

## Özet

Dünyada yerel kültür alanları, 1980 li yıllardan bu yana küresel pazar mekanizmasının etki alanına dahil olmaktadır. Süreç çağdaş tiyatro teorisi ve uygulamalarında “çokkültürlü” ve “kültürlerarası” çalışmaları öne çıkarmakta, tiyatro eleştirisi, inceleme ve yorum yöntemlerini etkilemektedir. Amerika ve Avrupa örnekleri, bu tür uygulamalarda politize edilmiş ütöpik bir demokrasi kavramını öne çıkarmak yerine, daha gerçekçi, akılcı, ortak duyarlıklar yaratmaya yönelik bir yol izlemektedir. Sahnelerimizde, “kültürler kavşağı” olan Anadolu coğrafyasının kültürel değerlerini, farklılıklarını yansıtan çağdaş uygulamalar kategorik olarak artmaktadır. Batılı örneklerle karşılaştırıldığında bu örneklerin etik/estetik açıdan, moral/ sosyal işlev bakımından farklılıkları nelerdir? Bu çalışmanın amacı bu soru çevresinde çağdaş tiyatro uygulamalarımızın tiyatro eleştirisinin, eğitiminin ilgi alanına girmesine dikkat çekmektir.

**Anahtar sözcükler:** Küreselleşme, geç-kapitalizm, çokkültürlülük, kültürlerarasılık, kültürlerüstülük, çoğulcu/gerçek iletişim, politik indirgemecilik, çağdaş eleştiri.

## Abstract

Since 1980, the areas of local culture in the world have been falling under the sphere of influence of global marketing mechanism. The process, on the theory of contemporary theatre and practices, highlights the multicultural and intercultural performances, and affects the theatre criticise, the methods of analysis and interpretation. The samples in the USA and Europe, instead of highlighting a politicized and utopic concept of democracy, favoring a more realist, rationalist and pursue a way to create common sensitivity. In our stages, the number of modern applications which reflects Anatolia's cultural values and differences are increasing as a crossing road of cultures. As compared with Western examples, what are the differences of these examples in terms of ethics/aesthetics and in their moral/ social functions? The aim of this work is to attract the attention of theatre criticism and theatre education to our modern theatre applications.

**Key Words:** Globalism, senile capitalism, multiculturalism, interculturalism, transculturalism, pluralist/realist communication, political reductionism, contemporary criticism.



# ÇAĞDAŞ TİYATRO UYGULAMALARIMIZDA ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK/ KÜLTÜRLERARASILIK KAVRAMLARINA YAKLAŞIM; PARADİGMALAR VE PARADOKSLAR

AN APPROACH TO  
MULTICULTURALISM AND  
INTERCULTURALITY CONCEPTS  
IN OUR CONTEMPORARY  
THEATRE PERFORMANCES:  
PARADIGMS AND PARADOXES

TÜREL EZİCİ\*

\*Dr., Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Tiyatro Anasanat Dalı.

**Ç**okkültürlülük ve kültürlerarasılık, küreselleşme olgusunun tiyatro literatürüne hediye ettiği sosyolojik iki kavram. Kriz kavramının da, yine kapitalist süreçlerin ürettiği negatiflerden biri olduğu söylenebilir. Benlik krizi, kimlik krizi, sosyal kriz, siyasi kriz, ekonomik kriz ve daha niceleri... Özellikle 1970'li yıllarla birlikte, I. Dünya ülkeleri karşısında, II. ve III. Dünya bireylerinin, toplumlarının asal sorunsalı olarak beliren kimlik krizi'nin, çoğu kez çokkültürlülük olgusu ile doğrudan bağlantılı olarak incelendiğini; sanatsal çalışmaların, özellikle tiyatro alanındaki çalışma ve araştırmaların ilgi odağı haline geldiğini görüyoruz. 1980'li yıllardan itibaren politik, ekonomik, kültürel bağlamıyla çokkültürlü ve kültürlerarası çağdaş sahne uygulamalarının incelenmesi, bütün dünyada tiyatro eleştirisine de farklı bir eleştiri perspektifi açmış bulunuyor.

Konuya daha güncel açılardan yaklaşmayı denersek, bugün de çokkültürlü/kültürlerarası uygulamalar, uluslararası kuruluşların parasal desteğiyle daha nitelikli, daha yenilikçi disiplinlerarası projeler üreten kültür/sanat kurumlarının ilgi odağı olmayı sürdürüyor. Son ekonomik krizle kaderi birbirine bağlanmış küresel para piyasaları neredeyse bir kelebek etkisiyle sarsılıp bütün dünyayı dehşetle titretirken, ciddi sponsor bütçeleriyle gerçekleştirilen bu projelerin geleceğinin ne olacağı konusu ise hayli düşündürücü... Öte yandan çokkültürlülük derken, Amerika dışındaki dünyada gerçekliği ciddi biçimde sorgulansa da, demokrasinin duayeni olduğu iddiasındaki Birleşik Devletler'in tarihinde ilk defa kendine siyah ırktan bir başkan seçmesi, iddiasında bir ölçüde haklı olduğunu gösteriyor gibi... Seçimden unutamadığım bir TV karesi, kürsüdeki Obama'nın zafer konuşmasını ciddi bir yüzle izlerken bir yandan gözlerinden yaşlar akan bir zenci lider oldu... Çocukluk anılarından derlenen 100 yıllık bir yalnızlığın öyküsü gibi, "500 yıl yaşında" bir çocuğun adalet öyküsünün özeti gibiydi yaşlı zencinin yüz ifadesi... Ekonomisiyle, siyasetiyle türlü çağrışımlara açık, bütün bu dünya hali fonda dururken çokkültürlü ve (uluslar arası sanat projelerinden oluşan küresel özellikli bir türü de ifade etmek üzere kullanılan) kültürlerarası sanat uygulamalarının tarihine kısaca bir göz attığımızda neler görürüz? Birleşik Devletler'in kendi sınırları içinde demokrasi kültürünün gelişmesi için yapılan çok kültürlü çalışmaların, kültürlerarası

çağdaş sahne uygulamalarının özellikleri nelerdir? Avrupa’da ve dünyada bu alanda yapılan çalışmaların sosyal, etik, estetik açılarımları, hedefleri nelerdir? Bizdeki çokkültürlü ya da kültürlerarası uygulamalara bütün bu örnekler bağlamında bakıldığında bir değerlendirme yapabilir miyiz? En azından örneklere uygunluk ya da çelişen yönleri bakımından neler söylenebilir? Bana ayrılan sürede kısaca bu soruların yanıtlarını aramaya çalışacağım.

Aslında insanlık tarihi kadar eski olan çokkültürlülük olgusu, daha çok dünya üzerinde göçler, kolonyalist hareketler, savaşlar gibi nedenlerle sürekli yer değiştiren, yer değiştirirken birbiriy-le karışan insan topluluklarının birlikte yaşama durumunu ifade eder. Ve dünyada her çağın sanatında, edebiyatında, tiyatrosunda, kimi zaman üstünlük gösterimi için, çoğu kez de hümanizma vurgusuyla, bir biçimde karşımıza çıkar. **Robinson Cruzo**’daki efendi-sahip ilişkisinde, Mexico City meclis binasında Cortez’in bayrağı altında toplanan İspanyollar ve Aztekler’i birlikte resmeden duvar resminde, Shakespeare’in **Othello**’sunda, **Venedik Taciri**’nde, Tennessee Williams’in **Arzu Tramvayı**’nda ve daha sayılamayacak kadar çok Batılı sanatsal örnekte yansıyan hep çokkültürlü yaşamın, dünyanın gerçeğidir... DTCF Tiyatro Bölümü’nde birçoğunda birlikte çalıştığımız Nurhan Karadağ hocamızın değerli sahne uygulamalarında; **Yaren-Samah**’da, **Yunuslar**’da, hatta **Köy Seyirlik Oyunları**’nda Anadolu’ya özgü çokkültürlü yapıyı görürüz. Mevlana’nın “Kim olursan ol, gel...” söyleminde ifadesini bulan bu yapı, geleneksel tiyatromuzda, Orta Oyunu’nda, Karagöz’de; başlı başına Total Tiyatro örneği olan Osmanlı Şenlikleri’nde, Osmanlı Dönemi Batı görenekli Türk Tiyatrosu’nda, tiyatro metinlerinden, işletmeciliğe, oyunculuğa, yazarlığa kadar, Osmanlı’nın birçok etnik ve dinsel topluluğu bir arada barındıran, ayrıca Avrupa kültürü ile de içli dışlı olan yaşama biçiminde yansır. Doç.Dr. Mukadder Yayıoğlu ilk günkü sunumunda Osmanlı Tiyatrosu’nun bu yönüne Melez Türk-Yahudi Tiyatrosu bağlamında önemli bir katkı sağladı.

Prof. Dr. Metin And -hocamı saygıyla anmak isterim- imparatorluk dönemi geleneksel gösterim sanatlarının, köy seyirliklerinin “iletişim sanatı” özelliğinin, performansların en önemli belirleyi-

cisi olduğunu sık sık vurgular. Hemen bütün kitaplarında göç yolları üstündeki Anadolu'nun tam anlamıyla çok zengin, çok bakir bir kültürler kavşağı olduğu saptamasına da geniş örneklemeleriyle rastlarız. Bu konuda sanırım eksik kalan, Metin And hocanın işaret ettiği bu antropolojik değeri, daha çok Geleneksel Halk Tiyatrosu'nun ve Köylü Tiyatrosu Geleneği'nin biçimsel özellikleri açısından algılamamız oldu. Oysa farklı kültürlerle, inanışlara ilişkin tören biçimlerinin araştırılması bakımından özellikle Yaren'nin, Samah'ın, Metin And'ın çok önemli bulunduğu, çok değerli araştırmalar, sahne uygulamaları olduğunu bir kez daha anımsamak gerekiyor. Öte yandan Özdemir Nutku hocamızın görüşlerine paralel olarak, Türkiye'de özellikle kültür/teyatro araştırmaları alanını belirleyen, bir uzmanlık paylaşımı olan araştırma/yorum/gösterim metni oluşturma ve uygulama süreçlerinden çok, bir tek yorumcunun/uygulamacının belirlediği bir alan olarak kabul edilmesi eğiliminden uzaklaşmak gerekiyor. Bu alanda iş birliğinin en önemli koşul olduğu inancını henüz yeterince içselleştiremediğimizi söylemek sanırım yanlış olmaz.

Geleneksel/yerel kültür, tiyatro araştırmaları ve uygulama alanında, çokkültürlülük/kültürlerarasılık kavramlarıyla tanışmamızın, 1970 li yılların sonlarına doğru dünyada yaygınlaşmaya başlayan çağdaş tiyatro ilgisiyle örtüştüğünü biliyoruz. Buna göre Türkiye'de antropolojik değeri öne çıkaran araştırmaların, model uygulamaların çağdaş sahne uygulamalarına kaynaklık edecek şekilde, bilimsel/sanatsal, dinamik bir kategori oluşturarak Türk Tiyatrosu'na çoktan eklenmesi gerekiyordu. Oysa bu ilginin yeniden tazelenmesi için Prof.Dr. Dikmen Gürün'nün yönetimindeki, Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin çağdaş, deneysel açılımlarını, tanıttığı kültürlerarası dünya örneklerini ve teşvik ediciliğini beklememiz gerekti. Bu yönüyle "küresel bir arena" olma yolunda ilerleyen festivalin işlevi yadsınmaz. Öte yandan tiyatro okullarındaki geleneksel kültür/teyatro araştırmalarının özendirilmesi, sistemli bir biçimde profesyonel uygulamalara kaynaklık etmesinin ise tiyatro alanımız için yaşamsal bir önem taşıdığını yeniden anımsamak gerekiyor. Bu çalışmaların, talep edilen, paylaşılan yöntemleri, sonuçları, aynı zamanda çağdaş/alternatif sahne uygulamacılarımız için sağlam referanslar da ortaya koyacaktır.

\*\*\*

Hiç kuşkusuz küreselleşme artık dünyamız için değişmeyen, değişmeyecek, varlığını kabul edip anlamaya çalışmak, ona göre stratejiler üretmek zorunda olduğumuz bir realite. Değişkenliği, tanımlanamazlığı yüzünden bir reifikasyon, bir kurgu olduğuna kadar uzanan sayılarca görüş öne sürülse de insan dünyasındaki izdüşümleri hayli gerçek. İç içe işleyen küresel ekonomi-politika gelişmeleri 1980'li yıllardan beri, sınırsız pazar mekanizmasına yerel kültür alanlarını da eklemeye devam ediyor. 1990'lı yıllarla ivme kazanan geç kapitalizmin, belki de en dikkat çekici özelliği bu. Fredric Jameson'dan özetlersek, geç kapitalizm çok kültürlü dünya sahnesinde kültürlerarası farklılıkları gözeterek – ki bu farklar ırk, din, etnik köken, cins, sınıf gibi kategorilerin hepsini içeriyor- yerel kültürlerin önemini vurgularken, aslında yine pazar mekanizmalarının doğası gereği, tek bir dünya pazarında topladığı tüm bu birikimi standartlaştırıyor, tektipleştiriyor.

Bu eleştirinin, dünya üzerinde antropolog Victor Turner'in ritüel ve dram araştırmalarıyla başlayan, sosyal dram'dan, kaynaklar tiyatrosu'na uzanan Schechner, Barba Brook ve Grotowski gibi kuramcı-uygulamacıların yaptığı kültürlerarası çalışmaların çağdaş değerlendirilmesinde, eleştirisinde de, biraz karamsar ama sağlam bir zemin sunduğunu kabul etmek gerekiyor gibi. Nitekim tiyatro sanatı alanında yaşanan **Mahabharata** deneyimi yerel kültürlerden yola çıkarak kültürlerarası etkileşimle ulaşılması hedeflenen evrensel tiyatro idealinin, hiç de kolay bir şey olmadığı yönünde bizi yeterince aydınlatmıştır. **Mahabharata** eleştirilerinden şöyle bir anımsama yaparsak: Peter Brook evrensel bir tiyatro dili yakalamak, Batı dünyasına bir tür Doğulu meditasyon yapmak üzere yola çıkar. Farklı ülkelerden 20'nin üstünde aktörle, dünya metropollerini Fransız dilinde gezer; aktörler arasında özlenen kültürlerarası etkileşimi kurar ama performans söylencenin anavatanı Hindistan'da bir kez bile temsil edilmez. Estetiğin kuruluşu sadece bir Hindistan anımsatmasıdır. **Mahabharata** ne Doğulu ne Batılı'dır. Bir dünya meleziidir. Küreselleşme ile başlayan yeni-kolonyalizmin bir görünüşüdür. Yerel kültürlere kendini empoze eden Avrupa yüksek kültür-

nün ürünüdür, **Mahabharata**. Kültür emperyalizminin, oryantalizmin çocuğu olduğu söylenir. Batı'nın, Doğu'nun masumiyetinde günah çıkardığı söylemine kadar gider değerlendirmeler. Belki de bütün bunlar arasında en önemli perspektifi koyan, sosyal değer üretimi konusudur. **Mahabharata** dünya kültürü için nasıl bir sosyal değer üretmiştir?

Patrice Pavis'nin **Mahabharata** özelinde hoşgörü etiği olarak değindiği, saygılı bir kuşkuyla yaklaştığı ama bizim sahnelerimizdeki çağdaş uygulamalar da dâhil olmak üzere kültürlerarası tiyatronun tümü için yanıt bekleyen bir sorudur bu. Bu noktada, kültürlerarası uygulamaların işlevi konusunun, her kıta, her ülke, her etnik topluluk, her ırk, din, cins ve sınıf için çok farklı anlamlar ifade ettiğini söylemek gerekir. Bütün bu anlamları hümanist bir derin anlamda buluşturmak, hepsini totalleştirip standartlaştırmak; ön romantiklerin vicdan estetiği gibi, teorisi önceden belirlenmiş bir sosyal işleve bağlamak, tarihin tiyatro aracılığı ile çelişkileri çözümlenmede pek de başarılı olmadığı bir dönemini yinelemekten öte ne anlam ifade edebilir? Ya da sadece biçimsel/resimsel düzenlemeler için kullanmak... İşte tam da bu noktada, dünyada öne sürülen sayılarca görüşten bazısı kültürlerarası çalışmaların, medya ve araştırma projelerine angaje olması nedeniyle işlev ve estetik açıdan tanınamaz hale geldiği yönünde. Bir bölümü, bu çalışmaların özündeki kültür kavramından uzaklaştığını; bir bölümü ise sürekli ötekileştirilen, ötekileştiren vurgusuyla mağduru çoğu kez zulmeden durumuna kadar taşıyarak iktidar ilişkilerini sonsuz, çözümsüz bir döngüye mahkum ettiğini öne sürmekte. Görüşlerin bir kısmı bu kavramlardan yola çıkarak artık bir tiyatro yapmanın imkânsızlığını savunurken, diğer bir bölümü, hayatın her alanında irili ufaklı her tür eğitsel ve sosyal projenin içine yerleştirilmesinin kavramların içini boşalttığında birleşmekte. Bütün bunlara modern sonrası performansın, biçim kaygısıyla sürekli değişen kumlar ve gölgeler alanı yaratması eklenince, her şey daha da karmaşık hale geliyor gibi.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> [http://www.ttrp.edu.sg/public/documents/aic2008\\_brochureUpdate.pdf](http://www.ttrp.edu.sg/public/documents/aic2008_brochureUpdate.pdf)

Çok kültürlü/ kültürlerarası tiyatro uygulamalarında, sosyal değer üretimi konusundaki en realist diyebileceğimiz yanıtları, Birleşik Devletler'de, Avrupa'da yaratıcı drama, eğitimde tiyatro pedago-

larının öğrencilerle yaptığı atölye çalışmalarında bulabileceğimizi söylemeliyim. Örneğin, Sharon Grady, sınıf içi çalışmalarında, çok kültürlü tiyatro uygulamalarında genellikle başvurulan, demokrasi idealizasyonuna yönelmekten özenle kaçınıyor. Gençlerle yaptığı çalışmalarda drama aracılığı ile toplumda ırk, yerellik, sınıf, cins, özürllülük gibi farklılıklara yönelik ayrımcılığın nasıl, hangi koşullarda ortaya çıktığına ilişkin bir farkındalık yaratmaya çalışıyor. Dolayısıyla, bakışı son derece analitik ve nedene yönelik görünüyor. Kanımca meselenin özü burada. Yetişkinler için bu kavramlarla yapılan tiyatro, salt estetik kaygılarla, modern sonrası değişik biçimler, imgeler arama yolunda değilse; farklı kültürler arasında bir iletişim/etkileşim zemini oluşturmak ve birbirini anlamının yeni araçlarını bulmak ise, Grady'nin yöntemini incelemekte yarar var.

Anne Cirella Urrutia'nın değerlendirmesinden yola çıkarsak, kısaca bu yöntem, sınıf içinde oluşturulan bir toplum simülasyonunun çoğulcu uzamında sağlanan gerçek bir iletişim zemininde, epizodik öykülerle verilen durumlar içinde farklı kimlikler'e yönelen tehditlerin, (önyargılar, ayrımcılık gibi) süreç içinde drammatizasyon, canlandırma yoluyla incelenmesine, tanınmasına ve öğrenilmesine dayanıyor<sup>2</sup>

2 [http://muse.jhu.edu/journals/the\\_comparatist/v029/29.1cirella-arbutia.pdf](http://muse.jhu.edu/journals/the_comparatist/v029/29.1cirella-arbutia.pdf)

Grady'nin ön koşul olarak sunduğu çoğulcu ve gerçek iletişim özelliğini, profesyonel kültürlerarası sahne çalışmalarına tercüme edersek; seyirci ile performans arasında, iletişim sürecindeki sosyal/politik/moral kabullerin, paylaşımların, yani alımlama alanının koşullarına işaret ediyor diyebiliriz. Dolayısıyla bir yapımda oluşturulan sahne dilinin yapım estetiği, yeniden üretim, performans estetiği özelliklerinin iletişimin/alımlamanın niteliği ile de yakın ilgisi olduğu açıktır. Burada kastedilen, sunumdaki öz ve biçim dinamikleri ile doğrudan ilgili bir durumdur. Birbirine bir kuşaşın tersi/yüzü gibi içkin olan öz ve biçimin, anlam ve ifadenin klasik uygunluk koşulu değil, bir arada olma koşuludur. Anlamın içeriğini boşaltabilirsiniz, geriye kalan boşluğu/hicliği parçacıklara bölebilirsiniz ama sizin sanatınızı var eden bütün bu durumu ifade edeceğiniz imgelerin, metaforların, çağrışımların iletişimsel düzeni; yeniden üretimde izleyeceğiniz strateji olacaktır.

Kültürlerarası ya da çok kültürlü sahne uygulamalarının belki de en önemli sorunsalı, yerel bir kaynaktan alınıp sahnenin diliyle bir yabancı kültürün seyircisine, -üstelik yabancı oyuncularla- tercüme edilirken kaybedilen iletişim değeri'ndedir. Andrzej Wirth bu konudaki görüşünü, sahneye getirilen bütün yerel ifade kodlarının, farklı referans sistemi ve kanonik yapıların bir başka kültüre aktarımındaki tercüme zafiyeti yüzünden, zaten iletişimin sorunlu olacağı yolunda açıklar.<sup>3</sup> Ve Turner'in "Performans aracılığıyla kültürlerüstü yeni bir sentez kurma..." fikrini bu bağlamda anlamaya çalışır. Wirth, Robert Wilson'nun yapımlarını değerlendirirken, onun amaçlarını, kaynaklarını çoğulcu bulur, ama sahnede kurduğu imge düzenlemesinde, Hint pagodalarından ağaç, piramitlerden taş, Manchester'daki bir fabrikadan getirilen tuğla ile kültürlerin kaynaklarına ulaşamayacağını, yeni estetiğin bu haliyle post-modern mimarinin yöntemini izleyeceğini öne sürer. Aslında Wirth'in değindiği, resimsel olarak mükemmel olan bu sentezlerdeki tarih dışı, doğa dışı durumdur. Tiyatronun en aza indirildiği ama performansın oranının arttığı bu tür bir totalleştirme ile kültürler arası ya da çok kültürlü bir iletişimin nasıl oluşturulabileceğini sorgular. Sanırım bu Grotowski'yi "sunum için üretilen sanat" tan "araç olarak/ oluşum halindeki sanat" tercihinine götüren nokta olmalıdır.

Bizim sahnelerimizdeki kültürlerarası/çokkültürlü çağdaş tiyatro/ performans uygulamalarına, çağdaş dansı ayırarak baktığımda, durumun umut verici olduğunu söylemeliyim. Bunun nedeni, çağdaş hatta alternatif bir yapıt üretmek için biçimsel düzenleme kaygısı ne denli öne çıkarsa çıksın, Wirth'in deyişiyle tiyatro oranı az performans oranı en fazla olanda bile, bu yapımların iletişim niteliğini koruyabilmeleridir. Hala insana, topluma, kültüre, farklı kültürlerle ait olanı duyurabiliyor olmalıdır.

En son seyrettiğim Garaj İstanbul'un **Ashura**'sı, Şule Ateş'in **Vakit Tamam Beyler**'i ve Oyun Deposu'nun **Çirkin İnsan Yavrusu**' nu bu oyunlar içinde sayabilirim.

Mustafa-Övül Avkıran yönetimindeki **Ashura**, ilk gösterimi 2003'te Zürich'te gerçekleştirilen, 14. Uluslararası İstanbul Ti-

3 Andrzej Wirth, **Interculturalism and Iconophilia in the New Theatre**, s. 1-2.

[www.blesok.com.mk/tekst.p?lang=eng&tekst=520-34k](http://www.blesok.com.mk/tekst.p?lang=eng&tekst=520-34k)



yatro Festivali'nde sahne alan, diğerlerine göre zengin bütçeli, daha iddialı bir yapım. Tanıtım broşüründen öğrendiğimize göre, Anadolu'da yaşayan farklı kültürlerin mozaik değil, **Ashura** olduğu argümanına dayanıyor ve Rumca, İbranice, Süryanice, Türkçe, Ermenice, Arapça, Zazaca, Pontus Dili, Kıptice, Kürtçe, Lazca, Sefaret Dili olmak üzere 12 dilin konuşulduğu, 25 zorunlu göçün yaşandığı Anadolu'nun kültürel çeşitliliğini yansıtıyor. Oyunun yüzlerce yıldır yok edilen ötekiler' in taziyesi olduğu vurgusu yapıyor. Farklı etnik dillerde söylenen yetkin şarkılarla, çalınan yerel enstrümanlarla **Ashura** gerçekten mükemmel bir konser ziyafetini, performansın, belgesel tiyatronun özelliklerini buluşturarak sunuyor. Kenarları ışıkla çizilen bir tuval sahne düzeninde, metaforların, seçilmiş sosyal/yerel jestlerin, beden devinimi ve sahne hareketinin, seçilmiş sahne eşyasının kullanımı, tüm Anadolu coğrafyası diyebileceğimiz çağrışımsal bir uzam yaratıyor.

Bütün bu bilgiyi birlikte değerlendirdiğimizde, **Ashura**'nın hümanist bir bildirişimi olduğunda hemfikir oluyoruz, ne ki onu çokkültürlü tiyatronun dengeleri hassasiyetle korunmaya çalışılan Batılı uygulamalarından ayıran bazı zaafı var. **Ashura**, Sharon Grady'nin kendi yönteminde tercih etmediği ama çoğu çokkültürlü sahne uygulamasında karşımıza çıkan, abartılı demokrasi idealizasyonunun sosyolojik yaklaşımından daha çok, politik/ideolojik bir yaklaşımı gözetiyor. Buna bir yorumsal okuma yaparsak, ötekileştirilenler' in üstünde bir yere koyduğu, belgeyle/bilgiyle (zorunlu göçler, nüfus sayımları, azalan diller) simgelediği ötekileştiren ile, ki buna otoriter devletin Leviathan imgesi diyebiliriz, diyalektiğini kuruyor. Bu tür çalışmalardaki Batı standardı ise böyle bir tercihi siyaset felsefesinden edindiği kavramlara dayanarak, özellikle işlevsel sanat çalışmalarında Hobbesçu çatışma kültürünün uzantısı sayarak geride bırakıyor. Daha hümanist, daha barışçıl Kantçı kültürü merkeze alan; salt sonuçların sunumuna değil, nedenlerin analizine yönelen bir dramaturgiyi tercih ediyor. Tıpkı Grady'nin eğitimde drama çalışmalarında uyguladığı yöntem gibi... Bu tercih, çok doğal olarak performansı Piscator'un provakatif yönteminden, (Ashura bunu daha gizlenmiş, daha melankolik bir agresyonla yapıyor diyebiliriz) Brecht'in eleştirel düşünce çizgisine çekmiş oluyor.

Öte yandan, alımlayan toplum için sosyal değeri üretirken oluşabilecek, daha önce değindiğim, ön romantiklerin duyguları sömüren “vicdan estetiği” ne de yaslanılmamış oluyor böylece. Realist bildirişim ya da farkındalık örselenmiyor. Oysa **Ashura**, yaşamın diyalektiğinde olmayan sürekli yas metafiziği ile tarihin dışına düşüyor. **Ashura** bunları aşabilseydi sosyal performansın kültürel kimliği kuran, inceleyen, görünür kılan işlevi, engelsiz gerçekleşmiş olacaktı. Öte yandan, daha çok toplum içinde bir pozisyonla ilgili olan kültürel kimliği, öz’e ilişkin, yaralanmış kitlesel egoya ya da egolara indirgememiş olacaktı. Sunumda her gece bir başka etnik gruba ya da dinsel cemaate temsil verme daveti ise bu durumun altını daha koyu bir kalemle çiziyor. **Ashura**’yı, Edward Said’in sıkça vurguladığı Batılı referanslara dayanan, oryantalist bakış açısıyla kendini kuran performans çizgisine yaklaşıyor.

Oyun Deposu’nun dansları ve koreografisi Maral Ceranoğlu, dramaturgisi Ceren Ercan tarafından yapılan, üç kadın oyuncuyla temsil edilen **Çirkin İnsan Yavrusu** için de, oynanışındaki bütün yalınlığa, heyecan verici canlılığa karşın, aynı ölçütlerle, aynı değerlendirmeleri yapmak mümkün. Bildiğimiz **Çirkin Ördük Yavrusu** öyküsü ile çerçevesinin kurulduğu inorganik/parçalı/dinamik yapısıyla performans, çoğul kimlikler üzerinden, Kadın kimliği, Kürt kimliği, İslam kimliği, Kent kimliği, Lezbiyen kimliği gibi ırka, cinse, cinsel tercihe, inanca, mekana ilişkin kimliklerin önyargılı toplum karşısındaki durumunu sorguluyor. Benlik ve kimliğin içi içe ifade edildiği bir figürasyona dayanan kimlikler, “ötekileştirilenler” olarak olumsuz yüklemelerle çok fazla marjinalize edildiği için gerçek dışı, zorlama bir etki yaratıyor. Performansın finaline yakın üst üste yığılan kimliklerle, kendiyi dalga geçme durumu, oyunu hayata daha yaklaştırıyor, daha doğru bir çizgiye çekiyor.

Şule Ateş’in **Vakit Tamam Beyler**’i, hiç de iddiası olmayan ama kültürlerarası bir uygulama olarak beni çok şaşırtan, fazla karamsar ama başarılı bulduğum hareket odaklı bir performans. Performansın epizodik metni, T.S.Eliot’in **Katedralde Cinayet, Çorak Ülke, Oyuk Adamlar** ve **Marina Şiirleri**’nden alınmış dizelerle oluşturuluyor. **Eliot**’in şiiri, performansın çerçevesini, ya da oturduğu zemini kuruyor. Modern giysiler içindeki kadınların

günlük iş ritüeli, dinlenme aralarında örgü yapma, gazete okuma fazlalarıyla detaylanıyor. Bu haliyle sahne bütün dünya kadınlarının rutinini çağırıştırırken, arada bir dizelerdeki kimi sözler, araya sıkıştırılmış bir iki yerel isim, minimize edilmiş sahne eşyası, yerel hiçbir çağırışımı olmayan bedensel devinimlerin dili; yüksek dağların, bir nehrin olduğu, çukur ovaların bulunduğu kırsal coğrafyayı; umarsız, gönülsüz, yorgun, yoksul bir halkın kadınlarını imliyor. Çok uzaklarda arada bir duyulan makineli tüfek sesi, popüler bir Sezen Aksu şarkısının elektronik düzenlemesinin oryantal tınıları, uygun adım yürüyen asker çizmelerinin duyulup kaybolan sesi, bir Ermeni türküsü ve korkunun sessel çağırışmaları, hiç bağırğan olmayan, dokunup kaybolan bir ses dramaturgisiyle uzamın tanımlanmasına, sahnedeki devinime destek oluyor. Sözlerin, sahne dilinin, imgeleri, çağırışmaları üst üste yığarak, aslında performansın bu kısa epizotunda, bir Güney Doğu ya da Doğu Anadolu öyküsü anlattığını fark ediyorsunuz. Düş gücünüzü harekete geçirerek bütün bu göstergelerle kurduğunuz anlam, çoğu kez oyuncular tarafından heterojen işlevi dışında da kullanılan gerçek lahanalar, buğday, yün, kova, leğen gibi nesnelere, oyunsu bir kurgu içinde kırılıyor, karşıtlık oluşturuyor. Karşıtlıktan doğan gerilimin enerjisi, her epizotta performansın enerjisine biraz daha tazelik katıyor. Performans, bu haliyle sosyal/politik/moral durumun nedenlerini tartışmıyor, çözümlerini göstermiyor ama kadınlar özelinde, hem tüm dünya, (Eliot'ın **Waste Land**'indeki "güneşin kavurduğu kırık hayaller ülkesi" metaforu ile örtüşür biçimde) hem tüm Anadolu hem de bölge insanlarının tümünü saran bir yoksunlaşma, endişe ve yılgınlık durumuna dikkatimizi çekiyor. Performans etnik kimliklere ilişkin bir ideolojik indirgemeciliğe başvurmadan, seyircinin algısına doğrudan müdahale etmeden, hayal gücü aracılığıyla, çok dozunda kullanılan referans sistemiyle, endişenin içselleştirildiği bir kültür algısının biçimlenişine katkıda bulunmayı da deniyor. Ayrıca Ateş'in T.S.Eliot'ın şiirleri üzerine kurduğu sahne uygulaması, kültürlerarası çalışmalarda oksidentalizm yaklaşımına, Batılı kültür ürünlerinin doğu perspektifiyle buluşturularak sunumuna bir örnek de teşkil ediyor.

Son bir, iki cümle olarak belki şu söylenebilir: Eğer salt alternatif/seyirlik bir estetik ortaya koyma amacıyla yola çıkılmamışsa, sahnelerimizde disiplinlerarasılığı da kullanarak ifade dilini özgürce zenginleştiren çokkültürlü/kültürlerarası çağdaş sah-

ne uygulamalarının sosyal değer üretimiyle ilgisinin (ki burada kastedilen bir mesajın, tezin paylaşımı değil, aksine belli ortak duyarlıkların, farkındalıkların yaratılabilmesidir), bütün dünyada olduğu gibi, tartışılması, değerlendirilmesi gereken bir açılım olduğu düşüncesindeyim. Öte yandan dağınık da olsa bu tür yapımların sahnelerimizde ulaştığı sayısal artış şimdiden değerlendirilmeye değer bir potansiyel oluşturmuş durumdadır. İstanbul merkezli bağımsız ÇGSG (Çağdaş Gösteri Sanatları Girişimi) bu konuda kayda değer çalışmalar, etkinlikler gerçekleştirmektedir. Konunun hangi branşta olursa olsun, tiyatro eğitimi veren üniversite çevrelerinin, profesyonel tiyatro eleştirisinin de dikkat alanına girmesi dileğimizdir.

## KAYNAKÇA

Agiman, Denise. **When a Theatrical Event is Intercultural, Theatrical Events-Borders Dynamics Frames**. IFTR/FIRT Theatrical Event Working Group, Rodopi; Amsterdam-New York, NY 2004.

And, Metin. **Culture, Performance and Communication in Turkey, Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa** (ILCAA), Tokyo University 1987 of Foreign Studies; DAIWA Printing Co.Ltd. Tokyo.

**Culture and Society-Contemporary Debates**. Ed.: Jeffrey C.Alexander, Steven Seidman, Cambridge University Press, 1990.

Grady, Sharon. **Drama and Diversity: A Pluralistic Perspective for Educational Drama**, Heinemann Drama Books.

Jameson, Fredric. **Notes on Globalization as a Philosophical Issue**, Fredric Jameson and Masao Miyoshi, Eds. THE CULTURES OF GLOBALIZATION. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

Pavis, Patrice. **Sahneleme-Kültürler Kavşağında Tiyatro**. Çev.: Sibel Kamber, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, 1999.

Peters, Julie Stone. "Imperialism and Theatre", **Intercultural Performance**, Ed.: J.Ellen Gainor, Routledge London and New York, 1995.

Said, Edward. **Oryantalizm: (Doğubilim) Sömürgeciliğin Keşif Kolu**. Çev.: Nezih Uzel, İstanbul: İrfan Yayınları, 1995.

