. Haliyle bir süre uygulamalı derslere tek başına devam eden Nurhan Hocanın isim hafızası yoktu. Bütün kızları “Zeynep”, bütün adamları “demlik” diye çağırırdı. İşte, Bunlar da öğrenildi. Okulda öğrendiğimiz bilgiler bu anılarla birlikte anımsandıkça hayatta karşılığını buluyor. Ortak anılar, bir araya geldiğimizde anmak için hoş oluyor. Oyunculuk diye bir branş dersi yoktu mesela... Tiyatroya dair pratik gerektiren her şey, uygulama derslerinde öğretilirdi. Oyun yazmanın teorik bilgilerini aldık, bu bilgileri uygulama derslerinde pekiştirirdi. Sahne bilgisi alır, pekiştirmesini yine uygulama derslerinde yapardık. Bölümün Alt kısmında küçük odacıklar vardı, oraları atölye olarak kullanırdık. Bazı dekor-kostüm parçalarını bölümün alt katındaki atölyede yapardık. Deri ile tasvir ya da kasap kâğıdından kukla yapma gibi uygulamaları okulda öğrenmedik. Böyle dersler de görmedik. Tasvir ya da kukla yapma işi tamamen Ayşe ile benim merakım... Okul bittikten sonra dışarıda, kendimiz deneme-yanılma yöntemiyle öğrendik. (21.01.2017)

Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş ortak anılardan konuştukça öğrencilik yıllarına geri döndü. Eski fotoğraflar ortaya çıktı. Anılar bir bir hatırlandı. Zaman içinde yaşama veda eden hocaların bugün yokluğunu daha bir derin hissettiklerini belirttiler. Gözleri dolan Ayşe Selen peçete ararken; *“Biz çok şanslıydık... Bize göre, Türkiye’nin yaşadığı en zor süreçlerden birinde Dil Tarih’te öğrencilik yaşadık. O zorluklar ortasında, okul en özgün çalışmalarını ortaya koydu”* diyerek söze başladı. Ardında Şehsuvar Aktaş devam etti:

Bize göre, Metin hoca ile Sevda hocanın eş başkan oldukları dönem, DTCF Tiyatro’nun en parlak dönemi... En özgün tiyatro araştırma ve uygulamaları o dönemde çalışıldı. Alevi samahları üzerine araştırmalar yürütüldü. O döneme bizzat ben tanık oldum, hatta özgün oyunların çoğunda oynadım. Araştırma yürütülen o ritüeller ve törenler gösterime dönüştürüldü. O dönem bölümde sergilenen Antigone de öyle bir araştırmanın sonucunda çıkmıştır. Bu oyun bölümde oynandı. Antigone’nin sahnelenmesi sürecinde, Metin hoca Alevi-Bektaşî ritüellerini yerinde görmeleri için para vererek öğrencileri alan araştırmasına gönderdi. Gidip gelen arkadaşların edindikleri bilgiler **Antigone**’de kullanıldı. O dönemi güzel kılan şey de şu: Mesela Nurhan hoca ile Metin hocanın arası kötü... Ama iş, tiyatro yapmaya geldiğinde eğitim-araştırma için ortak uzlaşa yolu bulunur ve oyuna destek verilir. Bizzat yaşadığım için rahatlıkla söyleyebiliyorum. Alan araştırmasına bir-iki kişi gider. Verileri toplar gelir. Böyle bir sürecin sonunda **Ölüm-**

Doğum-Evlenme oyunu çıktı. Bu oyun, Sedat Veyis Örnek'in halkbilim araştırmalarından derlenmiştir. Müderrisoğlu oyunlaştırmış. Bu oyun, o dönem DTCF'nin Halkbilim Bölümü işbirliği ile yapılmış bir çalışmadır. Tokatlı bir sınıf arkadaşımız Yazıbağı köyündeki seyirlik oyunları derleyip belgeleri getirdi. Sonra **Yazıbağı'nda Şenlik Var** oyunu yapıldı. Biz Kürsü mezunuyuz. Bizim kuşak okulda 'oyunculuk' öğrenmedik. Ama sahne üstünde seyircinin gördüğü 'her şeyi' yapmayı öğrendik. Okulun en özgün zamanları bu oyunların geldiği zamanlar... Nurhan hoca yıllarca **Kardeşlik Töreni: Samah-Yaren** yaptı. Ama işte, o damar beslenmedi, devamı gelmedi. Bu damara doğru bir teknik, bir sahneleme ve oyunculuk geliştirilmesi üzerine gidilmedi. Taş üstüne taş konmadı ya da konamadı. Batı dramının temsil kodları çok güçlü geldi. Oyuncu da kolektif araştırma ve uygulamanın iş yükünden kurtulup kendi dünyasına kapanarak 'rol' oynamak istedi. (21.01.2017)

Ayşe Selen, söze girme gereği duydu. DTCF Tiyatro Kürsüsü mezunu olmalarına

atıf yaparak, özellikle vurgulama gereği duydu:

Biz, profesyonel oyuncu değiliz.

Olmak da istemeyiz.

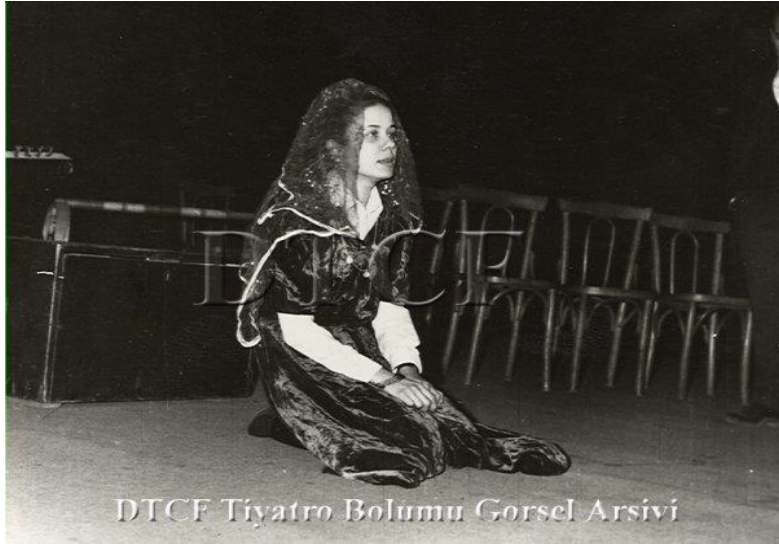
Biz kendimize, 'kuram, tasarım ve yazarlık eğitimi almış alaylı oyuncular' demeyi tercih ediyoruz. (21.01.2017)

Ayşe Selen'in yukarıda alıntıladığım sözlerinin ardında, DTCF Tiyatro Geleneği'nin 'Kürsü modeli' eğitim sisteminin, Tiyatrotem'i var eden iki sanatçının, gelecekteki tiyatro yaşantılarını ve bu yaşantı içinde tekrar edecek mesleki deneyimlerine sirayet etmiş bir olgu olduğuna kanaat getirdim. Kendilerine 'oyuncu' demekten özellikle uzak duran, 'kuram, tasarım ve yazarlık eğitimi almış alaylı oyunculara' lisans öğrencisi oldukları yıllarında hangi oyunlarda oynadıklarını sordum. Önce Ayşe Selen cevapladı:

***Kozalar** (Bir öğrencini yüksek lisans tezi. Adalet Ağaoğlu'nun oyununun dünya prömiyeriydi. Kendisi de seyretmeye gelmişti. Bu oyunda oynarken ikinci sınıftaydım.)

***Ölüm Doğum-Evlenme** (Gelin Kız – Üçüncü ve dördüncü sınıfta oynadım)

***Belgelerle Kurtuluş Savaşı** (Ben oynamadım. Oyunla hiçbir alakam yok. Ama İstanbul festivaline beraberce gittik. Oyundan sonra Ergin hoca beni Devede Kuşu Kabare'ye götürerek Zeki Alasya-Metin Akpınar ile tanıştırmıştı.)



Görsel – 39: Ayşe Selen ‘Gelin Kız’ rolünde / Ölüm-Doğum-Evlenme

Ardından Şehsuvar Aktaş cevapladı:

- *Yazıbağı’nda Şenlik Var
- *Kardeşlik Töreni Samah
- *Çankırı Yaren Sohbetleri
- *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım
- *Ayışığında Şamata
- *Yunus Diye Göründüm

***Biri Erkek Biri Dişi** (Bu oyun, Metin Balay’ın Yüksek Lisans tez projesiydi. Bir kolaj yapıldı. Oyunun okuma ve araştırmasını bu oyunda oynayan dört kişi yaptı: Ben, Metin Balay, Ayşe Selen, Gürbüz Erginer. Metin Balay ve Ayşe Selen 1978 girişlidir... İkisi de sınıf arkadaşı... Oyunun adını Gürbüz Erginer koydu.)



Görsel – 40: Şehsuvar Aktaş, Ergin Orbey’in yönettiği **Ayışığında Şamata** adlı oyunun gösteriminde – DTCF Tiyatro Arşivi

Aynı bölümde okumuş, onlarla aynı sıralardan geçmiş, lisansüstü eğitime aynı bölümde devam eden bir doktora tez öğrencisi olarak, DTCF Tiyatro Bölümü’nün en parlak dönemini doğrudan deneyimledikleri için çok şanslı olduklarını söyledim. İkisi de bunu

kabul etti; ama eklemeyi de ihmal etmediler. “*Dışı seni, içi bizi yakar...*” Ayşe Selen devamında söze girdi:

Şanslıydık, ama bir taraftan da şanssızdık. Ülkenin en karışık olduğu zamanlardan bahsediyoruz... Türkiye’nin ‘80 öncesi... Her gün en az 20 kişi ölüyor... DTCF’de olay olmadığı gün yok... Bir takım hocalar, öğrencilere bir şey olmasın diye her gün kavgadan toplayabildiklerini fakülteye çekiyor. Annem Alman Dili ve Edebiyatı’nda hocaydı. Devrimci öğrencileri odasına saklardı. Seveda hoca da o zamanlar çok öğrenci kurtarmıştı. Bak ne anlatacağım... Bizim bölümden bir öğrenci bir adamın kızını kaçırmış. Kızın babası gelip okulu basmış. Seveda hoca öfkeli babayı odasına davet edip “gel bakalım, seninle bir çay içelim” diyerek adamı odasına buyur etmiş. Ben sonunu gördüm. Adamı kapısının dışına kadar yolcu etti, tokalaşarak gülüşerek vedalaştılar. Adam kızını affetmiş filan... Diyeceğim o ki, ‘80 öncesinin hemen arefesinde, hayata dair her şey olmuş okulda... Yazık ki, bütün bir kuşağı katlettiler. O kuşağın çok parlak olduğunu, ama heba edildiğini yıllarca söyleyip durdu hocalarımız. Şehsuvar’ların öğrenci olduğu zamanlarda. (21.01.2017)

Şehsuvar Aktaş da konuyla ilgili düşüncelerini aktardı:

Ben okula girdiğimde, 1982 anayasası yeni oylanmıştı. Siyasi partiler yeni kurulmuştu. Turgut Özal’ın iktidara yeni geldiği dönemlerdi... 1984’de Eruh baskını yaşanıyor. Yöneticiler yıllarca ‘birkaç eşkiya’ diyorlar. Bu bir “iç savaş”tı. O zaman çok korkuyordum. Şu anda da çok korkuyorum. Bizzat yaşadığımız için, kıyaslayabiliyorum. Yine öyle bir dönemden geçiyoruz gibi geliyor... Yani sözün özü, şanslıydık, ama şanssızdık... Şanssızız... Bölüm dökülüyordu o zamanlar. Çok derme çatma köhne bir binada okuduk. Ama o yoklukta bilim üretildi. Koşullar çok kötüydü. Bir sahne çalışacaksan, bir dekor parçasına ihtiyacın varsa, oradan buradan topluyorsun... Sanki tam donanımlı bir sahne varmış gibi rejî defteri yapılırdı oyunlara... Parası olan öğrenci dışarıda dekorunu yaptırırdı. (21.01.2017)

Uzun süren görüşmemizin ardından, Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş ile yaptığımız genel değerlendirmede, DTCF Tiyatro’da aldıkları eğitimin, Tiyatrotem kimliğini ve estetik üretimini büyük oranda belirlediğini, özellikle “araştırmacı” kimliklerinin, tedrisatından geçtikleri okul geleneğinin bir kazanımı olabileceği sonucuna varıldı. Ayşe Selen, okuldan mezun olduktan sonra topluluk kurup, hemen her oyunuyla tekrar bölüme turneye gelip, bölümün sahnesinde oyunlarını akademi seyircisine açan, DTCF Tiyatro menşei tek topluluk olduklarını ve okulla bağlarını hiç koparmadıklarını ekliyor. Bir yönetmenle çalışmak yerine, kendi başlarına yürüttükleri provalar belli bir akışkanlık kazanmaya başladıktan sonra “dış-göz” diye tabir ettikleri birkaç kişiye provalarını izleterek, görüş ve yorumlar üzerine prova akışını yeniden gözden geçirme alışkanlığının,

akademik eğitim yıllarında edindikleri “araştırmacı” kimliklerinden kaynaklanabileceğini ifade ediyor.



EK-2: Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'ın Kamera Karşısına Geçtiği Dizi Ve Sinema Filmleri Listesi¹

Ayşe Selen	Şehsuvar Aktaş
<u>Oynadığı TV dizilerinden bazıları:</u> 2016 “N’olur Atrılalım”, yönetmen Osman Sınav, 2010 “Leyla ile Mecnun”, yönetmen Onur Ünlü, TRT 1 2009 “Kapalıçarşı”, yönetmen Ömür Atay, ATV 2008 “Aşk Yakar”, yönetmen Yasin Uslu, Kanal D 2007 “Sessiz Fırtına”, yönetmen Özer Kızıltan, Kanal D 2007 “Doktorlar” yönetmen Merve Girgin, Show TV 2006 “Gülpare”, yönetmen Andaç Haznedaroğlu, Show TV 1989 “İstasyondaki Pastahane”, yönetmen Metin Balay, TRT 1988 “Kavak Yelleri”, yönetmen Metin Balay, TRT 1, Ankara	<u>Oynadığı TV dizilerinden bazıları:</u> 2011 “Avrupa Avrupa”, yönetmen Şafak Bal, TRT1 2008 “Benim Annem Bir Melek” yönetmen Hakan Algül, ATV 2007 “Bıçak Sırtı”, yönetmen Selim Demirdelen, Kanal D 2006 “En Son Babalar Duyar”, yönetmen Sibel Kocataş 2005 “Haziran Gecesi”, yönetmen Andaç Haznedaroğlu, Kanal D 1989 “İstasyondaki Pastahane”, yönetmen M.Balay, TRT 1 1988 “Kavak Yelleri”, yönetmen M.Balay, TRT 1
<u>Oynadığı sinema filmleri:</u> 20010 “El Yazısı”, yönetmen Ali Vatansever 2008 “Usta”, yönetmen Bahadır Karataş 1995 “Böcek”, yönetmen Ümit Elçi 1982 “Faize Hücum”, yönetmen Zeki Ökten	<u>Oynadığı sinema filmleri:</u> 2013 “Eyvah Eyvah-3” yönetmen Hakan Algül 2011 “Eyvah Eyvah-2” yönetmen Hakan Algül 2010 “Eyvah Eyvah-1” yönetmen Hakan Algül 2007 “Kabadayı”, yönetmen Ömer Vargı 2003 “İnşaat”, yönetmen Ömer Vargı 2001 “Yazgı”, yönetmen Zeki Demirkubuz 2001 “Hiçbir Yerde” , yönetmen Tayfun Pirselimoglu

¹ <http://www.tiyatrotem.com/ayse-selen/>, E.T: 16.02.2017.

EK-3: Ayşe Selen¹ ve Şehsuvar Aktaş'ın² Çeviri İşleri

Ayşe Selen

2015: Handke, Peter, **Mein Jahr in der Niemandslandsbucht** (Hiç Kimse Koyunda Bir Yıl), Aylak Adam Yayıncılık, 2015

2013: Brecht, Bertolt, **Complete Plays, 3rd Volume**, Der Ozeanflug / Das Badener Lehrstück vom Einverständnis / Der Jasager der Neinsager / Die Massnahme (1930) / Die Massnahme (1931) (Okyanus Uçuşu / Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu / Evet Diyen Hayır Diyen / Önlem (1930) / Önlem (1931), Agora Kitaplığı, 2013. Brecht, Bertolt, **Complete Plays, 4th Volume**, Die Mutter (1933) / Die Mutter (1938) (Ana (1933) / Ana (1938)), Die Ausnahme und die Regel (Kuraldışı ve Kural), Agora Kitaplığı, 2013

2011: Sophokles, **Antigone** (Antigone), Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro/Oyun Dizisi 427; 2011. Aristophanes, **Die Frösche** (Kurbağalar), Mitos Boyut Tiyatro/Oyun Dizisi 421, 2011

2010: Kleist, Heinrich von, **Complete Works I**, Der zerbrochene Krug (Kırık Testi), (mit dem Nachwort: Über das Marionettentheater (Kukla Tiyatrosu Üzerine), Mitos Boyut, Tiyatro/Oyun Dizisi, 392; 2010. Kleist, Heinrich von, **Complete Works 2**, Prinz Friedrich von Homburg (Homburg Prensi), Das Kaetchen von Heilbronn (Heilbronnlu Küçük Katrin); Mitos Boyut, Tiyatro/Oyun Dizisi, 398; 2010

2009: Büchner, Georg, **Leonce und Lena** (Leonce ile Lena), Mitos Boyut, Tiyatro/Oyun Dizisi, 359; 2009

2006: Kott, Jan, **Gott-Essen Interpretationen griechischer Tragödien** (Antik Tragedyalar ve Çağdaş Yorumları), Mitos Boyut, Tiyatro Kültür Dizisi, 72; 2006

2005: Salomon, Ernst von, Der Fragebogen (Soruşturma), Yapı Kredi Yayınları, 2005. Schneider, Wolfgang, **Theater für Kinder** (Çocuklar İçin Tiyatro) , Mitos Boyut, Tiyatro/Kültür Dizisi, 61; 2005

2004:

Schröder, Rainer M., **Jagd auf blaue Blüten** (Kalpazan Avı), Can Çocuk, 2004

Schröder, Rainer M., **Unternehmen Bratpfanne** (Park Otel Baskını), Can Çocuk, 2004

2002

Noll, **Ingrid**, **Die Apothekerin** (Ecza Dolabı), Can Yayınları, 2002

2001

Handke, Peter, **Mein Jahr in der Niemandslandsbucht** (Hiç Kimse Koyunda Bir Yıl), Can Yayınları, 2001

Kertesz, Imre, **Kaddisch an nichtgeborenes Kind** (Doğmamış Çocuğa Dua), Can Yayınları, 2001

Brezina, Thomas, **Geisterschiff Ahoi!** (Hayalet Gemiyle Yolculuk), Can Yayınları, 2001

2000

Brezina, Thomas, **Spuk in der Schule** (Okuldaki Hayalet), Can Yayınları, 2000

1999

Widmer, Urs, **Liebesnacht** (Ask Gecesi), Can Yayınları, 1999

Brezina, Thomas, **Gruseln auf dem Stundenplan** (Canavarlar Okulda), Can Yayınları, 1999

Brezina, Thomas, **Das Sklett im Jet** (Uçaktaki İskelet), Can Yayınları, 1999

¹ <http://www.tiyatrotem.com/ayse-selen/>, E.T: 16.12.2017

² <http://www.tiyatrotem.com/sehsuvar-aktas/>, E.T: 16.12.2017

1998

Brecht, Bertolt, **Complete Plays, 4th Volume**, Die Mutter (1933) / Die Mutter (1938) (Ana (1933) / Ana (1938), Die Ausnahme und die Regel (Kuraldışı ve Kural) Mitos Boyut, 1998
Wissman, Daniel Douglas, **Dillingers Luftschiff** (Bir Kış Büyüsü), Can Yayınları, 1998

1997

Brecht, Bertolt, **Complete Plays, 8th Volume**, Mutter Courage und ihre Kinder (Cesaret Ana ve Çocukları), Mitos Boyut, 1997

Brecht, Bertolt, **Complete Plays, 12th Volume**, Der Hofmeister (Lenz'in Saray Danışmanı) Mitos Boyut, 1997

-Brecht, Bertolt, **Complete Plays, 3rd Volume**, Der Ozeanflug / Das Badener Lehrstück vom Einverständnis / Der Jasager der Neinsager / Die Massnahme (1930) / Die Massnahme (1931) (Okyanus Uçuşu / Anlasma Üzerine Baden Öğreti Oyunu / Evet Diyen Hayır Diyen / Önlem (1930) / Önlem (1931), Mitos Boyut, 1997.

-Remarque, Erich Maria, **Der Weg Zurück** (Dönüş Yolu), Can Yayınları, 1997

Remarque, Erich Maria, Der Himmel kennt keine Günstlinge (Tanrının Gözdesi Yok) Can Yayınları, 1997

1994

-Bronnen, Arnolt, **Tage mit Bertolt Brecht** (Brecht'li Günler), Mitos Boyut, 1994

Co-translations with Şehsuvar Aktaş:

-Jarry, Alfred, **Ubu Enchaîné** (Zincire Vurulmuş Übü), Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro/Oyun Dizisi, 370; 2010

-Moliere, Jean-Baptiste Poquelin, **Le Tartuffe** (Tartüf), Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro/Oyun Dizisi, 267; 2008

-Jarry, Alfred, **Ubu Roi** (Kral Übü), Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro/Oyun Dizisi, 174; 2004.

Şehsuvar Aktaş

Don Juan'ın Gecesi, Eric-Emmanuel Schmitt,

Zincire Vurulmuş Übü, (Ayşe Selen'le birlikte) Alfred Jarry, Mitos Boyut, 2010.

Özel Hayatın Tarihi 5, YKY, 2010.

Evlilikte Ufak Tefek Cinayetler, Eric-Emmanuel Schmitt, Mitos Boyut, 2008.

Tartuffe, Moliere, Mitos Boyut, 2008.

Kral Übü, Alfred Jarry, Mitos Boyut, 2004.

Toplumu Savunmak Gerekir, Michel Foucault, YKY, 2002.

Ve Birden Sonsuzluk, Claude Mourthé, Can Yayınları, 2001.

Düşünürlerin Eşliğinde, Roger Pol Droit, Can Yayınları, 2001.

Gösterimlerin Çözümlemesi, Patrice Pavis, Dost Yayınları, 2000.

Tiyatro Bale ve Opera Sahnelerinde Kanuni İmgesi, Metin And, Dost Yayınları, 1999.

Ölümler Ülkesine Yolculuk, Eugène Ionesco, Mitos Boyut, 1999.

Cingeneler, Nicole Martinez, İletişim Yayınları, Cep Üniversitesi Serisi, 1992.

Ek – 4: Tiyatrotem’in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımı

Oyun	Oyunun Künyesi	Oyun Hakkında
LAHANA SARMA (gölge-kukla oyunu-bir bölüm) <i>Yaş Grubu:</i> 7 + <i>Kişi Sayısı:</i> Ekibimiz iki kişiden oluşmaktadır: Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen <i>Oyunun Süresi:</i> Arasız 40 dakika. <i>Sahne:</i> Asgari sahne boyutları: genişlik: 4 m. derinlik 4 m. yükseklik 3 m. Eğer mümkünse, sahne gerisinin siyah bir perdeyle tümüyle kapanmasını tercih ederiz. <i>Salon:</i> En fazla 150 kişilik salon. Salonun tümüyle karartılmış olması gerekmektedir. <i>Işık:</i> Sahne üzerinden sağlanacak 220 V şehir cereyanı, kullanılan toplam güç 700W, ışık sistemimizi kendimiz getirmekteyiz. <i>Ses:</i> Sahne üzerinde bizim kumanda edebileceğimiz bir anfi ve ona bağlı iki kolona ve bir CD çalara	Yazan Ayşe Selen Tasvir/Kukla Tasarım Şehsuvar Aktaş Müzik Danışmanı Muammer Ketencoğlu Asistan Bilge Gültürk Oynayanlar/Oynatanlar Ayşe Selen-Şehsuvar Aktaş	Lahana Sarma, kukla, illüzyon, ortaoyunu, gölge oyunu gibi geleneksel türlerden yola çıkılarak oluşturulmuş bir gösterim. Sahnenin sağında ve solunda birer gölge oyunu perdesi, iki perdenin ortasında ise masa üstü kuklalarının oynatıldığı masa bulunuyor. Gölge oyunu perdelerinde oynatılan tasvirler geleneksel teknikten yola çıkılarak deriden kesilmiş özgün tasvirler; ‘ayna’ dediğimiz beyaz perdeye yansıyan ‘renkli gölgeler’ bunlar. İki perdenin ortasındaki masanın üzerinde oynatılan kuklalar ise beyaz kartondan kesilmişler ve tasvirler gibi sopaya takılarak hareket ettiriliyorlar. Bir tür ‘düşsel alan’da devinen üç boyutlu ‘beyaz kuklalar’ bunlar. Sağdaki perde Herşeyiyer Hanım’ın, soldaki perde ise Boliştah Hanım’ın evi. Ortadaki masa da düşsel bir alan olarak düzenlenmiş. Herşeyiyer Hanım’ın uşağı Tavtati’yle Boliştah Hanım’ın uşağı Dümteka mutfaklarında yemek yapmaktadırlar. Ancak her ikisinin de birer malzemesinin eksik olduğu ortaya çıkar. Muzip ve şakacı bir yaratık olan Yeşil Tüylü Ocak Böceği bu malzemeleri gizlice kaçırmıştır. Uşaklar ‘evleri’nden çıkarak eksik malzemelerin ardına düşerler. İşte bu arayış onları ortadaki ‘düşsel alan’a, Lahana Sarma’ya getirir. Ancak orada Yeşil Tüylü Ocak Böceği’nin kendileri için hazırladığı beklenmedik sürprizlerle karşılaşacaklardır. Öykünün akışı içinde tasvirlerin/kuklaların ‘renkli gölgeler’ olmakla ‘beyaz kuklalar’ olmak arasındaki ikilemleri, oynatıcı-oynatıcı, oynatıcı-kukla, kukla-kukla, kukla-tasvir

Ek – 4: Tiyatrotem’in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımı

ihtiyacımız vardır. <i>Dekor:</i> Yüksekliği en az 75 cm., uzunluğu en az 150 cm olan bir masaya ihtiyacımız var. <i>Nakliye:</i> Dekorumuz küçük bir kamyonete rahatlıkla sığabilir. Yükleme boşaltma: 15’er dakika <i>Dekor kurma süresi:</i> 3 saat		çatışması ya da çakışması öykünün arka planını oluşturur. Lahana Sarma fragman: https://vimeo.com/114779028
BÖYLE DEVAM EDEMEYİZ <i>Yaş Grubu:</i> 7 + <i>Kişi</i> <i>Sayı:</i> Ekibimiz iki kişiden oluşmaktadır: Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen <i>Oyunun Süresi:</i> Arasız 45 dakika. <i>Sahne:</i> Asgari sahne boyutları: genişlik: 6 m. derinlik 5m. yükseklik 3 m. Sahne gerisinin siyah bir perdeyle tümüyle kapanmasını tercih ederiz. <i>Salon:</i> En fazla 150 kişilik salon. Salonun tümüyle karartılmış olması gerekmektedir.	Tekerleyenler Şehsuvar Aktaş - Ayşe Selen Kukla-Tasvir Tasarım Şehsuvar Aktaş	“Böyle Devam Edemeyiz” masal ve rüya tekerlemelerinden yola çıkılarak oluşturulmuş bir “tekerleme”. Lahana Sarma ülkesinin iki yanında oturan Herşeyiyer Hanım’la Boliştah Hanım yemek yiyerek geçirirler bütün zamanlarını. Uşakları Tavtati’yle Dümtoka, efendilerini tok tutmak için sürekli yemek yaparlar. Yine bir gün yemeği fazla kaçırın iki hanımefendi patlar. Önce şaşırın iki uşak, çok sevinirler buna. Biraz nefes alacaklardır nihayet. Büyük bir şenlik yaparlar. O kadar kaptırırlar ki kendilerini, farkına varmadan perdelerinden çıkarlar, kaybederler evlerini. Perdelerini ararlarken yollarını, yolu ararken birbirlerini kaybederler. Arayışları içerisinde başka perdelere dalarlar, ama ya dışlanırlar ya da zor kurtarırlar kendilerini başlarına gelenlerden. Kuklacılar da bu işin içinden çıkamaz bir türlü, ta ki büyük bir fırtına kopana dek...

Ek – 4: Tiyatrotem’in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımı

<i>Işık:</i> Sahne üzerinden sağlanacak 220 V şehir cereyanı, kullanılan toplam güç 700W, ışık sistemimizi kendimiz getirmekteyiz. <i>Ses:</i> Sahne üzerinde bizim kumanda edebileceğimiz bir anfiye ve ona bağlı iki kolona ve bir CD çalara ihtiyacımız vardır. <i>Yükleme boşaltma:</i> 15’er dakika <i>Dekor kurma süresi:</i> 3 saat <i>Dekor sökme süresi:</i> 2 saat		Böyle Devam Edemeyiz fragman: https://vimeo.com/114855662
ÂLEM BUYSA KRAL ÜBÜ <i>Yaş grubu:</i> 16 + <i>Kişi</i> <i>Sayı:</i> Ekibimiz üç kişiden oluşmaktadır. Şehsuvar Aktaş, Bilge Gültürk, Ayşe Selen <i>Oyunun Süresi:</i> Arasız 65 dakika. <i>Sahne:</i> Asgari sahne <i>boyutları:</i> genişlik: 6 m. derinlik 5m. yükseklik 3 m. Eğer mümkünse, sahne gerisinin siyah bir	Tek Perde (Alfred Jarry’nin ‘Ubu Roi’ Adlı Oyunundan Bir Uyarlama) Çeviri Şehsuvar Aktaş – Ayşe Selen Dramaturgi Çetin Sarıkartal Tasvir Tasarım Şehsuvar Aktaş Oynayanlar Şehsuvar Aktaş-Bilge Gültürk-Ayşe Selen	<i>Alem Buysa Kral Übü</i>, absürd tiyatronun öncüsü sayılan ünlü Fransız tiyatrocusu Alfred Jarry’nin (1873-1907) <i>Kral Übü</i> oyunundan uyarlama bir yapım. Fransa’da ilk gösterimi 1896 yılında yapılan, 1898 yılında ise ilk kez kuklalarla oynanan <i>Kral Übü</i>, sahnelendiği ilk dönemden bugüne değin, izleyiciden, skandal ve rezalet hislerinden tutun da “hayranlık uyandıran öncü bir oyun” değerlendirmelerine kadar varan farklı ve zengin tepkiler almış. Tiyatrotem tarafından gölge oyunu, tekerleme ve anlatı geleneklerinin bir birleşimi olarak tasarlanan bu uyarlamada Şehsuvar Aktaş, Bilge Gültürk ve Ayşe Selen, hem gölgeleri oynatıyor hem kendileri oynuyorlar; bir yandan da

Ek – 4: Tiyatrotem’in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımı

perdeyle tümüyle kapanmasını tercih ederiz. <i>Salon:</i> En fazla 150 kişilik salon. Salonun tümüyle karartılmış olması gerekmektedir. <i>Işık:</i> Sahne üzerinden sağlanacak 220 V şehir cereyanı, kullanılan toplam güç 1000 W, ışık sistemimizi kendimiz getirmekteyiz. <i>Nakliye:</i> Dekorumuz küçük bir kamyonete rahatlıkla sığabilir. <i>Yükleme boşaltma:</i> 15’er dakika <i>Dekor kurma süresi:</i> 3 saat <i>Dekor sökme süresi:</i> 3 saat <i>Prova Süresi:</i> 2 saat		tekerliyorlar. Çetin Sarıkartal da oyunun dramaturjisini yapıyor. Tiyatrotem ile İstanbul Fransız Kültür Merkezi’nin ortak yapımı olan <i>Alem Buysa Kral Übü</i>, mekan ve zaman aşırı yolculuklara ve yorumlara açık zengin oyun metnine dayanarak yapılan güncel bir çalışma.
III. RİÇİRD FACİASI <i>Yaş Grubu:</i> 16 + <i>Kişi Sayısı:</i> Ekibimiz beş kişiden oluşmaktadır. Şehsuvar Aktaş, Nergis Öztürk, Serpil Göral, Tuğrul Tülek, Ayşe Selen <i>Oyunun Süresi:</i> Arasız 85 dakika.	Oyun Tek Perde (Shakespeare’in <i>Kral III. Richard Tragedyası</i> Adlı Oyunundan Bir Uyarlama) Yöneten Çetin Sarıkartal Dramaturgi Ve Metin Düzenleme Çetin Sarıkartal Şehsuvar Aktaş Ayşe Selen	<i>III. Riçird Faciası</i>, Shakespeare’in <i>Kral III. Riçird Tragedyası</i> adlı oyunundan hareketle beş oyuncu ve bir kukla için üretilmiş tek perdelik bir oyun. Shakespeare’in 1592-1593 yıllarında yazdığı düşünülen ve ilk baskısı 1597 yılında yapılmış olan özgün oyun, Shakespeare’in tarihsel oyunları içinde en çok sahnelenenlerinden biri. Bunun en önemli nedeni, şüphesiz <i>III. Richard</i>’ın Shakespeare’in yarattığı en ilginç oyun kişilerinden biri oluşu. Tiyatrotem yapımı <i>III.</i>

Ek – 4: Tiyatrotem’in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımı

<i>Sahne:</i> Asgari sahne boyutları: genişlik: 6 m. derinlik 5m. yükseklik 3 m. Eğer mümkünse, sahne gerisinin siyah bir perdeyle tümüyle kapanmasını tercih ederiz. <i>Salon:</i> En fazla 150 kişilik salon. Salonun tümüyle karartılmış olması gerekmektedir. <i>Işık:</i> Sahne üzerinden sağlanacak 220 V şehir cereyanı, kullanılan toplam güç 1000 W, ışık sistemimizi kendimiz getirmekteyiz.	Kukla Tasarım-Uygulama Şehsuvar Aktaş Oyuncular Ayşe Selen Şehsuvar Aktaş Nergis Öztürk Serpil Göral Tugrul Tülek Fotograflar Ve Görsel İletişim Tasarımı Behiç Alp Aytekin	<i>Riçırd Faciası</i>, yapısal koşulların ortaya çıkardığı durumların yönetici sınıf üyelerinin kişisel hırslarını nasıl yönlendirdiğini araştırmaya yönelik bir yorum sunuyor. Çetin Sarıkartal’ın yönettiği oyunda Şehsuvar Aktaş, Serpil Göral, Tuğrul Tülek, Nergis Öztürk ve Ayşe Selen rol alıyorlar. Kukla tasarım ve uygulama Şehsuvar Aktaş’a, görsel tasarım ise Behiç Alp Aytekin’e ait.
TARTÜF BEY <i>Yaş Grubu:</i> 16 + <i>Kişi</i> <i>Sayı:</i> Ekibimiz beş kişiden oluşmaktadır: Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen, Nergis Öztürk, Serpil Göral, Eren Balkan <i>Oyunun Süresi:</i> Oyunumu z 2 perdedir, ara dahil süresi 2 saattir <i>Sahne:</i> Asgari sahne boyutları: genişlik: 7 m. derinlik 7 m. yükseklik 3 m. Eğer mümkünse,	Oyun İki Perde (Molière’in Oyunundan Hareketle) Çeviri Ve Metin Düzenleme Şehsuvar Aktaş Ayşe Selen Çetin Sarıkartal Yöneten Ve Dramaturg Çetin Sarıkartal Tasarım Çetin Sarıkartal Tasarım Uygulama Şehsuvar Aktaş Ayşe Selen Kukla Tasarım Ve Uygulama Şehsuvar Aktaş Oynayanlar Ayşe Selen	<i>Tartüf Bey</i>, Molière’in Tartuffe adlı oyunundan hareketle, 5 oyuncu ve bir kukla için yazılarak üretilmiş bir oyun. Tiyatrotem, Oyun Atölyesi ile ortak yapım olarak gerçekleştirdiği Tartüf Bey’de, dramatik tiyatronun ve kukla gösteriminin unsurlarını, öykü anlatımı tekniği içine yedirerek oyunlaştırıyor. Oyun, Tiyatrotem’in çağdaş ve geleneksel gösterim sanatları tekniklerini dramatik tiyatro ile Türkiye kültürel ortamında kaynaştırma esasına dayanan araştırmacı tiyatro anlayışının yeni bir ürünü. Tartüf Bey, Tiyatrotem’in daha önceki tüm oyunlarının izini sürmekle birlikte, dramaturgi ve anlatım yöntemi bakımından, Shakespeare’in oyunundan hareketle 2006’da üretilmiş

Ek – 4: Tiyatrotem’in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımı

sahne gerisinin siyah bir perdeyle tümüyle kapanmasını tercih ederiz. <i>Salon:</i> En fazla 250 kişilik salon. Salonun tümüyle karartılmış olması gerekmektedir. <i>Işık:</i> Sahne üzerinden sağlanacak 220 V şehir cereyanı, kullanılan toplam güç 1000W, ışık sistemimizi kendimiz getirmekteyiz.	Şehsuvar Aktaş Nergis Öztürk Serpil Göral Eren Balkan Asistan Zehra Uzunali Fotograflar Ve Görsel İletişim Tasarımı Behiç Alp Aytekin	olan III. Riçırd Faciası adlı oyunun devamı niteliğinde bir iş olarak görülebilir. Bu kez hareket noktasını klasik bir tragedya değil de klasik bir komedya oluşturuyor. Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen ve Çetin Sarıkartal tarafından Fransızca aslından manzum olarak yeniden çevrilen Tartüf Bey’de, şehvet ve hırs olguları üzerinde odaklanılarak, Molière’in oyununda var olan sınıfsal ve kültürel eleştiri, iktidarın toplumsal cinsiyetle ilişkisini irdelenecek biçimde dönüştürülüyor. Molière, 17. yüzyılın ikinci yarısında Fransız orta sınıfının yobazlığa prim veren bir tutuculukla soylu özentiliği arasında savruluşunu eleştirirken, şehvet kavramından yararlanıyordu. Tiyatrotem’in yapımında ise, şehvet, bir kumpanyanın seyirci karşısında oynamakta olduğu bir oyun (Molière’in Tartuffe oyunu) bağlamında eksene alınarak, iktidar kavramıyla ilişkilendiriliyor. Böylelikle hırs ve iktidar arzusunun ataerkil bir yapıdan nasıl beslendiği bir tiyatro oyunu çerçevesinde araştırılıyor; erkekliğin temsilde yaşanan sorundan ötürü aşkın ve cinsel arzusunun deneyimlenmesinin, nasıl politikleştirildiği irdeleniyor.
NASIL ANLATSAK ŞUNU <i>Yaş Grubu:</i> 7+ <i>Kişi</i> <i>Sayısı:</i> Ekibimiz iki kişiden oluşmaktadır: Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen <i>Oyunun</i>	Oyun Tek Perde Dramaturgi Çetin Sarıkartal Kukla Tasarım-Uygulama Şehsuvar Aktaş Oynayanlar-Anlatanlar-Oynatanlar Şehsuvar Aktaş-Ayşe Selen	Usta yazarımız hikâyeler yazar, hikâyeler anlatır. Çocuklar için... Yine yazacaktır. Aslında Don Kişot hakkında bir şeyler anlatmayı düşünmektedir. Ancak, birden bir hayale kapılır: “Acaba bir çocuk olsa ne anlatılmasını isterdi? Nasıl anlatılmasını isterdi? Ama bir çocuk bunu bilebilir mi? Neden olmasın? Çocuklar da bazı şeyleri bilirler. Örneğin masalları... Her çocuğun

Ek – 4: Tiyatrotem’in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımı

<i>Süresi:</i> Arasız 50 dakika. <i>Sahne:</i> Asgari sahne boyutları: genişlik: 5 m. derinlik 5m. yükseklik 3 m. Eğer mümkünse, sahne gerisinin siyah bir perdeyle tümüyle kapanmasını tercih ederiz. <i>Salon:</i> En fazla 150 kişilik salon. Salonun tümüyle karartılmış olması gerekmektedir. <i>Işık:</i> Sahne üzerinden sağlanacak 220 V şehir cereyanı, kullanılan toplam güç 700W, ışık sistemimizi kendimiz getirmekteyiz. <i>Nakliye:</i> Dekorumuz küçük bir kamyonete rahatlıkla sığabilir. <i>Yükleme boşaltma:</i> 15'er dakika Dekor kurma süresi: 3 saat	Fotograflar Ve Görsel İletişim Tasarımı Behiç Alp Aytekin	bildiği masallar vardır, değil mi? Acaba bir çocuk hangi masalın anlatılmasını isterdi? Nasıl anlatılmasını isterdi?” Yazar ustamız kendi kendine bunları sorarken birdenbire hayalinde bir çocuk belirir. Ve yazar usta aynı soruları çocuğa sormaya başlar...
<i>HAKİKİ GALA</i> Yaş Grubu: 16 + Kişi Sayısı: Ekibimiz iki kişiden oluşmaktadır: Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen	(Edibe Ayşen Kutlugil’in Eserinden Hareketle) Komedi, Tek Perde <i>Yazan</i> Ayşe Bayramoğlu <i>Yöneten</i> Çetin Sarıkartal	<i>Hakiki Gala</i> Müesser Hanım ve Lütfi Bey’in inanılmaz hayat hikayesini anlatıyor: “Müesser Hanım ve Lûtfi Bey; o güne dek birbirlerinin varlığından habersiz bu hoyrat dünyada apayrı, yoklukları bile hissedilmeyecek denli sıradan hayatlar sürmüş bu iki zat, bir Hıdrellez gecesi yine birbirlerinden habersiz, her zaman

Ek – 4: Tiyatrotem’in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımı

Oyunun Süresi: Arasız 70 dakika. Sahne: Asgari sahne boyutları: genişlik: 8 m. derinlik 7,5 m. yükseklik 3,5 m. Salon: En fazla 250 kişilik salon. Salonun tümüyle karartılmış olması gerekmektedir. Işık: Sahne üzerinden sağlanacak 220 V şehir cereyanı, kullanılan toplam güç 2850W, ışık sistemimizi kendimiz getirmekteyiz. Dekor kurma süresi: 3 saat	Oynayanlar Ayşe Selen – Şehsuvar Aktaş Sahne Tasarım Zekiye Sarıkartal Görsel İletişim Tasarım Behiç Alp Aytekin	olduğu gibi gerçekleşmemiş hayallerini düşünerek uykuya dalarlar. Kaderin cilvesi midir, bilinmez, apayrı uykuların derinliklerinde süzülen Müesser ve Lûtfî’nin yolları tek ve ortak bir rüyada, hayatlarının galasında kesişir: Bir kere olsun ramp ışıklarına, sahneye çıkabilme; bir kereliğine de olsa kendilerini gösterme şansını bulmuşlardır.” Gelin olmak isteyen yabancılar, emanet edilen kocalar, ucuza ya da pahalıya yapılan, ama hiç beğenilmeyen yemekler, var olmalar ya da yok olmalar, hem pop hem star hem ala hem turca olmalar, aşkı tadanlar, bir şarkı olmaya çalışan, çocuklukları hoyratça ellerinden alınmış çocuklar, kendini helâk ederek dans edenler, yeteneğine güvenenler, gözleri kör eden aşklar... Tiyatrotem’in yeni oyunu <i>Hakiki Gala</i>, günümüzün rating yapan ve çok tartışılan televizyon programları, sağnak halinde yağan 3.sayfa haberleri, insanlardaki kendini tüm çıplaklığıyla toplumun zalim seyrine sunarak karizma oluşturma çabası üzerine kotarılmış bir komedi. Oyunun kahramanları Müesser Hanım ve Lûtfî Bey’e bir kereliğine de olsa sahneye çıkma ve kendilerini gösterme şansı verilmiştir; ancak ömürlerini onca zaman boyunca birbirlerinden habersiz geçirmiş Müesser ve Lûtfî için ortak bir sahne dili tutturmak, anlaşmak zorlu bir serüvenden geçmelerini gerektirecektir. Defalarca baştan almaları gerekir, defalarca tökezlerler; ama hayallerinden asla ve asla vazgeçmeyeceklerdir. Yönetmenliğini Çetin Sarıkartal’ın yaptığı oyunun metni Ayşe Bayramoğlu’na, sahne tasarımı Zekiye Sarıkartal’a,
---	---	---

Ek – 4: Tiyatrotem’in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımı

		görsel iletişim tasarımı ise Behiç Alp Aytekin’e ait; tek perdelik bir komedi olan oyunda Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş oynuyorlar. Hakiki Gala fragman: https://vimeo.com/8758309
BERABER VE SOLO ŞARKILAR Yaş Grubu: 16 + Kişi Sayısı: Ekibimiz üç kişiden oluşmaktadır: Nihal Geyran Koldaş, Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen Oyunun Süresi: Arasız 65 dakika. Sahne: Asgari sahne boyutları: genişlik: 8 m. derinlik 7,5 m. yükseklik 3,5 m. Salon: En fazla 250 kişilik salon. Salonun tümüyle karartılmış olması gerekmektedir. Işık: Genel aydınlatma Nakliye: Dekoru muz arabanın bagajına rahatlıkla sığabilir. Yükleme boşaltma: 15’er dakika	<i>Hatırlama Üzerine Hafif Bir Oyun</i> <i>bir perde</i> <i>(arasız 65 dakika)</i> Yazan Ayşe Bayramoğlu Oynayanlar Nihal Geyran Koldaş, Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen Dramaturgi Hep Beraber Asistan Burcu Arslan Görsel İletişim Tasarımı Behiç Alp Aytekin Beraber ve Solo Şarkılar fragman: https://vimeo.com/114969276	Mutenalaştırma... Kentsel dönüşüm projesi... Kentsel tasarım projesi! Etap 1 Etap 2 Etap 3... Tiyatrotem’in oyunu <i>Beraber ve Solo Şarkılar</i>, mahalleleri kentsel dönüşüm projesi kapsamına alınan insanların hikâyelerini anlatıyor. Oyun kişileri bugün yaşadıklarını anlatırken yakın ya da uzak geçmişte olup biten, ama unutulmuş, unutturulan anlara ya da anılara da geri gidiyorlar. Akıllarına düşen şarkılar ise bu yaşayan bellek macerasına eşlik ediyor: “<i>Unutamıyorum... unutamıyorum... gecem yok, artık, gündüzüm yok...</i>”

Ek – 4: Tiyatrotem’in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımı

GÜNDÜZ NİYETİNE Yaş grubu: 16 + Kişi Sayısı: Ekibimiz iki kişiden oluşmaktadır. Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen Oyunun Süresi: Arasız 60 dakika. Sahne: Asgari sahne boyutları: genişlik: 6 m. derinlik 5m. yükseklik 3 m. Eğer mümkünse, sahne gerisinin siyah bir perdeyle tümüyle kapanmasını tercih ederiz. Salon: En fazla 150 kişilik salon. Salonun tümüyle karartılmış olması gerekmektedir. Işık: Sahne üzerinde genel bir aydınlatma kullanmaktayız. Nakliye: Dekorumuz küçük bir kamyonete rahatlıkla sığabilir. Yükleme boşaltma: 15’er dakika Dekor kurma süresi: 3 saat Dekor sökme süresi: 2 saat	(Alfred Jarry’nin Zincire Vurulmuş Übü Adlı Oyunundan Hareketle) Oyun Tek Perde Çeviri, Dramaturgi Ve Metin Düzenleme, Sahne Tasarımı Şehsuvar Aktaş Ayşe Selen Üçüncü Göz Ayşe Bayramoğlu Oyuncular Şehsuvar Aktaş Ayşe Selen Fotograflar Ve Görsel İletişim Tasarımı Behiç Alp Aytekin İlyas Kaya Gündüz Niyetine fragman: https://vimeo.com/90311575	Tiyatrotem’in oyunu <i>Gündüz Niyetine</i> iki “hayalbazın”, sözüm ona topluca kötü bir rüya görmüş olan seyircilerine, Alfred Jarry’nin <i>Zincire Vurulmuş Übü</i> oyunundan sahneler aktararak bu rüyayı hayra yorma gayreti üzerine kurulu. Oyunda hikâye anlatma, gölge oyunu teknikleri iç içe geçirilerek kullanılmakta. Alfred Jarry’nin <i>Zincire Vurulmuş Übü’süne</i> gelince, Polonya tahtını ele geçirip kanlı bir iktidar sürmüş olan Übü Baba ve Übü Ana sonunda tahttan indirilmiş ve bu ülkeden kovulup ülkesi Fransa’ya geri dönmüştür. Bundan böyle efendi değil de köle olmaya karar veren Übü Baba ile bu yolda kocasına destek veren Übü Ana’nın hikâyesini konu alan oyun keskin, ayıksız mizah anlayışıyla, insanlığın en grotesk, en kıyıcı yanını bugün için bile alışılmadık bir biçimde gözler önüne serer. Jarry bu metninde zalimlik, tiranlık, özgürlük, kölelik gibi kavramlarının nasıl iç içe geçtiğini, böylece bu kavramların içlerinin nasıl farklı doldurulabileceği ve sonuçta nasıl saçma olana indirgenebileceği ortaya koyar.
SEZONUN KABUSU	(August Strindberg’in <i>Matmazel Jülie</i> Adlı Oyunundan Hareketle)	Diyelim ki, oyuncunun biri bir gece bir tiyatro kabusu görür. Sahnededir. Seyirci karşısındadır.

Ek – 4: Tiyatrotem’in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımı

Yaş grubu: 12+ Kişi Sayısı: Ekibimiz beş kişiden oluşmaktadır: Sezin Bozacı, Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen, Hilal Polat, Utku Kara Oyunun Süresi: Arasız 65 dakika. Sahne: Asgari sahne boyutları: genişlik: 6 m. derinlik 5m. yükseklik 3 m. Eğer mümkünse, sahne gerisinin siyah bir perdeyle tümüyle kapanmasını tercih ederiz. Salon: En fazla 150 kişilik salon. Salonun tümüyle karartılmış olması gerekmektedir. Nakliye: Dekorumuz küçük bir kamyonete rahatlıkla sığabilir. Yükleme boşaltma: 15’er dakika Dekor kurma süresi: 3 saat	Oyun, Tek Perde Çeviri, Dramaturgi Ve Metin Düzenleme Tiyatrotem Oyuncular Sezin Bozacı Şehsuvar Aktaş Ayşe Selen Kostüm/Dekor Tasarımı Ve Uygulaması Hilal Polat Işık Tasarımı Ve Uygulaması Utku Kara Görsel İletişim Tasarımı Behiç Alp Aytekin Sezonun Kabusu fragman: https://vimeo.com/114862717	Hazırlanmadığı, ezberini yapmadığı bir oyunda başrolü oynamak zorundadır. Karşısında da oyunu oynamaya hevesli iki tuhaf oyuncu vardır. Ayşe Bayramoğlu’na, Elif Çankaya’ya, Elif Temuçin’e, Mustafa Çankaya’ya, Nihal Geyran’a, Tansu Biçer’e, Tülin Özen’e teşekkür ederiz.
BEN BİR MASAL DİNLEDİM Etkinliğin süresi: Anlatı: 15	Kısa Anlatı, 6+ (Munro Leaf’in <i>Ferdinand</i> Adlı Eserinden Hareketle) Çeviri Ve Metin Düzenleme Tiyatrotem	Tiyatrotem özgün çizimlerden oluşan görseller eşliğinde 6 yaş ve üzeri seyirci için kısa anlatı etkinliği düzenliyor. Anlatıya kaynaklık eden hikâye Munro Leaf’in <i>Ferdinand</i> adlı yapıtı; yazar bu hikâyede çok yalın bir dille şiddet karşıtı görüşlerini,

Ek – 4: Tiyatrotem’in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımı

dakika + afiş boyama Maximum seyirci sayısı: 20 seyirci (gerektiğinde aynı gün içersinde 2-3 seans yapılabilir)	Yöneten Şehsuvar Aktaş Anlatan Ayşe Selen Sahne Tasarımı Ve Uygulaması Hilal Polat – Utku Kara Görsel İletişim Tasarımı Behiç Alp Aytekin	boğa güreşi yapmak istemeyen küçük bir boğa üzerinden dillendiriyor. Tiyatrotem <i>Ferdinand</i> hikâyesine anlatı ve tekerleme geleneğimizden gelen “girizgâh” ve “bitiş” bölümleri ekleyerek yeni bir boyut kazandırıyor. Hikâyenin anlatılmasından sonra, görselde yer alan çizimlerin “boyama afişi” biçiminde tasarlandığı afişlerimizi çocuklara dağıtıyoruz, böylece hem boyama etkinliği oluşturmayı, hem de gösteriden geriye kalıcı bir anı bırakmayı istiyoruz. Burada amaç seyircinin kitap okuma hevesini arttırmak, dinlemenin güzelliğine ve önemine işaret etmek, kitap okurken canlanan hayal dünyasının zenginleşmesine katkıda bulunmak, yeni kitapların ve yazarların tanınmasına yardımcı olmak. Bir “anlatı tiyatrosu” olarak da değerlendirilen etkinlikte görsel bombardıman ve hız çağında biraz soluklanmayı, düş gücünün her seyircide ayrı ayrı harekete geçişini birlikte deneyimlemekten doğan hazzı yaşamayı diliyoruz.
GÜNDÜZ NİYETİNE Yaş Grubu: 7 + Kişi Sayısı: Ekibimiz iki kişiden oluşmaktadır: Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen Oyunun Süresi: Arasız 50 dakika. Sahne: Asgari sahne boyutları: genişlik: 6 m. derinlik 5m.	Oyun, Tek Perde 7+ Yazan-Yöneten Tiyatrotem Oynayanlar-Oynatanlar Şehsuvar Aktaş-Ayşe Selen Kukla Tasarım Ve Uygulama Şehsuvar Aktaş-Ayşe Selen Kostüm Tasarım Ve Uygulama Hilal Polat Işık Tasarım Ve Uygulama Utku Kara	Sahneye gelen iki hikâyeci bu gün çok acayip bir hikâye anlatacaklarını ve göstereceklerini bildirirler. Bu hikâye yemek yemesini çok seven bir Kral ve onun Aşçı’sının hikâyesidir. Günlerden bir gün Kral, Aşçı’dan Hörşey’i pişirmesini ister; ama malzemeler eksiktir. O malzemeleri bulup Hörşey’i pişirirse Aşçı’ya da yemekten tattıracağına söz verir Kral. Aşçı eksik malzemeleri bulmak üzere üç kez saraydan çıkar. İlk çıkışında şiddetli bir rüzgâr yüzünden havalanır. İkinci çıkışında sağanak yağmur

Ek – 4: Tiyatrotem'in Seyirciyle Buluşan On İki Yapımı

yükseklik 3 m. Sahne gerisinin siyah bir perdeyle tümüyle kapanmasını tercih ederiz. Salon: En fazla 150 kişilik salon. Salonun tümüyle karartılmış olması gerekmektedir. Işık: Sahne üzerinden sağlanacak 220 V şehir cereyanı, kullanılan toplam güç 700W Yükleme boşaltma: 15'er dakika Dekor kurma süresi: 3 saat Dekor sökme süresi: 2 saat	Görsel İletişim Tasarımı Behiç Alp Aytekin	yüzünden nehre düşer. Üçüncü keresinde ise kar yağışı yüzünden buzda kayar ve bir kuyuya düşer. Binbir maceradan sonra saraya dönüp yemeği pişirir. Kral sözünü tutmaz, Aşçı'ya tattırmadan bütün yemeyi silip süpürür, yedikçe de şişer. O kadar şişer ki sonunda bütün sarayı kaplar, Aşçı sarayın dışında kalır. Ancak kendisini başkaca sürprizler beklemektedir.
---	---	--

tiyatrottem

lahana sarma

gölge - kukla oyunu
bir bölüm
(07-97 yaş)



yazan
ayşe selen
tasvir/kukla tasarımı
şehsuvar aktaş
müzik danışmanı
muammer ketencoglu
asistan
bilge gtrk
oynayanlar/oynatanlar
ayşe selen, şehsuvar aktaş

www.tiyatrotem.com

Yardımlarınız için Sağolun Varolun

Açık Radyo, Alp, Bahadır, Bilsak,
Büyük Selim, Emre, Ersin, Eser,
Jale, Küçük Selim, Mahasti,
Metin, Mürüvvet, Nihal, Nimet,
Selim, Selma, şerif, Yüksel

İletişim için:

Adres
Hüsrev Gere de Caddesi No. 22 / 4
Beşiktaş - İstanbul
Atölye
Taksim Akaracası Sokak No. 4 / 2
Beyoğlu - İstanbul
Tel : 0212. 261 69 95
e-mail : info@tiyatrottem.com

Sahne Sıralaması

Hosgeldiniz
Manisa Zeybeği
Lahana Şukkası
Lahana Sarma'da Arayış
Yağcılar Zeybeği
Köşmekli Lahana
Lahana Sarma'da Bir Arayış Daha
Büyük Engel
Köprüde İki Keçi
Çatal Matal Kaç Çatal
Elim Sende
Kaşık
Spagetti Western
İki Perdede İki Teyze
Uçan Tahta
Uçan Kaşık
Yeşil Tüylü Ocak Böceği
Lahana Sarma'da Arkadaş Olmak
Birsey mi Patladı?
Yine Birsey Patladı Galiba...
Kiremit Bacaları

Oyunda Kullanılan Müzikler

Muammer Ketencioğlu, Karanfilin Moruna,
Manisa Zeybeği ve Yağcılar Zeybeği
Okay Temiz, Fış Fış Tziganes, Raat ve Çiftetelli Gaziantep
Yarkın Türk Ritm Grubu, Ten, Giz ve Sis
Okay Temiz, Magnet Dance, Muş Muş, Mış Mış
Selim Sesler ve Grup Trakya'nın Sesi, Keşan'a Giden Yollar, Kiremit Bacaları

Tavlati'nin Lahana Şukkası Tarifi

bol cızgaralı bir müzik
1 adet mor lahana
1 adet dilim bayat lariç
1 adet dayımanca
3 diş sarımsak
yarım sırtlangıç

Mor lahana ince ince kıyılır, lariçlerin kabukları talaşlanır, 10 dakika suda bırakılır, çıkartıp iyice sıkılır, yepelklenir. Sarımsak ayıklanır, hışhışlanır, dayımancayla tiriilimlenir. Lariç ve sarımsaklı dayımanca iyice mancalanır. Servis tabağına alıp üzerine sırtlangıçlar şukkalanır. Ve bu yemek Herşeyiyer Hanım'a patlayıncaya kadar yedirilir!

Dümteka'nın Köşmekli Lahana Tarifi

çok şangılı tefili bir müzik
1 büyük dörtköşe lahana
biraz tuşkal
2 bardak zanzibar
2 büyük soğan
1 demet şişinkoşak

Lahana ortadan ikiye kesilir, şallak mallak tencereye konur, sonra şallak mallak tencereden çıkarılır, köşmeklenir. Sonra biraz tuşkalın içinde 2 büyük soğan kavrulur, üstüne bir miktar şişinkoşak hışhışlanır. Ardından tepsiye bir kat lahana, üstüne zanzibarın yarısı yayılır ve tepsi fırına kıştaklanır. Bir saat sonra yemek Boliştah Hanım'a patlayıncaya kadar yedirilir!

Yardımlarınız İçin Sağolun Varolun

Açık Radyo, Alain, Asya, Aydın, Bahadır, Bir Dükkan Bir Sanat Mekanı,
Burak, Büyük Selim, Diren, Emre, FKM, Fusun, Isabelle, Küçük Selim,
Leman, Muammer, Mürüvvet, Nimet, Şerif, Tolga, Tolga G., Yüksel ve...
Yılmaz abi!

İletişim için:

Adres

Hüsrev Gerede Caddesi No. 22 / 4
Beşiktaş - İstanbul

Atölye

Taksim Akarcası Sokak No. 4 / 2
Beyoğlu - İstanbul

Tel : 0212. 261 69 95

e-mail : info@tiyatrotrem.com

Böyle Devam Edemeyiz

tekerleme

HER YAŞ İÇİN GÖLGE-KUKLA OYUNU
BİR PERDE



Tekerleyenler:
ŞEHİVVAR AKTAŞ
AYŞE SELEN

Kukla-tasvir tasarımları:
ŞEHİVVAR AKTAŞ

Sahne Sıralaması

Kiremit Bacaları

Birşey mi Patladı?

Yine Birşey Patladı Galiba...

Eğlence

Perdem Nerede Ben Neredeyim?

Gösterici

Işık

Arşidük

1x1 = 1

Fırtına

Böyle Devam Edemeyiz

Yine Eğlence

Oyunda Kullanılan Müzikler

Yarkın Türk Ritm Grubu, Ten, Giz

Selim Sesler

ve Grup Trakya'nın Sesi,

Keşan'a Giden Yollar,

ve Kiremit Bacaları

Brena Mc Crimmon, Karşılama,

Karcıgar Köçekçe (Selim Sesler'le birlikte)

“... Çıktım tavan arasına, bir kırk sandık buldum,
Açtım baktım: İçinde bir kırk altın, Almayacaktım,
ama aldım, sarıdır diye,
Oradan gittim İstanbul'a, bir kase yoğurt aldım
dururdur diye,
Dokuzyüzdoksandokuz testi su kattım
koyudur diye,
Tophane güllerini cebime doldurdum
dardır diye,
Nacağı aldım Kapalı Çarşı'ya daldım
korudur diye,
Akdeniz'e girdim
kıydır diye,
Ortasına bastım
kurudur diye,
Ahır Dağı'na bir tekme vurdum
geri dur diye,
Bir atım vardı, satıcı oldum, almadılar
dorudur diye,
Üçlük beşlik verdiler, beğenmedim
iridir diye,
Beni aldılar timarhaneye götürdüler
delidir diye,
Timarhaneyi dürdüm kattıdım sırtıdım
halıdır diye,
Beş on sopa vurdular
yeridir diye,
Padişahın ferman çıktı
bırakın, onun eski huyudur diye...”

Pertev Naili Boratav, *Zaman Zaman* İçinde

tiyatrotan

GÜNDÜZ NİYETİNE

oyun / tek perde
18+

(Alfred Jarry'nin *Zincire Vurulmuş Übü* adlı oyunundan hareketle)

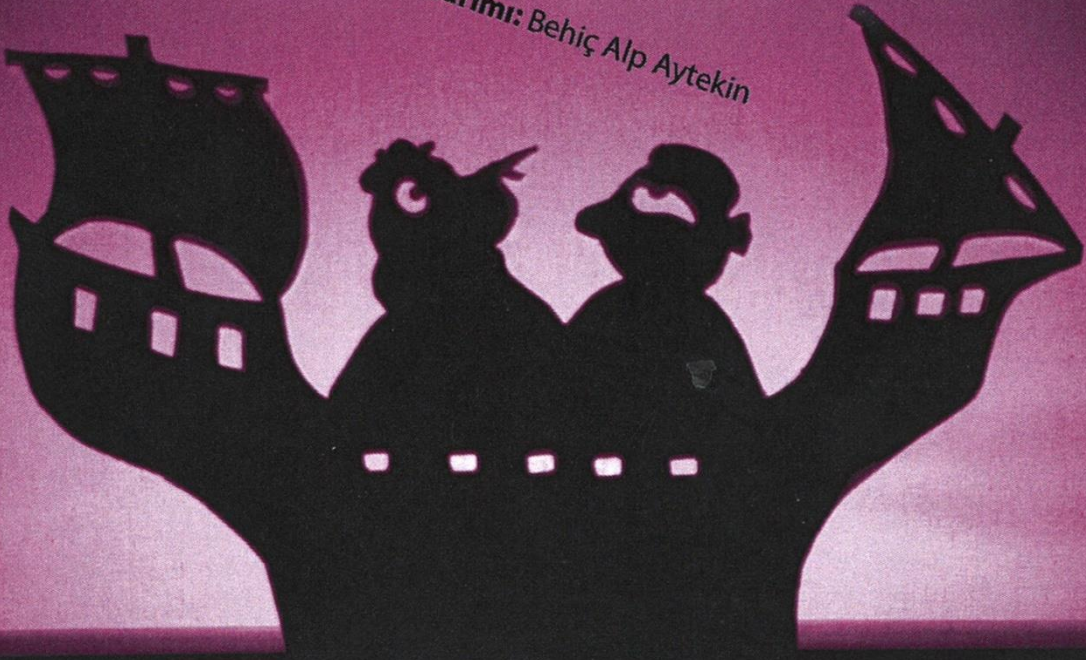
çeviri, dramaturgi ve metin düzenleme, sahne tasarımı:

Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen

üçüncü göz: Ayşe Bayramoğlu

oyuncular: Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen

fotoğraflar ve görsel iletişim tasarımı: Behiç Alp Aytekin



tiyatrotem

Zincire vurulmuş köle Übü'den seçmeler:

"Kendisi kral iken
tacını güçlendirmiş olan sayısız EFENDİ'ye
ZİNCİRE VURULMUŞ ÜBÜ,
prangalarının bağlılığını sunar."

"Hay, gödeliğimin ucu!
Yıkıntıları dahi yıkmadığımızda,
her şeyi yıkmış olmayacağız.
Öte yandan bunlardan derli toplu güzel abideler
denkleştirmekten başka çare göremiyorum."

"(...) Şimdiyse daha çok tecrübemiz var ve görüyoruz ki,
küçük çocukları güldüren şeyin,
büyük insanları korkutma tehlikesi var."

www.tiyatrotem.com



tiyatrotan
www.tiyatrotan.com

Nasıl Anlatırsak Şunu



Nasıl Anlatırsak Soru

Oyun / Tek Perde
"7 yaş ve üzeri"

yazarlar Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Çetin Sarıkartal
dramaturg Çetin Sarıkartal
kukla tasarımı, uygulama Şehsuvar Aktaş
oyunayanlar, anlatanlar, oynatanlar Şehsuvar Aktaş,
Ayşe Selen
görsel iletişim tasarımı Behiç Alp Ayltekin

"Bugün dünyada en görmeye değer şeylerden biri bu oyun.
Söze değil, işe inanın, haydi iş başına; geç oluyor; yapılacak,
söylenecek, gösterecek çok şeyimiz var."

Cervantes

Usta yazarımız hikâyeler yazar, hikâyeler anlatır. Çocuklar için...
Yine yazacaktır. Aslında Don Kişot hakkında bir şeyler anlatmayı
düşünmektedir. Ancak, birden bir hayale kapılır:

"Acaba bir çocuk olsa ne anlatılmasını isterdi?

Nasıl anlatılmasını isterdi?

Ama bir çocuk bunu bilebilir mi?

Neden olmasın?

Çocuklar da bazı şeyleri bilirler. Örneğin masalları...

Her çocuğun bildiği masallar vardır, değil mi?

Acaba bir çocuk hangi masalın anlatılmasını isterdi?

Nasıl anlatılmasını isterdi?"

Yazar ustamız kendi kendine bunları sorarken birdenbire hayalinde
bir çocuk belirir. Ve yazar usta aynı soruları çocuğa
sormaya başlar...

tiyatrotom
www.tiyatrotom.com

Hakiki Gala

Edibe Ayşen Kutlugil'in eserinden hareketle
Komedi / Tek Perde



Müesser Hanım ve Lütfi Bey; o güne dek birbirlerinin varlığından habersiz bu
hoyrat dünyada apayrı, yoklukları bile hissedilmeyecek denli sıradan hayatlar
sürmüş bu iki insan, bir Hidrellez gecesi yine birbirlerinden habersiz, her
zaman olduğu gibi gerçekleşememiş hayallerini düşünerek uykuya dalarlar.
Kaderin cilvesi midir, bilinmez, apayrı uykuların derinliklerinde süzülen Müesser
ve Lütfi'nin yolları tek ve ortak bir rüyada, hayatlarının galasında kesişir:
Bir kere olsun ramp ışıklarına, sahneye çıkabilme; bir kereliğine de olsa
kendilerini gösterme şansını bulmuşlardır

yazan : Ayşe Bayramoğlu yöneten : Çetin Sarıkartal
dramaturgi : Çetin Sarıkartal, Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen
oynayanlar : Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş sahne tasarımı : Zekiye Sarıkartal
görsel iletişim tasarımı: Behiç Alp Aytekin
Başak Kaptan ve İlke Yılmaz'a sahne ve görsel iletişim tasarımına
olan katkılarından dolayı teşekkür ederiz



tiyatrotan

Beraber ve Solo Saklılar

Hatırlama Üzerine Hafif Bir Oyun / tek perde

Beraber ve Solo Şarkılar

Hatırlama Üzerine Hafif Bir Oyun

"Loş sahnede hazır bekleyen üç sandalye vardır.

Seyir yerinin ışıkları açıktır.

Ali Rıza girer, sandalyelerin doğru yerde durup durmadığına bakar. Sahnede ışıklarının yakılması için işaret verir. Çıkar.

Sevil Hanım ve Ayla Hanım ile birlikte tekrar sahneye gelir.

Kadınlar yerlerini alırlar ve beraber şarkı söylemeye başlarlar:

Mestim bu gece, sen de bana mest olarak gel..."

yazan
ayşe bayramoğlu

oynayanlar
nihal geyran koldaş
şehsuvar aktaş
ayşe selen

dramaturgi
hep beraber

asistan
burcu arslan

görsel iletişim tasarımı
behiç alp aytekin

aşk, ayrılık ve başka şeyler
oyun, tek perde

Reşat Ekrem Koçu'dan hareketle

metin düzenleme ve dramaturgi

tiyatrottem

oynayanlar

Şehsuvar Aktaş – Ayşe Selen

dekor-kostüm tasarım ve uygulama

Hilal Polat

ışık tasarım ve uygulama

Utku Kara

görsel iletişim tasarımı

Behiç Alp Aytekin

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

(1 ve 2 birer ucundan tuttıkları bir mendille ve sandalyeleriyle sahneye girerler, konumlanırlar ve otururlar)

1+2- Hikâye, çok zaman önce Sümbülizâde Mıstık Çelebi'nin başının altından çıkmış.

1- Şimdi bu Sümbülizâde Mıstık Çelebi –bir devrin atmosferine kıymettir ki, iki satırla anlatmak gerekir- hovarda mı hovarda, çapkın mı çapkın bir âdemmiş. Kafayı çekmeyi de severmiş, üzerinize afiyet.

2- Günlerden bir gün, ama hangi gün olduğunu inan olsun bilmiyoruz, her zaman kafayı tütsülediği meyhanede otururken içeri bir adam girmiş. Gözleri kafasına büyük gelen tuhaf bir adam. Bizim Sümbülizâde'nin karşısındaki oturağı boş görünce: 'Ruhsat var mı?' diye sormuş; Çelebi başını sallamış, gözleri kafasına büyük gelen adam oturmuş bizimkinin karşısına. Âdetmiş masadaki mezeyi paylaşmak, biraz pilâki, biraz turşu, az da kavun...

1- Sümbülizâde'nin kafası çoktan kıyak... Gözleri kafasına büyük gelen adam ufaktan demleniyor. Derken cebinden küçük bir defter çıkarmış, koymuş defteri masanın üstüne, başlamış hararetle okumaya. Sümbülizâde meraklanmış, 'meyhanenin loşluğunda ne okur ki bu adam,' diye sormuş kendine. Kendine sormakla da kalmamış, karşısındakine de sormuş.

2- 'Hayatın sırrı bu defterde gizli,' demiş adam. Bu sözler üzerine aşırı meraklanan ve de heyecanlanan Sümbülizâde defterin içindikileri bir an önce görebilmek için deftere eğilmiş... eğilmesiyle defterin içine düşmesi bir olmuş... Düşmüş ki nereye düşmüş? Bir meddah hikâyesinin içine...

1- Meğer ki o defter Meddah Bahriyeli Tahir'in defteriymiş. Bizim Çelebi dalmış hikâyenin dibine, başlamış oradan oraya savrulmaya...

2- 'Amanın, bu nasıl iştir,' demesine kalmamış büyük bir sarsıntının içinde bulmuş kendini.

1- Kafasını kaldırıp bir de bakmış ki, ne görsün, meyhaneci sarsalayıp duruyor onu, 'hayde hafıften yay vaziyetleri, kapatıyoruz, kalk evine git,'

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

diyerekten. Çelebi bakmış karşısındaki oturak boş, 'nereye gitti o adam?' diye sormuş. "Adam madam yok," demiş meyhaneci, 'saatlerdir burada tek başına oturuyordun, biraz önce de sızdın kaldın! Hayde, hayde!'

2- Bizim Sümbülizâde Mıstık Çelebi çaresiz toparlanmış, cebinde kalan son kuruşuyla yediğinin içtiğinin parasını ödemiş çıkmış meyhaneden.

Gece karanlık, sokak ıssız... Çelebi yürüyor, bir yandan da kendi kendine konuşuyormuş... 'Yahu hikâyeyi gözlerimle gördüm, hemen birilerine anlatayim da rüya görmediğime inanayım...' Böylece sabahı zor etmiş...

1- ... hava aydınlanır aydınlanmaz koşa koşa gitmiş amcası Bostancıbaşı'ya gördüklerini anlatmaya! Anlatmış da.

2- O gün iki kese attırmak için hamama giden Bostancıbaşı, hamamda Haddehaneli Gündoğdu Efendi'yle karşılaşmış, kurna başında hikâyeyi ona çitlatıvermiş;

1- Gündoğdu Efendi de durmamış hamamdan çıkmış, Tahtakale'de işi varmış, Sabuncu Mehmet Efendi'nin dükkânına uğrayacakmış, meğer o gün Sabuncu Mehmet Efendi'nin basuru azmış, yerine oğlu Zil İzzet bakıyormuş; Gündoğdu Efendi sabun alırken dayanamamış hikâyeyi ona fısıldayıvermiş;

2- Zil İzzet akşam dükkânı kapatıp Sötlüce'deki evine gitmek üzere kayığa binmiş; duyduklarını yolda kayıkçıya; kayıkçı, Ablasıgüzel Mustafa'ya; Ablasıgüzel Mustafa, Gül Ali'ye –ki bu son ikisi Yeniçeri olur-, Gül Ali, Balıkçı Pançık Mehmed'e, Pançık Mehmed, Sorguççu Kara Tufan'a, Kara Tufan, annesi Hilal Hatun'a;

1- Hilal Hatun, fal bakmaya gittiği Tellizadeler konağındaki kalfa kadın Esmâ'ya, Esmâ Kalfa da Tellizadeler'in küçük oğlu Yusuf'a anlatmış; peki Yusuf durur mu, milletin ağzı torba değil ki büzesin, o da kalkmış kendisine hususi ders veren Yenikapı Mevlevihanesi dervişlerinden Saim Çelebi'ye açmış hikâyeyi;

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

2- Saim Çelebi ilim irfan sahibi bir zatmış, hikâyeyi kafasında evirmiş çevirmiş, ertesi gün sadrazam sarayı bahçevanlarından Sarı Selim'e belletmiş belki bir ders çıkarır diye; Sarı Selim'in aklı almamış, 'Olur mu ya hu öyle şey?' demiş; hikâye de zaten yorulmuşmuş, oracıkta azıcık dinlenmiş. (oyun)

1- (oyun) Hikâye defterde durduğu gibi durmaz derler, Sarı Selim ertesi sabah müdavimi olduğu kahvehaneye çıkmış, yuttuğu afyonun etkisiyle midir nedir, artık bilinmez, kahvesinden yudum aldığı gibi hikâye ağzından sapır sapır, patır patır dökülüvermiş ortalığa; (oyun)

2- Koskoca hikâyenin ortalıkta öyle duracak hali yok a, kahveci çırağı Gürcü Numan avuçlamış hikâyeyi, yalakta bir güzel yıkamış...

1- ... yok öyle olmaz...

2- ... almış hikâyeyi peykenin üzerine koymuş...

1- ... yok öyle de olmaz...

2- ... Neyse canım koskoca hikâyenin ortalıkta öyle duracak hali yok a, o sırada kahvede bulunan ünlü gezgin Kırkıçınıotur Ali Beşe almış hikâyeyi, hafızasına iyice nakşetmiş, ertesi gün Üsküdar'dan kalkan bir kervanla İsfahan'a doğru yola çıkmış, lakin Ali Beşe duyduklarını yolda Arap Sadık'a anlatırken kendisini deve tepince hikâyeyi unutmuş. (oyun)

1- Neyse ki o gün o kahvede hikâyeyi onunla birlikte dinlemiş olan Lenger Mustafa, ki ne iş tuttuğu bilinmiyor, hikâyeyi nedense gözyaşları içinde bedestende cevahirici Onnik Efendi'ye... (oyun)

2- Onnik Yervant'a,

1- Yervant Angilidis'e,

2- Angilidis Samuel'e,

1- Samuel de tekrar Lenger Mustafa'ya aktarmaya yeltenmiş ki Lenger Mustafa 'ben o hikâyeyi biliyorum ya' demiş, yine gözyaşlarına boğulmuş, yürüyüp gitmiş, kırklara karışmış.

2- Hikâyenin hikâyesi burada bitti sanırsınız, öyle olmamış...

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

1- ... aylar sonra İsfahan'dan dönen gezgin Kırkıçını otur Ali Beşe 'hah şimdi hatırladım, aman unutmayayım' deyip Esirciler Hanı'nda, o hana niye gitti bilinmiyor, Esircibaşı Mestan Ağa'ya anlatmış, bunu üzerine hikâye almış başını Edirne, Bursa, Konya, Tebriz, Halep, Vidin, Budin'e kadar gitmiş,

2- Viyana kapılarından dönmüş, Eflak-Boğdan üzerinden Kırım'a geçip oradan Lepanto, Venedik derken Kıbrıs'a uğramış,

1- Mısır'da soluklanıp altı ay sonra Kalyoncu Kambur Kemal'le birlikte çıktığı yere dönmüş diyemeyeceğiz, çünkü bunların hiç biri olmamış.

2- Bütün bunları biz uydurduk...

1- Eğlenceli bir girizgâh olsun diye...

2- O kadar kalmışsınız, buralara kadar gelmişsiniz...

1- Hoş gelmişsiniz, sefalar getirmişsiniz... Efendim, bu bir mendil...

2- Mendil deyip geçmeyin...

1- Bu mendilde bir hikâye var...

2- Ama ne hikâye...

1- Hele bir tanesi var ki... Bizim gibi karşısında 3 kişi buldu mu, kursağında hikâye tutamayan...

2- Maşa varken elini yakan... Süzme söz tıngırdatan...

1- Salataya laf doğrayan...

2- Geveze, çalçene zıp zıp hayalbazların tam ağzına layık...

1- Şimdi ben o hikâyeyi gördüm ya, bende bir anlatma hevesi, bir anlatma isteği, "ben gideyim de, birilerini bulayım, bunu anlatayım," dedim, tuttum mendilin bir ucundan...

2- Baktım ben de mendilin öbür ucundan tutmuşum... (oyun)

1- Sen tuttundu ben tuttumdu, çekiştik az biraz...

2- ... yıldız poyraz...

1- ... yenişemedik...

2- ... huzura beraber geldik...

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

2- Bu mendildeki o hikâyenin başı çok eskide...

1- Ve... Şöyle başlıyor... Hicretten 1036 yıl, İsa Peygamber'den ise 1627 yıl sonra... sıcak bir yaz gecesi idi. Tepelerden mürekkep dalgalı bir yarımada üzerinde kurulmuş büyük bir ahşap şehir olan İstanbul derin bir uykunun koynundaydı. Gece yarısı Haliç boyundan, ayaktakımının oturduğu semtlerden birinden bir feryat yükseldi:

1+2- “Yangın vaaaaar!”

1- Kalafat yerinde tutuşan fundalar mı, bir odada devrilen bir şamdan mı, çubuk tiryakisi bir bekâr uşağının yatakta içtiği çubuğu söndürmeden uyuması mı neden oldu, bilinmez, koca şehrin koca bir bölümü cayır cayır yanmaya başladı.

2- Sıcak da etkisiyle ateş bir anda kol kol yayıldıktan, yangın büyüdüktan sonra büyük ahşap şehrin içini mahşer yerinden örnek feryad üfigan kapladı. Bu acı sesler, oradan oraya savrulan kıvılcım yumakları ve ejderha dili alevler arasında gökyüzüne direk direk yükseldi.

1- Ah o renkli, nakışlı, oymalı şirin ahşap kâşaneler, ah o kuş kafesi gibi cumbalar, ah o kalem işiyle süslü ve altın yaldızlı geniş saçaklar yandı bitti gitti.

Ama iki buçuk asır boyunca çıkan her büyük yangından sonra olduğu gibi yine çabucak imar edilecek, yine yanacak, yine yapılacaktı.

Oysa İstanbul'un belki de yarısının kül olduğu o gecenin sabahında bambaşka bir ateş afetinin baş göstereceğinden, üstelik bu afetin telafisinin mümkün olamayacağından henüz kimselerin haberi yoktu.

2- İşte o gecenin sabahında Baba Nazlı, Edirnekapı dışındaki kahvehanelerden birinde oturuyordu.

1- Şimdi bu Baba Nazlı, Ayvansaray'da Lonca denilen Çingene mahallesinde oturan kartalmış, çağı geçmiş bir köçektir...

2- ... meyhane köçeği...

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

1- Köçeklikten ekmek yiyemez olunca, bir ortaoyunu kolu kurmuş, onu da yürütememiş, şu kadar senelik köçeklik hayatında biriktirmiş olduğu parayı birkaç gün içinde tüketince işi, kabiliyetli Çingene oğlanlar bulup onları talim ve terbiye ederek köçek yapmaya ve meyhanelere satmaya dökmüştü.

2- Zor işti, ama başka bir şey de yapamazdı.

1- Bir gece önce başına küçük, ama tuhaf bir iş gelmişti Nazlı'nın. Evinde açık pencerenin önünde oturmuş gökyüzünün kızılığını seyrediyordu...

2- ... hani bir gece önce yangın çıkmıştı ya...

1- ...hafiften esen lodosun etkisiyle midir bilinmez... mendil mi o?

2- Mendil... mendil...

1- ... beyaz bir ipek mendil uçtu... uçtu... uçtu... açık pencereden içeri girdi, (oyun) Baba Nazlı'nın kucağına bırakıverdi kendini. Kuş gibi... "Hayırdır inşallah," dedi Baba Nazlı, aldı mendili soktu kuşağına. (oyun) Ha işte ertesi sabah... sabahın erken saatleri olmasına rağmen hava oldukça sıcaktı, hafifçe ıslattığı o ipek mendille serinlemeye çalışıyordu ki...

2- Kahvehanenin önüne körkütük sarhoş, kırçıl bir herif ile ince uzun, tığ gibi bir oğlan geldi, ayı oynatıyorlardı.

1- Oğlanın ince vücut yapısı kıvrılıp bükülmeye son derece elverişliydi.

2- Uzun parmaklı ellerinde defe fiske vuruşu...

1- ... ayak bileklerinin inceliği, ayıyı şevke getirirken ayıyla birlikte oynayışı, yine uzun kalem parmaklı ayaklarıyla taban ve topuk basmadan, parmaklarının üstünde yürüyüşleri oğlanın bir rakkas olarak doğduğunu gösteriyordu.

2- ... doğuştan... Şopar oyundan sonra defini uzata uzata parsa toplamaya başladı, Baba Nazlı'nın önüne geldiğinde eski köçek, oğlanı bileğinden yakaladı: "Adın ne?"

1- "İbo..."

2- "Yanındaki adam kim?"

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

1- “Amıcam...”

2- “Anan baban var mı?”

1- “Var... Dokuz tane de kız kardeşim var, hepsi kocada...”

2- “Oğlan kardeşin yok mu?”

1- “Anam oğlan doğurmaz.”

2- “Seni doğurmuş ya işte.”

1- “Bana bakma sen,”

1- Baba Nazlı kalktı, kırçıl herifin yanına gitti ve oğlanı köçek yapmak istediğini söyledi,

2- “Bizim şoparımıza ilişme, hem çelme oğlanın aklını cin gibi, hem ben senin gibi çok laf bilmem. Ama bu İbo’nun babası laf bilir, onunla konuş...”

1- “Hemen gidelim...”

2- “Gidelim, ama bilesin ki bu oğlanın bir kusurcuğu vardır...”

1- “Ne imiş o kusurcuğu?”

2- “Nen onu söyleyemem, babası söylesin munasipse.”

1- Baba Nazlı, kırçıl ayıcı ve oğlan, birlikte Topçular’daki çadırlara gittiler.

1+2- ... Baba Nazlı sözler verdi, vaatlerde bulundu, hem oğlana, hem kendisine, hem amcaya birer çuha potur...

2- ... Birer çift sarı sahtiyan pabuç...

3- ... oğlanın anasına iki donluk çiçekli bez, bir de senede 100 akçe...

2- ... akçe peşin...

1- ... hemen uyuştular.

Baba Nazlı oğlanın kusurcuğunu bir de babasına sordu...

2- “Yoktur bu İbocuğun kusurcuğu.”

1- “Amcası söyledi.”

2- “Yalan söylemiş, sarhoş herif.”

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

1- İbo'yu çadırdan alan Baba Nazlı, Lonca'daki evine götürdü. Evde, sözünden, pazarlığından dönmeyeceğine yeminler ederek, gözleri yaşararak boynunu büktü:

2- “Vardır, vardır benim bir kusurcuğum.”

1- “Nedir?”

2- Oğlan ağzıyla söylemedi, çarçabuk ana doğması soyunarak kusurcuğunu Baba Nazlı'ya gösterdi.

1- Baba Nazlı şaşırdı, kusurcuk değil, İbo'nun köçek olması için giderilmesi imkânsız bir engeldi. (oyun) Oğlanın gözyaşlarıyla masumlaşan ve bir kat daha güzelleşen yüzüne baktı, köçek olmak için yaratılmış vücudunu çırılçıplak seyretti. Mendiliyle terini sildi.

2- İşte o anda Baba Nazlı'nın sol böğründe baş gösteren ateş afeti bir gece önce çıkan yangından çok daha sarsıcıydı; adeta bir afet-i azam idi...

1- ... o kadar ki Baba Nazlı'nın gönlünde yanmaya başlayan bu ateşten havalanan bir kıvılcım uçuşt uçuşt, Paşa kızı Gülbeyaz'ın gönlüne düştü...

2- ... arabacı Deli Veysel'i kafes arkasından gördüğü anda...

1- Gülbeyaz adı gibi bembeyaz, mis kokulu, kiraz dudaklı, inci dişli, türlü söyleyişli...

2- ... Deli Veysel adı gibi deli fişeğin teki... yanağı gül, kahkülü sünbül, şahin başlı, karanfil bıyıklı, gözleri sürmeli...

1- Gümüş topukları beyaz güderiden bir çift terliğin içinde bir zambak yaprağı kadar hafif...

2- Demiyelim, biz Baba Nazlı'ya dönelim, çünkü... İbo'nun çırılçıplak vücudunu seyre dalan Baba Nazlı, kararından dönmeyecekti, bu oğlanı altı ayda usta bir köçek yapacaktı, onu gözünün önünden, elinin altından bir gün, bir an ayırmayacaktı ve o “müthiş kusurcuk” aralarında bir sır olarak kalacaktı.

1- Sonrası için de kararını vermişti. İbo'dan hiç, ama hiç ayrılmayacaktı.

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

2-Altı ay değil, İbo'nun meyhanede muhabbet meydanına çıkıp oynaması için iki aylık sıkı talim kâfi geldi. Baba Nazlı bir kuyumcu gibi elindeki ham elması işleyerek pırlanta yaptı. (oyun)

1- Köçeklik için sihirkâr bir cazibe lazımdı, İbo'nun her halinde, tavrında o hal vardı.

2- İbo'ya, İstanbul'da hiç seyredilmemiş Hint raksları öğretti. Sadece oyun, raksla değil, oğlanın sesinin terbiyesiyle de uğraştı. İbo'nun ses kudretine denk sözlerle şarkılar yazdı, besteledi. (oyun)

1- Ve onu bir akşam yanına alarak Lavrendi Meyhanesi'ne götürdü, Galata'da. (oyun) Şimdi meyhaneye kapıdan girince soldaki mermer tezgâha yaslanmış müşteriler bir yandan içkilerini yudumluyor, bir yandan da tezgâha sıralanmış mezelerden atıştırıyorlardı...

2- ... fasulye piyazı, lahana turşusu, beyaz peynir, zeytin, leblebi...

1- Kâhkülü alnına düşmüş, uçları kıvrır kıvrır zülüflü, başında kırmızı külahı, sırtında göğsü açık ve kolları sıvanmış beyaz gömleği, üstünde önü çapraz kavuşturulmuş ipek yeleği, belinde siyah kuşağı, çıplak ayaklarında takunya, meyhane uşaklardan biri oluyor bu...

2- ... tezgâhın arkasına düşen duvardaki oymalı raflarda dizili rakı ibriklerinden birini aldı ve itibarlı müşterilerin sofraya açtırdıkları balkona çıkan basamaklara doğru seğirtti.

1- O zamanlar rakıyı yüreği sağlam insanların içmesi gerektiği düşünüldüğü için, ibriğin üzerinde pirinçten bir yürek şekli bulunmaktaydı.

2- İstanbul'un azılı kabadayılarının biri meyhanenin üst katında mükemmel döşenmiş odalardan birinde bir yosma nigârla diz dize işret etmekteydi.

1- Lavrendi o zamanlar temizliği, zenginliği, yemeklerinin lezzetiyle dillere destan bir yerdi...

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

2- Aşçı o gün mürekkep balığı yahnisiyle, böbrekli bulgur pilavı pişirmişti...

2- ... meyhane pilavının hası anlayacağınız...

1- ... ortalık mis gibi kokuyordu...

2- (oyun) İşte Baba Nazlı, yanında İbo olduğu halde o akşam Lavrendi Meyhanesi'nden içeri girdi.

1- İbo, kendi ismini muhafaza etmiş, isminin başına Can lakabını koymuş, sonuna da köçeklerin anonim lakabı olan

1+2- ... şah...

1- ... sözcüğünü eklemiş, olmuştu sana...

1+2- Can İbo Şah. (oyun)

1- Can İbo Şah o gece, Nazlı'nın emreder gibi bakan gözleri altında bir oyun oynadı, pervane gibi fırıl fırıl döndü, perende attı, fiskeleme yürüdü, sırt üzerinde yay gibi kıvrıldı...

2- ...şeffaf şalvar, şeffaf gömlek, omuzlara dökülen uzun saçlarıyla...

1- ...o gece orada bulunan şu kadar yıllık akşamcılar o ayarda bir köçek görmediklerini bakışlarıyla söylediler, bahşişleriyle söylediler, “yahey!” naralarıyla söylediler. (oyun)

2- “yahey!” A, Abdi Bey...

1- o gece Lavrendi Meyhanesi'nde ‘yahey’ diye bağırırlar arasında, içkiye hiç aşına olmadığı, aldığı ikinci yudum rakıdan sonra yanaklarının kızarmasından belli olan Abdi Bey de bulunmaktaydı.

2- Abdi Bey, İstanbul'un namılı zenginlerinden Yusuf Çavuş'un oğluydu. Kadirga Meydanı'nda saray yavrusu bir konakta yaşarlardı. Abdi Bey, babasının yegâne evladı, gözbebeği olduğu için, sanki güngörmez padişahının oğluydu, sokak yüzü görmemişti.

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

Abdi Bey zaman zaman konağın bir penceresinde görünür, atla yahut yaya, hür, serbestçe gezinen gençlere imrenerek melül melül bakar, kendisini altın kafes içinde çırpınan kuşlara benzetirdi.

1- Konağın tam karşısında Kemani Osman Dede'nin kahvehanesi bulunurdu. (oyun)

İstanbul'un belki de yarısının kül olduğu o yangının ertesi günü, öğle saatlerinde kahvehanenin kapısı açıldı, yaz gününün sıcaklığı peykeleri, alt kattaki divanhaneyi...

2- ...büyük ocağı, duvar çinileri üzerindeki laleleri, sümbülleri, gülleri, karanfilleri...

1- ... en son olarak da nakışları altın yaldızlı tavandan sarkan Venedik billurundan büyük avizeyi şööyle bir yaladı...

2- Bal Mehmet Çelebi içeri girdi.

1- Bal Mehmet Çelebi devrin en ünlü şairlerinden ve hattatlarından bir Mevlevi dervişiydi, 26 yaşlarındaydı, Abdi Bey'den büyüktü, hiç evlenmemişti.

2- Yüreği güzellerin kirpik oklarıyla dolmuş, cellat bakışlarıyla dilim dilim kesilmiş, türlü sitemli cefalarla dağlanmış, elmasla tartılır bir tertemiz adamdı.

Gayet nazik ve alıngan, küçücük bir şeyden kırılır, onun için son derece çekingen, aşkını sevdiğine açamazdı.

1- Bu sanatkâr ve âşık adam, bir yaz günü, Kadırga Meydanı'ndaki kahvehanede otururken, kahvehanenin karşısındaki saray yavrusu konağın bir penceresinde elindeki ipek mendille serinlemeye çalışan Abdi Bey'i gördü.

2- Abdi Bey'i görünce Bal Mehmet Çelebi'nin gönülevi tutuştu...

1- Bal Mehmet Çelebi'nin gönülevinden kol kol yayılan alazlar kahvehanenin eşiğini aştı da, önüne çıkan her şeyi yıkıp geçti...

2- ... ta Saray'a, Saray'ın harem dairesine, cariye Zerefşan'a kadar ulaştı;

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

güvercin topuklu Zerefşan kirpiklerine kuyruklu sürme, kaşlarına da rastık çekmişti ve sağ yanağına iki tane ben kondurmuştu, elleri de kınalıydı.

1- Zerefşan'ın yedi başlı bir meşaleyi andıran alazların etkisiyle aşk kandili olmuş gözleri, bahçeden bir güneş gibi ışıldayarak geçen has oda zâbitinin gözleriyle karşılaştı: mavi üzerine lacivert nakışlı, ejderha kabuğu renginde gözler, kaş üstüne düşürülmüş bir perçem...

2- ... söğüt yaprağı gibi...

1- Perçemin arasından bakan gözler, Zerefşan'ın sürmeli gözlerine değince ortalık öyle bir hararetlendi ki...

2- ... ateş ağzını açtı da, çatal çatal kızıl dilleri gökyüzünü yalamaya başladı, kısacası ateş bacayı sardı.

1- Öylesi sığağa ne mücevherli altın yelpaze kâr ederdi...

2- ... ne çeşmeden akan buz gibi su...

1- ... ne de çin porseleni sürahideki kızıl şerbet... (oyun)

2- Lavrendi Meyhanesi'ne döndük... Can İbo Şah Lavrendi meyhanesinde kendisini seyredenleri mest etti. Şöhreti bir hafta, on gün içinde Galata'dan İstanbul'a taşan Can İbo Şah bu seferde Saraç Hanı meyhanesinde yine pervane gibi fırıl fırıl dönüyor...

1- ... yine perende atıyor, fiskeleme yürüyor, yine sırt üzerinde yay gibi kıvrılıyor...

2- ... bir de uçar gibi koşarken birdenbire duruveriyordu.

1- Akşamlar birbirini kovaladı, elinin ayağının yirmi parmağında yirmi hüner; göbek attı, bale artisti oldu, Arap raksı...

2- Acem raksı...

1- Çerkez raksı, Moskof oyunu oynadı.

2- Moskof oyunu... (oyun)

1- Böylece aradan bir kaç yıl geçti. (oyun)

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

2- Ramazanlarda İstanbul'da meyhaneler bir ay kapalı kalır, bayramla birlikte açılırdı. Bayramın ilk günü meyhaneciler bir gün öncesinden hazırladıkları Unutma Beni dolmalarını hatırlı müşterilerine göndermeye hazırlanıyorlardı ki, -ramazanlardan sonra bayramın ilk günü meyhaneciler çok hatırlı müşterilerine birer büyük kayık tabak içinde midye dolması gönderirdi, adı 'unutma bizi dolması'ydı; 'Meyhanemiz açıldı, bekleriz efendim' der gibi...

1- Davet...

2- Bir nev'i... Ama bir midye dolması ki, ağızlara layık. Mesela 100 adet midye dolması yapılacaksa, 100 adet dolmalık iri midyenin yanında 200 adet de küçük iç midye alınır, o iç midyeler kıyılıp dolmanın üzümlü fıstıklı iç harcına katılır... (oyun)

1- Ama o arife günü İstanbul, fuhuş ve şenaat batağında doğmuş, o bataкта büyümüş, o bataкта yaşamakta olan kanlı bir haydut olan Yandım Ali'nin işlediği cinayetle sarsıldı. Yandım Ali en son hırsızlıkta karar kılmadan hamallık, köçeklik, tellaklık yapmıştı. O arife günü Yandım Ali sabah kalabalığın içinde dolanırken dar bir sokağa girdi... mendilini yağdanlık gibi boynuna dolamış, elli yaşlarında iri yarı bir adamla karşılaştı. Adam, Yandım Ali'yi tepeden tırnağa dikkatle süzdükten sonra:

2- "Sen bir zamanlar Şengül Hamamı'nda soyunup tellak olmuş köçek Yandım Ali değil misin?"

1- Bu aşinalık genç adamın sinirlerini gerdi... "Oyum... Ne olacak?"

2- "Bu gece yâranla Vezir Hanı'nda meclisimiz vardır. Kutucu kızı Mihriban'ı oynatacağız... Yürü seni de götüreyim de oynatalım... İyi bahşiş alırsın!"

1- Yandım Ali'nin mazisi suratına bir çamur gibi çalınmıştı. Bıçağını neresinden çekmişti, adamı neresinden bıçaklamıştı, kimse göremedi.

Duvarlardan sarkan ıhlamurlar ve akasyalarla gölgelenmiş dar sokakların üzerine uzanan narin ve oymalı cumbaların ve şahnişinlerin kafesleri ardından

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

beyaz patiska perdeler aralandı, gün görmemiş ürkek kadın yüzleri cinayete korku ve dehşet içersinde tanık oldu.

2- Yandım Ali kalabalığın arasında kayboluverdi, bıçakladığı adamın sözünü ettiği o meclislerin belki de son demler olduğundan elbette habersizdi, zira meyhaneler o yıl ramazanda kapandı, ama bayramda açılmadı.

1- Sultan IV. Murad'ın amansız yasaklarıyla kanlı istibdat devri başladı.

2- İçki yasak, cezası ölüm.

1- Tütün yasak, cezası ölüm. Geceleri damlara tırmanan casuslar, bacaları koklayıp tütün kokusu arıyorlar.

2- Akşamla yatsı arası fenersiz sokağa çıkmak yasak, cezası ölüm.

1- Yatsıdan sonra fenerle de olsa sokağa çıkmak yasak, cezası ölüm.

2- Her türlü uygunsuzluğun cezası ölüm. Sağa baktın ölüm, sola baktın ölüm...

1- Eğri bastın ölüm, yan bastın ölüm! Meyhaneler nasıl açılsın?

2- Baba Nazlı ile Can İbo Şah da ortada kalıverdiler. (oyun)

Kapanan, kimi yıkılan, kimi mahzen, imalathane olan meyhanelerden ayakları kesilmiş köçek oğlanlar oyuncu kollarına akın etmişlerdi.

1- Açlıktan ölecek değillerdi.

2- Baskıdan bunalmış halkın da, işsizlikten kıvranan oyuncu kollarının da ümidi Kurban Bayramı'nda idi. Dört gün nefes alınacaktı. İzin verildi.

1- Meydanlarda birer çadır kurup,

1+2- çalgısıyla, hokkabazıyla, canbazıyla, rakkasıyla, ortaoyunu takımıyla, hayalbazıyla...

1- ... ne hünerleri varsa göstereceklerdi.

Baba Nazlı'nın tek kozu, tek varlığı, tek ümidi İbo'ydu. Elinde ne varsa tüketmişti, öyle ki dört kişilik bir saz takımı bile düzememişti.

2- Ama İhtiyar Baba Nazlı kemeñçe çalardı. İbo'nun rakslarına onun kemeñçesi refakat edecekti.

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

1- Şenlik meydanının bir köşesine bir salaş kurmasına izin verildi. Ve bayramın ilk günü Can İbo Şah tahta salaş üzerinde oynadı.

2- Şopar harikulade bir Hint dansına başladığı zaman karşısında yalnız on kişi vardı, oyununu 5.000 kişinin alkışıyla bitirdi.

1- Şenlik meydanının kalabalığı onbeş, yirmi dakika içinde Baba Nazlı'nın köşesine âdeta akmıştı.

2- Hatta öbür kollardaki rakkaslar, canbazlar, hokkabazlar, hayalbazlar bile işlerini bırakıp İbo'yu seyre koşmuşlardı. (oyun)

1- Aaaa Can İbo Şah...

2- Ben bunu birkaç yıl evvel Lavrendi Meyhanesi'nde seyretmiştim...

1- ... al ipekli bir köçek entarisiyle, belinde al kuşak, üzerinde al camedan vardı ve başına da bir al şal sarmış...

2- Alev parçası, dönüyor, kıvrılıyor, bükülüyor, uçuyor ve birden o kuru tahta kerevetin bir yerinde kayboluyor

1- ... gözden kaybolmasıyla bir anda yine görünüyor, fakat bu sefer serapa beyazlara bürünmüş... (oyun)

2- Aynı rakkas mıydı?

1- Başkası mıydı?

1- A... kılıç oyunu...

2- ... gövdesi çıplak... belinde bir ucu yerde sürünür kırmızı bir kuşak...

1- ... bacaklarında bol paçaları çıplak ayakları üzerine dökülmüş bir şeffaf...

2- ...kırmızı bürümcükten yarı şeffaf bir şalvar, başında altın miğfer...

1- ... iki pençesinde iki eğri kılıç...

2- ... zaman oluyordu ki, ince uzun oğlan, çelik parıltılarına karışıp kayboluyordu...

1- ... yerde ayak, parmak görünmüyordu.

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

İbo'nun oynadığı tahta kerevet atılan altın ve gümüş paralarla döşendi öyle ki artık Baba Nazlı'nın mendiline sığmaz olmuştu...

2- ... bir ara geldi, keseler çözülmeden, içinde ne varsa olduğu gibi İbo'nun hünerli köçek ayaklarına fırlatıldı.

1- Bayramın İkinci, üçüncü ve dördüncü günü

2- ... İbo durmadı, oturmadı, uyumadı...

1- ... oynadı ve şarkı söyledi.

Son gün...

2- ... Baba Nazlı bayram oyunlarını meşhur “Gemici” ile kapadı. Meydana iki gemi direği dikildi, bir gemi teknesi çatıldı...

1- ... Can İbo Şah, Ayşe Reis oldu...

2- ... zenne rolünde öyle emsalsiz bir muvaffakiyet gösterdi ki...

1- ... seyirciler arasında bulunan en namlı ortaoyuncuları bile

1+2- “elhak... bu kadar olur,”

1- ... dediler.

Bayramın o son günü Baba Nazlı ile İbo sabahın alaca aydınlığında salaşlarına gelirken yolda ayaklarından asılmış çıplak, çırılçıplak bir kız gördüler, ama saçları oğlan gibi kesik bir kız, esmer bir kız, Baba Nazlı yaftasını içinden okudu:

2- “Kıpti-i Müslime avrettir ki oğlan zeyninde dolaşır idi...” Müslüman bir Çingene kızdır ki, oğlan kılığında dolaşırdı yazıyor...

1- “Baba, ne yazar?”

2- “...”

1- “Ve hem saçlarını neden kesmişler?”

2- “...”

1- Baba Nazlı cevap vermedi, kara yüzü o anda kapkara olmuştu.

2- Bu dört günün ardından Baba Nazlı ve Can İbo Şah zengin konaklarına, saraylara çağrılmaya başladılar...

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

1- ... öyle ki bütün kolbaşları Can İbo Şah'ın peşine düştüler. Ayaklarına kapandılar, ağladılar, türlü çeşitli vaatlerde bulundular.

2- “Ben nankör değilim, ustamı bırakamam!”

Kolbaşılar kapıdan kovuldular, bacadan girdiler, yalvardılar.

1- “Ustamın emeği bana az değildir ve sadakat naz değildir!”

Kolbaşılar eşik aşındırdılar.

2- “Ben yalınayak ayı oynatırdım, beni bu devlete Baba Nazlı nail etti, şimdi ona nankörlük edemem.”

Senin yüzünden iflas ediyoruz, cümlemizin başına sen geç.

1- “Allah beni köçek olayım diye yaratmış, yaratmış ama bana raksı öğreten Baba Nazlı'dır, o yanımda olmazsa ben kuru bir kalıp olurum.”

2- Bunun üzerine kolbaşılar toplandılar, İbo'yu ortadan kaldırmaya karar verdiler. Öldürtecekler miydi?

1- Hayır, bunun hiçbirisi düşünmemiştii. İstanbul'dan kaçırtacaklardı.

2- Meşhur köçeği bir gemiye bindirecekler, doğru Cezayir'e götürüp ağırlılığınca altına satacaklardı.

1- İstanbul'da büyük velveleyle fevkalade heyecan ve merak uyandıracak ve dedikodusu belki de aylarca sürecektir olan bu kaçırma planı tatbik olunamadı, zira şehre inanılmaz bir haber yayıldı: Can İbo Şah ve Baba Nazlı kendiliğinden kayıplara karışmıştı.

Bir gün evvel körkütük sarhoş, kırçıl bir herif bir kahvehaneye gelmişti...

2- ... gizli gizli içmiş olmalı...

1- ... kahvehanede Köçek İbo'dan söz edilmekteydi, sarhoş adam kulak kesildi, derken...

2- “Ben İbo'nun amcasıyım, biz İbo deriz, ama o şopar değil, kızdır... Adı da Güllü'dür, gül goncası Güllü Kız'dır o!” (oyun)

1- A... Hafis İlyas Efendi...

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

O gün kahvehanede o habere hayret edenler arasında Aksaray sakinlerinden Hafis İlyas Efendi de bulunuyordu.

Aksaray sakinlerinden 60 yaşındaki Hafız İlyas Efendi'nin üçüncü karısı Hatice...

2- ... ki yaşı epey küçüktü...

1- ...bir gün çarşı alışverişinde kumaların bir adım arkalarında elinde buruşturup durduğu mendiliyle halayık gibi yürürken, yolda Zehir Ali denen bir yeniçeriyle karşılaştı.

2- Zehir Ali'nin kara kara gözlerinin bakışı, talan eden yıkıcı Tatar akıncıları gibiydi. Küçük güzel Hatice'nin yaşmak altında alevli bakışı bu şahin başlı, koşarlı, uçarlı, baldırı çıplak yalınayaklı bekâr uşağının gönül evi çatısını tutuşturmuştu.

1- O bakışların alevi önce yol kenarındaki fundalıkları tutuşturdu, poyrazın etkisiyle büyüyen ateş yakınlardaki hamamın kubbesine sıçradı...

2- ... 'aman kuyudan su çekelim, sarnıç yok mu sarnıç' demeye kalmadı, kubbeden düşen kıvılcımlar hamamı ısıtmak için istiflenen odunları tutuşturdu...

1- ... odunlar tutuşunca daha hızla ilerlemeye başlayan yangın Üsküplü Camii üzerinden Unkapanı ve Zeyrek Yokuşu'na kadar olan yerleri yaktı...

2- Burada yan yana iki saraydan Mustafa Paşa Sarayı yandı...

1- ... bitişiğindeki Pirinçcizade Sarayı kurtuldu.

2- Ateş Zeyrek'ten Fatih Atpazarı'na yürüdü...

1- Büyük ve Küçük Karaman'ı...

2- ... Saraçhane'yi kül etti...

1- ... oradan da Sarıkiraz'a yürüdü... (oyun)

2- Neyse ki, İbo'nun amcasının oturduğu kahvehaneye kadar ulaşmadı...

1- (oyun) Otuziki diş arasından çıkan laf, otuziki ağza yayılır, derler. İşte herkesi hayretlere düşüren bu laf yangın gibi yayıldı kahvehanede ve dahi bütün

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

Istanbul'da ve de Bursalı Mehmet Çelebi'nin kahvehanesinde nargilesini fokurdatmakta olan Baba Nazlı'nın da kulağına gitti.

2- Can İbo Şah da vakayı Baba Nazlı'dan öğrendi.

1- Ustası yalnızca haberi söylemekle kalmadı, bayramın o son günü ayaklarından baş aşağı asılmış kadının yaftasında ne yazılı olduğunu da o zaman anlattı.

2- İbo, ustasına daima “baba” diye hitap ederdi, ilk defa: “Kocacığım... ben şimdi ne yapacağım?”

1- Ne yapacaktı Güllü?

2- O gece uyumadılar.

1- Yapılacak tek şey evvela İstanbul'dan kaçmaktı...

2- Yol bulurlarsa Âl-i Osman ülkesinin dışına çıkmak...

1- Adı İbo olsun, Güllü olsun, seyredenleri divane eden hünerli ayakları sayesinde her yerde, dünyanın her bucağında yaşayabilirlerdi...

2- Sanatın, raksın dini, imanı yoktu, Frengistan'da, Yeni Dünya'da geçer akçeydi.

1- Cezayir'e gideceklerdi, oradan belki de İspanya'ya geçerlerdi... (oyun)

2- Baba Nazlı dedi ki:

1- “Tebdil-i kıyafet eder, yarın sabah erkenden canımızı Üsküdar yakasına atarız... Orada ayrılırız... Ayrı ayrı Şam'a gideriz. Sen, babanla ve ananla beraber karı kılığında gidersin... Şam'da bir çırağım vardır... Nâmı Tarif'tir, Tarif Şah derler, köçektir ki cümle Şam halkı bilir... Hangi taraf önce varırsa onu bulur, birimiz öbürümüzü onun menzilinde bekler...”

Kuşağından mendilini çıkardı ve dedi ki:

2- “Bu mendil bizim gönül bohçamızdır, gönlümü koydum içine, sen de onu koynuna koy, eğer ki dara düşersen bu mendili avucuna al, sana derman olacaktır, konuşursun onunla, anlatırsın her şeyi.”

1- Ve böylece ayrı ayrı yola çıktılar. (oyun)

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

2- İstanbul'dan kaçtığıının haftasında Anadolu yakasındaki Bostancıbaşı Köprüsü civarındaki bir ormanda, Turşucu Deresi içinde Baba Nazlı'nın cesedi bulundu. Bir Bektaşî babası kılığındaydı; parasına tamah ederek öldürüldüğü anlaşıldı.

1- Can İbo Şah yoktu artık. Babası ve anasıyla birlikte bir kervana katılan Güllü, Şam'a selametle ulaştı. Tarif Şah'ı kolaylıkla buldu.

Kocacığî Baba Nazlı'yı aylarca bekledi; ama ne kendi geldi ne haberi. Tarif çöl ahusu çok güzel bir oğlandı, Güllü de adı üstünde bir çiçek, nikâhlarını kendileri kıydılar ve evlendiler. (oyun)

2- O zamanlar Şam, taşı toprağı zevk ve sefa, aşk ve muhabbetle yoğrulmuş bir tarihi beldeydi. Şam saraylarının ve konaklarının haremlerinde sırim gibi esmer bir delikanlıdan farksız Güllü Kız'a öyle sıcak kucaklar açıldı ki, rakkase paylaşlamadı, bütün kibar Şam hanımlarının enis-i ruhu –ruh dostu-, mahremi, makbulü, baş tacı oldu. (oyun)

1- Tarif de öbür âlemin şımarık köçeğiydi. Güllü geldikten sonra Köçek Tarif'in kıymeti kat kat arttı; Baba Nazlı kendisini nasıl ham elmastan pırlanta yapmış ise, Güllü de Tarif'i öylece işledi, ona yeni oyunlar öğretti, oyunlara kız cilveleri kattı. (oyun)

2- Fakat gariptir ki, kocasını erkeklerden kıskanmayan Güllü'yü, Tarif kadınlardan kıskandı ve evinde kilit altında tutacak kadar zorba oldu; fakat çok yaşamadı, âyandan birinin bahçesinde içkili bir eğlence âleminde havuzda yıkanırken esrarengiz bir şekilde boğuldu; meclisi kurmuş olan sarhoşlar çırpınışlarını latife, şaka sanmışlar ve delikanlının boğuluşunu alkışlarla, gülerek seyretmişlerdi. (oyun)

1- Tarif öldükten sonra ne yapacağını düşünürken Şam'da bir Istanbulu hanımla tanıştı. Hanımın kocası Şam defterdaryken ölmüştü, kendisi bir paşa kızıydı. İstanbul'da babadan kalma bir yalısı vardı. Dönerken Güllü'yü de

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

götürdü. (oyun) Güllü, İstanbul'a koynundan hiç çıkarmadığı mendiliyle ve de “Şamlı Fatma” adıyla dönmüştü.

2- Bir sene kadar o hanımın paşa babasının Kandilli'deki yalısında kaldı. Hanım ikinci kocaya vardığında Şamlı Fatma, Hasköy'de bir ev satın alarak yerleşti ve Canbaz Kasım adında biriyle evlendi. Bu adam esir tüccarıydı ve Karun kadar zengindi.

1- Şamlı Fatma kocasının cariyeleri arasından yetenekli olanları bir kuyumcu gibi işledi, onlara raks öğretti... değerlerini kat kat yükseltti...

2- ... saraylara, konaklara götürüp oynattı... rakkase olarak seçtiği kızlar kendisi gibi koca elli, koca ayaklı, davudi sesli cariyelerdi.

1- Gittiği kibar kapılarında hanımlarla bir hafta, on gün kapanıp kaldığı olurdu.

2- Ve bir sefer, Üsküdar'da davet edildiği Ayşe Sultan Yalısı'ndan dönmedi. (oyun)

1- (eşzamanlı) Bir rivayete göre ise onun yalıya gelmesinden az sonra yanında iki cellatla bostancı başı geldi, elinde padişahın fermanı, “çengi ustası karı”yı hanım sultanın dizinin dibinden aldılar, hanım sultan düşüp bayıldı, kayıkhaneye indirilen Şamlı Fatma orada boğuldu, cesedini soydular, üstündeki asım takım mücevherleri cellatlar paylaştı, çıplak cesedin ayaklarına ve boynuna iri taşlar bağlayıp bir çuvala taktılar, bostancı başının kayığıyla götürüp Sarayburnu açıklarında denize attılar.

2- (eşzamanlı) Şamlı Fatma'nın, yani Güllü'nün yalıya gelişinden bir süre sonra bostancı başı geldi, yanında iki cellat vardı, elindeki padişah fermanını okudu, “çengi ustası karı”yı Ayşe Sultan'ın koynundan aldıklarında hanım sultan fenalaşıp olduğu yere yığıldı. Şamlı Fatma'yı kayıkhaneye indirip boğdular, o zamanlar âdetti, cellatlar üzerindeki değerli eşyaları paylaştılar, cesedi soydular, iri taşlar bağlayıp bir çuvala taktılar, bostancı başının kayığıyla götürüp Sarayburnu açıklarında denize attılar.

Ek-6: Tiyatrotem'in on üçüncü yapımı

1+2- İşte ömür eteği kısa biçilen Güllü'nün, namı diğer Can İbo Şah'ın sıcak bir yaz günü başlayan maceralı hikâyesi yine öyle sıcak bir yaz günü son buldu.

1+2- Aaaaa...

1- E hani ya mendil n'oldu, diyeceksiniz?

2- İyi de edeceksiniz...

1- Baba Nazlı'nın yıllar önce verdiği ve Güllü'nün onca zamandır koynunda sakladığı bu mendil o gece o kayıkhanelen bir anda havalandı... Esmekte olan lodosun etkisiyle midir nedendir bilinmez, uçmaya başladı... uçu... uçu... uçu...

2- ... Aslı ile Kerem'e, Tahir ile Zühre'ye,

1- ... Yusuf ile Züleyha'ya, Mem ile Zin'e uğradı...

2- ... Çölleri, deryaları aştı...

1- ... Çok savaş gördü...

2- ... Çok dirlik gördü...

1- ... Kâh gülenin, kâh ağlayanın yaşını sildi...

2- ... Bayram hediyesi, ayrılık vesilesi oldu...

1- ... Yelken üzerine bindi, ayak ayak yürüdü...

2- ... Kâh bir kıssahanın, kâh bir meddahın omzuna kondu...

Bir gün, biz yollarda holdurhop holdurhop hikâye ararken geldi yolumuzda durdu...

1- Böylece bu mendildeki hikâyeyi anlatmak da böylece bize farz oldu...

2- Uzun lafı kestirmek için bir şeyler uydurmak gerekirse... Artık Sümbülizade Mıstık Çelebi'nin kafayı tütsülemekte olduğu meyhaneye sığınıp şöyle sıırıslıklam Leyla olmak bizim de hakkımızdır diyelim...

Ek-7: Alan Çalışması Evrelerinden Seçilmiş Belli Başlı Fotoğraf, Ses ve Görüntü Kayıtları

