

## 5. Sokak Tiyatrosu'nun Yol Serüveni

Özlem Hemiş ÖZTÜRK\*

*Zamanla ve mekânla Asya'da nasıl oynanır? Hanidir bunu arıyorum... Kendi adıma Ortadoğu estetiği adını verdiğim bir şeyin izini sürüyorum<sup>1</sup>.*

*Murathan Mungan*

### Giriş:

Türk Tiyatrosunu uluslararası platformda en fazla temsil eden, dikkat çeken yapımlarıyla tartışılan 5. Sokak Tiyatrosu ve yönetmen Mustafa Avkıran kendine ait bir dil yaratma yolunda çağdaş sahnenin çeşitli yönelimlerini deneyimleyerek arayışlarını sürdürmektedir. Bir hikâye anlatmayı, ancak bunu bildik yolları kırarak, dönüşüme uğratarak anlatmayı tercih etmekte, arayışını daha çok bu çerçevede yürütmektedir. 5. Sokak Tiyatrosu “bu toprakların sorunlarını temel alan” yapımlara imza atmaktadır. Özellikle son on yıldaki çalışmalarına bakıldığında tablo çarpıcı bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Örneğin Avrupa'daki pek çok festivale katılan 5. Sokak Tiyatrosu'nun **Dumrul ile Azrail** prodüksiyonu köklerden gelen bir tiyatroyu arzulamakta; **Ashura** projesi, son derece güncel bir sorundan yola çıkmakta, genç cumhuriyetin tarihi içerisinde bir yolculuğu bu topraklarda konuşulan diller, rakamlar ve müzik aracılığıyla, çağdaş sahnenin olanaklarından yararlanarak ortaya koymaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti dünyanın çok sancılı bir döneminde, ikinci bir “ulus-devlet” akımının içinde kurulmuş, zamanın gerektirdiği ilkeler bütünüyle topyekûn bir değişim ve dönüşümün canlı bir örneği olmuştur. “Kırk yama” ahengindeki Osmanlı İmparatorluğu'nu oluşturan renklerin bir kısmı bu sancılı dönemde kartelâdan ayrılmış, bir kısmı da yeni biçimin içinde kalarak varlığını sürdürmüştür; ancak, tek ve yeni bir rengin kaynağını oluşturan unsurlardan biri olarak:

*Bir dönem Mardin'de Türkçe dışında dil konuşulması yasaklamış; çarşıda, pazarda Arapça, Kürtçe konuşanlardan belediye görevlileri ceza kesiyorlarmış. Babam da Türkçeyi bozuk bir*

---

\* İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Doktora Öğrencisi.

<sup>1</sup> Murathan MUNGAN, **Murathan 95**, Metis. Yay., İstanbul, 1996, s. 355.

*şiveyle konuşmasından ötürü, Cumhuriyetin yükselen liselerinde yatılı okurken, arkadaşları tarafından çok alay konusu olmuş; küçük düşürülmenin acılarını yaşamış; Cumhuriyetin geleceğini gören babam bana Türkçe dışında konuşmayı yasaklamıştı. Benimle konuşan herkes Türkçe konuşmak zorundaydı<sup>2</sup>.*

Mustafa Avkıran'ın sanat yaşamında önemli bir yol arkadaşı olan Murathan Mungan'ın yukarıdaki sözleri yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş dinamiklerine o dönemin konjonktürel gereklerinden dışarı çıkılarak bakıldığında anlamlı görünebilmektedir. Ama bu dinamikler göz önünde bulundurulduğunda bu sözlerde tıpkı Bertolt Brecht'in teknolojiyi insanlık adına büyük bir gelişme olarak sevinçle kucaklarken, onun yıkıcılığında düş kırıklığı yaşamasının izleri seçilebilir. Cumhuriyet projesi çağdaş uygarlık düzeyine yürüyüşünde kırılmalarla ilk hedefine ulaşmakta zorlanmıştır. Genç Cumhuriyet'in hedeflerine ulaşması için feodalizmi yıkması gerekmiştir ancak uzun bir geçmişi olan feodal bağların koparılması mümkün olamamış, ancak gevşetilebilmiştir. Yarı feodal yapı ülkenin tamamını kapsayan kalkınmanın önündeki engellerden biri olagelmıştır. Cumhuriyetin uygarlık hedefinin altında sezilen Batılılaşma eğilimi bu yarı feodalizmle uzlaşmamış, bir yarı Batılılaşma görünümü almıştır. Eğitim, kurumsal yapılar, yaşam biçimi Batılılaşmış, ancak zihniyet kendi anlayışı içinde esneyememiştir. Bu yarı Batılılaşma melez bir kültürün doğmasına neden olmuştur. Bu melez kültürün tüm Türkiye'yi yansıtmasıysa kitle iletişim araçlarının yaygınlaştığı 1990'ları bulmaktadır. Bu tarihten önce melez kültür büyük kentlerde vardır ama kırsal alanlarda ve Anadolu'nun pek çok bölgesinde gelenekle bağlar sürdürülmektedir. Kuşkusuz daha gerilere döndüğünde Türklerin göçebe döneminde edinilen kültürün de melez bir yanı olduğu; gidilen topraklardan, orada yaşama koşullarından ve yerleşik düzenlerle ilişkileriyle etkileşimlerinden oluştuğu görülür. 5. Sokak Tiyatrosu bu "coğrafya"nın ve bu "kültür"ün tiyatrosunun peşindedir. Bir yandan da Pavis'in deyiimiyle "kaynak kültür"ü "hedef kültür"e taşıyan bir köprü görevi üstlenmektedir ve "hedef kültür" ülkemizin Batılılaşma tarihi çerçevesinde okunduğunda anlam çerçevesi katlanarak genişlemektedir.

## **5. Sokak'ın Yapı Taşları:**

5. Sokak Tiyatrosu'nun kurucularından Mustafa Avkıran'ın kökleri Selanik ve Arabistan'dadır; aslen Gaziantep doğumludur ama Antalyalıdır ve bir asker babanın çocuğu

---

<sup>2</sup> Murathan MUNGAN, "Paranın Cinleri", **Murathan 95**, Metis. Yay., İstanbul, 1996, s. 25.

olarak eğitim hayatı boyunca Türkiye'nin pek çok yerini dolaşmıştır<sup>3</sup>. İlkokulu Hakkâri, Şemdinli'de; ortaokulu Zonguldak, Kozlu'da; liseyi Antalya'da bitirir. 1979–83 yılları arasında İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Tiyatro Bölümü'nde eğitim alır. Yüksek lisansını aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde 1990 yılında tamamlar. Avkıran'ın dostlukları İstanbul'a yerleştikten sonra, on sekiz yaşıyla birlikte kalıcı olmaya başlar; bu tarihe kadar zorunlu yer değiştirmeler nesnelere olduğu kadar insanlarla da ilişkilerinin sürekliliğini sekteye uğratmıştır. Avkıran'ın çocukluğu süresince zorunlu yer değiştirmelerde ailenin bir pratik çözümü, göçerlik bilgisi olarak kendisinde bir iz bırakmıştır. Aile bu sık taşınmalar nedeniyle her gittiği yerde gerekli az sayıda eşyayı satın alıp, taşınma vakti geldiğinde satarak her yeni mekânda yenilerini alma yoluna gitmiştir. Bu eğilim ileride sahne uzamının biçimlenişi ve dolduruluşundaki minimalizmde sezilecektir.

Bir asker babanın oğlu olarak iki durum Avkıran'ın çalışmalarında izlenen savaş ve şiddet karşıtı duruşu belirlemiştir. Bunlardan biri Kıbrıs Savaşı sırasında savaşın yarattığı gerilimi yakından deneyimlemesidir. Diğeri daha uzun bir zaman dilimindeki bir gözleme ve gerçekliğe dayanmaktadır. Avkıran'ın çocukluğundaki Şemdinli'de Barzani vardır; Barzani o zaman diğeri aşiret reislerinden biri gibi görülmekte, bölgede herhangi bir çatışma olmamaktadır. Daha sonra çatışmalardan iç savaşa dönüşüm Avkıran'ın bölgeyle duygusal bağlarının yanı sıra oraya ve genelde şiddete/savaşa yönelik bir sosyal duyarlılığın gelişmesine yol açar.

1991 yılı Avkıran'ın sanat yaşamında önemli bir kırılmaya neden olur. Viyana'ya giden Avkıran orada bir takım atölye çalışmalarına katılır; böylece oyunculuk ve rejî anlayışına, yönettiği oyunlarda oyunculuklardan beklentisine taban oluşturan deneyimler kazanır. Örneğin Henning von Wangerov ve Peter Brook'un **Mahabharata**'da çalıştığı oyuncu eğitmeni Monica Pagneux ile "Isınma ve Ritm"; Wolfgang Gufler ile "Clown-Anticlown" atölyelerine katılır. Viyana'da Theater des Augenblicks'te Yoshi Oida ve Bruce Myers ile çalışmaları olan Ali İhsan Kaleci'nin antik kahramanlardan yola çıkarak yazdığı **Niemand Auf Reisen** (Hiç Kimsenin Yolculuğu) adlı oyunda yönetmen yardımcılığı yapar. Viyana'da geçen bir yıl süresince çeşitli atölye çalışmalarına katılmanın yanı sıra Avkıran o dönemde pek çok ünlü yönetmenin yapıtlarını izleme olanağı bulur. Viyana'da Avrupa Tiyatrosu ile tam bir karşılaşma gerçekleşir: Claus Peymann, Peter Zadek, Peter Stein, George

---

<sup>3</sup> Bu bölümde yer alan biyografik bilgiler farklı bir kaynak gösterilmediği sürece Mustafa ve Övül Avkıran ile gerçekleştirilen söyleşiden alınmıştır.

Tabori, Peter Brook, Ariane Mnouchkine gibi yönetmenlerin çalışmalarını izleme olanağı bulur. Bertolt Brecht, Erwin Piscator ve Meyerhold hakkında yeniden düşünerek ve okuyarak, tiyatroya Avrupa'dan bakarak, ülkemizde uygulanmaya çalışılan Stanislavskiye tiyatroyun durumunu yeniden değerlendirir. Bu dönemde ülkemizdeki yönetmenlik ve oyunculuk anlayışlarını sorgulamaya başlar. George Thomson'un **Aiskhylos ve Atina**'sını burada okur. Viyana'nın hemen ardından 1992'de Amerikan öncü tiyatrosunun önemli bir merkezi olan La Mama'dan Ellen Stewart'ın İstanbul'da gerçekleştirdiği "Yunus Emre" başlıklı bir atölye çalışmasına katılır. Aynı yıl New York, La Mama'da Ellen Stewart'ın yönettiği Yunus Emre'nin şiirlerinden oluşturulan **Yunus**'da rol alır.

1983'ten günümüze Avkıran'ın Türk tiyatrosuna çağdaş reji arayışlarını taşıyan öncü genç yönetmen kimliği ön plana çıkmıştır. Mustafa Avkıran, kimi arkadaşlarının mezuniyet çalışmalarına reji katkısı yaparak ilk denemelerine giriştiğini belirtir. Bunlar arasında en ilginç örneklerden biri Antoine St. Exupery'nin **Küçük Prens**'inin oyunlaştırılmasıdır. Naz Erayda'nın sahne tasarımını üstlendiği bu iş birliği onları 5. Sokak Tiyatrosu'nun kuruluşuna kadar taşıyacaktı.

İlk reji çalışmalarındaki kimi yönelimler ilerideki kimi izleklerin ve yönelimlerin ipuçlarını taşımaktadır. 1988'de Slavomir Mrozek'in **Açık Denizde** oyununu yöneten Avkıran bu çalışmada Józef Szajna, Tadeusz Kantor gibi Polonyalı yönetmenlerin tiyatro anlayışına yakın durduğunu belirtir. Kantor "özerk tiyatro"dan söz etmiştir ve tiyatroyun edebiyatın hizmetinden çıkarak yalnızca varoluşun hizmetinde olması gerektiğini ileri sürmüştür. Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere ürettiği sanat anlayışından etkilenerek oyuncularla tablo oluşturur, onları nesneleştirir. Bir anlamda Robert Wilson estetiğine giden yolda Kantor bir duraktır. Yeni bir gerçeklik anlayışı peşindedir; bu yabancı gerçeklik kurulmamıştır, bulunmuştur ya da hazırdır (readymade), sanatçının tanrısal yaratıcı rolüne uzaktan nesnel bakarak onun duyuşal ve artistik değerlerini merkezden oynatır, yerine entelektüel ve yaratıcı değerleri koymayı önerir<sup>4</sup>. Avkıran sanat yapıtının gerçeklikle ilişkisini bir başka yönde daha araştırmaktadır. "Fransız Yeni Romanında Gerçekçilik ve Margerite Duras" başlıklı yüksek lisans tezinin bir aşaması olarak Duras'nın **Moderato Cantabile** romanını oyunlaştırır. Eşzamanlılık ilkesini (çift odaklılık) ilk kez bu oyunda dener. Anlatının kronolojisini bozarak yine de anlaşılır bir hikâye anlatmanın peşindedir; entrikayı

---

<sup>4</sup> Tadeusz KANTOR, "Impossible Theatre" Richard DRAIN (ed.), **Twentieth Century Theatre: A Source Book**, Routledge, 1995, ss. 63-64.

zedelenmeden kronolojik kırılmalara yer verir. O yıllarda Avkıran Jean Paul Sartre okumakta, yeni romanın sularında dolanmaktadır ve Alain Robbe-Grillet ilgisini çekmektedir. Yeni Roman'ı hazırlayan yazarlardan birinin Samuel Beckett olması, yazarın çağdaş tiyatrodaki da post-modern eğilimlerin miladına atanması bir rastlantı değildir kuşkusuz. Avkıran'ın sahnelemede eşzamanlılık olarak adlandırdığı çift odaklılık gibi teknikler Yeni Roman'ın dışında çağdaş tiyatrodaki da denenmiştir. Bu, geleneksel anlatıma bir karşı koyuş, bir alternatif arama çabasıdır. Yeni Roman'ın uzam/zaman anlayışını çağdaş tiyatrodaki en iyi karşılığı yönetmen Robert Wilson'da görülebilir. Geleneksele bu karşı duruş “yeni-gerçekçiliğin” dile getirilmesine de yol açmıştır. Yeni gerçekçilik nesnelere ağırlık vermektedir; optik betimlemeye yönelerek en “gerçek” anlamdaki anlatı tekniğiyle nesnelere yakından tanıyıp kavramayı ve sınırları belirlemeyi hedefler. Grillet'nin arketiplerle oynaması, doğrusal olmayan bir çizgideki anlatımı, tekrarları kullanarak atmosfer yaratması gibi unsurlar Avkıran'ın ilerideki çalışmalarına temel oluşturur<sup>5</sup>.

Avkıran **Tiyatro'da İkinci Rönesans** adıyla yönetmen tiyatrosuna ve Vsevolod Meyerhold'a odaklanan bir tez daha hazırlar. Uygulama metni Aiskhylos'un **Prometheus**'udur. Böylece antik malzemeyle ilk buluşma gerçekleşir. Oyun buluntu mekânda sahnelenir, Bozcaada'da bir mendirekte oynanır. Meyerhold düşüncesi ve mitlerden yola çıkan Avkıran bu topraklarda yaşayan “kendi” olarak sorgulamalara girer ve Anadolu ile tiyatrosal bir ilişki kurmak gerektiğini düşünmeye başlar. Oyuncunun bilinçli olması halini ilke olarak kabul eden, her an ve her koşulda oynayabilme yetkinliğine sahip fiziksel koşullarda oyuncu hedefleyen biyomekanik, psikolojik temel yerine fiziksel süreçlerden yola çıkmayı ve hareketlerdeki kararlılık ile kesinlik üzerinde durmayı önerir. Önerisine ulaşmak için fiziksel kondisyonun sağlanabileceği çeşitli alıştırmalar geliştirmiştir. Geleneksel tiyatrosal kalıplar kullanan kimi unsurlarından, groteskten, stilizasyondan, Doğu oyunculuk tekniklerinden, zamanın ve enerjinin ekonomik kullanılması tezlerinden yararlanır<sup>6</sup>. Meyerhold'un önerileri o zamanki Türkiye için yeni görünmektedir. Avkıran, Meyerhold'tan esinle ritüel nedir, taklit nedir, bu kavramlar nasıl değişip dönüşür sorularını sorar.

---

<sup>5</sup> Yeni Roman üstüne kuramsal temel için bkz. Michael BUTOR, **Roman Üstüne Denemeler**, Çev. Mehmet ve Sema Rifat içinde Mehmet RİFAT, “Yeni Roman, Michel Butor ve Roman Üstüne Denemeler”, Düzlem Yay., İstanbul, 1991, ss. 7-9.

<sup>6</sup> Bkz. Kerem KARABOĞA, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2005, ss. 147-161.

Avkıran 1992 sezonu için İstanbul Devlet Tiyatrosu'na öneri olarak Aiskhylos'un **Oresteia Üçlemesi; Agamemnon-Sunu Taşıyanlar-Eumenides** projesini sunar. Peter Stein'in kullandığı metin ile Aiskhylos'un özgün metninden sahne metni oluşturulur. Proje, Yıldız Saray Tiyatrosu'nda oynanmak üzere kabul edilir. Seyircinin oturması gereken yer oyun alanı olarak kullanılır, kolon araları seyir mekânını oluşturur. Seyirci U şeklinde yerleşir, karşısındaki oyun yeri de U biçiminde kurulur. Bütün mekân hasır kaplanır. Oyunun çalışma aşamasında farklı bir uygulamayla, çalışılmış bir bölüm, oyun tamamlanmadan önce seyirciyle paylaşılır; amaç seyirciyi bir ritüelin içine çekmektir<sup>7</sup>. Oyunun kavramsal boyutu ise George Thomson'un okumasını takip eder:

*Orestes öyküsü, ilkel kabilenin, erken monarşinin, aristokrasinin ve demokrasinin birikmiş tortularını yüzeye çıkaran toplumsal tarihin katmanlı bir parçasıdır*<sup>8</sup>.

Avkıran bu çok katmanlılıktan “bize” ait olanları araştırmaya yönelir. Reji, müzik, dans ve sözün bir dil içinde erimesini hedefler, amaç coşkulu bir diyonizyak gösterinin paylaşılmasıdır<sup>9</sup>. Tahir Özçelik bu paylaşımı örnekler:

*“Ben Oresteia’da Joe Chakin’in Açık Tiyatrosu’nu (Open Theatre) buldum. Chaikin şöyle diyordu: “Tiyatro, oyuncularla seyircilerin kendi ölümlülük deneyimlerini ortaklaşa paylaştıkları bir yerdir”*<sup>10</sup>.

**Oresteia** Avkıran'ın sanat yaşamında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Aynı zamanda bu dönemde Övül Avkıran ile beraberlikleri başlamıştır. Bu beraberlik Avkıran'ın tiyatrosundan beden ve koreografinin yeni bir anlam boyutu kazanmasına yol açar; bundan sonra tiyatrosunda ses, beden ve söz bir koreografi içererek biçimlenecektir.

Selanik ve Makedon kökleri olan Övül Avkıran 1971 İstanbul doğumludur. Eğitiminin önemli bir kısmını beden odaklı çalışmalar oluşturur. Küçük yaştan itibaren ritmik jimnastik ve baleyle uğraşır; İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Bale Bölümleri ile İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro

<sup>7</sup> Halil BEYTAŞ, “Aiskhylos’tan Oresteia: Kadını Yeryüzünden Kovuluşu”, **2000’e Doğru**, 29.12. 1991.

<sup>8</sup> George THOMSON, **Aiskhylos ve Atina**, Çev. Mehmet Doğan, Payel Yay., İstanbul, 1990, s. 288.

<sup>9</sup> Bkz. BEYTAŞ, y.a.g.y.

<sup>10</sup> Bkz. Tahir ÖZÇELİK, “Aishylos’tan Ritsos’a: Kısırdöngüde Arayışlar”, **Milliyet Sanat Dergisi**, 15.03. 1992.

Bölümü'nde eğitimini tamamlar. Daha sonra Viyana Feldenkrais\* Enstitüsünde bu metodun eğitimini alır. Marion Vitzthum ve Yener Durukan'ın Klasik Bale Tekniği (1988), Rambert Bale'nin Modern Bale Tekniği (1990), Katherine Seyferth'in Grotowski Tekniği (1994), Peter Kho Sin Kie'nin Dans Tiyatrosu (1995), Ellen Lauren'in Suzuki Methodu (1996) Theodor Terzopoulos'un Antik Tiyatroda Ses ve Beden Kullanımı, Klaus Abromeite ve Abdou Diop'un Afrika Maskları ve Beden Kullanımı (1999) atölye çalışmalarına katılmıştır. Cem Ertekin, Zehra Tarım, Figen Yücel, Petipa, A. Bournonville, Sigrid Seberich koreografilerinde dansçı; Haldun Dormen, Kenan Işık, Engin Cezzar, Ferhan Şensoy, Kerem Kurduoğlu, Mustafa Avkıran, Naz Erayda ve Bülent Erkmen rejilerinde oyuncu olarak rol almıştır. 1995 yılından bu yana 5. Sokak Tiyatrosu'nun tüm çalışmalarında koreograf olarak görev almaktadır.

5. Sokak Tiyatrosu'nun **Dumrul ile Azrail**'ine giden yolda önemli bir deneyimi Murathan Mungan'ın yazdığı **Mezopotamya Üçlemesi; Mahmud ile Yezida, Taziye, Geyikler Lanetler**'dir. Törelere kurban ettiği insanlar, törelere kurban edilenler, insanların kendi dairelerini çizmesi, artan ırkçılığın altını çizmek, millet, milliyet nedir sorularına bakmak için Murathan Mungan'ın **Mezopotamya Üçlemesi** güçlü bir esin kaynağı olmuştur. Üçleme, yaşam ve ölümü, sevdası ve kını sıkı sıkıya toprağa bağlı olan, ilk başlarda kendi yarattığı törelere sonradan kurbanı haline gelen Güneydoğu insanının trajedisini; düşünce gerçeğin, akıl ile akıl-dışı olanın iç içe geçtiği, birbirinin içinde eridiği şiirsel bir dille işlemiştir. Avkıran'ın sanat yaşamında Üçleme önemli iddialar taşımaktadır. Zaman boyutuyla seyirciyi, sahne üstünde 45 kişiyi bulan oyuncu trafiğiyle rejinin pratik alanını, politik boyutuyla gelecekteki duruşunu sınamıştır. 1993 PKK ile çatışmaların bir iç savaş boyutuna ulaştığı bir dönem olmasına karşın politik bağlamı olan bu üçlemenin Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenebilmesi önemli bir adımdır. Bu coğrafyaya ait büyük bir meseleyi tiyatronun tüm elemanlarını en iyi kullanarak yapmayı hedeflemiştir. Bu çalışma taşınan iddialara yanıt vererek Avkıran'ın yurtdışına adını duyurmasının ilk adımı olmuştur.

**Mezopotamya Üçlemesi** sahne tasarımcısı Naz Erayda ile bir ikinci buluşmadır ve on yıllık birlikteliğin başlangıcıdır. Müzikleri Hans Tschirich ve İhsan Kılavuz yapmıştır. Çalışmaların bir aşamasında Naz Erayda, İhsan Kılavuz, Mine Tüfekçioğlu, Övül ve Mustafa

---

\* Feldenkrais, bedenin bir öğrenme aracı olarak kullanılması esasına dayanmaktadır. Kişilerin farkındalık düzeyini devinim yoluyla arttırmayı hedefler.

Avkıran malzeme toplamak için birlikte Urfa'ya gitme ihtiyacı duyarlar; bu yolculuk oyunun taşlarının oturmasında önemli rol oynar, neredeyse yeni baştan yapılandırır. Benzer bir yolculuk 5. Sokak prodüksiyonu olan **Oyunu Bozun** için de gerçekleştirilecektir. Yolculukları sırasında bir düğüne ve kan davasını sonlandıran bir barış yemeğine katılmışlardır. Geleneksele yaslanmanın tercih edildiği çalışmada, biriktirilmiş malzemenin dönüştürülmesi yoluna gidilmiştir. Örneğin **Mahmut ile Yezida**'da olmazsa olmaz bir unsur olan dilek ağacını sahneye doğrudan yerleştirmek yerine tüm sahne bir dilek ağacına dönüştürülür. Avkıran'ın "bu topraklara" olan tutkusu, sahne zeminin tonlarca toprakla kaplanmasıyla görselleştirilir. Üç ayrı oyun bu zemin üstünde oynanır ancak her oyuna özgülenmiş üç ayrı unsur tasarımın dramaturgisine merkezlenir. İlk oyunda dilek ağacı, ikinci oyunda kapı, üçüncü oyunda havuz başat unsurlar olarak saptanmıştır. Dramaturgi üç oyunda birden yer alan ana karakterlerin; kader ortaklığı yapanların arketipleştirilmesine odaklanır. Örneğin Erdal Tosun olay örgüsünün bir üst basamağında yer alan bir kişi, bir tür korobaşı/anlatıcı olarak ilk oyunda köyün delisi, ikinci oyunda baş ağıtçı, üçüncü oyunda anlatıcı rollerini üstlenir. Bu tür bir dramaturginin daha sonra 5. Sokak Tiyatrosu çatısı altında da gözetildiği **Dumrul ile Azrail**'de sahne unsurların elenip azaltılması, oyun kişilerinin birden fazla işlevi üstlenmesinde görülür.

1993-94 sezonunda seyirciyle buluşan 12 saatlik üçleme VI. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde (1994) daha geniş bir seyirci topluluğuna ulaşır. Kullanılan yerel motifler; tiyatro ile kültüre antropolojik ve arkeolojik yaklaşım, oyunun süresi, yapımın Peter Brook'un **Mahabharata**'sı ile karşılaştırılmasına neden olur. Dokuz aylık prova sürecinde çalışma anlayışında kimi deneysel çabalara girilmiştir. **Mezopotamya Üçlemesi** Antalya dağlarında prova edilir, oyuncunun doğayla ilişkisini gerçeklikle ilişkisi, gerçeklik bilgisinin sorgulanması bağlamında önemsenmiş ve bu bilgi sahneye taşınmıştır. Bir Selçuklu kervansarayı olan Kırkgöz Han bir bataklığa bakmaktadır ve **Mahmut ile Yezida**'nın kendi mekânı gibidir. Provaların bir kısmı da orada gerçekleştirilmiştir ve daha sonra orada da bir gösterim gerçekleştirilmiş, sahneye sonra taşınmıştır ve bu durum oyuna içten bir hava sinmesini sağlamıştır. Oyun seyirciye "*empozan Batı kültürünü evde bırak*"masını önermektedir<sup>11</sup>. Avkıran üçlemeyi sahnelemeye karar verdiğinde henüz Murathan Mungan ile tanışmamaktadır. Oyunlar çıktıktan sonra Mungan ile dostlukları gelişir. Mungan Avkıran için "*benim dünyama girmeyi başardı*" diyerek daha sonraki işbirliklerini de açıklamış olur.

---

<sup>11</sup> Sevin OKYAY, "Tekrarlardan Bir Büyü, Bir Büyüden Bir Hayat", **Cumhuriyet Gazetesi**, 21.05.1994.

Merkezi Belçika, Brüksel'de bulunan Europalia Vakfı 1996 yılı Eylül-Aralık ayları arasında siyasi, ekonomik, ticari, kültürel, sosyal turistik ve benzeri alanlarda Türkiye'yi tanıtmak amacıyla "Türkiye Europalia Festivali"ni gerçekleştirir; Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde dış yapımcı ve festivallerle karşı karşıya gelen Üçleme'nin Europalia'da ülkemizi temsil etmesi istenir. Ancak aradan geçen süre zarfında Devlet Tiyatrolarında yönetim değişikliği gerçekleşmiştir, oyun çeşitli nedenlerle Europalia'ya katılamaz. Daha sonra Theater Der Welt'in (Dünya Tiyatrolar festivali) sanat yönetmeni Maria Schwagermann, Assos Gösteri Sanatları Festivali'nde Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin genel sanat yönetmeni Dikmen Gürün ile birlikte Avkıran'ın bir başka oyununu (Antigone) izlerler, konuşurlar ve **Üçleme**'yi bu festivale çağırırlar. Ancak Devlet Tiyatroları ortak yapımcıyla çalışmayı reddeder; Schwagermann'ın resmi talebi üzerine yalnızca **Geyikler Lanetler** ile Theater der Welt-Berlin'e gitmeye karar verilir. Oyun Mart 1999'da prömiyer yapar, Mayıs ayında XI. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde yer alır, Haziran'da ise Schaubühne, Theater der Welt-Berlin'de seyirciyle buluşur:

*(Y)ıllardır bu işin içinde biri olarak söyleyebiliyorum ki iyi işle vasat işi birbirinden ayırt edebilecek bir durumdayım ve **Geyikler Lanetler** kesinlikle metniyle, yönetimiyle, koreografisiyle son derece iyi bir iş. **Geyikler Lanetler** Türk-Avrupa ortak yapımı ilk tiyatro çalışması. Bu festivalin amaçlarından biri de kendi ülkeleri dışında çok fazla tanınmayan yetenekleri Avrupa sahnelerine taşımak ve **Geyikler Lanetler**'in de bu platformda çok beğenileceğine eminim<sup>12</sup>.*

Çalışma süreci Murathan Mungan'ı doğrulamıştır: "hiçbir yeniden kolay değildir". Bu kez cinler dışında hiçbir oyuncu tabana basmaz, yedi adet oyun arabası kullanılır. Hareketli bir oyun kurulmuştur; iki koreografi katmanı vardır: oyun arabaları ve cinlerin koreografisi ile arabaların üzerindeki oyuncuların koreografisi. Çalışma sürecinde mizansen ve koreografi birbirinin içine geçer, birlikte hareket eder. Tiyatro dilinde "bize ait" olan nedir sorusuna bir yanıt aranır. Rejide bir paylaşıma gidilmiştir. Övül Avkıran sahne üstü ve mizansen kısmında, Mustafa Avkıran düşüncenin geliştirilmesini üstlenir. Sonuçta Peter Stein gibi yönetmenlerin oyunlarını sergilendiği bir yer olarak Schaubühne'de sahneleme fırsatı bulmak Avkıran'ın hayallerinin gerçekleştirmiş olduğu anlamını da taşımaktadır. **Geyikler Lanetler** o yıl Sanat Kurumu En İyi Yapım Ödülü'nü alır. Ayşegül Yüksel bütüncül bir değerlendirmede bulunur:

---

<sup>12</sup> Nil KARA, Geyikler Lanetler Dünya Sahnelerinde (Maria Schwaergermann ile söyleşi), **Radikal İki**, 23 Mayıs 1999.

*Mungan (...) Batı, Doğu, Ortadoğu kültürlerinin anlatım biçimlerini buluşturmuştur oyununda. Doğu kültürünün bilgece masalsılığı ile Batı'nın Sofoklesçe, Öripidesçe, Şekspirce trajik söylemi **Geyikler Lanetler**'de birbirini hiç yadırgamaksızın bir araya gelir. (...). Avkıran, renkli ve sesli bir gösteri anlayışı içinde seyirciyi bir görsel-işitsel göstergeler bombardımanına tutarak, alışlagelmişten çok farklı bir izleyicilik deneyimine çağrı çıkarmıştır. Sahnedeki sanatçılar kadar seyirci için de zor bir deneyim. Tekrarı olmayan... Kanımca mutlaka yaşanması gereken (...)*<sup>13</sup>.

Sevda Şener Mungan'ın oyununa ve getirilen yoruma farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Şener'e göre **Geyikler Lanetler** "toplumların göçebe düzeninden yerleşik düzene geçişini yerleşik düzenin ilk yönetim sorunlarını, iktidar kavgalarını" ve yerleşiklemeden kaynaklanan temel sorunları, örneğin insanla doğa arasındaki ilişkinin kökenindeki çelişkiyi, doğaya egemen olma çabasının getirdiklerini, bu durumun bireye yansımalarını tartışmaktadır ve bu güncel, evrensel bir tartışmadır. Bu bağlamda şiirsel dilin, mitlerin başarıyla görselleştirilmesinin oyunun temel sorunlarını arka plana iter görünmektedir. **Geyikler Lanetler**'in yurtdışından gördüğü teşvik bağlamında da bu durumu irdeleyen Şener, bu yaklaşıma kuşkuyla yaklaşmaktadır:

*Bu tür kuşkuğularımın kökeninde Batılı tiyatro adamlarının, yöresel kültürel kimliklerin korunması konusunda gösterdikleri aşırı titizlik yatıyor. Batı kültürünün sınırları dışında sayılan ve orada tutulmaya çalışılan ülkelerde ve ilkel dönemlerin ritüellerini yansıyan oyunların Batı'da aşırı ilgi görmesinde de bu tür bir bit yeniği var gibi gelir bana zaman zaman. Bu tür çalışmaların, ilkel sanatın kendine özgü lezzetini, kendi gelişkin sanatlarına ikellik bulaştırmadan tatmak amacıyla yüreklendirildiği kuşkusuna kapılıyorum*<sup>14</sup>.

Şener, bu ritüelistik ikelliğin metnin modern düşünsel yükünü seyirciye aktarmanın önünde bir engel olduğunu düşünmektedir. Bir yandan da ülkemizin yurt dışındaki temsiline yönelik bu "yeni" tutuma dikkat çekerek kültürümüzü Avrupa-merkezci beğenin onayına bırakmanın tuzaklarına dikkat çekmektedir. Nitekim Türk Tiyatrosunun en çok dışa açılan ismi olarak 5. Sokak Tiyatrosu, ileride içerik ve biçim düzleminde bu sorunsalla hesaplaşmak durumunda kalır.

Mustafa Avkıran **Geyikler Lanetler**'i bir kez daha çalışma olanağı yakalar ve Kuzey Yunanistan (Selanik) Devlet Tiyatrosu'nda (2004) bir kez daha sahneler. Yunanlı 30

<sup>13</sup> Ayşegül YÜKSEL, **Sahnedeki İzdüşümler 1975-2000**, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2000, ss. 224-227.

<sup>14</sup> Sevda ŞENER, "Egemen Olmak mı Uzlaşmak mı?", **Radikal İki**, 21 Mart 1999.

oyuncunun yer aldığı oyunun dekor, kostüm, ışık ve müzik tasarımı Yunanlı sanatçılar tarafından gerçekleştirilir. Kuzey Yunanistan Devlet Tiyatrosu ile Türkiye Devlet Tiyatroları arasında 2002’de başlayan işbirliği sonucunda bu proje gerçekleşmiştir. Bu sahnelemede konkav bir yapının içinde ışıkla çözümlenmeler yapılır, Robert Wilson’ın **Ölüm Yıkım Detroit III**’te kullandığı sema perdesi kullanılır. Oyuncuların müzikal ve bedensel yetkinliğinden yararlanılır. Oyundaki dokuz lanetin bir oyuncuda bedenlendiğini görmek yönetmeni çok heyecanlandırmıştır ama ekler: “*bu kez de oyun Türkçe değildir.*”

## 5. Sokak Tiyatrosu: Kuruluş ve Yapıtlar

1995 hareketli bir yıldır; 5. Sokak Tiyatrosu Antalya’da Mustafa Avkıran, Övül Avkıran ve Naz Erayda tarafından 5. Sokak’ta bir depoda kurulur. Daha sonraları Naz Erayda topluluktan ayrılır. İlk oyunları Venedict Yerofev’in **Moskova Petushki**’sidir. Metni topluluğa Dikmen Gürün önermiştir. Oyunun yeraltında geçen bir göç ve yolculuk hikâyesi oluşu, Avkıran’ın tarihiyle örtüşmektedir. Seyircinin ortasında dar bir alanda tek bir oyuncu (Payidar Tüfekçioğlu) 33 metre gidip gelerek rolünü icra eder. Yalnızca bir bavulla, ışısız ve seyirciyle doğrudan ilişki kurarak oynan oyun 2 saat 45 dakika süren ve 4. duvarı olmayan bir sahnelemedir. Metnin tarif ettiğine çok yakın bir uzam mekânın kendi koşullarında bulunmuştur. Seyirciler masa ve sandalyelerde oturur, bilet ücretine bir adet votka dâhildir ve oyuncu kimi zaman seyirciyle içkisini paylaşır. Oyun 5. Sokak Tiyatrosu’nu festivallerle buluşturan ilk yapımdır. **Moskova Petushki** Mayıs 1996’daki VIII. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali ve Ekim 1994 VIII. Uluslararası Eskişehir Festivali’ne katılmıştır. Bu oyunun dekoru ve sahneleme anlayışı bizzat 5. Sokak Tiyatrosu’nun var oluşunu belirler:

*Sahnenin mekana, mekanın uzama dönüşmesi; oyuncunun oynayan, dans eden, şarkı söyleyen, hikaye anlatan bir performer haline gelmesi; metnin ses, söz, şarkı, hareket ve tasarımla yazınsallığının ötesine geçmesi; medyalar arası (video, sinema, müzik, dans, ışık vd.) geçişkenlikle farklı anlatım olanaklarının doğması; ve bütün bunların içinde izleyicinin kendi hikayesini bulmasını teşvik eden boş alanların yaratılması...*<sup>15</sup>

Aynı yıl Avkıran Eugenio Barba’nın Odin Tiyatrosu geleneği başlıklı atölyesine katılır, **Phaselis’te Yaşam**’da bu çalışmanın, Barba’nın bakışının, tiyatro antropolojisinin

<sup>15</sup> Evren ERBATUR, “1995’ten Bugüne 5. Sokak Tiyatrosu Anlatı Geleneğinde Yeni Bir Dil”, **Oyunu Bozun Gazetesi**, İstanbul, Mayıs 2006, s.1.

izlerini görmek mümkündür. Mustafa Tuncel'in metninden yola çıkarak Phaselis Antik Kenti'nde mekâna göre tasarım yapılmıştır. Oyun 32. Altın Portakal Film Festivali sırasında 5. Sokak Tiyatrosu prodüksiyonu olarak sahnelenmiştir. Oyun Antik Yunan ve tragedya geleneği ile kurulan ilişkinin bir sonucu olarak da görülebilir. Üçleme'yi çalışırken izlenen yolun bir dönüşümüdür. Toprakla ilişkiyi birinci sıraya koymak ve derin geçmişi olan Akdeniz coğrafyasında Antalya'da Likya, Lidya ve Pamfilya'nın izlerini sürmek; bu toprakların bilgisine ermek, geçmişiyile hesaplaşmak gibi eğilimler oyunun biçimlenmesinde etkindir. Oyun aynı zamanda göçebe duygusunun da bir devamıdır: denizden bir adam gelir, orada karşılaştığı bir kızla birlikte olur ve orada hayat başlar. Agora, antik tiyatro, tapınağın kullanımı, banyolarda yıkanma/arınma gibi mekânın tüm olanaklarından yararlanır. Seyirci mekânı oyuncuyla birlikte dolaşır. Oyunun sonunda oyuncular seyircilerin eşliğinde deniz kıyısına gidip bir tekneye biner ve mekânı terk eder; seyirciler antik şehre geri döner; yaşantının sona erdiği antik şehri oyuncuların sunduğu yaşantı olanağından uzaklaşarak bir kez daha kat ederler. Tıpkı antik tragedyalardaki gibi günbatımında atmosfer yaratılır; seyirci alacakaranlıkta çıkar. Daha sonra Olympos'un hikâyesi çalışılır ama gösterime dönüşmez.

1995'i takip eden dönemde Avkıranlar iki önemli atölye çalışmasına katılır; Ellen Lauren ile Suzuki Metodu; Theodoros Terzopoulos ile Antik Tiyatroda ses ve beden kullanımı. Her iki yönetmen Avkıran'ın izlediği yolu sistematikleştirerek kendi dillerini bulmuş, ritüelden, gelenekselden yararlanarak evrensel konuları yerel olanla birleştirerek anlatabilmenin olanaklarını araştırmışlardır. Bu bağlamda söz konusu atölyeler Avkıran'ın çizmiş olduğu yolla örtüşmektedir.

1997 yılında 5. Sokak Tiyatrosu İstanbul'a taşınır ve buradaki ilk çalışmaları **O Salı** XI. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'ne konuk olur. Metin, Wolfgang Borchert'in 2. Dünya Savaşı'nda geçen **Bu Salı** hikâyesinin bir uyarlamasıdır. Oyun Zarifi'de sahnelenir. Zarifi bir depo, bir harabe durumundadır ve mekânın da tıpkı savaşın yıkımını yaşamış oyun kişileri gibi onarılmaya ihtiyacı vardır. Avkıran oyunu asker dönüşü, orada gözüne takılan bir karenin etkisiyle çalışmak ister. Gördüğü bir bot yığını, bu botların sahiplerinin durumunu düşündürür, o bot yığınındaki her bir nesneyi bir asker olarak kurgular. Savaş yaralarını sarmaya çalışan askerlerden söz eden metnin aktarımı için hayali bir alan oluşturulur ve o alan içinde hikâyeler anlatılır. **O Salı**, oyun süresi boyunca tamamlanan bir inşaat iskelesinin, sonunda tamamen yıkılması üzerine kuruludur. Seyirci, aynı mekânda, bir metnin ve bir düşüncenin geliştirilmesinin aşamalarını izler. Zarifi ve o bot yığını bir şekilde yok olan ölen

ya da bir şekilde yaralanıp yaşamın bir kısmına itilenler anlamına gelir. Sürekli bir devinimin söz konusu olduğu oyunda enerjiyi doğru kullanarak çalışmaya önem verilir. Oyuncularla çok uzun bir süre beden çalışması yapılır. İnşaat işini rahatça yapar görünmeleri için kas yapmak, beden güçlendirmek için çalışırlar. Koreografi ve beden dramaturgisi sorgulanmaya başlanır: oyuncunun bedeninin ve oyunun metninin iki ayrı birim oluşturabilmesi ama aynı zamanda bir bütün olması önemlidir.

5. Sokak Tiyatrosu 1997 Assos Gösteri Sanatları Festivali'ne Bertolt Brecht'in yazdığı **Sofokles'in Antigone'si İçin Önoyun** ile katılır. Amaç oyun tamamlandığında Antigone mitine bakmaktır. Hölderlin'in Carl Orff için hazırladığı metni Brecht de kullanmıştır. Carl Orff ve Brecht'in oyunlarını bir operayı ve bir epik oyunu eş zamanlı oynama projelerinin ön çalışması niteliği taşır, AKM Büyük Salon için planlanır ama gerçekleşmez. Assos'ta köy ihtiyarları yaşlılar korosu olarak kullanılır. Günbatımında bir yamaçta bir yol hikâyesi olarak oynanır. Bir keçi yolunda koro Antigone ve İsmene ile karşılaşır, konuşur ve yürümeye devam eder. Festivalin ruhuna uygun bir iştir çünkü festival ileri dönük projelerin araştırma laboratuvarı gibi bir işlev taşımaktadır. 3 haftalık sürede girişilen deneme düşüncenin ve prodüksiyonun temelini atılmasını sağlar ve amacına ulaşır.

Mustafa Avkıran ve Mahir Günşıray birlikte İSM (İstanbul Sanat Merkezi) 2. KAT'ı kurarlar (2000) ve bu yeni mekânda 5. Sokak Tiyatrosu'nun ilk projesi Özen Yula'nın **Ay Tedirginliği** sahnelemesidir. Murathan Mungan ile yakalanan olumlu ve başarılı grafiği bir başka Türk yazarla daha oluşturmak hedefiyle Özen Yula metnine yönelirler. Oyundaki entrika, hikâye anlatımı, anlatının çağdaş olması gibi unsurlar ilginç bulunmuştur ve oyunun tasarım aşaması heyecan verici olur. Çoklu izleme olanağı, oyuncunun oyunu izlemesi, anlatının veya görüşün eksik kalması, oyuncuyla oyunu arasına giren zaman gibi bakma/görme/hesaplaşma gibi yenilikçi izlekleri metnin dışından oyuna taşır. Avkıran'a göre Özen Yula'nın metninde 1950'li yıllarda ülkenin politik, sosyal durumu, politik değişime işaret eden noktalar vardır ve bu yılların siyah-beyaz filmlerini atmosferinin metinle örtüşeceği düşüncesinden yola çıkarak oyunu filme alır. Oyunda gösterilen filmi üç ayrı açıdan üç ayrı düzlemde seyirciye izlettirilir; böyle bir biçim 'parçalanmışlık'ın altını çizmek için kullanılmaktadır. Metindeki önemli noktalardan biri de bölünmüşlük ve belirsizliktir; 1950'den 2000'e uzanan Türkiye'nin gerçeğindeki parçalanmışlık ve kimlik sorunu vardır. *“Bunun bir tiyatro oyunu olması gerçeği de bizi şöyle bir şeye götürdü: Bu bir oyunun üç kamera tarafından kesilmeden yani tiyatro gerçeğinden koparılmadan bir stüdyoda*

*kaydedilmiş halidir. Kameranın açıları düşünülerek mizansene uyarlandı*<sup>16</sup>. Özen Yula'nın aşağıdaki sözleri Avkıran'ın kariyerinin başındaki Grillet takibinin günümüzdeki yansımalarını yabancı eleştirmenler tarafından okunduğunu ortaya koyar.

*2001'de Viyana'da 'kontext:europa' Festivali'nde kapanışı yapan 'Ay Tedirginliği', bu defa da Bonn'da ağırlıklı olarak yabancıların seyrettiği ve beğendiği bir oyun oldu. Gazetelerde çıkan eleştirilerden birinde 'Alain Robbe -Grillet'ye yakın, yeni-roman tarzı elegant bir kriminal oyundan' söz ediliyordu*<sup>17</sup>.

Prömiyeri Kumpanya Sahnesi'nde gerçekleştirilen oyun, kontext: europa Theatre Festival, Viyana'da Theater des Augenblicks, İzmir Tiyatro Günleri'nde, Almanya'da Bonner Biennale'de, Enka Kültür Günleri'nde, Köprü Festival'de ve Hollanda, Rotterdamse Schouwburg'da sahnelenmiştir. Yalnızca ülkemizde değil dışarıda da yenilikçi olarak nitelendirilen çalışmayı değerlendiren Lothar Schmidt-Mühlisch, oyunu sinemasal boyuta taşıdıktan sonra sahneyi ve oradaki seslendirme etkinliğini gereksiz bularak sahnedeki bir çift oyuncu tarafından seyircinin rahatsız edildiğini ileri sürer<sup>18</sup>. Bir diğer eleştirmen, tam da Hans-Thies Lehmann'ın postdramatik tiyatro önermesinin yoğunlukla tartışıldığı bir dönemde oyundan dramatik olanın çıkartıldığını, duygular üzerine soğuk bir kimyasal deneye girişildiğini belirterek Türkiye'den bir postdramatik tiyatro örneği görmüş olmayı heyecan verici bulur<sup>19</sup>. **Bonner Bunnschau** da oyun çok estetik olarak değerlendirilir ve eskitilmemiş bir girişim olarak Bonn Bienali'ndeki en ilginç oyun olarak nitelenir<sup>20</sup>. **Theater Heute**'deki değerlendirmede, gerçeklikle çifte yapıntı arasında çok perspektifli ince bir oyun çıktığını belirtilerek Türkiye'ye özgü arka planın yabancılara ilk bakışta aşikâr edilmemesini gösterimin dünya sahnesine taşınabilmesi açısından olumlu bulunur<sup>21</sup>. Bu değerlendirmedeki gerçeklikle çifte kurmacadan söz ederek yine Lehmann'ın postdramatik tiyatro kriterlerine referans vermiş olur.

<sup>16</sup> Şehnaz PAK, "Nerde o eski sinemalar?", **Radikal Gazetesi**, 08.05. 2000, <http://www.radikal.com.tr/2000/05/08/kultur/ner.shtml>

<sup>17</sup> Özen YULA, "Bonn'da Yazar Olmak", **Radikal Gazetesi**, 08.08. 2002, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=42706>

<sup>18</sup> Lothar SCHMIDT-MÜHLISCH, "Tristes Europa: Die letzte Bonner Biennale des Gegenwartstheaters", **Die Welt**, 18.06.2002.

<sup>19</sup> Ulrike KAHLE, Türkiye'den Post-dramatik Tiyatro: Özen Yula'nın Ay Tedirginliği, **General-Anzeiger**, 18.06.2002.

<sup>20</sup> "Türkiye'den Film ve Radyo Oyunu Arasında Zarif Bir Polisiye", **Bonner Buncshau**, 18.06.2002

<sup>21</sup> "Türkçe Bir Sürpriz", **Theater Heute**, 08.09.2002

Aynı yıl 5. Sokak Tiyatrosu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali; Hebbel Theater; Zürcher Theater Spektakel; Rotterdamse Schouwburg ile bir ortak yapım gerçekleşir. İlk gösterimi Mayıs 2000'deki XII. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde gerçekleştirilen Dumrul ile Azrail festivaldeki gösterimlerin ardından yoğun bir turne programıyla ülkemizi yurtdışında temsil etmiştir: İsviçre, Zürih'de Uluslararası Zürih Tiyatro Festivali; Hollanda'da Roottersam Haarlem, Arnhem ve Utrecht'te sırasıyla Rotterdamse Schouwburg, Stadsschouwburg Haarlem, Schouwburg Arnhem ve Stasschouwburg Utrecht'de; Tunus'da Journees Theatrales de Carthage /JTC'de; Almanya'da Berlin, Hebbel Theater'de; Avusturya'da NÖDonau Festivali'nde yer almıştır.

Murathan Mungan, Dumrul ile Azrail öyküsünü doğum gününde Mustafa Avkıran'a armağan etmiştir. Avkıran metni oyunlaştırarak sahneler:

*Arkadaşlarım, bir oyunu değil, bir hikâyeyi sahneliyorlar. Bunu böyle söylemek, ayrıca hoşuma gidiyor. Kendime seçtiğim bir ilke olarak, hikâyelerimi, ne kendim oynulaştırıyorum, ne başkalarının oynulaştırmasına izin veriyorum. Bir hikaye olarak ama, tiyatro grameri içinde sahnelenmesi hoşuma gidiyor. Bu çeşit disiplinler arası çalışmalar bana her zaman ayrı bir heyecan veriyor.<sup>22</sup>*

Övül Avkıran, **Dumrul ile Azrail**'de bir hareket ailesi oluşturmaya başladığını belirtir. Devinim kimden kime aktarılır, nasıl ve neden aktarılır sorularıyla bir beden ve hareket dramaturgisi oluşturur. Bir anlamda devinimin soyağacı ve kendine ait metni oluşur. Metinle örtüşebilen ya da çelişebilen bu devinim metne yeni bir anlam katmanı yaratır. Ritmin, dansın ve anlatma ediminin başat olduğu **Dumrul ile Azrail** gösteriminde koreografi ve tasarım, Orta Asya steplerinin ressamı Mehmet Siyah Kalem'den yararlanır. 15. yüzyılda resmedilen ancak 12. yüzyılın Orta Asya kültürünü yansıtan Mehmet Siyah Kalem resimlerinde figürün yerleştirilmesi, grotesk unsurlar, beden kullanımı, demon ve şaman betimleri gösterimin sahne dilinin görsel referanslarını oluşturur. Avkıran'ın Siyah Kalem betimleriyle kurduğu ilişkiden ürettiği antropolojik çalışma kendi içinde tutarlı bir dramaturgi çizgisi gösterir. Bir anlamda da Metin And'ın minyatür okumalarından hareketle yaptığı çağrı Övül Avkıran'ın Mustafa Avkıran'ın Devlet Tiyatroları'ndaki rejilerinde de değerlendirilmiştir.

---

<sup>22</sup> Bkz. Murathan MÜNGAN, "Azrail'in Anlattığı", **12. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali Katalogu**, İstanbul, 2000, s. 94.

**Dumrul ile Azrail**'i sahneye aktarılırken, sözlü geleneğin olanaklarından ve Şamanizm'in ritüelistik yapısından yararlanır. Şamanın zanaatını ilk kutsayan atalardan biri olarak kabul edilen Dede Korkut'a da, oyuncuların anlatıcı olarak konumlandırılması ve şaman unsurlarının kullanımıyla gönderme yapılır. Avkıran'ın estetiğini oluştururken en zayıf noktası ritüelistik tiyatroyu taşıyacak bir oyuncu grubuyla çalışmamasıdır. Ritüelistik tiyatroyu araç olarak kullanan Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Ariene Mnouchkine, Tadashi Suzuki gibi tiyatro ustalarının her birinin gelenekle ilişkisi tiyatro oyuncusunun yetiştirilmesi sürecini de içermektedir. Kurdukları oyunculuk atölyelerinde öngördükleri tiyatro evreninde yer alacak oyuncuları yetiştirmektedirler. **Dumrul ile Azrail**'deki oyunculuğun esinlendiği Şaman da türlü oyunculuk vasıflarını barındıran, yetkin bir zanaatkar oyuncudur. Şamanlığa kabulün ön koşulu esrime yeteneğini; bir anlamda yoğun bir konsantrasyonla "olma" haline geçebilme gücünü bünyesinde barındırır. Proje bazında bir araya gelen oyuncuların birkaç aylık çalışma sonucunda yapımın taşımak istediği boyutu kucaklayamaması doğaldır; böyle olunca gösterim turistik etnografik bir yapının sınırlarında kalmak durumundadır. Oysa Avkıran çalışmasında örneğin yalnızca Doğu'nun oyunculuk formlarını kutsal içeriklerinden boşaltıp yeni ve Batılı içerikle dolduran Mnouchkine'den daha samimi bir yaklaşımla, içerikle biçimi birbirinden koparmadan ritüele çağdaş kavramsal bir boyut katarak dönüştürmekte, kavramlarla eylem birliğini gözetmektedir. Ancak bu arka plan gösterimin dinamiğine yansıyamamakta, yalnızca "bilen" seyircinin anlayabileceği bir uzaklıkta kalmaktadır.

5. Sokak Tiyatrosu Mayıs 2001'de bir davet üzerine Erdoğan Kahyaoğlu'nun **Suşa ile Kiki** adlı kitabını oyunlaştırarak Viyana'daki Multikids Festival Für Kinder – Die Theater Künstlerhaus'a katılır. Suşa ile Kiki; minik bir kaplumbağa ile minik bir kuşun hikâyesidir. Sırtında taşıdığı kabuğu ile ağır ağır yürüyen kaplumbağa Suşa ve kanatları ile özgürce uçan Kiki, iki arkadaştır. Bir gün yeryüzü ile gökyüzü arasındaki çizgiye ulaşmak için yola çıkarlar. Bir kuşla kaplumbağanın bir yolu birlikte yürüme hikâyesinde iki oyuncu anlatımı paylaşır. Kuş ya da kaplumbağa taklidi yapmazlar. İki çocuk evde eşyalar karıştırıp bunları nasıl kaplumbağa ya da kuş yaparız diye düşünürken hikâyeyi anlatırlar. Birbirinin ötekisi olan iki varlığın aynı ütopyaya yürüyüşü olarak yapım, 5. Sokak'ın çizgisi dışına taşmayan bir çocuk oyunudur.

5. Sokak Tiyatrosu müzik, tiyatro ve devinim birlikteliğinde Almanların *music-theater* adını verdikleri bir türe doğru eğilim göstermeye başlar. Bu eğilimin ilk örneği **Neos Cosmos**, **Rembetika** (2001) Mustafa Avkıran, Yannis Saoulis ve Naz Erayda tarafından tasarlanır ve

İSM 2.KAT bir tavernaya çevrilerek sunulur. *Neos Cosmos* yeni dünya anlamına gelir, Atina'da ünlü bir tavernanın adıdır ve doğrudan göçler ülkesi Amerika'yı çağrıştırmaktır. Yapımın arka planında Türkiye ile Yunanistan arasındaki öteki meselesi ve mübadeleler vardır. Mehmet Gürhan'ın anlatıcı olarak yer aldığı yapımda dört Türk ve üç Yunanlı, bir Yunan tavernasında yiyip içip hikâyeler anlatırlar. Bir yaşantıymışçasına, konser performansı gibi dramtizasyondan uzak bir anlayışla sahnelenir, dramatik olan şarkı sözlerinde gizlidir. Bu çalışma grup tarafından bitmemiş olarak kabul edilir ve ileride **Neo Cosmos 3+3+963** ile **Ashura**'yı bu işin bir devamı olarak kabul ederler.

5. Sokak Tiyatrosu 2001'de müzik-tiyatronun ardından gitmeyi sürdürür ve Mustafa Avkıran ile Naz Erayda tasarımıyla **Seven Kalp Böyle Yanar** yine İSM 2.KAT'da sahnelenir. Türkiye Cumhuriyeti'nin oluşumundaki kimi kilit konular üzerine konuşurken Sema'nın ve Cemal Ünlü'nün 30'lar ile ilişkilerinin üzerine giderler ve ortaya yeni bir anlatı biçimi çıkar. Bu anlatının metnin üç taş plak 'okuyucusu' Seyyan Hanım, Afife Hanım ve Mürşide Hanım'ın seslendirmiş olduğu şarkılar ve o dönemde yazılmış makaleler oluşturur. Seyyan Hanım, Afife Hanım, Mürşide Hanım benzer yaşamları paylaşırlar. Üçü de taş plaklara okur, üçü de köklü musiki eğitimi alır, üçü de sahneye çıkarlar ama sahnede kalmazlar, üçü de birer subayla evlenirler, üçü de müziği aileleri için bırakır, taş plakların gizine sığınır. Mustafa Avkıran, o kadınlar üzerinden Türkiye'deki müzik kültürünün, Doğulu müzik anlayışının ve bir gecede Batılı olmaya çalışmanın sancılı sürecini göstermek ister. Övül Avkıran kadınların bir temsilidir, Sema şarkı söyler, proje asistanı Özgür Bolkan oyunda da bu iki kadına asistanlık yapar. Arkadaki üç erkek müzisyen bu üç kadının, üç erkeği gibi okunur. 1930'ların İstanbul müzikhol atmosferi yaratılmıştır, herkes (seyirciler) şarap içmektedir. Çalışma yeni bir kabare anlayışına bir adımdır. **Seven Kalp Böyle Yanar**, Ağustos 2001'de Züercher Theater Spektakel'e Kasım 2001'de Hebbel Theater-Berlin'e gider.

5. Sokak Tiyatrosu'nun, **Neo Cosmos** ile başlayan "work in progress" 2003'te **Neos Cosmos 3+3+963** adlı çalışması ile devam eder. Yer yine İSM 2. KAT'tır ve çalışma Züercher Theater Festival Ağustos 2003'e gider. Hemen arkasından 2004'te **Ashura** çalışılmaya başlanır. Bu çalışmanın rejisini Mustafa ve Övül Avkıran birlikte gerçekleştirirler. **Neo Cosmos** ile başlayan üçlemenin sonuncusu **Ashura**'nın Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'ndeki prömiyerinde seyircilere fuayede aşure dağıtılır, Mnouchkine sahnelemelerinde "fuayeden itibaren atmosfer yaratma" eğiliminin bir benzeri olarak

görebileceğimiz bu ikram, aynı zamanda seyirciyi seyredeceği oyunun kavramsal tabanına hazırlamak amacı taşır. Oyunda mübadeleyle başlayan, çeşitli halkların acılarına dönüşen bir süreç anlatılır. **Ashura**, göçmek zorunda bırakılanlar için bir ağıttır ya da üç dinin insanlarının bir ütopyası da denilebilir. Herkes birbirini anlasa savaşlar olmayacak, insanlar birbirini kabul edip öldürmese, bu yetecektir ama ne yazık ki, bu bir ütopyadır. Oyunda 25 şarkı 12 dilde söylenir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk kuruluşundan günümüze yapılan yedi nüfus sayımının sonuçları projeksiyon perdesinde gösterilir. Sahne tamamen soyulur, çıplaklaştırılır. Yerini seçemeyen göçmenler ellerinde sandalyeleri, su şişeleri, bizzat bedenleri ve sesleriyle oyun süresince koreografinin belirlediği düzende yer değiştirmeyi icra ederler. Mayıs 2004'te XIV. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali; Ekim 2004'te Hollanda'da Kunstenfestival 0090 Antwerpen, Rotterdamse Schouwburg, Stadsschouwburg Amsterdam, Stadsschouwburg Utrecht'te; Mayıs 2005'te Avrupa Kültür Forumu'nda, Almanya'da Mart 2006'da Kamp Nagel Hamburg'da; Almanya'da, Haziran 2006'da Almanya 24. Uluslararası Tiyatro Festivali Glauben Freiburg etkinliklerine katılırlar. Ayrıca Ashura, Temmuz 2006'da Festival "Stimmen", İsviçre ve Lörrach, Almanya; Ağustos'da "Images of the Middle East", Kopenhag, Arhus ve Odense, Danimarka; Zürcher Theaterspektakel, Zürih, İsviçre; Eylül 2006'da Les Halles de Schaerbeek, Brüksel, Belçika, Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam Hollanda; Kasım'da **Ashura** Euro-Scene Leipzig Almanya etkinliklerine davetlidir.

5. Sokak Tiyatrosu Övül Avkıran'ın etkisiyle kadın sorunlarına ilgi duymaya başlar. Almanya'daki 0090 Kunsten Festivali'e katılan **Kassandra**, Anadolu kadınının toplumsal alandaki yerini ve asırlar süren evrimini sergileyen "Anadolu Kadınları" üçlemesinin ilki olarak biçimlendirilir. Mustafa Avkıran ve Gülbin Yeşil, Christa Wolf, Aiskhylos ve Euripides'ten yola çıkarak metni oluştururlar. Metinde bilginin, iktidarın sahibi olan ve karşıtlıklarla düşünme sistemini kuran erkek egemen söylem karşısında sessiz kalan kadına bir konuşma alanı açılmaktadır. Kassandra, Priamos ve Hekabe'nin kızı; Apollon'dan kehanet sanatını öğrenen bir bilici ve bir kurbandır. Yapımda Kassandra'nın biliciliğine değil, bir anlamda kadın sezgisi olarak da okunabilecek olan öngörme yeteneğine odaklanılır. Onun varoluşundaki büyük yalnızlık bir soloya dönüştürülerek bir sanatçının kimliğinde Kassandra'nın dünyası anlaşılmalı/anlatılmaya çalışılır. Kimsenin inanmadığı sözü ve kimsenin gücüne inanmadığı bedeni, bilmenin ağırlığını yaşayan, sınırları sorarak hayatın ritmini anlatan çalışma doğrudan oyuncuyu merkeze alır. Wolf'un iki belleği birbiri üstüne

bindiren tekniği sahnelemeye de taşınmıştır<sup>23</sup>. Oyuncunun belleği bir alt metin olarak Cassandra metnine yerleşir. Sanatçı bazen seyirciye bir anlatıcı olarak yönelir, bazen Cassandra olur. Övül Avkıran'ın donanımına ve kişisel yaşantılarından beslediği performansına dayanan reji, önceki işlere göndermeler yapmakta, **Dumrul ile Azrail**'de olduğu gibi dairesel formlarla uzam oluşturulmakta, tek başına “sanatını icra eden” biliciye ışık ve mikrofon eşlik etmektedir. Fallik bir unsur olan mikrofon sesi duyulmayan kahinin sesini büyütmede, meddahın sopası gibi oyuncuya el vermekte, bir yandan da dansçı bedeninin devinimlerini kısıtlamaktadır. Zaman ve uzam kavramlarında diğer oyundaki gibi bir belirsizlik dokunmuş ancak müzik aracılığıyla yine bu topraklara gönderme yapılmıştır.

Elinde mikrofonuyla oyuncu, ışık, oyuncunun gölgesi, sis efekti, metnin İngilizcesinin aktığı projeksiyon perdesinden oluşan sahne dikkati diğer tiyatrosal göstergelerin üzerinde oyalamadan doğrudan metne ve oyuncunun performansına çeker. İronik olarak Cassandra oyununda iktidarın rengi erguvanın tonlarından oluşan belli bir dönemi işaret etmeyen bir kostüm taşımaktadır. Cassandra'nın kostümü akla kadın Şamanları getirir; geleceği gören ama sesini duyuramayan, kendine inandıramayan bu kadın bilici, kutsal alanda eylemi kısıtlanan kadın Şamanlarla bağ kurar. Cassandra'nın performansında seçtiği hareketler ritüellerde gördüğümüz, pelvis bölgesindeki yaşamsal enerjiyi açığa çıkaran, ayakları yere vurarak tanrılarla ilişkiye geçen Şaman hareketlerini hatırlatır.

**Oyunu Bozun** 2006'nın son oyunudur. Yapımı Mustafa ve Övül Avkıran birlikte yönetirler. KAMER, Anadolu Kültür, Zürcher Theater Spektakel, Stadtschouwburg Amsterdam, Stadtschouwburg Utrecht, Rotterdamse Schouwburg, 0090 Kunstenfestival ortak yapımı olan oyun **Seven Kalp Böyle Yanar**'daki yöntemle, bilgi belge toplayarak oluşturulmuştur.

*Bu konuda fikri olan kadınlarla konuşalım ve bu konuşmalardan ortaya bir dramatik metin ortaya çıkarabilir miyiz? Bu dramatik metinden kastımız, hakikaten başı, ortası, sonu belli olan, kişileri olan metinler değil, bu metinler sadece hakikaten kadın problemiyle hayatını geçirmiş, hakikaten hayatını bu eşitsizliğe adanmış ve bunun için hakikaten birer direnişçi olmuş, birer eylem kadını olmuş kadınlarla konuşalım ve onların sözleriyle bir oyun oynayalım. 'Oyunu Bozun' ismi buradan çıktı zaten. Oyunu Bozun, sıralamayı bozuyor. O sıralamadaki yazar,*

<sup>23</sup> Bkz. Kathleen L. KOMAR, “The Communal Self: Re-Membering Female Identity in the Works of Christa Wolf and Monique Wittig”, **Comparative Literature**, Vol. 44, No. 1. (Winter, 1992), ss. 42-43.

*yönetmen, oyuncu, tasarımcı ilişkisini bozuyor. 'Oyunu Bozun', seyirciye geldiğinde karşılaşacağı malzemenin sıralamasını da yeniden öneriyor*<sup>24</sup>.

Avkıran'ın sözünü ettiği sıralamayı bozma girişimi, Lehmann'ın postdramatik tiyatroya özgü bulduğu hiyerarşiyi kırma pratiğine (parataxis) bir örnek oluşturur. KAMER yöneticileri ile namus cinayetleri üzerine çalışan akademisyenlerin konuşmaları, Güneydoğu'dan kimi görüntüler ile birlikte filme alınarak beyaz kumaş bir küpün üstüne yansıtılmıştır. Küpün içinde genç bir kız dans etmekte, küpün dışında bir genç adam ağır ağır dolanmaktadır. Finalde genç adam bir arya söyleyerek genç kızını küpün içinden çıkarır. Beyaz küp, namus cinayetlerinden sonra yöre halkının evlerini beyaza boyayarak bu durumu simgesel olarak kamuya duyurmalarına göndermedir. Avkıran bildik bir dramatik yapı oluşturmadan anlatmayı seçmesini namus cinayetlerinin dramatisasyon kaldırmayacağını, böylesi hayati bir konunun bildik kodlarla anlatılmaması gerektiğine inandığını belirterek açıklar: *"Bir dramatisasyonun kendisi dramatik olan bir meseleyi çok hafifleteceğine inandık. O yüzden, yaptığımız, bir dramatisasyondan öteye geçti."* Ancak bu "yeni" yapı seyirciye ulaşamaz, *"hayatın içindeki bu şiddeti tekrar tekrar söyleme"* düşüncesi, düşüncenin aleyhine çalışarak seyredenin dikkatini odaktan dağıtır, sorunun içini boşaltır.

## 5. Sokak Tiyatrosu'nun Genel Yönelimleri:

5. Sokak Tiyatrosu "oyun bilgisi"nin, Brechtien rol yapma bilgisinin, ön planda olmasına önem vermektedir. Bunu her oyunda, oyunun kurallarını yeni baştan kurarak kendilerine ait bir ritüel olarak gerçekleştirirler. Arkaik biçemlere yönelmeyi tercih edişin altında bu kaygı da vardır. Geleneksel olan, bir malzeme olarak kullanılır ancak çağdaş kuramların ışığında yapı-bozuma uğratılır. Hikâye anlatıcılığı önemsenmektedir ama kronoloji bozulur; tiyatronun temel öğesi olan dramatik yapıyı kırma uğraşına girilir.

5. Sokak Tiyatrosu'nda antik tiyatroyla kurulan ilişki yalnızca Batılı antik tiyatroyu içermez, Türk tiyatrosunu geleneksel unsurlarına da yönelir. Avkıran'ın 5. Sokak öncesindeki **Oresteia** sahnelemesinin dinamikleriyle **Mezopotamya Üçlemesi**'nin dinamikleri nasıl örtüşüyorsa 5. Sokak yapımı olan **Dumrul ile Azrail** ve **Kassandra**'da da aynı bağlantı sezilir. Evrensel temalarla geleneksel araçlardan bir senteze ulaşma arayışı sürmektedir. Grup

<sup>24</sup> Süha ÇALKIVİK, **5. Sokak'ta Oyunu Bozun!**: Mustafa ve Övül Avkıran ile söyleşi, <http://atlas.cc.itu.edu.tr/~calkivik/>

savaş ve ayrımcılık karşıtı metinlere, göç ve yol hikâyelerine, masallara ve kadın sorunlarına duyarlıdır. Tüm çalışmaları bu temalar altında toplanır. Bir yandan Homi Bhabha'nın "uluslar anlatılardır" teziyle tartışılmakta gibidir. Bhabha'ya göre anlatılar gibi uluslar da zamanın mitlerinde kökenlerini yitirirler ve ufuklarını ancak aklın gözüyle idrak edebilirler<sup>25</sup>. Avkıran bu mitleri yeniden okuyarak icra etme biçimini benimser. Nitekim bu dünya tiyatrosunda son yıllarda genel bir eğilim olarak belirmiştir. Post-kolonyal kuramlar ışığında ulusların anlatıları ve bu anlatılarla ilişkilenen bireyin kendi tarihi üst üste bindirilerek kurgulanır. Lehmann da anlatılardan oluşan yapıyı post-dramatik tiyatronun temel karakteri olarak niteler<sup>26</sup>. Avkıranlar'ın **Kassandra**'sı bu bağlamda bir örnektir. Ait olduğu anlatıdan kop(artıl)an kadın bir başka anlatıda tek başına varolmakta, konuşmaktadır. Monolog burada tiyatrodan alışık olduğumuz gibi bir karakterin patolojik bir uç noktasını stilize etmez; bir yansıma değildir ya da bir eylemi incelemeyi; bireyin yalıtılmış, yabancılaşmış olduğuna yönelik işaretleri vermez. Daha çok düşsel dramatik evrenin, gerçek tiyatrosal durumun sınırlarını ihlal etmesiyle oluşan tiyatrosallık ön plandadır<sup>27</sup>.

Avkıran sahnemelerinde en çarpıcı görsel unsurun zeminin kaplanması olduğu fark edilmektedir. Reel zemine basmamak için sererek ya da bir başka katman oluşturarak zemini kaplama yoluna gider. Kumaş, hasır, lastik, toprak ya da herhangi bir başka malzeme zeminin, "kendine ait olmayanın" "kendine ait" olmasına araç olur. Bu yaklaşımın pratik bir başka yardımı daha vardır. Oyun atmosfer kesintiye uğratılmadan rahatlıkla bir başka sahneye taşınabilmektedir. Mekâna ayağını basmak üzerinden görselleştirme ve kavramsallaştırma eğilimi göçerlik durumu ile örtüşmektedir. Kolay taşınan hafif dekor çözümleri; oyun arabaları; müzik aleti, sandalye ve su şişesi; halı, mikrofon ve sis makinesi; kumaş küp gibi seçimler de bu görüşü destekler.

Tüm unsurların birbiri içinde eriyerek bütünleştiği bir dil arayışında müzik ve ritm önem taşımaktadır. Yukarıda değinilen **Seven Kalp Böyle Yanar, Neos Cosmos, Ashura** gibi çalışmalarda *music-theater*'in alanına girilir. Müzikselleştirme farklı dillerin aşılmasına, yoğunlaştırmaya, anlamın çoğaltılmasına hizmet edebilmektedir<sup>28</sup>. Öte yandan müzikle ilişki *music-theater*'in dışında, gösterimlerin dokusuna sinen ve gösterimde metinsel düzlemde

---

<sup>25</sup> Bkz. Homi BHABHA, **Nation and Narration**, Routledge, Londra, 1990, s. 1.

<sup>26</sup> Bkz. Hans-Thies LEHMANN, **Postdramatic Theatre**, Routledge, Londra, 2006, s.109.

<sup>27</sup> Bkz. Y.a.g.y., ss. 127-9.

<sup>28</sup> Bkz. Ya.g.y., s. 92

reddedilen dramatik doruk noktası ve geleneksel kronolojinin taşıdığı tansiyonun yerini müzikal skorlar yoluyla ikame etme biçiminde ortaya çıkar. Müzikselliğin söze içkin kılınması **Dumrul ile Azrail** ve **Kassandra**'da belirgindir<sup>29</sup>. Tam olarak bir dans tiyatrosundan söz edilememesine karşın bir koreografi anlayışıyla oyunun iç ritmi ve fotoğrafları belirlenir.

Mustafa ve Övül Avkıran 5. Sokak Tiyatrosu'nun kurumsal kimliğini “*kendi duruşumuzdan, yaşadığımız dünyadan ve politikadan bağımsız tiyatro yapmıyoruz. Politika yapmıyoruz ama yaptığımız iş politik. Hayali ya da fantastik tiyatro yapmıyoruz. Seçerek bir politik duruş sergileniyor ama sanat dilimiz lirik, politik olanla beslenen lirik bir dil*” sözleriyle açıklarlar.

## **Sonuç**

5. Sokak Tiyatrosu “öncü” tiyatronun içinden filizlenip kurumsallaşmaya giden bir çizgi takip etmiştir. Uluslararası festivallerle bağlantılarıyla, İstanbul'a deneylere açık bir mekân olarak kazandırdıkları Garajistanbul ile birlikte bu kurumsallaşmadan söz etmek yanlış olmaz. Çağdaş tiyatronun çeşitli olanaklarına açılarak kendi dilini oluşturmaya çalışan yukarıda da değinildiği gibi bu konuda en büyük engeli bir oyunculuk sistemi olarak görülen 5. Sokak Tiyatrosu'nun arayışları doğrultusunda postdramatik ya da postmodern tiyatronun araçlarını kullanan ancak bu kategorilerin içine kilitlenemeyecek devingen bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür.

## **Kaynakça**

- BEYTAŞ, Halil “Aiskhylos'tan Oresteia: Kadını Yeryüzünden Kovuluşu”, **2000'e Doğru**, 29.12. 1991.
- BUTOR, Michael **Roman Üstüne Denemeler**, Çev. Mehmet ve Sema Rifat, Düzlem Yay., İstanbul, 1991

---

<sup>29</sup> Bkz. Y.a.g.y., ss. 91-93.

- ÇALKIVİK, Süha, “5. Sokak’ta Oyunu Bozun!”: Mustafa ve Övül Avkıran ile söyleşi, <http://atlas.cc.itu.edu.tr/~calkivik/>
- ERBATUR, Evren “1995’ten Bugüne 5. Sokak Tiyatrosu Anlatı Geleneğinde Yeni Bir Dil”, **Oyunu Bozun Gazetesi**, İstanbul, Mayıs 2006
- KAHLE, Ulrike “Türkiye’den Post-dramatik Tiyatro: Özen Yula’nın Ay Tedirginliği”, **General-Anzeiger**, 18.06.2002.
- KANTOR, Tadeusz “Impossible Theatre” Richard DRAIN (ed.), **Twentieth Century Theatre: A Source Book**, Routledge, 1995
- KARA, Nil, “Geyikler Lanetler Dünya Sahnelerinde” (Maria Schwaergermann ile söyleşi), **Radikal İki**, 23 Mayıs 1999.
- KARABOĞA, Kerem **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2005
- KOMAR, Kathleen L. “The Communal Self: Re-Membering Female Identity in the Works of Christa Wolf and Monique Wittig”, **Comparative Literature**, Vol. 44, No. 1. (Winter, 1992), ss. 42-43.
- LEHMANN, Hans-Thies, **Postdramatic Theatre**, Çev. Karen Jürs-Murnby, Routledge, Londra, 2006
- MUNGAN, Murathan, **Murathan 95**, Metis. Yay., İstanbul, 1996
- MUNGAN, Murathan “Azrail’in Anlattığı”, **12. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali Katalogu**, İstanbul, 2000
- OKYAY, Sevin, “Tekrarlardan Bir Büyü, Bir Büyüden Bir Hayat”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 21.05.1994.
- ÖZÇELİK, Tahir “Aishylos’tan Ritsos’a: Kısırdöngüde Arayışlar”, **Milliyet Sanat Dergisi**, 15.03. 1992.
- PAK, Şehnaz “Nerde o eski sinemalar?”, **Radikal Gazetesi**, 08.05. 2000, <http://www.radikal.com.tr/2000/05/08/kultur/ner.shtml>
- SCHMIDT-MÜHLISCH, Lothar “Tristes Europa: Die letzte Bonner Biennale des Gegenwartstheaters”, **Die Welt**, 18.06.2002.
- ŞENER, Sevda, “Egemen Olmak mı Uzlaşmak mı?”, **Radikal İki**, 21 Mart 1999.
- THOMSON, George, **Aiskhylos ve Atina**, Çev. Mehmet Doğan, Payel Yay., İstanbul, 1990
- YULA, Özen “Bonn’da Yazar Olmak”, **Radikal Gazetesi**, 08.08. 2002
- <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=42706>

- YÜKSEL, Ayşegül, **Sahnedeki İzdüşümler 1975-2000**, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2000
- “Türkiye’den Film ve Radyo Oyunu Arasında Zarif Bir Polisiye”, **Bonner Buncshau**, 18.06.2002
- “Türkçe Bir Sürpriz”, **Theater Heute**, 08.09.2002

## **Abstract**

*Mustafa Avkiran, the director of 5. Sokak Tiyatrosu (The 5th Street Theatre) which has most often represented Turkish Theatre in the international theatre milieu and which has been the subject of discussions for the productions which have drawn much attention keeps his search experiencing the various tendencies of the contemporary drama trying to create a language of his own. Avkiran enjoys telling the story by breaking and transforming the traditional way of doing it, however; and his search improves within this frame. The objective of this paper is to attempt to read-- through the chronological history and references of the group-- the main problematique of 5.Sokak Tiyatrosu, stating that they have always preferred their productions “to consider the problems on this land as their main concern” and the way they related the opportunities of the contemporary drama to the agenda in the light of the productions they have performed since their first production.*