



Atatürk Üniversitesi

Güzel Sanatlar
Enstitüsü

Atatürk University
Institute of Fine Arts

1992

**TÜRK TİYATROSUNDA
BELGESEL TİYATRONUN SÜRECİ
“LENA, LEYLA VE DİĞERLERİ” ADLI
OYUNA ALTERNATİF MEKÂN ÖNERİLERİ**

Sinan CANDAN

**Yüksek Lisans Tezi
Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Doç. Süreyya TEMEL
2019**

(Her Hakkı Saklıdır.)

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

Sinan CANDAN

**TÜRK TİYATROSUNDA BELGESEL TİYATRONUN SÜRECİ
“LENA, LEYLA VE DİĞERLERİ” ADLI OYUNA
ALTERNATİF MEKÂN ÖNERİLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Süreyya TEMEL**

ERZURUM - 2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum " **TÜRK TİYATROSUNDA BELGESEL TİYATRONUN SÜRECİ "LENA, LEYLA VE DİĞERLERİ" ADLI OYUNA ALTERNATİF MEKAN ÖNERİLERİ** " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.*

✓ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

23/ 07/ 2019

Sinan Candan

* **LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir. gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç. Süreyya TEMEL danışmanlığında, **Sinan Candan** tarafından hazırlanan bu çalışma **23/07/2019** tarihinde aşağıdaki jüri tarafından **Sahne Sanatları Anasanat Dalı'nda** Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Süreyya TEMEL

İmza:

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL

İmza:

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Atilla Emre KESKİN

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir __/__/20__


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
GÖRSELLER DİZİSİ	V
ÖNSÖZ	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**BELGESEL TİYATRONUN GELİŞİMİ**

1.1. BELGESEL TİYATRO	7
1.2. POLİTİK (SİYASAL) TİYATRO GELENEĞİ.....	11
1.3. POLİTİK TİYATRO VE ERWİN PİSCATOR.....	16
1.3.1. Piscator Tiyatrosunda Film ve Projeksiyon Kullanımı	18
1.4. TÜRKİYE'DE BELGESEL TİYATRONUN GELİŞİMİ	22
1.4.1. Alpagut Olayı.....	27
1.4.2. Şili'de Av.....	32
1.4.3. Tanilli Dosyası.....	32
1.4.4. Sivas' 93.....	34

İKİNCİ BÖLÜM**RÖPORTAJLARDAN SAHNEYE TAŞINAN LENA, LEYLA VE DİĞERLERİ
ADLI BELGESEL OYUNUN İNCELENMESİ VE ALTERNATİF MEKÂN
ÖNERİLERİ**

2.1. YAZARIN BELGESEL METİNLERİNE VE MODEL OYUNA İLİŞKİN GENEL DEĞERLENDİRME.....	37
2.2. LENA, LEYLA VE DİĞERLERİ' NİN İNCELENMESİ.....	41

2.3. İSTANBUL'DAN SİVAS'A LENA, LEYLA VE DİĞERLERİ' NİN SAHNE TASARIMI DEĞERLENDİRMESİ	59
2.4. LENA, LEYLA VE DİĞERLERİ' NE ALTERNATİF MEKÂN ÖNERİLERİ.68	
2.4.1. Maket Standı.....	68
2.4.2. Mekân Önerisi 1: Hastane Odası.....	69
2.4.3. Mekân Önerisi 2: Kırılğan Dikmeler, Labirent ve Örümcek Ağı	74
2.4.4. Temel Mekân Önerisi 3: Aynalar	77
SONUÇ.....	82
KAYNAKÇA	84
GÖRSELLER DİZİNİ KAYNAKÇA.....	89
EKLER.....	92
ÖZGEÇMİŞ.....	100

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK TİYATROSUNDA BELGESEL TİYATRONUN SÜRECİ
“LENA, LEYLA VE DİĞERLERİ” ADLI OYUNA ALTERNATİF
MEKÂN ÖNERİLERİ

Sinan CANDAN

Danışman: Doç. Süreyya TEMEL

2019, 100 Sayfa

Jüri: Doç. Süreyya TEMEL (Danışman)
Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL
Dr. Öğr. Üyesi Atilla Emre KESKİN

İnsanı merkezine alan tiyatro sanatı, yüz yıllar boyunca varlığını sürdürebilmiş bir sanat dalıdır. Tiyatro sanatı her çağın kendi gerçekliğiyle paralel bir biçimde gelişmiş, hayatın içinde var olmuş, çoğu zaman kurgulanmış ve tüm zamanlarda yeni bir arayış içerisinde olmuştur. Bu tezin amacı, kapsamlı bir araştırma yapılarak Belgesel Tiyatronun temel yöntemlerini gözden geçirmektir. Belgesel Tiyatro, güncel tiyatro anlayışımızda mesafeli bir yerde durduğumuz, yeni üretimler açısından sınırlı kaldığımız bir alan olmaktadır. Ülkemizde Belgesel Tiyatronun geldiği bu noktayı tezin temel sorunsalı olarak sunmaktayız. Bu tez çalışmasında belgesel tiyatronun tarihsel süreci, genel hatlarıyla gözden geçirilmiş, tiyatromuzda varlık gösterme koşulları irdelenmiş ve belli örnek metinler incelenmiştir. Bu incelemenin ayırt edici özelliği tasarım odaklı bir belirleyen ekseninde gelişmesidir.

Tezin ikinci bölümünde Zehra İpşiroğlu'nun yazmış olduğu “Lena, Leyla ve Diğerleri” adlı belgesel oyun incelenmiş olup oyuna dair alternatif mekân önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Belgesel Tiyatro, Politik Tiyatro, Öğretici Tiyatro, Türkiye’de Belgesel Tiyatro.

ABSTRACT**MASTER THESIS****DOCUMENTARY THEATRE IN TURKISH THEATRE AND
ALTERNATIVE VENUE SUGGESTIONS FOR THE PLAY, *LENA, LEYLA
AND OTHERS*****Sinan CANDAN****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Süreyya TEMEL****2019, 100 Pages****Jury: Assoc. Prof. Dr. Süreyya TEMEL (Advisor)****Assist. Prof. Dr. Tamel TEMEL****Assist. Prof. Dr. Atilla Emre KESKİN**

Theatrical art, which has centered on human beings, is a branch of art that has survived for centuries. The art of theater developed in parallel with the reality of each era, existed in life, was often fictionalized and was in a new search at all times. The aim of this thesis is to make a comprehensive research and to evaluate the basic methods of Documentary Theater. Documentary Theater is an area where we stand at a distance from our current understanding of theater and we are limited in terms of new productions. The main subject of the thesis is the place of Documentary Theater in our country. In this thesis, the historical process of documentary theater is evaluated in general terms, the conditions of existence in our theater are examined and certain sample texts are analyzed. The distinctive feature of this study is the development of a design-oriented determinant axis.

In the second chapter of the thesis, the documentary play, *Lena, Leyla and Others* written by Zehra İpşiroğlu is analyzed and the alternative venue suggestions are presented.

Key Words: Documentary Theater, Political Theater, Didactic Theater, Documentary Theater in Turkey.

GÖRSELLER DİZİSİ

Görsel 1.1. Dostlar Tiyatrosu- Alpagut Olayı/ afişi (1971).....	28
Görsel 1.2. Alpagut Olayı maket tasarımı- Sinan Candan (2017).....	29
Görsel 1.3. Alpagut Olayı/ genel	29
Görsel 1.4. Alpagut Olayı/ detay	29
Görsel 1.5. Alpagut Olayı - Görsel Anıtı/ önden.....	30
Görsel 1.6. Alpagut Olayı- Görsel Anıtı/ yandan.....	31
Görsel 1.7. Sivas 93/ oyun afişi.....	35
Görsel 1.8. Sivas 93/ oyun görseli.....	36
Görsel 2.1. İstanbul gecekonduları ve gökdelenlerinden bir görüntü	42
Görsel 2.2. Türkiye’den Avrupa’ya giden göçmen işçiler	42
Görsel 2.3. Kültür çatışması	43
Görsel 2.4. Kişilik bölünmesi görseli	48
Görsel 2.5. Çernobil reaktör kazası	54
Görsel 2.6. Reaktörün patladığı nükleer santral-Çernobil.....	55
Görsel 2.7. Korunma giysileri giyen askerler.....	55
Görsel 2.8. Çernobil felaketinin olumsuz etkileri.....	56
Görsel 2.9. Lena, Leyla ve Ötekiler- oyun afişi (BBT).....	60
Görsel 2.10. Lena, Leyla ve Ötekiler’in projeksiyon kullanımı/ genel (BBT).....	61
Görsel 2.11. Lena, Leyla ve Ötekiler’in rojeksiyon kullanımı/ detay (BBT).....	61
Görsel 2.12. Lena, Leyla ve Ötekiler – simgesel bağlamda duvar’ın aşılması (BBT)...	62
Görsel 2.13. Lena, Leyla ve Diğerleri/ oyun afişi (Sivas DT).....	63
Görsel 2.14. Lena, Leyla ve Diğerleri – Filiz Demiralp (Sivas DT).....	64
Görsel 2.15. Lena, Leyla ve Diğerleri - Görsel Anıtının ışıklandırma sistemi.....	65
Görsel 2.16. Lena, Leyla ve Diğerleri’nin Görsel Anıtı/ yandan	66
Görsel 2.17. Lena, Leyla ve Diğerleri’nin Görsel Anıtı/ önden	67
Görsel 2.18. Tasarlanan maket standı.....	68
Görsel 2.19. Tasarlanan maketlere uygun ışık kumanda ünitesi	68

Görsel 2.20. Mekân Önerisi 1- Hastane Odası/ genel	69
Görsel 2.21. Mekân Önerisi 1- Hastane Odası sahte perspektif/ genel	70
Görsel 2.22. Mekân Önerisi 1- Hastane Odası / üstten	70
Görsel 2.23. Mekân Önerisi 1- Hastane Odası/ arkadan.....	71
Görsel 2.24. Mekân Önerisi 1- Hastane Odası/ genel, detay	72
Görsel 2.25. Mekân Önerisi 1- Hastane Odası/ detay.....	73
Görsel 2.26. Mekân Önerisi 2- Kırılgan Dikmeler, Labirent ve Örümcek Ağı.....	74
Görsel 2.27. Mekân Önerisi 2- Kırılgan Dikmeler, Labirent ve Örümcek Ağı/ genel...75	
Görsel 2.28. Mekân Önerisi 2- Kırılgan Dikmeler, Labirent ve Örümcek Ağı/ detay...76	
Görsel 2.29. Mekân Önerisi 3- Aynalar.....	77
Görsel 2.30. Mekân Önerisi 3- Aynalar/ genel.....	78
Görsel 2.31. Mekân Önerisi 3- Aynalar/ genel.....	79
Görsel 2.32. Projeksiyona yansıyacak örnek görüntü.....	80
Görsel 2.33. Mekân Önerisi 3- Aynalar/ detay.....	80
Görsel 2.34. Mekân Önerisi 3- Aynalar.....	81
Görsel 2.35. Mekân Önerisi 3- Aynalar/ genel.....	81

ÖNSÖZ

Tiyatro tarihinde anlatılan çok bilindik bir av hikâyesi bulunmaktadır. Bu hikâyede bir avcı yani oyuncu, hikâyeyi dinleyenler yani seyirci, bir de eylemin kendisi yani avlanma vardır. Bu hikâyeyi teatral bir yerden okumanın güzel bir örneğidir. Şimdi hikâyeyi başa alırsak ve mağaraya çizilen resimlere dönecek olursak, burada ilk insan sadece av hikâyesini resmetmedi, oraya resmettiği “şey” in gücünü de kendisine kattı. Bu gücü içine alan insan, doğaya karşı ne denli üstün bir varlık olduğunu anladı. Bu üstünlük, annesinin karanlık rahminden dünyaya fırlatılan insanın güvenli bir yer bulmasına neden oldu. Ancak, insan doğa karşısındaki üstünlüğünü kendi ırkı üzerine yöneltince kendi tarihini de yazmaya başladı.

İnsanı merkezine alan tiyatro sanatı, insanlık tarihi kadar eski ve insanlık tarihiyle yüklü bir sanattır. Buradaki ayrım şu ki; tiyatro, insandan bir adım öncesini eyler, bir adım sonrasına dair yol gösterir. Bu sanat, insanlar, toplumlar ve kültürler arasındaki ilişki ve iletişimlerde, değişen dünyamızda bulunduğu yeni yöntemler ve konularla sürekli ama sürekli insanın odağında olmayı başarmıştır.

Bu tez çalışmasında Belgesel Tiyatro alanına yönelmenin en kışkırtıcı nedeni; hiç şüphesiz ki Belgesiz Tiyatro'nun “unutmanın” tam da karşısında konumlanmasıdır. İnsan unutmaya meyilli, belleğini sisler ardına bırakmaya kodlanmış bir varlık olduğundan dolayı geçmişle yüzleşme konusunda hep tutuktur. Oysa geçmişle yüzleşmek, toplumsal bellek tazelemek, geçmişin süreçlerini bugünün koşullarıyla tekrar ve tekrar gözden geçirmek zorunluluktur. Kolektif algımızda geçmişle yüzleşmenin heyecan verici bir yanı olmayabilir aksine acı vericidir. Ancak, bahsi geçen acının hatırlanmasından eleştirel bir bakış, bireysel ve toplumsal olarak yaşamsal alternatifler geliştirmemiz beklenir.

Bu çalışmanın konusu Türkiye’de belgesel tiyatronun sürecidir. Belgesel Tiyatronun temel bileşenleri, tarihsel gerçekliği, oyunlarda var olan psikolojik ve düşünsel boyutları, politik tiyatro ile yakın ilişkisi ya da benzerliği gibi konular tez çalışmasında vurgulanmıştır. Altmışlı yılların Almanya’sında ortaya çıkan Belgesel Tiyatro, Peter Weis, Erwin Piscator gibi önemli yazarların öncülüğünde gelişmiştir.

“*En İyi Tiyatro Gerçeğın Kendisidir*” diyen Erwin Piscator politik sorunlar odağında yapıtlar üretmiş, politik tiyatronun ana hatlarını belirlemiştir. Alman menşeli olan belgesel tiyatronun ülkemizde yazılmış metinleri örnekler kapsamında ele alınmıştır. Yaşanmışlıklar üzerinden zaman geçmesi ve o sorunların tarihsel niteliğinin öneminin yanı sıra bahsi geçen alanda bireysel konularda incelenmeye başlanmıştır. Tiyatromuzda belgesel oyunlar kapsamında, bireysel hikâyelerle toplumsal algıya seslenme yönelişı görünür bir çaba haline dönüşmesine rağmen, bu tez çalışmasında güncel metin bulmakta zorlandığımız hatta basılı metin olmadığını düşündüğüm noktada Zehra İpşiroğlu'nun yazdığı **Lena, Leyla ve Diğerleri** adlı oyunla karşılaştık. Oyunun bu tezin temel sorunsalına uygun olmasının yanı sıra; İstanbul Bakırköy Belediye Tiyatrosu'nda (BBT) oynanıyor olması da hareket alanımızı genişletmiştir. Tezin omurgasını oluşturan Türkiye'deki Belgesel oyunlardan biri olarak incelenen bu oyun, mekân kurguları, önerileri, araştırma ve buluntu mekân öğeleri üzerinden düşünülerek değerlendirilmiştir. Oyunun güncelliğini koruyan hikâyesiyle kurulan eleştirel bağlantıların mekân öğeleri üzerinden ifade biçimleri, anlamı etkin kılacak temel donanımlar tasarım süreci bağlamında hayata geçirilmiştir. Belgesel tiyatronun temel ilkeleri kapsamında model oyunumuza kadar giden süreç genel hatlarıyla tartışılmış, model oyunumuz **Lena Leyla ve Diğerleri**' ne alternatif mekân önerileri sunulmuştur.

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü hocalarıma, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca emeklerini esirgemedikleri için teşekkür ederim. Bu çalışmanın ortaya çıkmasında yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Doç. Dr. Süreyya TEMEL'e teşekkür borçluyum. Tezin oluşumunda her türlü desteği benden esirgemeyen, bilgi, birikim ve yönlendirmeleriyle yanımda olan Dr. Öğr. Üyesi Elif CANDAN'a minnettarım. Tüm yaşamım boyunca olduğu gibi, bu sürecimde de inanç, şefkat ve sabırla yanımda olan güzel AİLEM'e, ömür çemberimde elimi tutan, gücüme güç katan sevgili eşim Melek CANDAN'a, hayatımı aydınlatan biricik kızım Minel Su CANDAN'a varlıkları için ne kadar teşekkür etsem az kalır.

GİRİŞ

Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu** adlı çalışmasında, tiyatronun politik yanına vurgu yapmakta, bireysel ve toplumsal açıdan tiyatronun dönüştürücü gücünü ortaya çıkarmaya çalışmakta, kendi tiyatrosunu da bu bağlamda bir yere oturtturarak şunları söylemektedir:

“Tiyatro eylemi, zorunlu olarak politiktir, çünkü insanların bütün eylemleri politiktir ve tiyatro da bu eylemlerden yalnızca biridir. Tiyatroyu politikadan soyutlamaya çalışanlar, bizi temel bir yanlışta sürüklemek istiyorlar ki, bu da politik bir tutumdur”
(Boal, 2011, s. 56).

Boal, tiyatronun zorunlu olarak politik olduğunu ve sınıflar için etkili bir araca dönüşebildiğini vurgulamak, özgürleşme yolunda kullanılan tiyatroya halkın daha yoğun / katılımcı bir biçimde karşılık vereceğini göstermek adına kaleme almıştır **Ezilenlerin Tiyatrosu** adlı çalışmasını. Yukarıdaki alıntıda, tiyatro sanatının kaçınılmaz olarak politik bir yerde konumlandırılması, tiyatronun politik eylemlerden yalnızca biri olduğunun söylenmesi son derece önemli görünmektedir. Antik Yunan’dan günümüze kadar sanat dalları arasında toplumsal olanla ilgisi açısından tiyatro ayrıcalıklı bir yerde durur. Tiyatronun bireysel ve güncel siyasi olaylara karşı söylem geliştirmesiyle, toplumsal çatışmanın tartışılabilir bir sahnesi olması yönüyle tartışmalı bir alana kayması birbirine paralellik göstermektedir. Bir yanda tiyatroyu politik olandan ayrı tutmak, diğer yanda da politik olanla ilişkilendirmek iki uçlu temel tartışma konularıdır. Michael Patterson’a göre kitlelere ulaşması açısından tiyatro politik potansiyeli en yüksek olan sanat dalıdır ve Antik Yunan’dan itibaren toplumu dönüştürücü bir gücü elinde tutmayı başarmıştır. Patterson’un burada dile getirdiği tiyatro / kitle ilişkisinin, bireyi ve toplumu değiştirme / dönüştürme gücü içinde zaten politik olanı barındırmaktadır. Patterson açısından Tiyatro sanatının doğasında olan ve sanatı politik bir noktaya taşıyan bu ilişki biçiminin ayrı bir tür “politik tiyatro” olarak

ayrılması doğru değildir (Patterson, 2003, s. 1-2). Mutabık kalınan sonuç şu ki; merkezine insanı yerleştiren bir sanat olan tiyatronun politik bir yanı olduğudur.

İnsan yaşamının içinde var olan ve insanı merkeze alan tiyatro sanatı, felsefenin bir dalı olan “ahlâk” yani “*etika*” ve yine diğer bir dalı olan “güzellik” yani “*estetika*” ile doğrudan bağlantılıdır. Bu bağlamda, estetik bir algı içinde politik tiyatro sanatı gösterme yoluna gitmez, ispatlamaya çalışır; sakinleştirmeye çalışmaz, düşündürmeye yönlendirir yani bir yanıyla koşullar doğrultusunda eleştirel bakış geliştirir; hüküm vermez, hüküm vermeye işaret eder. Bütün bu yapı ifade gücünü, özgürlüğü yüceltip koşullanmışlıkları görünür kılmaktan, gerçeği yansıtmaya çabası ile insanı kavramasından, benliğin gizil güçlerini açığa çıkararak sanatın öz suyundan almaktadır. Ernst Fischer, değişen çağlar içinde sanat açısından değişmez olan şeyi “gerçeği yansıtmaya çabası” şeklinde ifade etmektedir. Her çağda ortak olan bu çaba, politik tiyatro açısından fazlasıyla geçerlidir.

“Sanatın varlık nedeni hiçbir zaman bütünüyle aynı kalmaz. Sınıflara bölünmüş, bir iç çatışmayı sürdüren toplumda sanatın görevi başlangıçtaki görevinden birçok bakımlardan ayrılır. Bununla birlikte toplumsal durumlar değişse bile, sanatın hiç değişmeyen bir gerçeği yansıtmaya niteliği de vardır” (Fischer, 2003, s. 13).

İnsanın olduğu her yerde sanat varlığını sürdürmüş, yaşam gerçekliğini kendi yorumundan damıtmıştır. Yaratma içgüdü, yeni biçimlerin ortaya konulması geçmişin imgeleri, düşünceleri ve duyguları sanat yoluyla ifade edilebilir bir düzleme vardır. Bu çok özel dünyanın dışa aktarılmasının tetikleyicisi yaratma eylemidir. Bu eylem anlatılmak isteneni alımlayana iletme amacını güder. Her sanat formu bu amaç doğrultusunda kendi sanatsal araç ve anlatımını kullanır.

Belgesel Tiyatro, tiyatronun en önemli aracı olan insan ve onun uzak ya da yakın tarihine yönelik süreçleri belgelere dayanarak anlatmaktadır. Bunun yanı sıra, kendi yapısının sınırlarını genişleten bir biçimde bireysel hikâyeleri toplumsal algıda yer edebilmek amacına yönelik dillendirebilmektedir. Belgesel Tiyatro'nun ortaya

çıkmasındaki temel etken kurmacanın, insan gerçeğini yeterince yansıtamadığı düşüncesi olmaktadır.

Sanat ve politikanın çekingen mesafesini ortadan kaldıran ve tiyatroyu toplumsal değişimlere göre biçimlendirme kaygısı içine giren tiyatro insanı ve Belgesel Tiyatronun kurucusu Erwin Piscator olmuştur. Piscator'un tiyatro için söyledikleri dikkat çekici bir yerde durmaktadır:

“Sanat sözcüğünü programımızdan kökünden kaldırdık, bizim ‘oyunlarımız’ acil beklentilerimizi yansıtıyordu ve ‘politik bir etkinlik’ biçimi olarak güncel olayları etkilemeyi amaçlıyordu. Proleterya Tiyatrosunda temel ilke tüm sanatsal araçların devrimin hizmetine sunulması; sınıf savaşı düşüncesinin bilinçli vurgulanması ve geliştirilmesi olmalıdır” (Piscator, 2012, s. 78).

Açıkça görüldüğü gibi Piscator, insanı yaşadığı toplumsal ve politik yapı içinde kışkırtmaya çalışan, yaşanan toplumsal kargaşanın devrime dönüşmesi yönünde tiyatroyu araçsallaştıran bir noktada konumlanmaktadır. Tiyatro sahnesini politik bir kürsü olarak kullanan Piscator, proleteryanın örgütlü mücadelesine katkı sağlamaktadır. Kitleleri harekete geçirmesi düşünülen fotoğraf, mahkeme tutanakları, kayıt, mektup vs. şeklindeki belgeler olduğu gibi seyirciye sunulmakta, kurgusal bir süreç işlememekte ancak projeksiyon gibi teknik kullanımlar türün gelişimine ilişkin ilham verici yenilikler olmaktadır. İnsanın politik bir varlık olduğu düşüncesinden hareketle ana hatları belirlenen Belgesel Tiyatronun kurucusu olan Piscator'un hem öğrencisi hem de en yakın takipçisi Bertold Brecht olmaktadır. Brecht, kurucusu olduğu Epik Tiyatro biçiminde insanı, yaşadığı gerçekliğe eleştirel bakmasını, kendi gerçekliğine yabancılaşmasını, özdeşleşmeden bağımsız bir yolla gerçeğin değerlendirilmesini, toplumsal tavrın görünür kılınması yolunda ele almaktadır. Bu yolla toplumsal olaylar ve politik söylemlerle sindirilen insanın, sindirildiği noktaların farkına varması hedeflenir. Burada izleyici / insan, toplumsal yabancılaşmışlığıyla yüzleştiği noktada bir tür direnç kazanacak ve onu sindiren yapıyla mücadele gücünü bulacaktır. İnsanların içselleştirilmiş ideolojik olanla kurdukları bağı ortadan kaldıran Brecht, körü körüne

bağlanılan gerçeklerle hesaplaşma zorunluluğunu, bu gerçeklerle girilecek mücadelede onları aşmak gerektiğini ve böylece insanın birey olabileceğini savunmaktadır.

“Doğada gerçekleştirilen köklü değişimler gibi, toplumda gerçekleştirilen köklü değişimler de bir özgürleştirme eylemidir ve bilimsel bir çağın tiyatrosuna düşen, özgürlüğe kavuşmanın sevinçlerini iletme” (Brecht, 1993, s. 80).

Brecht’in sahne estetiğinde kurgu devreye girmekte, Piscator’un yaptığı gibi siyasi / politik olan doğrudan seyirciye sunulmamakta ve seyirci kışkırtılmamaktadır. Brecht’in diyalektik materyalizm üzerine inşa edilen “Epik tiyatro” anlayışında, politik durumlara vurgu yapan olaylar bir kurgu ekseninde ve oyun yoluyla seyirciye sunulmaktadır. Brecht’in tiyatro anlayışı toplumsal ve bireysel açıdan bilinç yükseltmeye hizmet etmekte, seyircinin izlediklerini yorumlaması, eleştirel bir boyuta taşınması hedeflenmektedir. Bütün bu yeni biçim arayışlarının yaşanılan tarihsel süreçlerle elbette ki yakından bağlantısı olmaktadır.

“Altmışlı yılların Almanya’sı, yeniden öylesine karmaşık toplumsal olaylarla hesaplaşmak zorundaydı ki, ne uyumsuz tiyatro, ne de alışlagelmiş bir başka biçim bunlarla hesaplaşabilirdi. Kurmacanın, artık gerçekliği tüm boyutlarıyla açıklayamaması temeli Piscator tarafından atılmış olan belgesel tiyatronun yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır. Altmışlı yıllarda Almanya’da sahnelenmiş olan ve “Oppenheimer Olayı” dışında yetmişli yıllarda Türkiye’de de sahnelenmiş olan birçok belgesel oyun Türkiye’de bu bağlamda kayda değer bir üretime yol açmıştır” (Kocabay, 2004, s. 88).

Türkiye’de belgesel tiyatro, 1950’li yılların sonunu ve 1960’lı yılları kapsayan toplumsal ve siyasal iklimde filizlenmeye başlamıştır. Bahsi geçen dönemin tek partili

siyaset anlayışının temsilcisi olan Demokrat Parti'nin baskıcı politikalarının karşısında konumlanan gençlik hareketi dikkat çekmektedir. Gençlik hareketinin sınırlarının, 1960 darbesinin ardından ülkemizin geneline yayılarak büyüdüğü gözlenmiştir. Sevda Şener meseleyi ve bu meselenin tiyatro alanında algılanış biçimlerini şöyle açıklamaktadır:

“Böylesi bir ortamda, kendileri de muhalif eylemlerin içerisinde yer almış ve Cumhuriyetin aydınlanmacı ideolojisi içerisinde yetişmiş genç kuşak tiyatrocular kültürel hayatı yenileyecek, sanatı geniş halk kitlelerine taşıyacak ve sanatta öncülüğü ve deneyselliği savunacak toplumcu bir misyonla, ‘toplumun aydınlanmacı neferleri’ olarak hareket ederler. Dolayısıyla, tiyatroda gerçekleşen gençlik hamlesi, özellikle de başlangıç yıllarında, tiyatroya taze kan getirmek üzere varolan yapıya eklemlemeye çalışmaktan çok, alternatif olanı denemek suretiyle eskinin yerine yenisini koymak üzere yola koyulur” (Şener, 1993, s.108).

Türkiye’de göstermecî tiyatro geleneğinin özelliklerinden faydalanarak yazılmış başlıca oyunlardan olan Sermet Çağan’ın toplumsal düzen eleştirisi yaptığı **Ayak Bacak Fabrikası** adlı oyunuyla, Vasıf Öngören’in toplumsal düzende ahlaklı insan kalabilmen tartışıldığı **Asiye Nasıl Kurtulur** adlı oyun ilk akla gelenlerdir. Bu örnekler her ne kadar açık biçim oyun özellikleri barındırıyor olsa bile, bahsi geçen süreçte belgesel oyun örnekleri henüz hayata geçirilememiştir. Ağır toplumsal süreçlerin ardından örneğin 1971 Muhtırasının sol hareketi hedef alan yönelişiyle birlikte, kesin olarak toplumsal uçlar belirginlik kazanmıştır. Bu aşamadan sonra tiyatro, izleyicisine eleştirel bir bakış kazandırmanın ötesine geçerek düşünceyi belgelerle ispatlama yolunu benimsemiştir. 1970’li yıllarda çeviri belgesel metinlerden söz edebilirken, sonrasında tiyatromuz belgesel formda kendi konularını oluşturmayı başarmıştır.

Bu tez çalışmasında, Erwin Piscator’un öncü örneklerini verdiği, 1960’larda Almanya’da Heiner Kipphart, Rolf Hochhuts, Peter Weiss gibi yazarların yetkin örneklerini sunduğu ve yine Peter Weiss’in on dört maddeden oluşan **Belgesel Tiyatro Üzerine Notlar** başlıklı yazıyla kuramsal çerçevesini çizmeye çalıştığı belgesel tiyatro

bağlamında Türkiye’de belgesel tiyatronun gelişimi mercek altına alınmaktadır. Haşmet Zeybek’in **Alpagut Olayı**, Orhan Asena’nın **Şili’de Av**, Oktay Arayıcı’nın **Tanilli Dosyası (Geçit)**, Genco Erkal’ın **Sivas’93** başta olmak üzere birçok oyuna değinilerek model oyunumuza kadar gelen sürecin perdeleri aralanmaya çalışılmaktadır. Zehra İpşiroğlu’nun yazmış olduğu ve bu çalışmada da merkeze alınan **Lena, Leyla ve Diğerleri** adlı oyun, son yıllarda dikkat çeken önemli bir belgesel oyundur. Kadınlarla yapılan röportajlardan üretilen oyun, hem belgesel tiyatronun röportajlardan beslenen yanına güncel bir örnek oluşturmakta hem de kadın yaşamlarının dile gelmesi noktasında ayrıcalıklı bir yerde durmaktadır. Bahsi geçen bu temel belirleyenler ekseninde **Lena, Leyla ve Diğerleri** adlı model oyun detaylı olarak incelenmekte, üç farklı mekân önerisi sunulmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

BELGESEL TİYATRONUN GELİŞİMİ

“Tiyatro eylemi zorunlu olarak politiktir, çünkü bütün eylemler politiktir ve tiyatro da bu eylemlerden yalnızca biridir...”

(Augusto Boal)

“Takvimim 4 Ağustos 1914’te başlıyor. 13 milyon ölü. 11 milyon saat 50 milyon asker cephede. 6 milyar tüfek. 50 milyar metre küp zehirli gaz.”

(Erwin Piscator)

1.1. BELGESEL TİYATRO

Genel itibarıyla belgesel tiyatro, yaşanmış olaylardan yola çıkarak olayların ardındaki gerçekleri yorumlamaktadır. Bu yorum, kurmacaya yer vermeyen salt belgelere dayanan bir ifadeyi kapsamaktadır. Belgesel tiyatro, Almanya tiyatrosu kaynaklı bir kuram ve uygulama alanı olarak temel alınır. Politik tiyatronun bir parçası olan “belgesel tiyatro”, Erwin Piscator’un 1920’li yıllardaki çalışmalarıyla oluşturulmuştur. Piscator’un sahnelemede belge kullanımı, gerçekleri gösterme ve kışkırtıcı bir duygusal etki yaratmak için destek amaçlıdır da, onun belgesel oyunları seyircinin başkaldırı gücünü ortaya çıkarıp harekete geçirmek istemektedir. Daha sonraları 60’lı yıllarda belgesel tiyatroyu yeniden tanımlayan Peter Weiss seyircinin düşünsel sürecini öne çıkarmayı daha önemli bulur. Belgesel oyunda başkaldırı potansiyeli daha geride bırakılır. Oyunlarda olanların ardındaki gerçeğin açığa çıkması yanı sıra ele alınan meselenin birçok açıdan düşünülmesini sağlayan, çok yönlü bir tartışma süreci hâkimdir. Oyun, okuru / izleyiciyi gerçeğe yüzleştirirken duygusal özdeşleşmeden uzaklaştırır ve okur / izleyici için, oyunda ele alınan konuya farklı bakış açısı ve eleştirel yaklaşım modeli sunar. Bunu yaparken kurmacaya yer vermez, hazır çözümden, slogandan, ajitasyon yaratmaktan kaçınır, yazarın yorumu belgelerin montajlanma kurgusunda kendini hissettirir veya gösterir ki, oyunu çarpıcı kılan da kurmacaya yer vermeden yapılan bu montajlama biçimidir. Aziz Çalışlar tarafından “yaşanmış belli bir olayı, olayla ilgili belgelerden yola çıkarak, bu belgelerin oynlaştırılması biçiminde sahnelenen oyun” (Çalışlar, 1993, s. 23) şeklinde tanımlanan

belgesel tiyatronun çerçevesini ve temel belirleyenlerini anlamakta adeta kaynak metin niteliği taşıyan **Soruşturma** adlı oyunun yazarı Weiss şunları söyler:

“Belgesel tiyatro röportaj tiyatrosudur. Kayıtlar, belgeler, mektuplar, istatistikler, piyasa raporları, banka ve şirket hesapları, devlete ait kayıtlar, demeçler, röportajlar, tanınmış insanların ifadeleri, gazeteler, radyo yayınları, fotoğraflar, belgesel filmler, ve her tür güncel belge, oyunun temelini oluşturur. Belgesel tiyatro her türlü kurmacadan uzak durur; elde edilen bilgi içeriği değiştirilmeden sadece biçimsel değişiklikler yapılarak sahnelenir. Materyal seçimi, genellikle politik ya da sosyal niteliği olan belli bir tema doğrultusunda yapılır ve sahnelenenler her gün haberlerde duymaya alıştıklarımızdan oldukça farklıdır. İşte yapılan bu kritik seçim ve gerçekliğin parçacıklarının montajlanma esasları, belgesel tiyatronun kalitesini belirler” (Weiss, 1971, s. 41).

Belgesel tiyatronun özelliklerini dile getirmeye çalışan Weiss, bu tiyatronun eleştirel yönünün ne denli önemli olduğunu maddeler halinde ifade etmekte, bireyin içinde bulunduğu kapalılığa, çarpıtılan gerçekliğe ve yalanlara yönlendirmesi gereken soruları aşağıdaki biçimde sıralamaktadır:

“Belgesel tiyatro, kitle iletişim araçları yoluyla yakınımıza getirildiği gibi, kamu yaşamının bir yapıtaşdır da. Bu yüzden, belgesel tiyatro çalışması farklı ölçülerdeki bir eleştiriyle belirlenir:

a) Kapalılığa eleştiri. Basında, radyoda, televizyonda haberler egemen çıkar gruplarının bakış açılarıyla mı yönlendiriliyor? Bizden saklanan nedir? Dışlamalar kime hizmet ediyor? Belirli toplumsal görüntülerin hasıraltı edilmesi, değiştirilmedi idealleştirilmesi hangi çevrelerin işine yarıyor?

b) Gerçekliğin çarpıtılmasına eleştiri. Neden tarihsel bir kişilik, bir dönem, bir çağ bilinçlerden siliniyor? Tarihsel gerçeklerin saf dışı bırakılmasıyla durumunu çarpıtılmasından kimler kazançlı çıkıyor? Toplumdaki hangi kesimler geçmişin gizlenmesinden çıkar sağlıyorlar? Yapılan çarpıtmalar kendini ne biçimde gösteriyor? Nasıl karşılanıyorlar?

c) Yalanlara eleştiri. Tarihsel bir yolsuzluğun etkileri neler olmuştur? Günümüzde yalanlar üzerine kurulmuş olan bir durum kendini nasıl belli ediyor? Gerçeğin ortaya çıkarılmasında hangi zorlukları hesaba katmak gerekiyor? Hangi etkili organlar, hangi iktidar çevreleri gerçekliğin bilinmesini engellemek için her şeyi yapacaklardır?” (Baykul, 2008, s. 18).

Gerçeğin görüntüsünün bilinçli olarak çarpıtıldığı ve yaratılan kurgusal gerçeğin egemen sınıfların çıkarları doğrultusunda şekillendiği bilinmektedir. Bireyin eleştirel bakışını canlı tutmaya çalışan Weiss, belgesel tiyatronun özellikleri içinde ifade etmeye çalıştığı bu sorular aracılığıyla toplumsal bilincin yükseltilmesine katkı sağlamaktadır. Burada dile getirmeye çalışılan egemen sınıfların çıkarları doğrultusunda yaratılan kurgusal gerçekliğin belgesel tiyatroyla görünür kılınması ve sınıfların karşı karşıya gelme durumu yine Weiss tarafından şu şekilde irdelenmektedir:

“Belgesel tiyatro değerlendirilmek üzere olgular öne sürer. Olayların farklı türlerde kavranışlarını, farklı görüşleri verir. Kavrayışların hareket nedenlerini gösterir. Bir yan, bundan zarar görür. Taraflar karşı karşıya konumlanır. İki taraf arasındaki bağımlılık ilişkileri aydınlatılır. Bağımlılık ilişkileri ile korunması gereken rüşvet ve tehditler göz önüne serilir. Yitirilenler, kazançların yanında görünürler. Kazananlar, kendilerini savunurlar. Kendilerini düzeni sağlayan insanlar olarak ortaya koyarlar. Mülkiyetlerini nasıl yönettiklerini gösterirler. Yitirenler, onlara karşıtlık oluştururlar. Yitirenlerin saflarında yükseliş umutlan besleyen hainler bulunur. Daha çok yitirmeme uğraşı

verenler bir yana, eşitsizliklerin bitmez tükenmez dalaşması, eşitsizliklere bakış öyle bir biçimde somutlaştırılır ki, katlanılmaz olurlar. Adaletsizlikler öyle inandırıcıdır ki, anında müdahaleyi gerektirirler. Durumlar öylesine baştan çıkarıcıdır ki, yalnızca zor kullanarak değiştirilebilirler. Aynı konu üstüne karşıt görüşler dile getirilir. Öne sürülenler, gerçek durumlarla karşılaştırılır. Edilen yeminleri, verilen sözleri, konuyla çelişki oluşturan davranışlar izler. Gizli planlama merkezlerinde devreye sokulan davranışların sonuçları araştırılır. Bununla kimin konumu sağlamlaştı, kim zarar gördü? Katkıda bulunanların susmaları ve kaçmaları belgelenir. Kanıtlar ortaya konur. Bilinen bir örnekten sonuçlar çıkarılır. Belirli toplumsal çıkarların temsilcileri olarak gerçek kişiliklere işaret edilir. Bireysel çelişkiler değil, toplumsal ekonomik koşullanmış davranış biçimleri gösterilir. Çabuk tüketilen dışsal durumlara karşın, belgesel tiyatro için söz konusu olan örnek olgulardır; belgesel tiyatro, oyun kişileriyle ve çevre çizimleriyle değil, topluluklarla, güç odaklarıyla, eğilimlerle iş görür” (Baykul, 2008, s. 21).

Belgesel tiyatroya yönelik Weiss’in zihin açıcı belirlemelerinin ardından bazı kaynaklara göre Georg Büchner’in 1835 yılında yazmış olduğu **Danton’un Ölümü** adlı oyununun ilk belgesel oyun olarak kabul edildiğini hatırlatmak gerekmektedir. Bu oyun Fransız devrimini konu almakta, anlatımda birincil belgeler ve kaynaklar kullanılmaktadır. Bu yanı sıra belgesel tiyatro tanımına yaklaşan oyun, Büchner’in hayal gücünü devreye sokması ve malzemeyi kurguyla harmanlamasıyla tarihsel oyun tarafına kaymaktadır. Bu noktada tanımların birbiri içinde var olabildiği, kısmen birbirini karşıladıkları ya da belli özellikleri doğrultusunda bir başka tanımın nüvesini oluşturduğu anlaşılmaktadır.

“Büchner, yaşadığı çağın sorunlarıyla hesaplaşmak ve kendi politik görüşlerini ifade etmek için belgelerden yararlanmış ki, bu belgesel tiyatronun en önemli amaçlarından biridir.

Dolayısıyla bir ilk olarak değerlendirildiğinde, oyunu belgesel tiyatronun merkezine yerleştiremesek de özellikle 90'ların sonunda yazılan belgesel oyunların özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, Büchner'in çalışmasını bu türün sınırları içinde görmek yanlış olmayacaktır. Danton'un Ölümü ile ilgili tartışmaların tek nedeni, oyunun belgesel tiyatronun ilk örneklerinden biri olmasından kaynaklanmaz. Belgesel tiyatronun, belgesel oyun adı altında sahnelenen bütün oyunları kapsayabilecek, tek ve net bir tanımının yapılamıyor olması, belgesel oyunların değerlendirilmesinde sorun teşkil etmektedir. Bu belirsizlik belgesel tiyatronun tarih boyunca; gerçeklik tiyatrosu, tanık tiyatrosu, hakikat tiyatrosu, röportaj tiyatrosu, gazetecilik tiyatrosu gibi farklı isimlerle anılmasına neden olmuştur” (Baş, 2013, s. 126).

Belgesel tiyatro montaj tekniğiyle ele alınan olayı birkaç katmanda inceleyerek sorgulamaktadır. Bu yapı içinde yaşamın imgesel gücüne yer bulunmaktadır. Bu bağlamda, yazar açısından seçilen konu son derece önemlidir. Yazar seçtiği konunun dayandığı belgeleri belli bir formda sunarken mesafeli olmak zorundadır. Bu mesafe, hem ele alınan konuyla kurulabilecek empatiyi ortadan kaldırmak hem de yanlı bir tutum sergilememek için hayati derecede önem arz etmektedir. Burada yazar yoktur demiyoruz. Yazar, seçtiği ve sorunsalını belirlediği konu ekseninde vardır; ancak belgelerin sunulmasında yanlı ya da yönlendirici bir tutum içinde olmamalıdır. Meseleyi derinlemesine ele almadan önce belgesel tiyatronun tarihsel arka planını ve bu yönelişe duyulan gerekliliği incelemek yerinde olacaktır.

1.2. POLİTİK (SİYASAL) TİYATRO GELENEĞİ

Politik tiyatro, Alman yönetmen Erwin Piscator'un göstermeci nitelikteki kendi anlayışını içeren Epik Tiyatro'nun siyasallaşmış halidir. Siyasal gelişimleri konu

edinerek insanların daha iyi yaşamalarını savunan, seyircinin duygusundan çok aklına yönelen tiyatro anlayışı olan politik tiyatro akımı, sinema filmi, diya, hareketli sahne zemini, yürüyen şerit gibi biçimsel özellikleri bünyesinde barındırır. “ Piscator, 1920 yılında oluşturduğu Proleter tiyatro ile politik tiyatroyu başlatmış oldu. Toplumsal gerçekçiliğin 19. yüzyılda belirginleşen tiyatro akımları içinde Bertolt Brecht, politik tiyatroyu, Epik Tiyatro adlı eserinde şöyle belirtir: Günümüzde politik bir karakter kazandığını gördüğümüz tiyatro eskiden de politik nitelikten yoksun değildi... Bir Ibsen bir Antoine bir Brohm bir Hauptman tiyatrosu düpedüz politik kurumlardır. Bu sözleriyle hiçbir tiyatro akımının kişisel olmadığını vurgulayan Brecht, Vsevold Meyerhold'un izinde yürüyen Piscator'u desteklemiştir” (Ay, 2012, s.38). Politik tiyatro, tarihi boyunca ağırlıklı olarak Marksist kuramın sahiplenmesi altında gelişmiş, zaman zaman durağan dönemler geçirmiş, zaman zaman da diğer tiyatro akımlarının içinde sivrilerek günümüze gelmiştir.

Piscator'un aşağıdaki sözlerinden işçi sınıfı tarafından burjuvanın çizdiği sınırların dışına nasıl çıkıldığı ve politik tiyatronun temellerinin atılması anlaşılmaktadır.

“Politik tiyatro, tüm girişimlerim boyunca aldığı biçimiyle ne kişisel bir “buluş” ne de 1918'deki toplumsal gruplaşmaların sonucudur. Kökleri geçen yüzyılın sonlarına kadar uzanır. Geçen yüzyılda burjuva kesiminin entellektüel durumunu, ya yalnızca varlıklarıyla ya da tasarımlarıyla etkileyen, onu oldukça değiştiren, hatta kısmen yok eden güçler ortaya çıktı. Bu güçler iki yönden geliyordu: Edebiyat ve proleterya'dan. Böylece bu iki etkin gücün birleştiği noktada yeni bir kavram, Doğalcılık ve onunla birlikte yeni bir tiyatro, halk için bir sahne; Volksbühne (Halk Sahnesi) doğdu. İşçi örgütlerinin tiyatroya olumlu bir tavırla yaklaşmalarının bu denli gecikmiş olması ilginçtir. O güne dek işçiler, burjuva toplumunun izin verdiği kültürel iletişim araçlarından yararlandılar, küçük çapta da olsa kendilerine ait bir yayın organı edindiler. Parlamenteoya girdiler devlet işleyişine

katkıda bulundular. Tiyatroyu ise göz ardı ettiler” (Piscator, 2012, s. 22-23).

Yukarıda dile getirilen şeyler şunu düşündürmektedir: İşçi sınıfının tiyatroyla kurdukları ilişki sayesinde o zamana kadar kabul gören sanatın politikaya karşı yansız olma isteği tartışmalı bir noktaya taşınıyor. Bu istek Gottfried Benn’in şu satırlarında adeta hayat bulmaktadır: *“Ancak saf sanat zaman ve tarihin sınırlarını aşabilirdi”* (Wolfgang, 1977, s. 2). Uyumsuz oyun yazarı Ionesco’nun düşünceleri Benn’i destekler niteliktedir. *“İnsanın temel sorunu onun bir vatandaşı olma durumundan önce onun bir ölümlü olma durumudur”* (Wolfgang, s.3). Hasibe Kalkan Kocabay, **Gerçeklikle Yüzleşmek: Belgesel Tiyatro ve Politik Tiyatro Geleneği** adlı çalışmasında bahsi geçen bu durumu detaylı biçimde ele almaktadır.

“Dram yazarı kendisini bireysel korkularının açık ve içten bir yansımalarını sunmakla sınırlandırmaydı. Bu yaklaşım, tiyatroya herhangi bir gerçeklik ve etki olanağı tanımayarak, onu özerk, içine kapalı bir dünya olarak değerlendirmiştir. Uyumsuz dram yazarları arasında dünyada hiç bir mücadelenin tiyatrodaki sonuçlandırılmayacağı görüşü hakimdir. Ayrıca tiyatronun hiç bir insanı arındıramayacağını, hiç bir durumu iyileştiremeyeceğini düşünerek bundan acı ya da komik sonuçlar çıkartmışlardır. Ancak uyumsuz tiyatronun aşırı bir öznelciliğe saplanarak gerçekten koptuğunu ya da gerçeği çarpıttığını öne süren görüşlere kısmen katılan Zehra İpşiroğlu bu akımın yapıtlarında gerçekten bir kaçıştan söz edilemeyeceğini savunur. Ona göre uyumsuz tiyatro yazarları, yapıtlarıyla groteske kaçan bir kurmaca yaratarak ideolojileri, dogmalarla dondurulmuş bir gerçeği eleştiriyorlar. İnsanların körü körüne bağlandıkları bu gerçekle hesaplaşmak, onunla çarpışmak, onu aşmak ise bireye düşer” (Kocabay, 2003, s.19).

Dogmalarla, toplumsal koşullanmalarla, ideolojilerle hesaplaşmanın bireye düşen bir görev olduğunu dile getiren Zehra İpşiroğlu **Uyumsuz Tiyatroda Gerçeklik** adlı çalışmasında şunları söyler: “*Tüm vatandaşların davranış biçimleri, değer yargıları ve düşüncelerinin toplamı bir ülkenin “siyasi kültürünü” oluşturmaktadır*”(İpşiroğlu, 1996, s.88). Bireyin ön planda tutulduğu her türlü anlayışın temelinde eşit hak ve özgürlüklerin dile getirilmesi, sınıfsal ayrımın ortadan kaldırılması, insan emeğinin ve onurunun yüceltilmesi görülmektedir. Tiyatro sanatı da çağlar boyunca farklı toplumsal olayları ele almış, bireyi görünür kılmaya çalışmış, ancak değiştirilebilir gerçekliği işaret ettiği noktada politik bir tavır sergilemiştir. Bu sergileme biçiminin ve tiyatronun farklı ifade yöntemlerinin gündeme geldiği her noktada kaçınılmaz olarak “katharsis” kavramıyla da bir tür hesaplaşmaya girmek gerekir. Antik Yunan kültürünün ahlaki değerlerinin yarattığı gerçeklik karşısında bireyin kuşatılma durumu tragedyalarda açıkça görülmekte, bu kuşatılmanın sağlamaştırılması katharsis kavramıyla mümkün kılınmaktadır.

“Tragedya, Atina demokrasisinin karakteristik ürünüdür, hiçbir sanatsal biçimde toplumsal yapısının iç çelişkileri tragedya olduğu kadar doğrudan ve belirgin görülemez. Kitlelere sunuluş biçiminin dış görünümü demokratiktir, ancak içeriği yani hayata dair trajik-kahramanca bir bakışa sahip kahramanlık destanları aristokratiktir”(Boal, 2011, s. 23).

Tragedyanın iç ve dış görünümündeki çelişkili durumun ve yapaylığın Boal tarafından ifade edilmesi önemli bir yerde durmaktadır. Aristoteles’in tragedya kuramını açıkladığı **Poetika**’da yer aldığı haliyle katharsis kavramı dışardan bakınca arınma, rahatlama, boşalma anlamına gelmektedir. Kavrama içerden bakıldığında uysallaşma, ahlaki yönden ağır başlı bir noktaya taşınma gibi düşündürücü etkiler açığa çıkmaktadır. Kubilay Aysevener bu durumu aşağıda yer verildiği şekilde aktarmaktadır.

“Kathartik etki, insanın kaderine razı olmasına yol açar. Kathartik hâl, edilgin bir hâldir. Kahramanlar, ahlaki olanı yapmak isterler buna rağmen karşılaştıkları durumlar

tragedyaları oluşturur ve izleyen kişinin şükretmesi sağlanır. Böylece kathartik etki arınma durumunu sağlamış olur. Tragedyalarda kathartik etki ile edilgen kılınan insanlar, Boal'in ezen-ezilen ilişkisine örnekler oluşturmaktadır. Boal (2009), Aristoteles'in aslında izleyicilerin "kötü" veya yasadışı eğilimlerini yok etmek için seyircinin korkutulup sindirilmesine yönelik ilk ve aşırı derecede güçlü poetik-politik sistemi inşa ettiğini ifade etmektedir. Boal'e göre halkın bastırılması amacıyla sinema, tiyatro ve televizyon, Aristotelesçi poetika ortak temelinde birleşmiştir. İnsanların katharsis ile kendi arınmalarını gerçekleştirerek var olan tepkilerini eyleme dönüştürmeden bir bakıma sönmümlendirdiklerini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durumda Aristotelesçi tiyatro, devlet ve sistem isteklerini yerine getiren bir araç olmaya evrilmektedir. Bu açılarından bakıldığında Aristotelesçi tiyatro, Boal'in tiyatroya yüklediği anlamın çok karşısında, birey ve otorite ilişkisini yeniden sistemin istediği biçimde üreten bir yaklaşım olarak görülmektedir" (Aysever, 2012, s. 35-36).

Açıkça görüldüğü gibi, Aristotelesçi tiyatronun ehlileştirilmiş, uyuşturulmuş, kaderci yaşam anlayışını benimseyen toplum yaratma arzusunun karşısına ezilenlerin tiyatrosunu koyan Boal, kurgusal olanın aksine salt gerçekliğin ardına takılmaktadır. Gerçeğin ve bu gerçek içinde yer alan bireyin görünür kılınması yolunda kendi kuramını oluşturan Boal'in "katharsis" kavramını sürekli olarak sorguladığı görülür **Ezilenlerin Tiyatrosu** adlı çalışmasında. Belleğin bu sorgulama süreci "hakikat" yolunu bulmaya yardımcı olan bir süreç olarak ifade edilebilir. Boal, tiyatronun bir tür baskı aracına rahatlıkla dönüşebileceği açık etmeye çalışmakta, bütün sanatların özellikle de tiyatronun zorunlu olarak politik olması gerektiğine dikkat çekmekte, Aristotelesçi yaklaşıma karşı çıkmaktadır.

1.3. POLİTİK TİYATRO VE ERWİN PİSCATOR

Sanatta avangart oluşumların açığa çıkması yaşanan çağın gerçekliğiyle doğrudan orantılıdır. 20. Yüzyıl sanatının yönelişinde merkezi öneme sahip olan sürecin 1. Dünya Savaşı olduğunu bilmekteyiz. Savaş sonrası dünyanın yeni konumu, devletlerarası ilişkiler, yeni oluşan rejimler çok farklı bir yapı oluşturmuştur. Rusya devrimi, Almanya’da nazizmin yükselişe geçmesi önemli örneklerden sadece birkaçı olarak hatırlanmaktadır. Yaşanılan süreçlerin toplumların algısında travmatik etkiler yaratması kaçınılmaz olarak gerçekleşmiştir. İşte bu ortamda sanat, farklı ifade biçimleriyle alımlayana ulaşmanın yollarını bulmaya çalışmaktadır.

“Duyulara seslenen, hoş, tatlı, melodik, süslü, bezemeci, yüceltici her şeye sırtını çeviren avangart sanat, eski sanat araçlarını bile kullanmayı reddederek dilde yeni bir dil yaratmayı (Rimbaud), müzikte 12 ton dizgesini bulmayı (Schönberg), resimde resim sanatını yeniden keşfetmeyi (Picasso) seçer” (Candan, 1997, s. 90).

Bütün oluşum ve arayışlar sanat yoluyla yaşamın sorgulanmasına işaret etmektedir. Bu sorgulamayı tiyatro alanında merkezîleştirmeye çalışırsak, o zamana kadar uygulanan biçim ve tiyatronun donanımları yaşanan süreçle örtüşmüyor, diğer bir deyişle seyirci ile sahne arasındaki boşluk doldurulamıyordu.

“19. Yüzyıl boyunca sanat topluma giderek daha da yabancılaşan, hatta topluma olan uzaklığını fetişize eden eleştirel bir bölge haline gelmiştir. 20. yüzyılın başlarında gerçeküstücülük gibi devrimci avant-garde akımlar, estetik iradenin çarpıcı edimleriyle, sanat ile yaşam arasındaki bu uzaklığı ortadan kaldırma yönünde bazı girişimlerde bulunmuşlardır” (Anderson, 2005, s. 58).

Kent yaşamının cazip gösterilen yanları ama insan emeğinin sömürülmesi, makinenin yaşamın bir parçası olması, teknik gelişmelerin baş döndüren hızı ve daha fazlası iki dünya savaşı arasında yaşanan değişimlerdir. Bir yandan sinema gibi farklı sanat dallarının insanların yaşamına girmesi, bir yandan önü alınamaz biçimde teknik ilerlemelerin yaşanmasından dolayı sanatsal iletişim biçimleri üzerine kafa yorulmaya başlanmıştır. Bu dönemde tiyatronun kendi ifade biçimini araması, sahne ve seyirci ilişkisi yeniden gözden geçirip değiştirmesi zorunlu olmuştur. Sevda Şener bahsi geçen sürece ilişkin şunları söyler:

“Birinci Dünya Savaşı sonrasında deneyci, politik tiyatrosu geleneksel iletişim yöntemini aşabilmek için yeni kaynaklar aradı. Uzakdoğu tiyatrosunun göstermecî biçiminden, ortaçağ misterlerinin eş görünümlü (simültane) sahne düzenlemesinden, Elizabeth Dönemi tiyatrosunun yöntemlerinden, Avusturya, Bavyera halk oyunlarından, olay akışını hızlandıran; zaman ve mekan sınırlarını kaldıran sinema tekniğinden, çağdaş yaşamın makineleşmiş insanını simgeleyen Charlie Chaplin filmlerinden, on dokuzuncu yüzyıl müzikholünün eğlendirme yöntemlerinden yararlandı. Oyunun yazılı metni iyice önemini yitirmekte, konuşmalar çok kısa cümleciklerden oluşmakta, konuşmanın yerini hareket almaktaydı” (Şener, 2006, s. 258).

Görüldüğü gibi, geleneksel yöntemlerin aşılması için aranan yeni iletişim araçları genelde sanatı, özelde ise tiyatroyu fazlasıyla etkilemektedir. Böylesi bir gerçeklik içinde tiyatronun farklı bir dil yarattığına, yeni teknolojiler ekseninde sahneler ortaya çıkardığına, bedeni ve hareketi metnin önüne aldığına tanık olmaktadır. Bu tanıklık, 20. yüzyıl tiyatrosunun bilimsel, teknik, sanatsal gelişmelerden payına düşeni alarak yeni bir estetik boyut kazanması olarak da ifade edilebilir.

1.3.1. Piscator Tiyatrosunda Film ve Projeksiyon Kullanımı

“Tarihsel avangard hareketlerin Kübizm, Fütürizm, Dada gibi çatışmalı modellerinin tiyatro estetiği üzerindeki etkileri, dramatik metinler üzerindeki etkilerinden daha önemlidir. Bu modellere uygun saf bir estetik biçimden bahsetmek mümkün olmasa da dönemin en önemli özelliği olan etkileşim bu hareketlerin özelliklerini sahneleme biçimlerinde, yazma biçimlerinde görünür kılar (...)” (Karacabey, 2007, s. 42).

Bütün bu bahsi geçen değişikliklerin yüzyılın başındaki tanıklarından birisi de Erwin Piscator olmaktadır. Tiyatro sahnesinde artık kurgusal anlatıların geçerliliğini kaybettiği, orada yaratılan dünyanın insanın gerçekte yaşamış olduğu vahşetle, kanla ve savaşlarla ilişkilendirilmediğinin görüldüğü noktada Piscator politik tiyatro örnekleriyle dikkat çekmeye başlamaktadır. Gerçeğin kendisinin tiyatro olduğu bu dönem 1. Dünya Savaşı’ndan sonra başlamakta, işçi sınıfının ayaklanması, Rus devrimi gibi toplumsal olaylar da politik tiyatroyu güçlendirici etkiler sağlamaktadır. Elif Baş, politik tiyatronun filizlendiği ve Piscator’un yeni bir ifade biçimi aradığı döneme ilişkin şunları söyler:

“Döneminin sanat anlayışını asıl şekillendiren, insanları dehşet içinde bırakan I. Dünya Savaşı olur. Savaş öncesi filizlenen dışavurumculuk akımı, savaş sonrası bir süre daha devam etmiş olmasına rağmen, zamanla yerini yeni nesnellik akımına bırakır. Sadece devrimci sanatçılar değil, pek çok sanatçı savaş sonrası yaşanan yıkımdan etkilenir ve zamanla içsel durumlarını anlatan apolitik eserlerin yetersizliğini hissedip toplumsal eleştiri içeren eserler üretmeye başlar. Bu dönem yaşanan olaylara kayıtsız kalamayan isimlerden biri de belgesel tiyatronun kurucusu Erwin Piscator olur. 1893 yılında dünyaya gelen Alman devrimci Erwin

Piscator, I. Dünya Savaşı'nın külleri arasından bambaşka bir insan olarak bir kez daha doğar. Piscator'un yaşadığı bu değişim, 1929 yılında kaleme aldığı Politik Tiyatro'nun ilk satırlarında karşımıza çıkar. Kitabın ilk bölümü, Piscator'un geri kalan hayatını ve sanat anlayışını belirleyecek olan tarihle başlar. "Takvimim 4 Ağustos 1914'te başlıyor. 13 milyon ölü. 11 milyon sakat. 50 milyon asker cephede. 6 milyar tüfek. 50 milyar metreküp zehirli gaz." Piscator sıradan bir oyuncu olarak o güne kadar üzerinde hiç durmadığı sorularla, savaşın ön cephelerinde mücadele ederken yüzleşir. Bu sorulardan en önemlisini, savaş meydanında düştüğü durum sonrası irdelemeye başlar: sanatın hayatla olan ilişkisi. Etrafında cesetler uçuşurken çavuşun ona mesleğini sormasıyla, genç Piscator mesleğinin ve sanatın aslında ne kadar komik ve anlamsız olduğunu fark eder. Yaşadığı bu olay sonrası, burjuvanın gerçeklere sırt çeviren büyüleyici tiyatrosundan sonsuza dek uzaklaşır ve yeni arayışlara girer. Bu arayış onu politik tiyatro ile buluşturur. Böylece politik tiyatro, savaşla birlikte sürüklendiği akıntıda sığındığı bir liman olur" (Baş, 2013, s. 130-131).

Piscator'un yaşadığı dönemin gerçekliği içinde, savaşın insan üzerindeki yıkıcı etkilerini hem kendinde hem de çevresinde gözlemleyerek yeni bir kimlik kazandığını görmekteyiz. Savaş sonrası sanatın yerine politika kavramını koyarak ilerleyen Piscator, Dadacıların "sanat hiçbir şey değildir" sözünü akıllara getiren çalışmalara imza atmıştır. Bu doğrultuda oyunlarında belgelere, kayıtlara yer vermekte, bunları film ve projeksiyonla gösterme yoluna gitmektedir. Salt gerçeğin tiyatro aracılığıyla alımlayan / seyirciye sunulması, kurguya yer verilmemesi, biçimin politik bir içerikle desteklenmesi, film ve projeksiyon gibi teknik gelişimlerden faydalanılması dikkat çekici adımlardır. Levent Kılıç, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi** adlı çalışmasında şunları söyler:

“Piscator, seyircisini gözetleyen olmaktan çıkarıp tanık olarak konumlandırmak ister. Bu sebeple de projeksiyon ve film kullanımıyla seyircisine kanıt belge gösterir. Seyirci kendisinden saklanmış olan ya da görmeye alışık olmadığı gerçekleri, belgelere bakarak tanıyordu. Gerçekliğin görüntüsel alanda gösterilmesi 20. yüzyıl başındaki alımlayıcılar için yeni bir ilişki biçimidir. Fotoğraf ve sinema sanatının gelişmesi yeni bir algılama biçimi yaratmıştır. İnsanlar artık kendilerinden önceki insanlar gibi coğrafi olarak uzaklardaki şeyleri sözle ya da yazıyla, bir anlamda masalımsı bir anlatımın öğeleriyle değil, fotoğraf ya da filmin sunduğu gözle algılanabilen gerçekçi şekliyle algılamaya başlamışlardır”(Kılıç, 2008, s. 120).

Toplumsal bir bilinç yaratmak adına hareket eden Piscator, film ve projeksiyon kullanımıyla görüntüsel alanda gerçeğin aranmasını amaçlamaktadır. Tarihsel süreç içerisinde toplumsal gerçeklerin gösterilmesini kendi tiyatro eğilimiyle zorunlu kılan Piscator, olayların eleştirel bir gözle değerlendirilmesini, belli bir toplumsal bilinç yaratılmasını, yaratılan bilincin yükseltilmesini, gizlenenin ifşa edilmesini desteklemektedir.

“Piscator için projeksiyon ve film, sahnede zaman ve mekan sınırlarını genişletmekte yardımcı bir araçtır. Dramatik aksiyon ve gerçek belge ve filmin organik bir bütün hale gelmesiyle zaman ve mekan sınırları genişletilir. Bu da taylorizmin üretimde zamanın ve mekanın rasyonelleştirilmesi ilkesiyle dönemin ekonomik ve sosyal ruhunu oluşturur. (...) Piscator, oyunlarındaki projeksiyon ve film kullanımında montaj tekniğinden yararlanarak hız ile etkileyciliğin provokatif sonucu üzerinde durur. Gerçeklerin film ve projeksiyon yoluyla gösterilmesinin yarattığı hız ile etkileycilik, henüz sinemayla yeni tanışmış olan seyirci üzerinde sok etkisi yaratılmasına neden olur. Piscator, projeksiyon ve filmin

yardımıyla sahnede eşzamanlılığı da kullanır. Diyebiliriz ki, fütüristlerin montaj ve eşzamanlılık ilkesi, Piscator tiyatrosunda projeksiyon ve film kullanım biçimini doğrudan etkilemiştir. “Eşzamanlılık” büyüünün keşfiyle insan bir yandan çok farklı, birbiriyle ilintisiz birçok şeyin birden aynı anda karşısında kalır. Bu modern teknikle günümüz insanının farkına vardığı bir evrenselliştir” (Hauser, 1995, s. 416).

Belgesel tiyatronun temelini atan Piscator’un tiyatro anlayışını anlayabilmek, belgesel tiyatronun güncel örneklerini de kapsamlı bir biçimde irdeleyebilmek adına önemli görünmektedir. Piscator gerçeğin aranmasına ve tiyatro sahnesinden ifade edilebilir olmasına şu sözleriyle vurgu yapar:

“Ben özellikle dekorsuz giysisiz çırılçıplak oynamak istiyorum; ama bu gövdesel değil, ruhsal bir soyunmadır; ruhumuzu çırılçıplak göstermeliyiz. Çünkü ancak bu yoldan gerçeğe erişebiliriz; o gerçekte yaşamımızın içeriğini verecektir. Böylece yaşayabilmemiz ve mutlu olabilmemiz için temel ilkeleri bulabileceğiz” (Nutku, 1985, s. 151).

Ayşin Candan, yüzyıl başında Belgesel Tiyatro’nun kurucusu olan Erwin Piscator’un kendi tiyatro estetiğini yaratırken, yeni avangart sanat üretim biçimlerinden etkilenmemesinin neredeyse imkansız olduğunu dile getirmektedir. Piscator’un, politik tiyatro kavramı çerçevesinde geliştirdiği belgesel tiyatrosuyla sahneyi film ve projeksiyon gibi teknik unsurlarla donatarak önemli bir atılım gerçekleştirmiş olduğuna dikkat çeken Candan, endüstri devriminin ilk yıllarında, makineleşmeye, hıza, dinamizme, savaşçılığa hayranlığıyla kendini gösteren Fütürist akımın sanata soktuğu teknik unsurları hatırlatmaktadır. Piscator’un politik tiyatrosu için işlevsel bir estetik yaratmasında son derece etkili olan bu unsurların, kitle ile makinalaşmayı geleceğin sanatında birleştirme düşüncesinin hayatla sanat arasındaki boşluğun doldurulmasına yardımcı olduğunu ifade eder (Candan, 1997, s. 145). Anlaşılacağı üzere, Piscator’un

tiyatro anlayışını açığa çıkaran unsurların sanatı yaşamın gerçeğine yaklaştırdığını görmekteyiz. Bahsi geçen anlayışta film ve projeksiyon gibi araçlar değişebilir; ancak bunların hizmet ettiği toplumsal koşulların değiştirilebilir olduğu, idealize edilen kalıpyargıların görünür kılınması ve sistemin bunlara sağladığı katkının açığa çıkarılması sarsılmaz amaç olmaktadır. Erwin Piscator'un **Her Şeye Karşın!** (1925) adlı oyunu belgesel ilk oyun olmaktadır. Oyun, Komünist Parti ile ilgili bir revizyonu içermektedir. Piscator bu oyunda haber kayıtları çekimlerini toplayarak montajları da içeren yeni teknolojiler kullanmaktadır. **Her Şeye Karşın!** Birinci Dünya Savaşı'ndan kaydedilmiş konuşmalar, haberler, fotoğraflar ve film dizileri de yer almaktadır. Piscator'un, 1963'te Batı Berlin'de prömiyeri yapan Robert Oppenheimer davasının mahkeme tutanaklarından yola çıkılarak Heiner Kipphardt'ın yazdığı **Oppenheimer Olayı** (1966) adlı en saygın Alman belgesel oyunu başta olmak üzere farklı oyunları da yönettiği bilinmektedir. Erwin Piscator'un belgesel tiyatro anlayışını kavrayabilmek, güncel belgesel tiyatro örneklerini hem biçimsel hem de düşünsel boyutlarıyla detaylı olarak irdeleyebilmeyi sağlamaktadır.

1.4. TÜRKİYE'DE BELGESEL TİYATRONUN GELİŞİMİ

Tiyatromuzda belgesel tiyatro anlayışının gelişim sürecini değerlendirmeden önce belgesel tiyatronun kuramsal açıdan gelişimine, tarihsel ve toplumsal koşullarına değinerek çalışmanın temelini güçlendirmiş durumdayız. Ayrıca, politik tiyatro kavramı ekseninde belgesel tiyatro anlayışına katkı sağlayan Augusto Boal, Peter Weiss, Erwin Piscator ve Bertolt Brecht'in düşünsel ve biçimsel yaklaşımlarıyla zenginleştirilen kuramsal çerçeve sayesinde belgesel tiyatronun ülkemizdeki gelişim sürecini daha sağlıklı değerlendirme olanakları bulunmaktadır. Belgesel tiyatronun ortaya çıkışına ilişkin yukarıda detaylı olarak ele alınan siyasal, toplumsal ve düşünsel koşullar doğrultusunda, bahsi geçen kuramcılarının tanımlamaları ekseninde yaklaştığımızda tiyatromuzda nasıl belgesel oyunlar üretildiğine bakmakta fayda vardır.

Belgesel tiyatronun Türkiye'deki örneklerinin ortaya çıkmasına zemin teşkil edecek kültürel-sanatsal ortamın oluşmasında 1960'lı yıllarda Türkiye'deki siyasal gelişmelerin etkili olduğunu görürüz. İçerisinde Adnan Menderes'in de bulunduğu muhalif bir kanadın CHP'den ayrılarak 7 Ocak 1946'da kurduğu ve 14 Mayıs 1950 seçimlerinde %53 oy alarak iktidara gelen Demokrat Parti'nin iktidarı 27 Mayıs

1960'da gerçekleştirilen askeri müdahale ile son bulurken 9 Temmuz 1961'de kabul edilen ve 1961 Anayasası olarak bilinen yeni bir anayasa oluşturulur. Oluşturulan yeni anayasada yer alan ifade ve örgütlenme özgürlüğüne ilişkin maddeler Demokrat Parti iktidarındaki örgütlenme özgürlüğüne dönük kısıtlamaların, işçiler, öğrenci gençlik ve aydınlar üzerindeki baskıların kısmen kırılmasına olanak sağlar ve görece daha özgürlükçü bir ortam oluşur (And, 1971, ss.147-149). Bahsini ettiğimiz siyasal gelişmeler kültürel-sanatsal ortamda da etkisini gösterir.

Ülkemizde politik tiyatronun, 1950 ve sonrasında Piscator ve Bertolt Brecht'in sunduğu gibi Batılı anlamda bir tanıma kavuştuğu görülür. Özellikle Brecht'in epik tiyatro tekniği, dönemin politik tiyatro yazarları tarafından yaygın bir şekilde kullanılır. Bu tiyatro türünün Türkiye'deki asıl olgunluk dönemi olan 1950 ve 1960 yıllarında, toplumdaki ekonomik ve siyasal değişim tiyatrodaki ele alınan konular üzerinde önceki dönemlere kıyasla daha etkilidir. Toplum düzenini etkileyen olayların yaşandığı ve siyasal anlamda gergin bir dönemden geçildiği bu yıllarda tiyatrodaki politik konulara daha çok ağırlık verilmiştir. Politik tiyatro yazarları her zaman devrimlerden ya da siyasi geçiş süreçlerinden bahsetmez, bazen yalnızca belirli toplumsal sorunları ele alır, eleştirir ve seyirciyi soru sormaya yönlendirerek bu sorunlara bir çözüm yolu arar. 1950 ve 1960 yıllarında da politik tiyatro herhangi bir ideolojinin ya da siyasi görüşün toplum tarafından kabul görmesini sağlamaktan ziyade yaşanmakta olan toplumsal olayları yansıtır niteliktedir. Tiyatro bu dönemde yaşanan yeni gerçeklerle hesaplaşabilmek için bir arayışa girmiştir. Tiyatro artık yalnızca burjuva sınıfını eğlendiren bir sanat olmaktan çıkartılıp, toplumun geniş kesimlerine ulaşan, izleyiciyi bilinçlendiren bir yapıda olmalıydı.

“Böylesi bir ortamda kendileri de muhalif eylemlerin içerisinde yer almış ve Cumhuriyetin aydınlanmacı ideolojisi içerisinde yetişmiş genç kuşak tiyatrocular kültürel hayatı yenileyecek, sanatı geniş halk kitlelerine taşıyacak ve sanatta öncülüğü ve deneyliliği savunacak toplumcu bir misyonla, ‘toplumun aydınlanmacı neferleri’ olarak hareket ederler. Dolayısıyla tiyatrodaki gerçekleşen gençlik hamlesi, özellikle de başlangıç yıllarında, tiyatroya taze

kan getirmek üzere var olan yapıya eklemekten çok, alternatif olanı denemek suretiyle eskinin yerine yenisini koymak üzere yola koyulur” (Kocabay, 2003, s.107).

Halk kitlelerine ulaşma gayesiyle yenilikçi tarz arayışı özellikle bu amaca olanak tanıyan Brecht’in epik tiyatrosunun çeviriler yoluyla daha yakından tanınması sayesinde Türk tiyatrosunun genel hattı epik tarza doğru evrilir. 1960’lı yıllarda eserlerini vermeye başlayan oyun yazarları arasında Ahmet Kutsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut, Turgut Özakman, Haldun Taner, Aziz Nesin, Çetin Altan, Orhan Asena, Necati Cumalı ve Refik Erduran vardır. Bu dönemde yazılmış siyasi eserler arasındaki Orhan Asena’nın **Tohum ve Toprak** (1964) adlı oyunu, dönemde öne çıkan toplumsal sorunları yansıtan sosyal gerçekçi oyunlar arasındaki Sermet Çağan’ın **Ayak Bacak Fabrikası** (1963), Vasıf Öngören’in **Asiye Nasıl Kurtulur** (1969) adlı oyunlar önemli bir yere sahiptir. Bu oyunlarda; *“Brecht’in yabancılaştırma tekniğinden yararlanarak, toplumsal düzen ile ahlaklı insanca yaşam arasında uzlaşmaz çelişkinin nasıl yok edilebileceğini diyalektik bir yöntemle tartışılır” (Kocabay, 2003, s. 109).*

1970’ler Türkiye’si yine siyasal olarak gerilimli süreçlerin yaşandığı bir yerdir. 1971’de ordu bir kez daha yönetime el koyar ve 12 Mart darbesi gerçekleşir. Yer yer dile getirmeye çalıştığımız gibi belgesel tiyatro geçmişle yüzleşme, hesaplaşma yönü ağır basan bir tiyatro türüdür ve Türkiye siyasetindeki gelişmelerin de etkisiyle bu dönemde geçmişle hesaplaşma konusu gündemi daha çok meşgul eder ve bu dönemde bir taraftan dünyadaki belgesel tiyatro örnekleri çevrilip sahnelenirken bir taraftan da Türk yazarlar tarafından belgesel oyun türünde eserler üretilir. Dönemin önde gelen tiyatro topluluklarından Dostlar Tiyatrosu, Ankara Birlik Sahnesi ve Ankara Sanat Tiyatrosu bu dönemde belgesel oyunlar sahneler.

Sergilenen bu belgesel oyunlarda dönemin estetik üzerine yapılan tartışmalarının etkisi görülür ve bu etki Türk tiyatrosundaki belgesel oyunlarla özellikle Batıdaki belgesel oyunların yetkin örneklerini biçimsel olarak birbirinden ayırır. Geleneksel Türk tiyatrosunun açık-göstermecî biçimiyle buluşan epik tiyatrosunun ve yine geleneksel Türk tiyatrosunun güldürü öğesinin ve ulusal bir tiyatro inşa etme tartışmalarının Türkiye tiyatrosundaki belgesel oyunlarda da etkisini gösterdiğini görürüz. Özellikle Haşmet

Zeybek'in **Alpagut Olayı** ile Uğur Mumcu'nun 12 Mart Askeri Darbesi sırasında yaşadıklarının anlatıldığı **Sakıncalı Piyade** isimli oyunlarında geleneksel tiyatronun bahsettiğimiz özellikleri oyunların biçimine yansır. Aynı dönemle ilgili bir diğer belgesel oyun Macit Koper'in **Sabotaj Oyunu**, adalet mekanizmasının işleyişindeki sorunu, yanlışlığını gösterir. 12 Eylül öncesindeki karışık ortamın içinde üniversitelere uzanan baskıcı yapının neden olduğu şiddeti, dönemin adaletsizliğini eleştiren ve gizlenen gerçeği ve haksızlıkları göstermek isteyen bir diğer belgesel oyun Oktay Arayıcı'nın **Tanilli Dosyası**, gerçeklerden yola çıkar, belgeler kullanır, ama kurmacaya yer verir, duygusal etki yaratmayı da etkin biçimde kullanır.

Belgesel oyunlar, 1970'lerden günümüze İngiltere ve Amerika tiyatrosunda etkin biçimde kullanılan röportaj tiyatrosu diye de adlandırılabilen "verbatim tiyatrosu"¹ röportajların olduğu gibi yazılmasıyla oluşan belgesel oyunlar olarak Weiss'in ya da Piscator'un söylediklerinden farklılaşırlar. Bu belgesel oyunlar kişisel anlatımları, kişilerin hikâyelerinin satır aralarında daha büyük bir hikâyeyi görünür kılar, politik söylemlerin, yüceltimlerin ardında başka bir gerçekliğin yaşandığını ortaya çıkarırlar. Bu noktadan bakıldığında gerek oyun yazımında, gerek uygulamada ortaya çıkan farklı amaçları ve anlatım biçimleri nedeniyle, "belgesel oyun" tanımını yaparken, onu çizgileri belli bir tür olarak sınırlamak ya da oyunları belli içerik özellikleri ve belli yazma kuralları üzerinden değerlendirmek zorlaşmaktadır. Ülkemizde yazılan belgesel

¹ **Verbatim Tiyatrosu**, gerçek insanların konuşulan kelimelerine dayanan bir belgesel tiyatrosu türüdür. En genel haliyle, bu türde yalnızca insanların kendi sözleri kullanılır ve bu sözler kayıtlı görüşmelerden alınır. Ancak, zaman içinde kaydedilmiş tanıklıktan ziyade bildirilen ve hatırlanan konuşmalar da kullanılmıştır. Birleşik Krallık'ta, "sözlü ifade" terimi özellikle sözlü ifade kullanımı ile ilgilidir, "belgesel" ise gazete yazıları, günlükler ve mektuplar gibi diğer kaynakları kapsar. Bununla birlikte, Amerika'da "verbatim" kullanılmaz, onun yerine "belgesel" tercih edilen terimdir. Verbatim tiyatrosunun gelişiminin basit bir teknolojik gelişmeyle, taşınabilir kaset kaydedicinin icadıyla yakından bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Bahsi geçen icat, bireylerin seslerinin kendi çevrelerinde kaydedilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda ilk sözlü prodüksiyonlar, 1962 - 1984 yılları arasında Victoria Theatre, Stoke-on-Trent'de bulunan Victoria Tiyatrosunun sanat yönetmeni Peter Cheeseman tarafından yönetilmiştir. Cheeseman'ın ilk sözlü oyun olarak kabul edilebilecek en önemli yapımlarından biri, Stoke'nin merkezinde büyük bir çelik fabrikasının kapatılmasına karşı mücadele eden bir kampanyanın parçası olan Shelton Bar Fight (1974) adlı çalışması olmaktadır. Sonuç itibarıyla, verbatim tiyatrosu, toplumsal meseleleri betimlemek için seçilen bir araç olarak ortaya çıkmıştır. Tez çalışmamızın model oyunu olan **Lena, Leyla ve Diğerleri** röportajlara dayalı bir oyun olduğundan dolayı verbatim tiyatrosunun kaynağından beslenmektedir diyebiliriz.

Verbatim Tiyatrosu'yla ilgili detaylı bilgiye ulaşmak için aşağıdaki kaynaklar önerilmektedir.

-Will Hammond&Dan Steward (2008). *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. London: Oberon Books

-Alison Forsyth &Chris Megson (2009). *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

-Tom Cantrell (2013). *Acting in Documentary Theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan

oyunlar da bu anlamda biçim, içerik ve amaçları açısından çok çeşitlilik gösterirler ve kendilerine özgü bir tanımı, sınıflandırmayı ve kuramı gerektirirler. Hülya Nutku belgesel tiyatrunun bellek kurma açısından önemine şu sözleriyle vurgu yapmaktadır.

“Belgesel oyunlar belleksiz bir toplum olmamız nedeniyle geçmişin bugünle diyalektik bağına kurma açısından önemlidir. Burada amaç ne geçmişe özen ne de o günü bugüne uydurma çabasıdır. Çünkü tarih idealize edilemez, tarih mutlak gerçek de değildir, ama tarih toplumsal gelişimin getirdiği sonuçların bir demetidir ve ondan kaçmak mümkün değildir.(...) Belgesel oyunlar tarihsel malzemeye dayanan oyunlardır ve tarihe dönüp malzemelerini oradan alır. Bernard Shaw parodik bir yaklaşımla “Tarihten hiçbir şey öğrenmeyeceğimizi yine tarihten öğreniriz”, der, Çağımızın önemli yazar ve yönetmenlerinden Heiner Müller için, Tarih, “insanlara yapılan haksızlığın içinde oluşur. Başka türlü tarih asla gerçekleşmez.” Tüm bu yaklaşımlara karşın insanın acısını alan yine de insandır diyebiliriz ve tiyatro sanatının amacı karşıtlıkları ele almada ve tarihi yorumlamada çevrenin insanı, insanın da çevrenin değiştireni olması gerçeğidir” (Nutku, 2009, s. 181-182).

Tiyatromuzda yazılan belgesel oyunların büyük çoğunluğu, yaşadığımız tarihin ve coğrafyanın belleğini tazelemek, gizleneni ya da çarpıtılanı açığa çıkarmak, ele alınan olayları çok boyutlu bir biçimde tartışmak ve yorumlamak esasları göz önünde bulundurularak sahneye taşınmaktadır. Bütün bunlara tanıklık eden seyirci / alımlayanın nasıl belleksiz bir toplum üretildiği üzerine eleştirel bir bakış geliştirmesi beklenmektedir. Özellikle 1990’larda, 2000’li yıllarda tiyatromuzda yazılmış belgesel oyunlara baktığımızda bahsi geçen bu özelliklerin işlendiğini görüyoruz. Bu dönemde yazılan belgesel oyunlar geçmişle hesaplaşmayı, geçmişteki olay ya da meseleleri gündeme getirmeyi, toplumsal hafızayı diri tutmayı amaçlamaktadır.

1.4.1. Alpagut Olayı

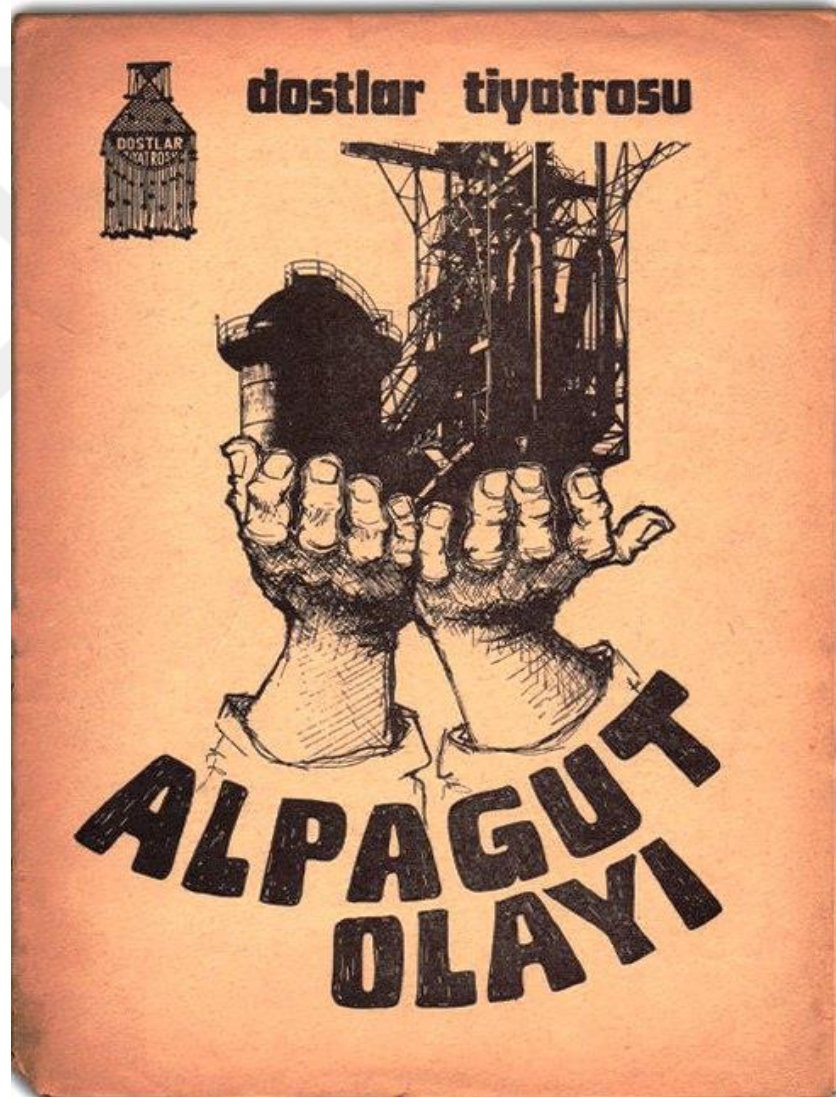
Belgesel tiyatro tekniğinin en başarılı şekilde kullanıldığı eser Haşmet Zeybek'in 1970 yılında yazdığı ve 1974-75 yılında da Dostlar Tiyatrosu'nun sahnelediği **Alpagut Olayı** adlı oyundur. Bu oyun, Amatör İşçi Kolu ve Haşmet Zeybek'in ortak çabası sonucu yazılmasından dolayı burjuva tiyatrosunun ast-üst ilişkisine karşı ortaklaşa bir çalışma ürünüdür. Avrupa'daki politik tiyatro gruplarında da görülen bu özellik, oyuncular arasında hiyerarşi gözetilmemesini ve oyun için harcanan emek açısından tüm tiyatro çalışanlarının eşit görülmesini sağlar. Bu unsur, özellikle işçi sınıfa hitap eden oyunlarda görülür.

Alpagut Olayı 1970 yılında, Çorum İl Özel İdaresi'ne bağlı Alpagut Linyit İşletmeleri'nde çalışan 768 işçi, 73 günlük birikmiş ücretlerini alabilmek için işyerini işgal etmişlerdir. Bir İşçi Konseyi kurup, aralarında işbölümü yapar, kapalı durumdaki ocaklarda da üretimi başlatarak, zarar eden işletmeyi kısa sürede kâra geçirip yatırım dahi yapacak hale getirirler. Ne var ki, Ankara'dan gelen Muhafız Birliği gerçekleştirdiği operasyonla işletmeyi işçilerden geri alır, jandarma denetiminde üretim yine eski koşullara döndürülür. Kısa ömürlü de olsa Alpagut Olayı, işçilerin kendi öz yönetimleri ile başarabileceklerinin çarpıcı bir örneği olmuştur. Haşmet Zeybek, 1969 yılında Dostlar Tiyatrosu'na katılır ve tiyatronun İşçi Kolu'nda görev alır. Ertesi yıl, ülkemizde yaşanan bu ilk "öz yönetim" denemesini yerinde görmek ve eylemin kahramanları ile konuşmak üzere Alpagut'a gider ve yaşananları oyunlaştırır. Oyun, 1971 yılında Mehmet Akan'ın yönetmenliğinde 227 kez sahnelenmiştir.

Alpagut Olayı, işçilerin işletmeyi işgal etme ve yönetime el koyma sürecini hemen hemen gerçek olay akışına uygun bir biçimde yansıtır. İki bölümden oluşan oyunun ilk sahnesinde işçilerin aylardır paralarını alamamış olmaları, politik vaatler nedeniyle işletmede gereğinden fazla işçinin bulunması, işyerinin güvenlikten yoksun olması, sendikanın onlara sahip çıkması ve işçilerin çözüm arayışları yansıtılır. Oyun kişileri kullandıkları natüralist özellikteki dil aracılığıyla, bireyleri değil, belli sınıfları temsil ederler.

1969 yılında cereyan eden Alpagut olayı, o güne değin grev ve yürüyüş gibi eylemlerle sorunlarına çözüm arayan işçi hareketinde ayrı bir yere sahiptir, çünkü işçiler

yönetimi ele geçirerek farklı bir yönetim anlayışını sergilemiş ve bu yolla gerçekleri değiştirmeyi amaçlamışlardır. **Alpagut Olayı**, sahnelendiği dönemde işçilerin emeklerinin karşılığını alma ve toplumda etkin bir güç olarak var olma mücadelelerini destekleme ve yandaş toplama amacını taşımış olsa da günümüze önemli bir belge olarak kalmıştır.



Görsel 1.1. Dostlar Tiyatrosu- Alpagut Olayı/ afişi (1971)

2017 yılında **Alpagut Olayı** adlı oyunun mekânına yönelik tasarım çalışmaları kapsamında tasarlanan mekân görselleri aşağıda yer almaktadır.



Görsel 1.2. Alpagut Olayı maket tasarımı- Sinan Candan (2017)



Görsel 1.3. Alpagut Olayı/ genel



Görsel 1.4. Alpagut Olayı/ detay

Alpagut Olayı adlı oyunun görselleri için ışıklı bir '**Görsel Anıt**' tasarlanmıştır.



Görsel 1.5. Alpagut Olayı - Görsel Anıtı/ önden



Görsel 1.6. Alpagut Olayı - Görsel Anıtı/ yandan

1.4.2. Şili’de Av

Orhan Asena’nın 1977 yılında yazdığı **Şili’de Av** oyunu yine belgesel tiyatromuz açısından önemli örnekler içinde yer almaktadır. Asena bu oyunda Şili ihtilalini anlatarak Türkiye’nin siyasal ve toplumsal tarihine göndermeler yapar ve çözümlemelerde bulunur. Oyun, Şili’de Pinochet tarafından gerçekleştirilen darbeyi anlatır ve aynı zamanda da din-bilim, barış-savaş, sanat, politika gibi konularda da fikrini ortaya koyar. Şili ile Türkiye’nin politik ve toplumsal tarihi oldukça benzerlik gösterir. Şili’de 1973’te sol düşüncenin Allende yönetiminde başa gelmesi dış güçleri kışkırtır ve Pinochet’in öncülüğünde darbe gerçekleştirilir. Şili darbe öncesi karışıklıklarla doludur. Dış borcu artmış ve halk kuyruklara bağımlı hale gelmiştir. Türkiye’nin 1980 öncesi dönemi pek de farklı değildir. Ekonomik olarak giderek kötüye giden ülke, öğrenci olaylarıyla çalkalanmaktadır. Şili ile benzer bir şekilde sol hareket ülkede güçlenmiştir. Dış borçlar Türkiye’de de artmış, enflasyon oranları yükselmiştir. Kıbrıs olayları ve haşhaş ekiminin serbest bırakılması gibi sebeplerden de ABD ile ilişkiler kötüye gitmiş ve tüm bu durumlar ülke içi huzursuzlukların, kamplaşmaların ve bir “iç savaş”ın önünü açmış ve sonucunda da Şili’de olduğu gibi, kimi görüşlere göre dış güdümlü olan darbe gerçekleştirilmiştir. Orhan Asena 1977’de yazdığı bu oyunla da Şili üzerinden Türkiye’nin durumunu çözümlemiş ve adeta Türkiye’nin de darbeye doğru gittiğini öngörmüştür. Şili’de Av darbe günü kaçarken bir kiliseye sığınan gençlerin yaşadıklarını anlatır. Oyun boyunca Şili’nin durumu seyirciye aktarılır ve bu durum kaçınılmaz olarak Türkiye’nin yapısıyla benzerlik göstermektedir. Oyun’da önemli bir yerde duran din adamı Domingo insanlığın göstergesi olarak sunulur bize. Din adamı olmasına rağmen tanrı inancı farklı boyutta olan Domingo, doğru olanın ve insanlığın tarafındadır.

1.4.3. Tanilli Dosyası

Oktay Arayıcı’nın **Tanilli Dosyası** isimli oyunu, 12 Mart darbesi sırasında yaşananlara değinmektedir. Arayıcı, **Tanilli Dosyası** oyununda, Doç. Dr. Server Tanilli’nin yazmış olduğu “*Uygarlık Tarihi Ders Notları*” isimli kitabı dolayısıyla

sıkıyönetim mahkemesince yargılanması olayını konu olarak Türkiye'nin siyasi, hukuki ve ekonomik sorunlarını açık etmeye ve bu sorunlar karşısında aydının duruşunu sorgulamaya çalışır.

Oktay Arayıcı, **Tanilli Dosyası** oyun metnini oluştururken Server Tanilli'nin gerçek yaşam öyküsünden yola çıkar ve oyunu oluşturma aşamasında Tanilli'nin yargılandığı sıkıyönetim mahkemesinde sunulan belgelerden yararlanır. Yazar, Tanilli'nin mahkemede yaptığı savunmadan bölümleri aynen kullanır. Bu yönüyle oyun, içerisinde belgesel malzemeler barındıran, belgesel niteliği taşıyan bir oyundur. Ancak, yalnızca belgesel malzemelerin oyunda kullanılmış olmasının bir oyunu belgesel tiyatro kategorisi içinde değerlendirmemiz için yeterli olamayacağını düşünerek **Tanilli Dosyası** oyununa biraz daha detaylı baktığımızda şöyle değerlendirebiliriz:

Oyun, bir ön oyun ve iki bölümden oluşur. Bu iki bölümün de kendi içerisinde 47 sahneye ayrılan episodik bir yapısı vardır. Dönemin siyasi baskılarının ve bu baskı altındaki insanların ruh halinin anlatılmaya çalışıldığı; insanların evlerinde buldukları bütün kitapları aceleyle yakmakta olduğunun sahnelendiği ön oyunun ardından birinci bölümde Tanilli'yi evinde, bavul hazırlarken görürüz. İsrail Konsolosu kaçırılmış; konuyla ilgili pek çok kişinin isminin bulunduğu bir tutuklama kararı çıkartılmış; Tanilli de bu listede muhalif kimliğinden dolayı kendisinin isminin de olabileceğini tahmin etmiş ve tutuklanma öngörüsüyle hazırlık yapmıştır. Bavuluyla üniversiteye ders vermeye giden Tanilli'nin öngörüsü gerçekleşir ve Tanilli tutuklanır. Tutuklama sebebi olarak ise Uygarlık Tarihi derslerinde komünizm propagandası yapmış olması gösterilir.

Tutuklama kararının ardından gelişen olaylarla birlikte toplumsal yapı içerisindeki sınıfsal farklılıklar, bu farklı sınıfların olaylara yaklaşımı değerlendirilir. Oyunda toplumsal yapı içerisindeki farklı sınıfları göstermek amacıyla oyun kişileri öğrenciler, işçi-öğrenciler, işçiler, profesörler, hâkimler, savcılar, askerler olarak seçilmiş ve bu oyun kişileri iktidarla kurdukları ilişkiye göre sistem yanlıları (egemenlerden yana olanlar) ve sistem karşıtları (ezilenlerden yana olanlar) olarak oyun yazarı tarafından oyunda birbirinin karşısında konumlandırılmışlardır. Yazar, oyun kişilerini dünya görüşleri bakımından karşı karşıya getirerek toplumsal yapıda var olan çelişiklere işaret etmeye çalışmıştır. Ancak çelişiklerin nesnel bir biçimde ortaya konması noktasında oyunda eksiklikler olduğunu saptayabiliriz. Yazar, olayların nasıl bir gelişim seyri

izlediğini gösterip, belgeleri sunup, bu belgelerden yola çıkarak sorular sorma, taraf olma, gösterilen olayların güncellikle bağına kurma kısmını izleyiciye bırakmayıp kendi öznel bakış açısını belgelerin önüne geçirmiş, izleyicinin oyunda anlatılanlara sorgulayarak yaklaşmasını engellemiştir.

Yazar, aydın tavrı, aydının topluma karşı sorumluluğu konusunda da kesin yargılardan yola çıkmaktadır ve kendi savunduğu, doğru bulduğu aydın kimliğini Tanilli aracılığıyla açıkça gösterir ve Tanilli karakterini bu yönüyle olumlar dolayısıyla oyun kahramanlarına eşit mesafede durmaz. Bu tutum nesnelliği kıran, izleyicinin çelişkiyi bütünlüklü olarak kavramasına engel olan, özgürce sorgulamak yerine izleyiciyi yazarın öznel bakış açısından bakmaya zorlayan bir durum yaratır.

Oysa belgesel tiyatrunun ele aldığı konuyu farklı yönleriyle, ortaya koyduğu birbirinin karşısı olan şeyleri, nesnel bir biçimde işleyerek çelişkileri göstermesi gerekir. Böylesi bir yöntem izleyicinin kendisine sunulan belgeler aracılığıyla belli düşünce kalıplarının dışına çıkarak daha geniş bir bakış açısıyla bakmasını, güncel olanla kıyaslamasını, belli bir farkındalığa ulaşmasını ve olaylar yahut durumlar karşısında yeni sorular ya da çözüm önerileri geliştirmesini sağlar.

Oyun, ele aldığı sorunları farklı boyutlarıyla, derinlemesine işleyemediği için sorunların esasına, temeline inmek, görünenin ardındakini göstermek konusunda da eksik kalmıştır.

1.4.4. Sivas' 93

Sivas'93 adlı oyunda Genco Erkal belgeler ve tanıklar yoluyla tarihimizde kara bir leke olarak duran Madımak olayını işlemiştir. Her zaman bir dramaturg titizliği ile yakın geçmişimizle köprüleri kurmada yapı ustası gibi çalışan, oyuncu kişiliği kadar yönetmenliği ile de tiyatromuza katkılarda bulunan Genco Erkal, bunu yaparken de şiirselliği, görsel efektleri ve koronun işlevini kullanmadaki ustalığı ve olayı aktarmadaki nesnel yaklaşımıyla sanatsal olanla, belgesel olanı uyumlu bir birliktelik içinde uygulamayı başarmıştır.



Görsel 1.7. Sivas 93/ oyun afişi

Sivas'93 belgesel oyunu unutturmama, gizlenen gerçeği bulup çıkarma ve toplumsal belleği yeniden inşa etme örneği olarak görülebilir. Oyun, 2 Temmuz 1993 tarihinde Sivas'ta Pir Sultan Abdal'ı Anma Şenlikleri'ne davetli giden içlerinde şair, yazar, sanatçıların ve aydınların da bulunduğu 35 kişinin kaldıkları Madımak Oteli'nde şeriatçı kışkırtmalarla çıkarılan yangında katledilmelerinin iç yüzünü anlatmak ve gerçeğin neden gizlendiğini sorgulamak ister. Oyun, olayı yaşamış görgü tanıklarının anlattıkları üzerinden kurgulanmıştır. Oyunda olayı yaşamış kişiler, otobüslerle Şenliğe gidişlerinden, şenliğin ilk günündeki keyifli, coşkulu başlangıçtan sonra, ikinci günün korkunç olayına doğru adım adım nasıl geldiğini anlatırlar. Buna ilaveten gazete haberleri, televizyon demeçleri, mahkeme tutanakları ve kararları da tanıklıklara ek olarak kurguda doğrudan yer alır. Belgelerden öğrenilir ki, olayın hemen öncesindeki günlerde de Hicret koşusu adı altında bir spor koşusu icat edilerek şehre başka illerden çok sayıda kişinin yerleşmesi söz konusu olmuştur. Şenliğin ikinci gününde gazete haberlerinin provoke edici başlıkları, kalabalığın toplanması nasıl sağlandı, kalabalığın nasıl kışkırtıldığı, atılan sloganlar, kışkırtıcı, eyleme çağıran el ilanlarının dağıtılması, yanan otelin içinde neler yaşandığını, yanlış haberler, demeçler ve hatta bu korkunç

olayın önemsizmiş gibi kısa haberlerle geçiştirilmesi, sonrasında tutuklananlar, mahkeme kayıtları ve tüm olanlar tanıklıklarla anlatılırken, oyun bütün bunları belgeleriyle, görüntüleriyle de destekler ve gerçekleri ortaya koyar. Oyunda Sivas'ta yaşanan kara tablonun ilk olmadığı, tarihimizin kara lekeleri olarak benzer olayların neler olduğu da hatırlatılır. Her olayda temel bir “bahane” icat edilmiş görünür. Oyun bu gerçekleri açığa çıkarır ve bütün bunların aslında örgütlü bir eylem olduğunu yansıtır.



Görsel 1.8. Sivas 93/ oyun görseli

Tiyatromuzda unutulmaya yüz tutan belgesel nitelikli oyunların aksine, son yıllarda gerçek yaşamdan kadın hikâyelerini sahneye taşıma yolunda önemli bir misyon yüklenen Zehra İpşiroğlu, yukarıda bahsi geçen üstü kapatılan, unutilan, görmezden gelinen binlerce yıllık meseleleri kadın yaşamları üzerinden açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Belgesel yönü ağır basan zaman zaman da kurgusal öğeler kullanan bu çalışmalar, toplumun farklı kesiminden kadınlarla yapılan röportajların sahne metnine çevrilmesini içermektedir. Bu noktada karşımıza çıkan ve tez çalışması içinde alternatif mekan önerileri sunulacak olan oyun; **Lena, Leyla ve Diğerleri** olmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

RÖPORTAJLARDAN SAHNEYE TAŞINAN LENA, LEYLA VE DİĞERLERİ ADLI BELGESEL OYUNUN İNCELENMESİ VE ALTERNATİF MEKÂN ÖNERİLERİ

2.1. YAZARIN BELGESEL METİNLERİNE VE MODEL OYUNA İLİŞKİN GENEL DEĞERLENDİRME

Zehra İpşiroğlu'nun 2014 yılında yazdığı **Lena, Leyla ve Diğerleri** adlı tek kişilik oyun, toplumsal cinsiyet üzerine yürütölen bir araştırma projesi kapsamında yazılmıştır. Proje, toplumun farklı kesimlerinden kadınlarla yapılan röportajlar sonucunda dramatik metinler üretmeyi hedeflemiştir. Oyunun malzemesi somut belgelere dayanmakta, gerçek yaşam hikâyeleri sahneye taşınmaktadır. Oyunun detaylı analizine geçmeden önce kadın yaşamlarının görünür olmasına yönelik çabaları daha iyi algılamak adına yazarın toplumsal cinsiyet merkezli ve belgesel nitelikli diğer çalışmalarına kısaca bakmak yerinde olacaktır.

Yazarın toplumsal cinsiyet merkezli yayınlarından olan **Aydınlanan Yollar** adlı kitabı, Van yöresindeki kadınların ve kız çocuklarının yaşam öykülerini anlatmaktadır. Yazarın Van yöresine yapmış olduğu yolculuk ve elde edilen söyleşiler sonucunda oluşturulan kitap; gelenek, töre, ekonomik zorluklar, şiddet, korku, gibi kavramların kadın ve kız çocukları üzerindeki etkilerini görünür kılmaya çalışmaktadır. Bu çalışmada dikkat geçen bir ayrıntı, ataerkil düşünüş yapısını gözler önüne seren niteliktedir. Eğitim hakkı ellerinden alınan kız çocuklarının okuma taleplerine destek veren anneler ve anneannelerin karşısında konumlanan babalar ve babaannelerin yer alması ataerkil yapının eleştirisi açısından önemli bir yerde durmaktadır. Yazar burada çok önemli bir saptamada bulunmakta ve ataerkil düşünüş biçiminin sürdürölmesinde kadının nasıl konumlandırıldığını göstermektedir. Yazar meseleyi şöyle ifade etmektedir:

“Kızlar anne tarafından, özellikle de annelerinden ve anneannelerinden destek görüyorlar çoğu kez. Buna karşılık

genellikle baba tarafı, özellikle de babaanne ataerkil sistemin koruyuculuğunu yapıyor. Başka bir deyişle sistemin sorgulanmaya başlanmasında mağdur durumda olanlar önyak oluyorlar. Dünyaya bir erkek çocuk getirmiş olan babaanne ise bir otorite olarak eril sistemin savunucusu konumunu benimsiyor. Hem anneanne hem de babaanne rollerini üstlenen bir kadın, kızların okuması konusunda konumuna göre farklı görüşleri mi savunuyor, bu da araştırılması gereken önemli bir konu” (İpşiroğlu, 2012, s. 18).

Zehra İpşiroğlu, toplumsal cinsiyet merkezli çalışmalarını Almanya ve Türkiye üzerinden sürdürmekte, Duisburg/Essen Üniversitesi Türkçe Öğretmenliği Bölümü ile Kurucusu olduğu olduğu Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü’nde akademik katkılarda bulunmaya devam etmektedir. İpşiroğlu’nun toplumsal cinsiyet araştırma projelerinin bir parçası olan ve göçmen kadınların sorunlarını dile getirmek adına kaleme aldığı **Özgürlük Yolları** adlı kitabı, Almanya’da Duisburg/Essen Üniversitesinde Türkçe öğretmenliği bölümünde yaptığı yaratıcı yazma ve yaratıcı drama aracılığıyla daha iyi tanıma fırsatı bulduğu, altı kız ve iki erkeğin yaşam öyküsüne dayanmaktadır. Geleneksel rollerden çıkarak özgürlüğün peşinden koşan gençlerin hikâyelerini anlatan kitap, belgesel yanı ağır basan; ama kurmacaya da yer veren, röportaj ve otobiyografi arasında bir yerde durmaktadır. Yazarın bahsi geçen diğer kitaplarını da aynı şekilde nitelendirmek yerinde olacaktır. **Özgürlük Yolları**, dinsel baskılar, ayrımcılık, toplumsal koşullanmalar, ataerkil yapılanma, gelenek ve görenekler, namus algısı arasında sıkışıp kalan ve sıkıştıkları yerden kurtulma çabasında olan gençleri anlatmaktadır. Bu kurtulma çabasında belli bir reçete sunulmamakta, her bir yaşam hikâyesi kendi beklentileri ve hayalleri doğrultusunda kurtuluşunu biçimlendirmektedir.

Zehra İpşiroğlu’nun toplumsal cinsiyet olgusuyla hesaplaşmayı sürdürdüğü **Tabular, Korkular ve Kadınlar** adlı kitabında, eril zihniyetin tabular ve korkular yoluyla baskı ve denetim altında tuttuğu kadınlık durumları sorgulanmaktadır. Kadınların yaşamlarının her alanına nüfus eden eril zihniyet, Almanya ve

Avusturya'dan verilen göç hikâyeleriyle de evrensel boyutta görünür kılınmaya çalışılmaktadır. **Tabular, Korkular ve Kadınlar** iki bölümden oluşmakta, ilk bölümde ataerkil düşünüş biçiminin kısılcacında tutulan kadınların konumu irdelenirken; kadın bedeninin erkeğin her türlü yaptırımına açık “mülkü” olarak algılanması, gelenek ve tabuların içselleştirilmesi, direnç noktalarının korkularla sıvanması, ataerkil gözlemci konumunda olan “başkalarının” ne demesi üzerine sürdürülen kadınlık rolleri ve namus kavramı, farkındalık yaratacak bir biçimde gündeme getirilmektedir. Kitabın ikinci bölümünde ise, eril düşünüş biçiminin yaşamlarımıza ne denli sızabildiği, kitle iletişim araçları ve sanat yapıtları üzerinden tartışılmaktadır. Yazar, burada vermiş olduğu örneklerle, televizyon dizileri ve sinema filmlerinde tekrar tekrar üretilen ataerkil düşünce biçimine dikkat çekmektedir.

Zehra İpşiroğlu'nun toplumsal cinsiyet merkezli ürettiği çalışmalarına örnek gösterilebilecek **Haneyeye Tecavüz** adlı kitabı da alana kazandırılan önemli bir çalışma olarak durmaktadır. Belgesel-roman özelliklerini barındıran kitap, şiddeti farklı boyutlarda yaşamış yedi kadının yaşam hikâyelerine dayanmaktadır. Toplumun farklı kesimlerinden gelen yedi kadının ortak paydası; aynı ataerkil düşünüş biçiminde bir varlık belirleme çabaları olarak okunabilmektedir. Kadınların kendi yaşamlarıyla yüzleştiği, zaman zaman da yüzleşmeden kaçtıkları bu çalışmada, hikâyeler arasında bağlantılar kurulmakta, birinin bir köşeye bıraktığı umut diğeri tarafından daha da ileriye taşınmaktadır. Kitabın göze çarpan hikâyelerinden biri, ataerkil pazarlık içine giren ve o dili kullanarak ayakta durmaya çalışan bir falcı kadını işlerken; diğeri, cinsel taciz karşısında susmayan bir hemşirenin ataerkil toplum ve kurumlar tarafından suçlu ilan edilmesini; bir diğeri ise, kocasından gördüğü şiddeti cinsiyet rolleri üzerinden içselleştiren öğretmen bir kadının hikâyesini anlatmaktadır.

Kitabın malzemesini kadınlarla yapılan röportajlar oluşturduğundan dolayı bu tez çalışmasının model oyunu olarak belirlenen **Lena, Leyla ve Diğerleri** oyunuyla birebir yakınlık kurulmaktadır. Biri belgesel-roman, diğeri de dramatik metin olarak tasarlanan röportajlar aynı hedefe yani kadının görünür kılınması adına hikâyesini dillendirmesine odaklanmaktadır. Kadının kendisini anlatması kolay mıdır? Yazar bütün bu yaşam hikâyelerini açığa çıkardığı röportajların ve yazma sürecinin neresinde bulunmaktadır? İpşiroğlu ile yapılan bir söyleşide bu soruların yanıtlarını şöyle bulmaktayız:

“Aslında ben sadece farklı toplumsal katmanlardan gelen, farklı olaylar yaşamış olan ama yine de yaşamları bir yerde kesişen bu kadınların öykülerinde odaklaştım. Onlarla empati kurarak ruhlarına girmeye çalıştım. Yani sadece söylediklerini değil söylemediklerini de anlamaya çalıştım. Acılarını, çaresizliklerini, suskunluklarını... Şöyle diyebilirim yazma sürecinde hep onlarla birlikte yaşadım. Onlar bana çok ama çok şey öğretiler. Öncelikle bir soruna dışardan bakıp hemen bir değerlendirme yapmamayı öğretiler. Sözgelimi bir kadın nasıl şiddet görebilir, böyle bir şeyi nasıl yaşayabilir, buna nasıl dur diyemez, bunu hiç anlamazdım. Ama Serra'nın ruhuna girdikten sonra bunun nasıl olabileceğinin birden bilincine vardım. Dahası kendimde, bilinçaltımın derinliklerinde bile ondan bir şeyler buldum. Diğer kadınlarla da benzer yaşantılarım oldu. Ben şiddet yaşamadığıma göre bu kadınların ötesinde bir yerdeyim gibi tepeden bakan bir duygu hiç oluşmadı bende. Tam tersine her kadından benden de bir parça var. Çünkü her şeyin bir bütün olduğuna inanıyorum ben. Ataerkil bir kültürden geliyoruz, bunun sadece toplumsal sorunlara değil geleneklere de bağlı olan izlerini hepimiz taşıyoruz” (İpşiroğlu, 2016, s. 93).

Haneyecavüz adlı belgesel roman, erkek egemen ilişkilerin içerdiği şiddeti görünür kıldığı ve bunu yaparken inandırıcı kadın karakterler yarattığı gerekçesiyle, Duygu Asena'nın anısını ve fikirlerini yaşatmak için düzenlenen “Duygu Asena Kadının Hâlâ Adı Yok Roman Ödülü” ne 2016 yılında değer görülmüştür. Yazar kaleme aldığı kadın hikâyelerinin bitmemiş olduğunu, okurlarıyla buluştukça onlar tarafından yazılmaya devam edeceğine inanmaktadır. Bu bağlamda, **Haneyecavüz** özelinde alınan bu ödül, toplumsal cinsiyet çalışmalarına dikkat çekmek, kadınların kendi hikâyeleriyle yüzleşmeleri ve toplumsal konumlarını eleştirmeleri açısından önemli bir yerde durmaktadır.

Feminist ve belgesel çalışmalar açısından kadın yaşamlarının anlatılması, anlatılanların edebi ya da dramatik metne dönüştürülerek seyirci/okurla buluşması, kadınların kendilerini yazmasının ne kadar önemli olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, Zehra İpşiroğlu'nun **Kadınların Gözünden Yazmak ve Yaşamak** adlı kitabı, değinmeden geçilemeyecek çalışmalar içinde yer almaktadır. Bu çalışmada, yine kadınların yaşam öykülerine yer verilmekte; ancak bu defa toplumda belli bir konuma gelmiş olan kadınların neler yaşadıkları ve bunları dile getirme cesareti noktasında tasarlanmış görülmektedir. İpşiroğlu'nun bu projesinde, kırk yaş üstü olan kırsal ve kentli kadın yazarlarla çalışılmış, yazarlara toplumsal cinsiyet üzerine sorular gönderilerek, o sorular ekseninde yaşamlarını tekrar kurgulamaları istenmiştir. Toplumsal cinsiyet merkezli sorular ekseninde kendi yaşamlarıyla yüzleşme ve yazma cesareti gösteren kadın yazarların, kırsal ve kentli olarak farklı coğrafyaların bilgisiyle meseleye dâhil olmaları büyük bir önem arz etmektedir. Toplumsal cinsiyet açısından belli rollerin daha çocuk yaşta içselleştirilmesi, aile yapısı ve yaşanılan coğrafya ataerkil engelleri daha da derinleştirebilmektedir. Kentli ve kırsal kesimden gelen kadın yazarların yaşam öykülerinden bütün bir ataerkil toplum yapısı çıkarılabilmektedir. Bu otobiyografik çalışmada, kırk yaş üstü ve belli bir yaşam deneyiminden gelmiş kadın yazarlar toplumsal cinsiyet açısından yaşamlarını yeniden kurgulamışlardır. Bu çalışma özelinde kadın yazarların kendi yaşamlarını anlatabilmelerininin, diğer kadınlar açısından önemli bir motivasyon kaynağı olabileceği düşünülmektedir.

2.2. LENA, LEYLA VE DİĞERLERİ' NİN İNCELENMESİ

Lena, Leyla ve Diğerleri adlı oyunun hikâyesi şöyledir: Ön oyunla başlayan oyun, beyaz rengin ağırlıklı kullanıldığı bir akıl hastanesinde geçer. Oyun, Lena/Leyla adındaki kadının yaşam hikâyesini anlatır. Lena/Leyla'ya doktoru yaşadıklarını anlatması gerektiğini, anlatmanın iyileştirici yanını ve hikâyesinden kurtulması için tek yol olduğunu söylemiştir. Sondan başa doğru anlatılarla ilerleyen oyunda Ukrayna-Kiev'li olan Lena adlı kadın karakterin, Ukrayna'da inşaat işçisi olarak çalışan Mustafa'ya âşık olması, İstanbul'un varoş mahallesi Güneşören'e gelmesi ve Leyla olma süreci anlatılır. Mustafa İstanbul Güneşören'deki gecekonduşundan çıkıp Ukrayna/ Kiev'e göçmen işçi olarak gitmiştir. Oyunda ki olayların başlangıç noktası Kiev'dir. Göç ile gelen problemler cereyan etmiştir.



Görsel 2.1. İstanbul gecekonduları ve gökdelenlerinden bir görüntü

Göç Olgusu tarihsel gerçeklik içerisinde hep var olmuştur. Bir başka deyişle teknolojik gelişmeler, yeni üretim teknikleri, iklim değişiklikleri gibi konular nüfus hareketliliğini de beraberinde getirmiştir. Milletlerin oluşumu, savaşlar, afetler vb. zorunlu ve gönüllü göçü meydana getirmiştir. 1960'lı yıllarda Avrupa'da birçok ülke iş gücü açığını kapatmak için dış ülkelere göçmen işçi almaya başlamıştır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra hızlı bir ekonomik büyüme için bu talep şarttı. Ülkemiz de dış ülkelerin talebini karşılamak adına yaptığı anlaşma ile Almanya başta olmak üzere Avrupa'ya göçmen işçi göndermiştir. Oyundaki karakterimiz Mustafa'da Ukrayna Kiev'e göçmen işçi olarak gitmiş göç ile gelen bir takım sorunlar ortaya çıkmıştır.



Görsel 2.2. Türkiye'den Avrupa'ya giden göçmen işçiler

Mustafa, Ukrayna'ya işçi olarak gitmiş, beraberinde Lena ile yaşayacağı “**kültür**

çatışması”nı da içinde barındıran birlikteliği başlamıştır. Kültür çatışması; farklı kültürlere sahip insanların davranış normları ve değerlerinden kaynaklanır. Her birey kendi kültürünün değerine göre davranır. Farklı kültürlerdeki insanlar davranışlarını kendi dünya görüşlerinde filtreleyerek belki de tümüyle zıt bir görüşe varabilir. Bu durum değerlerin çatışmasına, güçlü olumsuz duyguların ortaya çıkmasına sebep olabilir. Oyunda Lena Ukrayna/ Kiev’den - İstanbul/ Güneşören’e geldiğinde yoğun kültür çatışmasına maruz kalmıştır.



Görsel 2.3. Kültür çatışması

Lena’nın, âşık olduğu Mustafa’nın peşine takılarak Güneşören’e gelmesinden, hikâyesinin bizlere ulaşmasına kadar geçen sürenin yaklaşık otuz yıl olduğu anlaşılır. Oyunun şimdisinde kadın karakter kırk beş yaşlarında ve bir akıl hastanesinde karşımıza çıkar. Lena, İstanbul Güneşören’e geldikten sonra geçmişine sırt dönmek zorunda kalır. Lena, ondan beklenenler doğrultusunda bütün bir aileye hatta topluma karşı sorumlu kılındığını; eş, gelin, anne rollerinin altında ezilerek Leyla olma sürecinde içselleştirir. Lena’nın sosyoloji eğitimi gören, dans edip şarkı söyleyen, özgürlüğüne düşkün yanları kendini hissettirmeye başlar ve Leyla’nın mevcut koşullarıyla çelişen bir noktada iç çatışma yaratır. Lena ile Leyla arasında sıkışıp kalan ve kendi kimliğini bulamayan kadın çalışmaya karar verir. Lena/ Leyla ailesine ve çevresine başkaldırarak görüşmek için gittiği işe kabul edilir. İş başlayıp, aradan aylar geçtikten sonra kendine olan güvenini kazanma yoluna girer. Lena/Leyla göç ettiği ülkenin Güneşören’den ibaret olmadığını düşünmeye başladığı, çalıştığı yerde başörtüsünü açabildiği, çocuklarıyla bir gelecek hayal ettiği, başka bir kimlik belirleme yoluna girdiği ve

“Leyna” adını tercih ettiği bir sürece girer. Lena/ Leyla ve çalıştığı süre içinde Leyna olmaya çalışan kadın, çalıştığı yerin genel müdürü tarafından odasına çağrılır. Bu çağrı üzerine terfi alacağını, maaşına zam yapılacağını, Rusça çevirilerde kendisinin kullanılacağını düşünen Lena/Leyla/Leyna kötü bir sürprizle karşılaşır. Genel müdür, kadın çalışanın iş yerinde başını açmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Herkesin inancına saygıdan söz eder ve iş yerinde de başını kapatması şartıyla işe devam edebileceğini söyler. Oyunun sonunda Lena/Leyla/Leyna, geçmişinin tüm sesleri eşliğinde sinir krizi geçirir. Kadın karakter geçirdiği sinir krizi üzerine akıl hastanesine kaldırılır (Candan, 2018, s. 303-304).

“Lena Leyla ve Diğerleri, 1989 sonrası dünyada pek çok farklı alanda önemli bir sorgulama alanına dönüşen “göç ve kimlik” meselesine kadın penceresinden bakıyor. Sovyet Rusya döneminde çocukluğunu ve ilk gençlik yıllarını yaşamış bir kadının yaşadığı aşkın peşinden Türkiye'ye gelişi ve kendini kültürel uyumlanma çabası ile burada var etmeye çalışması dünya tarihinin yakın dönemine de ayna tutuyor. Çernobil Nükleer Santrali'nin patlaması sonucu yaşanan büyük kayıplar, Sovyetler Birliği'nin çöküşü ile dünyanın geçirdiği dönüşüm ve küresel bir şehir olarak büyüyen İstanbul, kentte merkezin dışında oluşan yoksul kenar mahalleler, o bölgelerde yükselen muhafazakarlık gibi tarihsel süreçler bir kadının göç ve kimlik arayışının paralelinde ilerliyor. Oyun aslında Sovyetler Birliği'nin yıkılmasının ardından kapitalizmin en güçlü araçlarından birine dönüşen küreselleşme fikri için de önemli sorular barındırıyor. Bu büyük vaad mobil yaşam, çokkültürlülük, dünyanın küçülmesi gibi söylemleri içeriyor. Evet küreselleşme ile sermayenin hareket kabiliyeti artıyor ancak söz konusu olan insan göçü olduğunda beraberinde ne tür sorunlar yaşıyor ? Zehra İpşiroğlu yazdığı oyun ile buraya ait kültürel, sosyal, siyasi ve ekonomik sorunları yabancı göçün penceresinden tartışabileceğimiz yeni bir imkân sunuyor. İçinde kayb olduğumuz meselelere mesafeli bakabilmemizi sağlayan aslında bir yabancı

olan Lena'nın gözü. Lena, Leyla'ya dönüşmeye çalışırken biz de kendi sorunlarımıza hem içeriden hem de dışarıdan bakabileceğimiz güçlü bir bakış açısı kazanmış oluyoruz” (İpşiroğlu, 2018, Şubat 17).

Lena, Leyla ve Diğerleri adlı oyun akıl hastanesinde bitmekte, bittiği yerden başlamaktadır. Ön oyun, oyunun geçtiği tek mekân olan akıl hastanesinde, Lena/Leyla kadın temsilinin yaşam hikâyesini anlatmaya başladığı ve neden anlattığını ifade ettiği bir noktada kurgulanmaktadır.

“Leyla adı kafandan çıkmıyorsa,” diyor doktor, “Lena ile Leyla’yı da unutamıyorsan, tekrar tekrar anlat kendine öykünü. Kendi yaşamını değil de bir başkasının yaşamını anlatıyormuşsun gibi anlat. Anlattıkça kurtulacaksın bu öyküden. Varsayalım ki bir tiyatro sahnesindesin, seni izleyen, senin öykünü dinlemek isteyen yüzlerce insan var karşında. Onlara anlat. Öyle anlat ki onlar da yüreklerinde duyabilsinler senin yaşadıklarını.”

(Yüzünde bir umut ışığı belirir)

“Kim bilir kaç kişi senin öykünde kendi öyküsünden de bir şeyler bulacaktır. Kaç kişinin yüreği senin için çarpacaktır. Paylaş onlarla...”

“İyileştirici gücü vardır anlatmanın, paylaşmanın,” diyor doktor. “Anlatan için de, dinleyen için de. İlaç gibi... Sonra gün gelecek kendin noktalamak isteyeceksin öykünü... Artık anlatmak istemeyeceksin... İşte o zaman iyileşmişsin demektir. O zaman sıfırdan başlamak gücünü bulacaksın kendinde...” (İpşiroğlu, 2014, s. 19).

Kadının ne zamandan beri akıl hastanesinde olduğunu, hikâyesini kaç defa anlattığını ya da daha kaç defa anlatacağını bilmemekteyiz. Ancak, hikâyesini maruz kaldığı şiddetin etkisini azaltmak için anlattığını bilmekteyiz.

“Erkek egemen bir dünyada kadın olarak kendini gerçekleştirebilmek, büyük mücadeleler vermek demek çoğu zaman. Bazen etrafımızı çevreleyen egemen söylemlerle, bazen erk görme biçimiyle, bazen de ataerkiyi içselleştirmiş olan kendi benliğimizle mücadele etmek demek. Üzerimize yapıştırılan, varlığımızı kalıplaştıran sıfatların dışında biri olduğumuzu, olabileceğimizi fark etmek de kolay değil, farkındalığı yakalamış olanlarımızın kendini kabul ettirebilmesi de. Hep arada kalmışlıklarla ve yapılması gerekenler listesiyle sürdürüyoruz yaşamımızı. Önce babamızın kızı, sonra kocamızın karısı, çocuğumuzun anası oluyoruz. “Ben” olamıyoruz, olmuyoruz ya da... Öylesi daha kolay geliyor belki. Memnun etmeye çalıştıklarımız listesinde kendi adımız yok. Başkaları mutlu olduğunda, başkaları bizi onayladığında hayata kaynayabiliriz gibi geliyor belki de. Sürüye uyabilenimiz çok, peki ya uyamayanlarımız? Kendi benliğini içinde öldüremeyenlerimiz... İkisini birden yaşamak zorunda kalanlarımız... Hatta üçüncü dördüncü kimlikler bulmaya çalışanlarımız... Bu parçalanmışlık içinde kendine, kimliğine, isteklerine yabancılaştırılmış kadınlardan biri de Lena. (...) İpşiroğlu Lena'nın hikâyesi üzerinden kadınlık durumunu irdelerken, ailelerin, devletlerin, dinlerin şekillendirdiği ve erkek egemenliği altında benliğini kaybeden tüm kadınlardan bahsediyor. Kimlikleri arasında sıkışıp kalmış ve bulmaya çalıştığı çıkış yolları her seferinde bir başka erk zihniyet tarafından kapatılan kadınlardan... Okuyanların bu kadınlarla özdeşleşmelerini değil, olanlara dışarıdan bakarak düşünsel bir sürece girmelerini hedefleyen yazar, oyunun kurgusunu kronolojik bir çizgide götürmüyor çünkü alıştığımız neden sonuç kalıplarıyla kesin yargılara varmamızı istemiyor. Biçimde tercih ettiği bu parçalı anlatım, bizi oyun kişinin parçalanmışlığına tanık ediyor ve neler olacak diye merak ettiriyor” (Ataoglu, 2015, Aralık 21).

Kronolojik zaman kurgusunu ortadan kaldırarak sondan başlayan oyun, kadını ataerkil sistemin kurbanı olmaktan kurtarmakta, hikâyenin yeniden ve tekrar tekrar anlatılmasını sağlamaktadır. Doktor, Lena/Leyla kadın temsiline, bir tiyatro sahnesindeymiş gibi kendi yaşamını anlatmasını, bunun hem anlatan hem de dinleyen için iyileştirici etkisi olduğunu söylemektedir. Anlaşıldığı gibi, seyirci/alımlayan oyunun daha başında bir hikâyeye ortak edileceğini, o hikâye yoluyla da kendi hikâyesini yeniden kurgulama yoluna gideceğini anlamaktadır (Candan, 2018, s. 305). Tijen Savaşkan, oyunun geçtiği ataerkil yapıyı, bu yapının kadın temsili üzerindeki etkilerini ve oyunun kurgusunu aşağıdaki biçimde değerlendirmektedir.

“Leyla, tüm kapatılmışlıklarına, kısıtılmışlıklarına karşın, içindeki Lena ile sürekli çatışarak ya da yüzleşerek, hayatını sürdürmeye çalışırken, Leyna olarak kendisi için ufak bir çıkış, bir kurtuluş yolu bulduğunu sanıyor. İşe girerek geldiği bu noktada mutlu ve kendini gerçekleştirme yolunda tam bazı adımlar atmışken, ne yazık ki hayat ya da içinde yaşadığı düzen onu başladığı noktadan daha da geriye götürüyor. Yaşadığı ruhsal patlama ve histeri kriziyle bir akıl hastanesinde kendini sağaltmaya çalışırken ilk kez ön oyun içinde buluşuyoruz onunla. Elinde güncesiyle. Ama öykü böyle özetlendiği gibi akıp gitmiyor. Kopuk kopuk, farklı katmanlarda, mekanlar ve zamanlar arası sıçramalarla, döngülerle, çeşitli dil düzlemleriyle, bir yandan uzak, diğer yandan içimizde çok tanıdık, ama çoğu zaman sarsıcı, yabancılaştırıcı ve düşündürücü. Alışıl gelmiş aşk, evlilik, annelik ve mutsuzluk öykülerinden farklı. Çünkü bildiğimiz, içselleştirdiğimiz, beklenen kırık kadın öyküsü formatından farklı. Görünen öykünün içinde, başka bir öykünün ağır sancuları gizli. Hem yerel hem de evrensel düzlemde, kendini var etmeye, duyurmaya çalışan, özne olmaya uğraşan, çırpınan, bazen fısıltıyla bazen bağırarak kulaklarımıza, yüreklerimize sızmaya çalışan bir değil, birçok kadının öykü parçaları var bu oyunda. Görünür olabilmek, anlamak ve anlatabilmek için yollar arayan, yüzyıllardır

boşlukta asılıp kalmış, sonsuz sayıda kadının, var olan dilin ve öykünün dışında, başka bir dil ve yol bularak ortaya çıkma sancularının da öyküsü bu. Zehra İpşiroğlu, Leyla/Lena'nın öyküsüyle, bu zorlu patikalarda, bize ufacık ışıklar tutarak 'öteki' öykünün yolunu biraz olsun aydınlatmaya çalışıyor” (Savaşkan, 2014, Mart 13).

Hikâyenin akıl hastanesine taşınması oyunun kurgusal tek yanı olmasına rağmen tüm anlam katmanlarını etkileyecek güçtedir. Kadınlar, toplumsal cinsiyet rolleriyle yüzleşerek dile geldikleri ve ataerkil düşünüş biçimi içinde bir farkındalık yarattıkları noktada mevcut otoriteyi tehdit eden bir konumda görülmektedir. Buradan hareketle dile gelen kadınların söylemi her zaman aklın dışında kodlanmaktadır. Kökleri Ortaçağ'a kadar uzanan ve Viktoryen çağda bir kadın hastalığı olarak adı konulan “deliliğin” temelinde; pasif, bağımlı, eş ve anne olmak için doğmuş olan; ama ataerkil düşünce biçiminin bu kadın rollerine uymayan kadınların toplumdan uzaklaştırılmaları yatmaktadır. Bu eril yöneliş, her çağda “evdeki melek” imgesini güçlendirmek isteyen ve bu imgeye uymayan kadınlara karşı duyulan “korku” olarak okunabilmektedir. Bu bağlamda, **Lena, Leyla ve Diğerleri** oyununun bir akıl hastanesinde geçmesine, kadınlık tarihi açısından önemli anlamlar yüklenebilir.



Görsel 2.4. Kişilik bölünmesi görseli

Yukarıda değinmeye çalıştığımız nedenlerden ötürü, çağlar boyunca kadınlar akıl hastanelerinde susturulmuş görülmektedir. **Lena, Leyla ve Diğerleri** adlı oyun ise bu bilgiyi tersine çevirmekte, bir akıl hastanesinde kadının suskunluğunu bozmakta ve

kadınlık tarihinde, o mekânda suskun kılınan kadınları da içten içe hatırlatmaktadır. Üstelik akıl hastanesi oyunda kadın temsilinin “benlik” arayışına hizmet eden bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısacası; oyunda akıl hastanesi kadın temsilinin dilini çözmek için tasarlanmışken, kadın temsili de akıl hastanesinin dilini çözmekte ve kadınlık tarihinde önemli bir yerde duran o mekân üzerine düşündürmektedir. **Lena, Leyla ve Diğerleri** oyununun geçtiği mekân olan akıl hastanesi, bir yandan Lena/Leyla kadın temsilinin ataerkil düşünüş biçiminde en dibe vurduğu yer olarak görülmekte, diğer yandan da kadının bir varlık “benlik” belirleme noktasında büyütülen umudun rahmine dönüşmektedir. Bu açıdan diyebiliriz ki, akıl hastanesi hem oyun özelinde yüklenilen anlamlarla sınırları genişleyen bir mekân olmakta, hem de kadınlık tarihi açısından mekânın kullanımı tersinlenerek macro bir mekâna dönüşmektedir. Seyirci/alımlayan, cinsiyet rollerine uymayan kadınların aklın dışında kodlandığı ve toplumdan tecrit edildiği bir mekânda, Lena/ Leyla kadın temsilinin hikâyesine ortak edilmektedir. Anlatılar yoluyla hikâye derinleşmekte, farklı mekânlar ve cinsiyet rolleri görünür kılınmaktadır (Candan, 2018, s. 306).

“Adım Leyla. Kırk beş yaşımdayım. Güneşören’de yaşıyorum.(...) Mutfağın camından baktığımda dev binaları görürüm uzaklarda, işyerleri, bürolar, kuleler.. Nasıl yaşarlar acaba oralardaki insanlar, ne yer, ne içerler? Güneşören’dekilere benzemezler herhalde.(...) Mehmet liseyi yeni bitirdi, üniversite sınavlarına hazırlanıyor. Bilgisayara meraklı, belki bir gün o da şu iş kulelerinde iş bulur kendine. Bir oğlum daha var. Ramazan, o da onbeş. Kız çocuk istemedim. Kızın var mı derdin var derler bizim mahallede. Erkek başka tabii... Kayınvalidem bir oğlum olsun bir gözüm olmasın, kayınpederim bir oğlum olsun bir ayağım olmasın derlermiş... Yani bizim Mustafa için kör ve topal olmaya razı olmuşlar... Allah akıl versin... Neyse akıl değilse bile bir erkek çocuk vermiş ya Allah onlara... Sonra bir çocuk daha vermiş, üstelik de ne gözlerine ne de ayaklarına dokunmuş. (İçini çeker)Ama acısını benden çıkartmış, hem de nasıl... İlk oğlum Mehmet için kör, ikinci oğlum Ramazan için topal olmaya razı oldum ben, üstelik de böyle bir dilekte hiç bulunmadığım

halde”(İpşiroğlu, 2014, s. 21-22).

Ataerkil düşünce biçiminin kadına yüklediği rollerden birinin “annelik” olduğunu bilmekteyiz. Sistem içinde kadın doğurganlığı üzerine şekillenen ve kendi çıkarlarını korumaya çalışan bir yapı göze çarpmakta, erkek çocuk sahibi olmak ayrıcalıklı bir yerde tutulmaktadır. Cinsiyetçi sistem erkek çocuklar yoluyla eril dilin sürekliliğini sağlamakta ve onları doğuran kadınları da mağduru oldukları sistemin temsilcisine dönüştürmektedir. Ataerkil sistem içinde erkek çocuk sahibi olan kadınlar, kayınvalide oldukları zaman da başka kadınlar üzerinde kurulan denetimi güçlendirmektedirler. Oyunda, “*bir oğlum olsun bir gözüm olmasın*” diyen kayınvalide bu durumun en tipik örnekleri içinde gösterilebilir. Ukrayna- Kiev’den âşık olduğu Mustafa’nın peşine takılarak İstanbul- Güneşören’e gelen ve Leyla olmak zorunda kalan kadın; “*benim sahibim var, iki de oğlum. Mustafa sahibimdir benim, gözüm ayağım namusum her şeyimdir...*” (İpşiroğlu, 2014, s. 22). Demekte ve içine düştüğü yapıyı ne denli içselleştirdiğini göstermektedir. “*Leyla, Lena ve Diğerleri’nde temsil edilen kadın, kendi anti öyküsünü kurmaya çalışırken ya da İngilizce’de ifade edildiği gibi kendi tarihini (herstory/ history karşıtı) dayatılan eril öyküden kurtarmak için yeniden her şeyi seyirciyle paylaşıyor ve sürekli anlatıyor*” (Savaşkan, 2014, Mart 13). Yukarıda görüldüğü gibi, ön oyun olarak kurgulanan akıl hastanesi sahnesinde, ilk kez anlatma nedenini ifade ediyor kadın temsili. Anlatılan hikaye yoluyla kadını, erkeğin mülkü haline getiren ataerkil sistemin Leyla tarafından ne denli içselleştirildiği gözlenmektedir.

“Ailelerde hep kaynana gelin kavgası vardır ya. Bizde asla!... Kayınvalidem ne isterse yaparım. Onun gibi otururum, onun gibi konuşurum. Onun gibi yerim, onun gibi içerim... Her şeyim onun gibi işte... Onun gibi türkü söylerim...” (İpşiroğlu, 2014, s.23).

Kadın temsili, ataerkil düşünüş biçiminde kendine en yakın model olarak kayınvalidesini görmektedir. Kayınvalide, bir yandan Lena’yı öldüren ve Leyla’yı doğuran en önemli etken olmakta (ataerkil düşünüş biçiminin annesi), diğer yandan da iki oğlu olan Leyla’yı kayınvalide olduğu zaman sürdüreceği role hazırlamaktadır.

Leyla kayınvalidesi gibi yiyip-içen, oturup-kalkan ve onun gibi türkü söyleyen biri olduğunu dile getirirken, onun ataerkil sistemdeki yerini dolduracak biri olabileceğini imlemektedir. Oysa kayınvalide Leyla'yı tek başına sokağa salmayan, gerekirse kafasına terlik fırlatan, onu odaya kilitleyebilen bir kadın olarak da anlatılmaktadır. Bu yaklaşımın mağduru olan Leyla susmakta ve kayınvalidesinin otoritesine boyun eğmektedir. Ataerkil düşünüş biçiminin kadınlardan istediği iki şey önemlidir; susmak ve uyum sağlamak...(Candan, 2018, s. 308).

“Kızlar, kadınlar hep susarlar buralarda. İçlerinde fırtınalar kopsa da susarlar... Öyle patdadak konuşmazlar... Ama bir keresinde... Öffff...

(Sıkılarak, kendini savunur gibi)

Yani anlarsanız, ne yapayım işte, ev işleri, kayınvalidemin dırdırı, Mustafa'nın eve hiç gelmemesi, misafirler öff... ben de bir gün birden patladım... Abuk sabuk konuştum öyle, ne dediğimi hatırlamıyorum bile... Yanlış tabii, çok yanlış... Mustafa'yı utandırdım... Bir gün de bir yorulmuşum ki ayakta bile duramıyorum. Evde kayınvalidemin dışında kimsecikler yok. Bir güzel çay döktüm, ona da, kendime de, sonra da çöktüm orada bir yere... Sevinir sandım, ne bileyim bu kadar kızacağımı... Mustafa da duymaz mı bunu, yerin dibine battım utancımından... Susmayı da, saygıyı da zamanla öğrendim, kolay olmadı tabii...” (İpşiroğlu, 2014, s. 23).

Leyla olma sürecinde susmayı öğrenen kadın, belli deneyimlerden geçerek ve kadın olmasının doğal sonucuymuş gibi ona dayatılan ataerkil kalıpları kabul etmekte, içselleştirmektedir. Kabul etmeye yaklaştıkça kayınvalidesiyle uzlaşmaya, kocasını utandırmamaya, kalıplara uymayan yanlarını törpülemeye başlamaktadır. Oyunun kendi tabiriyle “kopya” olmaktadır. Kopya olmasının nedeni; Lena'dan vazgeçmesi, kayınvalidesini taklit etmesi, uyumlu bir eş ve anne olmaya çalışmasında yatmaktadır. Leyla üzerinde ezici bir otorite kuran kayınvalide çatışılacak bir noktada değildir. Leyla hem gelin olarak söz söyleme hakkına sahip değildir, hem de yabancı gelin olarak katmerli bir biçimde ötekileştirilmiştir. Leyla, cinsiyetçi sistemin suskun ve görünmez

kıldığı kadınların ön saflarında yer almaktadır. Bu noktada önemli bir ayrıntıyı dile getirmek gerekmekte. Yazar bu denli olumsuz koşullarla çevrelediği kadın temsili üzerinden bir düşünüş, kaybeden bir hikâye, mağdur bir kadın yaratmaya çalışmıyor. Savaşkan bu durumu şöyle dile getirmektedir:

“Leyla/Lena yaşadıklarını hem ironik/komik hem de sert yüzleşmeler ve çatışmalarla paylaşırken, kadın seyircinin bir şekilde farkındalık kazanarak oyun boyunca sürekli düşünsel düzeyde kalabilmesini mümkün kılıyor. Aksi halde okur/ seyirci kadının düşünüşüne engel olunamayacak hüznü bir öyküye tanıklık etmek zorunda kalacaktı. Bu durumda hastanedeki gizli umut ise tümüyle görünmez olacaktı. Sadece kronoloji bile bazen sanal olarak bu süreci dayatan eril bir seçim. Diğer yandan, parçalanmış kadın karakterin defalarca kendi öyküsünü anlatarak gerçek kimliğini bulma süreci, erkek egemen dili ve öyküyü bozarak kusması ve ondan kurtulması olarak da yorumlanabilir. Oyun, dilin var olan sembolik düzleminin, saygın konumunun Lena'nın yeni bir dil öğrenme sürecinde nasıl kırıldığını gösteren örneklerle dolu. Leyla bu dili kusarken, yani anlatırken bir yandan da dilin sembolik yapısını bozan sözcüklerle erkek egemen dili bize yabancılaştırıyor. Yeni dili ve bir anlamda da yeni kültürü öğrenme sürecinde, günlüğüne kaydettiği çeşitli harflerle başlayan sözcükleri alfabetik olarak sıralanırken, önce normal başlayan sözcükler birden çok kaba, tabu ve bir kadına “yakışmayan” ya da tek tek söylendiğinde bağlamından koparak anlamsızlaşan sözcüklere ve sözcük gruplarına dönüşerek dil yoluyla kültüre de bir yabancılaşma yaratıyor” (Savaşkan, 2014, Mart 13).

Leyla'yı yaratan ataerkil sistem, kadınları, kızları susturan ve içlerinde fırtınalar kopsa bile konuşurmeyen bir yapı olmaktadır.

“Çok şükür ki kızım yok. Çekilir şey mi? Kız çocuğu anneye çok

yakındır; onu örnek alır. Kızım olsa Allah aşkına benim neyimi örnek alacak?

(Sert ve otoriter bir sesle)

Kızlar cevap vermez, kızlar yüksek sesle gülmez, kızlar şunu yapmaz, bunu yapmaz. Bizim mahallede millet işini gücünü bırakır, kızları kollar. Havva'nın cep telefonu varmış. Neden acaba? Mutlaka biriyle mesajlaşıyordur. Büsra'yı da internet kafede görmüşler yaa... Okuldan ödev vermişlermiş de, külahıma anlat sen onu..." (İpşiroğlu, 2014, s. 25).

Ataerkil sistem içinde anne, kız çocuğuna kendi yaşantısını miras bırakacağına farkındadır. Kendi yaşamının hem yaşanmasını istemez, hem de kaçınılmaz olarak yaşamak zorunda olduğunu bilmektedir. Leyla'nın kızı olmadığı için şükretmesinin temelinde bu gerçek yatmaktadır. Alıntıda ifade edildiği gibi, kızlar üzerinde toplumsal olarak üretilen cinsiyet rollerinin denetimi yine toplum tarafından sürdürülmektedir. Ataerkil sistemde kızlar birçok nedenden dolayı kollanmaktadır. Sistem tarafından kollanan kızlar, sorgulayıcı yaklaşımları, kimlik arayışları, cinsel dürtüleri açısından iğdiş edilmektedirler (Candan, 2018, s.309-310). Kadınlar üzerinde baskın bir biçimde devam eden bu süreç, baba evinde başlayan, koca evinde devam eden, özel ve kamusal alanda sürekli olarak varlık gösteren ataerkil bir mekanizma olarak işlemektedir.

"Heriflerin böğürmeleri, karıların miyavlar gibi ağlayan sesleri eksik olmaz buralardan... Ama komşular birbirlerini gördükleri anda yere bakıp susarlar... Uzun kollu elbiselerin altında gizlenen kızarıklıklar, sıyrıklar, kimi kez morarmış bir göz, şişmiş bir dudak... Kimse kimseyle öyle uluorta konuşmaz. Elâlemin kulağı vardır ya, elâlemden korkarlar. Yine de bazen kapı önünde fis fis fis fısıldaşır kadınlar. Beni gördüklerinde yemenilerini çekiştirerek susarlar, ne dediklerini anlamam bile..."

"Aile üzerine... Çatlayan duvarın üstünü alçıyla, sıvayla kapatmak. Üzerini örtmek acının. Aile duvarı yıkılmamalı. Aile içinde yaşanan ailede kalmalı..." (İpşiroğlu, 2014, s. 44).

Yukarıdaki alıntıda kadın temsilinin yaşadığı Güneşören anlatılmakta, cinsiyetçi sistemin kadınları konumlandıkları özel alanın sınırları ve orada yaşanan suskunluğun boyutları gözler önüne serilmektedir. Kalın duvarlarla çevrili evler ve çatlayan duvarları suskunluğun alçısıyla sıvayan kadınlar görünür kılınmaktadır. Ataerkil düzenin “aile” duvarlarını nasıl yapılandırdığı ve nasıl ayakta tutmaya çalıştığı ifşa edilmektedir. Erkek egemen yapı içinde kadınların payına düşen ise, bedenlerinde taşıdıkları morluk, ruhlarında taşıdıkları boşluk, dillerine vurulan kilitler olmaktadır. Tam da bu noktada, o duvarların arasında suskun kılınan kadınların hikâyelerini açığa çıkarmaları oyun özelinde önemli bir yerde tutulmaktadır. (Candan, 2018, s.310).

Öte yandan tüm bu yaşananlardan uzaklaşmak için Lena, Ukrayna’ya dönmeyi çok düşünür fakat o yıllarda (1986) Ukrayna’da nükleer santralde bir patlama olur. 4. Reaktör deney çalışması sırasında patlar ve **Çernobil felaketi** meydana gelir. Bu felaket yüzünden birçok insan hayatını kaybeder. Hatta bu durum dünyada en büyük felaketlerden biri olarak kabul edilir.

Lena’nın birçok yakını, arkadaşları, bu kazada ölmüştür. Yüksek radyasyona maruz kalan birçok insan ve yeni doğan çocuklarda biçim bozukluğu meydana gelmiştir. Çernobil şehrine Kiev 110 km uzaklıktadır. Lena’nın baba evi de felakete yakındır. Lena için bir çıkış yolu da kalmamıştır.



Görsel 2.5. Çernobil reaktör kazası



Görsel 2.6. Reaktörün patladığı nükleer santral-Çernobil



Görsel 2.7. Korunma giysileri giyen askerler



Görsel 2.8. Çernobil felaketinin olumsuz etkileri

Lena'nın hikâyesinde yer alan Çernobil felaketi, oyunun sahnelenmesinde öne çıkarılabilir. **Lena, Leyla ve Diğerleri** oyununda, sıkışmış bir mekân algısı yaratan ve akıl hastanesinde dile gelen bir kadın hikâyesiyle karşılaşmaktayız. Bahsi geçen mekân, kadın temsiline anlattıklarıyla geçmişinden de kesitler sunulan bir yere dönüşmekte, Lena/Leyla iç çatışması da belirginlik kazanmaktadır. Akıl hastanesi bir yandan ataerkil düşünüş biçimiyle şekillenen kadınların ifade edildiği Güneşören'de dört duvarla çevrili bir evin içine dönüşmekte, diğer yandan da geçmişte yemyeşil olan Kiev'in ağırlandığı bir yer olmaktadır.

“Bizim orada, Kiev’de, Ukrayna’da yani (...) (Canlanarak anlatır. Konuşurken neşe dolu küçük bir kıza dönüşür) Yeşil yemyeşildi çocukluğumun Kiev’i. Nehir kıyısında eski, muhteşem bir bina Okulumuz... Öğleden sonra okul çıkışı hadi çocuklar yüzmeye... Nikolai, Anna, Stani, Saşa... Park gezisi, piknik eğlencesi, muhabbet, gülme de bedava. Dudu benim oradaki on beş yaşımla karşılaşacak olsa, valla şok geçirirdi..(Kıkırdar)

Gezip tozmayı ne severdim, dans etmeyi, eğlenmeyi...

(Ciddileşerek) Ama okulu da aksatmazdım hiç... Sınıfın en iyi öğrencisiydim.

Erkek çocuk bizim oralarda da çok makbuldür tabii. Ama ayırım mayrım yoktu bizde, abim nereye ben de oraya. Aynı işleri yapardık, aynı okula giderdik, aynı cep harçlığını alırdık. Abim gibi ben de dilediğim zaman arkadaşlarımla çıkardım. Bir şeyi yaşarken bu hep böyledir sanırsın, başka türlü olabileceğini aklına bile getiremezsin... Hayallerim mi... vardı tabii, her genç kız gibi(...) Buralardan gideceğim, bütün dünyayı karış karış gezeceğim. Başka ülkeler, başka dünyalar, başka insanlar tanıyacağım... Yani düşünebiliyor musunuz? Kabıma sığamazdım, şu Kiev dar gelirdi bana, dar...

(Güler. Kollarını açarak davetkâr bir havayla)

Dar mı, başka ülkeler mi, başka insanlar mı Buyurun işte yeryüzü cenneti Güneşören'e!" (İpşiroğlu, 2014, s. 44).

Bu noktada seyirci/alımlayan hemen bir kıyaslama yoluna gidebilmektedir. Leyla / Lena - Güneşören / Kiev şeklinde yapılabilecek yaşanan coğrafya ya da yaratılan farklı kişilikler üzerinden bir tür kıyaslamaya girmek yanlış bir yöneliş olmaktadır. Bunların hepsi bir bütündür ve bir kadının hayatını oluşturmaktadır. Leyla'nın ataerkil yapı içinde doğuşunu, zaman zaman bu yapıyı içselleştirdiğini, zaman zaman da ironik bir biçimde dışına çıkararak anlattığı görmekteyiz. Lena, kendinden vazgeçerek, kendini yarım bırakarak, eğitimiyle aşkı arasında bir tercih yaparak ve pasif kalarak eril sistemi zaten içselleştirdiğini göstermektedir. Lena/ Leyla iç çatışması da bu noktada doğmaktadır. Leyla geçmişindeki Lena'dan kurtulamamakta, Lena'da şimdindeki Leyla'yı bırakmamaktadır. Geçmiş ve şimdi üzerinden sürüp giden iç çatışma, çok katmanlı ve çok sesli bir oyun yapısı yaratmakta, ataerkil düşünce kalıplarını görünür kılmakta, kadının benlik bölünmesini ve benlik arayışını açığa çıkarmaktadır.

"En kötüsü," diyor Lena. "İnsanın hapishaneyi kendi içinde taşıması..."

Kendime uygun bir iş bulsam... İş bulma sözünü bile

duymaya tahammülü yok ki Mustafa'nın. İnsan kafayı bir yere kilitlemişse mümkün değil açamazsın..." (İpşiroğlu, 2014, s. 49).

Oyunun ikinci bölümünde Leyla kendisini çevreleyen tüm olumsuz koşullar içinde ve zihninde duyduğu yönlendirmelerle çalışmaya karar vermektedir. Leyla bu kararı doğrultusunda herkesi karşısına almaktadır. *Mustafa'sız bir dünyada yaşayan Lena'ları özliyorum. Mustafa'sız bir dünyayı özliyorum...* (İpşiroğlu, 2014, s. 49). Diyerek iş görüşmesine tek başına gitmektedir.

Oyunun umutla başlayan ikinci bölümü, kadın temsilini akıl hastanesine yaklaştıran ve ataerkil düşünüş biçiminin "kadın açısından" kamusal alana da hâkim ve ezici gücünü gözler önüne sermektedir.

"Birileri beyefendiye yetiştirmiş dışarda başımı kapadığımı. İşyerinde başın açık dışarda kapalı nasıl iştir bu?"

"Seni zorladılar mı kızım konuşsana! Kim zorladı, hiç çekinmeden açık açık konuş yavrucuğum..."

"Biz kimseyi inancından dolayı taciz etmeyiz, anladın mı?"

(Yavan ağdalı bir sesle genel müdürün konuşmasını taklit etmeyi sürdürür)

"Biz demokratik bir ülkeyiz, biz insan haklarına saygılıyız. İnanma hakkı insanın en temel hakkıdır... Biz bu işyerinde çalışan herkese saygılıyız. Laf söyletmem, ne kendime ne de bu işyerine... Anladın mı evladım?"

Ee... evet efendim.

(...)

(Ne yapacağını şaşırılmış bir halde, öfkesini dizginlemeye çalışarak)

Başımı kaldırıp genel müdüre bakabilsem, ona ondan hiç korkmadığımı gösterebilsem, (...) ama başımı kimildata mıyorum ki... Dilim, boynum, başım, bedenim her yerim tutuldu)" (İpşiroğlu, 2014, s. 57-58).

Oyunun finalinde cinsiyetçi sistemi imleyen bütün seslerin kadın temsilinin üstüne karabasan gibi çöktüğünü görmekteyiz. Oyun, kadının dibe vurduğu bir sinir kriziyle birlikte akıl hastanesinde bitmekte ama bittiği yerden başlamaktadır. Savaşkan, oyunun finalini şu sözleriyle değerlendirir:

“Histeri krizi geçirirken eril dili etrafındakilere kusarak mahallenin “diline düşen” Leyla, içini kısmen boşaltmış ve belki de bu sefer boşalan yerleri kendi dilini yazarak / “dile düşerek” yeni kimliğini ve öyküsünü oluşturma mücadelesi içinde. Buradan sonra belki günceye de gerek duymayacak. Gerçekten de bir yerden sonra günceye gerek kalmıyor. Oyunun sonunda Leyla/ Lena’nın işyerine yeni genel müdürün, hayata bir kez daha tutunmaya çalışan Leyna’yı yok etmeye çalışmasıyla geçirdiği bu kriz belki de başka bir aydınlanmanın ve fark edişin tohumlarını taşıyor. Kriz onu akıl hastanesine sürükleyen nedenden çok, belki de dibe vurmanın olumlu metaforu” (Savaşkan, 2014, Mart 13).

2.3. İSTANBUL’DAN SİVAS’ A LENA, LEYLA VE DİĞERLERİ’ NİN SAHNE TASARIMI DEĞERLENDİRMESİ

Lena, Leyla ve Diğerleri adlı oyun, **Lena Leyla ve Ötekiler** adıyla Ayla Algan tarafından yönetilerek, Bakırköy Belediye Tiyatrosu'nda (BBT) 2014- 2015 sezonunda sahneye konulmuştur. Oyunda Lena / Leyla kadın temsilini Cihan Bıkmaz hayata geçirirken, oyunun dekor tasarımı Suzan Erbilin, sahne ışığı Yakup Çartık imzasını taşımaktadır. Oyun Bakırköy Belediye Tiyatrosu'nda 2018-2019 sezonuna kadar aralıksız sahnelenirken aynı sezon Sivas Devlet Tiyatrosu da bu oyunla seyircisiyle buluştu. Ayşen İnci'nin yönetmiş olduğu oyunun Sivas yorumunda; Lena / Leyla karakteri Filiz Demiralp tarafından canlandırılmakta, dekor tasarımı Özlem Karabay bakışından süzülmemekte, oyunun şarkı sözü ve müziği Sibel Algan'a ait olmaktadır. *“Kendimle Barıştım”* adlı şarkı sözünün bir kısmı yukarıda yer almaktadır.

Bakırköy Belediye Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunda, yönetmen Ayla Algan'ın

çatışmalar üzerine inşa ettiği rejisinde, oyunun asal çatışması olan Lena / Leyla çatışmasını projeksiyon kullanarak yaratmaktadır. Bu kullanımın (projeksiyon) tez çalışmasının ilk bölümünde detaylı olarak ele aldığımız gibi, Erwin Piscator'un film ve projeksiyon kullanım esasları doğrultusunda belgesel tiyatronun ayırt edici bir özelliği olduğunu bilinmektedir. Oyunun projeksiyon kullanımında sahneye yansıtılan "Lena" üzerinden karakterin kimlik bölünmesi açığa çıkmakta, Lena / Leyla asal çatışması görünür olmaktadır. Projeksiyon kullanımında oldukça büyük bir biçimde sahneye yansıtılan Lena'nın baskın ve suçlayıcı tavrı, Leyla'nın zaman zaman gölgede kalmasına yol açmaktadır.



Görsel 2.9. Lena, Leyla ve Ötekiler- oyun afişi (BBT)



Görsel 2.10. Lena, Leyla ve Ötekiler'in projeksiyon kullanımı/ genel (BBT)



Görsel 2.11. Lena, Leyla ve Ötekiler'in projeksiyon kullanımı/ detay (BBT)

“Cihan Bıkmaz'ın oyunculuğunda barkovizyonun da desteği ile her şeye üstten bakan kendini beğenmiş Lena ile çaresizlik ve öfke içindeki Leyla arasındaki ikilem, kişilik bölünmesini çok daha yoğun bir biçimde ortaya çıkıyor. Özdeşleşmeyi engelleyen sahne

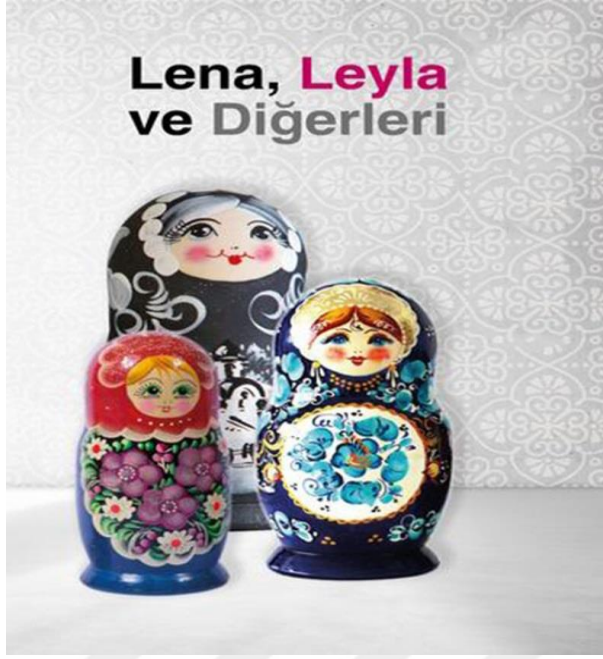
yorumu da izleyiciden etkin bir duruş bekliyor. Öyle ki izleyicinin büyük bir dikkat yoğunluğuyla oyunu izlemesi gerekiyor. İç patlamaları gösteren inişli çıkışlı bir oyunculuk, öfke, korkular büyük bir gerilim yaratıyor. Oyunun açık sonu da bu yorumda hiç de iç açıcı değil. Lena kimlik bunalımından kurtulacak mı, bu bunalımın sonucu kapatıldığı akıl hastanesinden çıkmayı başaracak mı belli değil” (İpşiroğlu, 2018, Ekim 17).

Lena, Leyla ve Ötekiler'in sahne gerisinde üç boyut yaratma düşüncesiyle duvar tasarlandığını görmekteyiz. Bu duvara hem Lena'nın görüntüsü yansıtılmakta hem de duvar simgesel olarak ataerkil yapıyı işaret etmektedir. Simgesel anlam alanında duvar; kadın temsili tarafından aşılması gereken bir engel olarak gösterilmekte, Lena / Leyla özelinde bütün kadınların sıkışmışlığını hatırlatmaktadır.



Görsel 2.12. Lena, Leyla ve Ötekiler – simgesel bağlamda duvarın aşılması (BBT)

Lena, Leyla ve Ötekiler oyununa ilişkin kullanılan görsellerden de anlaşılacağı üzere, atmosfer yaratımında ışığın katkısı inkâr edilemez bir noktadadır. Işık kullanımıyla kadın temsiline sıkışmışlığı açığa çıkarılmakta, duvara yansıtılan hapisane görüntüsüyle ataerkil yapı içindeki tutsaklığı ifade edilmektedir. Tasarımcı gözüyle bakıldığında diyebiliriz ki; oyunun bütün öğeleri ne özdeşleşmeye hizmet etmekte ne de tam olarak mesafe almayı sağlamaktadır. Bu yorumlama biçimi seyirci / alımlayanı arada bir noktada bırakmaktadır.



Görsel 2.13. Lena, Leyla ve Diğerleri/ oyun afişi (Sivas DT)

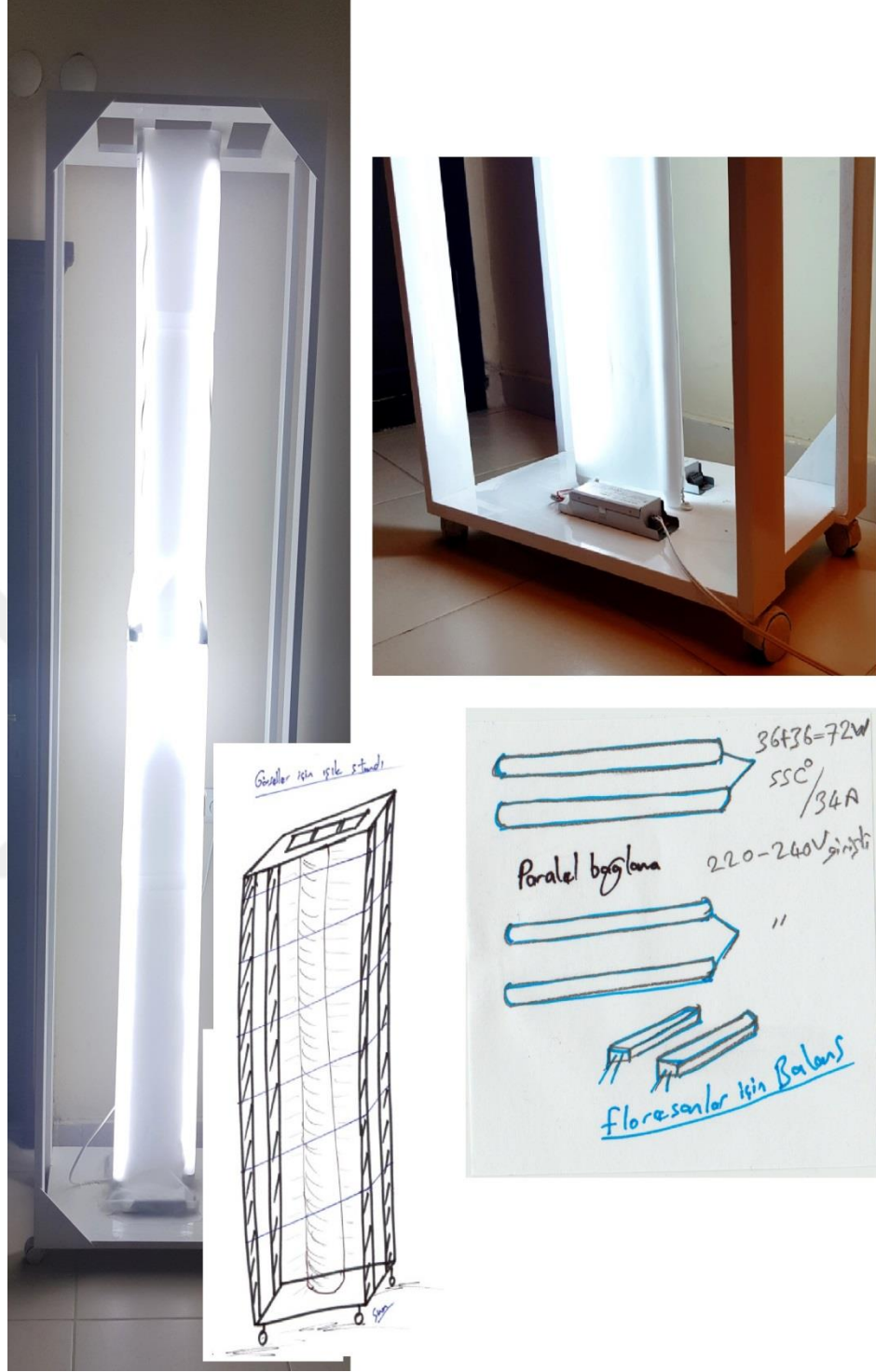
Sivas Devlet Tiyatrosu (DT) yorumunda **Lena, Leyla ve Diğerleri** oyununun dekoru yazarın oyun metninde ifade ettiği biçimde; beyaz rengin hâkim olduğu bir hastane odası olarak tasarlanmıştır. Bu yorumun Lena / Leyla asal çatışması hastane odasına yerleştirilen bir panoya düşen silüetle sağlanmaktadır. Adeta sırrı dökülmüş ayna görüntüsü yaratan bu yansıma, kadın temsilinin içsel çatışmalarının belli belirsiz hissettirilme çabası olarak okunabilmektedir. Oyunun dekor tasarımında bu akıl hastanesi odasını sıradan bir odadan ayıran fazla bir özellik olmaması düşündürücüdür. İç mekânın bu biçimde tasarlanması, kadın temsilinin kimlik arayışını, özgürlük umudunu destekliyor olabilir; ancak en azından pencerenin dışında parmaklık bulundurmamak mekânın gerçek anlamına hizmet edebilirdi diye düşünülmektedir.

Lena, Leyla ve Diğerleri oyununun Sivas DT yorumunda; atmosfer yaratımı, oyuncunun içerden bir oyunculuk sergilemesi, ışık kullanımının ve müziklerin duygusal etkiyi desteklemesi, dekor tasarımının nispeten ferah bir mekân yaratması sonucunda seyirci / alımlayanın özdeşlik kurmaya yakın bir noktada tutulduğunu anlamaktayız. Özdeşliğe yakın durulan bu nokta son derece dozunda bir nokta olmakta, eleştiri kanalları da açık tutulmaktadır.



Görsel 2.14. Lena, Leyla ve Diğerleri – Filiz Demiralp (Sivas DT)

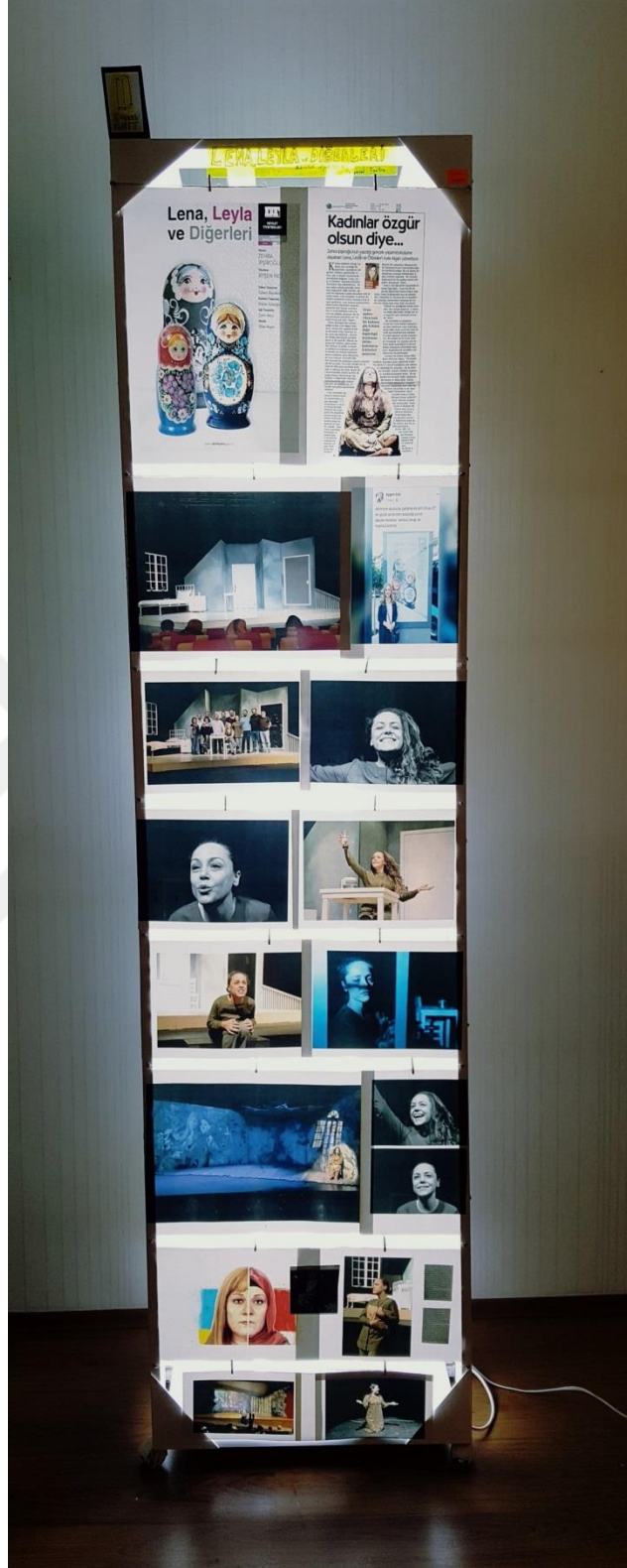
Aynı oyunu, farklı yorumlarla, aynı sezon içinde izleyebilmek çok nadir rastlanılan bir durumdur. Bu şansı elde edebilmemiz metnin farklı yorumlarını karşılaştırmalı olarak değerlendirme olanağı tanımakta, sahne etmenlerini kullanım biçimleri ve dekor tasarımı açısından anlam katmanlarının ne ölçüde zenginleştirilebileceği üzerine bakış açımızı geliştirmektedir. Bu tez çalışmasının alternatif mekân tasarımı aşamasına geçmeden önce, yukarıda bahsedilen her iki yorumun sahnelenmesine ilişkin dokümanlara yer verilen ışıklandırılmış bir “**Görsel Anıt**” oluşturulmuştur.



Görsel 2.15. Lena, Leyla ve Diğerleri - Görsel Anıtının ışıklandırma sistemi



Görsel 2.16. Lena, Leyla ve Diğerleri'nin Görsel Anıtı/ yandan



Görsel 2.17. Lena, Leyla ve Diğerleri'nin Görsel Anıtı/ önden

2.4. LENA, LEYLA VE DİĞERLERİ' NE ALTERNATİF MEKÂN ÖNERİLERİ

2.4.1. Maket Standı

Tez çalışması boyunca yapılan bütün araştırmalar ve düşünsel süreçler sonucunda, **Lena, Leyla ve Diğerleri** adlı oyuna alternatif mekân önerileri sunmayı hedefleyen noktasına gelindiğinde, bahsi geçen mekân önerilerine hizmet edeceği zemin yapmak adına, maketler için stant tasarlandı.

Öncelikle mekân önerilerinin üç kademeli yükseltiler şeklinde sunumuna yardımcı olacak iskelet / stant yapıldı. Bu stant üç makete eşit zemin oluşturacak şekilde dizayn edilmiştir. Suntadan zarif bir iskelet oluşturularak yapılmıştır. Her bir maketin zemin yüksekliği farklı, sahne tepe ışıkları aynıdır.



Görsel 2.18. Tasarlanan maket standı

Tepe ışıkları dışında, özel etki sağlanan local ışıklar için ışık kumanda ünitesi tasarlandı. Bu kumanda da 8 ışık hattı mevcuttur.



Görsel 2.19. Tasarlanan maketlere uygun ışık kumanda ünitesi

2.4.2. Mekân Önerisi 1: Hastane Odası

Lena, Leyla ve Diğerleri oyunu için önerilen alternatif mekânların ilki olan bu yaklaşımda, yazarın oyun metninde ifade ettiği biçimde; beyaz rengin hâkim olduğu bir hastane odası olarak düşünülmüştür. Sahne 1/20 ölçekte / 12 m en / 9 m boy / 8 m yükseklik şeklinde standarda yakın ölçülendirilmiş olup, 9 dikey, 6 yatay parçadan oluşmaktadır.



Görsel 2.20. Mekân Önerisi 1- Hastane Odası/ genel

Oyunun aslına bağlı kalınarak geliştirilen hastane odasında yatak, masa, tablo, etajer ve kapı bulunmaktadır. Kapının sahte perspektifli hastane koridoruna açılması hem sahneye derinlik kazandırmakta hem de kadın temsilinin uzun ve aydınlık bir yola doğru özgürleşeceğine işaret etmektedir.



Görsel 2.21. Mekân Önerisi 1- Hastane Odası sahte perspektif/ genel

Bu mekan önerisinde pencere ardında gördüğümüz yaprakları dökülmüş ağaç, hem kaidelere kökten destek veren tasarım ağacının uzantısı gibi düşünüldü hem de yapraksız (çıplak) olduğu için seyirci /alımlayanda mevsim algısı yaratması sağlandı. Diğer taraftan doğayla özdeşlik kurmaya çalışan mekân önerisinde, yağmur, rüzgâr sesi, yaprak hışıltısı şeklinde efekt kullanılması önerilmekte; doğanın psikolojik açıdan iyileştirme etkisinden yararlanılmaktadır. Oyunun asal çatışması olan Lena / Leyla iç çatışması projeksiyon kullanımıyla verilmektedir.



Görsel 2.22. Mekân Önerisi 1- Hastane Odası / üstten



Görsel 2.23. Mekân Önerisi 1- Hastane Odası/ arkadan



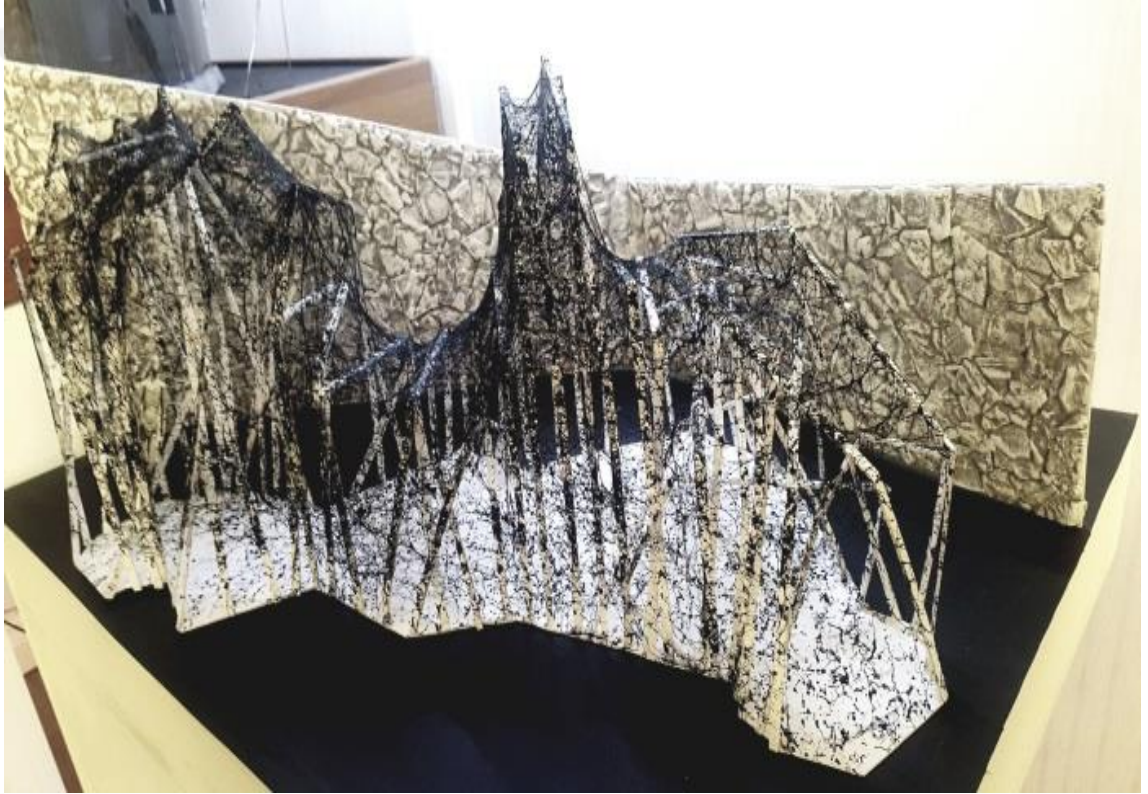
Görsel 2.24. Mekân Önerisi 1- Hastane Odası/ genel, detay



Görsel 2.25. Mekân Önerisi 1- Hastane Odası/ detay

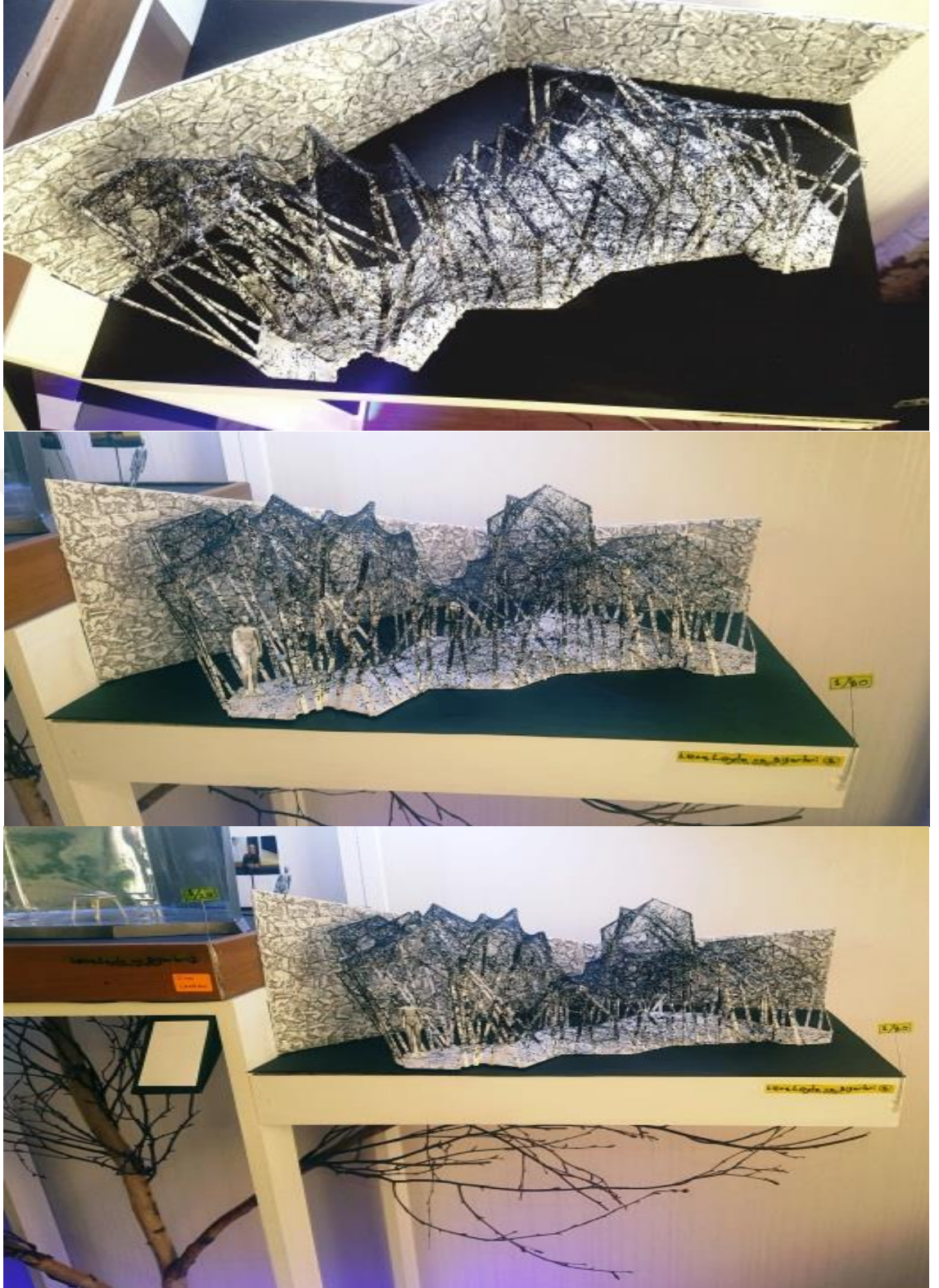
2.4.3. Mekân Önerisi 2: Kırılğan Dikmeler, Labirent ve Örümcek Ağı

Bu tasarımda oyunun iletisine doğrudan katkı sağlamak adına labirentler ve görünmez duvarlar kullanılmaya çalışılmaktadır. Sahne 1/20 ölçekte / 12 m en / 9 m boy / 8 m yükseklik şeklinde standarda yakın ölçüleştirilmiştir. Labirent şeklindeki kırılğan dikmeler, toplumsal baskı ve sıkıştırma mekanizmasının, kadın temsiline yolunu ve kimliğini bulma sürecinde yaşadığı zorlukların soyut ifadesidir. Sahnedeki çarpık dikmeler ince dikdörtgen alüminyumdan yapılmış ve örümcek ağı görünümünde sarılmıştır.



Görsel 2.26. Mekân Önerisi 2- Kırılğan Dikmeler, Labirent ve Örümcek Ağı

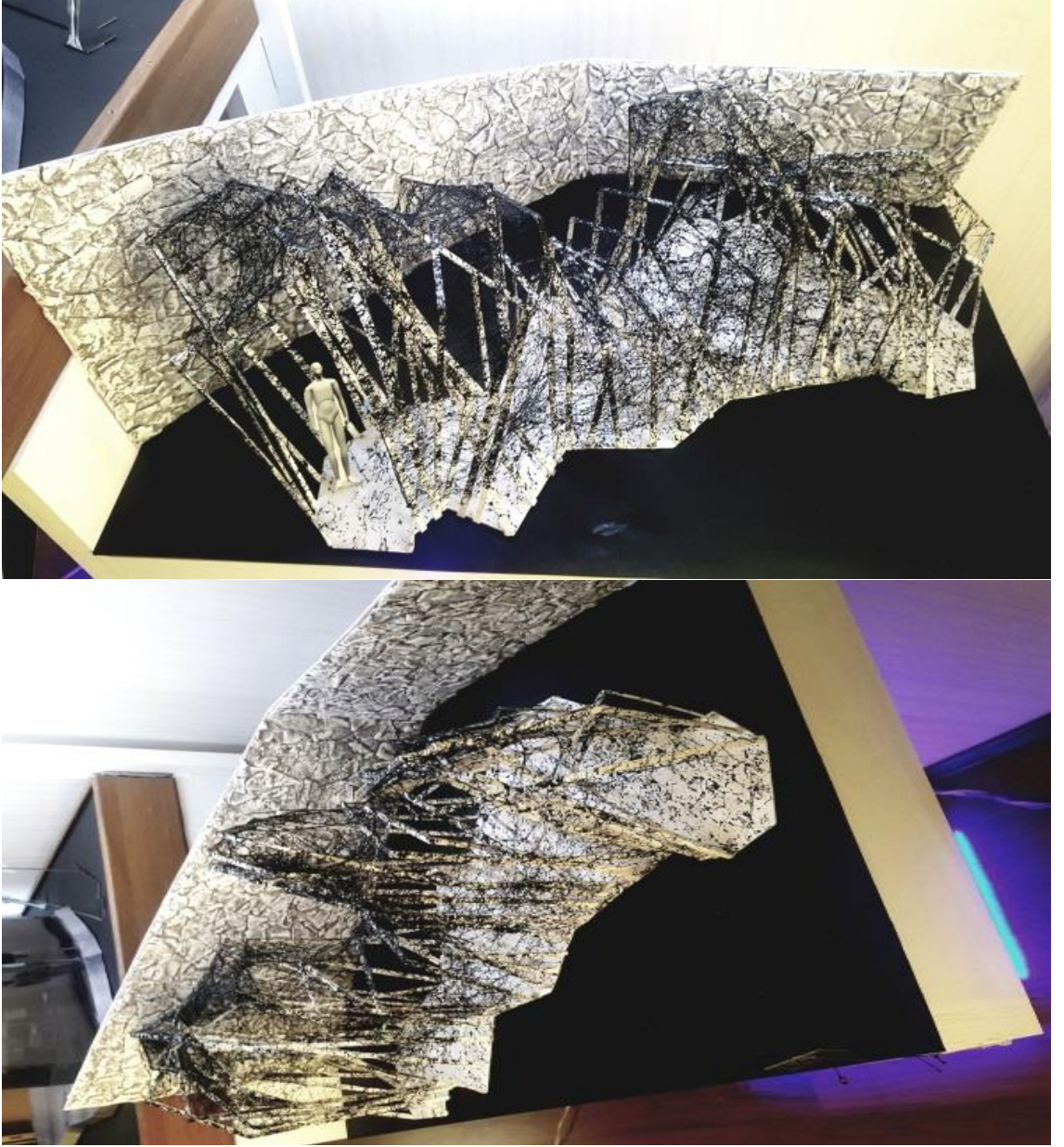
Tasarımın dar girişinden oyuna başlaması gereken oyuncu, tıpkı kadın olmasından kaynaklı yaşadığı zorlukların ve sıkışmışlığın bir yansıması olan bu soyut mekânda devindikten sonra geniş olan çıkışı bulmalı, umuda ve özgürlüğe kanatlanırcasına kimlik arayışında emin adımlarla ilerlemelidir.



Görsel 2.27. Mekân Önerisi 2- Kırılğan Dikmeler, Labirent ve Örümcek Ağı/ genel

Tasarımda kullanılan örümcek ağı, ince elyafın parçalanmasıyla oluşturulmuştur. Arkadaki duvar, projeksiyon çalıştığında fon oluşturması adına yerleştirilmiş, örümcek ağlarının üstüne projeksiyon yansıdığına kırılğan bir görüntü alması sağlanmıştır. Bu

soyut tasarım ışık oyunları ile desteklenmeli, dağınık görüntüler anlatımı güçlendirmelidir.



Görsel 2.28. Mekân Önerisi 2- Kırılğan Dikmeler, Labirent ve Örümcek Ağı/ detay

2.4.4. Temel Mekân Önerisi 3: Aynalar

Bu mekân yansıma ve aynalardan yola çıkılarak tasarlanmıştır. Zıt kavramlar üzerine ne gibi bir yansıma olabilir? Düşüncesi ile yola çıkılmıştır. Üzerine düşen ışınları yansıtabilen cilalı yüzeylerin genel adına **ayna** denir. Ayna olarak kullanılan maddenin pürüzsüz ve düzgün olması şarttır. Oyunun duvarları yansıma etkisini yaratacak aynalardan oluşturulmuştur. Gerçek cam ve ayna kullanılmamıştır Daha hafif ve dekorun taşınmasında zararsız olması adına, ayna etkisini plexiglass üzerine cam filmi çekilerek gerçekleştirilmiştir.. Bu filmin özelliği, arkaya ışık tutulursa yansıma yapmasıdır. Oyun başladığında ayna duvarların arkasındaki olaylar ve gizem görünür değildir. Oyun ilerledikçe sahne arkası aydınlanmaya başlar **gölge** ve **silüetler** belli belirsiz görünür. Lena'nın hikâyesi gerçekleştikçe sahne arkasındaki **yansımalar**, hareketlilik de artar. Sahne ortasında Lena tektir, sahne arkasında diğerleri, diğer kişiler-karakterler mevcuttur. Lena'nın hikâyesi gerçekleştikçe sahne arkasındaki yansımalar, hareketlilik de artar. Bir sahnenin olmazsa olmaz unsurlarından biri ışıktır. Işık, mekânları oluştururken **sıcaklık** ya da **soğukluk** etkisini meydana getiren ana konudur. **Işık-gölge** adına ayna ve ardındakiler etkili, farklı, gizemli ve konumuzu temellendiren bir tasarım oluşturulduğunun kanıtıdır. Bundan dolayı da gerçek hayatta ilk uygulanacak temel mekân önerisi, aynalardır. İlk insan sudaki yansımasını görünce korktu, sonra kendi yüzünü ifadesini mimiklerini keşfetti. Ayna hem korkutucu olabilir, hem güvenli olabilir, hem de bir "söyle bana benden güzeli var mı?" masalda ki gibi bir iç dökücü, dert paylaşılan olabilir. Bu **değişkenliği** açısından aynalar oyun karakterimizin de değişkenliğini yansıtacaktır.



Görsel 2.29. Mekân Önerisi 3- Aynalar



Görsel 2.30. Mekân Önerisi 3- Aynalar/ genel

Oyunda, Lena - Leyla iç çatışması ve kadının kimlik arayışı ayna yolu ile ifade edilmektedir. Ayna materya kullanılarak ifade edilmeye çalışılan başlıklar aşağıdaki gibidir:

Lena – Leyla çatışması

Lena – Leyla kişilik bölünmesi

Lena – Leyla kültür çatışması

Lena – Leyla akıl sağlığı

Lena – Leyla sınıf ayrımı

Lena – Leyla göç olgusu

Lena – Leyla Çernobil felaketi ve etkileri

Lena – Leyla tabular

Lena – Leyla kadınlık olgusu

Lena – Leyla korkular

Lena – Leyla ana dil

Lena – Leyla özgürlük

Tüm bu konuların alt metin çalışmaları “Lena, Leyla ve Diğerleri’nin İncelenmesi” adlı başlıkta irdelenmiş, detaylı biçimde mercek altına alınmıştır.

Yukarıda bahsi geçen sahne 1/20 ölçekte, Sahne 12 m en / 9 m boy / 8 m yükseklik şeklinde standarda yakın ölçülendirilmiş olup, 10 dikey 4 yatay parçadan oluşmuştur. Mekân yine hastanedir ve duvarlar aynadır.

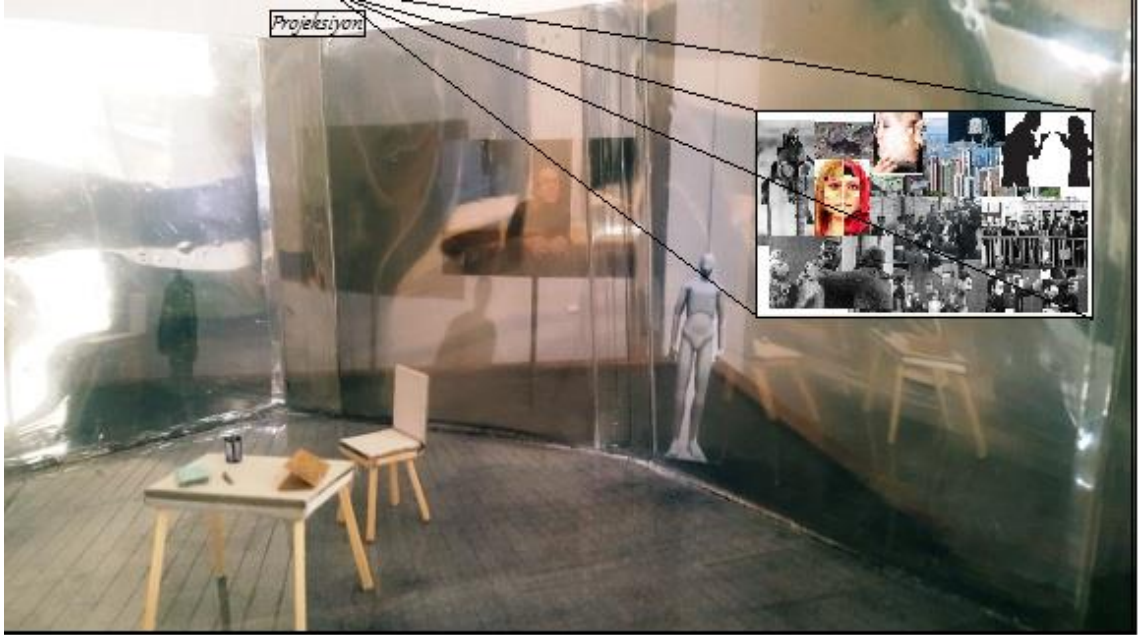
Tasarımda belgesel tiyatrou olmasa olması **projeksiyon** kullanılmıştır. Projeksiyon ile sahnenin sağ kısmına yukarıda bahsettiğimiz konu başlıklarının görüntüleri karmaşık bir biçimde yansıtılmaktadır. Oyunda Lana’nın dert yanmaları ve konunun gelişimine göre belgeler, görüntüler projeksiyona yansımaktadır.



Görsel 2.31. Mekân Önerisi 3- Aynalar/ genel



Görsel 2.32. Projeksiyona yansıtacak örnek görüntü



Görsel 2.33. Mekân Önerisi 3- Aynalar/ detay



Görsel 2.34. Mekân Önerisi 3- Aynalar

Aynalar ve yansılardan ilham alan bu mekân tasarımında, sahnenin önünde kadın temsilini ve hikâyesini anlatırken açığa çıkan iç çatışmasını görmekteyiz. Sahnenin ardındaki yansımalar oyunun “DİĞERLERİ” ni ifade etmektedir. Bu diğerleri bir acıdan da, karanlıkta kalarak büyüyen baskıcı ataerkil yapı anlamına gelmekte, buraya ışık tutularak görünmesi sağlanmaktadır. Bastırılanı ifşa eden bu yaklaşım, gerçeğin ardındaki görüntünün anlaşılması adına önemlidir. Lena gerçektir, ayna yansıması, aynanın arkası ise, gerçeğin ardındakini görünür kılmak içindir.



Görsel 2.35. Mekân Önerisi 3- Aynalar/ genel

SONUÇ

Belgesel tiyatro, Almanya tiyatrosu kaynaklı bir kuram ve uygulama alanı olarak temel alınır. Politik tiyatronun bir parçası olan “belgesel tiyatro”, Erwin Piscator’un 1920’li yıllardaki çalışmalarıyla oluşturulmuştur. Piscator’un sahnelemede belge kullanımı, gerçekleri gösterme ve kışkırtıcı bir duygusal etki yaratmak için destek amaçlıdır da, onun belgesel oyunları seyircinin başkaldırı gücünü ortaya çıkarıp harekete geçirmek istediği anlaşılmaktadır. Daha sonraları 1960’lı yıllarda belgesel tiyatroyu yeniden tanımlayan Peter Weiss’in seyircinin düşünsel sürecini öne çıkarmayı daha gerekli bulduğu görülüyor. Çalışma ekseninde belgesel oyunda başkaldırı potansiyelinin daha geride tutulduğu, oyunlarda olanların ardındaki gerçeğin açığa çıkmasının yanı sıra ele alınan meselenin birçok açıdan düşünülmesini sağlayan, çok yönlü bir tartışma sürecinin hâkim olduğu dile getirilmiştir. Belgesel oyunların, okuru / izleyiciyi gerçekle yüzleştirirken duygusal özdeşleşmeden uzaklaştırır ve okur / izleyici için, oyunda ele alınan konuya farklı bakış açısı ve eleştirel yaklaşım modeli sunduğu açığa çıkmaktadır. Bunu yaparken kurmacaya yer verilmediği, hazır çözümden, slogandan, ajitasyon yaratmaktan kaçınıldığı vurgulanmıştır. Belgesel tiyatronun ortaya çıkış koşullarını detaylı olarak ele alan bu tez çalışması, Erwin Piscator özelinde belgesel tiyatro anlayışının teknik ve düşünsel ileti biçimini görünür kılmaya çalışmaktadır. Meselenin kökeninin ve kuramsal çerçevesinin kavranması, belgesel tiyatro örneklerinin doğru anlaşılması Erwin Piscator başta olmak üzere Peter Weiss, Augusto Boal, Michael Patterson ve Bertolt Brecht’in düşünceleri ışığında gerçekleşmiştir.

Türk tiyatrosunda belgesel tiyatronun gelişim sürecine bakıldığında, tiyatromuzda yazılmış belgesel oyunların kendilerine özgü bir ortaklıkları olduğu tespit edilmiştir. Belgesel tiyatro tanımının Piscator’un ya da Weiss’in görüşleriyle sınırlı kalmayarak tiyatromuzda çok değişkenlik ve çeşitlilik göstermesinin olası bir durum olduğu, belgesel oyunların yapıldığı zamana ve coğrafyaya göre, o coğrafyanın ihtiyacına göre ya da tiyatro uygulayıcılarının tiyatro düşüncelerine, anlatım ve estetik tarzlarına göre farklılaşan ve çok çeşitlenen biçim ve içerikte karşımıza çıktığı görülmektedir. Tiyatromuzda özellikle 1990’larda ve 2000’li yıllarda yazılmış belgesel oyunlara baktığımızda çoğunlukla geçmişin hesaplaşılmamış meselelerini yeniden gündeme

getirdiği, bir bellek tazeleme misyonu yüklendiği, hatırlatma amacı öne çıkardığı saptanmıştır.

Tiyatromuzda 1990 ile 2000'li yıllar arasında yazılmış belgesel oyunlarda tanıklıklara daha çok yer verilmekte olduğunu görmekteyiz. Tanıklıklara tiyatromuzda yer vermek, tarihsel süreç içerisinde belli olay ya da durumları yaşamış görgü tanıklarının anlattıklarına başvurmak ya da bireysel hikâyeleri kayıt altına alarak teatral forma kavuşturmak şeklinde açığa çıkmaktadır. Tam da bu noktada sözlü tarihin ne denli önem kazandığının altı çizilmiştir.

Tiyatromuzda sözlü tarih oluşturmak yolunda, tanıklıklar ve hikâyelerin kayıt altına alındığı bir belgesel tiyatro eğilimi hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Bu eğilim, tez çalışmasının model oyunu olan Zehra İpşiroğlu'nun yazdığı **Lena, Leyla ve Diğerleri** adlı oyunla örnelemeye çalışılmıştır. İpşiroğlu'nun toplumsal cinsiyet çalışmaları ekseninde, toplumun farklı kesimlerinden gelen kadınlarla yapmış olduğu röportajlardan üretilen metinlerden olan oyun, gerçek bir kadın hikâyesini anlatmaktadır. Yazarın yazma eğilimine, dramatik malzemesini oluşturma biçimine bakıldığında yaşamın kıyısını görünür kıldığını, gerçeğin kendisinden beslendiğini, özellikle kadınların görünür olması yolunda büyük bir çaba gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu önemli çabaya yapmış olduğumuz çalışmayla katkı sağlamayı da umarak **Lena, Leyla ve Diğerleri** oyunu için üç mekân önerisi hazırlanmıştır. Mekânların her biri farklı yorumlara olanak tanıyan, kadın hikâyesinin görünürlüğüne katkı sağlayan nitelikte olmaktadır.

Model oyunda öne çıkarılan ve mekân önerilerinin düşünsel temelini oluşturan şey; ataerkil sistem içinde sıkışan kadınların kimlik ve benlik arayışı olmaktadır. Önerilen mekânlarda bahsi geçen sıkışmışlığın görsel açıdan desteklenmesi amaçlanmıştır. Mekân önerilerinde geçirgen, saydam, yansımalı malzemelerin kullanımı kadın temsiline benlik arayışına doğrudan vurgu yapan, yine kadın temsiline hareket alanını kısıtlayan spiralli yapılar ise ataerkil sistem eleştirisini güçlendiren özellikler taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Alpagut Olayı Tanıtım. Erişim adresi: <http://www.onkajans.com> Erişim tarihi: 20.05.2019

And, M. (1971) *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923)*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Anderson, P. (2005). *Postmodernitenin Kökenleri*. (Çev. Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Arayıcı, O. (1996). *Tanilli Dosyası (Geçit)*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Asena, O. (1992). *Toplu Oyunları 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Ataoglu, B. (2015, Aralık 21). *Kimliğini Kaybetmeye Zorlanan Kadınlar Üzerine Bir Oyun; Lena, Leyla ve Diğerleri*. Erişim adresi: https://www.academia.edu/19790101/Kimli%C4%9Fini_kaybetmeye_zorlanan_kad%C4%B1nlar_%C3%BCzerine_bir_oyun_Lena_Leyla_ve_di%C4%9Ferleri Erişim tarihi: 23.05.2019

Aysever, K. (2012). *Çağdaş Sanat Akımları Doktora Ders Notları*. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı, Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı.

Baş, E. (2012). *11 Eylül ve Irak Savaşı Sonrası Belgesel Tiyatro*, (Yayınlanmış doktora tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı.

Baş, E. (2013). “*Belgesel Tiyatronun Üç Yüzü*”. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi. İstanbul: 126-151.

Behramoğlu, A.(2009) *Toplu Oyunları1- Lozan*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Bertolt, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Bir Öngörü Ustası. (2009). Erişim adresi: <http://sadeceyaziyorum.blogspot.com/2009/11/bir-ongoru-ustas-orhan-asena-ve-silide.html> Erişim tarihi: 16.04.2019

Boal, A. (2003). *Ezilenlerin Tiyatrosu*. (Çev., Necdet Hasgül). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Boal, A. (2009). *Dünya Tiyatro Günü Bildirgesi*. Erişim adresi: www.tiyatrodunyasi.com Erişim tarihi: 06.01.2018.

Candan, A. (1997). *20. Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Candan, E. (2018). “*Tiyatromuzda Feminist Oyun Yazarlarının Zaman ve Mekân Kullanımına Karşılaştırmalı İki Örnek: Lena, Leyla ve Diğerleri, İd- Ego ve Süper Kahraman*”. *Tiyatroda Zaman / Mekan*. (Ed. Kerem Karaboğa). İstanbul: Habitus Yayıncılık. 299-329.

Cantrell, T. (2013). *Acting in Documentary Theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Çalışlar, A. (1993) *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Dilmen, G. (2003) *Toplu Oyunları 6- İttihat ve Terakki*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Erenus, B. (2004). *Çağrı*. İstanbul: Yar Yayınları.

Erenus, B. (2004). *Samur Kürk*. İstanbul: Yar Yayınları.

Erkal, G.(1993) *Sivas Acısı*, yayınlanmamış sahne metni.

- Fischer, E. (2003). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Forsyth, A. & Chris Megson (2009). *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hammond, W. & Dan Steward (2008). *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. London: Oberon Books
- Hauser, A. (1995) *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, Z. (1996). *Uyumsuz Tiyatroda Gerçeklik*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (2008). *Özgürlük Yolları*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (2012). *Aydınlanan Yollar*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- İpşiroğlu, Z. (2014). *Toplu Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (2015). *Tabular, Korkular ve Kadınlar*, İstanbul: E Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (2015). *Kadınların Gözüyle Yazmak ve Yaşamak*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- İpşiroğlu, Z. (2015). Lena ve Leyla'da Kendimizi Görmek. Erişim adresi: <https://yenihayat.de/2018/02/17/lena-ve-leylada-kendimizi-goermek/> Erişim tarihi: 02.05.2019
- İpşiroğlu, Z. (2016). *Haneye Tecavüz*. İstanbul: E Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (2016). “Şiddet Nasıl Anlatılabilir?” Patika Kültür, Sanat, Edebiyat Dergisi (Şiddet Özel Sayısı). 52-55.

İpşiroğlu, Z. (2018, Ekim 17). *Lena, Leyla ve Diğerleri Sivas'ta ve İstanbul'da*. Erişim adresi: <https://www.dirensanat.com/2018/10/17/zehra-ipsiroglu-lena-sivas/> Erişim tarihi: 08.06.2019

Koper, M. *Sabotaj Oyunu*, yayınlanmamış sahne metni.

Kalkan Kocabay, H.(2004). “*Tiyatro ve Gerçeklik İlişkinde Belgesel Tiyatro*” Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi. sayı 5. 104-131

Kalkan Kocabay, H.(2003). *Gerçeklikle Yüzleşmek*. İstanbul: Papirüs Yayınları.

Karacabey, S. (2007). *Modern sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: Deki Yayınevi, s.(42)

Kılıç, L. (2008) *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Mumcu, U.(2018) *Sakıncalı Piyade*. Uğur Mumcu Vakfı, Ankara: Um.Ag yayınları.

Nutku, H. (2009). “*Günümüzde Belgesel Tiyatro Anlayışının Önemi*” . Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı 27. 181-188.

Nutku, Ö. (1985) *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Nutku, Ö.(2008). *Söylev*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Patterson, M. (2003). *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playrights*. New York: Cambridge University Press.

Piscator, E. (1985). *Politik Tiyatro*, (Çev. Mustafa Ünlü- Suavi Güney). İstanbul: Metis Yayınları.

Piscator, E. (2012). *Politik Tiyatro*. (Çev. Mustafa Ünlü, Suavi Güney). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Savaşkan, T. (2014, Mart 13). "Lena; Leyla ve Diğerleri" Sadece Bir Kadın Oyunu Değil. Erişim adresi: <http://www.mimesis-dergi.org/2014/03/sadece-bir-kadin-oyunu-degil-baskasinin-hayati/> Erişim tarihi: 12.04.2019

Şener, S. (1993). *Oyundan Düşünceye*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.

Weiss, P. (1968). *Rapporte*. (Çev. Yalçın Baykul), Erişim adresi: <http://www.halksahnesi.org/2008/06/01/belgesel-tiyatro-uzerine-notlar-peter-weiss/> Erişim tarihi: 12.04.2019

Wolfgang, I. (1977) *"Daspolitische Theater in Westdeutschland"*. Verlag: Hain/ Athenäum, Meisenheim am Glan.

Yüksel, A. (2009). "Belgesel Tiyatro Üstüne". *Sahne Dergisi*. Sayı 36. 20-23.

Zeybek, H. (1992). *Alpagut Olayı*. İstanbul: Koral Yayınları.

GÖRSELLER DİZİNİ KAYNAKÇA

Görsel 1.1. <http://tiyatronline.com/oyunlar/alpagut-olayi-735>

Erişim Tarihi:02.04.2018

Görsel 1.2. Uygulama (2017)

Görsel 1.3 Uygulama (2017)

Görsel 1.4. Uygulama (2017)

Görsel 1.5. Uygulama (2017)

Görsel 1.6. Uygulama (2017)

Görsel 1.7. http://www.dostlartiyatrosu.com/tiyatro_oyunlar_sivas.html

Erişim Tarihi: 06.05.2019

Görsel 1.8. <https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/foto-galeri/sivas-93/41652/14>

Erişim Tarihi: 07.05.2018

Görsel 2.1. <http://htemlak.haberturk.com/diger-haberler/haber/1324703-istanbulun-en-yuksek-20-gokdeleni>

Erişim Tarihi: 06.05.2019

Görsel 2.2. <https://www.ntv.com.tr/turkiye/almanya-bir-kez-daha-turk-isci-istiyor,u5nB1SuhW0CNuGIofdJjQQ>

Erişim Tarihi: 07.05.2018

Görsel 2.3. <https://www.topky.sk/gl/487287/2061649/Neuveritelne--Dalsi-rozvod-v-nasom-soubiznise--Manzelstvo-krachlo-aj-tejto-znamej-dvojici->

Erişim Tarihi: 07.05.2018

Görsel 2.4. <https://www.haberturk.com/yasam/haber/1158112-13-yil-sonra-kor-olmadigi-ortaya-cikti>

Erişim Tarihi:08.05.2018

Görsel 2.5. <http://www.milliyet.com.tr/gundem/ceknobil-faciiasi-nedir-nasil-olmustur-ceknobil-faciiasi-ile-ilgili-bilinmesi-gerekenler-2884810>

Erişim Tarihi: 06.04.2019

Görsel 2.6. <http://www.milliyet.com.tr/gundem/ceknobil-faciiasi-nedir-nasil-olmustur-ceknobil-faciiasi-ile-ilgili-bilinmesi-gerekenler-2884811>

Erişim Tarihi: 09.05.2019

Görsel 2.7. <https://onedio.com/haber/33-yil-donumunde-cernobil-nukleer-felaketi-ve-gunumuzdeki-izleri-496785>

Erişim Tarihi: 22.05.2018

Görsel 2.8. <https://www.gzt.com/aktuel-kultur/gzt-seyahat-editoru-recep-celik-cernobilde-3469181>

Erişim Tarihi: 23.05.2018

Görsel 2.9. <https://tiyatrolar.com.tr/tyatro/lena-leyla-ve-otekiler>

Erişim Tarihi: 19.04.2019

Görsel 2.10. <http://www.zorunlusahne.com/savrulan-maskeler-yahut-lena-leyla-ve-otekiler/>

Erişim Tarihi: 19.04.2019

Görsel 2.11. http://tiyatronline.com/lena-leyla-ve-otekiler_bakirkoy-belediye-tyatrolari-2855

Erişim Tarihi: 21.04.2019

Görsel 2.12. <https://www.dirensanat.com/2016/10/18/leyla-lena-ve-otekilerin-hikayesi/>

Erişim Tarihi: 22.04.2019

Görsel 2.13. <https://tiyatrolar.com.tr/tyatro/lenaleyla-ve-digerleri>

Erişim Tarihi: 07.05.2019

Görsel 2.14. <https://www.dirensanat.com/2018/10/17/zehra-ipsiroglu-lena-sivas/>

Erişim Tarihi: 08.05.2019

Görsel 2.15. Uygulama (2019)

Görsel 2.16. Uygulama (2019)

Görsel 2.17. Uygulama (2019)

Görsel 2.18. Uygulama (2019)

Görsel 2.19. Uygulama (2019)

Görsel 2.20. Uygulama (2019)

Görsel 2.21. Uygulama (2019)

Görsel 2.22. Uygulama (2019)

Görsel 2.23. Uygulama (2019)

Görsel 2.24. Uygulama (2019)

Görsel 2.25. Uygulama (2019)

Görsel 2.26. Uygulama (2019)

Görsel 2.27. Uygulama (2019)

Görsel 2.28. Uygulama (2019)

Görsel 2.29. Uygulama (2019)

Görsel 2.30. Uygulama (2019)

Görsel 2.31. Uygulama (2019)

Görsel 2.32. Uygulama (2019)

Görsel 2.33. Uygulama (2019)

Görsel 2.34. Uygulama (2019)

Görsel 2.35. Uygulama (2019)



EKLER

Ek-1: ZEHRA İPŞİROĞLU İLE SÖYLEŞİ: TİYATRODA TOPLUMSAL CİNSİYET VE LENA, LEYLA VE DİĞERLERİ ÜSTÜNE BİR SÖYLEŞİ²

Eylem Ejder: Son yıllardaki çalışmalarınızın ağırlığını toplumsal cinsiyet oluşturuyor. Bu konuya hassasiyetle yaklaştığınızı, öğrencilerinizle de ortak çalışmalar yürüttüğünüzü biliyoruz. Çalışmalarınızın ibresini toplumsal cinsiyet tartışmalarına döndüren sebepler üzerinde konuşalım mı?

Zehra İpşiroğlu: Yaşadığımız ortamdan ister istemez çok etkileniyoruz. Son yıllarda kadına yönelik şiddet hem arttı hem de görünürlük kazandı. Belki artmasının nedeni kadınların yavaş yavaş bilinçlenmeleriyle ilgili. Bir çok kadın kendilerine erkekler tarafından dayatılan bir yaşamı artık istemiyor. Okumak, meslek sahibi olmak, kendi seçtiği kişiyle evlenmek, istediği gibi bir yaşam kurmak, mutsuz bir evlilikten kurtularak boşanmak, çocuk doğurup doğurmayacağına kendisi karar vermek isteyen kadınların sayısı günden güne artıyor. (...) Bugün İslam ülkelerinde kadının köle durumunda olduğu, ona hiç yaşam hakkı tanınmadığını, en küçük karşı çıkışta öldürüldüğünü bilmeyen yok. Öyle olduğu halde toplumumuzda bir kesim kadın, kadını sınıksız kuşatan eril zihniyeti öylesine içselleştirmiş ki yarın öbür gün “kocamdır döver de söver de, yaşatır da öldürür de” zihniyetiyle dayak yeme, dahası öldürülüp yok edilme mücadelesine bile girebilirler. Toplumdaki kutuplaşmanın uzantıları kadın üstüne sürdürülen tartışmalarda belirgin bir biçimde ortaya çıkıyor. Bütün bunlara kayıtsız kalmamız olanaksız

İstanbul Üniversitesi’nde kendi kurduğum Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği Bölümü’nde ve Almanya’da çalıştığım Essen Üniversitesi Türkçe Öğretmenliği Bölümü’nde verdiğim yaratıcı yazma ve röportaj derslerinde kadın sorunlarından göçmenlerin sorunlarına, sokakta yatan varoşların yaşamından Almanya’daki göçmen çocuklarının sorunlarına değin çeşitli konulara yer verdik. Ama bu konuların başında hep kadınların sorunları gündeme geliyordu. Kadın ve göç, kadın ve şiddet, namus

² Zehra İpşiroğlu ile yapılan bu söyleşi Eylem Ejder tarafından 2017 yılında gerçekleştirilmiştir. Söyleşinin deyatları için Bkz.

https://www.academia.edu/34707616/Tiyatroda_Toplumsal_Cinsiyet_ve_Lena_Leyla_ve_Di%C4%9Ferl_eri_Oyunu_%C3%9Czerine_Zehra_%C4%B0p%C5%9Firo%C4%9Flu_ile_S%C3%B6yle%C5%9Fi

sorunu, töre cinayetleri vb. konular gündemimizden hiç çıkmıyordu. Zaman içinde çok zengin bir malzeme oluştu. Ben de çalışmalarım da bu malzemeden çok yararlandım.

E.E: Aslında son yıllarda kadınları, kadınlara dair çarpıcı yaşam hikayelerini konu edinen edebiyattan televizyondan dizilerine dek bir dünya popüler iş var. Gelgelelim sizin eserlerinizin içeriği yaşadığımız coğrafyadan kadın manzaraları sunmanın, olanı göstermenin ötesinde, bu hikayelerin ardındaki bir mekanizmayı, söz gelimi eril bir zihniyeti ifşa etmeye çalışıyor.

Z.İ: Bu konuda duyarlılık arttıkça yayınlar da çoğalıyor. Ne var ki bu tür yayınların pek çoğu sansasyon öykülerini anlatmaktan öteye geçemiyor. Bu tür öyküler de bir süre sonra bıkkınlık getiriyor. Ya da insanı umutsuzluğa sürüklüyor. Böyle gelmiş böyle gidecek gibi bir duygu oluşuyor çünkü. Oysa benim hem yazınsal hem de röportaj kitaplarımda yapmak istediğim sizin de söylediğiniz gibi bu öykülerin ardındaki mekanizmaları ve bu mekanizmaları harekete geçiren zihniyeti ve ideolojileri göstermek. Ancak bunu başarabilerseniz bazı şeyleri değiştirmenin yollarını açmış olursunuz. Bu da tabii konuyla entelektüel düzeyde bir hesaplaşmayı koşulluyor. Sözgelimi bir kadınla röportaj yaparken sadece onun söylediklerine bağlı kalmamamız, söylenmeyenleri, yani boş alanları da hesaba katmanız gerekir, kadını sadece anlattıklarıyla değil beden diliyle, bizimle kurduğu iletişim biçimiyle vb. suskunluk anlarıyla da alımlamaya çalışmalıyız. Yani belgelerden yararlanarak yazmak empatinin dışında gözlemcilik, göstergeleri önyargısız okuma, bağlantıları kurarak yorumlama gibi yetileri de beraberinde getiriyor.

E.E: 2014’te yayımlanan ve Bakırköy Belediye Tiyatrosu’nda Ayla Algan rejisiyle iki yıldır sahnelenen, bir çok turnelere katılan şimdide Ukraynacaya çevrilmiş olan Lena, Leyla ve Ötekiler adlı tek kişilik oyununuz da böylesi bir çalışmanın ürünü olarak ortaya çıktı. Ukrayna’dan Türkiye’ye göç eden bir kadınla yaptığınız görüşmeler, somut verilerden hareketle oyun metninizi oluşturduunuz. Bu oyun “belgesel oyun”, “kadın oyunu”, “göç oyunu” gibi çoğaltılabilecek özelliklere sahip. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Z.İ: Göç çağında yaşıyoruz. İnsanlar savaş, ekonomik kriz, işsizlik vb. nedenlerle yerlerinden yurtlarından oluyorlar. Bu çok bugüne özgü bir olgu. Mülteci sorunu da başlı başına temel bir sorun, kim bilir bu konuda daha ne çok yapıt yazılacak, ne çok

oyun sahnelenecek, film yapılacaktır. Lena Leyla ve Ötekiler de bir göç öyküsü. Ama bu gönüllü bir göç. Ukraynalı kültürlü bir aileden gelen Lena bir Türk'e aşık olup İstanbul'da varoş bir yaşamın içine düşüyor. Böylece bir tür kimlik bunalımı yaşıyor. Göç ister zorunlu ister gönüllü olsun kolay bir olgu değil, ama kadınsanız bunun acısını daha da çok yaşıyorsunuz.

E.E: Göç olgusunu Abdullah Baştürk İşçi Edebiyatı ödülü alan sonradan tiyatroya da uyarlanan Özgürlük Yolları kitabınızda da ele almıştınız değil mi?

Z.İ: Evet Özgürlük Yolları'nda Türkiye'den Almanya'ya göç etmiş ailelerin çocuklarının yaşadıklarını anlatıyor. Özgürlük Yolları ile Lena Leyla ve Ötekiler'in ortak yanı toplumsal cinsiyet konusu. Ataerkil zihniyetin ağırlık kazandığı ve kadının yaşamının büyük oranda kısıtlandığı geleneksel yaşamla modern yaşam arasındaki sıkışmışlık ana temayı oluşturuyor. Özgürlük Yolları'nda gençlerin bu sıkışmışlığı hangi engelleri geçerek aştıklarını anlatıyorum. Kitabın hazırlanış süresince topladığım onlarca öykünün içinde özgürlük yollarını açmayı başaranların öykülerini seçtiğim için gençlere umut veren yol açıcı bir kitap. Lena Leyla ve Ötekiler'de ise böyle bir umut yok, çünkü yaşadıkları sonucu kimlik bunalımına girerek akıl hastanesine düşen Lena'nın kurtulup kurtulamayacağını bilemiyoruz. Her iki çalışmanın da ortak yönü gerçek öykülere dayanması.

E.E: Peki Özgürlük Yolları'nın yolu tiyatroyla nasıl kesişti?

Z.İ: Theater an der Ruhr'un tiyatro eğitimcisi Bernhard Deutsch Essen Üniversitesi'ndeki öğrencilerimle çok uzun süreli doğaçlama çalışmalarından sonra bu oyunu sahneledi. Oyun Ruhr bölgesinde turneye çıktı ve çok beğenildi. Belgesel ve biyografik bir oyun bu. Geçmişle bugünün gerçeklerle düşlerin, anlatmayla canlandırmanın iç içe girdiği çok katmanlı bir yapısı var. Geleneklerin baskısı, kuşaklar arası çatışma, ataerkil aile yapılanması, ne oraya ne buraya ait olma, ayrımcılık gibi. Almanya'daki gençlerin fırtınalı yaşamını gündeme getiriyor. Oyun gençlerin kendilerini gerçekleştirebilecekleri yeni bir yaşam alanı kurma düşleriyle sona eriyor.

E.E: Bu noktada yeniden Lena Leyla ve Ötekiler oyununuza dönmek istiyorum. Çünkü bu oyun ataerkil yapılanma ve geleneklerin baskısı altında yaşamaya mecbur bırakılmış bir kadının hikâyesini anlatıyor, belki de bu baskıdan "nasibini almış" pek çok kadının hikâyesini. Lena; muhafazakâr bir çevre içinde var olma savaşı veren

kadının mücadelesini, Leyla ise; kendine dayatılan tüm rolleri kabul eden ve bunlarla var olmaya çalışan bir kadını anlatıyor. Siz bu hikâyeyi sahne metnine dönüştürürken söz konusu mücadeleyi, Leyla'nın kabullendiği Lena'nın mücadele ettiği bu eril baskıyı nasıl yorumladınız?

Z.İ: Tiyatro öğrencilerimden Emine Harmanlı Ukrayna'dan evlenerek gelip Türkiye'ye yerleşen ve ailenin isteği üstüne müslüman olup kapanan bu kadınla iş yerinde tanışmış ve ondan çok etkilenmişti. Bu nedenle onunla uzunca bir röportaj yaptım. Okuyunca ben de etkilendim ve kadınla tanışmak istedim. Türbanlı, aydınlık yüzlü güzelce bir kadın geldi evime. “Siz benimle acaba Lena mı yoksa Leyla olarak mı konuşmak istersiniz?” diye sordu. Bu soru tabii çok tuhafıma gitti, kendini nasıl rahat hissediyorsa öyle davranmasını söyledim. Bunun üzerine paltosuyla birlikte başörtüsünü de çıkardı. Uzun uzun konuştuk. Söyleşi sırasında tuhaf bir şey fark ettim. Lena Leyla'yı hep ötekileştiriyordu. Ona göre yaşadığı sorunların düğüm noktası Leyla'nın kişiliğinde odaklaşıyordu. Yüzeysel olarak baktığımızda öyle tabii, Lena kültürlü bir aileden geliyor, üniversite okumuş, evlenip türlü hayallerle Türkiye'ye geliyor. Öte yandan Leyla, yaşamı mahalle baskısıyla kısıtlanmış ve iyice kapatılmış bir varoş kadını. Ama sorunun derinine indiğinizde yaşadıklarının tek sorumlusunun Leyla olmadığını, Lena'nın da bu işte çok payı olduğunu görüyoruz. İşte bu ikilem beni çok ama çok etkiledi. Böylece onun yaşamını bir tiyatro oyunu olarak kaleme aldım. Oyunun galasına kendisi de geldi, oyunu çok duygulanarak, dahası ağlayarak izledi. Kırmızı bir türbanı vardı. Oyun sonrasında kırmızı türbanıyla kırmızı şarap içerken ki görüntüsü gözümün önünden gitmiyor... Bu oyun tek bir kadının kimliğinde modern yaşam ile geleneksel yaşam arasındaki çatışmayı gösteriyor. Geleneksel yaşamda kadının adı bile yok, modern yaşamda ise daha rahat ve özgür gibi görünse bile yine eril baskıların içinde. Aksi takdirde Lena bu kadar kolay tuzağa düşmezdi.

E.E: Çalışmalarınızda ele aldığınız kadınlara dair hikâyelerde dikkat çeken bir olgu da kadınların yaşadığı kimlik değişimi. Ukrayna'dan gelen Lena'nın Müslüman Leyla'ya dönüştürülmesi, teatral özellikleri çok olduğu için tiyatroya uyarlanan belgesel romanınız Haneye Tecavüz adlı belgesel romanınızda kocası tarafından şiddet gören Kadife'nin iktidar ve güç kazanarak Falcı Serpil'e dönüşmesi gibi. Bu gerçek-yanılsama ilişkisinin sebebi nedir sizce?

Z.İ: Ataerkil bir toplumda kadın kendini var etmekte zorlandığı oranda kolaylıkla bir kimlik arayışı içine giriyor, koşullar gereği Serpil gibi kendine yeni bir kimlik yaratıyor ya da Lena gibi ciddi bir kimlik bunalımı yaşıyor. Yerleşik sistemin dışına çıkarak ben kimim, neyim, yaşamımın anlamı ne diye soran her kadın ister istemez böyle bir ikilemin içine düşüyor. Lena da onlardan biri sadece. Ama sorun sadece kimlik değişimi değil, sorun farklı kimliklerin aynı anda yaşanması ve birbiriyle çatışması. Haneye Tecavüz’de bu ikiliği bir çok kadın yaşıyor, ama bunun tabii ki en uç noktasını bulunduğu yere göre cinsiyetini değiştiren transeksüel karakter veriyor. Farklı kimliklerin aynı anda yaşanması duruma göre farklı rollerin oynanmasını koşulluyor. Bu da yalana yol açıyor. Özgürlük Yolları’nda da bu sorun gündeme geliyor. Gençlerin pek çoğunun bir sevgilisi var ama aileleri bunu bilmiyor ya da bilmezden geliyor. Bu kadınların sürekli yaşadıkları, dahası kanıksadıkları bir gerçek. Ne var ki bu olgu Lena Leyla ve Ötekiler’deki Lena’nın kişiliğinde tam bir iç çatışmaya yol açıyor.

E.E: Peki sizin kaleme aldığınız oyunla sahne yorumu tam tamına örtüşüyor muydu, yoksa arada bir fark var mıydı? Oyunun sahnelenişini nasıl buldunuz?

Z.İ: Oyunumda Lena-Leyla çatışması toplumsal bağlantıları içinde gösteriliyor. Böylece modern dünya ile gelenekler arasındaki çatışmanın nasıl bir iç çatışmaya yol açabileceği ortaya çıkarılıyor. Bu, toplumumuzda çoğu kadının yaşadığı bir olay. Yani başka bir ülkeden gelmesi gerekmiyor, toplumun içinde böyle bir ikilem zaten var. Ayla Algan’ın sahne yorumunda bunu psikolojik bir düzleme oturtarak şizofrenik bir olay olarak yorumlayınca toplumsal çatışma ister istemez geri plana itildi ama yine de büsbütün kaybolmadı.

E.E: Oyun izleyiciler tarafından nasıl alımlandı?

Z.İ: Oyunumu birkaç kez izledim, oyun sonrası oyunun yönetmeni Ayla Algan’ın da katılımıyla izleyicilerle söyleşi yapıyorduk. İzleyicilerden inanılmaz güzel tepkiler geliyordu. Her seferinde verimli bir tartışma ortamı yaratıldı. Sonrasında çevremi saran ve heyecanla “Siz benim öykümü anlatmışsınız” ya da “Ben de buna benzer bir şey yaşadım” ya da “Yaşadığım ortam kendimi bulmamı engelliyor” diye kendi duygularını ve düşüncelerini dile getiren türbanlı kadınlarla konuştum. Bu çok etkileyiciydi. Çünkü biz kendimize benzemeyeni çok kolay ötekileştirme eğilimindeyiz. Kadınlar arası tam

bir köprü kurulmuştu bence. Öte yandan bu konulara aşırı duyarlı erkek izleyiciler de çoktu... Bütün bunlardan çıkardığım sonuç, oyun sonrası konuşmaların ve tartışmaların çok ama çok verimli olduğu. Bu tür etkinlikler mutlaka yapılmalı ve tiyatro üzerine yapıcı bir tartışma ortamı yaratılmalı. O zaman hem tiyatrocular izleyicinin nabzını yoklayabiliyorlar, hem de izlenen oyun belleklere daha iyi yerleşiyor. Aslında bu tür etkinlikler yurt dışında sürekli yapılıyor.

E.E: Sanırım Batı ülkelerinde tiyatro pedagojisi de çok gelişmiş. Bu bağlamda pedagoğlar da tiyatro ile izleyici arasında bir köprü kuruyorlar değil mi?

Z.İ: Almanya’da her tiyatronun bir tiyatro pedagoğu var, liselere, üniversitelere gidip atölye çalışmaları yapıyor, gençleri gidecekleri oyuna hazırlıyor, oyun sonrasında da yazar, yönetmen ve oyuncularla hararetli tartışmalar oluyor. Ben Essen Üniversitesi’nde çalıştığım yıllarda tiyatronun t’sini bile bilmeyen göçmen işçi çocuklarıyla entelektüel çitası çok yüksek olan oyunlara gitmişimdir. Öğrencilerimin tiyatro dünyasına girmesinde tiyatro eğitimcilerinin de payı büyüktü. Uzun yıllar tanınmış tiyatro pedagoğları Günay Köse ve Bernhard Deutsch ile birlikte çalıştım, onlara çok şey borçluyum. Öğrencilerimden bazıları tiyatro eğitimi alanında uzmanlaştı, dahası bazıları tiyatro eleştiri yazıları bile yazmaya başladılar. Toplumumuzda tiyatroya büyük bir ilgi var bunun daha iyi değerlendirilmesi gerekiyor.

E.E: Sizce “kadın oyunu” nedir? Bir oyunu “feminist bir metin” ya da “feminist bir sahneleme” kılan özellikleri nasıl tanımlıyorsunuz? Toplumsal cinsiyet ve tiyatro ilişkisi üzerine düşünen bir oyun yazarı ve akademisyen olarak sizin deneyimleriniz nelerdir? Türkiye tiyatrosunda bu konuda takip ettiğiniz yazar, yönetmen, topluluklar var mı?

Z.İ: Feminist tiyatro deyince kadın sorunlarını ele alan tiyatro geliyor akla. Bu doğru değil, ona bakarsanız kadın sorunları her zaman vardı ve dile getiriliyordu. Antik tiyatroyu düşünün, Medea, Elektra tarihe damgalarını vuran kadınlar. On dokuzuncu yüzyılda kadın konusu çok daha yaygınlaştı. Bu kitapta gündeme gelen operalarda da bunu görüyoruz. Bugünkü TV dizilerinde de sürekli gündemde. Ama bunların feminist olup olmadıklarını anlamak için soruna nasıl baktıklarını ve nasıl bir farkındalık uyandırdıklarını ya da uyandıramadıklarını irdelemek gerekiyor. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kavramı önem kazanıyor. Bu kavram kadını biyolojik özellikleriyle

değil toplumda ona verilen rol bağlamında sosyal ve toplumsal bir bağlam içinde ele alıyor. Yani feminist tiyatrodan beklenen hem kadının yaşadığı sorunları kültürel ve toplumsal bağlantıları içinde göstererek bunun değişebilirliğini gündeme getirebilmesi hem de kadının ruhuna, iç dünyasına, yaşadığı içsel fırtınalara sızabilmesi. Amaç kadının ezilmişliğinin ardındaki mekanizmaları ve bu mekanizmaları besleyen eril ideolojiyi ortaya çıkartmak. Ancak bunu yapabilen yazarlar bir farkındalık uyandırabiliyor. Böylece sorunları “ah vah, zavallı kadın başına neler gelmişin” ötesinde bir bilinçle irdeleyebiliyoruz. Aslında bu bilincin erkek kadın herkeste olması gerekiyor. Öte yandan tanıdığım bazı ünlü kadın yazarlar “kadın yazar” damgasını yemek istemiyorlar. Haklı olarak kadının küçümsendiği bir toplumda ikinci plana itilmekten, yeterince önemsenmemekten korktukları için. Ne var ki son yıllarda bu tür konulara duyarlık öylesine arttı ki erkek yazarlar da kadın sorunlarını ele almaya başladılar.

E.E: İstanbul Üniversitesi Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği Bölümü’nde de lisans ve lisansüstü düzeyde yürütülen kimi dersler ve araştırmalarla bu konularda bir duyarlılık yaratıldığını düşünüyorum, öyle değil mi?

Z.İ: Doç. Dr. Fakiye Özsoysal’ın payı bunda çok büyük. Oyunlarda Kadınlar adlı çalışması bence çok kimseye yol açabilecek temel bir kitap oldu. Mezun öğrencilerimizden de bazıları bu konulara yöneldiler. Sözelimi Zeynep Kaçar yazdığı kadın oyunları ile sesini duyurmaya başladı. Jale Karabekir kendi kurduğu “Boyalı Kuş” Tiyatrosunda bu tür oyunlara ağırlık veriyor. Doç. Dr. Nihal Kuyumcu, Tijen Savaşkan’la yaptığı Forum tiyatrosu çalışmalarında hep kadınların yaşadığı sorunlara ağırlık veriyor. Meral Harmancı Bastırılanın Geri Dönüşü adlı yeni çıkan kitabında Tanzimattan Cumhuriyete kadın oyun yazarlarına yer veriyor. Bu sadece Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği Bölümü’ndeki çalışmalardan aklıma gelen birkaç örnek. Bu konuya çok ilgi duyulduğunu ama çok daha fazla gelişmesi, yeşermesi ve bu konuya yönelenlerin arasında çok daha yoğun bir iletişim ağı olması gerektiğini düşünüyorum. Benim için bütün bu çalışmalarda belirleyici olan kadınların yaşadıklarının sosyal ve toplumsal bağlantıları içinde gösterilmesi, ataerkil zihniyetin toplumun farklı kurumlarında nasıl kök saldığının çıkartılması, bu zihniyeti besleyen dinsel, milliyetçi ve militarist ideolojilerin ortaya çıkartılması, sadece erkeklerin değil kadınların da bu ideolojileri nasıl içselleştirdiklerinin ortaya konulması. Çünkü bu yapılmadığı sürece

anlatılanlar sadece sansasyonel öyküler olarak kalacaktır. Öte yandan kadınların yazmaları farklı bir duyarlılığı da beraberinde getiriyor. Kadınların dili, düşünme ve sorgulama biçimleri, kimlik arayışları yerleşik düşünme ve söylem biçimlerini çoğu kez kırıyor. Bu da başlı başına bir araştırma konusu.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Sinan CANDAN
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum – 22.12.1987
Eğitim Bilgileri	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Sahne Tasarımı Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı – Devam Ediyor
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	-Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü Erzurum Devlet Tiyatrosu (Dekor Asistanı-Staj) -Ata-Bey Müh.-Peyzaj-Dekorasyon Ltd.Şti. -İpekoğulları Dekorasyon A.Ş.
Projeler	MEB/ Tasarım Materyali
İletişim	
E – Posta Adresi	sinancandan@outlook.com.tr