İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI

İKSV TİYATRO

XXX FESTİVAL

30. İSTANBUL TİYATRO FESTİVALİ

22 EKİM-
3 ARALIK
2026

Festival Eş Sponsorları

AYGAZ | ENTEK | opet | Tüpraş

İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI
İKSV

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), kâr amacı gütmeyen ve kamu yararına çalışan bir kültür kurumu. 1973 yılından bu yana İstanbul'un kültür-sanat yaşamını zenginleştiren çalışmalar yürütüyor. Düzenli olarak İstanbul Müzik, Film, Tiyatro ve Caz Festivalleri, İstanbul Bienali, Leyla Gencer Şan Yarışması ve Filmekimi'ni düzenleyen, yıl boyunca özel etkinlikler gerçekleştiren vakıf, Nejat Eczacıbaşı Binası'nda yer alan Fiba Salon İKSV'de farklı disiplinlerdeki etkinliklere evsahipliği yapıyor ve İKSV Alt Kat'ta çocuklara ve gençlere yönelik yaratıcı bir etkinlik programı sunuyor. Venedik Bienali'nde dönüşümlü olarak Uluslararası Mimarlık ve Sanat Sergilerindeki Türkiye Pavyonu'nun organizasyonunu üstlenen İKSV, kültür politikalarının geliştirilmesine katkıda bulunmak amacıyla araştırmalar yürütüyor ve raporlar hazırlıyor. Vakıf ayrıca festivallerinde sunduğu ödüller, verdiği eser siparişleri, yer aldığı yerel ve uluslararası ortak yapımlar, Fransa'daki Cité Internationale des Arts sanatçı atölyesinde yürüttüğü bir misafir sanatçı programı ve İKSV Genç Sanatçı Fonu'nun yanı sıra her yıl sunduğu Aydın Gün Teşvik Ödülü, Talât Sait Halman Çeviri Ödülü ve Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatro Teşvik Ödülü ile güncel kültür-sanat üretimini destekliyor. İKSV, UNESCO Türkiye Millî Komisyonu genel kurulu ve Culture Action Europe (CAE) üyesi.

İstanbul Tiyatro Festivali
İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından düzenleniyor.

www.iksv.org

İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI

İKSV TİYATRO

30. İSTANBUL
TİYATRO FESTİVALİ

22 EKİM – 3 ARALIK 2026

tiyatro.iksv.org

istanbultiyatrofestivali

istanbultiyatrofestivali

iksv_istanbul

tiyatrofest

iksvistanbul

İstanbul Tiyatro Festivali, İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından düzenleniyor.

Programda değişiklik hakkı saklıdır.

İÇİNDEKİLER

SUNUŞLAR 10-13

ONUR ÖDÜLÜ 14

FESTİVALİ YÖNETENLER ANLATIYOR 15-22

ULUSLARARASI YAPIMLAR 23

Lacrima 24

EDİTÖRDEN: BİR ELBİSENİN HAFIZASI 29

Veda Ritüeli 32

Requiem 36

Bir Bebek Evi 40

Nederlands Dans Theater (NDT 2) 44

Dil broblem değil (Language: no broblem) 48

YERLİ YAPIMLAR 52

Rüzgâr Ağacı 53

Kafes Arkası Günahkârları: Silahşör Kızı Rabia Hanım 57

Bir Çeyiz Sözleşmesi 60

Ve Ateş Bizi Tüketiyor 64

Sanatçısı Belirsiz* İvi Buradaydı 67

Elizabeth Costello 71

En Son Neyi Unuttuğumu Hatırlamıyorum 74

Anna K 78

İstanbul Mon Amour: Aşk > Nefret < Aşk 82

Aksak Deliryum 85

Dorian Gray'in Portresi 89

FESTİVAL ARTI 92-100

Ustalık Sınıfları: Fernando Melo *(Rüzgâr Ağacı)* | Caroline Guiela Nguyen *(Lacrima)*

Söyleşiler: İvi Stangali'yi Hatırlamak | Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul'u | Kim Korkar Çağdaş Danstan?

Bellek Sahnesi Buluşmaları: Kumpanya | Taldans

Kitap Kulübü: "Ve Ateş Bizi Tüketiyor" | "Romancının Romanı" | "Dorian Gray'in Portresi"

Atölyeler: Fiziksel Tiyatro Atölyesi: Ramesh Meyyappan *(Veda Ritüeli)* | Hafızayı İşlemek
Dans Atölyesi: Nederlands Dans Theater 2

Çocuk Atölyeleri: Anna Karayorgi ile Soyut Kukla | Ceyda Akel ve Şirin Keskin ile Kuklayla Doğaçlama

PODCAST SERİSİ 101

MEKÂNLAR 102

Yukarıdaki başlıklara tıklayarak oyun sayfalarına kısayoldan ulaşabilirsiniz.

FESTİVAL EŞ SPONSORLARI

AYGAZ

ENTEK

opet

Tüpraş

İKSV
KURUCU SPONSOR



İKSV
ERİŞİLEBİLİR SANAT PARTNERİ



YENİ SAHNE PARTNERİ

RÖNESANS GAYRİMENKUL

YÜKSEK KATKIDA BULUNAN
GÖSTERİ SPONSORLARI

ENKA VAKFI

KOLAY

BU İŞTE BİR KADIN VAR
TEMA SPONSORU

odeabank

BU İŞTE BİR KADIN VAR
İstanbul Tiyatro Festivali programında, konusunu kadın hikâyelerinden alan ve/veya yazarı, yönetmeni, oyuncusu kadın olan oyunlardan bir seçki, Odeabank'ın tema sponsorluğundaki "Bu İşte Bir Kadın Var" başlığı altında izleyicilere sunuluyor. Festival ile Odeabank'ın bu işbirliği, kadın üretiminin ve kadın bakış açısının daha fazla görünür kılınmasını hedefliyor.

GÖSTERİ SPONSORLARI

Yatırım Finansman 50.YIL

MEKE | SANAT

CAMPER

KATKI SAĞLAYAN KURULUŞ

mastercard

YÜKSEK KATKIDA BULUNAN
MEKÂN SPONSORU

ZORLU PSM

PARIBUart

İKSV
KONAKLAMA VE MEKÂN SPONSORU

THE MARMARA
HOSPITALITY GROUP

İKSV 2026 FESTİVALLERİ
ÇOCUK VE GENÇ ATÖLYELERİ SPONSORU

ALARKO

İKSV
SİGORTA SPONSORU

ZURICH

DEĞERLİ İŞBİRLİĞİYLE

FONDS PODIUM KUNSTEN PERFORMING ARTS FUND NL

NL Netherlands

BRITISH COUNCIL

INSTITUT FRANÇAIS Turquie

CONSULATE GENERAL OF BRAZIL ISTANBUL

Performing Arts Hub——Norway

İBB·KÜLTÜR

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ Şehir Tiyatroları

KADIKÖY BELEDİYESİ

alan KADIKÖY

ARTER

B B T BAKIRKÖY BELEDİYE TİYATROLARI

KOMÜNİTE

Saint-Joseph Lisesi

YELDEĞİRMENİ SANAT KADIKÖY BELEDİYESİ

İTARİH | EDEBİYAT | SANAT KÜTÜPHANESİ

MEDYA SPONSORLARI







































İKSV
SERVİS SPONSORLARI

Sağlık

AMERİKAN HASTANESİ

Kişiselleştirilmiş İzleyici Deneyimi

INSIDER ONE

Otomatik Mesajlaşma Platformu

mindbehind
an Insider company

İş Sağlığı ve Güvenliği Danışmanlığı

TORAMAN

Stratejik Araştırma

GfK

Sosyal Medya Takip ve Analizi

SOMERA

İzleyici Deneyimi

wiseback

Yapay Zekâ Optimizasyon

OPTTAB

FESTİVAL KAMPANYASI

HAVAS

TANITIM DESTEĞİ

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
KÜLTÜR AŞ

iGA PASS

PANOFFECT

ATAŞEHİR BELEDİYESİ

BAKIRKÖY BELEDİYESİ

BEYOĞLU BELEDİYESİ

bina
AÇIK HAVA REKLAM

DONANIMMEDYA



HANDAN UZAL DÜNDAR

FESTİVAL PROGRAMLAMA YÖNETİCİSİ

Festivaller için on yıllık eşikler, geçmişe bakma ve yıllar içinde biriken hafızayı yeniden düşünme fırsatı sunuyor. Otuz yedi yıldır kentte varlığını sürdüren İstanbul Tiyatro Festivali'nin otuzuncu edisyonundaki on yedi yapımı yan yana koyduğumuzda, bazı soruların ortaklaştığını görüyoruz. Neler hatırlanıyor, unutuluyor ya da unutturuluyor? Bir dil nasıl oluyor da başka bir dilin yerini alıyor, bir sessizlik kuşaklar boyunca nasıl taşınıyor? Ve bugünün gerçekleri –savaşlar, sosyal medya linçleri, sınır ihlalleri, iletişim çağında iletişimsizlik– sahnede nasıl bir karşılık buluyor?

Hafıza, bu yılki programda en çok üzerinde durulan meselelerden biri. ***Ve Ateş Bizi Tüketiyor***, kayıp birini ararken kendini, benliğini, geçmişini bulma yolculuğunu anlatıyor. ***Sanatçısı Belirsiz* İvi Buradaydı***, 1964 sürgününden sonra kentin kültürel hafızasından silinen bir ressamı adıyla geri çağırıyor. ***Bir Çeyiz Sözleşmesi***'nde arşivden çıkan 129 yıllık bir çeyiz senedi, yazıldığı Yeniköy'deki bir kilisede yeniden okunuyor. ***En Son Neyi Unuttuğumu Hatırlamıyorum*** ise otuz yıl önce arşivlenmiş bir sahne çalışmasını bugünün bedenleriyle temasa geçiriyor.

Festivalin önemli parçalarından **Festival Artı** programı, gösterilerin etrafında yeni düşünme, üretme ve paylaşma alanları açıyor. Bu yıl yeniden şekillendirdiğimiz programda ücretsiz söyleşiler, atölyeler, ustalık sınıfları ve festivaldeki roman uyarlamalarına eşlik eden kitap kulübü oturumları yer alıyor. Sahne sanatları tarihimizde iz bırakan toplulukların, sanatçıların ve üretimlerin geçmişten bugüne uzanan yolculuğunun konuşulacağı ***Bellek Sahnesi*** buluşmaları ve ***Hafızayı İşlemek*** atölyesi, hafıza meselesini sanatsal mirasın nasıl aktarıldığına ve eski fotoğrafların taşıdığı anlamlara bakarak farklı biçimlerde ele alıyor.

Dil ve iletişim, programın izleyicileri üzerine düşünmeye davet ettiği diğer önemli meseleler. ***Dil broblem değil***, işgal altında yaşayan bir ailenin ses kayıtlarından yola çıkarak anadilin kuşaktan kuşağa dönüşümünü gözler önüne seriyor. ***Veda Ritüeli***'nde doğuştan sağır bir adam, işaret dilini hiç öğrenmemiş ilgisiz babasının ölümünün ardından ona kendi ritüeliyle veda ediyor. Festivalin ilk oyunu ***Lacrima*** ise Fransızca, Tamilce, İngilizce ve Fransız işaret dilindeki sahnelerinde Paris'teki bir modaevinden Mumbai'deki nakış atölyelerine uzanan bir emek zincirini deşifre ediyor.

Festival sahnesine taşınan bu meseleler, farklı zaman ve coğrafyalardan bugüne uzanıyor; içinde yaşadığımız dünyada yeni karşılıklar buluyor. ***Requiem***, Rusya-Ukrayna savaşının gölgesinde yazılan; ***Anna K***, bir kadının özel hayatının sosyal medyada bir *hashtag*'e dönüşmesini konu alan yapımlar. J.M. Coetzee'nin romanı *Romancının Romanı*'ndan uyarlanan ***Elizabeth Costello*** edebiyat, etik ve insanın dünyayla kurduğu ilişki üzerine bir sorgulama. ***Aksak Deliryum***'da ise adı konmamış bir felaket yavaş yavaş gündelik hayata sızıyor. Kadınların deneyimleri ve üretimleri, programın farklı noktalarında birbirine bağlanıyor. Kukla anlatısına başvuran ***Bir Bebek Evi***, festivalin bu hattındaki ilgi çekici duraklardan biri.

İçinde bulunduğumuz dünyayı anlamlandırmaya çalışırken bize sadece sözcükler değil, beden de yol gösteriyor. Dans yapımları her zaman olduğu gibi festivalin önemli bir parçasını oluşturuyor. **Nederlands Dans Theater**'ın festivaldeki programı, Jiří Kylián ve Marco Goecke'nin NDT repertuvarından iki yapıtını Noé Soulier'nin yeni eseriyle yan yana getirerek topluluğun farklı kuşaklardan koreografalarını sahnede buluşturuyor. Otuzuncu festivale özel olarak koreograf Fernando Melo'ya sipariş edilen ***Rüzgâr Ağacı*** ise İstanbul Devlet Opera ve Balesi işbirliğiyle hayata geçiriliyor.

Beş yıl önce İstanbul'a yazılmış bir aşk hikâyesi olarak yolculuğuna başlayan ***İstanbul Mon Amour***, bu yıl *Aşk* > *Nefret* < *Aşk* alt başlığıyla Kadıköy'e uğrayarak kentle kurduğu ilişkiyi yeni duraklar, karşılaşmalar ve anlatılarla sürdürüyor. Geçtiğimiz yıl festivalde başlayan ve bu yıl da yolculuğuna devam eden Reşad Ekrem Koçu uyarlamaları, ***Silahşör Kızı Rabia Hanım*** ile bu kez başka bir İstanbul öyküsünü izleyiciyle buluşturuyor. Oscar Wilde'ın zamana meydan okuyan eseri ***Dorian Gray'in Portresi***, festival küratörlüğünün son yılında Mehmet Birkiye'nin yönetiminde, festivalin kapanışını yapıyor.

Festivalin 37 yıllık birikimine dönüp bakınca, festivalin gerçekleşmesi için emek verenlerden de söz etmemek olmaz. Bilet görevlisinden prodüksiyon sorumlusuna, konuk ağırlamadan pazarlama, iletişim, satış, muhasebe, sponsorluk, insan kaynakları, bina yönetimi ve bilgi teknolojileri çalışanlarına kadar festivale katkı sunmuş binlerce kişi var. Caroline Guiela Nguyen'in *Lacrima*'da işaret ettiği gibi, görünenin ardına bakmak, festivalin perde arkasında büyük bir özveriyle çalışanları hatırlamak, sahnede gördüklerimiz kadar önemli. Başta İstanbul Tiyatro Festivali'ni otuzuncu edisyonuna kadar taşıyan tüm ekiplere, izleyicilerimize, festivalin parçası olan sanatçı ve topluluklara ve bugüne dek festivalin direktörlüğünü üstlenen Zehra İpşiroğlu, Dikmen Gürün ve Leman Yılmaz'a, tüm İKSV adına gönülden teşekkürler.

22 Ekim-3 Aralık tarihleri arasında gerçekleştirilecek 30. İstanbul Tiyatro Festivali'nin programında altı uluslararası, on bir yerli yapım yer alıyor. Tüm bu hikâyeleri, karşılaşmaları ve yeni keşifleri sizlerle paylaşmak için sabırsızlanıyoruz.



MEHMET BİRKİYE

30. İSTANBUL TİYATRO FESTİVALİ KÜRATÖRÜ

2026 yılında İstanbul Tiyatro Festivali, otuzuncu kez düzenleniyor. Benim de İstanbul Tiyatro Festivali küratörü olarak üçüncü ve son yılım. Her yıl festivalin oyunlarını seçerken bir çerçeve oluşturmaya çalışıyorum. Çerçeve diyorum, çünkü sıklıkla kullanılan konsept sözcüğünün yeterli ve açıklayıcı olmadığı kanısındayım. Bence tiyatro oyunlarındaki ortak noktalar ancak çok genel tanımlarla ifade edilebilir. Belki dil, cinsiyet ya da coğrafyaya bağlı tanımları kullanmak en doğrusu: Arap dilinde oyunlar, erkek oyunları, İskoç oyunları gibi.

Ben de bu yıl çok genel bir çerçeve belirledim: Ağırlıklı olarak kadınla ilgili oyunlar seçmek; kadınların sorunları, yaşamları, dünyaya bakışları, kimlikleri üstüne yazılan ya da bir şekilde bunlara değinen oyunları mümkün olduğunca festivale dahil etmek.

Ancak benim bu kararımda etkin olan ne feminist hareket ne de politik doğruculuk. Politik doğruculuk uzağında kalmak istediğim bir kavram ama feminizm inandığım bir düşünce biçimi. Yine de bu çerçeveyi belirlememde bir rol oynamadı. Asıl etken, İstanbul Tiyatro Festivali'nin otuz festival boyunca büyük bir emekle arkasında duran, onu ileriye taşıyan, onun için gözyaşı döken –tabii ki fark ettiniz, bu bir metafor– kadınlar. Yani Zehra İpşiroğlu, Dikmen Gürün, Leman Yılmaz ve Handan Uzal Dündar gibi kadınlar.

Ben kendi dünyamda otuzuncu İstanbul Tiyatro Festivali'ni onlara ithaf ediyorum. Umarım siz de bu düşüncemi desteklersiniz.

İyi seyirler.



YAĞIZ EYÜBOĞLU

KOÇ HOLDİNG
ENERJİ GRUBU BAŞKANI

Değerli Sanatseverler,

İstanbul Tiyatro Festivali'nin otuzuncusunu kutlamanın heyecanını yaşıyoruz. Koç Holding Enerji Grubu olarak farklı kuşaklardan sanatçıları ve izleyicileri bir araya getiren, yeni anlatılara ve farklı bakış açılarına yer veren bu değerli yolculuğa yirmi iki yıldır kesintisiz destek olmaktan mutluluk duyuyoruz.

2026 yılı, Koç Topluluğu için de ayrı bir anlam taşıyor; bu yıl topluluğumuzun yüzüncü yaşını kutluyoruz. Kültür ve sanatın yeni fikirleri ve yaratıcılığı beslediğine inanıyor; yeni üretimlere alan açmak ve kültür-sanat birikiminin gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sağlamak amacıyla sanatın yanında olmaya devam ediyoruz.

İstanbul Tiyatro Festivali ile çeyrek asra yakın zamandır devam eden birlikteliğimizi geleceğe taşınan uzun soluklu bir yol arkadaşlığı olarak görüyoruz. Biz de bir kez daha "Enerjimiz Sanata" diyerek Aygaz, Entek, OPET ve Tüpraş ile tiyatro sahnesini enerjimizle aydınlatmaya devam edeceğiz.

İKSV Mütevelliler Kurulu Başkanı Ömer Koç ve Yönetim Kurulu Başkanı Bülent Eczacıbaşı başta olmak üzere bu derinlikli festivali hazırlayan küratörümüz Mehmet Birkiye ve tüm İKSV ekibine, sahne önünde ve arkasında emeği bulunan tüm sanatçılara gönülden teşekkür ederim.

Keyifli seyirler!



TİLBE SARAN

Tilbe Saran, İstanbul'da doğdu. St. Benoît Fransız Lisesi'nin ardından İstanbul Belediye Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nden, daha sonra İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. Profesyonel tiyatro yaşamına öğrencilik yıllarında, 1984'te Kenter Tiyatrosu'nda başladı. 1986'da Dormen Tiyatrosu'nda sahnelenen *Hangisi Karısı* oyunundaki rolüyle ilk ödülünü aldı. 1989-1995 yılları arasında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları kadrosunda sahneye çıktı.

1995'te Cüneyt Türel ve Işıl Kasapoğlu ile birlikte Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu'nu kurdu. 1995-2004 yılları arasında bu tiyatronun İstanbul, Beyoğlu'ndaki sahnesinde Türkiye prömiyeri yapan yedi oyunda başrol üstlendi. Bu dönemde Kenter Tiyatrosu yapımı olan iki oyunda da rol aldı.

2005'ten itibaren Aysa Prodüksiyon Tiyatrosu'yla çalışmaya başladı. Fransa'daki Türkiye Sezonu çerçevesinde, 2009-2010 yıllarında Paris'te sahnelenen, Sedef Ecer'in yazdığı *Sur le Seuil – Eşikte* adlı oyunda rol aldı. Oyun, 17. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin konuğu olarak Türkiye'de okuma tiyatrosu şeklinde sahnelendi.

2011 yılında, metninin oluşmasından sahnelenmesine kadar yapım sürecinin her aşamasına katıldığı *Düğün* adlı oyunun yönetmenliğini yaptı. Aynı yılın mayıs ayında İrlanda'nın başkenti Dublin'deki Trinity College'da, Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* adlı yapıtından bölümleri İngilizce okurken metindeki karakterleri canlandırdığı tek kişilik bir gösteri sahneledi.

1984 yılından bu yana tiyatro çalışmalarını sürdüren, sinema ve TV dizilerinde rol alan, aynı zamanda seslendirme ve sunuculuk yapan ve şiir okumalarına katılan Tilbe Saran, Eylül 2014'ten itibaren üç yıl boyunca Oyuncular Sendikası genel sekreteri olarak görev yaptı. Ayrıca Akademi İstanbul, Maltepe Üniversitesi ve Kadir Has Üniversitesi'nin eğitim kadrolarında yer aldı. Halen Kadir Has Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışıyor.

FESTİVALİ YÖNETENLER ANLATIYOR

İstanbul Tiyatro Festivali, 30. edisyonuna uzanan yolculuğunda yalnızca sahne sanatlarının seçkin örneklerini izleyiciyle buluşturmakla kalmadı; yeni karşılaşmalara, yaratıcı işbirliklerine ve Türkiye tiyatrosunun gelişimine alan açan güçlü bir kültürel miras oluşturdu. Bu yolculuğun her döneminde festivale yön veren, vizyonları, birikimleri ve tutkularıyla onun kimliğini şekillendiren isimlerin katkıları ise paha biçilmez. 1991-1993 yılları arasında Zehra İpşiroğlu, 1993-2012 yılları arasında Dikmen Gürün, 2013-2021 yılları arasında Leman Yılmaz ve 2002'den beri Handan Uzal, farklı dönemlerde üstlendikleri sorumluluklarla festivalin bugünlere ulaşmasında ve her edisyonda kendini yenileyen bir buluşma noktası olmasında önemli roller oynadı. Festivalin 30. edisyonunda, bu değerli isimlerin tanıklıklarıyla geçmişe dönüyor; İstanbul Tiyatro Festivali'nin hafızasını, dönüm noktalarını ve yıllar içinde biriken hikâyelerini onların sözleriyle yeniden keşfediyoruz.



ZEHRA İPŞİROĞLU

1991-1993 FESTİVAL DİREKTÖRÜ

1- İstanbul Tiyatro Festivali'nin ilk yıllarına, 1989'da ortaya çıkan kuruluş fikrine ve sizin festivalle kurduğunuz ilk ilişkiye baktığınızda, o dönemde İstanbul'un tiyatro ve sanat ortamında nasıl bir ihtiyaçtan söz edebiliriz? Festivalin ilk yıllarında nasıl bir yönelim ve arayış vardı?

Uluslararası Tiyatro Festivali'nin ilk yıllarındaki oyunlar yıllar yılı yanılsamacı tiyatro anlayışıyla koşullanmış olan izleyicimiz için büyük bir yenilikti. İzlediği oyunlarda kendini kaptırabileceği bir yanılsama dünyasının yerine görsel sanatlar, mimari, müzik, medyanın iç içe girdiği büyüleyici bir imge dünyasıyla karşılaşıyordu. İzleyicimiz tiyatronun amacının sadece yazınsal metne hizmet etmek olmadığını, metinden yola çıkarak serbest yorumlama, uyarlama, kimi kez göndermeye gidilebileceğinin yeni yeni ayrımına vardığı gibi bu yaklaşımın tiyatroya neler kazandırabileceğini de birinci elden yaşıyordu. Böylece yıllarca kimi tutucu tiyatro çevrelerinin söylemlerine karşın *(bizim izleyicimiz klasik Çehov yorumunu bilmiyor ki modern yorumları anlayabilsin)*, oyun metnini kimi kez ters yüz eden modern sahne yorumlarının çarpıcı örneklerini tanımaya başlamıştı. Bu da yerleşik görme ve algılama biçimlerini tersyüz eden yeni bir yorumlama boyutunun yavaş yavaş yerleşmesine yol açıyordu. Sözgelimi izleyici ilk kez klasik bir oyunun Shakespeare'in *Macbeth*'ini ya da *Lear*'ını ya da Goethe'nin *Faust*'unun farklı sahne yorumlarını izleme, böylece çeşitli yorumları birbiriyle karşılaştırma olanağını buluyordu. Amaç klasikleri müzelik olmaktan çıkarıp bugünün seyircisi açısından yeniden değerlendirmekti. Polonyalı yönetmen Wisniewski'nin sahnelediği *Faust* ve Katalan Topluluğu'nun *Faust Sürüm 3.0* yorumlarının ortak özelliği; yapısöküm ve yeniden kurgulamayla müzik, dans, hareket ile ışığın da kaynaştığı bütüncül bir tiyatro anlayışından hareket etmeleriydi. Ama bu sahnelemelerde sağlam bir dramaturji anlayışı söz konusuydu çünkü kullanılan her ögenin temel bir işlevi vardı, hiçbir buluş gelişigüzel değildi. *Faust Sürüm 3.0*'da müzik ve teknolojiden yararlanılarak oyun bir tür "happening"e dönüştürülmüştü. Tiyatroda sınırların aşırılığı, yazınsal metnin geri plana itilmesi, parçalanıp yeniden kurgulanması bizim tiyatrocularımızı da yeni arayışlara yönlendiriyordu, Stüdyo Oyuncuları ve Kumpanya Tiyatrosu'nun performans türü oyunları buna çarpıcı örnekler veriyor. O dönemde festival için seçilen yerli oyunlarda yalnızca metin değil oyunculuk, dans, pandomim, müzik ve görselliğin bir bütün oluşturması önemseniyordu. Geriye baktığımda benim de festival yöneticiliği yaptığım (1991-93) sonra da danışmanlıkla devam ettiğim yılları çok hareketli ve heyecan verici bir dönem olarak hatırlıyorum. Bu dönemde amaç sadece önemli toplulukların izleyicimizle buluşmasını sağlamak değil belli bir izlek ya da soruna ağırlık vererek tiyatro yaşamında düşünsel bir tartışma ortamı yaratmaktı. Klasikleri yeniden okumak, tiyatroda kültürlerarasılık, tiyatroda yeni arayışlar gündemi oluşturuyordu.

2- Bugünden geriye baktığınızda, festivalin ilk yıllarında ortaya çıkan hangi yaklaşım ya da değerlerin sonraki yıllarda dönüşerek de olsa festivalin kimliğinde yaşamaya devam ettiğini düşünüyorsunuz?

Kısaca özetlemeye çalıştığım bu yaklaşım festivalin sonraki yıllarında da sürdü. İzleyici bu süreçte Robert Wilson'dan Pina Bausch'a, Berliner Ensemble'dan, Suzuki Tiyatrosu'na ve Piccolo Tiyatro'ya kadar çok önemli topluluklarla tanıştı. Amaç en son modayı, en yeniyi yakalamak değil, seçici bir yaklaşımla tiyatro yaşamımıza yeni bir soluk getirmekti. Festival aracılığıyla görme olanağını bulduğumuz tüm bu oyunlar sayesinde günümüz tiyatrosunun belki de en belirgin özelliğinin, yaratıcılığa hiçbir sınır tanımayan bir çok seslilik olduğu anlayışı artık iyice yerleşti. Son birkaç yıldır izlediğim oyunlarda beni en çok etkileyen izleyiciye çok geniş bir yelpazenin sunulması. Yazınsal metin ağırlıklı oyunlardan performansa, fiziksel tiyatrodan sirk ve disiplinlerarası çalışmalara, dans tiyatrosundan down sendromlu oyuncuların gösterisine değin çok farklı çizgide farklı anlayışta oyunlar sergilenirken; çevre kirliliği, savaş, toplumsal cinsiyet, göç, öteki olmak gibi çok güncel konular da gündeme geliyor. Festivalin ilk yıllarında yazar tiyatrosu mu, yönetmen tiyatrosu mu yoksa performans mı tartışmaları sürerken bugün farklı anlayışların ve türlerin bir aradalığını yaşıyoruz.



DİKMEN GÜRÜN

1993-2012 FESTİVAL DİREKTÖRÜ

1. 1993'te Zehra İpşiroğlu'nun ardından İstanbul Tiyatro Festivali'nin yönetimini üstlendiniz. Bu görevi üstlenme süreciniz nasıl gelişti?

Bildiğiniz gibi, tiyatro 1989 yılına kadar İstanbul Festivali'nin bir parçasıydı. O yıl ana festivalden ayrıldı ve I. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali Zehra İpşiroğlu'nun yönetmenliğinde düzenlendi. Ben, bu pozisyonu sevgili Zehra'dan 1993'te devraldım. Zehra, 1992'de kurduğu İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümünün başkanı olarak yoğun bir çalışma temposu içindeydi. Ben de onun daveti üzerine akademik kariyere geri dönmüş biröğretim üyesi olarak, 1993'te kadroya girmiştim. İlginçtir; sadece festival direktörlüğünü değil, ilerleyen yıllarda Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Başkanlığı pozisyonunu da İpşiroğlu'nun 1997'de Essen Üniversitesi'ne gitmesiyle birlikte yine ben devraldım... Özetle, yollarımız hep güzelliklerle kesişti. Şunu da hemen belirtmeliyim ki, 1993'te Festival Direktörü olarak adımı İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) Yönetim Kurulu Başkanı Sayın Nejat Eczacıbaşı'na öneren kişi de sevgili Zeynep Oral'dır. Dediğim gibi, hoş kesişmeler bunlar. Tevazu bir yana; yıllar içinde, gerek akademik gerekse kurumsal anlamda yaptığım çalışmalarla anılmaktan da onur duymaktayım.

2. Festivalin direktörlüğünü üstlendiğiniz süreçte festivalin yalnızca belirli yapımları İstanbul'a getiren bir etkinlik olmaktan çıkarak giderek kendi programlama anlayışını ve uluslararası ilişkilerini geliştiren bir yapıya dönüştüğünü görüyoruz. Bu dönüşüm nasıl gerçekleşti? Festivalin kimliğini belirleyen temel yönelimler nelerdi?

Temel amacımı birkaç başlık altında toplamak mümkün. Öncelikle, Türk tiyatrosu ile dünya tiyatrosu arasında olabildiğince sağlam köprüler kurmak ve bu bağlamda dünya tiyatrosunda belli odak noktalarını oluşturan toplulukların ve sanatçıların yollarını İstanbul Tiyatro Festivali'nden geçirmek gerektiği görüşündeydim. Şu hususun da altını da hemen çizmeliyim ki, amacım böylesi buluşmaları tek yönlü ziyaretler ya da gösteriler şeklinde sunmak değil, bir sisteme oturtmaktı. Bu bağlamda, uluslararası ortak yapımlara yönelmek de öncelikli hedeflerim arasındaydı ve bu çizgide başarılı işler yaptık. Yerli yapımların yurt dışına açılmalarına alan yarattık. Bunlar elbette ki kolay olmadı ama şu bir gerçek ki festival ve ödenekli / ödeneksiz tiyatrolar adeta yan yana faaliyet gösterdik. Örneğin, festivale katılacak topluluklardan özel bazı durumlar dışında oynayacakları oyunu ilk kez festivalde sunmalarını istedik ve olumlu karşılandı bu önerimiz. Farklı bir heyecan, farklı bir atmosfer yarattı ilk kez festivalde perde açmak. Genç tiyatrolara alan açmak ve onları 'Yeni Arayışlar' başlığı altında desteklemek de üzerinde durduğum bir başka alandı. Öte yandan, çeşitli atölye çalışmaları, konferanslar, sempozyumlarla tiyatronun eğitsel yönü besleniyordu. Konservatuvar ve üniversitelerin tiyatro bölüm öğrencileri bu çalışmalardan yararlandılar. Hatta Haliç Camialtı Tersanesi'nde yaptığımız İKSV'nin 40. Yılı kutlamalarında sahnelenen La Fura Dels Baus'ın "İstanbul İstanbul" projesinde pek çok öğrencim de yer almıştı. Bu açılardan bakıldığında festival giderek dinamik bir yapıya dönüştü. Zaten bir festivalin başarılı olabilmesi için her anlamda böylesi dinamik altyapılar üzerine oturması kaçınılmazdır. Bunun için de festival direktörü olan kişinin bir takım nedenleri, niçinleri önce kendi zihninde yanıtlaması ve ona göre bir plan proje dahilinde hareket etmesi gerekir. Benim temel amacım, az önce de söylediğim gibi, İstanbul Tiyatro Festivalini dünyanın saygın festivalleri düzeyine taşımak ve onlarla aynı kulvarda varlık göstereceği zemini oluşturmaktı. Seyircimizin de en tabii hakkıydı bu çizgide bir festivalle buluşmak. Haliyle, maddi olanaklar elverdiği ölçüde giderek genişleyen sponsorluk çalışmalarımızla başarılı adımlar attık. Bu süreçte; seçimlerimde beni daima özgür bırakan İKSV Yönetim Kurulu Başkanı Şakir Eczacıbaşı ve de Genel Müdürlerim Melih Fereli ve Görgün Taner'in payları yadsınamaz.

3. Festivalin uluslararası tiyatro dünyasıyla ilişkisinin güçlenmesi, farklı ülkelerden sanatçılarla kurulan ilişkiler ve İstanbul'un uluslararası tiyatro dolaşımının bir parçası hâline gelmesi sizin çalışmanızın önemli başlıklarından biri. Bu uluslararası hâle gelme sizin için neden önemliydi? İstanbul Tiyatro Festivali'nin dünya tiyatrosuyla ilişkisinden nasıl bir karşılaşma alanı yaratmayı amaçlıyordunuz?

Yukarıda da belirttiğim gibi İstanbul'un uluslararası tiyatrolar dolaşımına dahil olmasını sağlamak önemliydi, bir zorunluluktu. Hem varlığımızı göstermek hem seyircimizi beslemek anlamında kaçınılmaz adımlardı. Tiyatro dünyasının efsane adı

Yuri Lyubimov'un Taganka Tiyatrosu'nda yorumladığı *Doktor Jivago*'nun, veya Londra'dan Royal National Theatre'da Ian Holm'un başrolde oynadığı, Richard Eyre'ın yorumladığı *Kral Lear* tragedyasının, ya da Tanztheater Wuppertal Pina Bausch'un önce *Cam Temizleyicisi* ardından *Masurco Fogo* ile festivalde yer alması, seyircimizin onlarla buluşması gerekliydi. Bu buluşmalar olağan olmak durumundaydı. Şimdi düşünüyorum da, az uğraşmamıştım Pina Bausch'u İstanbul'a getirmek için. Sonunda geldi *Cam Temizleyicisi* ile, AKM doldu taştı. Bu konuda kıymetli dostum rahmetli koreograf Geyvan Mcmillen da el vermişti bana. İnsanlar merdivenlerde izlediler olayı. Ertesi festival *Masurca Fogo* ile geldi. Ve ne güzel ki Pina Bausch ile sıcak bir ilişkimiz oldu. Kısa bir süre sonra kendisi teklif etti İstanbul için özel bir koreografi yapmak istediğini. Heyecandan küçük dilimi yutuyordum! Bugün, Pina Bausch'un vefatından sonra da dünyayı dolaşıyor onun yaratısı olan *Nefes*. Ünlü Yunan yönetmen Theodoros Terzopoulos pek çok kez festivalimizin konuğu oldu ve onunla hayata geçirdiğimiz ortak yapımlar sadece İstanbul ve Atina'da değil pek çok ülkede seyirciyle buluştu. Tiyatro Olimpiyatları'nın Başkanı idi Terzopoulos ve 4. Tiyatro Olimpiyatları 2006 yılında, 15. İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında İstanbul'da yapıldı. Ne unutulmaz günler, buluşmalardı onlar... Aynı şekilde, Robert Wilson, Tadashi Suzuki, Thomas Ostermeier, Giorgio Strehler, Janusz Wisniewski, Heiner Goebbels gibi ustalar bir değil, birkaç kez geçtiler İstanbul'dan. Unutulmaz Peter Brook, John Malkovich, Alla Demidova, Willem Dafoe, Jan Fabre, Sadler's Wells'deki meşhur *Sutra* koreografisi ile Sidi Larbi, Cullberg Ballet ve Mats Ek, Dimitris Papaioannou ve *Medea* koreografisi... ya da Berliner Ensemble'ın Arturo Ui'si Martin Wuttke... ve daha nice parıltılı isimler ve oyunlar ve sesler ve koreografiler... Bu buluşmaların ilginç ve de önemli yönlerinden biri de genç sanatçılarımızın yurt dışında bu sanatçılardan eğitim alma ya da oralarda çalışma fırsatını yakalamalarıydı.

Bu saydıklarım uluslararası sanatçılar ve topluluklarla, festivallerle kurulan güçlü ilişkilere sadece birkaç örnek. Türk tiyatrosunun adını duyurmak, buradaki sanat hareketlerinin varlığını yurt dışında da tescillemek için atılması gereken adımlar da başarıyla atıldı. Studio Oyuncuları'nın *Oidipus* üçlemesi ile Epidaurus ve Toga'ya, Shizuoka'ya; Genco Erkal ve Dostlar Tiyatrosu Pierre Chabert'in yönettiği *Oyun Sonu* ile Paris Beckett Festivali'ne, Theatre Bouffe du Nord'a; Japan Performing Arts Foundation ile ortak yapım olan, Özen Yula'nın yazdığı *Yakındoğu'da Emanet* ile Shizuoka Festivali'ne; Mustafa ve Övül Avkıran tarafından kurulmuş olan 5. Sokak Tiyatrosu ile ortak yapım *Ashura* da Hollanda'dan Kunstenfestival 0090 ile başlayarak pek çok festival ve şehir gezmiş ve sonrasında yoluna Almanya ve Danimarka'da devam etmiştir. Yine bir ortak yapımcı olarak desteklediğimiz Emre Koyuncuoğlu projesi olan *Home Sweet Home* da İstanbul'da Narmanlı Han'daki gösterimlerinden sonra Londra'da Royal Court Tiyatrosu'nda "Genç Yönetmenler ve Yazarlar" programına Türkiye'yi temsilen davet edilmiştir. Attis Tiyatrosu ile birlikte hayata geçirilen *Persler* Türk ve Yunan sanatçıların ortak çalışması olarak Aya İrini Sahnesi'nde ve Epidaurus Festivali'nde alkışlanmıştı. Tiyatro Pera da *Ah Smyrna'm Güzel İzmir'im* ile Atina Festivali'ne katılmış ve Yunan seyirciden büyük ilgi görmüştü. Bir Amos Gitai projesi olan *Işığın Oğulları ile Karanlığın Oğullarının Savaşı* da 2008'de Avignon Festivali, Barcelona Grec Festivali, Atina Epidaurus Festivali, İstanbul Tiyatro Festivali ve Paris Odeon Tiyatrosu (Theatre d'Europe) olarak bir araya gelerek oluşturduğumuz "Kadmos" ortaklığının ortaya koyduğu ve önce Avignon'da sonra İstanbul'da Rumelihisarı'nda seyirciyle buluşan bir çalışmadır. Jeanne Moreau ve Cüneyt Türel elbette ki çok şey kattılar bu çalışmaya. Evet, bu örnekleri çoğaltmak mümkün. Özetlemek gerekirse direktör olarak temel amaçlarımdan biriydi farklı kültürler arasında diyalog kurmak ve bunu olabildiğince geliştirmek. Sonuçta bu anlamda kayda değer çalışmalar yapıldı. Yüzümüzü kendimize döndüğümüzde Devlet Tiyatrolarımız, Şehir Tiyatrolarımız -ki bu anlamda Ankara ve İstanbul dışına da uzandık başarılı yapımlarla- zenginleştirdi festival programını. Aynı şekilde özel tiyatrolarla çalışmalarımız da her anlamda olumlu sonuçlar veriyordu: Kent Oyuncuları'ndan Tiyatro Atölyesi'ne, Ortaoyuncular'a, Tiyatro İstanbul'a, Kumpanya'dan Dot'a, Ankara Sanat Tiyatrosu (AST)'ndan Dostlar Tiyatrosu'na, Tiyatro Stüdyosu'na, Tiyatro Oyunevi'ne, Altıdan Sonra Tiyatro'ya, Ve Diğer Şeyler Topluluğu'ndan Bilsak Tiyatro Atölyesi'ne ya da Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu'ndan Krek'e ve daha pek çok topluluğa uzanan bir zincirdi bu... Aydın Teker koreografilerinden Tuğçe Ulugün Tuna'ya, Bedirhan Dehmen'den Mustafa Kaplan- Filiz Sızanlı'ya, Zeynep Tanbay'dan Ayrin Ersöz'e ne kadar farklı ve seyirciyi zenginleştiren sularda dolaştık dans alanında da...

Nasıl unutabiliriz İstanbul Tiyatro Festivali'nin her yıl yerine iki yılda bir yapılmaya başladığı 2002'de, Rumelihisarı Sahnesi'nde sevgili Genco Erkal'ın Yunan tragedyalarına adeta selam eden *Nazım'a Armağan* çalışmasını? Bu eser festivalin kendi yapımıydı. Bir yıl aradan sonra böylesi anlamlı bir açılış yapma fikrim onaylanınca ilk işim bir proje/oyun önerisi almak için Genco Erkal'a gitmek olmuştu. Genco Erkal hiç düşünmeden kabul etti ve büyük şairimiz Nazım Hikmet'in doğumunun 100. yılı anısına *Nazım'a Armağan* doğdu. Festival için bir onurdu böyle bir açılış. Belleklerimizi tazelemek gerekirse; sahne tasarımı Metin Deniz'in, müzikler Selim Atakan'ın, ışık tasarımı Kemal Yiğitcan'ın, kostüm tasarımı Bilge Mesci'nin ellerinden çıktı. O inanılmaz Kadınlar Korosu, Zeynep Tanbay'ın koreografisi ile farklı bir güzellik katıyordu Rumelihisarı Sahnesi'ne. Genco Erkal ve de Yıldız Kenter, Ayla Algan, Zeliha Berksoy, Jülide Kural, Zuhal Olcay, Tilbe Saran, Sema, Zeynep Tanbay, Işık Yenersu dört gece tıklım tıklım doldurmuşlardı Rumelihisarı'nı. Daha oynasa daha da dolardı mekân. Selam olsun, bugün hayatta kalan ve aramızdan ayrılan tüm sanatçılara...

4. Zaman içinde ortak yapımlar, yeni üretim modelleri, farklı disiplinlerle ilişkiler ve İstanbul'un farklı mekânlarının festival programına dâhil edilmesi gibi alanlar da gelişti. Festivalin yalnızca "gösteri sunan" bir yapıdan üretim ve karşılaşma alanına dönüşmesinde bu unsurların nasıl bir rol oynadığını düşünüyorsunuz?

Mekân bir tiyatro eserine zamansal ve uzamsal anlamda boyut katar. Bu anlamda sahne üstünde ya da sahne dışında seyirciyle buluşan mekânların kendilerine özgü dili çok şeyler söyler sanatçısından seyircisine; tüm duyarlı gözlere, kulaklara... Geçmiş yıllarda İstanbul içinde çeşitli mekânları kullanma şansımız vardı. Örneğin Rumelihisarı Sahnesi hayatımızdaydı. Orası zaten çağdaş Türk tiyatrosunun öncü kurucularının başında yer alan Muhsin Ertuğrul'un 1961'de tiyatromuza bir armağanıydı. Ne var ki 2008'de, sanatla yıldızı pek barışık olmayan iktidar partisi tarafından bir neden yaratılarak sahnenin ortasına kondurulan bir mescit bu güzelim mekânı tiyatro dünyasından kopardı aldı. Tiyatro camiası, tiyatro seyircisi olarak çok üzüldük ama sustuk, seyrine baktık bu vahim olayın! Tabii, bu ayrı bir konu... Ortaköy Meydanı, Taksim Meydanı, Gezi Parkı, Beyoğlu sokakları, Narmanlı Han, Cihangir Parkı, Haliç Camialtı Tersanesi ya da *Battuta* ile dünya prömiyerini burada yapan *Zingaro Atlar Tiyatrosu*'nun gösterilerini sergilediği Sabancı Uluslararası Binicilik Merkezi... Ya da; Aya İrini, Haydarpaşa Garı, Sirkeci Tren İstasyonu festival oyunlarına yapılarına uygun renkler katan mekânlardı.

Ama bir de şu var ki; benim direktör olduğum yıllarda festival yaz mevsiminde yapılırdı, Mayıs-Haziran aylarında. Ne yazık ki benden sonra tarihler şu ya da bu nedenle ileri alındı. Tiyatro sezonu ile iç içe geçti. İyi mi oldu? Bilemiyorum. Hoş, günümüzde festival dün olduğu gibi özgürce kullanabilir miydi sözünü ettiğim mekânları o da ayrı bir soru işareti tabii ki. Giderek tırmanan yasaklar, sokaklara taşan polis baskısı, her köşeye kurulan barikatlar gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası oldu maalesef...

5. Yaklaşık yirmi yıla yayılan festival direktörlüğünüzü kapsayan sürece bugün baktığınızda İstanbul Tiyatro Festivali'nin, Türkiye'nin tiyatro ve sanat ortamındaki konumunu nasıl tarif edersiniz? Festivalin bu süreçte sanatçılar, seyirciler ve daha geniş anlamda İstanbul'un kültür hayatı açısından nasıl bir alan oluşturduğunu düşünüyorsunuz?

Sonuç olarak, tiyatro insanın aklen ve ruhen yenilendiğini hissetmesidir. Bir yeniden doğuştur. Bir anlamlı buluşmadır dünya ile. Ben 20 yıla yakın bir süre bu işi büyük bir keyifle, her daim yeni alanlar keşfederek yaptım. İnanıyorum ki pek çok topluluğa esin kaynağı oldu festivalde yer alan oyunlar, danslar, konserler. İstanbul Tiyatro Festivali ne güzel ki 37 yıldır sesleniyor izleyiciye ve insanlar ilgiyle bekliyorlar bu önemli etkinliği. Hep olageldiği gibi, bu yıl da ayrı bir zenginlik katacaktır İstanbul Tiyatro Festivali kültür ve sanat dünyamıza.

Başta İKSV Genel Müdürü Yeşim Gürer Oymak, Festival Programlama Yöneticisi Handan Uzal Dündar ve Festival Küratörü Mehmet Birkiye olmak üzere tüm Festival ekibine başarılar dilerim.



LEMAN YILMAZ

2013-2021 FESTİVAL DİREKTÖRÜ

1- Festivalin direktörlüğünü üstlendiğiniz yıllarda uluslararası yapımları ağırlayan bir festival olmanın yanı sıra ortak yapımlara, yeni üretim modellerine ve uluslararası işbirliklerine odaklandığınızı görüyoruz. Siz festival direktörlüğünü üstlendiğinizde nasıl bir program kurgusu hayal etmiştiniz?

Benim festivalde çalışma öyküm 2005'in Şubat ayında başladı. Ondan önce dört yıl Fransız Kültür Merkezi'nde çalışmıştım. Orada ortak projeler, çok kültürlü çalışmalar ve Avrupa Birliği projeleriyle tanıştım. Ama asıl kırılma noktalarından biri Lozan'da çalıştığım dönemdi. Lozan Vidy Tiyatrosu'nda önce bir ay staj yaptım. Daha sonra beni Heiner Goebbels'in yönettiği "Eraritjaritjaka" oyunu için Lozan'a davet ettiler. Bu oyunda Goebbels'in sahne ve reji asistanlığını yaptım. Lozan'da çok yoğun bir üretim ortamının içinde çalışırken farklı yönetmenleri tanıma, festivallerin nasıl işlediğini ve programların nasıl oluşturulduğunu gözlemleme fırsatı buldum. İstanbul Tiyatro Festivali'nde çalışmaya başladığımda Lozan'dan beraberimde getirdiğim en önemli şey "uluslararası" olma fikriydi. İstanbul Tiyatro Festivali zaten uluslararası bir festivaldi; daha önce Robert Wilson, Pina Bausch ve Atina Epidaurus Festivali'yle önemli çalışmalar yapılmıştı. Ama bu ilişkilerin yurt dışında daha görünür hâle gelmesi ve daha sistematik bir uluslararası ağ kurulması gerektiğini düşünüyordum. Önce IETM'e üye olduk. Daha sonra festivalin direktörü olduğum yıl ISPA gibi önemli uluslararası ağlara üye olduk. Fransız Kültür Merkezi'nde çalışırken başlayan Roberto Cimetta Fonu'ndaki seçici kurul görevim festivalde çalışmaya başladığım yıllarda da devam etti. Buradaki deneyimlerim ve daha sonra yine Fransa'da projelerin yurtdışı dolaşımını sağlayan ONDA üyeliğim süresince kazandığım deneyimlerim de bu sürece katkı sağladı. İstanbul Tiyatro Festivali'nde çalışmaya başladıktan sonra ilk büyük projem 2006'da Bartabas'ın yönettiği *Zingaro'nun Battuta* gösterisiydi. Battuta'nın dünya prömiyerini İstanbul'da gerçekleştirmesi önemli bir dönüm noktasıydı. 36 at, 16 dansçı ve 15 müzisyenin yer aldığı bu büyük yapım için Uluslararası Binicilik Merkezi'nde özel bir gösteri alanı ve çadırlar kuruldu. Aynı dönemde Theodoros Terzopoulos'un yönettiği *Persler* gibi uluslararası ortak yapımlar da gerçekleştirdik. 2013'te direktör olarak festivali programlamaya başladığımda özellikle festivalin omurgasını oluşturan yerli yapımların desteklenmesi ile ilgili çözüm bulmaya çalışıyorduk. Sınırlı bir bütçenin içinde uluslararası nitelikte bir festival programı hazırlamak tabii ki hiç kolay değil. Yabancı yapımlara verilen bütçenin yerli yapımlara verilmemesi konusunda da çok eleştiri alıyorduk topluluklardan. Bu sorunlar bizi yerli yapımlar için ortak üretim modelleri geliştirmeye yönlendirdi; her festivalde birkaç ortak yapım gerçekleştirmeye, yaratım sürecinin başında toplulukları ön ödeme ve bilet geliri paylaşımı gibi modellerle desteklemeye çalıştık. Bir başka önemli mesele de festivalin kendisini yurt dışında tanıtması, anlatmasıydı. İlk olarak *Zingaro'nun Battuta* gösterisi için ulusal ve uluslararası bağlantılarımızı bilgilendirmek üzere basın bültenlerini başlattım; uluslararası toplantılara, festivallere ve showcase programlarına katıldım. Bu etkinliklerde zaman içinde "dinleyen" olmaktan çıkıp panellerde konuşan, Türkiye'de Çağdaş Tiyatro alanındaki çalışmaları anlatan ve tanıtan belli başlı konuşmacılar arasında yer aldım. İstanbul'da çok önemli bir festivali gerçekleştiriyorduk ve bu festivalin ilk yıllarıyla birlikte çağdaş tiyatro sahnesinde üretim artmıştı. Ama yurtdışında katıldığım etkinliklerde "Türkiye'de Çağdaş Tiyatro var mı?" sorusuyla karşılaşmak üzüyor ve yoruyordu. Bu nedenle de bu tür organizasyonlarda olabildiğince yer alarak daha fazla görünür ve bilinir olmaya başladık hem festival hem de Türkiye'deki topluluk ve sanatçılar olarak. Festivalin uluslararası bir hâle gelmesi benim için yalnızca yurtdışından oyun getirmek değil, İstanbul'daki üretimi de dışarıya anlatmak ve taşımak anlamına geliyordu.

2- Festivalin uluslararası tiyatro ortamlarındaki ilişkilerinin ve ağlarının geliştirilmesi, farklı ülkelerden sanatçılarla uzun süreli işbirlikleri kurulması ve İstanbul'daki sanat ortamıyla bu uluslararası alan arasındaki bağlantılar kurulması açısından hangi çalışma biçimlerini benimsediniz?

E-postalar çalışma sistemimizin önemli bir parçasıydı ama zaman içinde şunu çok net gördüm: Fiziksel olarak karşılaşmadan kurulan ilişkiler bir yere kadar ilerleyebiliyor. Bu nedenle seyahat etmeyi, uluslararası toplantılara ve showcase'lare katılmayı hiç bırakmadım. Üç günlük bir showcase'e gittiğinizde bu bir gezi değil; sabahtan akşama kadar toplantılar, gösterimler, karşılaşmalar ve konuşmalarla geçen yoğun bir çalışma süreci. Yurt dışında katıldığım bu tür tanıtım ve buluşma programlarını örnek alarak direktör olarak ilk festivalimi gerçekleştirdiğim

2014'te showcase programını da başlatmaya karar verdik. Bütçemiz yoktu. Bu programlar yurtdışında devlet destekli olarak gerçekleştiriliyor. Aynı zamanda kültür politikalarının bir parçası. Kendi sanatçılarını, topluluklarını yurtdışından gelen profesyonellere tanıtıyorlar. Bizde ise böyle bir bütçe yoktu. Tanıtım Fonu'ndan destek istedik ama olmadı. O dönem birlikte çalıştığımız arkadaşlarım sevgili Bengi Oya ve Handan Uzal'ın da desteği ile ilk programı gerçekleştirdik. Aslında ilk kez 2008'de Fransa'daki Türkiye Mevsimi hazırlıkları sırasında, Fransa'dan festival ve tiyatro yöneticilerini İstanbul'a davet ederek yerli yapımlardan bölümlerin gösterildiği bir program hazırlamıştık Fransız Kültür Merkezi ile birlikte. 2014'te bu modeli festivalin içinde yeniden başlattık. İlk yıllarda yaklaşık on kişi geldi; zamanla önemli festival ve tiyatro yöneticileri programa katılmaya başladı ve bazıları İstanbul'da izledikleri yapımları kendi programlarına aldı. Hatta birkaç oyuna yapımcı ya da ortak yapımcı oldular.
Bu benim için çok önemliydi. Çünkü o yıllarda yurtdışındaki kurumlara, profesyonellere İstanbul'da sezonda 250-300 civarında oyunun sahnelendiğini anlatıyorduk. Bu o dönem için bile müthiş bir rakamdı ama hâlâ daha Türkiye'de çağdaş tiyatro olup olmadığı sorusuyla karşılaştığımız bir dönemdi. Dolayısıyla festivalin uluslararası ağlar içinde görünür olması, aynı zamanda İstanbul'daki tiyatro ortamını dışarıya anlatabilmek anlamına geliyordu.
Bu ilişkiler zaman içinde farklı biçimlerde de devam etti. Bir festival yöneticisi başka bir kuruma geçtiğinde, orada kurduğunuz ilişki yeni bir ortaklığa dönüşebiliyordu. Böylece tek tek projelerin ötesinde, yıllar içinde gelişen bir network oluşmaya başladı.

3- Festivalin üretim, ortak yapım ve uluslararası işbirlikleri üzerinden geliştirdiği bu yaklaşımlar, festivalin kurumsal hafızasında nasıl bir iz bıraktı sizce?

Yurtdışından yapımları getirirken "focus" yani odak programlarını önemli bir araç olarak gördüm. Bir ülkeyi konuk eden bu programlar sayesinde o ülkenin güncel sahne sanatlarını daha bütünlüklü biçimde tanıma ve aynı zamanda kurumlarıyla ilişki kurarak ulaşım, konaklama gibi maliyetler için destek sağlama imkânı oluşuyordu. 2014'te festival programında yer verdiğimiz Polonya odağı için Varşova ve Krakow'a birkaç kez gittim ve birçok yapım izledim. Krzysztof Warlikowski'nin *(A) pollonia*'sını da getirmek istemiştik o yıl ama tarihleri uyuşmadı. Buna rağmen Polonya'dan farklı yapımları programa dâhil ettik. Sonrasında Belçika, Rusya ve Hollanda gibi farklı odaklarla bu modeli geliştirdik. Hollanda'yla kurulan ilişki pandemi dönemine de uzandı. Festival fiziksel gösterimlerin yanı sıra çevrimiçi gösterimlerle hibrit biçimde devam etti. Bu arada uluslararası toplantılarımız çevrimiçi devam ediyordu. Tabii ki bu toplantıların en önemli gündemi her ülkenin pandemi şartlarında nasıl çözümler bulduğu, ne tür sıkıntılar yaşadığı üzerineydi. Festival olarak pandemi döneminde durmadan devam etmemiz çok önemli bir örnek oluşturdu bu uluslararası toplantılarda. Açıkçası çok da takdir topladık. Hollanda ortaklığı sayesinde dijital performanslar ve NDT 2'nin çevrimiçi gösterimi gibi projeleri programa taşıyabildik. Bu satırları yazarken şu anda Hollanda'da bir dans festivalindeyim. Yine bir showcase programı. Bugün bütün bu süreci değerlendirdiğimde eğer yaptığınız işi gerçek anlamda seviyorsanız ve her şekilde içinde bulunduğunuz alana bir katkı sunabiliyorsanız, her şeye değer diyorum. İstanbul Tiyatro Festivali'nde geçirdiğim 16 yılın sonunda ayrılmak tabii ki üzücüydü. Ama geriye dönüp baktığımda çok da mutluyum ve tabii ki gururluyum. Festivalin programında yer verdiğim çok sayıda oyun bugün hâlâ izleyenlerin belleğinde. Farklı ortamlarda karşılaştığım kişiler bana "O oyunu unutmadık" ya da "Böyle bir şeyin yapıldığından haberimiz yoktu" diyebiliyorlar. Bir ülkenin ya da sanat ortamının İstanbul'da görünür hâle gelmesi, festivalin hafızasında çok önemli izler bırakıyor. Ve benim bütün bu yıllar boyunca anlatmaya çalıştığım şey şu aslında: Yurtdışından oyun getirmek, tek başına, bir festivalin uluslararası olduğu anlamına gelmiyor. Yurtdışıyla ortaklıklar kurmak, ortak yapımlar gerçekleştirmek, Türkiye'deki üretimi dışarıya taşımak ve festivalin uluslararası alanda tanınır ve görünür olması gerekiyor. Sanırım on altı yıl boyunca geliştirmeye çalıştığım şey buydu. Teşekkür ederim.



HANDAN UZAL DÜNDAR

2022'DEN BUGÜNE FESTİVAL PROGRAMLAMA YÖNETİCİSİ

1. Festivalin yıllar içinde geçirdiği değişimlere baktığınızda nasıl bir süreklilik görüyorsunuz? Değişen koşullarla birlikte festivalin temelinde hâlâ bulunduğunu düşündüğünüz şey nedir?

Festival 37 yaşında. Bu edisyonla birlikte otuzuncusunu tamamlamış olacak. Bu sürede hem ülkemizde hem de dünyada büyük dönüşümler yaşandı. Sahne sanatları, yapısı gereği dinamizmi içinde barındırıyor ve güncel olanla kol kola ilerliyor. Bu değişimler festival programının içeriğini de pek tabii etkiledi. Ancak temel değerler hiçbir zaman değişmedi: Uluslararası programda öncü, çığır açan, nitelikli yapımları festival izleyicisiyle buluşturmak; yerli yapımlar tarafında ise geniş bir yelpazeden, kapsayıcı bir çeşitlilikte sanatçıların eserlerini programlamak. Bu iki temel değer festivalin ilk edisyonundan bu yana korunuyor.

2. Festivalin direktörlük modelinden küratoryal sisteme geçişi yalnızca bir yönetim değişikliği değil, programlama anlayışında da bir dönüşüm anlamına geliyor. Bu yeni modelin festivalin sanatçılarla, üretimlerle ve İstanbul'un sanat ortamıyla kurduğu ilişkiyi nasıl değiştirdiğini düşünüyorsunuz?

Festival programının bir küratör tarafından oluşturulması; izleyiciye her iki yılda bir değişen, farklı bir perspektiften işler sunmak için tasarlanmış bir adımdı. Işıl Kasapoğlu'nun küratörlüğünün ilk yılında onunla yaptığımız sayısız beyin fırtınası toplantısının sonucunda "İstanbul Mon Amour" ortaya çıktı. İstanbul Mon Amour, beşinci yılında festivalin klasikleşmiş bir bölümü hâline geldi ve geride İstanbul için yazılmış onlarca metin biriktirdi; bu metinlerden bazıları sezonlar boyunca sahnelenmeye devam etti. Hatta İstanbul Mon Amour'u düşünme biçimimiz sanatçıları ve üreticileri de etkiledi; bunun içinden Reşad Ekrem Koçu fikri doğdu ve şimdilerde onun metinlerinden uyarlanan oyunların festivalde ayrı bir bölüm olarak yer almasını konuşuyoruz. Mehmet Birkiye ile çalışmaya başladığımız yıllarda edebiyat uyarlaması yapmanın zorluklarını uzun süre tartıştık; bu yıl ise festival programında üç roman uyarlaması yer alıyor. Kısacası, festivalin açtığı yaratıcı tartışmaların ve sorulmasına vesile olduğu soruların; bu topraklarda üreten sanatçılar üzerinde ölçmesi zor ama uzun vadeli ve anlamlı bir etkisi olduğunu düşünüyorum.

3. Festivalde uzun yıllardır yer alan ve bu dönüşümlere içeriden tanıklık eden biri olarak, 31. edisyon itibarıyla uluslararası yapımlar programının sorumluluğunu üstleniyorsunuz. Bu birikimin, uluslararası programın oluşturulmasına nasıl yansıyacağını düşünüyorsunuz?

Hem Dikmen Gürün hem de Leman Yılmaz ile çalışma fırsatı yakaladığım için kendimi çok şanslı hissediyorum; her iki direktörümden de öğrendiğim çok farklı şeyler var. Pandemi öncesinde, izleme imkânları bu kadar gelişmiş değilken, festival ofisindeki festival kitapçıklarını uzun uzun inceleme fırsatım olurdu. Bunun bana ne kadar faydası olduğunu ancak şimdi anlayabiliyorum. Festival ekibine ilk kez 19. festival sırasında dahil oldum ve o günden bu yana tüm festivallerde programın tüm oyunlarını aksatmadan izlemeye çalıştım. Hatta oyunları ikinci gösterimlerinde tekrar izlerken bu kez seyirciyi izlemeye gayret ettim. Seyircinin nerede nefesini tuttuğunu, nerede oyundan koptuğunu, nerede güldüğünü ya da sinirlendiğini izlemek benim için büyük bir keyifti. Bu yalnızca basit bir tepki ölçümü değil elbette, ama bugün izleyicimizin kim olduğunu anlamamda bana çok yardımcı olduğunu düşünüyorum. Umarım bu birikimi çıtayı hiç düşürmeden yansıtabilecek programlar oluşturabilirim. Bu imkân için çok mutluyum ve büyük heyecan duyuyorum.

4. Festivalin otuz yılı aşkın tarihinde farklı kuşakların ve çalışma biçimlerinin birbirine eklenerek bir kurumsal hafıza oluşturduğunu görüyoruz. Sizce bu hafızanın geleceğe aktarılması neden önemli ve önümüzdeki yıllarda bu deneyim hangi yeni karşılaşmalara ya da işbirliklerine dönüşebilir?

Festivalin geçmişine dönüp daha önce yapılanları görmek bana her zaman yeniden başarma gücü veriyor. Örneğin festivalimizin tarihinde Pina Bausch'un İstanbul için özel olarak yarattığı Nefés gibi bir üretim var. Evet, içinde bulunduğumuz koşullar pek çok bakımdan aynı değil; ama yine de geçmişte bunun yapılabilmiş olduğunu görmek bana büyük güç veriyor. Bu ilhamla bu yıl İDOB ve MDT ile işbirliği yaparak *Rüzgar Ağacı* projesini sipariş ettik. Fernando Melo dünyaca ünlü bir koreograf, ancak ülkemizde henüz pek bilinmiyor. Festivalin geçmişinde bu kadar güzel üretimler varken, gelecekte daha büyük isimler de böyle bir işbirliği için ülkemize, festivalimize neden gelmesin diye düşünmeden edemiyorum.

ULUSLARARARASI YAPIMLAR

Festivalin uluslararası seçkisi, farklı coğrafyalardan hikâyeleri ve güncel sahne sanatlarının dikkat çeken örneklerini İstanbul'da ağırlıyor. Bu yapımlar, bugünün dünyasına sahneden bakmanın yeni yollarını birbirinden çok farklı estetik ve kültürel bağlamlar içinde arıyor.



© JEAN LOUIS FERNANDEZ

LACRIMA

STRAZBURG ULUSAL TİYATROSU (TNS)

Yöneten
Caroline Guiela Nguyen

Metin
Caroline Guiela Nguyen

Oynayanlar
Dan Artus, Dinah Bellity, Natasha Cashman, Charles Vinoth Irudhayaraj, Anaele Jan Kerguistel, Maud Le Grevellec, Liliane Lipau, Nanii, Rajarajeswari Parisot, Vasanth Selvam

Sanatsal İşbirliği
Paola Secret

Sahne Tasarımı
Alice Duchange

Kostüm Tasarımı
Benjamin Moreau

Işık Tasarımı
Mathilde Chamoux, Jérémie Papin

Ses Tasarımı
Antoine Richard

Video Tasarımı
Jérémie Scheidler Müzik Jean-Baptiste Cognet, Teddy Gauliat-Pitois, Antoine Richard

Kasting
Lola Diane

Çeviri
Nadia Bourgeois, Carl Holland, Rajarajeswari Parisot (İşaret Dili, İngilizce ve Tamilce)

ZORLU PSM TURKCELL SAHNESİ

22 EKİM PERŞEMBE 20.00
23 EKİM CUMA 20.00

Yaklaşık 175' sürer; ara yoktur.

Fransızca, Tamilce, İngilizce ve Fransız İşaret Dili'nde; Türkçe üstyazılı

14+

Bazı sahneler fiziksel ve psikolojik şiddet temsilleri içerir.

FESTİVAL ARTI *Caroline Guiela Nguyen ile Ustalık Sınıfı (bkz. sf. 96)*

YÜKSEK KATKIDA BULUNAN GÖSTERİ SPONSORU
ENKA VAKFI
YÜKSEK KATKIDA BULUNAN MEKÂN SPONSORU
ZORLU PSM
DEĞERLİ İŞBİRLİĞİYLE
INSTITUT FRANÇAIS Turquie



■ Kusursuz bir ilmeğin içinde kaç hayat saklıdır? Bir giysi yalnızca onu giyenin hikâyesini mi taşır, yoksa onu diken, işleyen ve dokuyan görünmez bedenlerin izlerini de üzerinde taşımaya devam eder mi?

Çağdaş Avrupa tiyatrosunun en özgün seslerinden Caroline Guiela Nguyen, 2024'te Wiener Festwochen'deki dünya prömiyerinin ardından Festival d'Avignon, Odéon Paris, Barbican Centre, Schaubühne, BAM ve dünyanın önde gelen uluslararası festivallerinde büyük yankı uyandıran yeni yapıtı *Lacrima* ile 30. İstanbul Tiyatro Festivali'nin açılışını yapıyor.

İngiltere Prensesi›nin düğünü için hazırlanan olağanüstü bir gelinlik... Paris›teki seçkin bir haute couture modaevinden başlayan bu gizli sipariş, Alençon›daki dantel ustalarına, oradan Mumbai›deki nakış atölyelerine uzanan aylar sürecek uluslararası bir üretim zincirini harekete geçirir. Yaklaşık sekiz ay ve dokuz binden fazla çalışma saatine yayılan bu süreç boyunca tek bir elbise, dünyanın farklı köşelerinde yaşayan onlarca insanın hayatını görünmez ipliklerle birbirine bağlar. Ama *Lacrima*, hiçbir zaman yalnızca bir gelinliğin hikâyesi değildir.

Nguyen, haute couture dünyasının ışıltılı vitrinlerinin arkasında kalan görünmez emeği, ustalığı ve kırılganlığı sahnenin merkezine taşırken, güzelliğin hangi bedeller karşılığında üretildiğini sorgular. Paris'te kalıp çıkaran terziler, Alençon'da UNESCO tarafından Somut Olmayan Kültürel Miras olarak kabul edilen yüzyıllık dantel geleneğini yaşatmaya çalışan kadınlar ve Mumbai'de dünyanın en seçkin modaevleri için çalışan nakış ustaları... Aynı elbisenin peşinde çalışan bu insanlar, yalnızca ortak bir siparişle değil; sessizlik, sır, baskı ve görünmezlik deneyimiyle birbirlerine bağlanırlar.

Oyunun merkezinde yer alan Marion, Paris'teki modaevinin *première d'atelier*'si, yani tüm üretim sürecini yöneten usta terzidir. Tasarımcının hayalini kumaşa dönüştürmek, her aşamayı denetlemek ve kusursuzluğu sağlamak onun sorumluluğundadır. Fakat elbise tamamlanmaya yaklaştıkça, kumaşın kendisiyle birlikte Marion'un bedeni ve yaşamı da giderek çözülmeye başlar. Nguyen böylece bireysel bir çöküşü anlatmak yerine, görünmeyen emeğin bedene nasıl işlendiğini, mükemmellik arzusunun insan hayatına nasıl sızdığını görünür kılar.

Latince "gözyaşı" anlamına gelen *Lacrima*, adını yalnızca karakterlerin döktüğü gözyaşlarından almaz. Oyunun tamamına yayılan bu sözcük, görünmeyen emeğin, bastırılmış acının ve tarihin katmanlarına sinmiş sessiz yasın da adıdır. Gözyaşı burada hem bir duygu; hem de el emeğinin, zanaatin ve insan bedeninin taşıdığı görünmez hafıza.

Caroline Guiela Nguyen'in tiyatrosunda araştırma ile kurmaca her zaman iç içedir. *Lacrima* için sanatçı aylar boyunca Paris›teki haute couture atölyelerinde, Alençon›un son dantel ustalarıyla ve Mumbai›deki nakış atölyelerinde çalıştı; bu zanaatların taşıdığı bilgi kadar, onları ayakta tutan insanların hayatlarına da tanıklık etti. Ancak bütün bu araştırma hiçbir zaman belgesel bir anlatıya dönüşmez. Nguyen'in ilgisini çeken şey, toplumsal gerçekliği açıklamak değil; o gerçekliğin insanlar üzerinde bıraktığı görünmez izleri sahneye taşımak.

Bu nedenle *Lacrima*, küresel kapitalizmin ya da lüks moda endüstrisinin doğrudan bir eleştirisinden çok daha fazlasını önerir. Oyun, bir elbisenin üretim süreci üzerinden bugün birlikte yaşamanın, birlikte üretmenin ve birbirimizin hayatına nasıl dokunduğumuzun hikâyesini anlatır. Kusursuzluk arzusunun







ardındaki kırılgan bedenleri görünür kılarken, güzelliğin estetik olduğu kadar etik bir mesele olduğunu hatırlatır.
Nguyen'in çok katmanlı sahne dili, canlı kamera kullanımı, eşzamanlı mekânlar ve çok dilli anlatı yapısıyla sinematografik bir akış kurar. Paris, Alençon ve Mumbai arasında kesintisiz geçişler yapan sahneleme, farklı coğrafyaları tek bir dramatik organizmanın parçalarına dönüştürür. Böylece seyirci yalnızca bir hikâyeyi izlemez; dünyanın farklı köşelerinde aynı anda çalışmaya devam eden görünmez bir üretim ağının ritmine ortak olur.
Caroline Guiela Nguyen, tiyatroyu uzun zamandır görünmez insanların hikâyelerini anlatan bir sanat olarak düşünüyor. *Saigon*'da göçün belleğini, *Fraternité*'de kaybın kolektif deneyimini araştıran sanatçı, *Lacrima* ile bu kez elleri, gözleri ve bedenleri görünmeyen zanaatkârları sahnenin merkezine yerleştiriyor. Çünkü ona göre bir giysiyi değerli kılan yalnızca onu giyen kişi değil; o kumaşa dokunmuş bütün hayatlardır.
Sonunda geriye şu soru kalıyor:
Bir gelinlik gerçekten kime aittir? Onu giyene mi, yoksa binlerce saat boyunca sessizlik içinde onu var eden ellere mi?

CAROLINE GUIELA NGUYEN

■ Çağdaş Fransız tiyatrosunun önemli isimlerinden Caroline Guiela Nguyen, Strazburg Ulusal Tiyatrosu'nun direktörü olmasıyla öne çıkıyor. Baba tarafı Cezayir, anne tarafı Vietnam ve Hindistan kökenli olan sanatçının çokkültürlü kimliğinin yansımaları, eserlerindeki birbirine dolanan ve birbirinde yankı bulan çok sayıda hikâyeden oluşan koral yapılarda görülebiliyor. Hikâyelerinde politik gerçeklikleri bireysel ve samimi dramlarla iç içe geçiren Nguyen; *Saigon*, *Fraternité* ve en son sahneye koyduğu *Lacrima* gibi büyük ölçekli yapımlarıyla tanınıyor. Göz ardı edilen toplumsal grupların kolektif bellekte yer edinebildiği, gerçeklikten beslenen ve izleyiciye etik sorular yönelten modern anlatılarında farklı teatral üslupları cesurca kullanıyor.

CAROLINE GUIELA NGUYEN İLE SÖYLEŞİ



1. *Lacrima*'yla ilgili aklınızdaki ilk imge neydi? Bir gelinlik mi, bir beden mi, dikiş diken eller mi, yoksa bambaşka bir şey mi?

İlk olarak Paris'in merkezinde bir atölye hayal ettim. Bunun üzerine kalıpçılarla ve haute couture dünyasında çalışan başka insanlarla bir araya geldim. Bir duvak kullanma fikri beni Alençon danteline götürdü. Alençon'a gidip dantel ustalarıyla, Güzel Sanatlar ve Dantel Müzesi'nin küratörü ve direktörü Johanna Mauboussin'le zaman geçirdim. Ardından, nakış işlerinin yapıldığı Hindistan'a gittim ve Mumbai'deki atölyeleri ziyaret ettim. Bu yolculuk yazarlığımı büyük ölçüde değiştirdi. O zamana kadar kadınların hikâyelerine odaklanmak istiyordum. Oysa Mumbai'de nakış işlerinin Müslüman erkekler tarafından yapıldığını gördüm. Babadan oğula aktarılan bir zanaat bu ve Hintli nakış ustaları dünyanın en iyileri arasında. Eşsiz bir uzmanlığa sahipler ve haute couture podyumlarında gördüğümüz en güzel tasarımlarda onların emeği var. Kendi kendime, bu hikâyeye sırtımı dönemeyeceğimi söyledim. Sonunda, üç farklı atölyeyi sırayla temsil edecek bir sahne fikri ortaya çıktı: elbisenin yapıldığı Paris, dantelin yapıldığı Alençon ve nakışın yapıldığı Mumbai. Bu çoklu coğrafya fikrini sevdim; şiddet ve sır temaları üzerinden şekillenen çağdaş dünyayı anlatmak için bana güçlü bir alan açıyordu.

2. Oyunlarınızda hikâyeyi çoğu zaman olayların kendisinden çok, olayların ardında açılan dünyadan kuruyorsunuz. *Lacrima* da anlatıya bir kırılmanın sonrasından başlıyor. Bu başlangıç, hikâyeyi farklı zaman ve mekânlara açmanıza nasıl imkân verdi?
Daha ilk görüşmelerimizde ekiple birlikte bölünmüş ekran fikrinden söz ettim. Ekranın birkaç parçaya ayrıldığı ve her bir bölümde farklı görüntülerin yansıtıldığı bu teknik, aynı anda birden fazla durumu göstermek açısından çok güçlü. O sırada başka bir yerde neler oluyor? *Lacrima*'da da anlatıyı bu biçime yaklaştırmak istedim: "Bu sırada Mumbai'de...", "Bu sırada Alençon'da..." ya da "Bu sırada Paris'te..." diyebilmek. Böylece elbisenin ortaya çıkışındaki o "imkânsız görev" duygusunu da görünür kılabiliyoruz.

3. Oyunda prensesi hiç görmüyoruz; buna karşılık onun için çalışan elleri, gözleri, sırtları, yorgun bedenleri görüyoruz. Genellikle arka planda kalan bu insanları merkeze alma fikri nereden geldi?
Tiyatro yıllar boyunca o kadar çok insanı görmezden geldi ki! Benim, anlatılmamış hikâyeleri tespit eden doğuştan bir radarım yok. Ama böyle hikâyeleri keşfetmeyi seviyorum. Gizli kalmış olanı duymak ve görmek istiyorum. Sırlar çoğu zaman şiddetle bağlantılı. Oyundaki aile içi şiddet mağduru Marion örneğinde olduğu gibi, sır, şiddetin devam etmesine imkân veriyor. Bu aynı zamanda politik bir soru. Neden bazı sırlar gizli kalıyor ve onları gizli tutarak aslında neyi koruyoruz? Örneğin Hindistan'daki nakış işi yıllarca gizli tutuldu; çünkü ortaya çıkması ekonomik ve sömürgeci eşitsizliklerle ilgili soruları beraberinde getirecekti. Dolayısıyla sırlar hem anlatıyı harekete geçiren bir unsur hem de toplumsal gerilimlerin bir göstergesi hâline geliyor. Farklı mekânları koro anlatısı ilkesi üzerinden birbirine bağlıyorum. Hiçbir zaman yalnızca tek bir hikâye yok; dramaturjik yaklaşımım farklı hikâyeler arasında gidip geliyor.

4. Sahneniz sürekli canlı olarak gördüğümüz şeylerle kameranın bize gösterdiği görüntüler arasında gidip geliyor. Kameralar yalnızca olan biteni kaydetmekle kalmıyor, aynı anda farklı mekânlara ve ayrıntılara bakmamızı sağlıyor. Canlı video dramaturjik düşüncenizde nasıl bir rol oynadı?
Video ve bölünmüş ekran efektlerini, *24* dizisindeki kullanıma biraz benzer şekilde, Mumbai'de, Alençon'da ve Paris'te aynı anda neler olduğunu göstermek için kullanıyorum. Bu bir gerilim yaratıyor. Ama aynı zamanda sahnede göremeyeceğimiz dikiş ayrıntılarına yaklaşmamıza ve onların güzelliğini bütünüyle ortaya çıkarmamıza da olanak sağlıyor.

5. Farklı dillerden, farklı yaşlardan ve farklı deneyimlerden gelen oyuncularla çalışıyorsunuz. Metni onların konuşma biçimleri ve sahnedeki deneyimleriyle birlikte yeniden kurduğunuz bu süreç nasıl işliyor?
Oyunlarımda her zaman birden fazla dil var. Her oyuncunun kendine özgü konuşma biçimini yakalayabilmek istiyorum: Fransızcanın farklı kullanım biçimleri, anadili olmayan birinin konuştuğu İngilizce, Londra İngilizcesi ya da Tamilce... Yazdığım metni oyuncuların konuşma biçimleriyle karşılaştırabilmek benim için önemli. Bunun için de zamana ihtiyaç var. Her çalışma dönemine yazılı, kurgusal sahnelerle başlıyorum. Bunları sahnede deniyor ve sonra yeniden yazıyorum. Böylece oyuncularla tanışmaya, onları gerçekten tanımaya zaman ayırabiliyorum. Bazen bir şeyin yalnızca zihnimde güzel görünen bir fikir olduğunu ve sahnede "işlemediğini" fark ediyorum. O zaman ondan vazgeçmem gerekiyor. Böylece bazı fikirler ortaya çıkarken bazıları ortadan kayboluyor. Çalışma dönemleri arasında düşünmek ve yeniden yazmaya başlamak için zamana ihtiyacım var. Bunun bir de çok somut bir tarafı var. *Lacrima*'da, diğer oyunlarımda olduğu gibi, profesyonel oyuncularla daha önce sahneye çıkmamış insanların bir arada olduğu bir kadro var. İki ay önce buluşup aralıksız prova ederek oyunu hazırladığımız "klasik" prova modelini uygulayamıyoruz. Daha önce hiç sahneye çıkmamış insanlar için bir alışma sürecine ihtiyaç var. Bazen bu, sadece evden çıkıp bütün günlerini bir tiyatroda geçirmeye alışmak kadar basit bir şey bile olabilir. Benimsenecek organik bir ritim var ve çalışma dönemleri arasındaki molalar buna imkân sağlıyor. Oyunun da bu dönemler arasında olgunlaşması gerekiyor. Üstelik bu insanlar için, benim için de olduğu gibi, birbirimizi gerçekten tanımak önemli ve bunun için zamana ihtiyaç var. Oyuncular 18 ila 82 yaş arasında; farklı yaşlardan, farklı hayatların içinden geliyorlar. Gerçekten birbirimizle nasıl karşılaşabiliriz? Bir bitkiyi daha hızlı büyüsün diye çekiştiremezsiniz. Bir yazar olarak insanları kendi yazımın içine almak benim için de bir yolculuk. Tiyatroyu ilk kez yapanlar içinse bu ilişkinin zaman içinde kurulması gerekiyor.

6. Gerçek dünyadan ve gerçek insanlardan yola çıkarken, onların hikâyelerini tiyatroya dönüştürmek sizin için nerede başlıyor?
Belgesel çalışmayla kurmaca arasında aslında büyük bir ayrım yapmıyorum. Nakış ustaları ya da dantel işçileri gibi insanlarla karşılaştığımda, her şeyden önce hayal gücüm harekete geçiyor. Tamamen belgesel bir tiyatro yapamam; gerçekliği her zaman kurmacaya dönüştürerek çalışıyorum. Ama şu doğru, benim temel meselelerimden biri, seyircinin gördüğüne inanması. Bu nedenle çok titiz, ayrıntılara son derece dikkat eden tiyatro işleri yaratıyorum. Benim için asıl mesele, durumları seyircinin inanmakta zorlanacağı bir noktaya kadar geliştirmek ama buna rağmen inancını kaybetmemesini sağlamak. *Lacrima*'da Maud'dan, Marion'u oynarken elini mankenin üzerine koymasını ya da kumaşı onun üzerine yerleştirmesini istediğimde; nakış ustasından incilere bakmasını istediğimde, bunu seyircinin karakterlere inanmasını sağlamak için yapıyorum. Seyirci inandığı sürece, hikâye ne olursa olsun sizin peşinizden gelir.

7. Normalde oyunlarınızda insanları bir araya getiren şey bir mekân. *Lacrima*'da ise bunun yerini bir elbise, onun etrafında birleşen emek alıyor. Bu yapı sizi neden ilgilendirdi?

Bu aslında, oyunlarımdan birinin ilk kez tek bir mekânda değil, üç farklı yerde geçtiği bir çalışma: Paris'te bir haute couture atölyesi, Alençon'da bir dantel atölyesi ve Mumbai'de bir nakış atölyesi. Beni en başından beri ilgilendiren, bu karakterleri birbirine bağlayan bilgi ve beceriydi. Normalde oyunlarımda insanları bir araya getiren şey bir mekândır. Ama burada merkezde olan şey işin kendisi, yani elbise. Kate Middleton'ın ya da Lady Di'nin elbiseleri gibi son derece görünür olan bu elbise, onu yapan insanların görünmezliğiyle karşı karşıya geliyor. Beni büyüleyen de tam olarak bu karşıtlık oldu. Oyunlarım her zaman topluluk fikrinden, insanları birbirine bağlayan şeylerden beslendi. İster bir Vietnam restoranı, ister Fransız sömürgeciliği, ister bir gelinlik olsun, mesele birden fazla hayatın hikâyesini anlatmak. Bugün dünyayı tek bir bakış açısından anlatmak giderek zorlaşıyor.

BİR ELBİSENİN HAFIZASI

Bir elbiseye baktığımızda ne görürüz? Kumaşını, rengini, kesimini, üzerindeki işlemeyi, belki de onu giyen kişiyi. Peki ya o elbiseye dokunanları ne kadar görebiliriz?

Caroline Guiela Nguyen'in *Lacrima*'sı, İngiliz kraliyet ailesinden bir prenses için hazırlanan bir gelinliğin hikâyesini anlatıyor. Ama daha ilk bölümlerde bunun yalnızca bir gelinliğin hikâyesi olmadığını anlıyoruz. Oyunun başında prensesin sesiyle duyduğumuz bir cümle, daha en başından hikâyenin yönünü belirliyor: *"Bu esere dokunan herkesin hikâyesi."* Ardından Alençon'daki dantel atölyesine geçiyoruz. 2 Kasım 2024 tarihli bu sahnede, *Radio l'Orne*'un canlı yayınına tanık oluyoruz. Dantel ustaları, Alençon dantelinin tarihini ve kraliyet gelinliği için hazırlanacak duvağın üretimini anlatıyorlar. Belki de oyuna bakmak için en iyi yer burası. Çünkü *Lacrima* boyunca bakışımız yavaş yavaş elbisenin kendisinden ona dokunan insanlara doğru kayıyor.

Tiyatro araştırmacısı Maaike Bleeker'in "bakış" (gaze) kavramı tam da burada işe yarıyor. Bleeker için bakış yalnızca bir şeyi görmekle ilgili değil; neyin görünür hâle geldiğini, neyin geride kaldığını ve bir şeye hangi açıdan bakmaya başladığımızı da belirliyor. *Lacrima* önce bize bir nesne gösteriyor. Sonra o nesnenin arkasındaki üretim sürecini, bu sürecin içindeki bedenleri, bilgileri ve ilişkileri görünür kılıyor. Dolayısıyla oyun bize yalnızca yeni bilgiler vermiyor. Bakışımızı adım adım değiştiriyor, hatta fark etmeden nereye bakacağımızı da belirliyor. Başlangıçta elimizde son derece tanıdık bir görüntü var: bir kraliyet gelinliği. Tasarımcı Alexander, daha önceki kraliyet gelinliklerini, Lady Diana'yı, Kate Middleton'ı ve Kraliçe Elizabeth'i hatırlıyor. Yeni gelinliğin de bu kadınlarla bir süreklilik kurmasını, modernle gelenekseli bir araya getirmesini istiyor. Böylece gelinlik daha üretilmeden bir temsil nesnesine dönüşüyor. Yalnızca bir kişiyi giydirmeyecek; aynı zamanda bir geçmişi, bir kurumu ve bütün bunların etrafında oluşmuş bir imgeyi taşıyacak.

Ama sonra kamera başka bir yere dönüyor. Alençon'daki dantel ustalarıyla yapılan radyo söyleşisinde yüzlerce yıllık bir zanaatin değeri konuşuluyor. Dışarıdan bakıldığında karşımızda yalnızca güzel bir duvak var. Oysa yedi metrekarelik bu duvağın yapılması için 500 bin saatlik çalışma gerekiyor. Bu, otuz dantel ustasının on yıl boyunca tam zamanlı çalışmasına denk bir emek. Üstelik bu emeğin maddi karşılığı 89 bin avro olarak veriliyor ve bunun harcanan çalışma saatlerine kıyasla çok az olduğu özellikle vurgulanıyor. Ustalardan biri bunu şöyle anlatıyor: *"Siz güzel bir duvak görüyorsunuz; biz ise, tabiri caizse, gözyaşlarını ve kanı görüyoruz."* Ardından ekliyor: *"Bunu büyükannelerimiz, büyük büyükannelerimiz, annelerimiz, kız kardeşlerimiz yaptı."*

Burada *Lacrima*'nın önemli bir tercihi ortaya çıkıyor. Oyun güzelliğin karşısına emeği koymuyor. *"Güzel olan aslında sömürü ürünüdür"* diyerek meseleyi çözmüyor. Tam tersine, güzelliği olduğu hâliyle bırakıyor ve onun içine başka hayatları, başka deneyimleri yerleştiriyor. Belki de bu nedenle *Lacrima*'nın meselesi bir karşıtlık kurmaktan çok, aynı anda birden fazla gerçekliği taşıyabilmek. Güzellik var, ama onun içinde emek de var. Zanaata duyulan gurur var, ama bedenin yıpranması da var. Geçmişten gelen bir bilgi var, ama bu bilginin mülkiyet altına alınması da var. Oyun bunlardan birini seçip diğerlerini açıklamak yerine, hepsini aynı nesnenin çevresinde tutuyor.

Bu yaklaşım, Bleeker'in "pratik üzerinden düşünmek" (thinking through practice) dediği biçimle de ilişkilendirilebilir. Burada anlam, önceden belirlenmiş bir düşüncenin sahneye aktarılmasından çok, farklı malzemelerin, bedenlerin ve ilişkilerin birbirine değmesiyle ortaya çıkıyor. *Lacrima*'da elbise, emek, kraliyet, zanaat, hastalık, aile, sır ve hafıza tek bir açıklamanın parçaları hâline gelmeden aynı kompozisyonun içinde duruyor. Paris'teki bir modaevinin kusursuzluk arayışı, Alençon'da kuşaktan kuşağa aktarılan bir zanaat, Mumbai'de çalışan nakış ustalarının teknik bilgisi ve kraliyet gelinliğinin taşıdığı sembolik anlam aynı nesnenin içinde buluşuyor. Böyle bakıldığında *Lacrima*, dünyanın farklı yerlerini yan yana getiren bir hikâyeden fazlasını yapıyor. Birbirinden uzak görünen bu gerçekliklerin aslında aynı üretim sürecinin içinde birbirine nasıl bağlandığını hissettiriyor. Bir başka deyişle, dünya basitleştirilip tek bir açıklamaya indirgenmiyor. Çelişkileriyle birlikte aynı sahnede tutuluyor.

Tam burada Milo Rau'nun "küresel gerçekçilik" (global realism) kavramı *Lacrima* için verimli bir anahtar hâline geliyor. Küresel gerçekçilik dünyanın farklı yerlerinden gerçek görüntüler ya da belgeler toplamak anlamına gelmiyor. Daha çok, küreselleşmenin ürettiği birbirinden farklı gerçeklikleri, aralarındaki çelişkileri silmeden aynı kompozisyon içinde görünür ve deneyimlenebilir kılmakla ilgili. Bleeker'in Rau üzerinden aktardığı biçimiyle mesele; seyirciyi artık kolayca "iyi" ile "kötü", "haklı" ile "haksız" arasında bir seçim yapamayacağı, farklı gerçekliklerin kesiştiği karmaşık bir alana taşımak.

Lacrima'nın Paris'i, Alençon'u, Mumbai'si ve kraliyet dünyası birbirinden bağımsız hikâyeler değil. Aynı elbisenin üretim süreci içinde birbirine değen farklı gerçeklikler. Bu yüzden oyunun politikliği de tek bir "mesaj" vermesinde değil, bu gerçeklikler arasında kolay bir tercih yapmamıza izin vermeyişinde ortaya çıkıyor. Bir yanda *"bu emek sömürülüyor"* diyebiliyoruz. Öte yanda bu emeğin içindeki ustalığı, tutkuyu ve gururu da görmeye devam ediyoruz.

Çünkü insanın yaptığı işi sevmesiyle o işi yaptığı koşulların sertliği birbirini ortadan kaldırmıyor. *Lacrima* bunu özellikle zanaat ve ustalık ilişkileri üzerinden görünür kılıyor. Mesela Abdul'un geliştirdiği bir teknik sayesinde küçük bir örneğin üretim süresi 78 saatten 26 saate indiriliyor. Böylece oyunda zanaat bilgisinin yalnızca ortaya çıkan üründe değil, onu üretme biçimlerinde de somutlaştığını görüyoruz. Alençon'da ise dantel yapmanın yalnızca teknik bir bilgi değil, bedensel olarak öğrenilen bir pratik olduğunu görüyoruz: *"Kumaşa dokunmanız, onu hissetmeniz gerekiyor."* Dantel bir kitaptan öğrenilemiyor, kişiden kişiye aktarılması gerekiyor.

Burada *Lacrima*'nın bakışı, emekçileri yalnızca ekonomik sistemin mağdurları olarak görmeyi de reddediyor. Onların işlerine duydukları sevgiyi, ustalıklarını ve meslekleriyle kurdukları bağı ciddiye alıyor. Ama bu yakınlık, eleştirel bakışın ortadan kalkması anlamına gelmiyor.

Bu noktada Gayatri Chakravorty Spivak'ın "eleştirel yakınlık" (critical intimacy) kavramı devreye giriyor. Bleeker'in aktardığı biçimiyle eleştirel yakınlık, bir şeyi anlamaya çalışırken ondan uzaklaşıp onu dışarıdan ve "objektif" biçimde gözlemlemek yerine ona yakından bakmayı, fakat bu yakınlığı özdeşleşmeye ya da aynılaşmaya dönüştürmemeyi öneriyor. Tutku ile aklın, yakınlık ile eleştirinin aynı anda çalışabileceği bir alan açıyor.

Lacrima'da tam olarak böyle bir ilişki kuruluyor. Bu insanlara yaklaşıyoruz ama onların yerine konuşmuyoruz. Emeklerine hayranlık duyuyoruz ama bu hayranlık çalışma koşullarını sorgulamamıza engel olmuyor. Bir zanaata duyulan bağlılığı küçümsemeden, o zanaatın nasıl bir çalışma düzeni içinde sürdürüldüğüne bakabiliyoruz.

Bilgi burada bir kitapta ya da talimat listesinde yaşamıyor. Bir elden diğerine geçiyor. Tam da burada bilgiyi yalnızca içerik olarak düşünmek yetersiz kalıyor. Bilgi, bir bedenin başka bir bedene ne yaptığını gösteren bir pratik haline geliyor. Birinin eli diğerinin elini yönlendiriyor. Bir kumaşın nasıl tutulacağı, ipin nasıl hissedileceği, bir düğümün nasıl atılacağı bedende öğreniliyor. Böylece *Lacrima*'da bilgi yalnızca aktarılan bir şey olmaktan çıkıyor, aktarımın kendisine dönüşüyor.

Bu nedenle *Lacrima*'da hafıza da alıştığımız biçimde çalışmıyor. Bir arşiv belgesiyle karşılaşmak yerine, bir nesnenin üzerinde kalmış bir dokunuşla karşılaşıyoruz. Alençon'daki Thérèse, üzerinde çalıştığı duvağın kız kardeşi Rose'un da ellerinden geçmiş olabileceğini fark ediyor. Elinde kesin bir kanıt yok. Yalnızca duvağın geçmişine ve tarihlere bakarak bir ihtimal kuruyor: *"Rose'un ona dokunmuş olması gerektiğini düşündüm."*

Daha sonra bu ihtimal doğrulanıyor. Thérèse'in ellerindeki duvak, yıllar önce Rose'un da üzerinde çalıştığı aynı duvak. Rose'un bıraktığı iz onun adına yazılmış bir plakada ya da resmi bir kayıtta değil. Ellerinin bir zamanlar dokunmuş olduğu bir nesnede.

Oyunda hafıza ile malzeme birbirinden ayrılmıyor. Nesne, geçmişi temsil eden pasif bir arşiv değil; geçmişle bugün arasında ilişki kuran etkin bir taşıyıcı hâline geliyor. Rose artık yalnızca hatırlanan biri değil, dokunduğu kumaş üzerinden bugünün üretim sürecine yeniden katılan biri. Geçmiş, bugünün içine bir bilgi olarak değil, bir iz olarak geri dönüyor. Burada oyunun başka bir katmanı açılıyor. Görünmeyen emek kadar, gizlenen bilgi de önemli. Elbisenin üretim süreci gizlilik protokolleriyle çevriliyor. Teknik bilgi ve üretim yöntemleri korunuyor. Hatta bu bilginin 2124 yılına kadar sır olarak kalacağı söyleniyor. Bir yandan yüzyıllardır aktarılan bir zanaatin kaybolmaması için mücadele ediliyor. Diğer yandan aynı bilgi bir sözleşmeyle mülkiyet altına alınıyor.

İşte *Lacrima*'nın dünyasını ilginç kılan da bu karşıtlıklar. Bilgi hem miras hem mülkiyet. Emek hem gurur hem yük. Elbise hem nesne hem hafıza. Ve belki burada oyunun dramaturjisi de kendi konusu gibi çalışıyor. Bir şeyi tek bir anlama kapatmak yerine, farklı ilişkileri aynı nesnenin çevresinde bir arada tutuyor. Oyunun dramaturjik gücü, bu ilişkilerden hangisinin "asıl" olduğunu belirlemekten çok, aralarındaki gerilimi korumasında yatıyor. Oyunun ilerleyen bölümlerinde beden bu ilişkilerin tam ortasına yerleşiyor. Alençon'da dantel ustalarının yıllarca aynı pozisyonda çalışması, nefeslerini tutmaları ve birbirlerinin sağlığını gözetmeleri anlatılıyor. Birinin nefes almadığını fark ettiklerinde, onu işinden koparmadan omzuna hafifçe dokunup "Dikkat et, nefes al" diyorlar. Başka bir deyişle, zanaatin tarihi yalnızca üretilen nesnelerde değil, o nesneleri üretirken kullanılan bedenlerde de kayıtlı.

Bu bedenler yalnızca emeğin taşıyıcısı değil, bilginin de taşıyıcısı. Bir dantel ustasının bedeni; yıllar içinde öğrendiği ritmi, basıncı, mesafeyi ve dokunuşu taşıyor. Bu yüzden oyunda bir zanaatin kaybolması yalnızca bir tekniğin kaybolması anlamına gelmiyor. Onu taşıyan bedenlerin ortadan kalkması anlamına da geliyor.

Bu yüzden oyunun "iz"e, yani "la trace"e ayrılmış bölümüne geldiğimizde artık bu kelime yalnızca bir kumaş üzerindeki motif anlamına gelmiyor. İz; bir elin kumaşta bıraktığı, bir ustanın çırağına aktardığı, bir annenin kızına öğrettiği, bir bedenin yıllar boyunca taşıdığı şey oluyor.

İz, üretim sürecinin kendisinin de bıraktığı bir şey. Çünkü *Lacrima*'da hiçbir şey yalnızca son hâlinden ibaret değil. Her nesnenin arkasında bir oluş süreci var. Elbisenin "bitmiş" *hâli*; onu meydana getiren sayısız kararın, tekrarın, hatanın, düzeltmenin ve emeğin bir süreliğine sabitlenmiş hâli. Böylece elbise bir sonuçtan çok, hâlâ üretim sürecinin izlerini taşıyan bir oluş hâline geliyor.

Üstelik oyun, üretimin yanına onarımı da koyuyor. Bir parça bozulduğunda yalnızca yenisi yapılmıyor. Geçmişte verilmiş emeği kurtarmak için yeniden çalışılıyor. Alençon'daki ustalar duvağın restorasyonu için iki binden fazla saat harcıyor ve bu parçaya neredeyse bedenlerinin bir parçası gibi bağlandıklarını söylüyorlar. Bu noktada *Lacrima*'nın emek fikri daha da genişliyor. Üretmek kadar korumak, aktarmak ve onarmak da bir emek biçimi hâline geliyor.

Üstelik restorasyon, geçmişi kusursuz biçimde geri getirmek olarak düşünülmüyor. Oyunda eserdeki yaranın da eserin bir parçası olduğu ve restorasyonun bu yarayı silmemesi gerektiği söyleniyor. Yani onarmak nesneyi eski hâline döndürmek değil, geçirdiği zamanı görünür kılarak onun yaşamaya devam etmesini sağlamak. Hatırlamak da biraz böyle. İzi ortadan kaldırmak değil, izle birlikte yaşamayı öğrenmek.

Sonlara doğru bu düşünce daha kişisel bir biçim kazanıyor. Bir karakter bıraktığı videoları "miras" olarak tanımlıyor. Verebildiği şeyin bu videolar olduğunu söylüyor ve ardından şöyle diyor: *"Burada dünyanın güzelliğine katkıda bulunduğumuz bilinsin istiyorum. Bir zamanlar ellerimizin arasında beyaz altın vardı."*

Bu cümlede *Lacrima*'nın bütün çelişkileri bir araya geliyor. Çünkü dünyanın güzelliğine katkıda bulunmak gerçekten mümkün. İnsan yaptığı işten gurur duyabilir. Bir zanaatı sevebilir, onu gelecek kuşağa aktarabilir. Ama aynı anda o emeğin hangi

koşullarda üretildiğini de sorgulayabiliriz. Belki de eleştirel yakınlığın *Lacrima* için en güçlü karşılığı da burada ortaya çıkıyor. Oyunun karakterlerinin deneyimine yaklaşmak, onların emeğini ve güzellik duygusunu ciddiye almak, ama tam da bu yakınlığın içinden çelişkileri görmeye devam etmek. Yakınlık eleştiriyi ortadan kaldırmıyor; eleştirinin daha karmaşık, daha insani bir biçimde kurulmasını sağlıyor. Aynı anda küresel gerçekçiliğin açtığı alan da kapanmıyor. Paris'teki tasarımcıyla Mumbai'deki nakış ustası, Alençon'daki dantelciyle kraliyet ailesi aynı hikâyenin "iyi" ve "kötü" tarafları olarak ayrılmıyor. Her biri kendi gerçekliğini taşıyor ve bu gerçeklikler birbirleriyle temas ettikleri anda yeni bir dünya oluşturuyor. *Lacrima*'nın gerçekçiliği de tam olarak burada. Dünyayı basitleştirerek anlaşılır hâle getirmekte değil, karmaşıklığını deneyimlenebilir kılmakta.

Belki de oyunun bizi götürdüğü yer tam olarak burası. Bir şeyi eleştirmek için onun güzelliğini inkâr etmek zorunda değiliz. Bir emeğin sömürüldüğünü görmek için o emeğin içindeki ustalığı küçümsemek zorunda değiliz.

Bir gelinlik sonuçta yine bir gelinliktir. Ama artık ona eskisi gibi bakamayız. Çünkü üzerinde yalnızca ipek, dantel, taş ve nakış görmeyiz. Birbirinden binlerce kilometre uzakta çalışan insanların hayatlarını, kuşaktan kuşağa aktarılan bilgileri, yorulan bedenleri, saklanan sırları ve bir başkasının elinden devralınan dokunuşları da görmeye başlarız.

Lacrima'nın asıl dramaturjik hareketi belki de tam burada tamamlanıyor. Nesne değişmiyor, ama ona bakışımız değişiyor. Başlangıçta bize yalnızca bakılacak bir nesne olarak sunulan elbise, oyun ilerledikçe farklı gerçekliklerin kesiştiği bir düğüme dönüşüyor. Bakışımız elbisenin yüzeyinden üretim sürecine, oradan bedenlere, hafızaya, bilgiye ve küresel üretim ilişkilerine doğru genişliyor.

Lacrima'nın yaptığı en önemli şey de bu: bize yeni bir şey göstermekten çok, zaten baktığımız şeye başka türlü bakmayı öğretmek. Ve geriye şu soru kalıyor: *"Bir elbisenin güzelliği, yalnızca onu gördüğümüzde hissettiğimiz şey midir? Yoksa o güzelliği mümkün kılan bütün hayatların bıraktığı izler de onun bir parçası mıdır?"*

— Ferdi Çetin



© MIHAELA BODLOVIC

VEDA RİTÜELİ
AD INFINITUM

Ortak Yaratıcılar
George Mann, Ramesh Meyyappan

Yöneten
George Mann

Metin
George Mann, Ramesh Meyyappan

Tasarlayan ve Oynayan
Ramesh Meyyappan

Ses Tasarımı ve Beste
Tayo Akinbode

Video ve Projeksiyon Tasarımı
Christopher Harrisson

Işık Tasarımı
Ali Hunter

Sahne ve Kostüm Tasarımı
Katie Sykes

Prodüksiyon Yönetimi ve Mühendislik
Ed Borgnis

Sahne Amiri
Hannah Clare

Teknik Sahne Amirleri
Chaz Webb, Frazer Riches

Britanya İşaret Dili Tercümanı
Pascale Maroney

Britanya İşaret Dili Danışmanı
Lynn Stewart-Taylor

Dramaturjik Katkı
Megan Vaughan Thomas, Ifẹ Grillo, Dr Paddy Ladd, DL Williams, Aisha Ali, Nir Paldi

İletişim ve Katılım Sorumlusu
David Ellington

Kreatif Sorumlu
Jithya Wijesinghe

Halkla İlişkiler
Mobius Industries

Tanıtım ve Britanya İşaret Dili Videoları
David Ellington

Tanıtım Fotoğrafları
Mihaela Bodlovic, Camilla Adams, Jack Offord, Camilla Greenwell

Fragman
Camilla Adams (Ek Görüntüler: Ben Hewis)

Destekleyenler
Arts Council England, Bristol City Council

Ortak Sipariş
London International Mime Festival, Derby Theatre, Corn Exchange Newbury

Bireysel Destekçiler
Paul Pearson, Joanna Pearson

PARİBU ART

7 KASIM CUMARTESİ 20.30
8 KASIM PAZAR 15.00

Yaklaşık 65' sürer; ara yoktur.

Sözsüzdür; fiziksel anlatım biçimi olarak yer yer Britanya İşaret Dili kullanılır.
Bu bölümlerin Türkçe çevirileri üstyazıyla aktarılır.

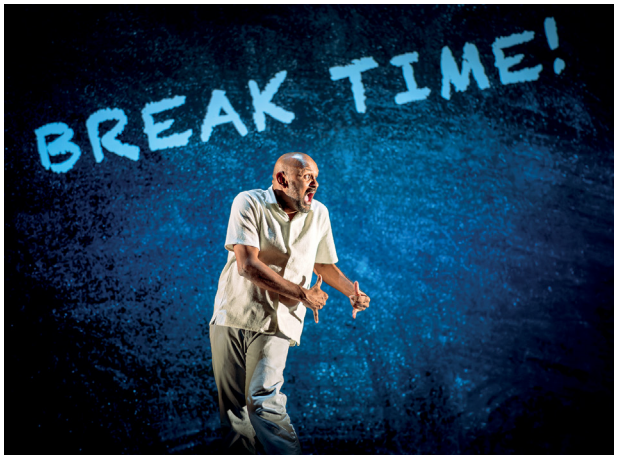
14+

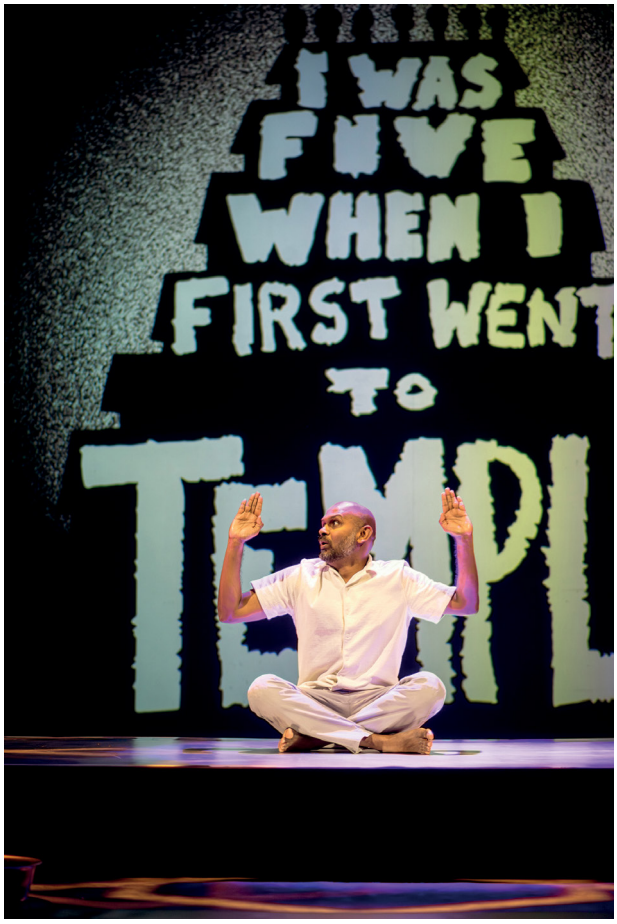
OYUN SONRASI *Ramesh Meyyappan ile soru-cevap oturumu*

FESTİVAL ARTI *Ramesh Meyyappan ile Fiziksel Tiyatro Atölyesi (bkz. sf. 98)*

İKSV ERİŞİLEBİLİR SANAT PARTNERİ
DenizBank
YÜKSEK KATKIDA BULUNAN MEKÂN SPONSORU
PARİBUart
DEĞERLİ İŞBİRLİĞİYLE
BRITISH COUNCIL







Ortak bir dil olmadan veda etmek mümkün müdür?

Yıllar önce babasıyla yaşadığı çatışmalar nedeniyle doğduğu toprakları terk eden Arjun, babasının ölümü üzerine Hindistan'a döner. Geleneksel Hindu cenaze ritüellerini yerine getirmek için yirmi dört saati vardır. Ancak karşısında yalnızca tamamlanması gereken bir tören değil, yarım kalmış bir ilişki durmaktadır. Babası, doğuştan sağır olan oğluyla iletişim kurmasını sağlayacak işaret dilini hiçbir zaman öğrenmemiştir. Şimdi Arjun, kendisine hiç öğretilmeyen bir ritüeli yerine getirirken, birlikte kurulamamış bir dilin ve söylenememiş vedaların izini sürer.

Uluslararası alanda fiziksel tiyatro alanındaki çalışmalarıyla tanınan Ramesh Meyyappan ile George Mann'in ilk ortak üretimi olan *Veda Ritüeli*, yasın ve ebeveynliğin dönüştürücü gücünü, sözlerin ötesine geçen bir sahne diliyle araştırıyor. Oyun, geleneksel cenaze ritüellerini yeniden üretmekten çok, herkesin kendi kayıplarıyla kurduğu kişisel ilişkinin peşine düşüyor. Arjun'un yarattığı bu son tören, yalnızca babasına değil; çocukluğa, aileye, köklere ve aktarılmadan kaybolan bütün hafızalara adanmış bir veda biçimine dönüşüyor.

Tamamen sözsüz olarak tasarlanan *Veda Ritüeli*, anlatısını beden, hareket, ritim ve görsel imgeler aracılığıyla kuruyor. Ramesh Meyyappan, tek başına farklı yaşlardaki Arjun'u, babasını, aile üyelerini ve çocukluk anılarından figürleri canlandırırken; görünmez nesneleri, mekânları ve ilişkileri bedeniyle görünür kılıyor. Animasyon ve projeksiyon kullanımı, yaratıcı altyazılar ve sahneyi saran titreşim temelli ses tasarımı, anlatının ayrılmaz dramaturjik unsurları hâline geliyor. Böylece oyun yalnızca izlenen değil, aynı zamanda bedensel olarak hissedilen duyusal bir deneyime dönüşüyor.

Veda Ritüeli'nin en çarpıcı yönlerinden biri, erişilebilirliği teknik bir düzenleme olarak değil, sahne estetiğinin temel ilkesi olarak ele alması. İngiliz İşaret Dili, yaratıcı altyazılar ve yüksek bas frekansları aracılığıyla oluşturulan çok katmanlı anlatım, işiten, işitme güçlüğü çeken ve sağır seyircilerin aynı performansı eşit biçimde deneyimleyebileceği ortak bir tiyatro alanı yaratıyor. Sessizlik burada eksiklik değil; anlatının en güçlü ifade biçimlerinden biri.

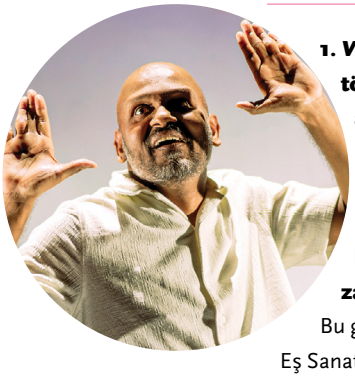
Oyunun merkezinde yer alan soru ise son derece yalın: Bir insan, hayatı boyunca konuşamadığı babasına nasıl veda eder? *Veda Ritüeli*, bu soruya kesin bir cevap vermiyor. Baba ile oğul arasında bir uzlaşma kurmuyor; geçmişin yaralarını kapatmaya çalışmıyor. Bunun yerine, yasın tamamlanması değil, birlikte taşınması gereken bir deneyim olduğunu hatırlatıyor. Sonunda ortaya çıkan şey bir barışma değil; kuşaklar arasında yeniden kurulmaya başlayan yeni bir dil oluyor.

2007'de Birleşik Krallık'ta kurulan ve fiziksel tiyatro ile kapsayıcı sahne pratiklerini bir araya getiren Ad Infinitum, uluslararası alanda yenilikçi üretimleriyle tanınır. Topluluğun kurucularından George Mann ile fiziksel tiyatronun en özgün isimlerinden Ramesh Meyyappan'ın birlikte yarattığı *Veda Ritüeli*, kayıp, aidiyet, ebeveynlik ve iletişim üzerine evrensel bir hikâyeyi, kültürel sınırları aşan şiirsel bir sahne diliyle anlatıyor.

RAMESH MEYYAPPAN

Uluslararası alanda üretim yapan fiziksel tiyatro sanatçısı Ramesh Meyyappan, sözsüz anlatımın en özgün temsilcilerinden biri olarak kabul edilmekte. Doğuştan sağır olan sanatçı, bu deneyimi bir sınırlılık olarak değil, kendine özgü bir sahne estetiğinin çıkış noktası olarak ele alır. Hareket, mim, işaret dili, ritim ve görsel anlatıyı bir araya getiren çalışmaları, sözcüklerin ötesinde işleyen güçlü bir tiyatro dili kurar. Singapur'da başlayan sanat yolculuğunu İskoçya'nın Glasgow kentinde sürdüren Meyyappan, yıllar içinde fiziksel tiyatro, projeksiyon, ses ve beden kullanımını bir araya getiren kendine özgü görsel bir dramaturji geliştirdi. Solo performansları ve uluslararası ortak yapımları yirmiden fazla ülkede sahnelendi; yenilikçi sahne dili ve etkileyici performanslarıyla eleştirmenlerden büyük övgü aldı. Meyyappan'ın sanat pratiğinin merkezinde erişilebilirlik yer alır. Ancak onun yaklaşımında erişilebilirlik, sonradan eklenen teknik bir düzenleme değil, yapıtın dramaturjisini belirleyen estetik bir ilkedir. İşiten, işitme güçlüğü çeken ve sağır seyircilerin aynı performansı farklı duyusal yollarla ama eşit biçimde deneyimleyebileceği ortak bir tiyatro alanı yaratmayı amaçlar. George Mann ile birlikte geliştirdiği *Veda Ritüeli (Last Rites)*, bu yaklaşımın en güçlü örneklerinden biri. Meyyappan, tek başına çok sayıda karaktere hayat verirken; bedenini, işaret dilini, ritmi ve sessizliği anlatının temel araçlarına dönüştürür. Böylece oyun, iletişimin yalnızca sözcüklerden ibaret olmadığını hatırlatan, kapsayıcı ve derinlikli bir sahne deneyimine dönüşür.

RAMESH MEYYAPPAN İLE SÖYLEŞİ



1. *Veda Ritüeli* bir cenaze töreniyle başlıyor, ama aslında tamamlanmamış bir ilişkinin hikâyesini anlatıyor. Oyunun ölümden çok iletişim hakkında olduğunu ne zaman fark ettiniz?

Bu gösteri, Ad Infinitum'ın Eş Sanat Yönetmeni George Mann ile benim ortak yaratımımız. Oyunu, önceden yazılmış bir metin ya da belirli bir çıkış noktası olmadan, sıfırdan başlayarak geliştirdik. Süreç boyunca pek çok farklı fikri denedik; hiçbir şeyi en baştan elemedik. George'la ikimizin de babalarımızı kaybetmiş ve kendimizin de baba olmuş olması, bizi kendi babalarımızla ilişkilerimiz üzerine düşünmeye götürdü. Onlar hayattayken yapamadığımız konuşmaları düşündük. Oyunda kendi deneyimlerimizden parçalar var ama bu bir otobiyografik oyun değil. Gerçek hayatta benim babamla ilişkim çok iyiydi. Yine de zamanla şunu fark ettik: Arjun'un hikâyesinin merkezinde babasıyla arasındaki iletişim sorunu var. Babasının ölümü bunun bir parçası, ama hikâyenin tamamı bundan ibaret değil.

2. Arjun, geleneksel Hindu ritüellerini uygulamak yerine kendi veda ritüelini yaratıyor. Kişisel bir ritüel yaratmak, geleneğin tek başına ifade edemeyeceği neyi ifade etmesine olanak tanıyor?

Birçok kültürde "son ritüeller", bir insanın hayatının sonunda, ölmeden önce onun için gerçekleştirilen ritüellerdir. Bu performansta ise "son ritüel" ifadesinin iki anlamı var. Bir yanda hayatını kaybetmiş birinin ardından gerçekleştirilen kültürel ritüel var. Diğer yanda ise oğlun kendi içinde gerçekleştirdiği, katartik bir son ritüel; bir oğul olarak babasıyla olan ilişkisini keşfetmesi. Arjun'un kendi ritüelini yaratması bu yüzden önemli. Çünkü böylece geleneğin ve babasının oldukça geleneksel bakış açısının hiçbir zaman izin vermediği şeyleri keşfedebiliyor.

3. Çalışmalarınız bize sürekli olarak dilin kelimelerden çok daha büyük olduğunu hatırlatıyor. Sizce yalnızca beden aracılığıyla ifade edilebilecek şeyler neler?

Sağır bir sanatçı olarak aşağı yukarı her zaman görsel düşündüm. Çalışmalarım da neredeyse bütünüyle görsel oldu. Bunun daha soyut düşünmeme ve çevremde olup bitenlere soyut ya da sembolik bir yerden bakmama yardımcı olduğunu düşünüyorum. Kelimeler duyguyu her zaman ifade etmeye yetmiyor. Ben de görsel bir sanatçı olarak söylemekten çok göstermek durumundayım. Bence bir görüntü, bir kelimeden daha güçlü olabilir; belki de bunun nedeni görüntünün beraberinde daha fazla bağlam taşımasıdır.

4. Erişilebilirliği çoğu zaman sonradan eklenen bir özellikten ziyade sanatsal bir ilke olarak tanımlıyorsunuz. Bu yaklaşım, bir performans yaratmaya başlama biçiminizi nasıl değiştiriyor?

Bir keresinde George'la bana şöyle bir soru sormuşlardı: "İletişimin başarısızlığı üzerine bir işi, biri sağır bir sanatçı, diğeri işiten bir yönetmen olarak nasıl ürettiniz?" Cevabı aslında çok basitti, iletişimin başarısız olmasına hiçbir zaman izin vermedik. Ortak deneyimlerimiz ve kişisel yaslarımız üzerinden birbirimizle bağ kurduk. Bazen önemli olan kelimeler değil, duygu ve ortak anlayış. Genel olarak tiyatronun, kolektif bir sanat biçimi olduğu için, seyircilerin daha önce deneyimlememiş olabileceği canlı ve gerçek bağlar kurmak için mükemmel bir alan olduğunu düşünüyorum.

Veda Ritüeli, hayatlarımızın bir noktasında çoğumuzun yaşayacağı bir şey hakkında: Anne babalarımızı kaybetmek ve ebeveyn olmak. Ama sahnelerde, ekranlarda ya da ana akım kültürde bu hikâyelerin içinde hepimiz temsil edilmiyoruz. Bizimki gibi oyunların bunu değiştirmeye yardımcı olmasını umuyoruz. Yeni konuşmalar başlatmasını, farklı seyircileri bir araya getirecek daha güçlü bir empati, anlayış ve şefkat duygusunun gelişmesine katkıda bulunmasını istiyoruz.

5. Altmış beş dakika boyunca bir çocuk, bir baba, bir öğretmen, bir teyze, yaşlı bir adam ve Arjun'un hayatının farklı dönemlerindeki hâlleri de dâhil olmak üzere pek çok kişiyi kostüm değişikliği olmadan bedeninizde canlandırıyorsunuz. Bu kadar farklı kimlik arasında fiziksel olarak nasıl geçiş yapıyorsunuz?

Bir oyuncunun bedenini ve yüzünü kullanması bir dildir; sözsüz bir dil. Bu da bir oyuncu olarak hem babayı hem de oğlu fiziksel olarak canlandırmama ve aralarındaki duygusal ilişkiyi beden üzerinden araştırmama olanak tanıyor. Her karakterin tonunu doğru yakalamam ve fiziksel dilinin anlaşılır olduğundan emin olmam gerekiyor. Karakterler arasındaki geçişlerin temiz ve net olması, her birinin duygusal hikâyesinin de seyirciye etkili bir şekilde aktarılması önemli.

6. Sahnenin neredeyse tamamen boş olmasına rağmen seyirci bütün bir evi, trenleri, tapınakları ve manzaraları zihninde canlandırabiliyor. Fiziksel tiyatro aracılığıyla görünmeyen dünyalar yaratmanın sizi heyecanlandıran tarafı nedir?

Fiziksel anlatım, doğası gereği erişilebilir olabilir ve çoğu zaman da öyledir. Farklı fiziksel anlatım yaklaşımlarımızı bir araya getirip bunların tek ve tutarlı bir üsluba dönüşmesini sağlamak bizim için büyük bir keyifti. Bu dil, yapımın ortak yaratım sürecinin önemli bir parçası oldu ve Arjun'un hikâyesini anlatmak için bütün tasarım unsurlarıyla birlikte çalıştı. Sahne dekorları ve aksesuarlarla dolu bir yapı kurmak yerine, gösterinin fiziksel diline alan açmak istedik. Çalışmanın büyük bölümünde mekânları ve duyguları çağrıştırmaya, Arjun'un anılarına, deneyimlerine, hislerine ve duygularına alan açmaya odaklandık. Bu aynı zamanda yenilikçi bir erişilebilirlik aracı. Altyazılar canlı ve etkileyici bir biçimde hayat buluyor; ışık, projeksiyon ve titreşimli bas sesler de onları farklı şekillerde destekliyor. Seyirci yalnızca altyazıları okuyarak işaret dilini izlemiyor; onları deneyimliyor ve hissediyor.

7. Yaklaşık otuz yıldır kendinize özgü bir görsel tiyatro dili geliştiriyorsunuz. Geriye dönüp baktığınızda, sanatsal dilinizde neler sabit kaldı, neler değişti?

Sağır bir sanatçı olarak her zaman görsel çalıştım ve "görsel sözlük" olarak adlandırdığım şeyi araştırmaya bağlı kaldım: Hikâye anlatımını destekleyen görsel üslup, ton ve görsel unsurlar. Ama *Veda Ritüeli*, projeksiyon ve kullandığım işaret dilini yaratıcı bir şekilde altyazılara dönüştürerek çalıştığım ilk iş oldu. Başlangıçta bundan pek emin değildim. George beni bunu araştırmaya teşvik etti ve bu, yepyeni bir dünyanın kapısını açtı. Altyazılar ve ekrandaki grafik unsurlarla etkileşime girerek sahnedeki fiziksel hareketimi ve performansımı güçlendirmek gerçekten çok heyecan vericiydi.

8. Sizce yasın kendine ait bir fiziksel dili var mı?

Yasın, oyunun merkezindeki Arjun'un fiziksel dilini şekillendirdiğini düşünüyorum. Arjun babasına veda ederken, gençlik hâline göre farklı hareket ediyor. Bunun bir nedeni de geçirmekte olduğu yas süreci. Oyunda bugün ile geçmiş arasında gidip geliyoruz. Bugünün Arjun'u babası için veda ritüelini gerçekleştirirken, bir yandan genç Arjun'u görüyoruz. Genç Arjun'u farklı ama yine de tanınabilir bir biçimde fiziksel olarak kurmak üzerine çok düşündük. O da babasıyla arasındaki karmaşık ilişkinin yükünü taşıyor ama bu yük, babasına veda etmek zorunda kaldığı zamankinden farklı bir şekilde ortaya çıkıyor.

9. *Veda Ritüeli*'nde Arjun ne babasının dilini ne de ritüelini miras alıyor. Bir sanatçı olarak tiyatronun tam da mirasın aktarılmasının başarısız olduğu yerde başladığını düşünüyor musunuz?

Oyunu yaratırken kendi babalarımızdan devraldığımız miras ve kendi çocuklarımızı yetiştirme biçimimize babalarımızdan aktardıklarımız üzerine çok düşündük. Bence tiyatro, mirasın ne anlama geldiğini araştırmak için iyi bir araç. Arjun dili ya da ritüeli miras almıyor ama neyi miras alıyor? Anıları mı? Birlikte yaşanan anları mı? Belki de kendi benlik duygusunu? Seyircilerin oyunu izlerken ne düşündüklerini merak ediyorum.

10. *Veda Ritüeli*'nden geriye seyircinin yanında götürmesini umduğunuz tek bir imge olsaydı, bu ne olurdu?

Şunu rahatlıkla söyleyebilirim ki oyunda gerçek bir bağın, anlayışın ve iyileşmenin çok güzel görsel anları var. Bir mesaj vermek gerekirse, seyircilerin evrensel temaları yalnızca işitenlerin normlarına göre değil, farklı bir bakış açısından düşünmelerini umuyorum. İnsanlığı görmelerini, karakterle bağ kurmalarını ve hissettiklerini hissetmelerini; ama bütün bunları farklı bir mercekten deneyimlemelerini istiyorum.



© DOMAS RIMEIKA

REQUIEM
KLAIPĖDA DRAMA TİYATROSU

Yazan, Yöneten
Dmitry Krymov

Yapımcı
Inna Krymova

Işık Tasarımı
Eugenijus Sabaliauskas

Sahne ve Kostüm Tasarımı
Renata Valčik

Sahne Tasarımı
Asistanı Daiva Dašenkovienė

Koreografi
Anna Abalikhina

Ses ve Müzik Tasarımı
Edvinas Vasiljevas

Çeviri
Artūras Lepiochinas

Dramaturji Asistanı
Virginija Rimkaitė

Yardımcı Yönetmen
Artūras Lepiochinas

Oynayanlar
Darius Meškauskas, Samanta Pinaitytė, Jonas Baranauskas, Digna Kulionytė, Sigutė Gaudušytė, Toma Gailiutė, Karolis Maiskis, Artūras Lepiochinas, Vaidas Jočys / Edvardas Brazys, Elzė Jankūnaitė / Barbora Jokubauskaitė

Kurulum Ekibi
Vitalij Morozov, Mindaugas Matevičius, Linas Bagdonas, Rokas Tomaševičius, Darius Matevičius, Voldemaras Piepolis, Rytis Veverskis, Linas Rubinas, Dovydas Tertelis, Sergej Bezuglov, Gintas Rinkevičius

HARBİYE MUHSİN ERTUĞRUL SAHNESİ

11 KASIM ÇARŞAMBA 20.30
12 KASIM PERŞEMBE 20.30

Yaklaşık 90' sürer; ara yoktur.

Litvanca; Türkçe üstyazılı

16+

Bazı sahneler ölüm tasviri ve kan efekti içerir.

OYUN SONRASI *Dmitry Krymov ile soru-cevap oturumu*

YÜKSEK KATKIDA BULUNAN GÖSTERİ SPONSORU
KOLAY
DEĞERLİ İŞBİRLİĞİYLE
İBB·KÜLTÜR
Şehir Tiyatroları







Bir ağıt kimin için yazılır?

■ Dmitry Krymov'un yanıtı net: Çocuklar için. Dünyaya gelmiş olanlar ve henüz doğmamış çocuklar için. İçine doğdukları dünyanın giderek daha yabancı, daha acımasız ve daha yaşanmaz hâle geldiği bütün çocuklar için.

Requiem, tam da bu yüzden yalnızca ölülerin ardından söylenen bir ağıt değil. İçinde yaşadığımız dünyanın giderek yabancılaştığı, şiddetin gündelik hayatın ayrılmaz bir parçasına dönüştüğü çağımıza yazılmış şiirsel bir tanıklık. Savaşın, kaybın ve belirsizliğin ortasında geleceği düşünmenin hâlâ mümkün olup olmadığını sorar.

Haruki Murakami'nin *Sahilde Kafka* romanından yankılar, Shakespeare'in trajik âşıkları ve Rusya-Ukrayna savaşının bugüne ait gerçekliği aynı sahnede bir araya gelir. Ancak *Requiem*, bu metinlerin ya da olayların yeniden anlatımı değildir. Krymov, birbirinden uzak görünen anlatıları ortak bir duygusal frekansta buluşturarak yeni bir sahne evreni kurar. Farklı zamanlara,



karakterlere ve hikâyelere ait parçalar, tek bir dramatik tonalitenin içinde birbirine eklemlenir; yönetmenin ifadesiyle hepsi aynı müzikal anahtarda, si minörde (B minor) yankılanır.

Bu nedenle oyun doğrusal bir anlatı izlemez. Bir görüntü başka bir görüntüyü, bir ses başka bir sesi, bir çocukluk anısı savaşın

içinden yükselen başka bir hatırayı çağırır. Nesneler dönüşür, mekânlar birbirinin içine geçer, gerçek ile düş aynı sahnede yan yana var olur. Krymov'un şiirsel ve görsel düşünceye dayanan tiyatrosu, anlatıyı yalnızca sözcüklerle değil; bedenler, sessizlikler, ritim, müzik ve imgeler aracılığıyla kurar.

Requiem'de savaş cephede yaşanan bir çatışmanın ötesinde insanların birbirleriyle, hafızalarıyla ve gelecekle kurdukları ilişkinin dönüşmesidir. Çocukluk ile ölüm, oyun ile yıkım, mizah ile yas, umut ile umutsuzluk aynı sahnede birbirini dışlamadan var olabilir. Böylece oyun, savaşın yarattığı fiziksel yıkımdan çok, insanın iç dünyasında bıraktığı izleri görünür kılar.

Krymov'un çocuklara adadığı bu oyun, geleceğin giderek daha kırılgan hâle geldiği bir çağda yazılmış çağdaş bir ağıt olarak okunabilir. Ancak bu ağıt, yalnızca kaybedilenlerin ardından değil; hâlâ yaşamaya, düş kurmaya ve birbirine tutunmaya çalışan herkes için söylenir. Çünkü *Requiem*, en karanlık zamanlarda bile tiyatronun hafızayı, hayal gücünü ve umudu yeniden kurabilecek bir alan olduğuna inanır.

DMITRY KRYMOV

■ 1976'da Moskova Sanat Tiyatrosu Okulu'ndan mezun olan Krymov, sanat yaşamına sahne tasarımcısı olarak başladı. Malaya Bronnaya Tiyatrosu'nda, babası ve çağdaş Rus tiyatrosunun en etkili yönetmenlerinden Anatoly Efros'un yapımları başta olmak üzere birçok prodüksiyonda görev aldı. Bu dönem, daha sonra yönetmen olarak geliştireceği güçlü görsel ve şiirsel sahne dilinin de temelini oluşturdu. 2002 yılında yönetmenliğe yönelen Krymov, kısa sürede uluslararası tiyatro dünyasının en özgün yaratıcılarından biri hâline geldi. Yapımları, klasik eserleri bugünün dünyasıyla diyalog kuran yeni teatral evrenlere dönüştürmesiyle öne çıkar. Güçlü görsel kompozisyonları, mizah ile trajediyi aynı anda taşıyan anlatım biçimi ve disiplinlerarası yaklaşımı sayesinde tiyatrosu, dünyanın farklı coğrafyalarında geniş yankı uyandırdı. Rusya'nın Ukrayna'yı işgalinin ardından ülkesinden ayrılan Krymov, çalışmalarını uluslararası alanda sürdürüyor. Amerika Birleşik Devletleri'nden Birleşik Krallık'a, Brezilya'dan Avustralya ve Yeni Zelanda'ya, Finlandiya'dan Estonya'ya kadar pek çok ülkede oyunlar sahneleyen sanatçı, çağdaş tiyatronun en etkili yaratıcılarından biri olarak üretmeye devam ediyor. Yedi kez Golden Mask Award ile ödüllendirilen Krymov, ayrıca Rus tiyatrosunun en prestijli ödülleri arasında yer alan Crystal Turandot ve Stanislavsky Ödülü'nün de sahibi. Çocuklara adadığı *Requiem* ise yönetmenin şiirsel sahne estetiği ile savaşın gölgesinde şekillenen bugünün dünyasına dair etik sorgulamalarını buluşturan en çarpıcı yapıtlarından biri olarak öne çıkıyor.

DMITRY KRYMOV İLE SÖYLEŞİ



Requiem'i ölülere değil, dünyaya gelmiş ve henüz dünyaya gelmemiş çocuklara adıyorsunuz. Requiem fikrini neden bu şekilde yeniden düşündünüz?

Requiem, çocukların oldukça zor bir kaderle karşı karşıya olduğu bir dünya üzerine kurulu. İnsanı dehşete düşüren şu düşünceyi ortaya atıyor: Belki de bu dünyaya hiç gelmemek daha iyidir. Oyun, henüz doğmamış ve kaybedilmiş çocuklar hakkında. Şu anda içimde en ufak bir iyimserlik yok.

Requiem'de Haruki Murakami, Shakespeare ve Ukrayna savaşı aynı sahnede buluşuyor. Birbirinden uzak görünen bu dünyaların aslında aynı oyuna ait olduğunu ne zaman fark ettiniz?

Sezgi. Ben sezgiye, akıl yürütmeden daha çok güvenirim.

Oyunu birbirine duygusal olarak bağlı "boncuklar dizisi"ne benzetmiştiniz. O parçaların tek bir oyuna dönüştüğünü ne zaman anlıyorsunuz?

Bunu ancak oyun bittikten sonra, seyircinin yüzüne baktığınızda anlarsınız. Ondan önceyse hep aynı korku vardır: Acaba bir hata mı yaptım?

Tiyatronun yalnızca "şimdi"de var olduğunu sıkça söylüyorsunuz. Dijital imgelerin ve ekranlar aracılığıyla deneyimlenen bir dünyanın giderek baskın hâle geldiği günümüzde bu sizin için bugün ne ifade ediyor?

Tiyatro tuhaf bir şey. Sadece o anda var oluyor ama binlerce yıldır da yok olmuyor. İnsanların burada ve şimdi, canlı canlı birbirleriyle konuşmaya hâlâ ihtiyaç duyması çok şaşırtıcı. Böylesine "çıkmaz" görünen bir işle uğraşıyor olmak beni hem hayrete düşürüyor hem de gururlandırıyor.

Oyunlarınız doğrusal hikâyeler anlatmıyor; seyirciyi anlamı birlikte kurmaya davet ediyor. Belirsizliğe, açıklıktan daha mı çok güveniyorsunuz?

Komik gelebilir ama insanların düşünmesini tercih ediyorum. Bu daha ilginç. Birine bilmece sormak gibi... Çözerse ödülünü alır. Çözemezse, henüz çözememiştir. Biraz daha düşünsün. Oyun dediğim şey tam da bu.

Tiyatronuzda nesneler, imgeler ve görsel metaforlar çoğu zaman sözcükler kadar güçlü. Bir oyunu yaratmaya dile değil, imgelere odaklanarak mı başlıyorsunuz?

Sanırım evet. Üzerinde çalıştığım bir metin ya da herhangi bir yazılı metin önce bende bir imge uyandırmalı. Asıl önemli olan

o imgedir; sözcükler değil. O imge bazen sözcüksüz ifade edilir, bazen de bambaşka sözcüklerle. Her şey oyunun sizi nereye götürdüğüne bağlı. Bu da benim için oyunun bir parçası.

Bir söyleşinizde "kâbus görünür olmalı" demiştiniz. Tiyatro bunu yaparken kâbusun kendisine dönüşmeden nasıl var olabilir?
Her şey sanata bağlı. Sanatın içinden geçen bir kâbus artık yalnızca kâbus değildir; ona oksijenle dolu bir balon bağlamış olursunuz. Mesele tam olarak bu. Tiyatro ya sanat üretir ya da yalnızca sanatı taklit eder. İkincisinde oksijeni taklit etmiş olursunuz ve kâbus daha da ağırlaşır; o sahte balon sizi hafifletmez. Ama gerçekten sanat ortaya çıktığında hayat biraz daha katlanılır hâle gelir.

Farklı diller ve kültürler arasında yaşamak, seyirciye bakışınızı değiştirdi mi?
Aslında hayır. Dünyanın neresinde olursa olsun seyirci o balonu görmek ve biraz oksijen solumak istiyor. Elbette o oksijenin nasıl üretileceği ülkeye ve kültüre göre biraz değişebilir. Ama bugün Litvanya'da üretilmiş *Requiem*'i Türkiye'de sahneliyor olmamız bile bu sınırların düşündüğümüz kadar kesin olmadığını gösteriyor.

İzleyiciler *Requiem*'den ayrılırken onlara eşlik etmesini umduğunuz şey nedir?
Bir soru değil aslında. O oksijen hissi... "Başım biraz dönüyor ama biraz daha istiyorum"

Bugün *Requiem*'i yeniden birilerine adayacak olsaydınız, yine çocuklara mı adardınız?
Evet. Çünkü bu hâlâ dayanılmaz derecede acı veren bir mesele. Çocuklar oksijenin ta kendisi. Ve bugün bütün dünyada kâbus ile oksijen arasında bir mücadele yaşanıyor. Oksijen savunmasızdır, ama gücü tam da buradan gelir. Bu mücadeleyi izlemek bir Dünya Kupası finalini izlemekten daha sarsıcı.



© TOMAS LAUVLAND PETTERSEN

BİR BEBEK EVİ
PLEXUS POLAIRE

Yöneten, Uyarlayan
Yngvild Aspeli, Paola Rizza

Metin
Henrik Ibsen

Oynayanlar, Kuklacılar
Yngvild Aspeli / Maja Kunšič, Viktor Lukawski / Jofre Carabén

Beste
Guro Skumsnes Moe

Koro Kayıt
Oslo 14 Ensemble

Kukla Yapımı
Yngvild Aspeli, Sebastien Puech, Carole Allemand, Pascale Blaison, Delphine Cerf, Romain Duverne

Dekor Tasarımı
François Gauthier-Lafaye Koreografi Cécile Laloy

Işık Tasarımı
Vincent Loubière / Marine David

Kostüm Tasarımı
Benjamin Moreau

Ses Tasarımı
Simon Masson / Raphaël Barani

Sahne Tekniği ve Kukla Oynatımı
Alix Weugue / Léa Bres Dramaturji Pauline Thimonnier

Ortak Yapımcılar
Théâtre Dijon Bourgogne CDN (FR), Figurteatret i Nordland, Stamsund (NO), Les Gémeaux, scène nationale de Sceaux (FR), le Bateau Feu, scène nationale de Dunkerque (FR), Le Trident, scène nationale de Cherbourg (FR), le Manège, scène nationale de Reims (FR), Baerum Kulturhus (NO), Nordland Teater, Mo i Rana(NO), Teater Innlandet, Hamar (NO), Festival Mondial des Théâtres de Marionnette de Charleville-Mézières (FR), Ljubljana Puppet Theatre / Lutkovno gledališče Ljubljana (SL)

Destekçiler
Kulturrådet / Arts Council Norway (NO), DGCA Ministère de la Culture (FR), DRAC et Région Bourgogne franche Comté (FR), Département de l'Yonne (FR)

HARBİYE MUHSİN ERTUĞRUL SAHNESİ

14 KASIM CUMARTESİ 20.30
15 KASIM PAZAR 18.00

Yaklaşık 80' sürer; ara yoktur.

İngilizce; Türkçe üstyazılı

14+

OYUN SONRASI *Yngvild Aspeli ile soru-cevap oturumu*

BU İŞTE BİR KADIN VAR TEMA SPONSORU
odeabank
DEĞERLİ İŞBİRLİĞİYLE
NORWAY TÜRKİYE 100 YEARS OF DIPLOMATIC RELATIONS
Performing Arts Hub—Norway
İBB·KÜLTÜR
İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ Şehir Tiyatroları

Bir kuş cama çarptığında yalnızca cam mı kırılır?

■ Norveçli yönetmen ve kukla sanatçısı Yngvild Aspeli, *Bir Bebek Evi*'ni sahnelemeye tam da bu soruyla başlıyor. Yağmurlu bir günde mutfağında otururken bir kuşun pencereye çarpma sesiyle irkilen yönetmen, bu anın yalnızca kuşun değil, kendi içinde de görünmez bir kırılmaya yol açtığını anlatıyor. Elini kitaplığına uzattığında seçtiği kitap Henrik Ibsen'in *Bir Bebek Evi* oluyor. Ona göre Nora da tıpkı o kuş gibi, hayatını çevreleyen görünmez cama bütün ağırlığıyla çarpıyor.

1879'da yazıldığında evlilik kurumuna ve kadınların toplumsal konumuna yönelttiği eleştiriler nedeniyle büyük tartışmalara yol açan *Bir Bebek Evi*, tiyatro tarihinin en etkili metinlerinden biri olarak kabul edilir. Ancak Aspeli, bu klasiği günümüze taşımaya çalışmıyor; onu bugünü yansıtan bir aynaya dönüştürüyor. Yönetmenin ilgisini çeken, oyunun tarihsel bağlamından çok, onu yaklaşık yüz elli yıldır canlı tutan insani gerilimler: Bireyin kendisiyle kurduğu ilişki, aile içinde üstlenilen roller, görünmez iktidar biçimleri ve insanın kendi hayatını şekillendiren yanılsamalar.

Aspeli'nin yorumunda Nora'nın hikâyesi yalnızca geçmişte yaşanmış bir olay olarak anlatılmaz. Yıllar sonra kendi hikâyesine geri dönen bir anlatıcı olarak sahneye gelir; yaşadıklarını yeniden kurar, yeniden canlandırır ve yeniden sorgular. Böylece oyun, Ibsen'in metni ile bugünün bakışı arasında gidip gelen çok katmanlı bir anlatıya dönüşür. Geçmiş ve şimdi, gerçek ile hatırlanan, oyuncu ile kukla aynı sahnede sürekli yer değiştirir.

Bu yorumun merkezinde ise kuklalar yer alır. Aspeli için kukla, metni görselleştiren bir araçtan ziyade oyunun dramaturjik anahtarıdır. İnsan boyutundaki hipergerçekçi kuklalar, Nora'nın çevresindeki karakterleri olduğu kadar, onun içinde yaşadığı toplumsal düzeni ve görünmez baskıları da görünür kılar. Oyuncu ile kukla arasındaki sürekli geçişler, insanın kendi yaşamını ne ölçüde yönettiği; ne ölçüde başkalarının beklentileri tarafından "oynatıldığı" sorusunu sahne üzerinde somutlaştırır. Nora'nın yaşadığı ev, giderek bir örümcek ağına dönüşürken kuklalar da yalnızca karakterleri değil, zamanın dondurduğu ilişkileri ve geçmişin hâlâ yaşayan hayaletlerini temsil etmeye başlar.

Aspeli'nin tiyatrosunda nesneler ve hayvanlar da güçlü simgesel anlamlar taşır. Oyuna ilham veren kuş, Nora'nın yıllardır "küçük kuşum" diye çağrılan kimliğini hatırlatırken; kırılan cam, görünmez sınırların ilk kez fark edildiği ânı temsil eder. Gösteri boyunca giderek büyüyen örümcek ağı, evi güvenli bir sığınak olmaktan çıkarıp görünmez bir hapishaneye dönüştürür. Yönetmen, Ibsen'in metnindeki Tarantella dansını da yalnızca dramatik bir sahneye değil; bastırılmış öfkenin, beden hafızasının ve özgürleşme arzusunun ritüeline dönüştürür. İtalyan halk geleneğindeki tarantizm ritüelinden beslenen bu bölüm, oyunun müzikal ve koreografik omurgasını oluşturur. Plexus Polaire'nin imzasını taşıyan bu yapımda kukla tiyatrosu, oyunculuk, müzik, koreografi ve görsel tasarım tek bir sahne dili içinde buluşuyor. Guro Skumsnes Moe'un besteleri, Nora'nın









© JOHAN KARLSSON

iç dünyasını görünür kılan işitsel bir katman oluştururken, sahnenin sürekli dönüşen görsel yapısı oyunu klasik bir Ibsen uyarlamasının ötesine taşıyor.

Aspeli'nin *Bir Bebek Evi* yorumu, Nora'yı yalnızca ataerkil düzene başkaldıran bir kadın olarak okumuyor. Onun asıl meselesi, bir

insanın kendi yaşamını belirleyen hikâyeyi kimin yazdığı sorusu. Çünkü oyunda sadece Nora değil, herkes bir başkasının biçtiği role sıkışmış durumda. Kuklalar tam da bu yüzden sahnede yer alıyor: İnsanların birbirlerini nasıl şekillendirdiğini, birbirlerinin hayatlarını nasıl oynattığını görünür kılmak için.
Yaklaşık yüz elli yıl önce yazılmış bu metin, Aspeli'nin şiirsel ve görsel tiyatro dili sayesinde yeniden bugüne dönüyor. *Bir Bebek Evi*, hem özgürlüğü seçen bir kadının hikâyesini, hem de kendisine anlatılan hayatı reddederek kendi hikâyesini yeniden yazmaya cesaret eden bir insanın dönüşümünü sahneye taşıyor.

YNGVILD ASPELI

■ Norveçli yönetmen, oyuncu, kukla sanatçısı ve Plexus Polaire'nin sanat yönetmeni Yngvild Aspeli, çağdaş kukla tiyatrosunun en özgün yaratıcılarından biri olarak kabul edilir. Paris'teki Jacques Lecoq Uluslararası Tiyatro Okulu ile Charleville-Mézières'deki Ulusal Kukla Sanatları Okulu'nda (ESNAM) aldığı eğitimin ardından geliştirdiği sahne dili; insan boyutundaki hipergerçekçi kuklaları oyunculuk, canlı müzik, ışık, video ve mekân tasarımıyla buluşturan disiplinlerarası bir estetik üzerine kurulur. Aspeli için kukla, bir temsil aracından öte insanın kendisine dışarıdan bakmasını mümkün kılan dramaturjik bir aygıttır. Edebî metinleri görsel ve fiziksel bir deneyime dönüştüren yapıtlarında anlatı, doğrusal bir olay örgüsü yerine üst üste binen dramaturjik katmanlar aracılığıyla kurulur; sözcükler kadar beden, ses, nesne ve atmosfer de hikâyeyi taşır. Gerçek ile kurmaca, insan ile kukla, yaşam ile temsil arasındaki geçirgen sınırlar çalışmalarının temel araştırma alanını oluşturur. *Signaux* (2011), *Opéra Opaque* (2013), *Cendres* (2014), *Chambre Noire* (2017), *Moby Dick* (2020), *Dracula: Lucy's Dream* (2021), *Bir Bebek Evi* (2023) ve *Trust Me for a While* (2025) yapımlarıyla uluslararası alanda geniş yankı uyandıran Aspeli, bugün Théâtre Dijon Bourgogne CDN ve MC2 Grenoble'ın ilişkili sanatçısı, Théâtre d'Auxerre'in sanatçı ortağı ve Norveç'teki Figurteatret i Nordland'ın sanat yönetmenidir.

YNGVILD ASPELI İLE SÖYLEŞİ



1. Çalışmalarınızda kukla, oyunculuk, müzik, ışık ve mekânın birlikte tek bir anlatıcıya dönüştüğü bir "genişletilmiş dil"den söz ediyorsunuz. Bu dil, yalnızca sözle anlatamayacağımız neyi mümkün kılıyor?

Bence bazı şeyleri aklımızla anlayabiliriz; bazı şeyleri ise ancak fiziksel olarak hissederek ya da duygusal bir deneyim aracılığıyla kavrayabiliriz. Kukla kullanmak, açıklayamadığımız şeyleri görünür kılmamı ve hikâyeyi aynı anda birden fazla düzlemde anlatmamı sağlıyor.

2. *Bir Bebek Evi*'ni günümüze uyarlamak yerine, Ibsen'in oyununu "bugünü yansıtan bir geçmişin aynası" olarak ele alıyorsunuz. Bu yaklaşım size bir yönetmen olarak ne sağladı?

Hikâyenin bağlamını değiştirseydim, Nora'nın yaptıklarının gücünü ve etkisini azaltacağımı düşündüm. Hikâyelerin gücüne ve bizi kendi gerçekliğimiz üzerine düşünmeye, hatta kendi hayatımızda bir şeyleri değiştirmeye yöneltebileceğine inanıyorum.

3. Yapımlarınız genellikle doğrusal bir anlatı üzerinden ilerlemiyor, hafıza, imgeler ve bedenin varlığı üst üste binen katmanlar oluşturuyor. Bu farklı katmanların tek bir performansa dönüştüğünü nasıl anlıyorsunuz?

Bu, biraz sezgilerimin peşinden gitmek, biraz da çok çalışmakla ilgili. Bir performans yaratmayı kayadan bir heykel çıkarmaya benzetiyorum. Malzeme zaten orada; ama onu bir heykele dönüştürmek için çok çalışmanız gerekiyor. Bazen yumuşak dokunuşlarla, bazen sert darbelerle ve muhtemelen birkaç kanayan parmakla... Farklı katmanların gerçekten bir araya gelmesi ise ancak seyirci karşısında, performans başladığında oluyor.

4. Çalışmalarınızda insan boyutunda kuklalar hiçbir zaman oyuncuların yerine geçen nesneler gibi görünmüyor; aksine insanlık hâline dair başka bir şeyi açığa çıkarıyorlar. Bir kukla, yalnızca bir oyuncuyla ortaya çıkaramayacağınız neyi görünür kılabilir?

Kukla, cansız bir nesnenin hayat bulmasıyla ortaya çıktığı için bir tür aracıya dönüşüyor; bizi görünmeyenle ilişkiye sokuyor. Kukla sayesinde bir adım geri çekilip kendimize biraz uzaktan bakabiliyoruz. Kendi duygularımızın bulanıklığından biraz sıyrıldığımızda, başka bir perspektif kazanıyoruz. Hayat ya da insan doğası gibi akıl almaz ölçüde karmaşık bir şeyi anlamak için onu stilize etmek, sadeleştirmek ya da bir hikâyenin içinde yoğunlaştırmak işe yarıyor.

5. *Bir Bebek Evi*'nde Nora kendi hikâyesinin hem kahramanı hem de anlatıcısı. Üstelik yıllar sonra bu hikâyeye yeniden dönüyor. Hikâyeyi anlatma hakkını yeniden eline alması neden önemliydi?

Nora'yı bir kurban olarak göstermekten kaçınmak ve içinde bulunduğu durumda kendi rolünü ve sorumluluğunu nasıl fark ettiğini göstermek benim için önemliydi. Doğru sandığınız her şeyin aslında bir yanılsama olduğunu anlamak yıkıcı olabilir. Sandığınız kişi olmadığınızı fark etmek çok sert bir deneyim. Ama bu uyanışın yarattığı acı, beraberinde gelen değişimi de derinleştiriyor. Anlatıyı Nora'ya vererek oyunun temel meselelerine odaklanabildim, hikâyeyi içe doğru çevirebildim ve Nora'nın kendi gerçekliği üzerindeki kontrolü nasıl yeniden ele aldığını gösterebildim.

6. Bu yapımın çıkış noktalarından biri bir kuşun cama çarpması. İlk bakışta sıradan görünen bu an Nora'nın hikâyesiyle neden bu kadar güçlü bir bağ kurdu?
Oyun boyunca Nora'nın kocası ona "küçük tarla kuşum, küçük ötücü kuşum, sincabım" gibi isimlerle sesleniyor. Uzun süre size kırılgan, tatlı ve narin bir şeymişsiniz gibi davranıldığında kendinizi gerçekten öyle görmeye başlayabiliyorsunuz. Hayatınız boyunca hikâyenin yalnızca bir tarafını duyarsanız, onun tek gerçek olduğuna inanmaya başlarsınız. Başka gerçekliklerin ve başka bir "ben"in mümkün olduğunu fark etmek oldukça sarsıcı olabilir. Ama bazen görünmez bir cam duvara çarpmak, uyanmanın tek yolu olabiliyor.

7. Sahne, tanıdık bir evden yavaş yavaş kuşlarla ve devasa örümcek ağlarıyla dolu bir alana dönüşüyor. Görsel metaforlar, metinde görünmeyen psikolojik hâlleri ortaya çıkarmanıza nasıl yardımcı oluyor?
Burada asıl mesele, duygusal bir hâli kendi mantığı içinde paylaşabilmek. Bir duyguyu açıklayamaz, parçalara ayıramazsınız. Bir duyguyu paylaşmanın tek yolu, karşınızdaki kişinin de bir şey hissetmesini sağlamaktır. Mekân, görseller ve kuklalar da bu duyguyu doğrudan, sezgisel bir yoldan aktarmamı sağlayan araçlar.

8. Tarantella, uyarlamanızın merkezinde yer alıyor; yalnızca bir dans olarak değil, bir ritüel olarak da karşımıza çıkıyor. Bu dansın unutulmuş tarihine yönelmenizi sağlayan neydi? Ve tarantella, Nora'nın sözlerle ifade edemediği neyi söylemesine imkân veriyor?
Tarantella Ibsen'in oyununda zaten önemli bir yere sahip. Nora yaptığı şeyin kocası tarafından öğrenilmesini engellemek için dans ediyor. Ama dans ederken Nora beklenmedik bir özgürlük alanı buluyor, kelimelerle anlatamadığı şeyleri ifade edebileceği bir alan. Beden ve zihin arasındaki ilişki de beni çok ilgilendiriyordu. Bir karar verebilmek için bedenimizle temas hâlinde olmamız gerektiğini düşünüyorum. Tarantella'nın kökenlerini araştırırken, dansın ritüel geçmişinin oyunun temalarıyla çok güçlü bir şekilde örtüştüğünü fark ettim. Bu yüzden onu bir ritüel olarak ele almak bana çok anlamlı geldi.

9. "Hikâyeyi anlatan kişi gücü elinde tutar" diyorsunuz. Ibsen'in hikâyesini bugün yeniden yorumlayan biri olarak, başkasının hikâyesini anlatmanın sorumluluğu ve yetkisi ile nasıl ilişki kuruyorsunuz?
Henrik Ibsen'e büyük bir saygı duyuyorum. Oyunları üzerine çalışmak başlı başına bir dramaturji dersi gibi, ondan çok şey öğreniyorum. Beni ilgilendiren, kendi zamanını aşarak yaşamaya devam eden hikâyeler. Bir hikâye, aradan bunca yıl geçtikten ve dünya bu kadar değiştikten sonra bize hâlâ dokunmayı nasıl başarıyor? Benim için rahatlatıcı olan şu; çatışmalarımıza ve farklılıklarımıza rağmen, sonunda hepimiz şu ya da bu biçimde aynı meselelerle uğraşıyoruz. Eski hikâyeleri yeniden anlatmak, onları kuklalar için yeniden yazma süreci açısından da çok verimli. Çünkü bu cansız nesnelerin hayat bulması bizi geçmişle ve gelecekle ilişkiye sokabiliyor; ölülerle yaşayanlar arasında bir bağ kurabiliyor. Ibsen'in oyununu temel alarak çalışmamın ona daha uzun bir hayat sunduğuna inanıyorum. Kukla tiyatrosu da metninin yeni bir seyirciyle buluşmasını mümkün kılıyor.

10. Tiyatronuz genellikle kesin cevaplar vermek yerine seyirciyi belirsizliğin içinde bırakıyor. *Bir Bebek Evi*'nden sonra seyircinin yanında götürmesini istediğiniz soru ya da duygu ne?
Her şeyden önce seyirciye bir yolculuk yaşatmak, seyircinin bir süreliğine başka bir gerçekliğin içine girmesini ve olaylara başka bir perspektiften bakmasını istiyorum. Belki kendi hayatımızdaki hangi gerçeklikleri sorgulayabileceğimizi düşünürüz. Kendi hayatımızın sorumluluğunu nasıl alabiliriz? Bunu yaptığımızda değişime ve herkesin gelişmesine nasıl alan açabiliriz? Sanırım performanstan geriye kalmasını istediğim şey biraz da bu.



© RAHI REZVANI

NEDERLANDS DANS THEATER (NDT 2)

THE BIG CRYING

Koreografi
Marco Goecke

Koreograf Asistanı
Ralitza Malehounova

Dramaturji
Nadja Kadel

Işık Tasarımı
Udo Haberland

Set Tasarımı
Marco Goecke

SLEEPLESS

Koreografi
Jiří Kylián

Müzik
Dirk Haubrich'*in, Wolfgang Amadeus Mozart'ın Do minör Adagio'sundan (KV 617, 1791) hareketle bestelediği yeni eser*

Işık Tasarımı
Kees Tjebbes

Set Tasarımı
Jiří Kylián

Kostüm Tasarımı
Joke Visser

Koreografisini Noé Soulier'nin üstlendiği üçüncü bölümün ayrıntıları gösterinin prömiyeriyle birlikte açıklanacaktır.

ZORLU PSM TURKCELL SAHNESİ

27 KASIM CUMA 20.30
28 KASIM CUMARTESİ 20.30

Üç bölümden oluşur; yaklaşık 90' sürer; bölümler arasında ara verilir.

14+

FESTİVAL ARTI *NDT 2 dansçılarıyla Dans Atölyesi (bkz. sf. 99)*

YENİ SAHNE PARTNERİ
RÖNESANS GAYRİMENKUL
YÜKSEK KATKIDA BULUNAN MEKÂN SPONSORU
ZORLU PSM
DEĞERLİ İŞBİRLİĞİYLE
NL Netherlands
FONDS PODIUM KUNSTEN PERFORMING ARTS FUND NL



© JORIS-JAN BOS

THE BIG CRYING

■ *The Big Crying*, Marco Goecke'nin en kişisel eserlerinden biri olarak kabul edilir. Koreografın 2020 sonbaharında, babasının ölümünün ardından çalışmaya başladığı eser; yas, vedalaşma ve geride bırakmanın kaçınılmazlığı üzerine yoğunlaşır. Goecke'nin ifadesiyle eser, "yakılması gereken her şey"e; kırılganlaşan bedenlere, tükenen yaşamlara ve kaybın dönüştürücü etkisine bakar. Koreografinin duygusal dokusu, Solomon Adaları'ndan gelen geleneksel bir ağıt ile Tori Amos'un şiirsel ve katmanlı müzikleri arasında kurulan ses dünyasıyla derinleşir. Goecke'nin karakteristik ve yoğun fiziksel dili bu müzikal yapı içinde hem yasın kırılganlığını hem de bedensel enerjinin sürekliliğini görünür kılar. Sahnedeki on dokuz dansçının kolektif varlığı, yapıtı kişisel bir ağıttan ortak bir deneyime dönüştürür. *The Big Crying*, kaybın ağırlığını görünür kılarken, aynı zamanda dansın yaşamı kutlayan dönüştürücü gücünü de hatırlatır.



© JORIS-JAN BOS

SLEEPLESS

■ *Sleepless*, Jiří Kylián'ın yaratım sürecine eşlik eden uykusuz gecelerden yola çıkarak geliştirdiği, bilinç ile bilinçdışı arasındaki geçişleri araştıran şiirsel bir koreografi. Altı dansçı için tasarlanan eser, sahneyi sekiz büyük şeritten oluşan hareketli bir yüzey aracılığıyla sürekli dönüşen bir mekâna dönüştürür; görünür olan ile saklı kalan, gerçek ile yanılsama arasındaki sınırlar sürekli yer değiştirir. Eserin müziği, Wolfgang Amadeus Mozart'ın 1791 tarihli *Adagio* (KV 617) yapıtından yola çıkarak Dirk Haubrich tarafından yeniden bestelenmiştir. Kylián'ın çocukluğunda Prag'da gördüğü cam armonikanın sesiyle kurduğu kişisel hafıza da bu müzikal yapının çıkış noktalarından birini oluşturur. Görsel dünyasında ise Arjantinli sanatçı Lucio Fontana'nın yüzeyi yararak yeni mekânsal olasılıklar açan resimlerinden ilham alır. Kylián için hareket yalnızca bedensel bir eylem değil, aynı zamanda varoluşsal bir seçimdir. Her yaklaşma, aynı anda başka bir şeyden uzaklaşmayı da içerir. *Sleepless*, bu düşünceden hareketle bedenin şiirselliğini, incelikle örülmüş ikili danslar ve güçlü bir müzikal duyarlılık aracılığıyla görünür kılar; insanın hem fiziksel hem de içsel hareket hâlini araştıran zarif bir koreografik evren kurar.

NEDERLANDS DANS THEATER

■ 1959'da Lahey'de kurulan Nederlands Dans Theater (NDT), çağdaş dansın uluslararası ölçekte en etkili ve yenilikçi topluluklarından biri olarak kabul edilir. Benjamin Harkarvy, Aart Verstegen ve Carel Birnie'nin Hollanda Ulusal Balesi'nden ayrılan on sekiz dansçıyla birlikte kurduğu topluluk, kısa sürede klasik bale geleneğinin sınırlarını aşan özgün bir koreografik dil geliştirerek çağdaş dansın yönünü belirleyen kurumlardan biri hâline geldi. Yıllar içinde Jiří Kylián ve Hans van Manen gibi isimlerin sanatsal katkılarıyla biçimlenen NDT, bugün altı yüzü aşkın eserden oluşan

repertuvarı ve uluslararası turneleriyle dünya dans sahnesinin referans kurumlarından biri olmayı sürdürüyor.
Bugün Emily Molnar'ın sanat yönetmenliğinde çalışmalarını sürdüren NDT, kendisini yalnızca eser üreten bir topluluk olarak değil, yeni koreografik fikirlerin araştırıldığı ve geliştirildiği bir "yaratım evi" (*house of creation*) olarak tanımlıyor. Topluluk, yerleşik koreografları Marco Goecke, Crystal Pite, Marcos Morau, Jermaine Spivey ile Imre ve Marne van Opstal'ın yanı sıra, farklı kuşaklardan pek çok uluslararası koreografla uzun soluklu işbirlikleri kurarak çağdaş dansın estetik sınırlarını sürekli yeniden tartışmaya açıyor.
NDT'nin sanatsal yapısı birbirini tamamlayan iki topluluktan oluşur. NDT 1, kariyerlerinin olgunluk dönemindeki dansçıları bir araya getirerek büyük ölçekli yapımları ve uluslararası repertuvarı sahnelerken; NDT 2, Jiří Kylián tarafından 1978'de genç dansçılar için bir gelişim ve araştırma alanı olarak kuruldu. Bugün 19-23 yaş arasındaki olağanüstü yetenekli dansçılardan oluşan NDT 2, yeni kuşak yorumcuların ve koreografların yaratıcı süreçlerini destekleyen bağımsız bir topluluk kimliği kazanmış durumda. Deneyselliğe, risk almaya ve sanatsal gelişime alan açan yapısıyla NDT 2, çağdaş dansın geleceğini şekillendiren en önemli platformlardan biri olarak kabul ediliyor.
Yaklaşık yetmiş yıllık tarihinde William Forsythe, Jiří Kylián, Ohad Naharin, Crystal Pite, Marco Goecke, Sharon Eyal, Hofesh Shechter, Johan Inger, Sol León & Paul Lightfoot, Alexander Ekman ve Christos Papadopoulos gibi çağdaş dansın en etkili koreograflarıyla çalışan Nederlands Dans Theater, bugün de farklı kuşaklardan sanatçıları aynı yaratıcı çatı altında buluşturarak çağdaş dansın dönüşümüne yön vermeyi sürdürüyor.

EMILY MOLNAR İLE SÖYLEŞİ



1. Sanat yönetmeni olduğunuzdan beri NDT'yi yalnızca bir yapım şirketi olarak değil, bir "yaratım evi" olarak tanımlıyorsunuz. Bu ayrım pratikte ne anlama geliyor ve NDT'nin sanatsal kimliğini nasıl değiştirdi?

Benim için yaratım evi, her şeyden önce sanatçıların cevaplarını önceden bilmeden soru sorabildiği bir yer. Güvene dayalı bir ortamdan söz ediyoruz. Koreograflara, dansçılara ve yaratıcı ekiplere risk almak, araştırmak, denemek, gerçekten yeni bir şey keşfetmek ya da kendi bilgilerini ve sanatsal becerilerini derinleştirmek için zaman ve alan tanıyoruz. Seyircinin sonunda izlediği performans, çok daha büyük bir yaratıcı ekosistemin yalnızca bir parçası.
NDT uzun zamandır sanatsal mükemmelliği ve repertuvarının gücüyle tanınıyor. Ama aynı zamanda yeteneklerin gelişimine ve çağdaş dansın geleceğine sürekli yatırım yapmanın da sorumluluğumuz olduğuna inanıyorum. Bunu Maker Pathway ve Dancer Pathway gibi programlar aracılığıyla gerçekleştiriyoruz. Yani kariyerlerinin farklı aşamalarındaki sanatçıları destekliyor, uzun yıllardır birlikte çalıştığımız koreografların yanı sıra yeni seslere de alan açıyor ve anlamlı bir sanatsal alışverişin gerçekleşebileceği koşulları yaratıyoruz.
Bizim için geçmişten gelen mirasla yenilik arasındaki bu denge çok önemli. Kimliğimizi şekillendiren eserleri sahiplenirken, aynı zamanda NDT'nin çağdaş dansın gelişmeye devam ettiği, yaşayan ve sürekli dönüşen bir yer olmasını sağlamaya çalışıyoruz.

2. NDT 2, uzun zamandır dansçıların yalnızca teknik becerilerini geliştirdikleri değil, kendi sanatsal seslerini buldukları bir alan olarak tanınıyor. Bugün NDT 2'yi genç sanatçılar için bu kadar özel kılan nedir?

NDT 2, olağanüstü yetenekli genç dansçıların kendilerini birer sanatçı ve işbirlikçi olarak keşfetmeye başladıkları bir yer. Teknik mükemmellik önemli ama yalnızca başlangıç noktası. Merak geliştirmek, dayanıklılık kazanmak ve stüdyoda yaratıcı bir katkı sunabilecek özgüvene sahip olmak da en az bunun kadar önemli. Dansçılarımız, sanatsal dilleri birbirinden çok farklı olabilen koreograflarla çalışıyor. Bu dünyalar arasında hareket edebilmek yalnızca fiziksel olarak uyum sağlamalarını değil, farklı düşünmelerini, dikkatle dinlemelerini ve farklı yaratım biçimlerine açık kalmalarını gerektiriyor. Stüdyoda gerçekleşen yaratıcı alışverişe kendileri de katkıda bulunuyorlar. Bu deneyim, tek bir estetik tarafından tanımlanmak yerine kendilerine özgü bir sanatsal ses geliştirmelerine yardımcı oluyor.
Bence NDT 2'yi özel kılan şey bütün bunların sürekli bir yaratım ortamında gerçekleşmesi. Dansçılar yalnızca var olan eserleri öğrenmiyor; çağdaş dansın gelişimine doğrudan katılıyorlar. NDT 1'de yollarına devam etsinler ya da etmesinler, NDT 2'de geçirdikleri üç yılın sonunda dans alanında üretmeye ve gelişmeye devam etmelerini sağlayacak araçlara sahip oluyorlar.

3. Bu program Jiří Kylián, Marco Goecke ve Noé Soulier'yi; farklı kuşaklardan gelen ve birbirinden oldukça farklı sanatsal dillere sahip üç koreografı bir araya getiriyor. Bu üç yapıtı aynı gecede buluşturarak nasıl bir diyaloğun ortaya çıkmasını istediniz?

Programlama yaparken en çok değer verdiğim şeylerden biri, seyircinin kendi başına deneyimleyebileceği karşılaşmalar yaratmak; tek bir yorumu onlara dayatmamak. Jiří Kylián, Marco Goecke ve Noé Soulier hareketi temelden farklı perspektiflerden ele alıyor ama üçünün çalışmaları da bedenin neler ifade edebileceğine dair derin bir şey söylüyor.
Burada amaç biçimsel bir devamlılık yaratmak değil, kuşaklar ve sanatsal düşünceler arasında bir diyalog kurmaktı. Kylián'ın şiirsel dünyası, Goecke'nin son derece kişisel hareket dili ve Soulier'nin hareketi araştıran yaklaşımı, dansa farklı merceklerden bakmamızı sağlıyor. Bir arada düşünüldüklerinde çağdaş dansın

tek ve sabit bir estetikten ibaret olmadığını; sürekli genişleyen bir araştırma alanı olduğunu gösteriyorlar. NDT için bu çoğulluk çok önemli.

4. *Sleepless*, Jiří Kylián'ın en şiirsel yapıtlarından biri olmayı sürdürüyor; aynı zamanda NDT'nin kendi DNA'sını da taşıyor. Prömiyerinin üzerinden yirmi yılı aşkın zaman geçmesine rağmen bu yapıtın yeni kuşak dansçı ve seyircilerle bağ kurmasını sağlayan nedir?

Jiří Kylián'ın olağanüstü bir yeteneği var: Ne zaman sahnelenirse sahnelensin, son derece insani kalan eserler yaratabiliyor. *Sleepless* da zamansız deneyimlere seslenirken her yeni kuşak dansçıya onun benzersiz koreografik dilini keşfetme fırsatı verdiği için yaşamaya devam ediyor.

Yapıt, dansçılardan olağanüstü bir müzikalite, güven ve duyarlılık istiyor. Eşleşmelerindeki incelik ve sofistikasyon da dansçıları sanatçı olarak şekillendirmeye devam ediyor.

Sleepless'ı bu kadar özel kılan bir başka şey de bütün sanatsal unsurların birbiriyle kurduğu ilişki. Koreografi, müzik, ışık, kostümler ve sahne atmosferi birlikte hareket ederek bütünlüklü bir teatral deneyim yaratıyor.

Böyle bir eseri korumak yalnızca geçmişimize saygı göstermek anlamına gelmiyor; aynı zamanda onu yeni dansçılar ve seyirciler aracılığıyla canlı tutmak anlamına geliyor.

5. Marco Goecke'nin *The Big Crying*'i yas deneyiminden doğan son derece kişisel bir yapıt; ancak sahnede bütün bir topluluk tarafından yorumlanıyor. Bu yapıtta kişisel hafıza ile kolektif deneyim arasındaki ilişkiyi nasıl görüyorsunuz?

Dansın en dikkat çekici özelliklerinden biri, son derece kişisel bir şeyi herkesin hissedebileceği bir deneyime dönüştürebilmesi. Marco çok kişisel bir yerden yola çıkıyor ama yapıt stüdyoya girdiği anda koreografla dansçılar arasında ortak bir yaratım sürecine dönüşüyor.

Her dansçı kendi varlığını, hayal gücünü, ifadesini ve yaşam deneyimini yapıtın içine taşıyor. Böylece eser, ortaya çıktığı kişisel koşulların ötesine geçiyor.

Dans çoğu zaman dilin ötesine ulaşan bir biçimde iletişim kuruyor ve insanların sahnede kendilerinden bir şey bulabilecekleri bir alan açıyor. Bence derin bir kişisel çalışmanın kolektif bir deneyime dönüşmesini mümkün kılan da bu açıklık. *The Big Crying*'de tam olarak böyle bir şey gerçekleşiyor ve yapıtın dansçılar ve seyirciler için taşıdığı önem de buradan geliyor.

6. Noé Soulier, NDT ile ses getiren ilk çalışmasının ardından yeni bir yapıtla geri dönüyor. Çalışmalarında koreografiyi çoğu zaman hikâye anlatmaktan çok hareketin kendisi üzerine düşünmenin bir yolu olarak ele alıyor. Bu işbirliğini sürdürmek istemenizin nedeni neydi ve Soulier'nin sanatsal sesi bugün NDT'ye ne katıyor?

Noé'nin çalışmasında beni heyecanlandıran şey, koreografinin kendisine dair temel soruları sürekli gündeme getirmesi. Harekete olağanüstü bir merak ve hassasiyetle yaklaşıyor; hem dansçıları hem de seyirciyi bedenin neleri ifade edebileceğine yeniden bakmaya davet ediyor. Sabit anlamlar sunmak yerine araştırmaya ve keşfe alan açıyor.

Bu araştırma ruhu NDT'ye çok yakın. Gelenekleri sorgulayan ve sanat biçiminin olanaklarını genişleten, ama bunu yaparken dans eden bedenin zekâsına ve ifade gücüne bağlı kalan sanatçılarla çalışmak istiyoruz.

Noé ile çalışmak dansçılarımıza da benzersiz bir yaratıcı deneyim sunuyor. Onun çalışma biçimi, fiziksel sanatlarına başka bir açıdan yaklaşmalarını, koreografi üzerine eleştirel düşünmelerini ve yapıtın gelişiminde aktif birer katılımcı olmalarını teşvik ediyor.

7. Bu üç yapıtta bedenin birbirinden farklı biçimlerde ele alındığını görüyoruz: Kylián'ın lirik şiirselliği, Goecke'nin sinirli fiziksel dili ve Soulier'nin hareketi analitik biçimde araştırması. Bu çeşitliliği NDT'nin kendi sanatsal yaklaşımının bir yansıması olarak görüyor musunuz?

Benim için NDT tam olarak bunu temsil ediyor. Bedenin tek bir biçimde anlaşılabileceğine ya da dans etmenin tek bir yolu olduğuna inanmıyorum. Beni hâlâ en çok büyüleyen şey, farklı koreografların hareket aracılığıyla birbirinden tamamen farklı gerçekleri ortaya çıkarabilmesi. Jiří Kylián, Marco Goecke ve Noé Soulier dansçılardan farklı şeyler istiyor ama seyirciden de farklı şeyler istiyorlar. Bu çeşitlilik çok önemli çünkü bize çağdaş dansın bir "stil" olmadığını hatırlatıyor. Çağdaş dans, hareketin neler ifade edebileceğini sürekli sorgulamanın, keşfetmenin ve genişletmenin bir yolu. Umarım seyirciler bu yapıtları birbirinden kopuk üç dünya olarak değil, insan olmanın ne anlama geldiğine dair farklı bakışlar olarak deneyimler.

8. Bu program birine Nederlands Dans Theater'ı ilk kez tanıtacak olsaydı, bu üç yapıttan NDT'nin çağdaş dans anlayışı hakkında ne keşfetmesini isterdiniz?

Umarım çağdaş dansı deneyimlemeden önce anlamak zorunda olmadıklarını keşfederler. Çağdaş dans sizi merakınızı korumaya, kendi algınıza güvenmeye ve düşünceler kadar duygular aracılığıyla da fikirlerle ilişki kurmaya davet ediyor. Giderek daha karmaşık bir dünyada yaşıyoruz ve dansın, sanatın bu karmaşıklığı anlamlandırmamıza yardımcı olabileceğine inanıyorum. Sanat bize basit cevaplar vermiyor; düşünmek, hayal etmek ve kendimize ve birbirimize farklı gözlerle bakmak için alan açıyor. Eğer insanlar salondan beklemedikleri bir şeyle karşılaşmış olarak çıkarsa, o şey bir süre akıllarında kalır ve belki dansa, kendilerine ya da genel olarak dünyaya bakışlarını biraz değiştirirse; bence anlamlı bir şey başarmışız demektir. NDT deneyiminden geriye kalmasını umduğum şey tam olarak bu.



© BORIS BREUGEL

DİL BROBLEM DEĞİL (LANGUAGE: NO BROBLEM)

MONTY & MOUSSEM

Konsept ve Performans
Marah Haj Hussein

Ses Tasarımı
Anton Lambert

Müzik ve Beste
Verena Rizzo

Projeksiyon Haritalama ve Teknik Uygulamalar
Koen de Saeger

Dramaturji
Krystel Khoury

Sahne ve Kostüm Tasarımı
Agnese Forlani Dekor Mohamed Sultan

Işık Tasarımı
Pol Seif

Destekleyenler
Het TheaterFestival, Stad Antwerpen Fonds voor Nieuwe Makers

Teşekkürler
Kaaitheater, Toneelhuis, Kunstcentrum BUDA, A Two Dogs Company, DeSingel, hetpaleis, Thomas Bellinck, Barakat Haj, Lubna Haj, Luna Haj, Hala Haj, Sari Haj, Moanes Fahoum, Anan Saadi, Fadia Shehadeh, Hashem Shehadeh

ALAN KADIKÖY

28 KASIM CUMARTESİ 20.30✠

29 KASIM PAZAR 15.00, 18.00

Yaklaşık 70' sürer; ara yoktur.

Arapça, İbranice, İngilizce ve Hollandaca; Türkçe üstyazılı

16+

✠OYUN SONRASI *Oyun ekibiyle soru-cevap oturumu*

DEĞERLİ İŞBİRLİĞİYLE

alan KADIKÖY

KADIKÖY BELEDİYESİ







■ Aynı anda birden fazla dilde yaşamak farklı sözcükler arasında gidip gelmekten çok daha fazlasıdır. Her dil başka bir hafızayı, başka bir coğrafyayı ve başka bir gerçekliği de taşır. Marah Haj Hussein'in solo performansı *Dil broblem değil* (Language: no broblem), çok dilliliği bir iletişim becerisi olarak değil, insanın dünyayla kurduğu ilişkiyi sürekli yeniden biçimlendiren bir yaşam deneyimi olarak ele alıyor.

Belçika'da geçen sıradan bir tren yolculuğundan hareketle kurulan anlatı; sanatçının gündelik yaşamına ait gözlemlerini, işgal altında yaşayan aile bireylerinin ses kayıtlarıyla iç içe geçiriyor. Sahne boyunca Filistin Arapçası, İbranice, İngilizce ve Hollandaca yan yana var olmakla kalmıyor; kimi zaman birbirini kesiyor, kimi zaman birbirini dönüştürüyor, kimi zamansa tercümesi mümkün olmayan boşluklar bırakıyor. Böylece dil, yalnızca konuşulan değil, aynı zamanda bedenle, bellekle ve gündelik hayatın en sıradan anlarıyla deneyimlenen bir alana dönüşüyor.

Haj Hussein, aile üyelerinin Filistin Arapçasıyla yaşadıkları yerin resmî dili olan İbranice arasında kurdukları ilişkiyi dinlemeye açarken, sömürgeciliğin çoğu zaman görünmeyen işleyişlerinden birini de görünür kılıyor. Kuşaklar boyunca süren bu dönüşüm, bir dilin diğerini nasıl geri plana itebildiğini gösterirken, dilin aynı zamanda hafızayı koruyan ve direnişi mümkün kılan bir alan olabileceğini de hatırlatıyor.

Canlı anlatıyı ses kayıtları, projeksiyonlar ve çok dilli üst yazılarla buluşturan *Dil broblem değil*, izleyicisini sürekli değişen anlam katmanları arasında dolaştırıyor; mizah, kırılganlık, öfke ve gündelik hayatın absürt ayrıntıları iç içe geçiyor. Performans, her çevirinin geride bıraktığı boşluklara kulak vererek dilin sınırlarını olduğu kadar birlikte yaşamanın imkânlarını da sorguluyor.

MARAH HAJ HUSSEİN

■ Marah Haj Hussein, işgal altındaki Filistin'in Kofor Yassif kentinden bir dansçı, oyuncu ve performans üreticisi. Çalışmalarını Anvers'te sürdüren sanatçı, 2021'de Anvers Kraliyet Konservatuvarı'nda Dans lisansını, 2023'te ise Gent'teki KASK'ta Drama yüksek lisansını tamamladı. Dans ile tiyatroyu bir araya getiren pratiğinde, metin ve hareket arasındaki sınırları sorgularken bu iki disiplini aynı performatif alanda buluşturmanın olanaklarını araştırıyor. Çok dilli bağlamlarda anadil kavramını ve diller arasındaki güç ilişkilerini odağına alan Marah Haj Hussein, *Language: no broblem* adlı solo performansıyla 2023'te Het Theaterfestival'in Roel Verniers Ödülü'ne, 2025'te ise The Sector Awards kapsamında 35 Yaş Altı En Beğenilen Performans ödülüne layık görüldü.

MARAH HAJ HUSSEİN İLE SÖYLEŞİ



1- *Dil broblem değil* kişisel bir deneyimden yola çıkıyor; ancak zamanla dil, kimlik ve iktidar üzerine daha geniş sorulara açılıyor. Bu çalışmanın çıkış noktası neydi?

2018'de Belçika'ya taşındığımdan beri dil ve çok dillilik üzerine kafamda biriken sorulardı. Belçika'ya gelmeden önce konuştuğum iki temel dil, ana dilim Filistin Arapçası ile benim ve başka birçok Filistinlinin yaşadığı ülkenin dili olan İbraniceydi. Belçika'ya taşındığımda bu dinamik değişti; ortak iletişim dilim İngilizce oldu, ilk yılımda aynı zamanda Felemenkçe öğrenmeye başladım. Böylece başlangıçta iki dil arasındaki ilişki, dört dile yayıldı. İbranice ile Arapça arasındaki iktidar ilişkisi, çocukluğumdan beri uğraştığım bir mesele. Ne zaman İbranice konuşuyoruz? Hangi nesnelere İbranice adlar veriyoruz? Kendimizi hangi dilde ifade ediyoruz; evde ve işte hangi dili konuşuyoruz? Arapça, İbranice sözcüklerin baskınlığıyla nasıl dönüşüyor, hatta biçimi nasıl bozuluyor? Burada Arapça derken özellikle Filistin Arapçasını kastediyorum.

2- Performans Filistin Arapçası, İbranice, Felemenkçe ve İngilizce arasında sürekli geçiş yapıyor. Bu dört dili dramaturjik olarak nasıl ele aldınız? Dillerin birer iletişim aracından çıkıp performansın başlıca unsurlarına dönüşmesi nasıl gerçekleşti?

Bu dört dille çalışma kararı, sürecin en başında aldığım bir karardı. Yani diller başlangıçta yalnızca iletişim aracı değildi de sonradan performansın karakterlerine ya da ana karakterine dönüştü diyemem. En başından beri ışığı bu dört dilin birbirleriyle ilişkisine tutmak istiyordum. Dramaturjik çıkış noktası, Arapça ile İbranice arasındaki iktidar ilişkisiydi; büyürken kullandığım ve aralarındaki ilişkiyi gözlemlediğim diller bunlardı. İsrail sınırları içinde yaşayan Filistinlilerin konuşma biçiminin nasıl değiştiğini de gözlemledim. Hayatta kalmak, çalışmak ve bir yaşam kurmak için İbranice öğrenmek zorunda kalıyoruz; bu hem bir gereklilik hem de bir zorunluluk. Bu anlamda dil, bir iktidar aracına dönüşüyor. Dolayısıyla iktidar meselesi, çalışmanın yaratım sürecinin en başından beri oradaydı.

Dramaturjiyi şekillendiren bir diğer unsur da ailemden sekiz kişiyle yaptığım görüşmelerdi. Onlara iki basit soru sordum: İbraniceyle ilişkiniz nasıl? Arapçayla ilişkiniz nasıl? Bu yanıtları dinledikten sonra belirli bir çeviri yöntemi izledik, Arapça söylenen her şey İngilizceye ya da bu durumda Türkçeye çevriliyor. Ancak konuşmamızın doğal akışı içinde yer alan İbranice sözcükler özgün alfabeleriyle bırakılıyor, çevrilmiyor. Böylece okur, İbranice sözcüklerin Filistin Arapçasına ne ölçüde hâkim olduğunu doğrudan görebiliyor.

Bu durum kişiden kişiye değişiyor. Görüştüğüm kişiler 24 ile 80 yaşları arasındaydı; farklı hikâyelerde ve farklı seslerde kimin İbraniceyi daha çok, kimin daha az kullandığını da görüyoruz. Çalışmanın ilerleyen aşamasında bu iki dilin sınırlarını Belçika'daki gerçekliğe doğru genişlettim ve hâlihazırda kullandığım iki dili, Felemenkçe ile İngilizceyi de ekledim. Böylece Belçika'da bir tren yolculuğuna, Felemenkçe ve İngilizcenin var olduğu bir ana geçiyor; ardından aile üyelerimin İbranice ve Arapça iç içe geçen hikâyelerine dönüyoruz. İki gerçeklik arasında bir arabulucu olarak durduğum için bu dünyalar birbirine geçiyor.

3- İşgalin kendisini doğrudan göstermek yerine, gündelik hayatı dil aracılığıyla nasıl biçimlendirdiğini açığa çıkarıyorsunuz. Sömürgeciliği açık politik imgelerle değil, dilin daha örtük işleyişleri üzerinden ele almak sizin için neden önemliydi?

Politik imgelerle ya da bir şeyi temsil etme fikriyle ilgilenmiyorum. Yalnızca Filistinli olmaya indirgenen bir temsille de ilgilenmiyorum. Elbette bu, Filistinli bir sanatçının işi; çünkü bu kimliği beraberimde taşıyorum. Ama kimliklerimiz genel olarak çok katmanlı ve karmaşık. Bu çalışmada sevdiğim şey, dilleri son derece kişisel bir biçimde kullanarak farklı insanların performansla kendi deneyimleri üzerinden ilişki kurabilmesi. Örneğin bazı izleyiciler İbranice ile Arapça arasındaki ilişkiyi Belçika'daki Flamanca ile Fransızca arasındaki ilişkiye benzetti. Endonezya kökenli izleyiciler de Endonezce, Felemenkçe ya da Endonezya'daki yerli diller üzerine konuşmak için yanıma geldi. İnsanların bu işle belirli bir politik imgenin ötesinde ilişki kurabilmesi, onun mümkün olduğunca farklı izleyicilere seslenen bir sanat işi hâline gelmesi bence hem keyifli hem de önemli. Farklı ülkelerde gösterildiğinde insanlarla bu bağın kurulabilmesi de bunun bir parçası.

4- Kendi sesiniz, işgal altında yaşayan aile üyelerinizin kayıtlarıyla iç içe geçiyor. Bu konuşmalar çalışmanın biçimini nasıl etkiledi? Onları yeniden dinlerken ne keşfettiniz?

Bu sorunun bir kısmı aslında önceki soruda anlattıklarımla yanıtlanıyor; bu konuşmalar, sonrasında nasıl bir çeviri yöntemi izleyeceğimizi belirledi. Buradaki mesele yeni bir hikâye keşfetmekten çok, elimdeki malzemeyi yaşadığım yere ve içinde bulunduğum ana, yani Belçika gerçekliğine nasıl bağlayabileceğimdi. Seslerin şu an yaşadığım yer ve zaman içinde nasıl bir araya gelebileceğini düşünerek bir tür kompozisyon, bir dramaturji kurdum. Çalışma Filistin'de değil, Belçika'da geliştirildi. Bu nedenle asıl mesele, ailemin seslerine içinde bulunduğum yerellikte nasıl bir beden ve biçim kazandırabileceğimdi.

5- Hem dans hem de tiyatro alanında eğitim aldınız. İşlerinizde metinle hareket birbirinden ayrılmaz görünüyor. Bir performans yaratırken dil ile beden arasındaki ilişkiyi nasıl düşünüyorsunuz?

Hareket ile metin arasındaki ilişki, ürettiğim işlerde her zaman mevcut. Ancak bu ilişkinin nasıl kurulacağı, çıkış noktasının ne olduğuna bağlı. *Dil broblem değil*'in çıkış noktası açık biçimde dilsel bir meseleydi; dolayısıyla metin, diller ve çeviriyle yoğun biçimde uğraşacağımı biliyordum. Uzun yıllar dans eğitimi almış ve koreografi yapıyor olmama rağmen, hareket ya da dans gerekmiyorsa bunun bir tiyatro işi olabileceğini düşündüm. Önemli olan, işin neye ihtiyaç duyduğu. Örneğin ikinci çalışmam olan ikili performansın hareket araştırmasıyla başlayacağını biliyordum; çünkü oradaki soru bambaşkaydı.

Yine de metin ve hareketin bir arada bulunduğu işlerde bu iki mecranın birlikte var olduğunu hissediyorum. Hareketle başladığımda bedenin artık konuşamadığı bir noktaya geliyorum ve devam edebilmek için sözcüklere ihtiyaç duyuyorum. *Dil broblem değil*'de ise metinle başladım; bir noktada söylenecek başka bir şey kalmadı ve sahnede alanı beden devralabildi. Bu iki mecra birbirini tamamlıyor. Hangisinin başlangıç noktası olacağı işin ihtiyacına bağlı, ama bir noktada buluşacaklarını biliyorum. Birini seçip diğerinden vazgeçmem gerekmiyor.

6- Politik bağlamına rağmen *Dil broblem değil*, mizah, oyun ve beklenmedik bir yakınlık duygusu taşıyor. Sanatsal pratiğinizde mizahın rolü nedir? Mizah bir direniş biçimine de dönüşebilir mi?

Bir işe başlarken amacım hiçbir zaman komik bir şey yapmak olmuyor. Daha çok izleyiciyle nasıl bir ilişki kurabileceğimi ve onu nasıl yanımda tutabileceğimi düşünüyorum. İzleyiciyi çok önemsiyorum; kime sesleniyorum, nerede oynuyorum, prömiyere kimler gelecek? Bunlar yaratımın en başından itibaren hesaba kattığım meseleler. İnsanlara tanıdık gelecek bir şey, biraz da hafiflik sunmak istiyorum. Böylece onlara uzak görünen meseleleri daha kolay kavrayabiliyorlar. Mizah ya da tanıdık unsurlar aracılığıyla izleyiciyle aramda bir yakınlık kuruyorum. Bazen insanlar konunun ciddiyeti yüzünden gülmemeleri veya çok ciddi durmaları gerektiğini düşünebiliyor. Oysa meseleler karmaşık ve hepimiz insanız. Söylemek istediklerime sadık kalırken izleyiciyle yakınlık kurabilmek, onları performans boyunca yanımda tutmak açısından önemli.
Bu bir direniş biçimi olabilir mi? Olabilir; ama bu işte mizahı doğrudan bir direniş biçimi olarak kullanmayı amaçlamadım. Bence asıl mesele, insanlarla bağ kurmak ve onların performanstan sorularla ayrılmasını sağlamak; bunu yaparken de kendilerini yalnızca bilgilendirilen ya da ders verilen kişiler gibi hissetmemeleri. Sahneye çıkıp bir konferans vermek, çok net bir bildiri sunmak istemedim. İnsanların, meselelerin ne kadar karmaşık ve katmanlı olduğunu benimle birlikte deneyimlemelerini istedim. Bu bağı kurabildiğimde bunun bir direniş biçimi olduğunu düşünebiliyorum.

7- Çeviri performansın merkezinde; buna karşılık bazı sözcükler ve deneyimler özellikle çevrilmeden bırakılıyor. Çevirinin sınırlarında sizi ilgilendiren nedir? Dilin aktaramadığını tiyatro başka yollarla iletebilir mi?
Çevirinin sınırlarıyla ilgili olarak, İbranice sözcüklerin Filistin Arapçası üzerindeki hâkimiyetini görsel olarak da ortaya koymak istediğimi söyleyebilirim. Bir de izleyicilerin ortak bir deneyim yaşamasını istedim. Performansta dört dil var ve şimdiye kadar bu dört dili birden konuşan bir izleyiciyle karşılaşmadım. Dolayısıyla herkes, oyunun farklı anlarında söylenenleri anlayamadığı bir noktaya geliyor. Arapça konuşulduğunda Arapça bilenler ilişki kurabilirken Felemenkçe konuşanlar kuramayabiliyor. Felemenkçe konuşulduğunda İngilizce bilenler anlamayabiliyor; yalnızca İngilizce bilenler de diğer üç dili anlamıyor olabilir. Neyi anlayıp neyi anlayamadığımız ve boşlukları kendi başımıza doldurmaya ne kadar açık olduğumuz beni ilgilendiriyor. Bu durum izleyiciyi performans boyunca etkin tutuyor. Yanınızdaki kişinin bir anda anlayabildiği, sizin anlayamadığınız bir an oluyor; başka bir anda ise siz anlıyorsunuz, yanınızdaki anlamıyor. Böylece performans boyunca farklı zamanlara yayılan ortak, kolektif bir deneyim ortaya çıkıyor.

8- Bu performansı hazırlamak ana dilinizle ilişkinizi değiştirdi mi? Dilin bir hafıza taşıyıcısı olarak işlevini araştırmak, Arapçaya bakışınızı etkiledi mi?
Bu çalışma ana dilimle ilişkimi doğrudan değiştirmiş sayılmaz. Daha çok, Arapçanın yanında var olan İbranice, Felemenkçe ve İngilizceyle ilişkisini; bu diller karşısındaki konumunu ve rolünü araştırdım. Zihnimde taşıdığım dillerle gündelik hayatımda nasıl hareket ettiğimin daha fazla farkına vardım. Bir dili konuştuğumda kim olduğumu, diğer dilleri hangi nedenlerle kullandığımı daha çok düşünmeye başladım. Yani bu dillerin hayatımdaki rollerine dair farkındalığım arttı. Arapçayla ilişkim ise aslında her zaman bir hayranlık ilişkisi oldu; bu değişmedi.

9- İş uluslararası dolaşıma çıktı ve farklı kültürel ve politik arka planlardan gelen izleyicilerle buluştu. Sizi şaşırtan ya da esere bakışınızı değiştiren tepkilerle karşılaştınız mı?
Elbette farklı tepkiler oldu. Özellikle belirli politik görüşlere sahip bazı insanlar, meselenin ne olduğunu ya da ne hakkında konuştuğumu anlayamadı; gösterimden ayrılanlar oldu. Hatta bir tiyatroya, sanatçının yanlış tarih anlattığı gerekçesiyle şikâyette bulunanlar da oldu. Oysa bu işte tek ve kesin bir ifade yok; sekiz kişinin farklı yaşam deneyimlerinden gelen çeşitli görüşler var. Farklı tepkilere her zaman açığım. Ama çalışmadan rahatsız olan, hatta kendini saldırıya uğramış hisseden kişiler benimle konuşmayı pek seçmedi. Gösterim sonrası söyleşiye katılıp soru sorabileceklerini söylüyordum; yine de ayrılmayı tercih ettiler. İnsanların bu kadar gücendiğini görmek beni şaşırtıyor. Bu tepkiler zaman zaman bazı şeylerden şüphe etmeme de neden oldu: Sansür meselesini, kendimi bir riske atıp atmadığımı düşündüm. Sonra yeniden şunu hatırladım: Bu çalışma aslında kimse için tehlikeli değil; pek çok şeyi doğrudan söylemeden dile getiriyor. Bence onun güçlü taraflarından biri de bu.

10- Birkaç yıldır bu işle birlikte yaşıyorsunuz. *Dil broblem değil* bugün size bir sanatçı olarak hangi soruyu sormaya devam ediyor?
Bence bu soruların yanıtları kesinleşmiş değil, süreç hâlâ devam ediyor. Belki de mesele doğrudan dille ilgili olmaktan daha geniş. Bir sanatçının sorumluluğu nedir? Sahneye çıkıp bir tiyatro salonunda çok sayıda insanı bir araya getirdiğimizde bu alanı nasıl kullanmalıyız? Tiyatroyu yalnızca kişisel meselelerimiz için değil, dünyada olup bitenlerle ilişki kurabilecek bir alan olarak nasıl değerlendirebiliriz? Bu çalışma soykırımdan önce başladı ve prömiyerini soykırımdan sonra yaptı. Bu nedenle sürekli şu sorularla karşı karşıya kaldım: İlk çıkış noktasına sadık mı kalmalıyım, yoksa gerçeklik değiştiği için işi de değiştirmeli miyim? İnsanlar benden şimdi ne bekliyor? Özellikle belirli bir kimliği taşıdığım için benden beklenenler neler?
Dolayısıyla bugün beni meşgul eden soru, yalnızca işin içeriğiyle ilgili değil. Daha geniş bir yerden soruyorum: Özellikle dünyanın şu anki hâlinde, sanatçılar olarak nasıl bir sorumluluk taşıyoruz?

YERLİ YAPIMLAR

Festival, Türkiye'den sanatçı ve toplulukların yeni üretimlerine alan açarak prömiyerlerine evsahipliği yapmayı sürdürüyor. Bu seçkide yenilikçi sahnelemeler kadar tiyatro mirasını bugüne taşıma ve güncelleme arayışı dikkat çekiyor. Yerli yapımlar, içinde yaşadığımız coğrafyanın belleğine ve değişen gerçekliğine çeşitli biçim ve bakışlarla yaklaşıyor.



RÜZGÂR AĞACI
MDTİSTANBUL

Koreografi
Fernando Melo
Müzik
Signe Lykke
Işık Tasarımı
Raphael Frisenvænge Solholm
Sahne Tasarımı
Raphael Frisenvænge Solholm, Fernando Melo
Kostüm Tasarımı
Maria Ipsen
Müzik Kaydı
Copenhagen Phil
Orkestra Şefi
Christian Øland
Ses Tasarımı
Rafael Cañete Fernández
Afiş Tasarımı
Elif Çayırlı
Dansçılar
Anna Viktoria Zesakes, Berk Can Ceylan, Bianca Cerioni, Chiara Giorda, Demet Aksular, Ekin Ançel, Evrim Akyay, Ferhat Güneş, Kamola Rashidova, Mert Aksu, Miray Bacı, Müge Bayramoğlu, Tufan Elitaş, Tuğçe Göncü

İSTANBUL DEVLET OPERA VE BALESİ VE İSTANBUL TİYATRO FESTİVALİ ORTAK YAPIMI

AKM TİYATRO SALONU
24 EKİM CUMARTESİ 20.30
25 EKİM PAZAR 15.00

Yaklaşık 60' sürer; ara yoktur.

14+

FESTİVAL ARTI *Fernando Melo ile Ustalık Sınıfı (bkz. sf. 96)*

GÖSTERİ SPONSORU
Yatırım Finansman 50.YIL
DEĞERLİ İŞBİRLİĞİYLE
İKSV GENÇ SANATÇI FONU
CONSULATE GENERAL OF BRAZIL ISTANBUL

■ İstanbul Tiyatro Festivali, 30. edisyonunda İstanbul Devlet Opera ve Balesi ile ortak bir prodüksiyona imza atıyor. Günümüzün dikkat çeken koreograflarından Fernando Melo'nun 2023'te Danish Dance Theatre ve Copenhagen Phil işbirliğiyle yarattığı *Rüzgâr Ağacı* (*Leaning Tree*), bu kez MDTistanbul dansçılarıyla yeniden sahneye taşınıyor.

Brezilya doğumlu Fernando Melo, GöteborgsOperans, Atterballetto ve Introdans gibi uluslararası dans toplulukları için ürettiği koreografilerinde dans, tiyatro ve opera arasında dolaşan kendine özgü bir sahne dili kuruyor. Zaman ve mekân algısını bükerek yarattığı illüzyonlar, gerçek ile düş arasında gidip gelen atmosferlerin kapısını aralıyor.

Danimarkalı ressam Vilhelm Hammershøi'nin esrarengiz dünyasından esinlenen *Rüzgâr Ağacı*, ilk bakışta dingin görünen bir dünyanın içindeki tekinsiz hareketi takip ediyor. Bedenler beliriyor ve kayboluyor, hareketler ağır çekime dönüşüyor, mekân sürekli biçim değiştiriyor. Işık, sahne düzeni ve koreografi bir araya geldikçe, seyircinin gördüğü şeye duyduğu güven sarsılıyor; gerçek ile yanılsama arasındaki sınır giderek belirsizleşiyor.

Signe Lykke'nin eser için bestelediği senfonik müzik, dansa eşlik eden bir arka plan olmaktan çıkarak bu dünyanın temel unsurlarından birine dönüşüyor. Raphael Frisenvænge Solholm ve Fernando Melo'nun tasarladığı değişken sahne düzeniyle birlikte müzik, beden ve ışık, sürekli dönüşen tek bir sahne evreni yaratıyor.

İstanbul Tiyatro Festivali ve İstanbul Devlet Opera ve Balesi ortak yapımı olarak MDTistanbul dansçılarıyla yeniden sahneye taşınan *Rüzgâr Ağacı*, Fernando Melo'nun koreografik dünyasını İstanbul'un çağdaş dans sahnesiyle buluşturuyor. Melo'nun farklı bedenlerle yeniden kurduğu bu dünya, hareketin, müziğin, ışığın ve mekânın sürekli birbirini dönüştürdüğü bir deneyime dönüşüyor. Seyirciyi gördüklerinin gerçekliğinden kuşku duymaya çağıran *Rüzgâr Ağacı*, düş ile gerçek arasındaki mesafeyi giderek belirsizleştiren, algının sınırlarında dolaşan bir sahne evreni kuruyor.









FERNANDO MELO

■ Brezilya'nın Rio de Janeiro kentinde doğan ve İsveç'te yaşayan Fernando Melo; dans, tiyatro ve opera alanlarında çalışan bir koreograf ve yönetmen. On altı yaşında Viyana Devlet Operası Bale Okulu'nda eğitim almak üzere burs kazanan Melo, kariyerini Avrupa'da sürdürerek GöteborgsOperans Danskompani, Danish Dance Theatre, Skånes Dansteater, Introdans, Aterballetto, Ballet Hispánico ve Deutsche Oper am Rhein gibi uluslararası topluluklar için koreografiler üretti. Opera alanında ise La Monnaie, Royal Danish Opera, Théâtre du Capitole, Oper Köln ve Malmö Opera gibi kurumlarla çalıştı. Melo'nun sahne dili, dansı görsel sanatlar, tiyatro ve müzikle buluşturan; zaman, mekân ve gerçeklik algısını dönüştüren koreografik dünyalar kurmasıyla öne çıkıyor. Sahne illüzyonları, hareketin yavaşlatılması, bedenin mekân içindeki algısının değiştirilmesi ve düşsel atmosferler; çalışmalarında tekrar eden

unsurlar arasında. *Leaning Tree* (*Rüzgâr Ağacı*) bu yaklaşımın belirgin örneklerinden biri. 2023'te Danish Dance Theatre ve Copenhagen Phil işbirliğiyle hayat bulan eser; Melo'nun koreografisi ve yönetimiyle, Signe Lykke'nin özgün senfonik müziğini görsel ve fiziksel bir sahne dünyasında buluşturuyor. Sahne üretimlerinin yanında dans filmleri de yaratan Melo, *Mahjong* adlı filmiyle San Francisco Dance Film Festival'de 2010 Audience Award ödülünü aldı. Son yıllarda Introdans ve Aterballetto gibi topluluklarla yeni çalışmalarını sürdüren sanatçı, güncel üretimlerinde de farklı sanat disiplinleri ve sahne biçimleri arasındaki sınırları araştırmaya devam ediyor.

FERNANDO MELO İLE SÖYLEŞİ



1. Çalışmalarınızda zamanı, mekânı ve gerçekliği nasıl algıladığımızla ilgilendiğinizi söylüyorsunuz. Bu ilgi sizin için nerede başladı ve *Rüzgâr Ağacı*'na nasıl taşındı?

Bu ilginin belirli bir anda başladığını söyleyemem, sanırım koreografi ve tiyatroyla çalıştıkça doğal olarak gelişti. Zaman içinde, gerçeklik algımızın aslında ne kadar öznel olduğu giderek daha fazla ilgimi çekmeye başladı. Örneğin zaman, duygusal durumumuza bağlı olarak inanılmaz hızlı ya da son derece yavaş akabiliyor. Duygusal durumumuz da mekândan, sesten, ışıktan ya da başka bir bedenin hareketinden etkilenebiliyor. Bir koreograf olarak benim ilgimi çeken de bu unsurlarla çalışarak seyircinin zaman ve mekân algısını değiştirmek ve belki de nasıl hissettiğini dönüştürmek. Bu mesele *Rüzgâr Ağacı*'nda çok belirgin hâle geldi. Algıyı sürekli değişen ve istikrarsız bir şey olarak ele almak, seyirciyi perspektifler arasında sürekli hareket eden bir oyunun içine davet etmek istedim. Yapıt, değişen görüntüler aracılığıyla insanların birbirine yaklaştığı ve uzaklaştığı anlar arasında gidip geliyor.

2. *Rüzgâr Ağacı* bir bakıma Vilhelm Hammershøi'nin resimlerinden esinleniyor. Hammershøi'nin iç mekânlarında, sessizliğinde ve mekânı kullanma biçiminde harekete çevirmek istediğiniz şey neydi?

Yaratım sürecinin başında, sahne tasarımını kurarken ve zihnimde canlandırırken, kafamda zaten oluşmaya başlamış görüntülere karşılık gelen referanslar arıyordum. Uzun yıllardır Hammershøi'nin büyük bir hayranıyım ve onun dünyasının aradığım şeyle çok güçlü bir biçimde örtüştüğünü fark ettim. Özellikle iç mekânlarının atmosferi ilgimi çekiyordu; sessizlik, yalnızlık, gerilim, soluk renkler ve çoğu zaman bize sırtlarını dönmüş figürler... Bu figürlerde insanı merakta bırakan bir gizem var; ama bir yandan da son derece tanıdık, insani bir yanları var. Tanıdık, gündelik bir mekâna bakıyorsunuz ama yüzeyin altında başka şeylerin olup bittiğini hissediyorsunuz. Bu da, iç dünyamızla başkalarına gösterdiğimiz dış görünüş arasındaki ilişkiye duyduğum ilgiyle mükemmel bir uyum sağlıyordu. *Rüzgâr Ağacı*'nın renkleri, sahne tasarımı ve ışığı büyük ölçüde bu dünyadan etkilendi.

3. *Rüzgâr Ağacı*'nda sahnede ne olup bittiğine dair sürekli bir belirsizlik var. Bedenler belirip kayboluyor, hareketler yavaşlıyor, mekânın kendisi dönüşüyor. Seyirciyi yalnızca "kandırmaya" çalışmadan, bir yanılsamayı nasıl yaratıyorsunuz?

Aslında sadece yanılsamayı yaratmış olmakla hiç ilgilenmiyorum, stüdyoya girip "Seyirciyi nasıl kandırabilirim?" diye düşünmüyorum. Bir kavram, birtakım sorular ve fiziksel bir ortamla yola çıkıyorum; sonra araştırmaya başlıyoruz. Mümkün olduğunca çok seçenek deniyoruz. Bazen onlarca, hatta yüzlerce küçük fikir ve eskiz ortaya çıkıyor. Sonra, ara sıra, sihirli bir şey ortaya çıkıyor. Yanılsama olarak algılanabilen şeyler aslında bu sürecin içinden çıkan keşifler. Bunlar da dansçıların bedenleri, sahne tasarımı, ışık, zamanlama ve perspektifin birbiriyle karşılaşmasının yarattığı olanakları araştırırken ortaya çıkıyor.

4. Dansçılar bazen tek tek bedenler olarak hareket ederken, bazen de daha büyük, neredeyse organik bir yapının parçasına dönüşüyor. Koreografinizde bireysel bedenle kolektif beden arasındaki ilişkiyi nasıl düşünüyorsunuz?

Bireysel bedenle kolektif bedeni, birlikte beste yapabileceğim iki güzel öğe olarak görüyorum. Bazen bir koreograf olarak önümde bir ya da iki beden oluyor. Bazen yirmi ya da daha fazla. Her durum bambaşka olanaklar açıyor. Ama benim için her şey yapıtın neyi amaçladığına dönüyor. Sırf etkileyici göründüğü için bir grup görüntüsü yaratmakla ilgilenmiyorum. Kendime, bu görüntünün duygusal olarak ne yaptığını ve çok sayıda bedeni kullanmanın yapıtın "neden"ine nasıl hizmet ettiğini soruyorum. Bu ölçekler arasında hareket etmekte çok güzel bir şey var. Bir an tek bir insana çok yakından bakıyoruz, bir sonraki anda o insan kendisinden çok daha büyük bir şeyin içinde kayboluyor.

5. Signe Lykke'nin senfonik bestesi, koreografiye eşlik etmekten çok yapıtın fiziksel dünyasını biçimlendiriyor gibi görünüyor. Müzikle kurduğunuz diyalog hareketi nasıl etkiledi ve beste geliştikçe koreografi de değişti mi?

Müzikle oldukça sıradışı ve karmaşık bir yaratım sürecimiz oldu. Yaklaşık ilk iki ay boyunca dansçılarla tamamen müziksiz çalıştım. Yapıtın ilk taslağını sessizlik içinde oluşturduk. Signe de bu sürecin bazı bölümlerinde provaları izliyor, hareketleri gözlemliyor ve notlar alıyordu. Sonra yaklaşık altı aylık bir ara verdik; o da bu sırada orkestra için besteyi tamamladı. Yeniden bir araya geldiğimizde MIDI versiyonuyla çalışmaya başladık ve elbette bunun sesi gerçek bir orkestradan çok farklıydı. Bu noktada koreografiye geri döndüm ve Signe'nin bestesine uyum sağlayacak şekilde büyük ölçüde yeniden çalıştım.

Başlangıçta müzik koreografiye tepki olarak yaratılıyordu; daha sonra ben onun yarattığı müziğe tepki vererek koreografiyi yeniden şekillendirdim. İşin olağanüstü tarafı, gerçek orkestrayı dansçılarla birlikte prömiyerden yalnızca dört gün önce duyduk. O zamana kadar duyduğumuz MIDI dünyası bir anda devasa, fiziksel bir orkestra sesine dönüştü ve bir şekilde yapıtın üzerine tam oturdu.

6. İlk yapımında *Rüzgâr Ağacı*, Danish Dance Theatre ile Copenhagen Phil'i bir araya getiriyordu. Şimdi yapıtla MDT İstanbul'un bedenleri aracılığıyla yeniden karşılaşmak sizin için ne ifade ediyor? Daha önce yaratılmış bir koreografiyi yeni bir dansçı grubunun yorumlaması neleri değiştiriyor?

Bir yapıt yeni bir kadro tarafından yorumlandığında kendi başına yeni bir hayat kazanıyor. Bir koreograf olarak bunu inanılmaz güzel buluyorum. Koreografiyi, yapıyı, zamanlamayı ve niyetleri koruyabilirsiniz ama ilk dansçıları yeniden üretmeniz ne mümkün ne de gerekli. Her performansçı beraberinde farklı bir fiziksel özellik, kişilik, geçmiş ve bakış açısı getiriyor. MDT İstanbul dansçılarının bu çok katmanlı ve karmaşık yapıta nasıl yaklaşacağını ve ona neler katacağını gerçekten merak ediyorum. Onların ilk yapımı taklit etmelerini istemiyorum; yapıtın içine girmelerini, onu yaşamalarını ve sonunda kendilerine ait kılmalarını istiyorum.

7. Bir yapıt bir topluluktan ve kültürel bağlamdan başka bir topluluğa ve ülkeye taşındığında neyin korunmasını, neyin değişmesini istersiniz?

Benim için önemli olan şeylerden biri, seyirciye bir şeyin tam olarak ne anlama geldiğini nadiren söylemek. Anlatı unsurlarıyla çalışıyorum ama ille de bir hikâye anlatmıyorum. Bunları çoğu zaman birer yapboz parçası gibi düşünüyorum. Parçaları seyircinin önüne koyuyor ama aralarındaki bazı bağlantıları bilinçli olarak açıkta bırakıyorum. İdeal olarak her sahne birden fazla yoruma açık olmalı. Seyirci de yapıtı kendi anıları, deneyimleri, kültürü, yaşı ve duygusal durumuyla tamamlıyor. Bu anlamda performans biraz aynaya benziyor, farklı insanlar aynı şeye bakıp bambaşka şeyler görebiliyor. Dolayısıyla *Rüzgâr Ağacı* başka bir ülkeye ve kültürel bağlama gittiğinde anlamının korunması gerektiğini düşünmüyorum; hatta umarım korunmaz. Korumak istediğim şey yapıtın kesinliği, atmosferi, kendi iç mantığı ve bu farklı yorumların ortaya çıkmasını mümkün kılan koşullar. Ama seyircinin yapıtın içinde gördüğü şey onlara ait. Bence böyle bir çalışma yapmanın en güzel taraflarından biri de bu.

8. Çalışmalarınız dans, tiyatro ve opera arasında hareket ediyor. Bu farklı biçimlerde çağdaş dansta tek başına bulamayacağınız ne buluyorsunuz?

Her sanat biçimi birbirinden tamamen farklı kaynaklar, nitelikler ve zorluklar sunuyor. Operada sahip olduğum bazı imkânlar çağdaş dansta hiç yok; dansın sahip olduğu bazı özgürlükleri de opera ya da tiyatroda bulmak çok zor. Kendimi farklı dünyalarda hep biraz dışarıdan gelen biri gibi hissettim. Opera çalışırken bir koreograf ve görsel sanatçının gözleriyle bakıyorum, dans çalışırken çoğu zaman teatral, sinematografik ya da sahne tasarımına ilişkin düşünüyorum. Bu dışarıdan bakma hâlini çok değerli buluyorum. Çünkü bana, belirli bir geleneğin içinde bütün hayatını geçirmiş birinin artık doğal kabul edebileceği şeyleri sorgulama imkânı veriyor. Bir şeyin dansa mı, tiyatroya mı, operaya mı yoksa görsel sanata mı ait olduğunu tanımlama ihtiyacı hissetmiyorum. Benim için daha önemli olan şu, bu biçim bana hangi imkânları sunuyor ve ben bunları seyirciyi etkileyebilmek için nasıl kullanabilirim?

9. *Rüzgâr Ağacı*'nda geleneksel anlamda çok az anlatı olmasına rağmen güçlü bir gizem ve beklenti duygusu oluşuyor. Ortada takip edilecek bir hikâye yokken seyirciye bir şeylerin olduğunu hissettiren nedir?

Anlatı unsurlarını kullanıyorum ama seyirciyi duygusal bir yolculuktan geçirmek için; onlara bir hikâye anlatmak için değil. İnsan olağanüstü bir anlam üretme makinesi. Bize üç bilgi verdiğiniz anda aralarında ilişkiler kurmaya başlıyoruz. Nedenler, geçmişler, niyetler ve sonuçlar yaratıyoruz. Dolayısıyla asıl anlatı seyircinin zihninde gerçekleşiyor. İşimi iyi yaptıysam *Rüzgâr Ağacı* için tek bir doğru yorum olmamalı, salondaki insan sayısı kadar farklı yorum ortaya çıkabilmeli.

10. *Rüzgâr Ağacı*'nı ilk yaratımından birkaç yıl sonra yeniden ele aldığınızda yapıtla ilişkinizde ne değişti? İlk yaptığınızda göremediğiniz neleri şimdi keşfediyorsunuz?

Var olan bir yapıtı yeniden ele almak çok ilginç, çünkü kaçınılmaz olarak onu yaratan kişi artık aynı kişi olmuyor. Bir yapıtı yaratırken sürecin o kadar içindesiniz ki bazen dışarıdan bakamıyorsunuz. Yıllar sonra bir mesafe oluşuyor. Yeni anlamlar keşfetmeye, belki ilk yaptığınızda farkında olmadığınız ilişkileri ve ayrıntıları görmeye başlıyorsunuz. Sonra yeni dansçılar başka bir katman ekliyor. Çok yakından bildiğiniz bir malzemeyi başka birinin yorumladığını görmek, yapıtı anlama biçiminizi tamamen değiştirebiliyor. Ayrıca yapıtın bambaşka bir seyirciyle ve kültürel bağlamla karşılaşacak olması da beni çok meraklandırıyor. Bu nedenle *Rüzgâr Ağacı*'na geri dönmek aslında geçmişi yeniden yaratmaya çalışmak değil. Yapıtın bugün yeniden canlanmasına izin vermek.



KAFES ARKASI GÜNAHKÂRLARI: SİLAHŞÖR KIZI RABİA HANIM

Yazan
Reşad Ekrem Koçu

Uyarlayan
Lara Lakay

Oynayan
Bedir Bedir

Yaratıcı Yapımcılar
Tülin Özen, Yağmur Dolkun

Dramaturji
Yavuz Gözeler

Müzik Direktörü
Gökçe 'CheChe 'Gürçay

Sahne Amiri
Umutsu

Koordinatör
Elifnaz Öngören

Afiş
Cansu Çakar

Teşekkürler
Phebus Müzayede, Şükrü Oral

Dış Göz
Tansu Biçer

PHEBUS MÜZAYEDE EVİ

24 EKİM CUMARTESİ 15.00, 20.30
25 EKİM PAZAR 18.00, 20.30

Yaklaşık 60' sürer; ara yoktur.

18+

FESTİVAL ARTI *Cem Erciyes, Hülya Balcı, Serdar Soydan ve Yağmur Dolkun ile "Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul'u" Söyleşisi* *(bkz. sf. 93)*

■ Bir müzayede salonunda satılan şey bazen yalnızca bir eşya değildir. Bir hikâye, bir sır, bir suç ya da yüzyıllar boyunca saklanmış bir arzu da vitrinde yerini alabilir. *Kafes Arkası Günahkârları: Silahşör Kızı Rabia Hanım*, Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul'un karanlıkta kalmış hikâyelerinden birini bugünün İstanbul'unda, Asmalımescit'teki Phebus Müzayede Evi'nin gerçek mekânında yeniden kuruyor.

Koçu'nun *Kafes Arkası Günahkârları* kitabındaki aynı adlı anlatıdan yola çıkan Lara Lakay'ın uyarlaması; 17. yüzyıl İstanbul'unda geçen bir şehvet, iktidar ve özgürlük hikâyesini klasik bir dönem oyunu olarak sahnelemek yerine, günümüzde bir müzayedeye taşıyor. Silahşör kızı Rabia Hanım'ın İstinye'deki yalısından geriye kaldığı varsayılan eşyaları birer birer satışa çıkarılırken, her lot geçmişte yaşananların başka bir parçasını ortaya çıkarıyor. Gümüş bir şamdan, sırma işlemeli bir perde, bir çift terlik, bir elmas yüzük, üç telli bir Çerkes sazı ya da infaz taşları; giderek Yusuf, Letaif ve Rabia Hanım arasındaki tutkulu ve tehlikeli ilişkinin izlerine dönüşüyor. Bu nedenle Phebus Müzayede Evi, oyunun yalnızca mekânı değil, anlatının kendisinin bir parçası. Seyirci salona girdiğinde bir tiyatro izleyicisi olmaktan çıkarak müzayedenin katılımcısına dönüşüyor; önündeki nesnelere, hikâyelere ve onların değerine başka bir gözle bakmaya davet ediliyor. Bu tekinsiz satış gecesinde tarih, bir arşiv olmaktan çıkıp yeniden alınıp satılan, yorumlanan ve sahiplenilen bir şeye dönüşüyor. Konseptin temelindeki bu dönüşüm, geçmişteki İstinye Yalısı'nı bugünün elitist ve mesafeli kurumsal dünyasını temsil eden Phebus Müzayede Evi ile karşı karşıya getiriyor.

Geçtiğimiz sezon *Çerkes Rıdvan'ın Dolabı* ile Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul hikâyelerini geleneksel tiyatro mekânından çıkarıp tarihi bir hana taşıyan yaratıcı ekip, bu kez başka bir mekânın kimliğinden yola çıkıyor. Koçu'nun dünyasındaki skandal, dedikodu, arzu ve şiddet; müzayedenin kurumsal dili, canlı müzik, görüntüler ve seyirci katılımıyla günümüz İstanbul'una taşınıyor. Böylece tarihi bir hikâyeyi yeniden canlandırmak yerine, onun bugün nasıl sergilenebileceği, kim tarafından sahiplenilebileceği ve hatta ne pahasına satın alınabileceği soruluyor.

Kafes Arkası Günahkârları: Silahşör Kızı Rabia Hanım, çağdaş anlatı tiyatrosunu canlı müzik, kabare estetiği ve interaktif bir müzayede kurgusuyla buluşturuyor. Phebus'un gerçek mekânı, seyircinin elindeki pey numarasından sahne üzerindeki nesnelere kadar oyunun bütün parçalarını birbirine bağlıyor. Her yeni lot, Rabia Hanım'ın yalısına biraz daha yaklaşırken, müzayede gecesi de giderek bir tiyatro gösterisinden çok, İstanbul'un geçmişinden çıkarılmış karanlık bir sırrın canlı tanıklığına dönüşüyor.

Koçu'nun yüzlerce yıl önce yazıya geçirdiği bir İstanbul skandalı, bu kez vitrinde, kürsüde ve seyircinin hemen yanı başında yeniden dolaşıma giriyor. *Kafes Arkası Günahkârları: Silahşör Kızı Rabia Hanım,* geçmişin hikâyelerini anlatmanın ötesine geçiyor; onları bugünün İstanbul'unda yeniden sergiliyor, değer biçiyor ve satışa çıkarıyor.

YAĞMUR DOLKUN İLE SÖYLEŞİ



1- Bu yıl 30. edisyonuyla seyirciyle buluşmaya hazırlanan İstanbul Tiyatro Festivali programında yer almak ve üretiminizi festival izleyicisiyle buluşturmak sizin için nasıl bir anlam taşıyor?

İstanbul Tiyatro Festivali bizim için farklı tiyatro dillerinin, yeni üretim biçimlerinin ve seyirciyle başka türlü ilişki kurma ihtimallerinin karşılaşabildiği önemli bir alan. Biz de İstanbul'un hafızasıyla, mekânlarıyla ve bu mekânlarda birikmiş hikâyelerle çalışan işler üretiyoruz. Geçtiğimiz yıl festival kapsamında *Çerkes Rıdvan'ın Dolabı* ile yine Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul'una, mekâna özgü bir üretim üzerinden yaklaşmıştık. Bu nedenle bu yıl *Kafes Arkası Günahkârları: Silahşör Kızı Rabia Hanım* ile 30. edisyonda yer almak, hem bu araştırmanın devamı hem de İstanbul'la kurduğumuz ilişki açısından bizim için özel bir anlam taşıyor.

2- Bu işi üretme sürecinde sizi harekete geçiren temel sorular, meseleler ya da arayışlar nelerdi? Bu üretimde nasıl bir çalışma süreci izlediniz?

Çıkış noktamız Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul'u anlatma biçimiydi. Koçu'nun dünyasında tarih yalnızca büyük olaylardan ve önemli kişilerden oluşmuyor; şehrin kenarında kalmış karakterler, arzular, suçlar, söylentiler, eşyalar ve gündelik hayat da tarihin parçası hâline geliyor. Bizi özellikle bu bakış cezbetti. *Silahşör Kızı Rabia Hanım* hikâyesini çalışırken de "Bu hikâyeyi bugün neden ve nasıl anlatıyoruz?" sorusundan hareket ettik. Metni doğrudan dramatize etmek yerine, hikâyenin içindeki arzu, iktidar, şiddet ve mülkiyet ilişkilerine baktık. Ardından bunları seyircinin yalnızca izlemediği, fiziksel olarak da dâhil olduğu bir yapı içinde nasıl yeniden kurabileceğimizi araştırdık. Müzayede fikri de bu süreçte merkezi bir dramaturjik araç hâline geldi.

3- Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul hikâyelerinden birini bugünün İstanbul'una taşırken, geçmişi yeniden canlandırmak yerine onunla nasıl bir ilişki kurmak istediniz?

Koçu'nun İstanbul'u zaten çok katmanlı, tekinsiz, kimi zaman abartılı ve söylentiyle tarih arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir dünya. Biz de bu niteliği koruyarak geçmiş ile bugün arasında doğrudan bir köprü kurmaya çalışıyoruz. Tarihi temsil etmekten çok onun bugünde bıraktığı izlerle ilgileniyoruz. Böylece seyirci geçmişe uzaktan bakan biri olmaktan çıkıp, o hikâyenin içindeki arzuların, değer yargılarının ve güç ilişkilerinin bugün hâlâ ne kadar tanıdık olduğunu fark edebiliyor.

4- Oyunu Phebus Müzayede Evi gibi gerçek ve tarihi bir mekânda kurmanızın, anlatının biçimini ve seyirciyle ilişkinizi nasıl değiştireceğini düşünüyorsunuz? Mekânı seçerken sizin için belirleyici olan neydi?
Bizim için mekân bu işin dekoru değil, dramaturjisinin bir parçası. Phebus'u seçmemizin en önemli nedenlerinden biri de buydu. Gerçek bir müzayede evinde olmak, kurduğumuz müzayede fikrini temsilden çıkarıyor; seyirci içeri girer girmez oyunun dünyası ile gündelik gerçeklik arasındaki sınır bulanıklaşmaya başlıyor. Aynı zamanda tarihsel katmanları olan gerçek bir İstanbul mekânında Koçu'nun İstanbul'una ait bir hikâyeyi anlatmak, işin hafıza boyutunu güçlendiriyor. Dolayısıyla mekân yalnızca atmosfer yaratmıyor, oyunun nasıl oynandığını ve seyircinin hikâyeyle nasıl ilişki kurduğunu doğrudan belirliyor.

5- Seyircinin müzayedeye katıldığı, nesnelere pey verdiği ve hikâyeyi bu etkileşim üzerinden takip ettiği bir yapı kuruyorsunuz. Seyirciyi oyunun parçası hâline getirmek sizin için neyi mümkün kılıyor? Ve bir müzayede aracılığıyla Koçu'nun dünyasındaki arzu, iktidar ve mülkiyet meselelerini bugüne taşımak nasıl bir anlam kazanıyor?
Müzayede bizim için seyirci katılımını sağlayan eğlenceli bir formdan öte, hikâyenin temel meselelerini açan bir mekanizma; çünkü çok basit ama güçlü bir soru soruyor: Bir şeye sahip olmak için ne kadar ileri gidersiniz ve ona biçtiğiniz değeri ne belirler? Bu nedenle seyircinin katılımı bizim için hikâyeyi "interaktif" kılmaktan daha fazlasını ifade ediyor. Seyirciye dışarıdan izlediği bir iktidar ve arzu hikâyesi anlatmak yerine, onu küçük kararlarla bu sistemin içine yerleştiriyoruz. Koçu'nun geçmişte anlattığı insanların arzularıyla bugünün seyircisinin arzusu bir anlığına aynı masada buluşuyor.



© MEHMET EROĞLU

BİR ÇEYİZ SÖZLEŞMESİ

484

Yazan
Elif Özge Maltepe

Yöneten
Murat Daltaban

Oynayanlar
Metin Akdülger, Gizem Güçlü, Selin Tâli, Tan Temel, Pınar Yıldırım

Hareket Tasarımı
Tan Temel

Kostüm Tasarımı
Deniz Göl

Yardımcı Yönetmen
Özlem Daltaban

Yönetmen Yardımcısı
Berkay Özcan

Ses Tasarımı
Okan Temizarabacı

Işık Tasarımı
Cem Yılmazer

Yapımcı
Elif Özge Maltepe

Yapım Koordinatörü
Şevval Remziye Erdinç

Yapım Sorumlusu
Sude Ahlatlı

Prodüksiyon Amiri
Eyüp Çelik

Dekor Sorumlusu
Sergen Pasun, Mehmet Fatih Çelik

Dekor Uygulama
Sergen Pasun

Nakliye ve Lojistik Hizmetler
Deniz Co

Muhasebe Finans Yöneticisi
Kader Yoldaş

Görsel İletişim Tasarımı
Mehmet Eroğlu

Tarihsel Kaynakça
Orhan Türker

Teşekkürler
Ahmet Hilmi Özge, Orhan Türker, Peder Constantin, Leon Armanlı, Yeniköy Panayia Kilisesi, Yeniköy Rum Ortodoks Cemaati

YENİKÖY PANAYİA KİLİSESİ

30 EKİM CUMA 18.00, 20.30
31 EKİM CUMARTESİ 18.00, 20.30
1 KASIM PAZAR 18.00, 20.30

Yaklaşık 70' sürer; ara yoktur.

14+





19. yüzyıl Yeniköy'ünde bir evlilik için düzenlenen bir senet, 129 yıl sonra yeniden okunuyor. Nikolaos ve Sevasti Mumcis'in kızları Carolina'nın çeyizini kayıt altına alan belgede yetmiş Osmanlı lirası, on iki havlu, on iki keten masa örtüsü, elbiseler, bir kürk, bir ayna ve bir sandık sıralanıyor.

Elif Özge Maltepe'nin Orhan Türker'in arşiv çalışmasından hareketle kaleme aldığı *Bir Çeyiz Sözleşmesi*, bu kuru ve resmi listenin içinden bir aşk hikâyesi, bir mahalle ve bir hayat çıkarıyor. Murat Daltaban'ın sahneye taşıdığı performansta papaz senedi okurken, senetteki her eşya Antonios'un hafızasında başka bir kapı açıyor. Bir ayna Carolina'nın henüz olmadığı kadına bakışına, bir sandık evden ayrılmanın korkusuna, havlular ve kumaşlar ise kadınların görünmeyen emeğine dönüşüyor.

Böylece resmi bir belgenin diliyle kişisel hafızanın dili yan yana geliyor. Senet mülkiyeti, eşyayı ve parayı kayda geçirirken Carolina'nın düşüncelerini, korkularını ve sesini kaydetmiyor. Oyun tam da bu boşlukta ilerliyor; belgenin sustuğu yerde tiyatro konuşmaya başlıyor. Finalde Antonios'un sorduğu "Bir insan sevdiği kadını teslim alır mı?" sorusu, çeyiz sözleşmesinin kayıt altına aldığı mülkiyet ilişkisini yeniden düşünmeye açıyor.

Bir Çeyiz Sözleşmesi, 19. yüzyıl Yeniköy'üne ait tek bir belgeden yola çıkarak bir evliliği değil, o belgenin içinde ve dışında kalan hayatları sahneye taşıyor. Tarihin kaydettikleriyle unuttukları arasında, bir senedin satırlarından insan sesine uzanan bir tanıklık alanı kuruyor.

ELİF ÖZGE MALTEPE

Elif Özge Maltepe, yapımcı, kültür stratejisti ve disiplinlerarası çalışan bir yaratıcı. 2020'de performans, tiyatro ve kamusal buluşmaları bir araya getiren bağımsız üretim alanı 484 Urban Garden'ı kurdu. Kültür-sanat alanında yaratıcı yapım, proje geliştirme ve uluslararası işbirlikleri üzerine çalışıyor; farklı disiplinlerden sanatçılarla üretim modelleri geliştiriyor. Aynı zamanda kültür-sanat yazarlığı yapıyor, tiyatro ve performans sanatları üzerine eleştiri yazıları ile araştırma ve inceleme metinleri kaleme alıyor. Bugüne kadar birçok tiyatro ve performans projesinde yapımcı olarak görev aldı. Eurodram Uluslararası Tiyatro Ağı'nın Türkiye seçici kurulunda yer alıyor. Sosyoloji ve hukuk eğitimlerinin ardından Paris'te sahne sanatları ve kültür yönetimi alanında yüksek lisans yapan Maltepe, son dönemde araştırma ve yazı pratiğini; yaşayan tarih, kent sosyolojisi ve İstanbul'un çok katmanlı hafızası ekseninde geliştiriyor. Rum cemaatinin kent belleğindeki izlerinden beslenerek yazdığı ilk oyunu, 19. yüzyıl Yeniköy'ünde geçen bir düğün gecesi üzerinden hafıza ve aidiyet meselelerini sahneye taşıyor.

MURAT DALTABAN

1992 DTCF Tiyatro Bölümü Oyunculuk Anasanat Dalı mezunu olan Daltaban kariyerine İstanbul Şehir Tiyatroları'nda başladı. 2005'te kurduğu DOT Tiyatro ile Türkiye'de çağdaş tiyatroya yeni bir soluk getirdi, kurumun sanat yönetmeni olarak ulusal ve uluslararası pek çok dikkat çekici yapıma imza attı. Lyceum Edinburgh ve Edinburgh Uluslararası Festivali ve DOT ortak

yapımı *Gergedanlar* oyunuyla İskoçya Tiyatro Ödülleri'nde (CATS) "En İyi Yönetmen" ve "En İyi Yapım" ödüllerine layık görüldü. Türkiye'de DOT oyunlarıyla birçok ödül kazandı. 2022-2024 yılları arasında NKT'nin Genel Sanat Yönetmenliği'ni yaptı, Nilüfer'de orman içinde kalıcı bir açık hava sahnesi kurdu, yönettiği *1984* oyunuyla Afife Tiyatro Ödülleri'nde "Yılın Yönetmeni" ve "Yılın Oyunu" ödüllerini kazandı. Günümüzde Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanının uluslararası sahne uyarlaması çalışmalarını David Greig ve Lyceum Edinburgh Tiyatrosu ile birlikte yürütüyor, İstanbul ve Edinburgh merkezli sanatsal üretimlerine devam ediyor.

EKİPLE SÖYLEŞİ



1- Bu yıl 30. edisyonuyla seyirciyle buluşmaya hazırlanan İstanbul Tiyatro Festivali programında yer almak ve üretiminizi festival izleyicisiyle buluşturmak sizin için nasıl bir anlam taşıyor?

MURAT DALTABAN: Bir festivalin benim için değeri sanatsal olarak neyi mümkün kıldığıyla ilgili. Farklı tiyatro dillerinin yan yana gelmesi, kendi yaptığımız işe yeniden bakmamızı sağlıyor. Seyirci de izlediği işler arasında ilişkiler kuruyor; bir oyunda açılan soru başka bir oyunda beklenmedik bir karşılık bulabiliyor. Böyle bir karşılaşmanın içinde olmak kıymetli. Festivalin otuzuncu edisyonunda, geçmişten gelen bir belge üzerinden bugüne sorular yönelten bir işle yer almak ayrıca anlamlı. Bir çeyiz senedi, bir hayatın hangi unsurlarının kayda değer bulunduğunu gösteriyor. Eşyalar kayıt altına alınırken; o hayatı yaşayacak kişinin arzusu, korkusu, geleceğe ilişkin düşünceleri nerede duruyor? Benim ilgimi çeken bu sorunun bugün de açık olması. Bu işi festival seyircisiyle buluştururken arzum; geçmişe rahat bir mesafeden bakmanın güçleşmesi, seyircinin o belgede kendi hayatını düzenleyen kabulleri de fark etmesi ve nihayetinde evlilik, aile, mülkiyet hakkında bize doğal gelen şeylerin nasıl kurulduğunu birlikte sorgulayabilmek. Festivalin açtığı en verimli alanın böyle bir düşünme ve tartışma alanı olduğunu düşünüyorum.

2- Bu işi üretme sürecinde sizi harekete geçiren temel sorular, meseleler ya da arayışlar nelerdi? Bu üretimde nasıl bir çalışma süreci izlediniz?

ELİF ÖZGE MALTEPE: Temel mesele yaşadığım yere biraz daha dikkatli bakma ihtiyacıydı. Yeniköy'de kiliseyle aynı sokakta yaşıyorum; her sabah saat sekizde çan sesini duyuyorum, aynı mahallede ezan sesini de duyuyorum. Ama benim için mesele hiçbir zaman bu sesleri yan yana koyup romantik bir "mozaik" anlatısı kurmak olmadı. Tam tersine burada yaşamanın, bu mahallenin içinde olmanın bende yarattığı bir sorumluluk duygusu vardı. "Burada gerçekten kimler yaşamış?", "Bugün hâlâ kimler burada?", "Bu mahallenin hafızası nerede duruyor?", "Bir yere ait olmak ne demek?" gibi soruların peşine düşmeye başladım. Biraz da mahalleli olmanın hakkını vermek istedim. Sadece geçmişe bakmak değil, geçmişin bugünle nerede kesiştiğini anlamak; burada yaşamış, yaşayan, bir şekilde bu hikâyenin parçası olmuş insanları bulmak ve onları dinlemek istedim. Oyunun çıkış noktası da bu araştırma sürecinde karşıma çıkan 1897 tarihli bir çeyiz sözleşmesi oldu. Gerçek bir belge üzerinden, bundan 129 yıl önce aynı mahallede yaşanmış bir hayatın izini sürmeye başladım. Belgenin içindeki isimler, eşyalar, ilişkiler ve gündelik hayat, bana görkemli tarih anlatılarından çok daha yakın geldi. Bir ev kurmak için yazılmış birkaç satırın; aslında bir mahallenin, bir topluluğun ve kadınların hayatına dair ne kadar çok şey taşıyabildiğini fark ettim. Çalışma sürecinde bu yüzden yalnızca arşivlere ve yazılı kaynaklara değil, yaşayan hafızaya da baktım. Yeniköy'ün eski sakinleriyle, Rum toplumunun geçmişine ve bugününe dair bilgi sahibi olan insanlarla konuştum; kilise çevresindeki hafızayı, isimleri, gündelik hayatı, unutulmuş hikâyeleri dinledim. Bir yandan da elimdeki tarihsel malzemeyi bugünün gözünden yeniden düşünmeye çalıştım. Benim için bu çalışma, geçmişte kalmış bir hikâyeyi yeniden anlatmaktan çok, yaşadığım yere daha fazla yaklaşma ve onu gerçekten tanıma çabası oldu. *Bir Çeyiz Sözleşmesi* biraz da bunun sonucu: Daha çok buralı olmak, buralı olanları bulmak, dinlemek ve onların bıraktığı izlerin peşinden gitmek.

3- 19. yüzyıldan kalma gerçek bir çeyiz senedinin bir tiyatro projesine dönüşme fikri nasıl ortaya çıktı? Projenin ilk ortaya çıkışından bugünkü hâline gelene kadar neler değişti?

ELİF ÖZGE MALTEPE: Projenin ilk hâli tek kişilik bir oyun olarak yazdığım bir anlatıydı. Gerçek bir çeyiz senedinden yola çıkarak, 19. yüzyılın sonlarında Yeniköy'de yaşanmış bir hayatı bugünün içinden anlatmak istiyordum. Murat Daltaban'la birlikte çalışmaya başladığımızda metnin yapısı da değişmeye başladı. Murat, metni tek bir anlatıcının üzerinden ilerletmek yerine bölmek, farklı seslere ve bedenlere dağıtmak, anlatıcı odaklı ve çağdaş bir reji dili kurmak istedi. Böylece başlangıçta tek kişinin taşıdığı hikâye, zamanla birden fazla kişinin birbirine devrettiği, parçalı ve katmanlı bir anlatıya dönüştü. Benim için de metnin kendi başına yazılmış bir şey olmaktan çıkıp sahnede yeniden kurulması süreciydi bu. Ama projenin asıl mucizesi, metin ortaya çıktıktan sonra gerçekleşti. Oyunda gerçek bir şahsiyet olarak yer alan Karolyan'ın torunu Tanaş Bey'in, 90 yaşında hâlâ Paşabahçe'de yaşadığını öğrendim. Bunun üzerine bütün ekip Yeniköy'den Paşabahçe'ye gittik ve Tanaş Bey'le tanıştık. O ana kadar elimizde bir belge, isimler, tarihler ve bunlardan hareketle kurduğumuz bir hikâye vardı. Bir anda hikâyenin yaşayan bir devamıyla karşı karşıya geldik. Tanaş Bey'le tanışmamızdan sonra kurgu ile gerçeklik arasındaki sınır bizim için başka bir yere taşındı. Çünkü artık yalnızca 1897'de yaşamış insanların

hikâyesini hayal etmiyor; o insanların torunuyla aynı odada oturuyor, onu dinliyor ve geçmişin günümüzde hâlâ nasıl bir karşılığı olduğunu görüyorduk. Oyunun bugünkü hâli biraz da bu karşılaşmanın sonucu. Başlangıçta bir belgeden yola çıkarak yazılmış tek kişilik bir anlatıyken, süreç içinde oyuncuların, mekânın, araştırmanın ve gerçek insanların birbirine karıştığı bir yapıya dönüştü. Tanaş Bey'le karşılaşmamız ise bu yolculuğun en beklenmedik ve en kıymetli anıydı. Bir nevi metnin peşinden giderken, metnin gerçek hayatta bize geri dönmesi gibi.

4- Tarihsel bir belgeden yola çıkılarak yazılan bir oyunu gerçek bir mekânda sahnelemek, bu çalışmanın biçimini nasıl etkiledi? Mekân ile performans arasında nasıl bir ilişki kurmak istediniz?

MURAT DALTABAN: Bu çalışmada mekân biçimi etkilemedi, biçimi belirledi. Sıralama önemli; önce belge vardı, sonra mekân, en sonda oyun. Senet 1897'de Yeniköy'de yazılmış; oynadığımız kilise de aynı cemaatin, II. Mahmud'un fermanıyla kurulmuş yapısı. Yani bir belgeden doğmuş bir yapının içinde, başka bir belgeyi okuyoruz. Bu tesadüf değil, işin dramaturjik çekirdeği. Kâğıt üzerindeki bir kaydın, taşa dönüşmüş başka bir kaydın içinde ses bulması. Buradan çıkan temel karar şu: Hiçbir şeyi taklit etmiyoruz, 1897'yi canlandırmıyoruz, kostümle bir dönem kurmuyoruz, o düğün gecesini yeniden sahnelemiyoruz; senet okunuyor. Bunu bir kara kutuda yapsaydık, okuma bir "konsept" olurdu; kilisede yaptığımızda okuma bir tören oluyor, çünkü mekânın kendisi zaten okuma, tanıklık ve kayıt için inşa edilmiş. Kilise bizim için sahne değil, senedin asıl muhatabı. Biz sadece geç kalmış bir okumayı 129 yıl sonra olması gereken yerde yapıyoruz. Mekânla performans arasında kurmak istediğimiz ilişki de buradan geliyor: temsil değil, tanıklık. Seyirci bir hikâye izlemiyor; bir belgenin okunmasına şahit oluyor ve şahitlik, seyretmekten farklı bir sorumluluk taşır. Kilise seyirciyi zaten bu pozisyona koyar; taş duvarlar sesi tutar, geri verir, sözü söyleyenin malı olmaktan çıkarır. Mülkiyet, emek, korku ve sessizlik, o senedin satır aralarında kayıtlıdır; bizim yaptığımız bu satırların yankısını mekânın izin verdiği ölçüde duyulur kılmak. Bu tür bir çalışmanın tuzağı, mekânın "atmosfer" olarak tüketilmesi. Güzel bir kilisede güzel bir oyun oynamak kolaydır ve anlamsızdır. Bizim için mekân, ancak metnin söyleyemediği şeyi söylediği ölçüde meşru. Bu kilise, senedin sahiplerinin nefes aldığı, dua ettiği, muhtemelen o senedi hazırlayan ailelerin cenazelerinin kaldırıldığı yer ve bunu herhangi bir set kuramaz. O yüzden mekân bize bir estetik değil, bir etik verdi: belgeye ve belgenin sahiplerine karşı bir yükümlülük.

5- Senette kayıt altına alınan eşyalar ve bilgiler üzerinden bir hikâye kurarken, belgenin söylemediği şeylere nasıl yaklaştınız? Yazım sürecinde sizin için en önemli mesele neydi?

ELİF ÖZGE MALTEPE: Senet aslında çok az şey söylüyor. Bir ev kurmak için verilmiş eşyaları, miktarları, isimleri ve tarihi kayda geçiriyor. Ama o eşyaların kimlerin elinden geçtiğini, bir kadının o sandığı nasıl hazırladığını, nelerin konuşulduğunu ya da nelerin hiç konuşulmadığını bilmiyoruz. Benim için yazım sürecindeki en önemli mesele, tam da bu boşluklarda ne olduğunu kurcalamaktı. Bunu yaparken bugünün normallerini 129 yıl öncesine taşımamaya özellikle dikkat ettim. Bugün Yeniköy ile Paşabahçe arasında neredeyse hiç düşünmediğimiz bir ilişki var. Oysa araştırdıkça 129 yıl önce bu iki mahallenin birbirinden ne kadar beslendiğini, insanların nasıl gidip geldiğini, alışverişlerini, ilişkilerini, gündelik rutinlerini ve birbirlerinin hayatlarına ne kadar temas ettiklerini görmeye başladım. Bugün bize uzak görünen bir mesafenin o günün insanı için ne kadar sıradan olduğunu anlamaya çalışmak çok önemliydi. Dolayısıyla benim için mesele yalnızca senette yazan eşyaların etrafında bir hikâye kurmak değildi. O eşyaların ait olduğu hayatın rutinlerini, o günün "normal"ini anlamaya çalışmaktı. Hakikat ile hayalin arasındaki o ince yerde dolaşmak; elimizde gerçekten bildiğimiz şeylerle, artık bilemeyeceğimiz şeylerin arasındaki boşluğu kurcalamak. Buradan anneanne–anne–kız arasında kurulan üçlü kadın döngüsü de ortaya çıktı. Her kadın kendi hayatını kuruyor, kendi koşulları içinde başka bir kadın oluyor ama yine de annesinden, anneannesinden gelen ve çoğu zaman adı konmamış bir bilgiyi taşıyor. Bazen bir el hareketiyle, bazen bir rutinle, bazen bir cümleyle, bazen de hiç konuşmadan. Senetteki havlular, masa örtüleri, elbiseler, ayna ya da sandık benim için sadece nesneler olmaktan çıkıp bu aktarımın taşıyıcılarına dönüştü. Bu yüzden eller de çok önemliydi. Çünkü bazı bilgiler gerçekten ellerde kalıyor. Bir şeyi nasıl katladığın, nasıl hazırladığın, nasıl sakladığın, bir ev kurarken neleri düşündüğün... Bunlar yazılı olmayan ama kuşaktan kuşağa geçen bilgiler. Kadınlık, annelik, ev kurmak, beklemek, hazırlamak, aktarmak gibi çok eski bir hafıza biçimi. Rum–Türk, azınlık–çoğunluk meselesi ise bu hikâyenin tarihsel bağlamı elbette, ama benim asıl ilgilendiğim yer orası değildi. Bir topluluğu yalnızca mağduriyet üzerinden anlatmak istemedim, daha çok şu soruların peşine düştüm: O insanların birlikte yaşadığı gündelik hayatın ortak dili neydi? Neleri rutin olarak yapıyorlardı? Birbirlerinin hayatına nasıl değiyorlardı? Ve bütün bunları bugünün İstanbul'unda hâlâ ayakta kalmış kiliselerin, sokakların ve yapıların üzerinden yeniden yaratmak istedim. Çünkü benim için bu oyun geçmişe bakıp nostalji üretmekten çok; bugün hâlâ orada duran mekânların içinden, geçmişin gündelik hayatını yeniden hayal etmekle ilgili. Gerçekten bildiğimiz şeylerle artık bilemeyeceğimiz şeylerin arasında gidip gelerek, o günün sıradanlığını bugünün İstanbul'unda yeniden kurcalamak. Belgenin söylemediği şeyleri kesin cevaplarla tamamlamak yerine, o sessiz alanları sahnede görünür kılmaya çalıştım. Belki de oyunun en çok ilgilendiği yer tam olarak burası: Bir mahallenin hafızasının büyük tarih anlatılarından çok, insanların birbirine bıraktığı küçük rutinlerde, eşyalarda, ellerde ve konuşulmayanlarda saklı olması.



VE ATEŞ BİZİ TÜKETİYOR

KOCAELİ BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ŞEHİR TİYATROLARI

Murat Gülsoy'un aynı adlı romanından hareketle Uyarlayan

Müge Oskay

Yöneten

Mehmet Birkiye

Oynayanlar

Ahmet Buğra Karakoyun, Ali Can Altun, Cansu Mengüç, Cüneyt Gürbüz, Emre Işık, Ezgi Özbalı, Feyzan Soykan, Hüdai Fatih Sevdi, İrem Yünsel, Melis Erdal, Mete Atalay, Özgür Özyılmaz, Sevcan Kuş Efe, Su Özdemir, Umut İsfen, Ufuk İnce, Zafer Kırdudu, Zeynep Şengöz

Mask ve Kukla Tasarımı

Ayten Öğütçü

Dekor ve Kostüm Tasarımı

Efter Tunç

Müzik

Fırat Akarcalı

Işık Tasarımı

Cem Yılmazer

Koreografi

Tuğçe Ulugün Tuna

Repetitör

Asel Aklın

Proje Sorumlusu

Ozan Şahin

BAKIRKÖY
LEYLA GENCER OPERA VE SANAT MERKEZİ

31 EKİM CUMARTESİ 20.30
1 KASIM PAZAR 18.00

Yaklaşık 100' sürer; ara yoktur.

14+

FESTİVAL ARTI *Kitap Kulübü: "Ve Ateş Bizi Tüketiyor" (bkz. sf. 97)*

DEĞERLİ İŞBİRLİĞİYLE

BBT
BAKIRKÖY BELEDİYE TİYATROLARI

■ Gecenin içinde İstanbul sokaklarında kaybolan ihtiyar bir adamı arıyoruz. Bir radyo cızırdıyor, yüzler bulanıklaşıyor, evler yer değiştiriyor, zaman kırılıyor. Tanıdık bir şehir giderek başka bir yere dönüşürken, geçmişle şimdi, hatırlamakla unutmak ve "Ben" ile "O" arasındaki sınırlar da belirsizleşiyor.
Murat Gülsoy'un aynı adlı romanından hareketle Müge Oskay'ın serbest uyarlama olarak kaleme aldığı *Ve Ateş Bizi Tüketiyor*; eski şarkılar, gece yarısı çarpan kapılar, tekrar tekrar görülen rüyalar ve kayboluşlarla örülü bir arayış hikâyesi kuruyor. Romanın hafıza, kimlik ve gerçeklik etrafında dolaşan dünyası, sahnede doğrusal bir anlatıdan çok, parçalar hâlinde hatırlanan bir geceye dönüşüyor.
Oyunda şehir de hafıza gibi davranıyor; sokaklar kayıyor, yüzler birbirine karışıyor, mekânlar dönüşüyor, geçmiş ile bugün aynı anda yaşanıyormuş hissi yaratıyor. Mask ve kuklalar, müzik, ışık ve koreografi bu parçalı dünyayı tamamlayarak gerçek ile düş arasındaki sınırı sürekli yerinden oynatıyor.
Oyunu festivalin küratörü Mehmet Birkiye sahneye taşıyor. Yarım yüzyılı aşan tiyatro deneyimine sahip Birkiye, *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* ile seyirciyi hafızanın ve şehrin karanlık dehlizlerinde ilerleyen bir gece yolculuğuna davet ediyor. Aranan ihtiyar adamın peşinden gidildikçe, arayışın kendisi de başka bir soruya dönüşüyor: *Hatırladığımız şey gerçekten yaşanmış olan mı, yoksa hafızanın yeniden kurduğu bir dünya mı?*

MEHMET BİRKİYE

■ 1969'da İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'ne başladı. Aynı tarihlerde girdiği İstanbul Belediye Konservatuvarı'nı 1974'te, İktisat Fakültesini 1977'de bitirdi. 1977-1984 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nde Prof. Dr. Yıldız Kenter'in asistanlığını yaptı. 1990'da İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan sanatta yeterliliğini aldı. 1993'te doçent, 2002'de İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Tiyatro Anasanat Dalında profesör oldu. 2000- 2003 yılları arasında Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Oyunculuk Bölümü'nü kurdu. 2008'de İstanbul Aydın Üniversitesi Drama ve Oyunculuk Bölümü'nü kurarak başkanı oldu. Halen aynı üniversitede bölüm başkanlığı yapmakta, lisans ve yüksek lisans öğrencilerine oyunculuk ve yönetmenlik dersleri vermektedir. 1970'te Kent Oyuncuları'nda profesyonel olarak oyunculuk ve yönetmenlik yapmaya başladı. Ödenekli ve özel tiyatrolarda olmak üzere 40'a yakın oyunda rol aldı ve 30'dan fazla oyun yönetti. 2001'den bu yana İş Sanat'ta şiir ve hikâye dinletileri sahneliyor. Çeşitli sinema ve TV projelerinde yer aldı. 2013'te İstanbul Devlet Tiyatrosu bünyesinde yönettiği *Sessizlik* oyunuyla "Yılın En Başarılı Yönetmeni", 2023'te 27. İstanbul Tiyatro Festivali Onur Ödülü, 2025'te 27. Yapı Kredi Afife Tiyatro Ödülleri "Yapı Kredi Özel Ödülü" başta olmak üzere birçok prestijli ödül aldı. 2024'te başladığı İstanbul Tiyatro Festivali küratörlüğü görevini hâlâ yürütüyor, ödenekli ve özel tiyatrolarda yönetmenliğe devam ediyor.

MURAT GÜLSOY

■ Yazar ve akademisyen Murat Gülsoy, Mühendislik ve Psikoloji eğitimi gördü. 1993-2023 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak görev yaptı. 2004-2021 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi'nin yayın kurulu başkanlığını ve 2015-2023 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi'nin müdürlüğünü yaptı. 1992-2002 yılları arasında arkadaşlarıyla birlikte *Hayalet Gemi* dergisini çıkardı. Çeşitli dillere çevrilen öykü ve romanları birçok ödüle layık görüldü. 2001 Sait Faik Hikâye Armağanı, *Bu Kitabı Çalın* adlı kitabına, 2004 Yunus Nadi Roman Ödülü, *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*, 2013 Notre Dame de Sion ödülü *Baba Oğul ve Kutsal Roman*, 2014 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde* adlı romanlarına verildi. 2003'ten beri yaratıcı yazarlık eğitimi veriyor, yaratıcı yazarlık üzerine kaleme almış olduğu *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık* bu alanda önde gelen kitaplardan biri.

MÜGE OSKAY

■ İstanbul doğumlu oyun yazarı Müge Oskay, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikal Tiyatro Bölümü ve İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde okudu. İstanbul Devlet Tiyatrosu tarafından hâlâ sahnelenen *Çarpışma* adlı oyunu ile Erhan Gökgücü Oyun Yazarlığı Yarışması Büyük Ödülü'nü ve 26. Yapı Kredi Afife Tiyatro Ödülleri'nde Cevat Fehmi Başkut Özel Ödülü'nü aldı. *Çarpışma*, 2025'te Sibiu Uluslararası Tiyatro Festivali'nde okuma performansı olarak sahnelendi, İngilizce ve Romence olarak yayımlandı. *Sinyal Yok* adlı oyunu Nilüfer Kent Tiyatrosu Mitos Boyut Oyun Yazma Programı'na seçildi. Tiyatro ve edebiyat alanındaki metinleri çeşitli dergi ve seçkilerde yayımlandı. Yazarlık çalışmalarını İstanbul ve Stockholm arasında sürdürmekte.

MEHMET BİRKİYE İLE SÖYLEŞİ



1- Bu yıl 30. edisyonuyla seyirciyle buluşmaya hazırlanan İstanbul Tiyatro Festivali programında yer almak ve üretiminizi festival izleyicisiyle buluşturmak sizin için nasıl bir anlam taşıyor?

İstanbul Tiyatro Festivali bu süreçte dünyanın her yerinden büyük ustaların işlerini bizlerle buluşturdu. Festivalde her yer alışımda o ustalarla birlikte, onların bir parçası olduğumu düşlüyorum. Bunun bir tiyatrocu için ne kadar yapıcı ve geliştirici olduğunu tahmin edersiniz. Ayrıca Dorian Gray söyleşisinde de belirttiğim gibi bu yıl küratör olarak benim son yılım, üç yılın ardından küratörlük görevim bitiyor. 30. edisyonda sahneleyeceğim iki oyunu, çalışma arkadaşlarıma bir armağan olarak düşlüyorum. Umarım işler yolunda gider de tatsız armağanlar vermem.

2- Bu işi üretme sürecinde sizi harekete geçiren temel sorular, meseleler ya da arayışlar nelerdi? Bu üretimde nasıl bir çalışma süreci izlediniz?
Ve Ateş Bizi Tüketiyor benim için bir kimlik arayışı, kimliğin yeniden inşası. Olmak istediğimiz değil de olduğumuz kişinin kim olduğunu geçmişimizi didikleyerek arama çalışması. Bu dönemde hafıza, kimlik, geçmiş, özne gibi kavramlar çalışma sürecimin temelini oluşturdu diyebilirim.

3- Uyarlama sürecinde romanın dünyasında sizin için korunması gereken temel şey neydi? Metni tiyatroya uyarlama sürecinde neleri dönüştürmek gerekti?
Roman tabii ki doğası gereği çok katmanlı ve birçok hikâyeyi, anıyı kapsıyor. Karakterin temel aksiyonunu kaybetmeden, asal yolculuğuna -*bunu bir Odysseus hikâyesi olarak da okumak mümkün*- zarar vermeden sahnenin olanakları içerisinde kalmak gerektiği yaklaşımı, uyarlamanın çerçevesini oluşturdu.

4- Oyunun dünyasında masklar, kuklalar, müzik, ışık ve koreografi önemli bir yer tutuyor. Bu farklı sahne unsurlarını bir araya getirirken nasıl bir görsel ve fiziksel dünya kurmak istediniz?
Tüm bu unsurları romanın kapsadığı geniş alanın teatral bir ifadesi olarak kullanmaya çalıştık. Eğer bu alanı söz ve diyalogla anlatsaydık oyun büyük bir ataletin içine düşerdi diye korktuk.

5- Oyunda geçmiş ve şimdi, hatırlamak ve unutmak, gerçek ile düş sürekli birbirine karışıyor. Bu belirsizliği sahnede kurmak sizin için nasıl bir arayıştı ve seyircinin bu dünyada nasıl bir deneyim yaşamasını istiyorsunuz?
Biz kaybolmuş ruhlarız ya da kaybolma korkusu ile yaşayan. Oyunda da kaybolan ruhlar var; onlar gerçeği, düşleri, unutmayı, hatırlamayı harmanlayarak, kayboldukları bir dünyadan çıkmaya çalışıyorlar. Hepimiz bir yol bulmaya değil, uydurmaya çalışıyoruz. Seyircinin bu çabayla, bu gerçeklikle bir ilişki kurması; yaşamasını istediğim deneyim diye düşünüyorum.



© LALEPER AYTEK

SANATÇISI BELİRSİZ* İVİ BURADAYDI

Proje Tasarımı, Yöneten
Zeynep Özden, Elif Sözer

Yazan
Çiğdem Erdöl

Oynayanlar
Tilbe Saran, Fulya Peker, Çağdaş Ekin Şişman

Dekor ve Kostüm Tasarımı
Gamze Kuş

Müzik ve Ses Tasarımı
Şahin Kureta

Işık Tasarımı
Utku Kara

Video Tasarımı
Can Memişoğulları

Görsel İletişim Tasarımı
Mehmet Eroğlu

Yönetmen Yardımcısı
Yusuf Sarıaslan

Proje Danışmanı
Seza Sinanlar Uslu, Esra Dicle

Fotoğraf
Laleper Aytek

Destekçiler
Tarabya Kültür Akademisi, Goethe-Institut Atina

ARTER KARBON

3 KASIM SALI 20.30

4 KASIM ÇARŞAMBA 20.30

BAKIRKÖY LEYLA GENCER OPERA VE SANAT MERKEZİ

17 KASIM SALI 20.30

Yaklaşık 85' sürer; ara yoktur.

17 Kasım'daki gösteri İngilizce üstyazılıdır.

14+

FESTİVAL ARTI *Esra Dicle, Seza Sinanlar Uslu, Zeynep Özden, Elif Sözer ve Tilbe Saran ile "İvi Stangali'yi Hatırlamak" Söyleşisi* *(bkz. sf. 93)*

BU İŞTE BİR KADIN VAR TEMA SPONSORU

odeabank

DEĞERLİ İŞBİRLİĞİYLE

ARTER

BBT BAKIRKÖY BELEDİYE TİYATROLARI











■ Bazı hikâyeler unutulduğu için değil, unutturulduğu için kaybolur. 1922'de İstanbul'da doğan Rum ressam İvi Stangali'nin hikâyesi de böyle bir kayboluşun izlerini taşıyor. Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde yetişen, Onlar grubunun kurucuları arasında yer alan ve *İlyada*'nın ilk baskılarını resimleyen İvi, 1964 sürgününün ardından yalnızca İstanbul'dan değil, zamanla şehrin kültürel belleğinden ve sanat tarihinden de silindi.

İvi'nin hikâyesindeki en çarpıcı ayrıntılardan biri, sürgünden sonra İstanbul'dan Atina'ya gönderdiği tabloların kaybolması ve eserlerinden birinin, üzerinde sanatçının adı bulunmasına rağmen, Türkiye'de uzun yıllar "Sanatçısı Belirsiz" ibaresiyle sergilenmesi. Çiğdem Erdöl'ün yazdığı, Zeynep Özden ve Elif Sözer'in proje tasarımını ve yönetmenliğini üstlendiği *Sanatçısı Belirsiz* İvi Buradaydı*, tam da bu isimsizleştirme hâlinden yola çıkıyor.

Sahnede İvi'nin farklı zamanlarına ve kırılmış hafızasına üç oyuncu hayat veriyor. İstanbul'dan Atina'ya, Galata Köprüsü'nden Sirkeci'ye uzanan anlatı; kayıp tuvaller, yarım kalmış resimler, geride bırakılan defterler ve hatırlanamayan anılar üzerinden bir sanatçının hayatını yeniden kurmaya çalışıyor. Ancak oyun, eksik bir biyografiyi tamamlamakla yetinmiyor; arşivin sustuğu, belgelerin kaybolduğu ve bir ismin yerini "belirsiz" ifadesinin aldığı yerde tiyatronun ne yapabileceğini araştırıyor.

Sanatçısı Belirsiz İvi Buradaydı*, İvi Stangali'nin hikâyesinden hareketle sanat tarihinin nasıl yazıldığını, kimlerin bu tarihin içinde tutulduğunu ve kimlerin zamanla dışarıda bırakıldığını sorguluyor. Hatırlamayı yalnızca geçmişi geri çağırmak değil, eksik bırakılmış bir hayatla yeniden ilişki kurmak ve ona yeniden bir ses vermek olarak ele alıyor.

EKİPLE SÖYLEŞİ



1- Bu yıl 30. edisyonuyla seyirciyle buluşmaya hazırlanan İstanbul Tiyatro Festivali programında yer almak ve üretiminizi festival izleyicisiyle buluşturmak sizin için nasıl bir anlam taşıyor?

ZEYNEP ÖZDEN: Festival, İstiklal Caddesi'ndeki Luvr Apartmanı'na gidip öğrenci bileti almaya çalıştığım yıllardan bu yana hep bir merak ve ilgi odağı oldu benim için. O biletlerin yazıcıdan çıkışını seyretmek bekleyişin, emeğin karşılığı gibiydi. Şimdi maalesef her şey artık daha sanal. Yine de benim için galiba hâlâ en kıymetliler o öğrenci biletleri. Hem geleceği, hem de tutkuyu ve azmi barındırdıkları için. Her yıl bu olanağın daha çok öğrenci ile buluşması temennim. O dönemlerde Pina Bausch'un *Cam Temizleyicisi*'ni eski AKM'de görüp algımın nasıl değiştiğini hatırlıyorum. Festivallerin buluşturma görevini çok önemsiyorum. İnsana sürekli yalnız hissettiren dünya düzeninden, politik cendereden bir nefes olabiliyor çoğu zaman festival. Otuzuncu defa, bunca çalkantının ortasında böyle büyük bir organizasyonu, hizmeti sürdürebilmek büyük bir gurur ve misyon. Oyunumuzla buna dahil olup, katkı sunabilmek de bizim gururumuz herhalde.

ELİF SÖZER: Ben 2013-2019 yılları dışında İstanbul'da yaşamadım. Bu projeyle birlikte Berlin-İstanbul arasında bir hayat sürdürmeye başladım. Bu nedenle İKSV ve festivalle ilgili geçmişe dayanan kişisel anılarım Zeynep'inkine kıyasla çok daha az. Ama benim için festival zamanı, Film Festivali de buna dahil, insanların yoğun bir biçimde tiyatrolara, sinemalara gitmesi ve İstanbul'daki "festival izleyicisinin" varlığı hep çok etkileyici oldu. Oyunumuzun bu çerçeve içinde gösterilecek olması bizim için büyük bir şans ve özel bir keyif. Hem görünürlüğümüz açısından önemli hem de dileriz oyunun sezon içindeki yolculuğuna özel bir katkısı olur. Festival Artı kapsamında oyun ve İvi Stangali hakkında konuşmuş, oyun daha sahnelenmeden izleyiciyle temas edebilmiş olmak da ayrıca çok güzel.

2- Bu işi üretme sürecinde sizi harekete geçiren temel sorular, meseleler ya da arayışlar nelerdi? Bu üretimde nasıl bir çalışma süreci izlediniz?

ZEYNEP ÖZDEN: İki seneyi aşkın bir süre araştırma dönemimiz var. İlk altı ayı sadece 1964'teki sürgüne götüren süreçleri ve dünyada benzer şiddete uğramış ressamları, sanatçıları araştırarak geçti diyebilirim. İvi'nin on bir aylık bebeğiyle; tanıdığı, bildiği her şeyden, emek emek dahil olduğu seçilmiş ailesi olan sanat çevresinden, çok sevdiği bu şehirden koparılmasının yanı sıra resim sanatı ve dönemin entelektüel ambiyansı üzerine de epey yoğunlaştık. En başından beri kendisinin de anılmak isteyeceğini düşündüğümüz "ressam" kimliğini merkeze almak istediğimizi biliyorduk. Bu süreçte yazar ve danışman ekibi kurduk, bunu erken bir tarihte tasarımcılarımızla genişlettik. Projeye, İvi'ye gönül vermiş geniş bir ekibiz. Herkes kendi uzmanlık alanında yürüttüğü çalışmayla büyük zenginlik kattı.

ELİF SÖZER: Bir diğer odağımız da başından beri hatırlama ve unutma/unutturulma ekseninde gelişen bir araştırmaydı. Hatırlamayı ve hatırlatmayı politik bir eylem olarak düşündük. Bunun yanında, İvi'nin İstanbul'da bıraktıklarını unutamamasını ve kızının anlatımıyla Atina'da 35 yıl boyunca adeta aynı güne uyanmasını, nostaljinin insanı zehirleyebilen tarafı üzerinden de ele almaya çalıştık. Nostalji üzerine birçok metin okuduk; mitolojide "Lethe" ve unutma fikri etrafında çok dolaştık. Unutmak, bir insanın hayatına devam edebilmesi için bir seçim olabilir mi? Unutup yeniden doğmak mümkün mü? Kişisel bir "unutma özgürlüğü", belki de ancak devletler hatırladığında ve kendi şiddet tarihleriyle yüzleştiğinde mümkün olabilir mi? Süreç birçok soruyla başladı; zaman içinde hem sorularımız çoğaldı hem de bakış açımız genişledi. Tarih okumalarının yanı sıra psikoloji alanından uzmanlarla görüşerek bazı meseleleri derinleştirmeye, İvi'yi ve yaşadıklarını farklı açılardan anlamaya çalıştık. Bu konular etrafında dolaşan filmler izledik. Aynı zamanda, unutturulmuş bir kadının ardında kalan hafıza boşluklarında hareket edebilmek için işitsel ve görsel bir dünyayı nasıl kurabileceğimizi araştırdık.

3- İvi Stangali'nin hikâyesine ulaşırken karşılaştığınız belgeler, kayıplar ve boşluklar projenin yönünü nasıl belirledi? Araştırma süreci oyunun biçimine nasıl dönüştü?

ZEYNEP ÖZDEN: Sanat tarihçisi Seza Sinanlar Uslu titiz çalışması ve yılmaz araştırmacı ruhuyla aralıksız yeni belgelere, bilgilere ulaşmaya devam ediyor. Öte yandan boşluklar ise projeye dahil olan herkesin boğazında bir yumru. Çünkü anlam vermekte, neden sorusunu yanıtlamakta çok zorlanıyorsunuz. Tarihin farklı dönemlerinde erkin kullandığı yöntemler aslında aynı. İtibarsızlaştırma, mülksüzleştirme, yok sayma / yok etme... Boşlukları kendimizce doldurmaya değil de onları sorgula(t)maya odaklandık diyebilirim.

ELİF SÖZER: O boşluklar bir yandan da sanatsal üretimde yaratıcılığı tetikliyor ve bizim İvi Stangali'ye nasıl bakacağımıza dair bir alan açıyor. Bu boşluklarla nasıl ilişki kurduğumuz, bu kadını nasıl anlatmak istediğimize dair de bir şey söylüyor. Örneğin böylesine büyük boşlukların içinde bir kurban hikâyesi anlatmak çok mümkün. Ama bu bizim en başından beri yapmak istemediğimiz şeydi; çünkü İvi'yi yalnızca başına gelenler üzerinden tanımlamanın ona haksızlık olacağını düşündük. Her şeyden önce ressam olan bir kadının, Atina döneminde boyaları bırakmış olsa bile ayakta kalma gücünü; hayata renklerle bakmaya devam etmesinde aradık.

4- Bir sanatçının hayatını sahneye taşırken biyografiyi anlatmakla onun hafızasını ve dünyasını yeniden kurmak arasında nasıl bir denge aradınız?

ZEYNEP ÖZDEN: Hiç lineer biyografik bir anlatının peşinde olmadık, hafıza üzerine bir oyun yapmak istedik. Kimin neden unutulduğu, neleri unuttuğumuz, nasıl hatırladığımız üzerine çok konuştuk. Nostaljinin zehri de kişiyi felç eden, zamanda adeta donduran unsurlardan. Gerçek bir kişi üzerine çalışmak büyük sorumluluk. İvi'nin 20 kiloluk valizinde götürdüğü akademi sürecinde tuttuğu eskiz defterleri, günlükleri bize İstanbul'daki hayatı üzerine, heyecanları, kafa yorduğu meseleler üzerine pek çok veri sağladı. Ancak Atina'da geçirdiği otuz beş sene bir tek fotoğraf bile çektirmemiş. Orada yaptığı siyah beyaz karanlık resimler bir elin parmakları kadar ancak. Kızı Maya'nın kitapta yazdıkları ve buluştuğumuzda anlattıklarının ötesinde hiçbir şey bilmiyoruz. Kişisel ve toplumsal hafızadaki boşlukların da bildiğimiz, içini doldurabildiğimiz zaman çizelgeleri kadar anlamlı olduğunu düşünüyorum.

ELİF SÖZER: Unutturulmuş bir insanın hayatını anlatırken biyografik bilgileri önemsememek mümkün değil. Ne kadar lineer bir tarih anlatısından uzak durmak istesek de biyografiden tamamen uzaklaşmak, İvi'yi yeniden muğlaklaştırma riskini taşıyordu. O yüzden gerçek bir denge arayışı oldu bizim için. Bir yandan belirli tarihsel verileri oyunun zemini olarak kullandık, İvi'nin kendi yazdıklarını duyulur kıldık ve onun hakkında söylenenlere yer verdik; diğer yandan bunların arasındaki boşlukları kapatmaya çalışmadık. Belki de en çok, elimizde olanlarla olmayanların sahnede yan yana var olabileceği bir biçim aradık. Çünkü sonuçta yapmak istediğimiz bir belgesel ya da sahnelenmiş bir biyografi değildi. Bütün bu gerçek malzemeye sadakatle yaklaşırken aynı zamanda kendi dili, ritmi, görsel ve işitsel dünyası, şiirselliği olan bir oyun kurmak istedik. Gerçek bir insanın hayatından yola çıkarken nerede belgeye yaslandığımızı, nerede sahnenin ve hayal gücünün alanına geçtiğimizi her adımda özenle tartmaya çalıştık.

5- İvi'nin farklı zamanlarını ve kırılmış hafızasını üç oyuncuyla sahnede kurmak nasıl bir oyunculuk ve sahneleme imkânı yarattı? Bu parçalı yapı üzerinden seyirciyle nasıl bir ilişki kurmak istiyorsunuz?

ZEYNEP ÖZDEN: Başından beri net olduğumuz şeylerden bir diğeri de bu oyunu, İvi'yi, tek kişi ile anlatmak istemeyişimizdi. Ömründe açılan derin sürgün yarığı bunun sebeplerinden biri. Kızıyla birlikte Atina'ya inmeden önce kendi deyimiyle "ölüm gibi bir şey" duyumsayan İvi, bir daha hiç kendini resim yaptığı dönem olduğu gibi "bütün" hissedememiş olsa gerek. Bu parçalanma bize anlatıda çeşitli karşılaşma ve yüzleşme olanakları da sunuyor tabii.

ELİF SÖZER: İvi'nin hayatında açılan bu yaranın tam ortasına üçüncü bir İvi yerleştirdik. Henüz geride bıraktığı hayattan bütünüyle kopmamış ama artık ona ait de olmayan; geleceğinin neye dönüşeceğini bilmeden, geçmişinden yanında neyi taşıyabileceğiyle yüzleşen, tam bir eşikte duran İvi. Bu üç İvi arasındaki zaman zaman gerilimi, zaman zaman bağı ve bir insanın kendisinden koparılışını sahnede görünür kılmak bizim için önemliydi. Üç oyuncuyla çalışmak aynı zamanda İvi'yi tek ve tamamlanmış bir karakter olarak tarif etmek yerine, farklı zamanlarının ve benliklerinin birbiriyle karşılaşmasına imkân verdi. Seyircinin de bu parçaları izleyerek tek ve tamamlanmış bir İvi portresiyle karşılaşmasından ziyade, onun farklı zamanları ve hafıza katmanları arasında kendi bağlarını kurmasını istedik. Bu, oyunun en temel sanatsal tercihlerinden biri oldu.



© ZEYNEP ÖZKANCA

ELIZABETH COSTELLO

BAHÇE GALATA

J.M. Coetzee'nin *Romancının Romanı* adlı romanından

Uyarlayan, Yöneten
Saim Güveloğlu

Dramaturji
Nagihan Gürkan

Çeviri
E. Efe Çakmak

Oyuncular
Tansu Biçer, Tülin Özen, Defne Koldaş, Sezer Arıçay

Yapım
Bahçe Galata, Dolkun Production

Sahne Tasarımı
Jorela Karriqi

Kostüm Tasarımı
Hatice Gökçe

Işık Tasarımı
Yasin Gültepe

Görsel Tasarım, Video
Afterwork (Ceren Çaylak, Yasin Arıbuğa)

Müzik, Ses Tasarımı
Berkay Özideş

Yönetmen Yardımcısı
Dilek Sağır

Sahne Amiri
Umutsu

Yapım Koordinatörü
Elifnaz Öngören

PR, İletişim
Ayşegül Oğuz

Görsel İletişim Tasarımı
Mehmet Eroğlu

Telif Hakkı
© 2003, J. M. Coetzee. Peter Lampack Agency, Inc. tarafından düzenlenmiştir. Dünya genelinde tüm hakları lisans verene aittir.

PARIBU ART

4 KASIM ÇARŞAMBA 20.30
5 KASIM PERŞEMBE 20.30

Yaklaşık 90' sürer; ara yoktur.

16+

GÜLRİZ SURURİ-ENGİN CEZZAR TİYATRO TEŞVİK ÖDÜLÜ DESTEĞİYLE ÜRETİLMİŞTİR.

FESTİVAL ARTI *Kitap Kulübü: "Romancının Romanı" (bkz. sf. 97)*

YÜKSEK KATKIDA BULUNAN MEKÂN SPONSORU
PARIBUart

■ Bir yazarın dünyaya karşı sorumluluğu nedir? Görünmezlerin sözcüsü olmak mı, onların hikâyelerini anlatmak mı, yoksa yazının kendi imkânlarını sorgulamaya devam etmek mi? J. M. Coetzee'nin *Romancının Romanı*'nda yarattığı Elizabeth Costello karakterinden hareketle Saim Güveloğlu'nun uyarlayıp yönettiği *Elizabeth Costello*, bu soruların kesin yanıtlarını aramak yerine soruların kendisini sahneye taşıyor.

Oyunun merkezinde ünlü yazar Elizabeth Costello var; ancak sahnede yalnızca onun hikâyesini izlemiyoruz. Yazar, karakter, oyuncu ve seyirci arasındaki sınırlar sürekli yer değiştiriyor. Oyuncular bir sahneden diğerine geçerken oynadıkları karakterleri, içinde bulundukları mekânı ve kurdukları tiyatroyu seyircinin önünde tartışıyor; kamera ve projeksiyon aracılığıyla seyircinin kendisi de bu oyunun parçası hâline geliyor.

Costello'nun yazarlık anlayışı da bu biçimsel oyun içinde sınanıyor. Kendisini "görünmezlerin yazmanı" olarak tanımlayan ve bir yazarın görevinin duyduğunu aktarmak, yargılamak yerine dinlemek olduğunu savunan Costello, oyunun ilerleyen bölümlerinde inancını açıklamaya zorlandığı bir sorgunun içinde buluyor kendini. Böylece tarafsızlık, temsil, sorumluluk ve inanç üzerine edebî bir tartışma, sahnede giderek daha somut bir çatışmaya dönüşüyor.

Elizabeth Costello, tiyatronun ne anlatabileceğini sorgularken bunu tiyatronun araçlarını kullanarak yapıyor. Bir karakteri temsil etmek ne demek? Başka birinin deneyimini anlatırken nerede durmalı? Bir sanat yapıtının estetik olarak güzel olması bugün hâlâ yeterli olabilir mi? Seyirciyi hazır bir cevaba ulaştırmak yerine farklı düşünceler arasında dolaşan oyun, edebiyat ile tiyatro, yazar ile karakter ve temsil ile sorumluluk arasındaki sınırları sahne üzerinde yeniden kuruyor.

EKİPLE SÖYLEŞİ



1- Bu yıl 30. edisyonuyla seyirciyle buluşmaya hazırlanan İstanbul Tiyatro Festivali programında yer almak ve üretiminizi festival izleyicisiyle buluşturmak sizin için nasıl bir anlam taşıyor?

SAİM GÜVELOĞLU: Festival bu kentin tiyatro hafızasını tutan, bizi farklı arayışlarla buluşturan bir alan. Tam da bu edisyonunda yine bu alanın parçası olmak bizim için çok kıymetli. *Romancının Romanı*, Elizabeth Costello'nun o felsefi ve etik derdini sahneye taşıyan bir iş. Seyirciden de zihinsel bir ortaklık bekliyor. Festival izleyicisi ise bu tartışmanın ortasına girmeye, o riski bizimle almaya hazır bir kitle. Kendi kapalı çalışma sürecimizden çıkıp bu oyunu canlı diyalog ortamına bırakmak için heyecanlıyız.

2- Bu işi üretme sürecinde sizi harekete geçiren temel sorular, meseleler ya da arayışlar nelerdi? Bu üretimde nasıl bir çalışma süreci izlediniz?

Soruların bazılarını şu şekilde sıralayabiliriz: *Başkası adına konuşmak, onun sesi olmak ne kadar etik? "Görünmezlerin yazmanı" olmak gerçekten bir temsil mi, yoksa bir mülkiyet kurma biçimi mi? Anlatının öznesi yaptığımız ötekiler, bizim onları anlatmamızı gerçekten istiyor mu? İnsan olmayan canlıların acısına dair empati kurma kapasitemizin sınırları nedir? Akıl, empati kurmanın önünde bir engel haline gelebilir mi? Bir yazar, hayatının ve kariyerinin sonuna geldiğinde sanata, edebiyata ve topluma karşı sorumluluğu nasıl değişir? İnançsız bir çağda "sanatçı", fikirlerini ve tanıklığını nereye dayandırır? Costello'nun tavizsiz ve zaman zaman huzursuz edici duruşu bir bilgelik mi, yoksa yalnızlaşmış bir entelektüelin çıkmazı mı? Akademik tebliğler, konferanslar ve uzun tartışmalarla örülü bir metin sahnede nasıl dramatik bir gerilime dönüşür? Seyirciyi sadece pasif bir izleyici değil, bu çetin tartışmanın zihinsel bir tarafı kılmak mümkün mü?*

YAĞMUR DOLKUN: Yönetmenimiz Saim Güveloğlu'nun uzun süredir hayata geçirmek istediği bir projeydi. Uyarlamayı o yaptı. İlk taslak metin oluştuktan sonra metin üzerinde düzeltmeler ve dramaturji çalışması kolektif olarak ilerledi.



SAİM GÜVELOĞLU: Yapımcımız Yağmur Dolkun ise yaratıcı ekibi metnin ve rejinin ihtiyaçları doğrultusunda, farklı disiplinlerin birbirini besleyeceği bir yapı gözeterek oluşturdu. Jorela Karriqi'yi; mimarlık ve skenografiyi bir arada düşünmesi, mekân, ışık ve malzemeyle kurduğu güçlü ilişki nedeniyle davet ettik. Özellikle Costello'nun parçalı düşünce yapısını fiziksel bir mekâna dönüştürme biçimi bizim için önemliydi. Afterwork ekibi (Ceren Çaylak ve Yasin Arıbuğa); 3D, hareketli görüntü ve görsel sanat arasında kurdukları dili, videoyu yalnızca sahneye eşlik eden bir unsur değil, anlatının düşünsel katmanlarını açan bir araç olarak kullandılar. Hatice Gökçe'nin malzeme, sürdürülebilirlik ve etik üzerinden geliştirdiği tasarım yaklaşımı, Costello'nun hayvanlar, insan ve etik üzerine kurduğu dünyayla çok doğal bir bağ kuruyordu. Berkay Özideş'in müzik ve ses tasarımı da bütün bu katmanları birbirine bağlayan işitsel dünyayı oluşturdu. Böylece yaratıcı ekip, farklı disiplinlerin yan yana geldiği bir yapıdan çok, aynı dramaturjik dünyanın farklı katmanlarını birlikte kuran bir bütün olarak çalıştı.

3- J. M. Coetzee'nin romanındaki Elizabeth Costello'yu tiyatroya uyarlarken sizi en çok ilgilendiren mesele neydi? Romanın dünyasından sahneye taşıdığınız ve dönüştürdüğünüz şeyler neler oldu?

Bizi en çok ilgilendiren mesele, Costello'nun "görünmezlerin yazmanı" olma iddiası ve bunun getirdiği etik yükü sorgulamaktı.

Anlatımızın öznesi yaptığımız ötekilerin ne kadar anlatılmak istediği, bir başkasının adına konuşma hakkını kendimizde nasıl bulduğumuz sorunsalıyla yüzleşmek istedik. Sahnede de romanın o yoğun fikir tartışmalarını, akademik söylevlerini ve konferans formunu aldık; bunları sadece sözden ibaret kılmadan, canlı birer dramatik çatışmaya ve eyleme dönüştürdük. Costello'nun yalnızlığını, yaşlanmayla gelen tavizsiz duruşunu ve zihinsel hesaplaşmalarını sahnede somut durumlara, seyircinin de doğrudan dahil olduğu bir tartışma alanına evrilttik. Roman sekiz bölümden oluşuyor. Biz birinci, ikinci, üçüncü ve sekizinci bölümlere ağırlık verdik. Bizim için daha başat öneme sahip bölümleri dahil edip; dördüncü, beşinci, altıncı ve yedinci bölümleri büyük oranda dışarıda bıraktık.

4- Oyunda oyuncu, karakter ve seyirci arasındaki sınırlar sürekli değişiyor. Kamera ve projeksiyon aracılığıyla seyirci de zaman zaman oyunun bir parçasına dönüşüyor. Bu tercihlerle nasıl bir seyir deneyimi yaratmak istediniz?
Bu tercihler doğrudan romanın kendi yapısından geldi aslında. Coetzee romanda bir yandan da roman sanatının kendisi üzerine düşünüyor, biçimin kendisini tartışmaya açıyor. Biz de buradan yola çıkarak tiyatro üzerine düşünen bir tiyatro oyunu yapmak istedik. Seyirci de hâliyle oyunun bir parçası haline geldi.

5- Elizabeth Costello kendisini "görünmezlerin yazmanı" olarak tanımlarken bir yandan da inançtan ve kesin yargılardan uzak durmaya çalışıyor. Sizce bir sanatçının dünyaya karşı sorumluluk taşıması ile sanatın kendi özerkliğini koruması arasında nasıl bir ilişki var?
Sanatçı bir sorumluluk taşıyorsa ve bu sorumluluğu sanatında eyleme dönüştürecekse, özerk olmaktan başka şansı yok gibi görünüyor. Bunlar birbirini dengeleyen şeyler değil, birbirinin zorunlu koşulu. Özerk olmayan, bir angajmana veya hazır bir doğruya yaslanan sanat zaten sorumluluk alamaz; sadece bir fikrin taşıyıcısı olur. Gerçek bir sorumluluk ancak o bağımsız alanda, hazır cevaplara sığınmadan soru sorabildiğinde doğuyor. Sanıyoruz.



© ÖMER KARDEŞ YÜKSEKER

EN SON NEYİ UNUTTUĞUMU HATIRLAMIYORUM

TALDANS

Konsept ve Yönetim
Taldans

Koreografi, Performans
Filiz Sızanlı, Mustafa Kaplan, Sevi Algan

Ortak Yapım
Platform 0090

Ses Tasarımı
Sair Sinan Kestelli

Işık Tasarımı
Jan Maertens

Işık Uygulama
Turan Tayar

Sahne Tasarımı ve Kostüm
Pınar Akkurt, Taldans

Kamera
Nadi Güler

Redaksiyon ve Çeviri
Sima Can Kaplan

Prodüksiyon
Taldans

Yapım Koordinatörü
Maya Çelem

Ses Kayıt Asistanı
Ceren Yaygın

Destekleyenler
ÇATI Çağdaş Dans Sanatçıları Derneği, Platform 0090, Monty Tiyatrosu, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, Kadir Has Üniversitesi, İTÜ MİAM, Can Karadoğan

Teşekkürler
Gökhan Deneç, Uğur Börklü

ALAN KADIKÖY

13 KASIM CUMA 20.30

14 KASIM CUMARTESİ 20.30

Yaklaşık 60' sürer; ara yoktur.

16+

FESTİVAL ARTI *Filiz Sızanlı ve Mustafa Kaplan ile "Bellek Sahnesi: Taldans" Söyleşisi* *(bkz. sf. 95)*





■ Bir arşiv yalnızca geçmişi mi saklar, yoksa her yeniden açıldığında başka bir şey söylemeye başlayabilir mi? Taldans'ın *En Son Neyi Unuttuğumu Hatırlamıyorum* adlı çalışması, yaklaşık otuz yıl önce Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL) tarafından arşivlenen *Troya İçinde Vurdular Beni* oyunundan yola çıkarak tiyatro mirasıyla beden arasında yeni bir karşılaşma kuruyor. 1988'de Beklan Algan'ın öncülüğünde İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları bünyesinde kurulan TAL, Anadolu'nun performans geleneklerinden beslenen deneysel araştırmaları ve geliştirdiği özgün oyunculuk diliyle Türkiye tiyatrosunda önemli bir iz bıraktı.

Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı tarafından kurulan Taldans da, bu mirasa doğrudan bir yeniden canlandırmayla değil, hareket ve mekân üzerinden yaklaşıyor. TAL'ın arşivinde yer alan metinler, hareket pratikleri ve geçmiş üretimlerin izleri, koreografik araştırmanın malzemesine dönüşürken arşiv de sabit bir geçmiş kaydı olmaktan çıkıyor. Beden, bu kayıtlarla karşılaştıkça onları yeniden yorumluyor, dönüştürüyor ve bugünün estetik ve politik koşulları içinde başka anlamların ortaya çıkmasına alan açıyor. *En Son Neyi Unuttuğumu Hatırlamıyorum*, hatırlamanın olduğu kadar unutmanın da bir üretim biçimi olduğunu araştırıyor. Nelerin saklandığı, nelerin geride bırakıldığı ve bir mirasın kuşaktan kuşağa aktarılırken nasıl değiştiği sorularını beden, ritim, hareket ve mekân üzerinden ele alıyor. Geçmişin arşivde bıraktığı izlerle bugünün bedenleri arasında kurulan bu temas, tiyatro ile çağdaş dans arasında yeni bir aktarım biçiminin olanaklarını araştırıyor.

TALDANS

■ Taldans 2002'te Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı tarafından kuruldu. Kaplan ve Sızanlı'nın üretimleri, mühendislik ve mimarlık alanlarındaki akademik geçmişleri ile doğrudan ilişkili. Koreografilerinde bedenin mekân ve matematikle ilişkisini araştırarak skorları, serileri; kültürel ve kamusal alanlarda oyun ve performans ilişkisinde ele alırlar. "Enerji Dramaturjisi", "Kararsız Denge", "Oyun ve Doğaçlama" kavramlarını araştırmalarında kullanan Taldans son dönem işlerinde bedenin uzam ve ses örgüsünde hafıza ve imgelerin koreografik yansımasına odaklandı. İstanbul merkezli Taldans; ulusal ve uluslararası festivallerde repertuvar eserlerini sergiliyor, farklı ülkelerden sanatçılarla işbirlikleri yapıyor ve aynı zamanda kendi bireysel projelerini de geliştiriyor. İkili, ürettiği tüm performansların yanı sıra dans/hareket dersleri, atölye çalışmaları ve sanatçı buluşmaları organize ediyor. Kaplan ve Sızanlı; *Dolap* (2000), *Sek Sek* (2002), *Solum* (2004), *Graf* (2006), *Dokuman* (2009), *iP/Site* (2011), *Eskiyeni* (2012), *We Need to Move Urgently* (2014), *Taldans Taldans'ı Anlatıyor* (2014), *600 Adım* (2015), *Güneşin Zaptı* (2017), *Hassas Bir Coğrafya İçin Ritüel* (Julie Nioche işbirliğiyle) (2018), *DO KU MAN* (2018), *Andan Daha Kısa* (2020), *Audio Choreography* (2021), *NEVERODDOREVEИ* (Sofia Dias & Vítor Roriz işbirliğiyle) (2022) gibi birçok bağımsız ve ortak projeye imza attı.

FİLİZ SIZANLI



■ Çağdaş dans alanında çalışan koreograf, dansçı ve eğitmen Filiz Sızanlı, 1997'de İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu, ardından İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'nda çeşitli projelerde yer aldı. Çatı Çağdaş Dans Sanatçıları Derneği'nin kurucu ortaklarındandır. 2001-2005 yılları arasında Centre Chorégraphique National de Montpellier (CCN)'de Mathilde Monnier ile çalışmış, ayrıca Emmanuelle Hyunh, Mustafa Kaplan, Yann Marussich ve Julie Nioche ile farklı projelerde yer almıştır. 2002'de Mustafa Kaplan ile birlikte Taldans Topluluğu'nu kurdu. Sızanlı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çağdaş Dans Anasanat Dalı'nda 2020'de "Sınırlı Alanda Koreografik Araştırmalar" başlıklı teziyle yüksek lisansını, 2024'te ise "Yaşlanma ve Hareket Araştırmalarında Beden-Zihin Merkezleme® (BMC®) Yönteminin Uygulanması ve Çağdaş Dans Eseri Üretimi" başlıklı teziyle sanatta yeterlik eğitimini tamamladı. Çalışmaları; bedenin algı, ritim ve ritüeller aracılığıyla kamusal alan, mimari ve performansla kurduğu ilişkileri sorgulayan disiplinlerarası bir yaklaşımı yansıtıyor. Sızanlı, ÇATI Stüdyosu'nda ders vermeye devam ediyor.

MUSTAFA KAPLAN



1965'te Konya'da doğan Mustafa Kaplan, 1984'te Geyvan McMillan'dan Graham tekniği dersleri aldı ve dansa başladı. 1989-92 yılları arasında Çağdaş Bale Topluluğu'nda dans etti. 1990'da Yıldız Üniversitesi Elektronik ve Haberleşme Mühendisliği bölümünden mezun oldu. 1991'de İstanbul Şehir Tiyatrosu›na dansçı olarak katıldı. 2001 yılına kadar bu tiyatronun çeşitli oyunlarında dans etti ve koreografilerini hazırladı. 1996-2001 yılları arasında Beklan Algan ve Ayla Algan›dan tiyatro eğitimi aldı. Yeşil Üzümler Dans Tiyatrosu, Dans Fabrikası, Taldans ve ÇATI Stüdyosu›nun kurucuları arasında yer aldı; Aydın Teker'in koreografilerinde dans etti. Oyunlarını yurt içi ve yurt dışında birçok tiyatro ve dans festivalinde sergiledi, birçok dans/hareket atölyesi gerçekleştirdi. Filiz Sızanlı ile kurduğu Taldans topluluğunda uzun yıllardır ortak projeler üretiyor, ÇATI Stüdyosu ve Okan Üniversitesi Tiyatro Bölümü›nde dans ve hareket dersleri vermeye devam ediyor.

SEVİ ALGAN



Çağdaş dans ve tiyatro alanlarında üretim yapan performans sanatçısı, koreograf ve eğitmen Sevi Algan, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları bünyesinde kurulan Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL) ve laboratuvarın dans biriminde yürütülen araştırma ve projelerde yer aldı. Hogeschool voor de Kunsten Arnhem (ArtEZ) Dansacademie/EDDC›nin Dance Maker Programı›ndan mezun oldu. Emre Koyuncuoğlu, Ayla Algan ve Carlos Pez başta olmak üzere ulusal ve uluslararası birçok yönetmen ve koreografla çalıştı; Türkiye ve Avrupa'da festivallerde sahne aldı. Erol Babaoğlu tarafından kurulan VAVA grubunun üyesi olarak sokak performanslarına odaklanan projelerde yer aldı. TAL bünyesinde çocuklar ve gençlere yönelik farklı köylerde gerçekleştirilen köy festivallerini düzenleyen ekipte yer aldı. Algan, Çatı Çağdaş Dans Sanatçıları Derneği ile Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'nın kurucu üyelerinden. İstanbul Drama Sanat Akademisi'nde sanat koordinatörü olarak görev yapıyor. Çatı Stüdyosu ve İstanbul Drama Sanat Akademisi'nde çağdaş dans, oyunculuk ve beden, imge, ses ilişkisi üzerine atölyeler yürütüyor. Kadir Has Üniversitesi Oyunculuk Yüksek Lisans Programı'nda eğitimine devam ediyor, aynı üniversitede yürütülen TAL Arşiv Projesi kapsamında laboratuvarın arşivinin dijitalleştirilmesi ve korunmasına yönelik çalışmalarda yer alıyor.

EKİPLE SÖYLEŞİ

1- Bu yıl 30. edisyonuyla seyirciyle buluşmaya hazırlanan İstanbul Tiyatro Festivali programında yer almak ve üretiminizi festival izleyicisiyle buluşturmak sizin için nasıl bir anlam taşıyor?

MUSTAFA KAPLAN: Taldans grubu olarak farklı yıllarda *Solum*, *Güneşin Zaptı*, *Do ku man* ve *Andan Daha Kısa* adlı oyunlarımızla festival izleyicisiyle buluştuk. Yeni oyunumuz *En Son Neyi Unuttuğumu Hatırlamıyorum*'un ilk gösterimini festival kapsamında sahneleyeceğimiz için hem heyecanlı hem de mutluyuz. Festival seyircisinin oyuna dair görüşlerini merakla bekliyoruz. İlk gösterim olacağı için oyunun sonraki yolculuğuna olumlu etkisi olacağına inanıyoruz.

SEVİ ALGAN: Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL), Türkiye'de İBBŞT'nin içinde bir birim olarak kurulmuş ve 14 yıllık arşivi günümüze kadar korunmuş bir tiyatro laboratuvarı. 1993'te yaptığı oyunu ve araştırmaları Taldans'ın bakış açısıyla ele almak bizim için heyecan verici ve tabii ustalarımızı da bu süreçte andığımız için duygusal da bir süreç oldu.

FİLİZ SIZANLI: Arşiv ve hafıza üzerine çalıştığımız bu proje ile Taldans'ın 30. yılına adım atıyoruz. Oyunun İstanbul seyircisinin hafızasında bıraktığı izleri yeniden aramak, bugün nasıl yankılandığını görmek ve bu hafızayla yeniden ilişki kurmak bizim için sevindirici.

2- Bu işi üretme sürecinde sizi harekete geçiren temel sorular, meseleler ya da arayışlar nelerdi? Bu üretimde nasıl bir çalışma süreci izlediniz?

FİLİZ SIZANLI: Bir yılı aşkın süredir üzerinde çalıştığımız bu projede, kendi geçmişimizin önemli bir parçası olan Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'nın (TAL) yaklaşık otuz yıl önce sahnelediği *Troya İçinde Vurdular Beni* adlı oyunun etrafında dolaşan arkeolojik bir araştırma yürütüyoruz. Bu süreçte, o zamandan bugüne bedenlerimizi ve sanatsal pratiğimizi şekillendiren akımlar, teknikler ve koreografik yaklaşımların izini sürerken; ontik oyunculuk, laboratuvar tiyatrosu ve "oyuncu" kavramlarının bugün bizdeki karşılığını da yeniden araştırıyoruz. Yazılı ve görsel arşiv malzemeleri arasında kaybolduğumuz provaların ardından, esas odağımızı hafızanın bedenle olan ilişkisine yönelttik. Arşivde bulunanların yanı sıra bulunamayanlar, unutulanlar, eksik kalanlar ve yalnızca bedenlerimizde izi kalmış olanlar bu araştırmanın önemli bir parçası hâline geldi. Dilin alfabetik yapısı içinde kolektif hafıza ile bireysel hafıza arasındaki çatışmalar; bizi çoğulluk ve tekillik, *ben* ve *biz* arasındaki ilişki üzerinden düşünmeye yöneltti. Kaybettiklerimiz, geride kalanlar ve yeniden ortaya çıkanlar; jestler, diyaloglar ve kesişmeler aracılığıyla yeniden görünürlük kazandı.

SEVİ ALGAN: Bizi harekete geçiren temel soru, TAL'in beden, kolektif hafıza ve kültürel miras üzerinden kurduğu bu araştırmayı bugün kendi bedenlerimizde taşıdığımız izlerle nasıl yeniden okuyabileceğimizdi. Bununla birlikte, Taldans'ın bugün

kendi pratiği içinde sürdürdüğü dil ve metin arayışını da bu araştırmanın bir parçası olarak ele aldık. Bu nedenle çalışmayı yalnızca *Troya İçinde Vurdular Beni* oyununu yeniden ele almak olarak değil; oyunun üretildiği döneme, *İlyada* destanına, kendi tanıklıklarımıza ve beden hafızamıza geri dönerek bütün bu katmanları Taldans'ın bugünkü estetik, dilsel ve politik arayışlarıyla buluşturmak, yeniden yorumlamak ve dönüştürmek olarak kurduk.

3- TAL arşivinde yer alan *Troya İçinde Vurdular Beni* ile karşılaşmanız bu projenin başlangıcını nasıl etkiledi? Bu arşiv malzemesinde sizi özellikle harekete geçiren ne oldu?

MUSTAFA KAPLAN: *Troya İçinde Vurdular Beni* oyununu 1993 yılında Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu'nun fuayesinde izlemiştim. Beklan Algan'ın yönettiği 28 dakikalık oyun, 'work in progress' olarak tarif ediliyordu ve bir laboratuvar tiyatrosu örneğiydi. Ayla Algan ve Erol Keskin'in oynadıkları oyun, sözden çok hareket içeren bir düetti. Taldans ikilisi olarak biz de birçok düet yapmıştık. Öncelikle bu paralellik, oyun üzerine yeniden düşünmemizi sağladı. Oyunu videodan tekrar izlediğimizde, oyunun hareketle kurduğu ilişkiyi göstergeler ve semboller aracılığıyla şekillendirdiğini gördük. Bu farkındalık ile yeni yapacağımız oyuna bakışımız da değişti. Sevi Algan'ın da projeye dahil olmasıyla birlikte, üç kişi olarak Laboratuvar Tiyatrosu'na ve arşiv kavramına yoğunlaştık. ''Bugünden geçmişe nasıl bakarız?'' sorusunun izinden giderken, oyunun öznesi olan *Troya* hikâyesi ve *İlyada* destanını da inceleme alanımıza dahil ettik.

SEVİ ALGAN: Oyunda, yönetmen Beklan Algan ve oyuncu Ayla Algan'ın kızı olarak, iki tiyatro insanının kişisel hayatlarına sızmış olan tiyatroyla ilişkisini kendi arşivim üzerinden paylaşacaktım. Başlangıçta benim için oldukça duygusal bir süreçti bu. Hatırladıklarım, unuttuklarım, belki hatırlamak istemediklerimle birlikte TAL'in arşivinden çeşitli malzemeler çıkarmaya başladım. Zaman içinde bu malzemeler birlikte ele alındı, konuşuldu ve oyunun içine dahil edildi. Böylece iki tiyatro insanının tiyatroya ilişkin kişisel arşivleri de oyunun yaşayan malzemelerine dönüştü.

4- TAL'in geliştirdiği oyunculuk ve performans anlayışını çağdaş dansın araçlarıyla yeniden ele alırken, geçmişten gelen bu mirası ne ölçüde korumak, ne ölçüde dönüştürmek istediniz?

FİLİZ SIZANLI: Bir mirası aktarma isteğinden çok, bu bakış açısının ismimizdeki yansımasına, TAL'den Taldans'a bakarak, onlardan bize kalan yaratıcı araştırma süreçlerine odaklandık. Yatay ve dikey oyunculuk, enerji dramaturjisi, kontrastın ironisi, ritüellerin coğrafi dürtüleri gibi yıllar içinde oluşturduğumuz bakış açılarının izini sürdük.

MUSTAFA KAPLAN: *Troya içinde Vurdular Beni* oyununun anlatımında sözden çok harekete öncelik veriliyordu. Ayla Algan *''Bugünden geriye baktığımızda biz aslında dans tiyatrosu yapıyormuşuz''* demişti. Yani TAL Stüdyosu'ndaki çalışmalar bedeniyle çalışan bizlere çok uzak değildi. Oyunun yönetmeni olan Beklan Algan'ın yaklaşımını araştırdık, oyuncuların kişisel malzemelerine nasıl ulaştığına baktık. Oyunun arşiv videosu ve prova notlarını yeni oyunda nasıl kullanabileceğimizi sorguladık. Laboratuvar tiyatrosu estetiğini gözettiğimiz, orjinal oyuna referans veren ancak kendine özgü söylemimizle yeni bir oyun yapmak istedik. Taldans olarak "kararlı beden kararsız denge", "enerji dramaturjisi" gibi TAL'den gelen yaklaşımları zaten kullanıyorduk. Tüm bu yaklaşımlar, yeni bir şey söylerken eski ile yeni arasında bir denge kurmamıza yardımcı oldu.

5- Çalışmada arşiv yalnızca geçmişe ait belgelerin bulunduğu bir alan olmaktan çıkıp, bedenin yeniden araştırdığı bir malzemeye dönüşüyor. Bedenin arşivle kurduğu bu ilişki sizin için neyi mümkün kıldı?

FİLİZ SIZANLI: Bir arşivin bedenleştirilmesi ve koreografik izdüşümlerinin araştırılmasıyla uğraşırken, bedenin ve zamanın farklı katmanlarının, hafızamızda kalanlar kadar iç içe olduğunu fark ettik. Unutmak, sayıklamak, bir imgeyi geri çağırmak; eylemlerimizi şekillendiren güdüler kadar zorlayıcıydı. Teslimiyet, bir bedenin içinde başka bir bedeni mümkün kılmanın yollarını açtı. Ayla Algan, Beklan Algan ve Erol Keskin gibi çok güçlü yönetmenlerin ve oyuncuların sesleri, kavgaları ve mücadeleleri bizim için taşıyıcı bir güce dönüştü. Onların bedenlerinden ve seslerinden kalanlar, geçmişten şimdiye, şimdiden geleceğe uzanan bir süreklilik içinde yeniden ortaya çıktı.

MUSTAFA KAPLAN: Çalışma sürecinde beden ile hareket hatırlamaları üzerine doğaçlamalar yaptık. Bu hatırlamalar çocukluktan bugüne gelen bir davranış, hareket, dans olabilirken bir başkasının bedenini de hatırlayabileceğimizi gördük. İzlediğimiz oyuncuların hareketlerini kendi bedenimizde hatırlamaya çalıştık. Bu genel yaklaşımı oyuna uyarladık. Ben oyunu ilk izlediğim günü, mekânı ve oyuncuların performanslarını hatırlarken; Filiz, Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nde yer alan TAL Stüdyosu'nun mekânını; Sevi, aile evini hatırladı. Ardından, bu hatırlamalar eşliğinde ortaya çıkan yeni metnin beden karşılıklarını aradık. Bedenden metne, benden bize, eskiden yeniye birçok geçiş ve kaçış noktaları oluşturduk. Bu alanları belirginleştiren ve belli dönemlere referans veren alfabeler, listeler oluşturduk. Sonra bu alfabelerin ve listelerin kesişim noktalarını aradık.

SEVİ ALGAN: Bu çalışma, üçümüzün mesleki, sosyal, politik, eleştirel ve estetik deneyimlerimizi taşıyan kişisel beden arşivlerimizle; zamanın doğrusal olmayan ve çok katmanlı yapısı içinde farklı karşılaşmalar kurmamızı mümkün kıldı. Bedenlerimiz; *Troya İçinde Vurdular Beni* oyunu, *İlyada* destanı, TAL Stüdyosu'ndaki çalışmalar ve 1993'ün sosyal ve politik koşullarıyla kesişerek yeni anlam alanları oluşturdu. Bu kesişmeler, yalnızca bizim hafızalarımızı değil, seyircinin de kendi hafızası içinde hareket edebileceği, kendi çağrışımlarını ve bağlantılarını kurabileceği yaratıcı ve açık alanlar yaratmamıza olanak sağladı.



© VOLKAN HIÇYILMAZ

ANNA K

484

Yazan
Suzie Miller

Yöneten
Nagihan Gürkan

Oynayanlar
Özlem Öçalmaz Yıldız, Nagihan Gürkan, İbrahim Arıcı, Ceren Köse

Yapımcı
Elif Özge Maltepe

Yardımcı Yönetmen
Leyla Lavi

Yapım Koordinatörü
Şevval Remziye Erdinç

Sahne Amiri
Berkay Özcan

Yapım Sorumlusu
Sude Ahlatlı

Dekor Sorumlusu
Sergen Pasun (484), Mehmet Fatih Çelik

Hukuk Danışmanı
Ozan Yıldız

Muhasebe Finans Yöneticisi
Kader Yoldaş

Görsel İletişim Tasarımı
Mehmet Eroğlu

Teşekkürler
Semaver Kumpanya, Volkan Hiçyılmaz, Ozan Yıldız, ONK Ajans

ALAN KADIKÖY

18 KASIM ÇARŞAMBA 20.30

19 KASIM PERŞEMBE 20.30

Yaklaşık 80' sürer; ara yoktur.

18+

Oyun, yetişkin temaları içerir. Cinsellik, psikolojik şiddet, çevrimiçi zorbalık, nefret söylemi, taciz ve duygusal istismara ilişkin tasvir ve anlatımlara yer veren sahneler ile argo ve küfürlü dil kullanımı, hassas izleyiciler için rahatsız edici olabilir.

DEĞERLİ İŞBİRLİĞİYLE
alan KADIKÖY
KADIKÖY BELEDİYESİ





İtibarlı bir kariyer inşa etmek bir ömür sürebilir; onu yıkmak içinse tek bir tweet yeterli olabilir.

Başarılı televizyon gazetecisi Anna Kay, yıllardır başkalarının hayatlarını haberleştiren, gerçeğin peşinden giden ve kamusal güven üzerine kurduğu kariyerini titizlikle sürdüren bir kadındır; ta ki kendi hayatıyla ilgili bir karar onu bir anda haberin karşı tarafına geçirene kadar. Sevgisiz evliliğini geride bırakıp genç bir adamla yaşadığı ilişki ortaya çıktığında, Anna'nın özel hayatı sosyal medyanın hızla büyüyen öfkesinin konusu olur. Bir zamanlar sorular soran, başkalarını izleyen ve onlar hakkında haber yapan kadın, artık herkesin hakkında konuştuğu kişidir.

Suzie Miller'ın yazdığı *Anna K.*, Tolstoy'un Anna Karenina'sını 19. yüzyılın dedikodu ağlarından 21. yüzyılın sosyal medya mahkemelerine taşıyor. Tolstoy'un dünyasında bir kadının aşk ve arzu peşinden gitmesi nasıl toplumsal bir cezalandırmanın konusu oluyorsa, Miller'ın Anna'sı da kendi hayatı üzerinde söz sahibi olmaya çalıştığında benzer bir mekanizmayla karşılaşıyor. Ancak bu kez hüküm çok daha hızlı veriliyor; bir etiket, bir yorum ya da tek bir paylaşım, yıllar içinde edinilmiş bir itibarı saniyeler içinde yerle bir edebiliyor.

Anna'nın karşı karşıya kaldığı şey yalnızca çevrimiçi zorbalık değil. Gazetecilik mesleğinin etik sınırları, kamusal bir figürün özel hayatıyla işi arasındaki ilişki ve toplumun kadınlardan beklediği davranışlar da giderek bu yargılamanın parçasına dönüşüyor. Anna'nın kendi seçimlerinin bedelini ödemesi gerektiğini düşünenlerle, bir kadının kendi hayatı üzerinde karar verme hakkını savunanlar arasındaki sınır da kolayca belirlenemiyor. Oyun tam burada, seyircinin kendi yargısını da sorgulamaya başladığı daha karmaşık bir alana çekiliyor.

Anna K.'nın Tolstoy'la kurduğu ilişki de yalnızca hikâyenin güncellenmesinden ibaret değil. Eski romanın toplumsal bakışını bugünün medya düzeniyle karşılaştırırken, "dedikodu"nun nasıl küresel ve anlık bir kamusal yargıya dönüştüğünü gösteriyor. Haber yapanla haber olan, izleyenle izlenen, özel hayatla kamusal kimlik arasındaki sınırlar birbirine karışıyor.

Böylece *Anna K.*, kimlerin yargılanmaya daha yatkın olduğunu, bir kadının kamusal alandaki itibarının ne kadar kolay elinden alınabildiğini ve sosyal medyanın hepimizi nasıl birer izleyiciye, yorumcuya ve yargıca dönüştürdüğünü araştıran güncel bir trajediye dönüşüyor. Anna'nın hikâyesi boyunca asıl soru da giderek değişiyor: Bir insan kendi hayatını kendi istediği gibi yaşamak istediğinde, toplum ondan hesap sorma hakkını kendinde nasıl buluyor?

SUZIE MILLER

Avustralyalı oyun yazarı, senarist ve eski insan hakları avukatı Suzie Miller'ın hukuk, bilim ve tiyatro alanlarındaki çok disiplinli geçmişi, eserlerinin temelini oluşturur. Kariyerinin ilk yıllarında ceza hukuku, insan hakları ve cinsel saldırı davaları üzerine çalışan Miller; bu deneyimlerini adalet, güç ilişkileri, toplumsal cinsiyet ve etik meselelerini sorgulayan oyunlarına taşıdı. Bugüne kadar kırktan fazla oyunu dünyanın birçok ülkesinde sahnelendi;

eserleri sayısız ödüle layık görüldü. Uluslararası alandaki en büyük çıkışını, cinsel saldırı davalarında adalet sistemini ele alan *Prima Facie* ile yaptı. Oyun önce Avustralya'da, ardından Londra West End ve Broadway'de büyük başarı kazandı; Laurence Olivier Ödülleri'nde En İyi Yeni Oyun ödülünü aldı ve dünya çapında elliden fazla ülkede sahnelendi.
Londra ve Sidney arasında yaşayan Miller, tiyatro, sinema ve televizyon için yeni projeler üretmeye devam ediyor ve çağdaş tiyatronun en etkili yazarlarından biri olarak kabul ediliyor. Eserleri bireysel hikâyeler aracılığıyla hukuk, vicdan ve toplumsal adalet üzerine güçlü tartışmalar açmayı amaçlıyor.

NAGİHAN GÜRKAN

■ Tiyatro çalışmalarına üniversite yıllarında başladı. İstanbul Teknik Üniversitesi Harita Mühendisliği Bölümü'nden mezun olduktan sonra İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı'nda yüksek lisansını tamamladı. Oyunculuk ve sahneleme alanındaki çalışmalarını yurt içi ve yurt dışında katıldığı atölyelerle geliştirdi. 2009'da Studio Oyuncuları'nda Şahika Tekand ile çalışmaya başlayan Gürkan, burada uzun yıllar oyuncu, eğitmen ve yönetmen yardımcısı olarak görev aldı. Farklı topluluklarda oyuncu ve dramaturg olarak çalıştıktan sonra 2018'den itibaren yönetmenlik ve yazarlığa odaklandı.
DasDas, Tiyatro Dea, Apartman Sahne ve Zorlu PSM'de oyunlar yönetti; mekân ve beden ilişkisini odağına alan *Gebe* ile dikkat çekti. Onur Ünlü ile birlikte yönettiği *Güneşin Oğlu* 2025–2026 sezonunda prömiyer yaptı. *Loop*, *Sen Ne Güzeldin Aşkımızın Şehri*, *Evin Kokusu* ve *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* güncel çalışmaları arasında yer alıyor. Yazdığı *Anneanne*, 2023'te Nilüfer Belediyesi Kent Tiyatrosu Oyun Yazma Programı'nın ana seçkisine seçildi ve Mitos Boyut Yayınları tarafından yayımlandı. Gürkan, oyuncunun sahnedeki canlı varlığını merkeze alan bir yönetmenlik anlayışıyla üretimlerini sürdürüyor.

NAGİHAN GÜRKAN İLE SÖYLEŞİ



1- Bu yıl 30. edisyonuyla seyirciyle buluşmaya hazırlanan İstanbul Tiyatro Festivali programında yer almak ve üretiminizi festival izleyicisiyle buluşturmak sizin için nasıl bir anlam taşıyor?

16.'sından beri bir şekilde festivalde görev alıyorum. Önce mekân sorumlusu olarak başladım, sonra çeşitli oyunlarda dramaturgluk, yönetmen yardımcılığı, oyunculuk ve yönetmenlik yaptım. Ve şimdi de 30. festivalde yine yönettiğim bir oyunum var. Bu beni çok heyecanlandırıyor, festival benim için her zaman çok önemli oldu; üniversitede okurken izleyici olarak başladığım, sonrasında da görev aldığım süreçlerde birçok oyun izledim. Festivalde izlediğim çoğu oyun beni mesleki olarak destekledi, yaratıcılığımı tetikledi diyebilirim. 16, 17 sene önce izlediğim ve hâlâ hayranlıkla hatırladığım birçok oyun var. 2006'da izlediğim bir Terzopoulos oyunu var mesela, hâlâ anlatırken heyecanlandığım; üzerinden 20 sene geçmiş... Bunlar benim için çok önemli. Bugün bu işi yapıyorsam, yoluma bir yönetmen olarak devam ediyorsam, festivalde karşılaştığım oyunların çok etkisi vardır. Bana 'Neden ben bu sanatı yapıyorum?' sorusunun cevabını veren çok oyun izledim festivalde, beni mesleğe yönelik motive etti diyebilirim. Bu yıllar boyunca birçok atölyeye katıldım, birçok farklı yönetmenle tanıştım. Bunların hepsi bana aslında bu yolda devam etmem için bir sebep oldu. O yüzden festival benim için her zaman çok anlamlı bir yerde duruyor. Kendi üretimlerimle festivalde yer almak da ayrı bir heyecan ve gurur. Oyunumun yolculuğuna festivalle başlamak beni her zaman çok desteklenmiş hissettiriyor.

2- Bu işi üretme sürecinde sizi harekete geçiren temel sorular, meseleler ya da arayışlar nelerdi? Bu üretimde nasıl bir çalışma süreci izlediniz?

Oyun çağımızın en yakıcı meselelerinden birini çok sert bir şekilde sahneye taşıyor. İtibarlı bir kariyer inşa etmek bir ömür sürer, ama onu yok etmek için ise bir tweet yeter. Bugün kamuya mal olmuş herkesin başına bunun gelmesi an meselesi olan distopik bir dünyada yaşıyoruz. Bir insan kendi hikâyesinin öznesiyken, hangi anda başkalarının anlattığı bir hikâyenin nesnesine dönüşüyor? Hakikat dediğimiz şey yaşanan şey mi, anlatılan şey mi, yoksa en çok tekrar edilen şey mi? Ve bir kalabalık, kendisini bu konuda haklı olduğuna ikna ettiği anda, bir insanın hayatı söz konusu olması pahasına ne kadar acımasızlaşabilir? Çevrimiçi linç kültürü, kadınlara yönelik cinsiyetçi zorbalık ve yüzyıllar geçse de kadınların hâlâ aynı bedellerle yargılanması. Tolstoy'un *Anna Karenina* romanında olduğu gibi, aradan geçen yüz kırk yıl sonra bile kadınların aşk ve özgürlük arayışının aynı bedellerle cezalandırıldığını gösteriyor. Çalışma sürecinde de meseleyi yalnızca "sosyal medya linci" başlığı altında ele almamaya çalışıyoruz. Çünkü oyunun bizim için daha geniş bir sorusu var: Bir insanın kim olduğuna kim karar verir? Metni çalışırken karakterlerin söyledikleri kadar, söylemediklerine; olayların kendisi kadar onların nasıl aktarıldığına ve her karakterin kendi hakikatini nasıl kurduğuna bakıyoruz.
Oyunculuk açısından da benim için Anna'yı bir mağdur figürüne indirgememek önemli. Onu savunmak ya da mahkûm etmek yerine, bütün çelişkileriyle anlamaya çalışmak; seyircinin de kolayca tarafını belirleyemeyeceği bir alan yaratmak istiyorum. Çünkü belki de oyunun seyirci açısından en rahatsız edici tarafı şu olacak: Anna'yı yargılayan kalabalığa dışarıdan bakarken, bir noktada o kalabalığın içinde kendilerinin de bulunduğunu fark edecekler. Bu karşılaşmayı sürdürebilmek de bizim için önemliydi; festival gösterimlerinin ardından oyunu her pazar Bomonti Hilton'da oynamaya devam edeceğiz.

3- Suzie Miller, Tolstoy'un *Anna Karenina*'sından yola çıkarak hikâyeyi bugünün medya ve sosyal medya dünyasına taşıyor. Sizi bu çağdaş yeniden yazımda en çok ilgilendiren mesele ne oldu?

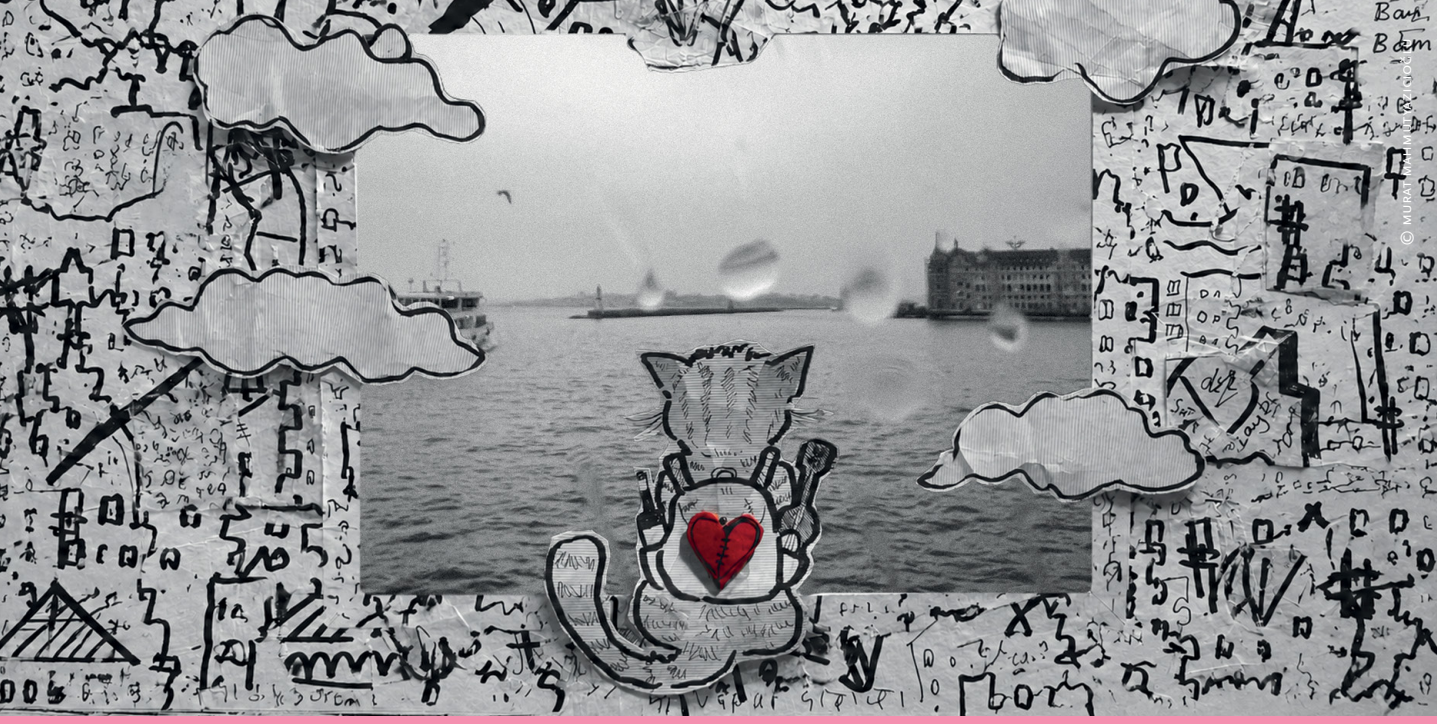
Bu oyun benim için en büyük anlamını aslında finalinde buluyor. "Başka bir son", 'başka bir yol', 'başka bir mümkün' var diyor bu oyun bize. Metnin bir diğer gücü romandan yıllar sonra bize bakan gözlerin nasıl değiştiğini ortaya koyması. Suzie Miller bu gözleri sosyal medyaya dönüştürüyor. Bu benim son yıllarda üzerine çalışmayı çok sevdiğim meselelerden biri, yazdığım ve uyarladığım birkaç oyunda doğrudan kullandığım bir tema. Tolstoy'un dünyasındaki kalabalıklar, söylentiler, sesler, dikizleyen gözlerden oluşan koro, bu oyunda sosyal medya olarak karşımıza çıkıyor. Bir yandan da oyunda güçlü bir Kafka göndermesiyle karşılaşıyoruz. Anna K.-Joseph K. benzeşmesi yoluyla Suzie Miller'ın bizi çekmeye çalıştığı yerle çok ilgileniyorum. Metinde bir otel odasına sıkışmış bir kadın, sosyal medyada birtakım şeylerle suçlanıyor ve ısrarla soruyor; "Ben tam olarak neyle suçlanıyorum, suçum ne?" Tıpkı Kafka'nın *Dava*'sındaki Joseph K. gibi suçlulukla başı dertte olan, kapalı bir alanda sıkışmış biri. *Dava*'da olduğu gibi, bir suç üretiliyor ve o suç birine yükleniyor, bir suçlu yaratılıyor. O da suçun içinden çıkmaya çalıştıkça dehlizin içine daha da batmaya başlıyor. Joseph K.'nın sıkıştığı mahkeme koridorlarının yerini bir otel odası alıyor; Anna'yı o odadaki boşluğa mahkûm eden ana unsur ise sosyal medya hâline geliyor. Oyunda Anna ısrarla söylüyor; "Ben özür dilesem de affedilmeyeceğimi biliyorum." Çünkü şunu çok iyi biliyoruz; düzen kendini sürdürebilmek için bazı "suçları" birilerine yıkmak, birtakım günah keçileri bulmak zorunda. Anna, finalde kendi hikâyesine sahip çıkarak bu suçluluk döngüsünden kurtuluyor.

4- Anna bir noktada başkalarının hayatlarını haberleştiren gazeteciyken kendi hayatı herkesin yorumladığı bir habere dönüşüyor. İzleyen ile izlenen arasındaki bu yer değişimi, kurduğunuz sahne dili açısından ne ifade ediyor?

Anna'nın bir gazeteci olması, başkalarının hayatlarına bakarken (ya da eleştirel bir yerden, başkalarının hayatlarını "didiklerken") kendisini de o 'dikizlenen' konumda bulması aslında Suzie Miller'ın oyundaki en güçlü hamlesi. Bunu diğer oyunlarında da görüyoruz, insanları kendi gerçeklikleri içindeki bir hesaplaşmanın içine atıyor. Bu da bize çok daha dürüst bir tartışmanın kapısını aralıyor. Sadece siyah-beyaz, temiz-kirli ya da haklı-haksız gibi ikilikler yaratmıyor Suzie Miller; bize acıyabileceğimiz bir kadın karakter sunmuyor. Biz haberci Anna'yı, medya sektörünün içinden gelen bu karakteri, birtakım röportajları manipüle etmekle suçlanırken, kendisinin de basına malzeme olduğu, linç kültürünün kurbanı haline geldiği bir süreçte izliyoruz. Böyle olunca o tartışma çok daha gerçek bir yerden yürümeye başlıyor. Konu sadece doğrular-yanlışlar ya da kirliler-temizler sığlığından çıkıyor. Bu, hikâyeyi çok daha derin, gündelik hayatta bize temas edebilecek bir noktaya getiriyor. Metni okurken kendimi o hikâyenin dışında tutamıyorum, çünkü Suzie Miller bize hayatın içinde yaşamaya devam eden bir hikâye anlatıyor.

5- Anna'nın yaşadığı kamusal yargılama, yalnızca sosyal medya zorbalığıyla değil; bir kadının aşkı, arzusu ve kendi hayatı hakkında karar verme hakkıyla da ilgili. Bu hikâyeyi bugün sahneye taşımanın sizin için en önemli tarafı ne?

Bir haberci olarak Anna'nın mottosu, 'ne pahasına olursa olsun gerçek'. Ve herkes onu buradan alaşağı etmeye çalışıyor: 'Gerçeğin peşindeyim diyordun ama sen gerçek değilsin, sen kocanı aldattın, sen çocuğunu terk ettin, sen yalan söyledin, genç bir sevgilin var...' 'Benim gerçeğim bu ve bunu saklamak yerine kendi gerçeğimi yaşıyorum' diyerek itiraz ediyor buna Anna. Bir kadının kendi gerçekliğine sahip çıkması meselesi benim için oyundaki en önemli motiflerden... Ben kendi gerçekliğimi ne ölçüde yaşayabiliyorum? Ben kendi hikâyeme sahip çıkabiliyor muyum? Oyunda beni etkileyen cümlelerden biri de, "Kadınlar her şeye aynı anda sahip olamazlar". Oyunda Beth'in ağzından duyduğumuz bu cümleye Anna, 'ben her şeye sahip olmak istemiyorum ki' diyerek karşı çıkıyor. Bu "her şey"in içinde iyi bir kariyer, mutlu bir hayat, görünürlük, başarı gibi bize sürekli sunulan o havuçların tamamı var. Ben de Anna'ya katılıyorum, bize vadedilen her şeye sahip olmak zorunda olmadığımız fikrine ulaşmaya çalışıyorum. Bana çizilen sınırların içinde var olmak zorunda olmadığımı hatırlatıyorum kendime, bana sunulan birtakım kavgalara girmek zorunda olmadığımı, bana ait olmayan cephelerde savaşmama gerek olmadığını. Dolayısıyla oyunu yapma motivasyonlarımdan en güçlü olanı da bu. Kendi gerçeğime sahip çıkmak, kendi hikâyemi geri almak.



© MURAT MAHMUTYAZICIOĞLU

İSTANBUL MON AMOUR: AŞK > NEFRET < AŞK

İSTANBUL TİYATRO FESTİVALİ X BAM İSTANBUL

*İstanbul Mon Amour bu yıl **Rahat Tur** ve **Hızlı Tur** olmak üzere iki farklı seçenek sunuyor. Kadıköy'ün sokaklarını ve mekânlarını da keşfetmek isteyenler Rahat Tur'u, yalnızca hikâyelere odaklanmak isteyenler Hızlı Tur'u tercih edebiliyor. Birinde yolculuk daha erken başlıyor, günün sonunda iki turdaki izleyiciler de aynı mekânda, ortak bir hikâyede buluşuyor. **Rahat Tur:** Saint-Joseph Fransız Lisesi: 15.00-15.50, Yeldeğirmeni Sanat: 17.00- 17.50, Komünite (Ortak Final): 20.00-21.00. **Hızlı Tur:** Saint-Joseph Fransız Lisesi: 17.00-17.50, Yeldeğirmeni Sanat: 18.50-19.40, Komünite (Ortak Final): 20.00-21.00*

KADIKÖY (ST. JOSEPH FRANSIZ LİSESİ, YELDEĞİRMENİ SANAT, KOMÜNİTE)

21 KASIM CUMARTESİ 15.00, 17.00
22 KASIM PAZAR 15.00, 17.00

Yaklaşık 135' sürer.

14+

Yazan, Yöneten
Murat Mahmutyazıcıoğlu

Oynayanlar
Damla Sönmez, Ceren Kaçar, Selen Öztürk, Sevda Deniz Karali, Melis Öz

Yardımcı Yönetmenler
Özden Selim Karadana, Sevda Deniz Karali, Cansel Erdoğan

Koreografi
Gizem Bilgen

Sahne Amiri ve Işık Tasarımı
Umutsu

Ses Tasarımı
Aytuğ Erdil

Genç Yazar Ekibi
Zeynep Kıymacı, Dilara Güzel, Hazal Arduç, Emir Taha Sarı, Enes Turan, Levni Hakan Şahin, Doğaç Gözüdeli, Cansel Erdoğan

Yürütücü Yapımcı
Ceyda Cihan

GÖSTERİ SPONSORLARI
MEKE SANAT
CAMPER

DEĞERLİ İŞBİRLİĞİYLE
İKSV GENÇ SANATÇI FONU
YELDEĞİRMENİ SANAT KADIKÖY BELEDİYESİ
KADIKÖY KİTAP TARİH EDEBİYAT SANAT KÜTÜPHANESİ
KADIKÖY BELEDİYESİ
KOMÜNİTE
Saint-Joseph Lisesi

Bir şehrin notaları zamanla değişir. Bir üst geçitten geçerken duyulan iş makinelerinin gürültüsüne kulaklığını takmış bir genç, pazar arabasıyla ilerleyen yaşlı bir kadın, ayakkabılarının tozlanmasından şikâyet eden bir adam ve daha onlarcası karışır. Kadıköy, her gün başka hikâyelerin içinden yeniden kurulur. Bam İstanbul'un yolculuğu on yıl önce Kadıköy'de küçük bir sahnede başladı. O sahne bugün yerinde değil; ama Bulvar Pasajı hâlâ orada ve geride kalan hikâyeler yeni karşılaşmaların içinde yaşamaya devam ediyor. *İstanbul Mon Amour: Aşk > Nefret < Aşk*, 2016'dan bu yana biriken deneyimlerden yola çıkarak bu kez Kadıköy'ün üç farklı mekânında üç imkânsız aşkın izini sürüyor. Köklü bir lisenin tiyatro salonunun renkli camlarından ışık süzülen eski bir kiliseye, Söğütlüçeşme'de yolcuların kesiştiği yeni bir buluşma noktasına uzanan rota boyunca seyirci; Kadıköy'ün anıtsal ya da turistik yüzünün gerisinde kalan sokaklara, binalara, duvarlara ve insanlara yaklaşıyor. Bam İstanbul, kentin değişen sesi ve hafızasını sahnenin malzemesine dönüştürürken, farklı zamanlarda bu semte uğramış, ondan nefret etmiş ya da ona âşık olmuş kadınların hikâyelerini bir masalın içine davet ediyor.

İstanbul Mon Amour: Aşk > Nefret < Aşk, Kadıköy'ün içinde yürüyen, değişen ve hatırlayan bir performans olarak seyirciyi bu rotaya katılmaya ve şarkının en güzel yerini hep birlikte söylemeye çağırıyor. Çünkü bazen bir şehrin hafızasında aşk, nefretten daha uzun süre kalır.

MURAT MAHMUTYAZICIOĞLU

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü'nü bitirdi. Studio Oyuncuları'nda oyunculuk eğitimi aldı, ardından Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Bölümü'nde yüksek lisans yaptı. Studio Oyuncuları, İkincikat ve Yan Etki Tiyatrosu başta olmak üzere çeşitli topluluklarda oyuncu olarak çalıştı.

İlk oyunu *Şekersiz*'i 2013'te Yan Etki Tiyatrosu'nda yönetti ve oyuncu kadrosunda yer aldı. İlk yazdığı oyun olan *Fü*, 2014'te İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali kapsamında seyirciyle buluştu ve sonrasında birçok kez sahnelendi. Yazdığı oyunlarda büyük şehirlerin kalabalığı içinde görünmeden yaşamaya çalışan insanların hikâyelerine, hafızaya, aile ilişkilerine ve aidiyet duygusuna odaklandı.

2016'da BAM İstanbul'u kurdu. Aynı yıl yazdığı *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* ile Afife Tiyatro Ödülleri ve Tiyatro Eleştirmenleri Birliği Ödülleri'nde Yılın Yerli Oyun Yazarı ödüllerine layık görüldü. Ardından *Kader Can* ve *Istırap Korosu* projelerini yazıp yönetti. 2019'da Gülriz Sururi-Engin Cezzar Teşvik Ödülü'nü aldı. Sahnelenen oyunları arasında *Şekersiz, Fü, Aynur Hanım'ın Bebeği, Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin, Sevmekten Öldü Desinler, Kader Can* ve *Toz* yer alır. Yazmaya, yönetmeye ve İstanbul'un hikâyelerini sahnede araştırmaya devam etmektedir.

BAM İSTANBUL

Bam İstanbul, 2016'da tiyatro ve sahne sanatları alanında üretim yapmak üzere kurulmuş bir tiyatro ekibidir. Bam ismi ilk sahnelediği *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* oyunu oyuncuları ve ekibin kurucularından Başak Kıvılcım Ertanoğlu, Ayfer Dönmez ve Melis Öz'ün baş harflerinden oluşur.

Sahnelediği oyunlar Afife Tiyatro Ödülleri, Sadri Alışık Tiyatro Ödülleri, TEB Ödülleri, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Teşvik Ödülü gibi birçok ödüle ve adaylığa layık görüldü. Yazar ve yönetmen Murat Mahmutyazıcıoğlu öncülüğünde oyunları İstanbul başta olmak üzere, birçok şehirde ve yurtdışında 300'den fazla gösterim yaptı. *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* (2016), *Kader Can* (2018), *Istırap Korosu* (2021) ekibin sahnelenen oyunlarıdır. Pandemi döneminde 10'a yakın kısa oyunlarını ''Evde'' başlığıyla sosyal medya aracılığıyla yayınladılar. Bam İstanbul, gittikçe devleşen şehir hayatında hayatta kalmaya çalışan sıradan insanların hikâyelerini, teatral olanı araştırmaktan vazgeçmeden anlatmaya çalışıyor.

MURAT MAHMUTYAZICIOĞLU İLE SÖYLEŞİ



1- Bu yıl 30. edisyonuyla seyirciyle buluşmaya hazırlanan İstanbul Tiyatro Festivali programında yer almak ve üretiminizi festival izleyicisiyle buluşturmak sizin için nasıl bir anlam taşıyor?

Yıllar önce ilk yazdığım oyun *Fü* festivalde sahnelenmişti. Henüz bir izleyici olduğum zamanlardan bugüne festivalin önemi ve değeri benim için hiç değişmedi. Hem dünyadan çağdaşlarımızın oyunları hem de bu topraklardaki her tiyatrocu için bir buluşma ve üretimlerimiz üzerine yeniden düşünme şansı veriyor. Bir araya gelmek, tanışmak, izlemek, tartışmak, ilham almak, çoğu zaman hayran olmak... İlk oyundan 12 yıl sonra tekrar burada olmak çok zevkli ve değerli.

2- Bu işi üretme sürecinde sizi harekete geçiren temel sorular, meseleler ya da arayışlar nelerdi? Bu üretimde nasıl bir çalışma süreci izlediniz?

Temel soru ne kadar buraya aitiz, ya da şehirle ilişkimiz ne durumda? Yaşama tutunurken, bu dev gibi şehirde, geçmişi, bugünü ve yarını nasıl görüyoruz? Bu ilişki bir aşk nefret ilişkisi bence. Metinler üzerinde küçük hayaller kurup ekibimle paylaştım sonrasında hep birlikte ortak bir hayal üretmeye ve bugüne ne söylediğimizi araştırmaya başladık. Tüm oyunlarda buraya çok aşık ama kafası oldukça karışık hikâyeler izleyeceğiz. Bu kafa karışıklığı tam olarak ne hissettiğimizi bulmakla ilgili. Bizim, karakterlerin ve hikâyelerin.

3- Bam İstanbul'un Kadıköy'le on yılı aşan bir ilişkisi var. Bu kez yeni bir iş üretirken Kadıköy'ün geçmişinden ve bugününden sizi harekete geçiren ne oldu?
Bam İstanbul'un ilk oyunu *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* Kadıköy'de artık var olmayan bir tiyatro mekânında çalışıldı ve uzun yıllar oynadı. En başından beri şehirle insanların çatıştığı anlar çok ilgimi çekti. Şehri kuranlar biz, içinde acı çeken yine biz. Kadıköy son dönemde tiyatrolara ve genel olarak genç, üreten ve dünyayla iletişimini hiç koparmayan büyük bir kalabalığa ev sahipliği yapıyor. Aynı zamanda nabzı hep yüksek atan bir bölge ama bir yandan da çoğu saklı ya da tozlu, kırık dökük olan, kocaman da bir geçmişin izlerini taşıyor. Bu saklı izleri takip etmeye çalıştım, bugünü unutmadan tabii.

4- Üç farklı mekânda geçen üç hikâyeli bir yapı kuruyorsunuz. Mekânları seçerken ve hikâyeleri bu rotaya yerleştirirken nasıl bir dramaturjik ilişki kurdunuz?
Hikâyeler mekânla beraber oluştu. Mekânlar ilham, malzeme verdi ve anlatacağımız hikâyenin biçimini belirledi. 3 farklı anlatı ile yolu Kadıköy'den geçen, hikâyesi burada başlayan ya da sona eren kadınların hikayesini izleyeceğiz.

5- Oyunda Kadıköy'ün kendisi de bir karakter gibi düşünülebilir. Semtin değişen yüzü, hafızası ve insanlarıyla çalışmak, aşk ve nefret üzerine kurduğunuz bu hikâyeyi nasıl etkiledi?
Biz projeye hazırlanırken çokça yürüdük; her binada, duvarda, kaldırımlarda, yıllanmış ağaçlarda bizi bekleyen hikâyeler olduğunu gördük. Bazıları tarihsel gerçekliğe bağlanıyor bazılarını ise biz uydurduk, hayal ettik. Hem bu 3 mekândaki oyunlarda hem de seyircinin mekanlar arasında yürüyecekleri rotalarında birçok nokta belirleyip genç yazar ekibimizden kendi hikâyelerini yazmalarını istedik. Bu dev şehirde hayata tutunmak her geçen gün daha da zorlaşıyor, belimiz bükülüyor, ayaklarımız ağrıyor. Ama zor olsa da sessiz bir an yakaladığımız zaman, yok olmuş bile olsa, geçmişten acı tatlı bir hikâye kulağımıza fısıldanıyor. Kadıköy'de, İstanbul'da yaşamak zor ama hikâyesini anlatmak çok keyifli.



© YEŞİM ÖZSOY, ALEYNA ÇOLAK

AKSAK DELİRYUM

GALATAPERFORM

Yazan, Yöneten
Yeşim Özsoy

Oynayanlar
Batur Belirdi, Elif Temuçin, Eray Karadeniz, Gizem Erdem, Sanem Öge, Yaman Ceri

Ses ve Müzik Tasarımı
Murat Ertel

Işık Tasarımı
Ayşe Sedef Ayter

Sahne Tasarımı
Kerem Çetinel

Dramaturji
Erdem Avşar

Koreografi
Tuğçe Ulugün Tuna

Yardımcı Yönetmen
Furkan Güder

Görsel Konsept (Fotoğraflar)
Yeşim Özsoy

AI Görsel Tasarım ve Geliştirme (Fotoğraflar)
Aleyna Çolak

ALAN KADIKÖY

24 KASIM SALI 20.30

25 KASIM ÇARŞAMBA 20.30

Yaklaşık 75' sürer; ara yoktur.

24 Kasım'daki gösteri İngilizce üstyazılıdır.

16+

OYUN SONRASI *Oyun ekibinin katılımıyla soru-cevap oturumu*



■ Tufan anlatılarından ilham alan çağdaş bir kıyamet anlatısı. İstanbul, Etiler, bir kafe. Yaklaşan bir felaketin henüz kimsenin adını koyamadığı işaretleri gündelik hayatın içine sızıyor. Dünyanın giderek sıradanlaşan ama hayatlarımıza hükmeden çatışmaları, savaşları ve tükenişleri arasında; belki büyük bir felaketin eşiğinde, belki de çoktan başlamış bir çöküşün içinde yaşayan Nuh, İbrahim, Sara, Hacer, Yuşa ve Meryem'in hikâyeleri, tufan anlatılarının yankılarıyla iç içe geçiyor. Kesişen hayatların, sırların ve tesadüflerin içinde savrulan bu altı karakter; aşk, aidiyet, inanç, güç, hafıza ve hayatta kalma arzusu etrafında örülen ilişkiler içinde yollarını ararken, geçmişin mitleri günümüzün kırılgan gerçekliğiyle yeniden karşılaşıyor. Sesin, ışığın ve aksayan ritimlerin yön verdiği bu sahnenin evreninde gerçek ile hayal, gündelik hayat ile kıyamet, İstanbul ile mitoloji birbirine karışıyor.

YEŞİM ÖZSOY

■ Yazar, yönetmen ve oyuncu Yeşim Özsoy, GalataPerform'un kurucusu ve genel sanat yönetmeni. Tiyatro çalışmalarına İstanbul'da Stüdyo Oyuncuları'nda başlayan Özsoy, daha sonra New York'ta oyunlar yazıp sahneleyerek çalışmalarını sürdürdü. 2003'te İstanbul'da kurduğu GalataPerform ile yeni metinlere, disiplinler arası üretimlere ve yenilikçi sahneleme biçimlerine odaklanan bir sanat pratiği geliştirdi. GalataPerform bünyesinde 26 yapım, 15 proje gerçekleştiren Özsoy; 17 oyun yazdı, eserleri ve yönetmenliğini üstlendiği yapımlar HAU Hebbel am Ufer, Wiesbaden Devlet Tiyatroları, Maxim Gorki Tiyatrosu ve Teatre Lliure gibi kurumlarda sahnelendi. Oyunları Almanca, Fransızca, İngilizce, İtalyanca ve Portekizceye çevrildi. Yazıp yönettiği *Yüz Yılın Evi*, Maxim Gorki Tiyatrosu ve Theatre Neumarkt ortaklığıyla uluslararası bir yapım olarak sahnelendi; *The Guardian* ve *The Times* gazetelerinde oyuna yer verildi.



GALATAPERFORM

■ 2003'te Yeşim Özsoy tarafından kurulan GalataPerform, disiplinlerarası üretimi, yeni metinleri ve uluslararası işbirlikleri odağına alan bağımsız bir tiyatro topluluğu. Sahneyi yalnızca bir gösterim alanı olarak değil, araştırma, karşılaşma ve birlikte düşünme mekânı olarak ele alan GalataPerform; 2006'da başlattığı Yeni Metin Yeni Tiyatro Projesi ile çağdaş oyun yazarlığının gelişimine katkıda bulundu; festival, atölye, yayın ve uluslararası ortaklıklar aracılığıyla yeni yazarlar, yönetmenler ve yeni tiyatro metinleri için üretim alanları yarattı. *Aksak İstanbul Hikâyeleri*, *Ev-Kakofonik Bir Oyun*, *İz*, *When in Rome*, *Yüz Yılın Evi* ve *Medea'ya göre Ahlak* gibi yapımlarıyla tanınan topluluğun çalışmaları Türkiye'nin yanı sıra Almanya, Fransa, İspanya, Makedonya, Romanya, Rusya, İsviçre, Belçika ve İskoçya'da sahnelendi; uluslararası festivaller ve kurumlarla işbirlikleri geliştirdi.

YEŞİM ÖZSOY İLE SÖYLEŞİ



1- Bu yıl 30. edisyonuyla seyirciyle buluşmaya hazırlanan İstanbul Tiyatro Festivali programında yer almak ve üretiminizi festival izleyicisiyle buluşturmak sizin için nasıl bir anlam taşıyor?

Festivalle ilişkim uzun yıllara yayılıyor. Festival benim için yalnızca oyunlarımızı sunduğumuz bir alan değil, üretim tarihimizin de önemli duraklarından biri. 2004'te Ve Diğer Şeyler Topluluğu'yla *Aksak İstanbul Hikâyeleri*'nin prömiyerini festival kapsamında Aziz Nesin Sahnesi'nde gerçekleştirmiştik. Ardından *Son Dünya* (2006), *Noter* (2008), *Yola Çıktığım Gün Sakin Serin Bir Sabahtı* (2012), *Aşk ve Faşizm* (2014), *Yaşlı Çocuk* (2016), *When in Rome* (2017), *Yüz Yılın Evi* (2018) ve *Terk Edilmiş Kıyılar // Negatif Fotoğraflar* (2020) gibi farklı işlerimiz festivalle buluştu. Festival bizim için bir yuva, bir öğrenme ve gelişme alanı oldu her zaman. Şimdi, 22 yıl sonra, adında yeniden 'aksak' olan *Aksak Deliryum* ile festivalde olmak benim için anlamlı ve güzel bir döngü yaratıyor. Ayrıca *Aksak Deliryum* İstanbul'dan çıkan bir oyun. Dünyanın farklı yerlerinde hissedilen savaş, göç, iklim krizi, ekonomik ve toplumsal kırılma gibi meseleleri çok yerel, hatta çok tanıdık bir İstanbul manzarasının içinden anlatıyor. Bu nedenle oyunun ilk güçlü karşılaşmalarından birinin festival seyircisiyle olması benim için ayrıca anlamlı. 30. edisyonunda yer almak ise festivalin hafızasıyla GalataPerform'un yirmi yılı aşan üretim hafızasının yeniden kesişmesi gibi geliyor bana.

2- Bu işi üretme sürecinde sizi harekete geçiren temel sorular, meseleler ya da arayışlar nelerdi? Bu üretimde nasıl bir çalışma süreci izlediniz?

Oyunun çıkışında sanırım çok basit ama rahatsız edici bir soru vardı: Bir felaket ne zaman başlar, sürer ve biter? Su yükselmeye başladığında mı, savaş çıktığında mı, bir şehir yaşanamaz hale geldiğinde mi? Yoksa biz gündelik hayatımıza devam ederken çok daha önce mi başlamıştır? Ve biz bu felaketin bilgisini sahneye nasıl taşırız? Aslında *Aksak Deliryum*'un bu soruları birkaç yıldır benimle dolaşıyor. 2023'te Kanada Social Sciences and Humanities Research Council tarafından desteklenen "21. Yüzyılın Başında Geçiş Ritüelleri Aracılığıyla İnsan Felaketlerinin Temsilleri" (*Representations of Human Catastrophe through Rites of Passage at the Beginning of the 21st Century*) başlıklı uluslararası araştırma projesine sanatçı ve araştırmacı olarak dahil oldum. Yunanistan'da Nafplio'da yapılan çalışma günlerinde "Felaket Karşısında Zaman, Mesafe ve Sanatsal Yaratım" (*Time and Distance in the Face of Catastrophe and Artistic Creation*) başlıklı bir sunum yaptım. Akabinde GalataPerform'un Yeni Metin Yeni Tiyatro Projesi bağlamında, Portekiz'de A Turma tiyatrosu ile geliştirdiğimiz yazar değişim programındaki "Yeni Gerçeklikler Üzerine Yazmak" başlığımız kapsamında bu oyunu yazdım. Son yıllarda bende giderek artan bir duygu var: Dünyada olağanüstü şeyler oluyor ama biz bunları gündelik hayatın olağan akışı içerisinde yaşamaya devam ediyoruz. Kahvemizi içiyoruz, trafikte bekliyoruz, ilişkilerimizle uğraşıyoruz, çocuklarımız için gelecek planları yapıyoruz. Bir yandan da savaşlar, göçler, iklim felaketleri, yangınlar, seller yanı başımızda. Ben tam bu iki gerçekliğin birbirine sürtündüğü alanla ilgilendim. Metni yazarken tufan anlatıları buradan geldi.

Yaratım sürecinde Kerem Çetinel, Ayşe Sedef Ayter, Tuğçe Ulugün Tuna ve Murat Ertel gibi kendi alanlarında çok güçlü sanatçılarla çalışıyorum. Dolayısıyla benim için süreç, yazılmış bir metni sahneye geçirmekten çok, metnin farklı disiplinler tarafından yeniden okunmasına izin verdiğim kolektif bir araştırmaya dönüşüyor.

3- Tufan anlatılarından yola çıkarak bugünün İstanbul'unda geçen bir hikâye kuruyorsunuz. Mitolojik anlatılarla günümüzün çatışmaları, savaşları ve yaklaşan felaket duygusu arasında nasıl bir bağ kurmak istediniz?

Tufan anlatıları, *Gılgamış*'tan *Atra-Hasis*'e, Tevrat, İncil ve Kur'an'dan Çin mitolojisine kadar farklı coğrafyalarda, inançlarda ve kadim anlatılarda tekrar tekrar karşımıza çıkan çok eski bir insanlık hafızası. İnsan sanki binlerce yıldır aynı soruyu soruyor: Kurduğumuz dünya çökerse neyi kurtaracağız? Kimi gemiye alacağız? Kim dışarıda kalacak? Ve belki daha önemlisi, yeni dünyayı gerçekten eskisinden farklı kurabilecek miyiz?

Bugün bu soruların yeniden çok güncel olduğunu düşünüyorum. Savaşlar, iklim krizi, zorunlu göçler, sınırlar, yeni teknolojiler ve giderek büyüyen eşitsizlikler bize sürekli bir son duygusu yaşatıyor. Belki de felaket gelecekte bir yerde değil; gündelik hayatın içine çoktan sızmış durumda. Tufanı kişisel, toplumsal ve evrensel boyutta yaşıyoruz. Oyun da tarihsel tufan anlatılarıyla kişisel ve güncel olan arasında bir bağ kuruyor.

4- Nuh, İbrahim, Sara, Hacer, Yuşa ve Meryem gibi isimleri taşıyan karakterleri günümüz İstanbul'unda yeniden düşünmek, bu karakterlerin ilişkilerini ve hikâyelerini nasıl dönüştürdü?

Bu isimleri bugüne birebir taşımak istemedim. Daha çok onların taşıdığı kültürel hafızayla ilgilendim. Sonra bu isimleri İstanbul'un bugünkü ilişkilerinin içine bıraktım. İbrahim artık inşaat mühendisi ve o dünyanın içinde. Sara İstanbul'da Etiler'de yaşayan bir karakter. Yuşa teknolojiyle ve yeni bir gelecek kurma fikriyle uğraşıyor. Meryem bir avukat. Hacer ise bir göçmen. Aslında benim için değerli olan da burada başlıyor. Seyirci karakterlerin isimlerini tanıyor ama hikâyeleri çok da tanımıyor. Bu hafıza ve hafızasızlık üzerinden tufan anlatılarını odağına alan, güncel, yeni bir uyarı hikâyesi yaratmak istedim. Kendi güncel tufan anlatımızı sahneye taşıyoruz bu anlamda. Dramaturgumuz Erdem Avşar'ın deyimiyle de "tüm bu karakterleri en gündelik halleriyle bir araya getirmek ise kesişimsel bir dramaturji denemesi."

5- Oyunun dünyasında ses, ışık ve özellikle "aksayan" ritimler önemli bir yer tutuyor. Gerçek ile hayal, gündelik hayat ile kıyamet duygusu arasındaki geçişleri sahnede kurarken nasıl bir dil geliştiriyorsunuz?

"Aksak" kelimesi oyunun benim için önemli anahtarlarından biri. Yalnızca müzikal anlamda değil, içinde yaşadığımız gerçekliğin ritminin de aksadığını düşünüyorum. "Aksak" aynı zamanda çokça bu coğrafyaya ait spesifik bir terim ve bir nevi genlerimizi ve hayatımızı tarif ediyor bana göre. Başlangıçta oldukça tanıdık, hatta sıradan bir İstanbul gerçekliği görüyoruz. Fakat giderek bu gerçekliğin içine başka görüntüler, sesler ve ritimler sızmaya başlıyor. Seyirci tam olarak ne zaman "gerçek" dünyadan çıktığını fark etmeyebilir. Tüm tasarım ekibiyle birlikte metnin altında ikinci bir dramaturji kurmaya çalışıyoruz. Sahneyi sürekli dönüşen bir *landscape* (manzara) olarak düşünüyorum. Ses, ışık, beden ve ritim bu manzaranın farklı katmanlarını oluşturuyor. Kıyameti büyük bir efekt olarak göstermekten çok, normal olanın ritminin yavaş yavaş bozulmasıyla hissettirmek ilgimi çekiyor. Çünkü *Aksak Deliryum*'da tufan yalnızca suyun yükselmesi değil, dünyanın ritminin bozulması ve güncel felaketlerimizle yaklaşan felaketler arasında sıkışıp kalma hâlimiz.



DORIAN GRAY'İN PORTRESİ
ZORLU PSM

Yazan
Oscar Wilde
Uyarlayan
Kerem Kurdoğlu
Yöneten
Mehmet Birkiye
Oynayanlar
Salih Bademci, Engin Hepileri, Yiğit Sertdemir, Cansu Bahadır, Çağrı Özdoğan, Emre Yıldızlar, İlkin Öykü Fışkın, Koray Efe Yazgan, Songül Boztepe, Umur Berk Seven, Yasemin Aksel
Dekor ve Kostüm Tasarımı
Şirin Dağtekin Yenen
Koreografi
Tuğçe Ulugün Tuna
Işık Tasarımı
Cem Yılmazer
Müzik
Fırat Akarcalı
Ses Eğitmeni
Atilla Gündoğdu
Yardımcı Yönetmen
Gozel Rovshanova
Yapım Koordinatörü
Elifnaz Öngören
Prodüksiyon Amiri
Umutsu
Sahne Amiri
Ada Göktepe
Sahne Amiri Asistanı
Başak Kırbaç
Reji Asistanları
Tuğba Toksöz, Ecegül Karadeniz
Dekor ve Kostüm Asistanları
Aleyna Çakal, Esma Çelik
Yürütücü Yapım
Dolkun Production

ZORLU PSM TURKCELL PLATINUM SAHNESİ

3 ARALIK PERŞEMBE 20.30

Yaklaşık 90' sürer; ara yoktur.

18+

FESTİVAL ARTI *Kitap Kulübü: "Dorian Gray'in Portresi"* *(bkz. sf. 97)*

■ Oscar Wilde'ın tek romanı *Dorian Gray'in Portresi*, güzellik ve gençlik arzusunu karanlık bir masala dönüştürürken; aynı zamanda sanat, haz, ahlak ve insanın kendi arzularıyla kurduğu ilişki üzerine düşündüren bir klasik. 1890'da yayımlanan roman, genç ve güzel Dorian Gray'in kendi portresinin yaşlanması, kendisinin ise genç kalması yönündeki dileğinin gerçekleşmesiyle başlayan fantastik bir hikâye anlatır. Dorian'ın dış görünüşü değişmeden kalırken, portresi zaman içinde onun seçimlerinin ve karanlıklaşan ruhunun izlerini taşımaya başlar. Wilde, romanın aldığı tepkilerin ardından kaleme aldığı önsözde sanatın ahlaki bir ders vermek zorunda olmadığını savunur ve "Sanatın yansıttığı şey hayat değil, seyircinin kendisidir" diyerek okuru da bu karşılaşmanın içine çeker. *Dorian Gray'in Portresi* bu nedenle yalnızca gençliğini sonsuza dek korumak isteyen bir adamın hikâyesi değil; güzelliğe duyulan hayranlığın, haz arzusunun ve toplumun ahlak anlayışının insanı nasıl biçimlendirdiğini sorgulayan çok katmanlı bir roman.
Kerem Kurdoğlu ve Mehmet Birkiye'nin serbest uyarlaması da bu dünyayı tiyatronun olanaklarıyla yeniden kuruyor. Romanın fantastik ve tekinsiz atmosferini sahneye taşırken güzellik, gençlik, arzu, haz, günah, ahlak ve kötülük gibi kavramları bugünün bakışıyla yeniden düşünmeye açıyor. Wilde'ın yüzünü ve bedenini bir tür ideal güzellik nesnesine dönüştürdüğü Dorian, bugün görüntünün, gençliğin ve kendini sürekli sergilemenin hayatımızdaki ağırlığı düşünüldüğünde başka bir anlam da kazanıyor.
Mehmet Birkiye'nin rejisi ve Salih Bademci, Engin Hepileri ve Yiğit Sertdemir'in oyunculuklarıyla sahneye taşınan *Dorian Gray'in Portresi*, Wilde'ın yüzyılı aşkın süre önce sorduğu soruları bugünün imajlar dünyasına taşıyor: Kendimize bakarken gerçekten kendimizi mi görüyoruz? Güzelliğin peşinden giderken neyi kaybetmeyi göze alıyoruz?

KEREM KURDOĞLU



■ Robert Kolej ve Boğaziçi Üniversitesi Ekonomi Bölümü'nden mezun olan Kerem Kurdoğlu, daha çok kendi yazdığı sıradışı oyunları sahneleyen, yenilikçi bir yönetmen olarak tanındı. 1991'de Naz Erayda ile birlikte Kumpanya Tiyatrosu'nu kurdu. *Faustofeles, Fayton Soruşturması, Haritadan Naklen Yayın, Vınnlamanın Binbir Yolu, Sahte Kimlikler 5, İstanbul'da Bir Dava* adlı oyunları yazdı ve yönetti, Naz Erayda'nın projelerinde asistanlık, dramaturgluk ve oyunculuk yaptı. Yazdığı oyunlardan *Ve Hep Birlikte Birlikte Soldan Çıkarlar* Celal Kadri Kınoğlu tarafından, *Üçüncü Richard / Niçin Yaptım?* İstanbul Tiyatro Festivali tarafından ve "İstanbul Mon Amour" projesi için sipariş edilen Sesler Mehmet Birkiye tarafından sahnelendi. Kendi yazdığı ve Naz Erayda'yla birlikte yönettiği *Geçen Gün*, Tiyatro Eleştirmenler Birliği'nden Yılın Yönetmeni ödülünü aldı.
Aynı zamanda Türkiye'nin ilk 3D animatörlerinden biri ve görsel efekt sanatçısı olan Kurdoğlu, film laboratuvarı ve post-prodüksiyon stüdyoları Sinefekt, ABT ve İmaj'da yöneticilik yaptı. Birçok eğitim ve meslek kuruluşunda dersler ve seminerler verdi. Halen ABT'nin yöneticiliğini sürdürüyor.
Kerem Kurdoğlu, Naz Erayda'yla birlikte İstanbul Tiyatro Festivali'nin 2027 ve 2028 yıllarında gerçekleştirilecek 31 ve 32. edisyonlarının küratörlüğünü üstlenecek.

MEHMET BİRKİYE



■ 1969'da İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'ne başladı. Aynı tarihlerde girdiği İstanbul Belediye Konservatuvarı'nı 1974'te, İktisat Fakültesini 1977'de bitirdi. 1977-1984 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nde Prof. Dr. Yıldız Kenter'in asistanlığını yaptı. 1990'da İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan sanatta yeterliliğini aldı. 1993'te doçent, 2002'de İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Tiyatro Anasanat Dalında profesör oldu. 2000- 2003 yılları arasında Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Oyunculuk Bölümü'nü kurdu. 2008'de İstanbul Aydın Üniversitesi Drama ve Oyunculuk Bölümü'nü kurarak başkanı oldu. Halen aynı üniversitede bölüm başkanlığı yapmakta, lisans ve yüksek lisans öğrencilerine oyunculuk ve yönetmenlik dersleri vermektedir. 1970'te Kent Oyuncuları'nda profesyonel olarak oyunculuk ve yönetmenlik yapmaya başladı. Ödenekli ve özel tiyatrolarda olmak üzere 40'a yakın oyunda rol aldı ve 30'dan fazla oyun yönetti. 2001'den bu yana İş Sanat'ta şiir ve hikâye dinletileri sahneliyor. Çeşitli sinema ve TV projelerinde yer aldı. 2013'te İstanbul Devlet Tiyatrosu bünyesinde yönettiği *Sessizlik* oyunuyla "Yılın En Başarılı Yönetmeni", 2023'te 27. İstanbul Tiyatro Festivali Onur Ödülü, 2025'te 27. Yapı Kredi Afife Tiyatro Ödülleri "Yapı Kredi Özel Ödülü" başta olmak üzere birçok prestijli ödül aldı. 2024'te başladığı İstanbul Tiyatro Festivali küratörlüğü görevini hâlâ yürütüyor, ödenekli ve özel tiyatrolarda yönetmenliğe devam ediyor.

KEREM KURDOĞLU VE MEHMET BİRKİYE'YLE SÖYLEŞİ

1- Bu yıl 30. edisyonuyla seyirciyle buluşmaya hazırlanan İstanbul Tiyatro Festivali programında yer almak ve üretiminizi festival izleyicisiyle buluşturmak sizin için nasıl bir anlam taşıyor?

KEREM KURDOĞLU: Her şeyden önce, ilk başladığı yıllardan beri bir parçası olduğum böylesine köklü ve önemli bir geleneğin hâlâ sürüyor olması beni çok mutlu ediyor. Ayrıca bunca yıldan sonra bu oluşumun bir parçası olmayı sürdürüyor olmak beni ayrıca kişisel olarak memnun eden bir şey. Yaptığınız herhangi

bir çalışmanın festival programında yer alması bence çok değerli iki şeyi sağlıyor sanatçıya. Birincisi, her biri tiyatro sanatı için ayrı ayrı ve farklı biçimlerde değerli olan başka yapımlarla yan yana olmak; ikincisi, genelde sanatı, özelde de gösteri sanatlarını bilen ve değer veren bir seyirciye ulaşmak.

MEHMET BİRKİYE: Kerem'in söylediklerine tümüyle katılıyorum ancak benim için bir kişisel nokta daha var. Üç senedir küratörlüğünü yaptığım festivale küratör olarak veda ediyorum, bu yıl son yılımdı. Birlikte geçirdiğimiz üç yılın bir kutlaması gibi algılıyorum bu yıl festivalde yönettiğim oyunları. *Dorian Gray'in Portresi* de bu verimli, güzel günlere ve çalışma arkadaşlarıma veda armağanlarımdan biri diye düşünüyorum.

2- Bu işi üretme sürecinde sizi harekete geçiren temel sorular, meseleler ya da arayışlar nelerdi? Bu üretimde nasıl bir çalışma süreci izlediniz?

KEREM KURDOĞLU: *Dorian Gray'in Portresi* ilginç bir şekilde her yaştan insanın uzun süre önce okuduğunu ve çok sevdiğini söylediği bir roman, herkeste bir şekilde bir iz bırakmış. Doğrusu ben bu çalışmaya başladığımda, bu romanın Türkiye'de bu kadar popüler olduğunu bilmiyordum. Konuştuğum hemen hemen hiç kimse romanı çok iyi hatırlamıyordu, ama kendinde bıraktığı etkiyi hatırlıyordu. Ben ilk olarak bunun izini sürdüm. Yani bugünün Türkiye'sinde yaşayan birinin bu romanda ne bulmuş olabileceğini düşünen okumalar yaptım.

MEHMET BİRKİYE: *Dorian Gray'in Portresi*'ni sahneleme fikri ile karşılaşınca -ki sahnelenmesi düşünülen metin 1970'li yıllardan John Osborne'un bir uyarlamasıydı- bulabildiğim diğer uyarlamaları da okudum. Ancak benim şu günkü tiyatro anlayışıma çok da uygun olmadığını gördüm. Beraber çok iyi çalıştığım dostum Kerem Kurdoğlu'nun uyarlamasını önerdim. Kerem dahil herkes çok olumlu yaklaşınca başladık. Uyarlama süreci boyunca kritik kavşaklarda hep ilişki içinde olduk.

3- Edebiyat tarihinin çok iyi bilinen bir eserini sahneye uyarlarken, metnin hangi tarafını korumayı ve hangi taraflarını yeniden düşünmeyi tercih ettiniz?

KEREM KURDOĞLU: Bu romanın iki, hatta üç versiyonu var. Birincisi, Oscar Wilde'ın 1890'da Philadelphia'daki *Lippincott's Monthly Magazine*'e yolladığı orijinal daktilo nüshası. İkincisi derginin yaklaşık 500 kelimeyi çıkartarak ve bazı küçük değişiklikler yaparak Temmuz 1890'da yayınladığı metin. Üçüncüsü ise 1891'de Oscar Wilde'ın kitap baskısı için elden geçirdiği ve genişlettiği metin. 1891 metni genellikle sansürlü versiyon olarak anılsa da bu aslında doğru bir ifade değil. Evet, cinsellikle ilgili bazı imaları daha örtülü hale getirmiş, ama asıl büyük değişiklikler bu konuda değil. Romanı 13 bölümden 20 bölüme çıkarmış ve edebî olarak geliştirmiş. Ben 1891 tarihli kitap versiyonunu daha iyi buluyorum ve esas olarak onun üzerinden çalıştım. Ama yer yer ilk orijinal metinden de yararlandığım oldu. Neleri korumayı seçtiğim sorusuna gelince, aslında yeniden düşünerek, her şeyi korumayı seçtim. Romanın, birçok felsefi meseleyi ele alan çok katmanlı bir yapısı var. O çok katmanlı yapıyı korumayı daha doğru buldum.

MEHMET BİRKİYE: Kerem'in ifade ettiği gibi her şeyi koruma ve katmanlı yapısının dağılmaması için yönetmen olarak -ki rejinin temel yapı taşlarından biridir- bir ana eksen, basit bir temel aksiyon bulmak zorundasınızdır. Örneğin *Oedipus*'ta bu basitçe "suçlunun aranması" ise, *Dorian Gray'in Portresi* için de Oscar Wilde'ın "İnsan değişmese bile ruhu bir yerde çürüyordur" önermesini seçtik.

4- Dorian'ın gençlik, güzellik, arzu ve kendi imgesine duyduğu hayranlık üzerinden kurulan dünyayı tiyatro sahnesinde nasıl bir karşılığa dönüştürmek istediniz?

KEREM KURDOĞLU: Bir romanı sahneye uyarlamak, ilk bakışta göründüğü kadar basit bir mantığa sahip değil. Romandan güzel pasajları seçip onları bir kolaj gibi birleştirdiğiniz bir çalışma yapmamanız lazım. Romanın ana omurgasını çok iyi saptayıp, o omurgayı gösteri sanatlarının olanaklarıyla yeniden kurmanız gerekiyor. Yani aynı hikâyeyi tiyatronun ifade araçlarıyla adeta yeniden yazıyorsunuz. Ayrıca bu romanda bu açıdan çok zorlayıcı bir özellik var: uzun cümlelerle kurulmuş karmaşık felsefi tartışmalar ve anlatılar, bu romanı bu kadar özel yapan niteliklerin belki de en başında geliyor. Onları seyircinin görsel ve işitsel algısı üzerine kurulu bir dile, yani gösteri sanatlarının diline transpoze etmek hem oldukça zorlayıcı, hem de son derece zevkli bir çalışma oldu.

5- Romanın merkezindeki portre, Dorian'ın değişimini ve yaşadığı dönüşümü görünür kılan güçlü bir imge. Bu portre ve Dorian'ın kendisiyle kurduğu ilişki günümüz dünyasında ne ifade ediyor?

KEREM KURDOĞLU: İşte tam da bu konuda kesin ve net tek bir cevap vermemeyi seçmek, uyarlamayı yaparken yaptığım en önemli seçim oldu. Bu roman, birçok edebiyat eleştirmeni tarafından özellikle yazıldığı dönemin tarihsel koşulları açısından değerlendirilen bir eser. Ben bu konuda seyirciye kısa ve genel bir bilgi versem de, yorumumu esas olarak bunun üzerine kurmadım. Çünkü bugünün okuyucusu, o bilgilere sahip olmaksızın etkileniyor bu kitaptan. Ve bu etkilenmenin tek bir nedeni olmadığını düşünüyorum. İyilik, kötülük, günah, toplumsal baskı, din, güzellik, gençlik, ölümsüzlük, saygınlık gibi birçok kavramın sıradışı ve zekice bakış açılarıyla ele alındığı, bu özelliğiyle zamansız bir metin var karşımızda. Üstelik bu konuları son derece ilgi çekici, fantastik bir kurgunun içine yerleştirerek tartışıyor. Ben, bütün bu temalar arasında herhangi birini ön plana çıkarmadan, var olan temaları sahne üzerinde berraklaştırarak, her izleyicinin kendi okumasını yapabileceği, yani çoklu okumalara alan açan bir yorum yazmaya çalıştım.

MEHMET BİRKİYE: Evet Kerem'in yaklaşımı böyle; üstelik çoklu okumaların ne kadar zor sahnelendiğini bilen bir yönetmen olarak böyle düşünüyorum ben de. Umarım bu okumaları dramatik aksiyonlara çevirip seyirciye ulaştırabiliriz.

FESTİVAL ARTI

Festivalde sahnelenen eserlerle daha yakın ilişki kurmak isteyenler için Festival Artı programı ücretsiz sunuluyor.



SÖYLEŞİLER

Eserler perde arkasıyla konuşuluyor, yaratıcılarıyla birlikte enine boyuna tartışılıyor.



BELLEK SAHNESİ BULUŞMALARI

Sahne sanatları mirasımızın izlerini bugünün üretimlerinde görmek ve takdir etmek isteyenler için düşünüldü.



USTALIK SINIFLARI VE ATÖLYELER

Sahne sanatlarına profesyonel merak duyanlara yönelik atölye ve ustalık sınıflarında katılımcılar yeni beceriler kazanıyor.



KİTAP KULÜBÜ

Bu buluşmalarda festivaldeki edebiyat uyarlamalarının kaynağına iniliyor.

SÖYLEŞİLER

■ Sanatçılar, araştırmacılar ve farklı disiplinlerden konukları bir araya getiren söyleşiler, festival programındaki yapımların ele aldığı konuları farklı açılardan konuşmaya açıyor. Katılımcıları sahnedeki hikâyelerin tarihsel, toplumsal ve sanatsal bağlamlarını daha yakından keşfedebilecekleri buluşmalar bekliyor.

İVİ STANGALİ'Yİ HATIRLAMAK



Fiba Salon İKSV
22 Eylül 2026 Salı 19.30
Türkçe. Rezervasyon gereklidir.
Rezervasyon için etkinliğin festival web sitesindeki sayfasını ziyaret edebilirsiniz.

Katılımcılar **Esra Dicle** (moderatör)**, Seza Sinanlar Uslu, Zeynep Özden, Elif Sözer, Tilbe Saran**

■ Bu söyleşide, bir dönem İstanbul sanat çevrelerinde önemli bir yer edinmesine rağmen 1964 sürgünü sonrasında şehrin kolektif hafızasının dışına itilen İstanbullu Rum ressam İvi Stangali'nin hayatına bakıyor, hatırlama ve unutma pratiklerimizi yeniden düşünüyoruz. Tiyatro araştırmacısı ve akademisyen Esra Dicle'nin moderatörlüğündeki söyleşinin konukları, *İvi Stangali Ressamı Hatırlamak* kitabının yazarı ve sanat tarihçisi Seza Sinanlar Uslu, festivaldeki *Sanatçısı Belirsiz* İvi Buradaydı* oyununun proje tasarımını ve yönetmenliğini üstlenen Zeynep Özden ve Elif Sözer ile oyuncu Tilbe Saran olacak. Oyunun araştırma safhası, bir biyografiyi sahneye taşımanın incelikleri, tarihsel bir özneye yeniden ses ve varlık kazandırmaya yaklaşım farklılıkları, söyleşinin konu başlıkları arasında.



REŞAD EKREM KOÇU'NUN İSTANBUL'U

Fiba Salon İKSV
28 Eylül 2026 Pazartesi 19.30
Türkçe. Rezervasyon gereklidir.
Rezervasyon için etkinliğin festival web sitesindeki sayfasını ziyaret edebilirsiniz.

Katılımcılar **Cem Erciyes** (moderatör)**, Hülya Balcı, Serdar Soydan, Yağmur Dolkun**

■ Gazeteci ve yayıncı Cem Erciyes'in moderasyonundaki bu söyleşide Reşad Ekrem Koçu'nun eserlerini yayıma hazırlayan editör Hülya Balcı, araştırmacı ve editör Serdar Soydan ve festivaldeki Reşad Ekrem Koçu uyarlaması *Kafes Arkası Günahkârları: Silahşör Kızı Rabia Hanım*'ın yaratıcı yapımcısı Yağmur Dolkun bir araya geliyor. Hem Koçu'nun İstanbul'la kurduğu ilişki ve farklı karakterler, olaylar ve hikâyeler üzerinden şehre bakışı mercek altına alınıyor hem de geçen yıl ve bu yıl festival programında yer alan Reşad Ekrem Koçu uyarlamalarının getirdiği tecrübeyle Koçu'nun metinlerinin tiyatroya aktarımı masaya yatırılıyor.

KİM KORKAR ÇAĞDAŞ DANSTAN?



Komünite
16 Kasım 2026 Pazartesi 19.30
Türkçe. Rezervasyon gereklidir.
Rezervasyon için etkinliğin festival web sitesindeki sayfasını ziyaret edebilirsiniz.

Katılımcılar **Handan Uzal Dündar, İhsan Rüstem**

■ Bu sohbette İstanbul Tiyatro Festivali Program Yöneticisi Handan Uzal Dündar, birçok uluslararası topluluk için koreografiler üreten Londra doğumlu koreograf ve küratör İhsan Rüstem'i konuk ediyor. Çağdaş dansı çevreleyen önyargılar ve merakın konuşulacağı bu buluşmada izleyicileri ve sahne arkasındakileri samimi bir sohbet bekliyor. Çağdaş dans nedir? İstanbul'da, Zürih'te, Londra'da ya da Seul'de aynı şeyi mi ifade eder, yoksa her coğrafya kendi çağdaşlığını mı yaratır? Beden, dille anlatılamayanı nasıl anlatır? Kafa karışıklığı bazen üretkenliğe kapı açabilir mi? Çağdaş dansın neden bu kadar soyut, entelektüel ya da erişilmesi güç gibi algılandığını, bu önyargıların nereden geldiğini ve nasıl kırılabileceğini bu sorular eşliğinde konuşacağız.

BELLEK SAHNESİ BULUŞMALARI

■ Bellek Sahnesi, sahne sanatları tarihimizde iz bırakan toplulukların, sanatçıların ve üretimlerin geçmişten bugüne uzanan yolculuğuna odaklanıyor. Buluşmalarda arşivler, kişisel tanıklıklar ve güncel çalışmalarda sanat mirasının nasıl aktarıldığı ve yeni kuşakların üretimlerinde nasıl yeniden biçimlendiği konuşuluyor.



KUMPANYA

Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi (TESAK), Kadıköy
31 Ekim 2026 Cumartesi 15.00
Türkçe. Rezervasyon gereklidir.
Rezervasyon için etkinliğin festival web sitesindeki sayfasını ziyaret edebilirsiniz.

Katılımcılar **Amira Akbıyıkoğlu** (moderatör)**, Naz Erayda, Kerem Kurdoğlu**

■ Türkiye tiyatro tarihinin önemli ve kendine özgü topluluklarından Kumpanya'nın sahne sanatları alanında bıraktığı mirasa odaklanılacak bu Bellek Sahnesi buluşmasında, topluluğun üretim pratiği, farklı dönemleri ve işleri üzerinden ele alınacak. İstanbul Tiyatro Festivali'nin 2027 ve 2028 edisyonlarında yerli yapımların küratörlüğünü de üstlenecek olan, Kumpanya'nın kurucuları Naz Erayda ve Kerem Kurdoğlu'nun katılımıyla, Salt'ın *Sahnede 90'lar* sergisinin küratörü Amira Akbıyıkoğlu'nun moderatörlüğünde gerçekleştirilecek buluşmaya, topluluğun yıllar içindeki yolculuğuna yakından bakmak isteyen izleyicileri bekliyoruz.

TALDANS

Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi (TESAK), Kadıköy
14 Kasım 2026 Cumartesi 15.00
Türkçe. Rezervasyon gereklidir.
Rezervasyon için etkinliğin festival web sitesindeki sayfasını ziyaret edebilirsiniz.

Katılımcılar **Amira Akbıyıkoğlu** (moderatör)**, Filiz Sızanlı, Mustafa Kaplan**



■ Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'ndan doğan Taldans'ın üretim geçmişine ve çağdaş dans alanında geliştirdiği özgün çalışma pratiğine odaklanılacak Bellek Sahnesi buluşması, topluluğun yıllar içinde oluşturduğu hareket dilini, araştırma yöntemlerini ve farklı disiplinlerle kurduğu ilişkiyi ele alacak. Oturumda Taldans'ın çağdaş dans alanındaki yolculuğunu, bizzat kurucuları Filiz Sızanlı ve Mustafa Kaplan'dan dinleme şansımız olacak.

Değerli işbirliği için TESAK'a teşekkür ederiz.

USTALIK SINIFLARI

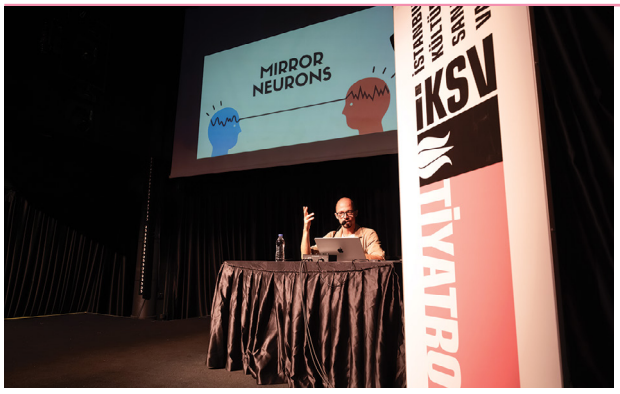
■ Festivale konuk olan yönetmen, koreograf, oyuncu ve farklı disiplinlerden sanatçıların yürütücülüğündeki ustalık sınıfları, katılımcılara yaratıcı süreçleri ve çalışma yöntemlerini yakından tanıma fırsatı sunuyor. Sanatçıların deneyimlerini ve üretim pratiklerini paylaştığı bu buluşmalar, sahne sanatlarıyla profesyonel olarak ilgilenen katılımcılara yeni bakış açıları kazandırıyor.

CAROLINE GUIELA NGUYEN *(LACRIMA)*



Fiba Salon İKSV
21 Ekim 2026 Çarşamba 11.00-13.00
Fransızca; Türkçe çeviri ile.
Kapasite 20 kişiyle sınırlı ve başvuru gereklidir.
Başvurmak için kısa özgeçmişinizi tiyatro.atolye@iksv.org adresine iletebilirsiniz.

■ Festivalde *Lacrima* oyunuyla yer alan yönetmen ve yazar Caroline Guiela Nguyen, bu ustalık sınıfında yaratım pratiğini ve tiyatroya yaklaşımını katılımcılarla paylaşacak. Nguyen'in sahnede farklı dünyaları, dilleri ve hikâyeleri katman katman birbirine bağlayan çalışma biçimine yakından bakılacak bu buluşma, sanatçının üretim sürecini keşfetmek isteyen, tiyatroyla profesyonel olarak ilgilenen festival takipçilerinin ilgisine sunuluyor.



FERNANDO MELO *(RÜZGÂR AĞACI)*

Fiba Salon İKSV
19 Eylül 2026 Cumartesi 11.00-13.00
İngilizce; Türkçe çeviri ile. Rezervasyon gereklidir.
Rezervasyon için etkinliğin festival web sitesindeki sayfasını ziyaret edebilirsiniz.

■ 30. İstanbul Tiyatro Festivali için özel olarak yeniden yorumlanacak *Rüzgâr Ağacı*'nın özgün hareket dili ve yaratıcı yaklaşımıyla öne çıkan koreografı Fernando Melo, gösterinin provaları için İstanbul'da bulunacağı eylül ayında bir ustalık sınıfı düzenliyor. Koreografın yaratıcı pratiğine ve *Rüzgâr Ağacı*'nın yaratım sürecine odaklanılacak bu buluşmayı koreografın üretim dünyasını yakından tanımak isteyenlerin kaçırmamasını öneririz.

KİTAP KULÜBÜ



■ *KAFA* dergisi ve *K24* yazarlarından, Pandora'nın Merakı ve Nereden Başlamalı programlarının sunucusu Eylül Görmüş'ün yürütücülüğündeki Kitap Kulübü, festival programındaki edebiyat uyarlamalarının kaynak metinlerini birlikte okumak ve tartışmak için bir buluşma alanı sunuyor. Katılımcıları eserlerin temaları, karakterleri ve anlatı dünyası üzerine farklı yorumların paylaşıldığı, izleme deneyimini derinleştiren sohbetler bekliyor.



"VE ATEŞ BİZİ TÜKETİYOR"

Fiba Salon İKSV
2 Kasım 2026 Pazartesi 20.00
Türkçe. Rezervasyon gereklidir.
Katılımcıların romanı okumuş ve oyunu izlemiş olması beklenecektir.
Rezervasyon için etkinliğin festival web sitesindeki sayfasını ziyaret edebilirsiniz.

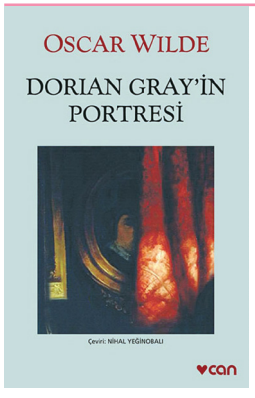
■ Kitap Kulübü'nün bu oturumunda, çağdaş Türkçe edebiyatın önemli yazarlarından Murat Gülsoy'un, festival için sahneye Mehmet Birkiye tarafından uyarlanan *Ve Ateş Bizi Tüketiyor* romanının anlatı yapısı ve açtığı düşünsel alanlar tartışılıyor.

"ROMANCININ ROMANI" *(ELIZABETH COSTELLO)*



Fiba Salon İKSV
9 Kasım 2026 Pazartesi 20.00
Türkçe. Rezervasyon gereklidir.
Katılımcıların romanı okumuş ve oyunu izlemiş olması beklenecektir.
Rezervasyon için etkinliğin festival web sitesindeki sayfasını ziyaret edebilirsiniz.

■ Bu oturumda, festivalde Saim Güveloğlu'nun sahneye taşıdığı *Elizabeth Costello* oyununa esin kaynağı olan, Nobel Edebiyat Ödüllü J.M. Coetzee'nin *Romancının Romanı* eserinin sayfaları açılıyor. Buluşmada Coetzee'nin anlatısı üzerinden insanın diğer canlılarla ilişkisi, ahlaki sorumluluk, inanç ve yazının düşünce üretme biçimleri üzerine açtığı tartışmalar ele alınacak.



"DORIAN GRAY'İN PORTRESİ"

Fiba Salon İKSV
30 Kasım 2026 Pazartesi 20.00
Türkçe. Rezervasyon gereklidir.
Katılımcıların romanı okumuş olması beklenecektir.
Rezervasyon için etkinliğin festival web sitesindeki sayfasını ziyaret edebilirsiniz.

■ Kitap Kulübü, festivalde Mehmet Birkiye rejisiyle izleyeceğimiz, Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* romanıyla sonlanıyor. Güzellik, gençlik ve ahlak üzerine bugün de güncelliğini koruyan sorular etrafında zihin açıcı bir sohbet sizi bekliyor.

ATÖLYELER

■ Atölyeler katılımcıları hareket, beden, metin, ses, nesne ve farklı anlatım araçlarıyla doğrudan üretim sürecine dahil ediyor. Deneyim ve keşif odaklı çalışmalar, yeni beceriler edinmek ve farklı sahne pratiklerini uygulamalı olarak tanımak isteyenlere alan açıyor.

FİZİKSEL TİYATRO ATÖLYESİ: RAMESH MEYYAPPAN *(VEDA RİTÜELİ)*



DoubleTree by Hilton Kadıköy
7 Kasım 2026 Cumartesi 11.00-14.00
İngilizce işaret dilinde; İngilizce ve Türk işaret dili çevirisi ile.
Fiziksel tiyatroyla ilgilenen sağır veya duyan herkes başvurabilir.
Kapasite 20 kişiyle sınırlıdır.
Başvurmak için kısa özgeçmişinizi tiyatro.atolye@iksv.org adresine iletebilirsiniz.

■ Bu yıl festivalde yer alan *Veda Ritüeli*'nin yaratıcısı, sağır oyuncu Ramesh Meyyappan, Festival Artı programına bir atölyeyle katkıda bulunuyor. Hem sağır hem duyan katılımcılara açık bu atölyede Meyyappan, *Veda Ritüeli*'nde de başvurduğu yöntemlerden ve kendi yaratıcı pratiğinden hareketle sözsüz anlatım, beden kullanımı ve fiziksel ifade üzerine bir çalışma yürütecek.

Değerli işbirliği için DoubleTree by Hilton'a teşekkür ederiz.



HAFIZAYI İŞLEMEK

İKSV Alt Kat
8 Kasım 2026 Pazar 11.00-14.00 *(ilk grup)*, 15.00-18.00 *(ikinci grup)*
Atölye 5554 (İMÇ)
15 Kasım 2026 Pazar 11.00-14.00 *(ilk grup)*, 15.00-18.00 *(ikinci grup)*
Türkçe. Rezervasyon gereklidir.
Rezervasyon için etkinliğin festival web sitesindeki sayfasını ziyaret edebilirsiniz.

Atölye Yürütücüsü **Damla Sandal**

■ Sanatçı Damla Sandal, Hafızayı İşlemek atölyesiyle katılımcıları fotoğraf ve nakış aracılığıyla geçmişle bugün arasında yeni bağlar kurmaya davet ediyor. Eski fotoğrafları nakışla yeniden yorumlayan Sandal'ın pratiğinde fotoğraf, yalnızca geçmişi belgeleyen bir nesne olmaktan çıkarak müdahale edilebilen ve yeniden üretilebilen bir hafıza alanına dönüşüyor. İki günde iki farklı program sunacak atölyenin İKSV Alt Kat'taki buluşmasında katılımcılar, İstanbul Tiyatro Festivali tarihinden seçilen fotoğraflar üzerinde çalışacak, İMÇ'deki buluşmada ise kişisel tarihlerinden fotoğraflarını nakışla yeniden yorumlayacak.

Değerli işbirliği için Atölye 5554'e teşekkür ederiz.

DANS ATÖLYESİ: NEDERLANDS DANS THEATER 2



Zorlu PSM
28 Kasım 2026 Cumartesi 11.00-13.00
İngilizce; Türkçe çeviri ile.
Kapasite 20 kişiyle sınırlı ve başvuru gereklidir.
Başvurmak için kısa özgeçmişinizi tiyatro.atolye@iksv.org adresine iletebilirsiniz.

■ Dünyanın en saygın çağdaş dans topluluklarından Nederlands Dans Theater yenilikçi koreografi anlayışı, güçlü teknik disiplini ve kuşaklar boyunca geliştirdiği özgün hareket diliyle çağdaş dansın yönünü belirleyen topluluklar arasında yer alıyor. Festival Artı programındaki bu atölyede dansçılar ve dans öğrencileri bu köklü dans geleneğini yakından deneyimleme fırsatı bulacak.

ÇOCUK ATÖLYELERİ

■ Çocukları kuklaların yaratıcı dünyasıyla tanıştıracak atölyelerde katılımcılar farklı malzemeleri, anlatım biçimlerini ve hayal güçlerini kullanarak kendi üretimlerini yapacak. İKSV Alt Kat'ın sunduğu atölyeleri, İKSV 2026 Festivalleri Çocuk ve Genç Atölyeleri Sponsoru Alarko Holding destekliyor.

ANNA KARAYORGİ İLE SOYUT KUKLA

İKSV Alt Kat

17 Kasım 2026 Salı 10.00-11.15 *(ilk grup, 4-6 yaş)*, 12.30-13.45 *(ikinci grup, 4-6 yaş)*
18 Kasım 2026 Çarşamba 10.00-11.15 *(üçüncü grup, 4-6 yaş)*
Türkçe. Rezervasyon gereklidir.
Rezervasyon için 23 Ekim'den itibaren etkinliğin festival web sitesindeki sayfasını ziyaret edebilirsiniz.

■ Anna Karayorgi, geleneksel kukla tekniklerini çağdaş ve disiplinlerarası bir yaklaşımla yeniden yorumlayan bir performans sanatçısı ve atölye yürütücüsü. Odak noktasında el kuklası, soyut formlar ve beden-nesne ilişkisi yer alan sanatçı, çocuklar ve yetişkinlere yönelik atölyeler sunuyor. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sahne Dekorları ve Kostüm Bölümü mezunu olan Karayorgi, İstanbul Üniversitesi Çocuk Gelişimi Bölümü'nde öğrenimine devam ediyor ve festivallerde, müzelerde ve eğitim programlarında çalışmalar yürütüyor.

CEYDA AKEL VE ŞİRİN KESKİN İLE KUKLAYLA DOĞAÇLAMA

İKSV Alt Kat

19 Kasım 2026 Perşembe 10.00-11.15 *(ilk grup, 7-9 yaş)*, 12.30-13.45 *(ikinci grup, 7-9 yaş)*
Türkçe. Rezervasyon gereklidir.
Rezervasyon için 23 Ekim'den itibaren etkinliğin festival web sitesindeki sayfasını ziyaret edebilirsiniz.

■ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü mezunu Ceyda Akel, Beyoğlu'nun en aktif sahnelerinden Kumbaracı50'de oyuncu ve eğitmen. Fiziksel tiyatro ve Clown'a özel ilgi duyan Akel, ilkokul ve ortaokul seviyesinde yaratıcı drama ve tiyatro dersleri verdi, Kumbaracı50'de hikâye kurma atölyeleri düzenledi. Şirin Keskin ise Yeditepe Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nden mezun oldu, oyunculuk ve yönetmen yardımcılığı yaptı, masal atölyeleri yürüttü, çocuklar için kukla tiyatroları sahneye koydu. Kukla oynatıcısı ve yaratıcı drama ve tiyatro eğitmeni olan Keskin, YouTube'daki Masamda Tiyatro Var programının içerik tasarımcılarından biri.

İKSV 2026 FESTİVALLERİ
ÇOCUK VE GENÇ ATÖLYELERİ SPONSORU
ALARKO

FESTİVALDE SİZİ NELER BEKLİYOR?



SPOTIFY

Dinlemek için tıklayın.

■ Festivalin podcast serisi, festival programındaki yapımları daha yakından tanımak, sahnelenecek oyunların dünyasına adım atmak ve festival deneyiminizi zenginleştirmek için sizi dinlemeye davet ediyor.
Her bölümde farklı bir yapımı mercek altına alan seri, oyunların hikâyelerine, yaratıcı dünyalarına ve sahneye taşıdıkları meselelere ışık tutuyor. Festival programını incelerken hangi gösterileri izleyeceğinize karar vermenize yardımcı olacak, ilginizi çeken yapımları keşfetmenizi sağlayacak ve biletinizi aldığınız oyunlarla buluşmadan önce size eşlik edecek bu yayınla kendi festival rotanızı çizebilirsiniz.
İster festival seçkinizi oluştururken ister bir gösteriye gitmek üzere yoldayken kulak verebileceğiniz podcast serisi, tiyatroyla kurduğunuz bağı sahnenin ötesine taşımayı amaçlıyor.

Apaçık Radyo stüdyolarında kaydedildi.

BÖLÜMLER

1- Aksak Deliryum
2- Anna K
3- İstanbul Mon Amour: Aşk > Nefret > Aşk
4- Bir Bebek Evi
5- Bir Çeyiz Sözleşmesi
6- Dil Broblem Değil (Language: No Broblem)
7- Dorian Gray'in Portresi
8- Elizabeth Costello
9- En Son Neyi Unuttuğumu Hatırlamıyorum
10- Kafes Arkası Günahkârları: Silahşör Kızı Rabia Hanım
11- Lacrima
12- Nederlands Dans Theater (NDT 2)
13- Requiem
14- Rüzgâr Ağacı
15- Sanatçısı Belirsiz* İvi Buradaydı
16- Ve Ateş Bizi Tüketiyor
17- Veda Ritüeli

AKM Tiyatro Salonu
Gümüşsuyu, Kütüphane Çıkmazı No. 4A
Beyoğlu, İstanbul

Alan Kadıköy
Koşuyolu, Muhittin Üstündağ Caddesi
Alidede Sokak No. 2/1
Kadıköy, İstanbul

Arter
Yenişehir, Irmak Caddesi No. 13
Beyoğlu, İstanbul

DoubleTree by Hilton Kadıköy
Caferağa, Albay Faik Sözdener Caddesi No. 31
Kadıköy, İstanbul

Fiba Salon İKSV
İstanbul Kültür Sanat Vakfı
Nejat Eczacıbaşı Binası, Şişhane
Sadi Konuralp Caddesi No. 5
Beyoğlu, İstanbul

İBB Şehir Tiyatroları
Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi
Harbiye, Darülbedayi Caddesi No. 3
Şişli, İstanbul

İKSV Alt Kat
İstanbul Kültür Sanat Vakfı
Nejat Eczacıbaşı Binası, Şişhane
Sadi Konuralp Caddesi No. 5
Beyoğlu, İstanbul

İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ)
Unkapanı, Hacı Kadın Mahallesi
Atatürk Bulvarı No. 3601
Fatih, İstanbul

İstanbul Özel Saint-Joseph Fransız Lisesi
Caferağa, Dr. Esat Işık Caddesi No. 62
Kadıköy, İstanbul

Komünite
Hasanpaşa, Kurbağalıdere Caddesi
Terminal No. 2/3
Kadıköy, İstanbul

Leyla Gencer Opera ve Sanat Merkezi
Osmaniye, İncirli Yolu Sokak No. 20
Bakırköy, İstanbul

Panayia Kilisesi
Yeniköy, Köybaşı Caddesi No. 104
Sarıyer, İstanbul

Paribu Art
Hasanpaşa, Kurbağalıdere Caddesi No. 2/26
Kadıköy, İstanbul

Phebus Müzayede Evi
Asmalı Mescit, Yemenici Abdüllatif Sokak No. 21
Beyoğlu, İstanbul

Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi (TESAK)
Caferağa, Rıhtım Caddesi No. 2
Kadıköy, İstanbul

Yeldeğirmeni Sanat
Rasimpaşa, İskele Sokak No. 43/1
Kadıköy, İstanbul

Zorlu PSM
Zorlu Center
Levazım Mahallesi Vadi Caddesi No. 2
Zincirlikuyu, İstanbul

İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI

İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI

YÖNETİM KURULU

Başkan
BÜLENT ECZACIBAŞI

Başkan Yardımcıları
ZEYNEP HAMEDİ
GÖRGÜN TANER

Üyeler
PROF. DR. TEOMAN AKÜNAL
OYA ECZACIBAŞI
RECEP BAŞTUĞ
BURÇUN İMİR
ZEYNEP İNANOĞLU ÖZDEMİR
MEHMET KETELOĞLU
ÖZGÜR TANRIKULU

Kurumsal Kimlik Danışmanı
BÜLENT ERKMEN

Hukuk Danışmanı
AV. SADİFE KARATAŞ KURAL

İdari İşler Danışmanı
ÇAĞRI KÖSEYENER

DENETLEME KURULU

ARÇELİK A.Ş.
BORUSAN HOLDİNG A.Ş.
TATKO OTOMOBİL LASTİK VE MAKİNE TİCARET T.A.Ş.

Yedek Üyeler
ALLİANZ SİGORTA A.Ş.
TEKFEN HOLDİNG A.Ş

YÖNETİM

Genel Müdür
YEŞİM GÜRER OYMAK

Genel Müdür Yardımcısı
(Mali ve İdari İşler)
MUSTAFA YEGEN

Kurumsal İletişim Direktörü
DİDEM ERMİŞ SEZER

Satış ve İzleyici Geliştirme Direktörü
DİLAN BEYHAN

Kurumsal İşbirlikleri ve Sponsorluklar Direktörü
ZEYNEP PEKGÖZ

İstanbul Müzik Festivali Direktörü
EFRUZ ÇAKIRKAYA

İstanbul Film Festivali Direktörü
KEREM AYAN

İstanbul Bienali Direktörü
KEVSER GÜLER

İstanbul Caz Festivali Direktörü
HARUN İZER

Kültür Politikaları Çalışmaları Direktörü
ÖZLEM ECE

Genel Müdür Asistanları
NİLAY KARTAL

Erişilebilirlik ve Kapsayıcılık Proje Sorumlusu
ECE KARAKAŞ

Erişilebilirlik ve Kapsayıcılık Proje Asistanı
AYŞENUR GÜMÜŞ

İSTANBUL TİYATRO FESTİVALİ

FESTİVAL

Küratör
MEHMET BİRKİYE

Programlama Yöneticisi
HANDAN UZAL DÜNDAR

Operasyon Koordinatörü
FERHAT ASNİYA

Sorumlu
DEFNE EPİKMEN

Asistan
UMUT AKDOĞAN

Üstyazı Koordinasyonu
NERMİN SAATÇİOĞLU

Stajyer
UĞUR BAYRAK

Mekân Sorumluları
UMUT AKDOĞAN
ZEYNEP ARIK
MELİK ADAR ALIŞ
OZAN CAN KEMALOĞLU

KURUMSAL İLETİŞİM

Direktör
DİDEM ERMİŞ SEZER

MEDYA İLİŞKİLERİ

Yönetici
ELİF EKİNCİ

Koordinatörler
NESLİHAN ÖZATA
TALİN GİDİCİ

Uzman
TÜRKİZ KARDAŞ

Sosyal Medya Koordinatörü
İPEK NUR DEMİRALAY

Sosyal Medya Sorumlusu
ELİF ÖZDEMİR

Görsel İçerik Koordinatörü
FATİH YILMAZ

Sosyal Medya Asistanları
AYŞE NUR DÖNMEZ
BİRSU YAĞAN

KURUM KİMLİĞİ VE YAYINLAR

Yönetici
ERİM ŞERİFOĞLU

Editörler
KAMER YILMAZ SUN
MERVE EVİRGEN KOÇ

Yayınlar Grafik Uygulama Uzmanı
FERHAT BALAMİR

Grafik Tasarım Uzmanı
ESRA KILIÇ

Grafik Tasarımcı
BÜLENT KURTCAN

Web Sitesi Yöneticisi
SEZEN ÖZGÜR

İKSV STÜDYO

Yönetici
KAMİL KULAKSIZ

Sorumlu
AYŞE MUTLUSEN

ARŞİV

Yönetici
ESRA ÇANKAYA

PAZARLAMA

Yönetici
MERİÇ YİRMİLİ

Dijital Pazarlama Koordinatörü
DENİZ ÇOKUĞRAŞ

Uzman
ECE İRGİN

Asistanlar
AYLİN KURU
SELİN SUDE BİNİCİ

KURUMSAL İŞBİRLİKLERİ VE SPONSORLUKLAR

Direktör
ZEYNEP PEKGÖZ

Direktör Yardımcısı
ZEYNEP KARAMAN

Yönetici
ZEYNEP OKAR

Koordinatör
ELİF DOĞAN

Uzman
TUNA TACETTİNOĞLU

Sorumlu
SEVGİ ÇELENK

Asistan
UMUT FEZA PERÇİNER

SATIŞ VE İZLEYİCİ GELİŞTİRME

Direktör
DİLAN BEYHAN

Yönetici
GONCA VAROL

Satış Operasyonları Uzmanı
ALİCAN ŞAHİN

Satış Operasyonları Sorumluları
ŞEVVAL AKBULUT
İLAYDA ÖZBEK

Satış Operasyonları Asistanı
FERHAN ORHAN

Üyelik Programı Yöneticisi
ERİM PALA

CRM ve Dijital İzleyici Deneyimi Koordinatörü
CANAN ALPER

Üyelik Programı Sorumlusu
AYSİMA UYĞUR

Üye İlişkileri Sorumlusu
EDA ALO

Üyelik Programı Asistanı
DUYGU DERELİ

PRODÜKSİYON

Yönetici
ALİ ULUÇ KUTAL

Koordinatörler
ULAŞ BÖLÜK
BURAK KAYIKÇI
EFE SÜMER

Sorumlu
BARAN ERTÜRK

Asistan
EKİN DENİZ GÖRK

MALİ VE İDARİ İŞLER

Genel Müdür Yardımcısı
(Mali ve İdari İşler)
MUSTAFA YEGEN

MALİ İŞLER

Yöneticiler
AHMET BURUK
(Bütçe ve Muhasebe)
BAŞAK SUCU YILDIZ
(Finans)

Finans Koordinatörü
(Uluslararası Fonlar)
KADİR ALTOPRAK

Muhasebe ve Finans Operasyonları Uzmanı
DENİZ YILMAZ

Muhasebe Uzmanı
ÖZLEM CAN YAŞAR

Sorumlu
BERFİN DOĞAN

Asistanlar
MELEK GÖNTEN
SUDENAZ BOZKURT

BİLGİ TEKNOLOJİLERİ

Sistem Yöneticisi
KADİR AYYILDIZ

Sorumlu
TÜRKAY ÇELER

BİNA YÖNETİMİ VE GÜVENLİK

Bina Yönetimi ve Güvenlik Yöneticisi
ERSİN KILIÇKAN

Danışma Görevlisi
NEŞE VUSLAT ŞAHİN

Depo Sorumluları
ŞERİF KOCAMAN
ONUR ŞENGEL

Elektrik Teknisyeni
AŞKIN BİRCAN

Yardımcı Hizmetler
RAŞİT GÜÇLÜ
AHMET BİRKAN KARAÇAM

İNSAN KAYNAKLARI

Yönetici
BESTE KAYACAN

Sorumlu
YEŞİM ŞANLI

Asistanlar
EDANUR KARAGÖL
TUANA TÜTEN

KÜLTÜR POLİTİKALARI ÇALIŞMALARI – İKSV ALT KAT

Direktör
ÖZLEM ECE

Yönetici
EDA GÖKNAR

Asistan
MİNA GÜLOĞLU

FİBA SALON İKSV

Yönetici
RÂNÂ ULUDAĞ

Prodüksiyon Amiri
SİNAN ÖZÇELİK

Programlama ve Sanatçı İlişkileri Koordinatörü
SARP ERDEM

Mekân ve Operasyon Uzmanı
SELİN ALTAN

Sahne Amiri
SİMGE BALCI

Mekân ve Operasyon Asistanı
EREN SARAÇOĞLU

Sahne Asistanı
FATMA TUNCER

Asistan
BURLA ELÇİ

FESTİVAL KATALOĞU

Yayıma Hazırlayan
FERDİ ÇETİN

Röportajlar
FERDİ ÇETİN

Düzelti
MERVE EVİRGEN KOÇ

Grafik Tasarım
KEREM YAMAN, *BEK*

Tasarım Uygulama
FERHAT BALAMİR, *İKSV*

FESTİVAL KAMPANYASI

Reklam Ajansı
HAVAS İSTANBUL

Bu yayının herhangi bir bölümü İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın yazılı izni olmadan kayıt, fotokopi ve bilgi depolama dahil olmak üzere hiçbir elektronik veya mekanik yöntemle yeniden basılamaz veya çoğaltılamaz.

İstanbul Tiyatro Festivali
İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI
Nejat Eczacıbaşı Binası
Sadi Konuralp Caddesi, No. 5
Şişhane 34433 İstanbul
T: (212) 334 07 43
E: tiyatro@iksv.org
www.iksv.org