

ROBERT WILSON'UN TİYATROSUNDA FARKLI KÜLTÜREL ÖĞELERİN İŞLEVİ

Hasibe Kalkan Kocabay*

Tiyatro sanatı, tarih boyunca farklı kültürlerden beslenerek gelişmiştir. Ancak 20. yüzyılda tiyatro alanında kültürler arası alışveriş çeşitli nedenlerle çok daha yoğun hale gelmiştir. Yüzyılın başında Craig, Meyerhold, Tairov ve Artaud gibi tiyatro adamları Japon, Çin ve Bali tiyatrolarından yararlanarak, tiyatroyu edebi sınırlarından koparan ve özüne döndüren biçimler üzerinde denemeler yapmışlardır. Brecht, bilindiği gibi tiyatrodaki yeni bir çığır açacak olan yabancılaştırma efekti için Çin tiyatrosundan yararlanmıştır. Altmışlı yıllarda yeniden hız kazanan kültürler arası çalışmalarının temelinde daha öncekilerde olduğu gibi yaşanan bir kültür krizi olduğu söylenebilir. Ancak tek tek yönetmenlere bakıldığında onların bu bağlamda farklı gerekçeler sunduklarını görmek mümkündür. Kültürler arası tiyatro denildiğinde ilk akla gelen isimlerden Peter Brook ve Tadashi Suzuki, evrensel bir tiyatro dilinin arayışını sürdürürken, Eugenio Barba, farklı kültürlerdeki ortak özelliklerinin izini sürmektedir. Robert Wilson, farklı kültürlerden beslenen yönetmenler arasında önemli bir yer tutmaktadır. Amerikalı yönetmen, birçok ülkede oyun sahnelemekte, oyunlarında farklı kültürlerden gelen oyuncularla çalışmakta ve oyunlarında farklı dilleri bir arada kullanmaktadır. Robert Wilson'un çalışmalarında birçok açıdan farklı kültürlerin izini sürmek mümkün. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın çabaları sonucunda Türk tiyatro severlerin artık yakından tanıdığı Robert Wilson'un Türkiye ile tanışması serüvenini anımsadıktan sonra, makalede yönetmenin tiyatrosunun yapısal özellikleri irdelenecek ve bu bağlamda çalışmalarında farklı kültürlerin hangi işlevi yerine getirdiği tartışılacaktır.

1996 yılında, Sekizinci Uluslararası Tiyatro Festivalinin açılış oyunu ile Türk izleyicisi ilk kez Robert Wilson'un yönettiği bir yapıtla tanıştı. "Persefone" adlı oyun

* Yrd.Doç.Dr.; İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

seyirciler ve uzmanlar arasında alabildiğine yoğun tartışmalara yol açtı. Aşağıda basında yayınlanan yazılardan alınan bazı alıntılar oyuna verilen tepkileri açıkça ortaya koymaktadır. Ali Ketencioğlu, Milliyet'teki 20.5.1996 tarihli yazısında bir grup izleyicinin oyunu yarısında terk etmiş olduklarını ifade ederken, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yönetim Kurulu Başkanı Şakir Eczacıbaşı'nın bu izleyicileri oyundan sonra verilen kokteylde şu sözlerle iğnelediğini de eklemektedir:

“Festivali Wilson'un oyunuyla açmaktan büyük mutluluk duyuyoruz. Böyle sanat gösterilerine alışık değiliz, ama zamanla alışacağız.”¹

Robert Wilson'un oyunlarından büyük bir hayranlıkla söz eden tiyatro eleştirmeni Zeynep Oral, Milliyet Sanat'taki yazısında geriye dönük olarak “Persefone”nin İstanbul serüveniyle ilgili şöyle yazıyor:

“... İstanbul seyircisinin büyük ilgisine karşın, anlı şanlı birçok tiyatrocumuz ‘Böyle tiyatro olur mu?’, ‘Rezalet’, ‘Bu mu tiyatro!’ diye çok kızmışlar, çok sıkılmışlar, çok burun bükmüşler ve ‘bunun’... ‘tiyatro olmadığına’ karar vermişlerdi.”²

Robert Wilson'un tiyatrosu kimilerinde büyük bir hayranlık, kimilerinde ise büyük bir şaşkınlık yaratmıştı. Geleneksel tiyatro kavramı, anlamını “Persefone” karşısında yitirmişti. İzleyicilerin yerleşik tiyatro beklentilerini alt üst eden oyunda, yeni bir serüvene katılmayı kabul eden izleyiciler oyunu alkışladılar, reddedenlerse nefret ettiler.

Festival yöneticileri vazgeçmediler. Bir yıl sonra, Wilson'u bir retrospektif konferansla yeniden Türk izleyicisiyle buluşturdular. Wilson'un kendine özgü sahne dilinin kaynağını nerelerden aldığını öğrenen izleyici, daha önce onu reddetmiş olsa da, ona ikinci bir şans vermeye karar verdi. 1998 yılında Robert Wilson, Ibsen'in “Denizden Gelen Kadın”ının, Susan Sontag uyarlamasıyla bir kez daha İstanbul'daydı. Bu kez oyunun ardından yazılan yazılarda ilk oyunun aldığı tepkiler gözlemlenmiyordu. Bunun

¹ Eczacıbaşı, Şakir, Ali Ketencigil'in “Persefone”adlı yazısından **Milliyet**, 20.5.1996

² Oral, Zeynep, “Tiyatro Avrupa Ödülü, Robert Wilson'un”, **Milliyet Sanat**, 15.1.1997, Sayı 34, s.11

nedeni artık Wilson'un sahne diline alışmış olmalarından çok, bu oyunda izleyicilerin daha bilindik bir şeyle karşılaşmış olmalarıydı. Bu da oyunun takip edilebilir, anlaşılabilir bir öyküye sahip olmasıydı. Festivalin, Robert Wilson ile işbirliği sonucunda oluşan ortak bir prodüksiyon, izleyiciye üçüncü Wilson oyununu izleme ve değerlendirme fırsatı yarattı. "Ölüm, Yıkım & Detroit III" adlı bu oyun da yine ilkindeki gibi yoğun tartışmalara yol açtı. Her zamanki gibi, beğeniyle oyundan söz edenlerin dışında, eleştirenler de vardı. Beral Madra, oyunda doğrudan bir kurgu, anlatım, konuşma olmadığı için, öykünün sürekli uzaklaştığını ifade ediyor ve ekliyor:

*"Bütün zevklere ulaşılır gibi, ama yine de bir mesafe söz konusu ... Tüket ama sonsuza dek doyumsuz kal... Günümüzde bir sanat yapıtı izleyiciye bunu yaşıyorsa, bu kültür sanayinin gerekleri yerine geliyor anlamındadır."*³

Robert Wilson'un, oyunlarında tiyatral göstergeleri alışlageldiği biçimde kullanmaması, geleneksel izleme alışkanlığına sahip olan izleyicilerin ve eleştirmenlerin bu oyunları reddetmelerine neden olmuştur. Robert Wilson'un tiyatrosu, izleyicinin geleneksel beklentilerini kırmayı, yeni bir izleme yöntemi geliştirmeyi hedeflemektedir.

Wilson'un tiyatrosunda izleyici, alışık olduğu algılama şablonlarından yoksun bırakılarak ne tür bir anlam ile karşılaşmaktadır? Yoksa bu tiyatrodaki anlam tümüyle işlevini yitirmiş durumda mıdır?

Robert Wilson'un tiyatrosunda anlam

Wilson'un tiyatrosunda alışılmış algılama ve değerlendirme biçimlerinin ne yönde farklılık gösterdiğini daha iyi anlayabilmek için, 60'lı ve 70'li yıllarda Susan Sontag'ın "Against Interpretation" (Yorumlamaya Karşı) adlı makalesinde ifadesini bulan bir kültür eleştirisini anımsamak gerekir. Susan Sontag bu makalesinde, sanat eserine göstergelere duyulara yaklaşarak onları olduğu gibi algılamak yerine, bir

³ Madra, Beral, "Kültür Sanayinin Büyüsü", **Radikal**, 6.6.2000, s. 23

göstergeye anında başka bir anlam yükleyerek yeni bir anlam dünyası yaratmaya çalışan geleneksel yorumlama tavrını eleştirmektedir. Böylece algılananın içi boşaltılarak değersizleştirilmektedir, ona göre. Bir sanat eserinde tek bir anlam peşinden koşarak onu algılanabilir hale getirme çabası, bir sahiplenme çabasıdır aynı zamanda. Ne var ki Susan Sontag tümüyle yorumlama edimine karşı değildir. O, Marksist ya da psikanalitik eleştiri yöntemlerinin tek boyutluluğuna karşı çıkmaktadır.

*“Bir sanat eserine bir sanat eseri olarak yaklaşmak ciddi bir yaşantıdır, bir yorum ya da bir sorunun yanıtı değildir. Sanat yalnızca bir şey hakkında bilgi vermez, sanat bir şeydir. Bir sanat eseri dünyanın bir parçasıdır, yalnızca dünyayı konu alan bir metin ya da onu yorumlayan bir şey değildir.”*⁴

Susan Sontag’a göre yorumlama arzusu, kişinin duyumsama yeteneğini köreltmektedir. Oysa günümüz dünyasında insanın karşı karşıya kaldığı binlerce uyarıcıyla baş etmesinin tek yolu duyuları yeniden geliştirerek daha çok görmeyi, duymayı ve duyumsamayı öğrenmekten geçmektedir. Bu noktadan bakarak Robert Wilson, tiyatronun yeni görevleri olduğunu düşünmüştür. Yorumlamak, kesinlikle bu görevlerden biri değildir, çünkü yorumlama edimi yapıtı öldürür. Oysa, yapıtı yaşatmak için izleyiciye bir yapıtı izleme ve üzerinde düşünme fırsatı verilmelidir. Wilson’un tiyatrosunun ne anlama geldiği sorusuna verdiği yanıtta genelde bunu bilmediğini ifade eder:

*“Tiyatrom, çoğu zaman formal bir tiyatrodur. Yoruma yönelik bir tiyatro değil. Yorumun, yönetmenin, yazarın veya oyuncunun sorumlu olduğu bir bütün olduğuna inanmıyorum... İzleyicinin çıkardığı anlam, yorumdur.”*⁵

Sahne Estetiği

⁴ Sontag, Susan, “Kunst und Antikunst”, Christel Weiler’in **Kultureller Austausch im Theater** adlı çalışmasından, Tectum Verlag, Marburg 1994, s.33

⁵ Wilson, Robert, Ruger Calich’in “Persefone” adlı yazısından, **Tiyatro Dergisi**, Mayıs 1996, Festival Özel Sayısı, s.24

Wilson gençliğinde, öncelikle sahnede bir oyuncunun bir öykü anlatmadan, bir karakter canlandırmadan var olup olamayacağı sorusuna yanıt bulmaya çalışmıştır. Wilson, ilk izleyiciye dönük çalışmalarını 'Byrds' adlı, amatör oyuncularından oluşan bir toplulukla gerçekleştirmiştir. Yapılan çalışmaları performans adıyla tanımlayan grup için, yapılanlar başkaları için değil, kendileri için önemli olmalıydı. Günlük uyarıcılardan herhangi birinden oluşan malzemeyi çalışmalarının temelinde değerlendiren grup üyeleri, malzemeyi dramaturjik açıdan düzenlemeden, sessel, görüntüsel ve görsel açıdan etki edecek, ancak bütüncül bir anlamda birleşmeyen gösteriler sunmuşlardır. Herhangi bir şeyi anlatma çabasında olmayan oyuncular, sahnede kendi bedenlerine yoğunlaşmaktadır. Çeşitli sahne göstergelerinin yan yana durması durumu ise izleyiciyi gördüklerini olduğu gibi görmeye zorlamaktadır. Alışılmış öykü ve aksiyon akışından yoksun bırakılan izleyici, aklının yerine duyularını harekete geçirmek zorundadır.

Zaman içinde Wilson, çalışmalarına metin, profesyonel oyuncular ve özellikle de teknik altyapısı mükemmel bir sahne dahil etmiş olsa da, çalışmaların özündeki hareket akışı ve sahne göstergelerin bir bütün oluşturmak yerine kendileri için var olma özelliği varlığını korumuştur. Wilson, çalışmalarına referans gösterebilecek, estetik beklentisine uygun tiyatral biçimle tiyatro yapmaya başladıktan yıllar sonra tanışmıştır. Ona göre Japon Noh tiyatrosu izleyicisine saygı duymakta, onu sıkıştırmamakta, ona boş alanlar bırakmaktadır. Wilson'un bu değerlendirmesi, geleneksel Japon tiyatrosunu çok iyi bilen izleyiciler için hiçbir geçerliliği olmasa da, ona çeşitli yönlerden malzeme sunan bir kaynak haline gelir. Konuk hoca olarak bulunduğu bir Alman Üniversitesi'nde verdiği bir örnekle bu konu biraz daha açıklık kazanmakta. Wilson, öğrencilere bir kule atlayıcısının atlamadan önceki konsantrasyonu karşısında duyduğu hayranlıktan ve sporcuya bu konsantrasyonu yaratmayı nasıl başardığını sorma gereği duyduğundan söz eder. Sporcu, kuleyi tırmanırken kaç basamak çıkması gerektiğini, trampenin ucuna kadar kaç adım yürümesi gerektiğini ve nitekim atlayana değin kollarını nasıl kaldırması gerektiğini, bedenini nasıl hareket etmesi gerektiğini en ince detayına kadar bildiğini söylemiş. Her atlayıştan önce aklında her adımı defalarca tekrarlaması, onu kule merdiveninin başına geldiğinde artık eylemi yeniden düşünmek yerine, ona yalnızca

atlayışı uygulama gereği kalıyormuş. Yanında bulunan dansçı ve koreograf Suzushi Hanayagi'den Wilson, kısa bir Japon dansı örneği sunmasını rica edince, o da kalkıp herkesin gözü önünde yalnızca bir iki aksesuarla bir geisha, bir dansçı, bir gezgine dönüşerek, sanki görünmeyen biri tarafından yönlendirilmiş bir biçimde salonda hareket etmeye başlar. Tüm bu edimde yalnızca yaptığına yoğunlaşan yüksek konsantrasyonu, Wilson'un yukarıda verdiği örneği çok iyi açıklamaktaydı.

Wilson, oyuncuların oyunlarında son üç yüzyılın onlara kabul ettirdiği birtakım yapaylıklardan kurtulup, onların tiyatronun özüne dönme olanağına sahip olduklarını ifade eder.

“Yüzyılda yazılmış bir Japon tiyatro oyununu çok daha zaman ötesi buluyorum. Çünkü üç yüzyıl önceki oyuncuların bugünkü tiyatro oyun biçiminin çağdaş psikoloji, edebiyat gibi birtakım ağırlıklarından kurtulmuş, jestlere ve davranışlara dayalı bir oyun tarzı vardı. Bu tarzın daha ölümsüz olduğunu düşünüyorum. Bugün bazı ülkelerde, örneğin, Japonya, Hindistan ve Filipinler'de var olan tiyatro insanın özüne ve gerçeğine daha çok yakınlaşıyor.”⁶

Robert Wilson, uluslararası bir ekiple birlikte çalışması dışında doğrudan Japon tiyatrosundan oyunculukla ilgili öğeler çalışmalarına dahil etmektedir. Yönetmenin bazı oyunlarına bakıldığında, Noh Tiyatrosundan çeşitli yürüme biçimlerini ve hareketin yavaşlatarak simgesel bir boyuta indirgemek ve böylece izleyicinin ilgisini detaya yönlendirmek gibi özellikleri aldığını gözlemlemek mümkündür. Noh Tiyatrosunun yanı sıra, oyunlarında Bunraku ve Kabuki gibi diğer geleneksel Japon tiyatro türlerinin etkileriyle de karşılaşmak olasıdır.⁷ Ne var ki Wilson'un kendine özgü sahne estetiği yalnızca Uzakdoğu'dan değil, tüm sanat türleri ve başka coğrafi bölgelerin sanatsal birikiminden aldığı öğelerle de beslenmektedir. Sonuçta oyuncuların yavaşlatılmış

⁶ Wilson, Robert, “Benim için ışık aktör gibidir”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 28.5.2000, s.14

⁷ Weiler Christel, **a.g.e.**, s.66

hareketleri izleyicinin dikkatini bedenlerin ne ifade ettiklerine değil, var oluşlarına çekmektedir.⁸

Mimarlık eğitimi almış olan Robert Wilson, oyunculuk alanında getirdiği değişikliklerin yanı sıra, özellikle metne yaklaşımda, oyunda geçen zaman, sahne dekoru ve ışık kullanımında büyük yenilikler getirmiştir. Resim, müzik, dil, dans ve mimarinin birleşiminden çok katmanlı bir sahne olayı yaratmaya çalışan yönetmen, her ne kadar tüm öğelerin eşit derecede önemli olduğunu vurgulasa da, yapıtlarında görsellik ağır basmaktadır. Edindiği biri otistik, diğeri sağır olan iki evladın içsel dünyaları, onun sahnedeki zaman ve ses kullanımını derinden etkilediğini duyumsatır. Sahnede yavaşlayan zaman, sessizlik içinde donup kalan oyuncular, ışık ve ses rejisiyle birlikte durağan tablolar haline gelir. Bu tablolara anlam yüklemekse izleyicinin görevidir. On ikinci Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında ortak bir proje olarak sunulan “Önceki Günler, Ölüm, Yıkım & Detroit” adlı yapıtı daha detaylı ele alarak Wilson’un kültürler arası bir projenin bu bağlamda sahneye yansıyan özellikleri ve alımlayıcısına getirdikleri daha net ortaya çıkacaktır.

Önceki Günler, Ölüm, Yıkım & Detroit

Umberto Eco’nun “Önceki Günün Adası” adlı yapıtı, Edgar Alan Poe’nun bir kısa öyküsü ve evlat edindiği otistik Christopher Knowles’un şiirlerinden yola çıkılarak oluşturulan oyun, iki bölüm ve 12 sahneden oluşuyor. Ara-oyunlarla birbirine bağlanan sahneler “Mahşer Günü”, “Horoz”, “Maelstrom’a Düşüş”, “Bir Hanımefendinin Ölümü”, “İdam”, “Pandora’nın Kutusu”, “Tufan”, “Aile”, “Satranç Oyunu”, “Melekler”, “Baykuş” ve “Titanik” adını taşıyor. Bu adlardan anlaşılacağı gibi oyun, mahşer gününden başlayarak, geri dönüşlerle tarihsel süreç içinde yıkım ve yeniden yapım olgusu üzerine kurulmuştur. Umberto Eco’nun felsefi romanı 17. yy.’da bir gemi kazasından kurtulan Roberto’nun arayışlarını anlatır. Roberto dünyanın meridyenini, bugünü dünden ve dünü, denizi önceki günden ayıran çizgiyi arar. Bu sonsuz bir

⁸ Thies Lehmann, "Die Gegenwart des Theaters", **Transformationen-Theater der Neunziger Jahre**,

arayıştır. Eco ile Wilson'un yapıtlarını birleştiren bu sonsuz arayıştır. Sahne üzerinde romanın ve şiirlerin olay örgüsü anlatıların parçalanmasıyla ortadan kaldırılmıştır. Metin, içeriğinden çok, bir ses perdesi olarak izleyiciye ulaşıyor. Isabelle Rossellini tarafından İtalyanca olarak okunan metin o anda sahnede olup bitenlerle bir ilişki kurmuyor, daha çok akustik bir fon olma işlevini yerine getiriyor. Japonca söylenen şarkılar, Şahika Tekand, Devrim Nas ve Yetkin Dikinciler'in Türkçe olarak okudukları metin de, bir öyküyü aktarmaktan çok, çok kültürlü bir dil imgesi yaratmaktadır. Wilson, farklı metinlerden oluşan bir kolajla yeni bir metin üretmek yerine, bir üst temaya hizmet eden, ancak parçalı yapısıyla çağrışımlara çok açık olan ve yalnızca kendisi için var olan bir metin yaratmıştır.

“Büyük yapıtlar, klasikler her zaman bir ana konu etrafında döner. Medea, Kral Lear örneğin... Benim için basiti yakalamak çok önemli.”⁹

Wilson'un bu sözleri, oyunlarında metnin karşılığını bulamayanlara yanittir.

Yıkım ve yeniden yapım üstüne odaklanan “Önceki Günler, Ölüm, Yıkım & Detroit”, diğer oyunların aksine çizgisel bir yapıya değil, tablolardan. oluşan kurgusuyla döngüsel bir yapıya sahiptir. Ancak, “Önceki Günler, Ölüm, Yıkım & Detroit”de de, yönetmenin tüm yapıtlarında olduğu gibi, biçim ve görsellik ön plandadır. Geleneksel bir İtalyan sahnesini daha çok enine kullanmayı yeğleyen Robert Wilson, ışık rejisiyle sahneye derinlik vermektedir. Mavi, turuncu ve kırmızı gibi canlı renklerle doldurulan sahne böylece sınırları ortadan kalkmış, sonsuz bir uzama dönüşmektedir. Işık oyunları sahne oluşmuş atmosfer, metne hizmet etmek yerine izleyicinin imgelemine harekete geçirmektedir. Ryuichi Sakamoto'nun bestelediği ve yine Japon motiflerinden esinlenen müzikler de buna katkıda bulunmaktadır. Yalnızca sahnenin herhangi bir yerinde oturarak metin okuyan oyuncular dışında sahnede hareket eden oyuncular da yer almaktadır. Bu oyuncular da diğer tüm sahne öğeleri gibi anlam üretmekten çok kendilerini sahnede stilize ve virtüözce hareketlerle var etmektedirler. Zaman zaman ağır çekimdeki gibi hareket eden oyuncuların her adımı, her kol hareketi

Theater der Zeit Verlag, 1999, s.18

⁹ Robert Wilson, Elif Korap'ın “İkinci Binyılın Mahşeri” adlı yazısından, **Milliyet** 2000, 27.5.2000, s.20

hesaplanmıştır. Bu tempo farklı bir zaman algısı yaratmanın dışında, izleyicinin ilgisini doğrudan oyuncunun bedenine çekmeye de yarıyor. Hareketlerin bazıları doğrudan Japon Noh ya da Kabuki tiyatrosundan, kendi bağlamlarından koparılarak, ancak yeni bir bağlama oturtularak değil, yabancı bir parça gibi bütüne eklenerek kullanılmaktadır. Kitap gibi, anlam üreten aksesuarların yanı sıra yabancılaştırıcı sesler çıkaran aletler oyuncuların ellerinde anlam buluyor. Çeşitli milletlerden oluşan oyuncu kadrosunun kostümleri geleneksel Japon giysilerinden ve fantastik figürlerden esinlenerek hazırlanmıştır. Tüm oyuna, son derece durağan, hatta zaman zaman tümüyle duran bir tempo hakim. Dondurulan sahneler bir resim estetiğinde, yukarıda adları verilen sahnelerin birer tablosuna dönüşmektedir.

Oyundaki bir bölümün daha iyi canlandırılabilmesi amacıyla bir sahne ayrıntılı olarak ele alınacaktır. “Pandora’nın Kutusu” adını taşıyan sahne şu şekilde özetlenebilir: Hephaistos Pandora’yı yaratır. Pandora’nın elinde tuttuğu kutuda dünyadaki tüm kötülükler ve hastalıklar gizli kalmıştır. Pandora kutuyu açar, insanoğlu savaşımaya başlar.

Mavi bir ışığa boyanmış, arka ve yukarıya doğru bir sonsuzluk duygusu veren sahne uzamı uzunlamasına bir yükseltiyle ve üstüne video görüntüleri yansıtılan iki perdeyle bölünmektedir. Bir kadın oyuncu yükseltinin sol ucunda Hint-Japon karışımı hareketlerden oluşan bir dansı sergilerken, soldan ellerinde sopaları bulunan oyuncular sahnede yerlerini alarak, stilize bir dövüş sahnesini başlatırlar. Yükseltinin ortalarında, Isabelle Rossellini ve Şahika Tekand sandalyeler üstünde hareketsiz, sırasıyla ellerindeki metinlerini okurlar. Ağır bir tempoyla başlayan sahne aksiyonu, giderek hızlanır, dövüş hızlanır, metin daha hızla okunur ve ışık maviden sarıya-turuncudan kırmızıya dönerek bu tempoya ayak uydurur. Bir anda tüm hareketler kesilir. Yalnızca müzik devam eder. Hareketsizlik. Üzerinde yalnızca oyunun simgesi bulunan bir tül perdenin inmesiyle sahne biter. Bir sonraki sahne başlamadan araya bağımsız bir sahne girer. Semiha Berksoy, kanepeye uzanmış olarak Wagner’in “Tristan” adlı operasından "Liebestod" aryasını seslendirirken, kanepenin sağından soluna doğru ağır bir biçimde hareket eder. Lincoln Center Festival'de oyunun prömiyerini değerlendiren

eleştirmen James L. Paulk, izleyicinin bir güldürü ögesi olarak alımladığı bu ara sahnenin, Robert Wilson'un çalışmalarında sıkça üstünde düşündüğü ölümü simgelediğini ifade etmektedir.¹⁰

Sahnenin temelinde kısa bir öykü bulunmasına rağmen, onu canlandıranlar yalnızca sopalarla dövüşen adamlarla sınırlı kalmaktadır. Dövüşün öncesini ise sahne göstergeleriyle kurgulamak neredeyse olanaksızdır.

... ve Kültürlerarası Etkileşim

“Ölüm, Yıkım & Detroit III” adlı oyun Türkiye ile yapılmış ortak bir prodüksiyon olduğu için, Türkiye’deki sahnelemede Türk oyuncularını da dahil edilmiştir. Bu projenin gerçekleşmesine öncülük eden İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Tiyatro Festivali yönetmeni Doç. Dr. Dikmen Gürün, ortak projelere yönelmenin festivalin amaçlarından biri olduğunu ve aynı zamanda, kültürler arası iletişim yönünde atılan adımlar olarak ele alınması gerektiğini ifade etmektedir:

“Uluslararası çapta ortak yapımlara imza atmak ve bu yapımlarda Türk sanatçıların yer almasını sağlamak uzun yıllar kapalı tutulan kapıların açılması anlamına gelmektedir. 1997 yılında Yunan Attis Tiyatrosu ile gerçekleştirilen “Herakles Üçlemesi” İstanbul, Tokyo, Delfi Festivallerine katılmış ve Türk ve Yunanlı sanatçıların farklı oyunculuk biçimleriyle yakaladıkları “ortak dil” farklılıklardan bir bütün oluşturabilmenin başarılı bir örneğini sunmuştur. Bir Robert Wilson projesi olan “Önceki Günler”de Tiyatro Festivali ortak yapımcılardan biri olarak yer almıştır. Bu çalışmada “Herakles Üçlemesinde” olduğu gibi karşılıklı bir etkileşimden söz etmek zor ama, yönetmenin opera sanatçımız Semiha Berksoy’un ötesinde üç Türk sanatçıya da rol vermesi en azından günümüz tiyatrosunu klasikleri arasında anılacak olan Robert

¹⁰ Paulk, James L., “Death , Destruction and Detroit”, www.newsmusica.org/v7n4/lincoln.htm

Wilson'un çalışma yönteminin incelenmesi, farklı kültürlerden gelen sanatçılarla alışverişinin gözlemlenmesi bağlamında önemlidir.”¹¹

Uluslar arası festivaller, tiyatro izleyicisinin ve tiyatro çalışanının bir çok farklı çalışma biçimini görme şansını vermektedir. Ortak projelerde, farklı çalışma biçimleriyle karşılaşma bu projelere katılanlar için çok daha kapsamlı, yüzeysel kalmayan bir biçimde gerçekleşmektedir. Doç. Dr. Dikmen Gürün, festivalin bu bağlamda çok yönlü bir iletişim platformu oluşturduğunu vurgulamaktadır:

“Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin ana izleğinin; sanat aracılığı ile coğrafyaların, dinlerin, dillerin ötesine taşan bir iletişim ağı oluşturmak ve kavşak noktalarını belirlemek olduğu söylenebilir. Tiyatro Festivali, buna bağlı olarak iki alanda yoğunlaşmıştır. Birincisi, yurt dışından önemli örnekleri İstanbul'a taşıyarak Türk seyircisi ve sanatçısıyla buluşturmak ve tiyatro vizyonumuzu geliştirmek, farklı tartışma alanları yaratmaktır. Yine aynı bağlamda, Festival seyircisi farklı ve sağlam söylemleri olan yönetmenlerle buluşmak imkanı bulmuş ve böylelikle onlara sunulagelen yorum biçimleri dışına taşarak içine sıkıştığı dar çerçeveyi kırmıştır. Festival sayesinde gerçekleştirilen yoğun ve doğru olduğuna inandığım trafik sanatsal anlamda bugüne dek kapalı kalan kapıları aralamış, genelde ülkemizde yapılmakta olan tiyatronun sorgulanmasına ve çeşitli tartışmalara yol açmıştır ki bu da Türkiye'de tiyatronun konvansiyonlar dışına çıkması, kalıpları kırması açısından yaşanması gereken bir süreçtir.”¹²

Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde yaşanan yoğun kültürler arası bilgi alışverişi, son yıllarda Türk tiyatrosuna yeni açılımlar sunmuş, tiyatro alanında canlı bir tartışma alanı yaratmıştır. Ancak kültürler arası etkileşimin gerçekleşebilmesi için, birbirini tanıma ve etkilenmenin dışında yerine gelmesi gereken çok önemli bir unsur vardır. Bu da farklı öğelerin eşit bir zeminde buluşarak, ortak yeni birşeyi üretmesidir.

¹¹ İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Uluslararası Tiyatro Festivali yöntemi Doç. Dr. Dikmen Gürün ile Şubat 2003'de yaptığımız yayınlanmamış söyleşiden

¹² a.g.e.

“Sydney Üniversitesi’nden Maria Shevtsova Robert Wilson’un “Orlando”su üzerine yaptığı bir incelemede önemli bir noktaya değinir ve cinsiyet değişiminden yola çıkarak Wilson tiyatrosundaki “melezleştirme” olgusundan söz eder. Bu saptama, Wilson yapıtlarında çeşitli sanat dallarının bir arada kullanılmasından elde edilen bütünle bağlantılıdır. Enstalasyon, ışık, desen, dans, müzik, opera, performans... Aynı şey sanatçının farklı tiyatro kültürlerini de iç içe geçirmesinde gözlemlenir. Burada ilginç olan saptama şudur; Orlando cinsiyet değiştirmiş ama kimliğini korumuştur. Wilson resminin parçaları da sahnede oluşturulan bütün içinde adeta bir ikilem yaşarlar. Hem kendilerine özgü yapı oradadır hem de bir kırılma söz konusudur.”¹³

Dikmen Gürün, Wilson tiyatrosunda kullanılan tüm parçaların yeni bir bütün oluştururken melezleştirildiklerini ifade eder. Maria Shetsova’nın ortaya atmış olduğu melezleştirme kavramı, kanımca Wilson’un tiyatrosunu tanımlamak için çok uygun bir kavram değil, çünkü melezlikte kaynak malzemeler yeni bir bütün içinde erimektedir. Yani yukarıda Shetsova’nın ifade ettiği gibi kendi kimliklerini korumazlar. Oysa Wilson’un tiyatrosunda farklı kültürlerden alınan öğeler kendi kimliklerini korurlar, yeni bir bütün içinde erimezler. Robert Wilson’un çalışma yaşamında önemli bir yer tutan “The Civil Wars” da farklı kültürlerden alınan öğelerin aynı yapıt içindeki yerleştiriliş biçimine ışık tutacak bir örnektir.

“The Civil Wars” adlı dev projesinde de Wilson çeşitli ülkelerle ortak çalışmış ve oyunu her çalıştığı ülkede, söz konusu ülkenin kültürel birikiminden yararlanarak yeni bir oyun yaratmıştır. Örneğin, Almanya’da Heiner Müller ile birlikte çalışan Wilson, Alman klasiklerinden yaptığı alıntılarla Alman kültürüne özgü, ama aynı zamanda bu alıntıları anlamlı bir bütünde birleştirmede için, onu parçalayan bir yapıt ortaya çıkartmaktadır. Bu süreci her ülkede o ülkeye özgü alıntılarla yineleyen Wilson’un “Civil Wars” adlı çalışması, Erika Fischer-Lichte’ye göre post-endüstriyel bir toplumda, kültürlerinden ve tarihlerinden sıkılmış olan bir toplumun bu birikimlerini birbirinden kopuk bir görüntü akışının anlamsızlığında yok etme özleminin bir

¹³ a.g.e.

yansıması gibidir.¹⁴ Wilson, “Civil Wars”da farklı kültürel öğeleri olduğu gibi, kendi kültürel bağlamlarından ve böylece de anlamlarından kopartarak alıntılar halinde çalışmasına yerleştirmektedir. Amacı bu alıntılarla yeni bir sentez oluşturmak değildir.

“Ölüm, Yıkım & Detroit III”, Batı geleneğine yabancı iki, hatta üç farklı kültürden öğeler barındırmaktadır. Bunlar, hemen her yapıtında olduğu gibi Japon tiyatrosundan aldığı öğeler ve bu yapıma özel olarak kullandığı İtalyan ve Türk oyunculardır. Yukarıda, Wilson’un Japon tiyatrosunun izleyicisine zorla anlamlar yüklemekten onu özgür bıraktığı ve oyuncuya özüne dönme olanağı verdiğini düşündüğü için bu alıntıları yaptığından söz etmişim. Wilson, Japon tiyatrosundan yaptığı alıntıları, yaratmaya çalıştığı sahne estetiğine hizmet edecek biçimde eklemektedir. Wilson tiyatrosunda çeşitli kültürlerden yapılan alıntılar, kendi kültürel bağlamlarından kopartılarak yeni bir bütünde anlam kazanmak yerine, ardı ardına sıralanmaktadır. Japon tiyatro geleneğinden alınmış eklemeler Wilson tiyatrosunda daha çok güzel içindeki yabancılığı ya da yabancıda var olan güzelliği sahneye taşıyarak gizemli bir dünya yaratmaktadır. İzleyici izlediği bu güzel ve gizemli görüntüler karşısında hayranlık duyabilir, yaratılan imgeler onun zihnini meşgul edebilir, ancak Wilson’un tiyatrosunda hiçbir biçimde özdeşleşme olanağına sahip değildir. İzleyici ile sahne arasında yaratılan bu uzaklık Hans-Thies Lehmann tarafından “Postdramatik” tiyatronun temel özelliklerinden biri olan soğuk tiyatro olarak adlandırılmaktadır.¹⁵

Bu bağlamda “Ölüm, Yıkım & Detroit III”de farklı kültürlerle ait öğeler de Robert Wilson’un diğer yapıtlarında olduğu gibi, melez bir yapı oluşturmamaktadır. Farklı kültürel öğeler bu yapıtta da kimliklerini koruyarak, yani yabancı olma durumlarını yitirmeden gizemli ve güzel görüntüler ve dili dikkate alarak gizemli bir ses perdesi oluşturmaya yaramaktadır. Farklı kültürlerin eşit bir zeminde buluşmasını ve eşit oranda katılarak yeni bir şeyi oluşturmayı öngören kültürler arası etkileşimin “Ölüm, Yıkım & Detroit III”de yönetmenin diğer çalışmalarındaki gibi gerçekleşmediğini görebiliriz. Ancak Robert Wilson’un, Eugenio Barba ya da Peter Brook gibi

¹⁴ Fischer-Lichte, Erika, **Das Eigene und das Fremde Theater**, A. Francke Verlag, Tübingen u. Basel, 1999, s.201

yönetmenlerin söylemlerinde yer alan kültürler arası etkileşim iddialarda bulunmadığını dikkate almak gerekir. Robert Wilson için farklı kültürel öğeler sahne estetiğine hizmet eden zengin bir kaynak oluşturmaktadır. Dolayısıyla Türkiye ile ortak bir proje olan “Ölüm, Yıkım & Detroit III”, Türk oyuncularının oyundaki yaratıcı işlevleriyle öne çıktıkları bir çalışma değil, Gürün’ün yukarıda ifade ettiği gibi, ülkenin önemli tiyatro olaylarına katılan bir ülke olarak uluslar arası platformda adını duyurması bakımından önemli bir çalışma oluşturmaktadır.

Kaynakça:

- CALICH, Robert Rugerro, “Persefone”, **Tiyatro Dergisi**, Mayıs 1996
- FISCHER-LICHTE, Erika, **Das Eigene und das Fremde Theater**, A.Francke Verlag, Tübingen u. Basel, 1999
- KETENCİGİL, Ali, “Persefone”, **Milliyet**, 20.5.1996
- KORAP, Elif, “İkinci Binyılım Mahşeri”, **Milliyet 2000**, 27.5.2000
- LEHMANN, Hans-Thies, **Postdramatisches Theater**, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999
- LEHMANN, Thies, "Die Gegenwart des Theaters", **Transformationen-Theater der Neunziger Jahre**, Theater der Zeit Verlag, 1999
- MADRA, Beral, “Kültür Sanayinin Büyüsü”, **Radikal**, 6.6.2000

¹⁵ Lehmann, Hans-Thies, **Postdramatisches Theater**, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999,

- ORAL, Zeynep, “Tiyatro Avrupa Ödülü, Robert Wilson’un”, **Milliyet Sanat**, 15.1.1997, Sayı 34
- PAULK, James L., Death, Destruction and Detroit”, www.newsmusica.org/v7n4/lincoln.htm
- WEILER, Christel, **Kultureller Austausch im Theater**, Tectum Verlag, Marburg 1994

Summary:

The encounter of the Turkish audience with the Works of Robert Wilson and the nature of his works are analyzed in the first part of the essay. Under the titles “Meaning” and “Stage Aesthetics” are explained the developments Robert Wilson has brought about in the usage of the text and other instruments of stage. In this context, the influence that the director has from various cultures and their impact on his works are one of the main issues of the essay. The part in which “Death, Destruction & Detroit”, a cooperation of Istanbul Foundation of Art and International Theatre Festival is analyzed to show a clear example for intercultural aspects in Wilson’s work. The various influences and the role they play in Robert Wilson’s theatre as discussed in the last part of the essay.

