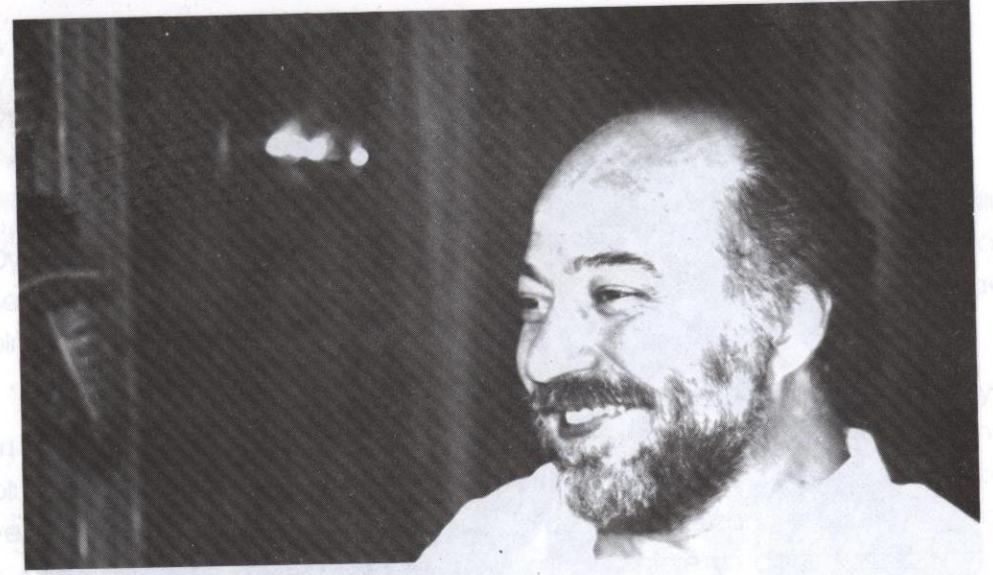


T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI
DEVLET TİYATROLARI
ANKARA DEVLET TİYATROSU



Jozef Szajna

YAZLAR II



YENİ BİR SEZONA BAŞLARKEN

Şu tiyatro ne yaman bir sanat! İşğin pervaneleri çektiği gibi kendine çekiyor insanları. Sahnede ve salonda, düşü ve büyüü, duyguyu ve düşünceyi, sanrıyı ve gerçeği, dün-den bugüne ve bugünden yarına yaşamı, alabildiğine paylaşmak ve birlikte yeniden yaratmak için.

Evet, tiyatro medyanın bütün dalgalanmalarına rağmen insanları hâlâ olağanüstü bir güçle kendine çekiyor. Neden? İnsanoğluna, avuçlarında su taşıdığı için. Yeryüzüne yeni-den şekil verme, daha yaşanır kıma dürtüsü ile yapıldığı için. İnsanlar üzerinde bir yaşam boyu sürecek etkiler bırakabildiği ve zaman zaman da yaşantımıza mih gibi saplandığı için.

Tiyatro çok çekici bir sanat. Ama yalnızca tadına doyum olmaz oyun anıyla mı? Anıları, şakaları, kulisi, dedikodusu, polemikleri ve siyasetiyle de çok alımlı, diri, popüler ve çekici.

Aktüalite dergilerinin belli aralıklarla "Tiyatro ölüyor mu?" sorusunu ortaya atmaları, bu alımlılıktandır. Yazarların heyecan ve sabırsızlıkla "Oyunum ne zaman oynayacak?" diye beklmeleri bu çekiciliktendir. Eleştirmenlerin bazen yere göğe sığdıramamaları; bazen da dayanamayıp veryansın etmeleri, bu dirimdendir. Ama hepsi, hepimiz, sahnede oluşacak o büyüü yaşantının çevresinde dolaşan pervaneler gibiyiz. Aslanan odur.

Hiç kuşkunuz olmasın. Tiyatro dirim kaynağıdır, alımlıdır, çekicidir, büyüleyicidir, kalıcıdır. Doğal ki toplumun nabzını tutabildiği, çağın sancılarına duyarlı kalabildiği ve estetik kategorilerde ortalamaı aşabildiği ölçüde.

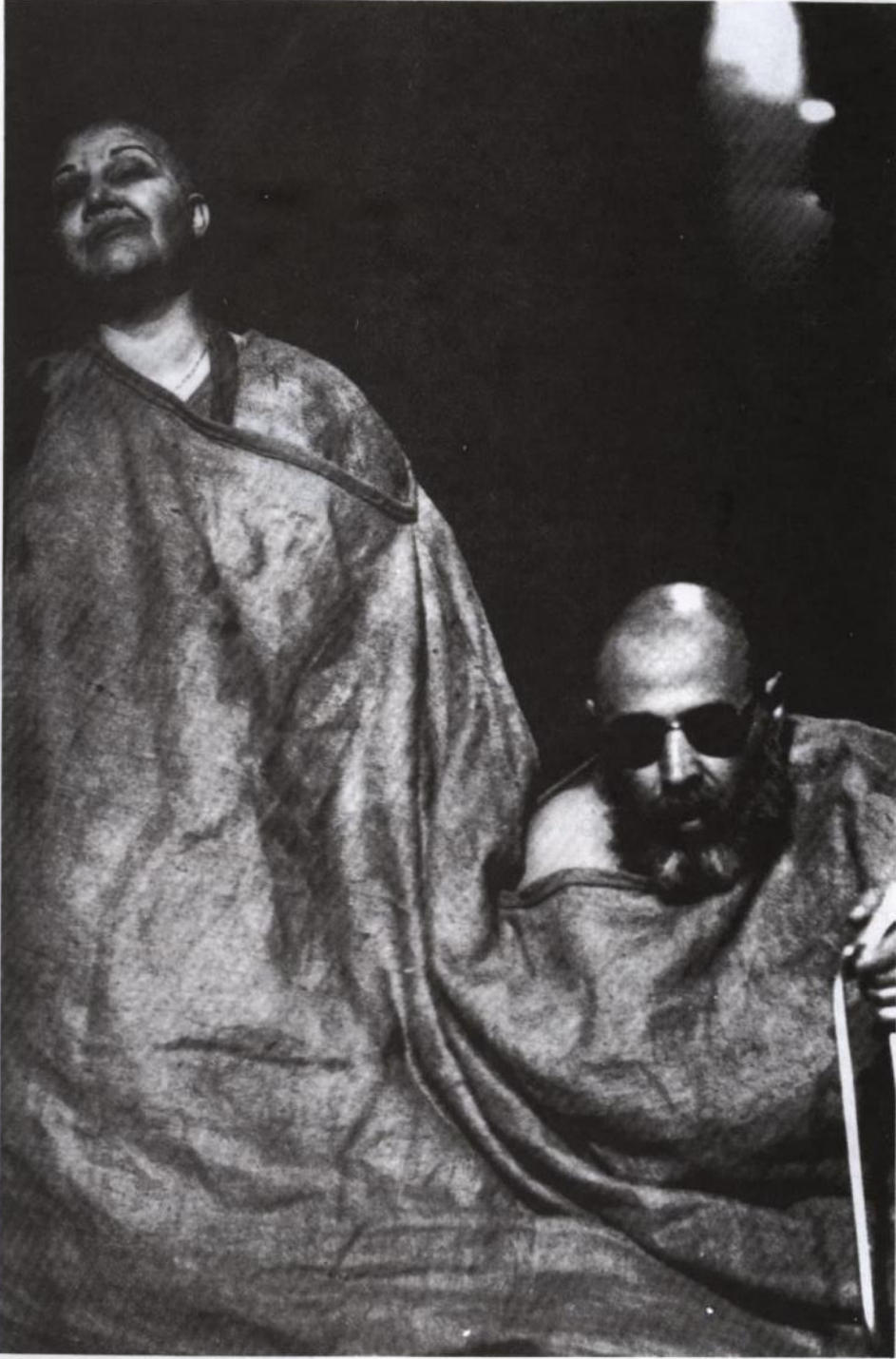
Değerli izleyiciler, bu gün tiyatroya gelmekle iyi ettiniz. Bize güç kattınız. Övgünüzü ve eleştirinizi de esirgemeyin ki, aramızdaki iletişim gereğince gelişebilsin.

Sanat dolu bir sezon ve esenlik dilekleriyle

Eylül 93, Ankara

Yücel ERTEN

Devlet Tiyatroları Genel Müdürü



Tomris Çetinel, Tayfun Orhon

İZLER II

"İzler II", içinde bulunduğumuz siyasi ve ahlaki olayların bireşim deneyidir. Oyun, geçmiş tarihin deneyimlerine, faşizmin ve totalitarizmin aşağılayıcı dönemlerine uzanıp, bireyin varoluşçuluğunu aşarak, günümüz insanı için ahlaki bir ders ve uyarı olma çabasıdır.

Dünyamızın can çekişmesinin öyküsü, bizlerin yüce iyimserliğimiz ve XX. yüzyılın sonları ahlak dışı uygarlığımızın çöplüğünde yaşayan insanlar, oyunun özünü oluşturmaktadır. Irk ayırımının sorunları, yaşlıların ve gençlerin yalnızlığına, inanca ve inançsızlığa, sevgisizliğe ve nefret dolu yaşama dek uzanıyor. Savaşın vahşeti, barbarlığı, öldürmenin anlamsızlığı, ahlaki değerlere ve doğa ötesine ulaşıyor. Bize sunulan ölüm, yaşama güzelcene bir son veriş olup çıkıyor. Uygarlığımızın mantıksızlığı, dünyamızın bir bireyi olmaktan çıkıp, bizleri nesneye, mankenkukla'ya dönüştüren, kendimizin artıkları bulunduğumuz çağın barbarlığını suçlamaktadır. "İzler II", yaşamın trajik-fars'ı ve ölümün dinsel ayınının bir yansımasıdır.

Bu oyunun köklerini, Fransa'nın Nice kentindeki Antonin Artaud kulübünün oyuncularını ile, altmışlı yıllarda yaptığımız bir "Happening"de bulabiliriz. "Deballages" Açma-Açığa çıkartma adını verdiğimiz biçim ve araştırarak bulma, "Ambalages" Ambalaj'a, yani oyunda nesnelere yığılıp kapanmasına karşıt olarak ortaya çıkmıştır. Nesnelere ortaya çıkartma, yazınsal tiyatro kavramına uzak olup, yönetmenin düş gücüne dayanır. Zaman ötesi, evrensellik ve olayların evrensel olması, kolay bir iyimserliği ve bayağılığı aşıyor. Herkesçe bilinen anlamlar ve simgeler aracılığıyla seyirci kendini katılımcı olarak oyunun içinde buluyor. Oyuncuların yaratıcılığı, coşkuların ve göndermelerin bir araya gelmesi oyunumuzu oluşturmaktadır. Dünyanın uyumsuzluğu ve anlamsızlığı, aykırılıkları oluşturuyor. "İzler II", tiyatrodaki yazınsal dramın bir seçeneği değil, yazarın kendi seçimidir. Tutsak olanın ölüme karşı yaşam bildirisi!

Jozef SZAJNA

Szajna

Çeviren: Beata UZUNKAYA

SEÇMELER VE KAZANIMLAR

1922 yılında Rzeszow'da doğdum. Fanteziler henüz okul yıllarımdayken benim özelliğimdi, ancak sıradan bir öğrenciydim. Spor ilgimi çekiyor, çizmeyi seviyordum. 1938'de Polonya'da lise düzeyinde yapılan yarışmalarda trampelen atlamada birincilik, yüzmede ise ikincilik elde ettim. Bunlar benim gençlik başarılarımdı.

İkinci Dünya savaşı ailemizi dağıttı, o zamana kadar bendeki yaşam ve mutlulukla ilgili tüm kavramları yok etti. Zamanından önce asker olup, 17 yaşında kendi sorumluluğumu üzerime aldım. Spor yerine Silahlı Mücadele Birliği'nde yeraltı direniş örgütüne, çizmek yerine de sabotaj etkinliklerine katıldım. Gestapo tarafından arandığım için Macaristan'a kaçarken yakalanıp, arkadaşım ile birlikte "Arbeit macht Frei" adını taşıyan yeni bir yaşama başladım.

Orada her şey - hem şiddet, hem zalimlik, hem kahramanlık hem de özveri - doğa üstü bir şekle bürünüyor. Kampta, hangi ırktan, hangi sınıftan, hangi dinden ve hangi siyasal görüşe sahip olduğuna bakmıyorlar. İnsan, sadece bir "numaraya" dönüştüğünde, insani ve insanlık dışı ruh halinin bir yığını haline geliyor. Ayrıca bu kamp, intihar edecek kişiler için bir şanstı. Kamptan kaçma girişimi sonucunda iki arkadaşım ile birlikte yakalanarak ölüm cezasına çarptırıldım. "Ölüm Barakası", çıkışı, penceresi, havası ve umudu olmayan bir hücre. Bu dünya 90X90 cm boyutunda ve insan boyu yüksekliğinde. Hücreye sonsuz bir karanlık hakim, ne günleri ne de geceleri saymak mümkün değil. Bu, tıpkı zamanın durması gibi. Kurşuna dizilmeyi beklemek, insanı Tanrı'ya ve herşeyi son bir kez daha düşünmeye yaklaştırıyor. Artık herşeyi bırakmaya çok yakındım. Ölmek istiyordum. Ama alın yazım öyle değilmiş. Kamp komutanının (Hoess-Liebehenschel) 1943'de değişmesi nedeniyle çıkarılan yegane af beni, yeniden kampta yaşamaya mahkum etti. Daha sonra yine "Ölüm Barakası"na gitmem reva görüldü. Yine çıktım. Tanrı'nın takdiri mi acaba? Yıllar sonra Stüdyo Tiyatrosu'nda 1976 yılında sahneye konan "Cervantes" oyununda şöyle diyordum: "İpten döndüm - ölüm benim içimde, ben ise ölümlü olmak zorundayım". Acaba geçmişim aynı zamanda bir kazanım mı? Anı, insana ait olan bir şeydir. Yalnız olmak mümkün mü? Zamanın geçmesi ve yok etme gibi şeyler, kampın sadece görünümü olmamakla beraber genel bir tehdit unsuruydu. Zamanı dün yada bugün diye ayırmıyorum. Benim için geçmiş, deneyim demektir. Aç olduğum anları, nirvana ya, onun duygularına ve herşeyden vazgeçme ilkesine yakın olan bir kişinin acısız ve korkusuz bir transformasyonu olarak anımsıyorum. Savaş ve işgal yılları benim bir nevi üniversitem oldu, bazen de dostlukların ve kişiliğin denenmesi. Öz-

gürlüğün ilk günleri, benim için sevinçsiz bir boşluktu, fakat ayaklarımın üstüne kalkmam için de bir süreçti. Hiçkimseye gerekli olmayan, komplekslerle dolu bir şekilde bilim alanında şansımı arıyordum. Kendi "kamburumdan" utanıyor ve yaşadığım şeyleri itiraf etmiyordum. 1947 yılında Krakow Güzel Sanatlar Akademisi'ne başladım. Resim ve sahne tasarımı alanında gerçek üstü büyü ve hayal dünyasının kapısı açıldı. Fazla birşey istememe karşın, kendimi yoğun bir çalışmada içinde buldum. 1974 yılında Dante'nin şu sözlerini kendi kendime yineledim: "Kabuğumdan sıyrılıyorum, çünkü yaşıyorum." Yeni bir yaşama atılmama hastalığım engel oldu. Buna rağmen öğrenimime ara vermeyip bol bol Nietzsche, Tatkiewicz, Balzac, Witkacy ve Mann'ı okudum. Klee'nin sanat teorisine ken-



dimi kaptırmıştım. Gençliğin nimetlerinden yararlanamadan otuzuma merdiven dayamıştım bile. 1952 ve 1953'de takdimmeli diplomamı aldım. Bu bana şevk verdi. Kendime bir ev açtım. Tiyatroda tek başıma çalışmaya başladım. Sosrealizmle zaman kaybetmeden 1956 yılında sahneye soyut düşünceyi getirdim. Dünyadaki ilk sosyalist şehir olan Nowa Huta'da alaya alınan bir formalist ortaya çıktı. "Trybuna Ludu" gazetesinin eleştirmeni, Szajizm'in "paçavraizm" ile eş değer olduğunu iddia etti. Fakat bu, bana daha da güç kattı. Teatral dekorasyonun yerine boşluk kompozisyonunu, oyuncunun içinde bulunduğu çevre yerine ise kendine özgü bir ortam yarattım. Asılmış yapılar ve şekiller, onların hareketleri, gizli açıklıklarla dolu yırtık bir ufuk ve tüm salonu kaplayan çeşitli perde-

ler... Broszkiewicz'in "İktidarın İsimleri", Aiskhylos'un "Oresteia", Steinbeck'in "Fareler ve İnsanlar", Sofokles'in "Antigone"si şeklin yapısallığıyla, informelin sanatıyla ifade ediliyorlar. 1957'de Nowa Huta Halk Tiyatrosunun yenilikçi şeklinin yaratılmasından ötürü "Przeład Kulturalny" dergisinin büyük prestiji olan Eleştirmen Ödülünü aldım. Hemen hemen projeleriminin hepsini 1:1 (bire bir) ölçüyle gerçekleştirdim. Burslu olarak gittiğim Paris'ten 1957 ve 1958 yılında döndüğüm zaman, Malewicz, Kandinsky, Braque ve Picasso'nun soyut sanatlarının büyüüne rağmen, kendi sanatsal arayışlarımdan vazgeçemedim. Craig ve Meyerhold'un teorilerinin de içinde yer aldığı konstruktivizmle ilgilenmeyerek Bauhaus ve Dada hareketiyle tanıştım. 1961 yılında Mickiewicz'in "Atalar" adlı yapıtında (reji. K. Skuszkanka ve J. Krasowski) göğe, ufuğu delip geçen bir merdiven kuruldu. Çeşitli materyallerin montajı, yırtık tuvaler ve yanmış fonlar, hareketlerin donmuş üç boyutlu biçimini ve 1957-64 yıllarında yapılan "Dramlar" serisinin tableaux objets'e benzeyen tablolarını karakterize ediyor. Kartonların üstüne, kolaj tekniğine benzeyen ve yarı yarıya sürrealist olan "Teatral Çeşitlemeler" yapıldı. Yoksa bunlar benim kabuslarım mıydı? Belki de yazılmayan sahne eserlerinin, kişi-figürler ve "fantezinin açık mekanları"... Ya da, bu tiyatronun büyü müydü? Witkacy'nin 1959 yılında sahnelenen "Deli ve Rahibe" adlı oyunundaki (reji. W. Laslowska) sallanan lambalı sahne, gerçeküstü ve sihirli şeylerle doluydu. Kaden-Brandowski'nin 1960'da, "Yeniden Kazanılan Çöplüğün Sevinci" adlı oyununda (uyarlama ve reji J. Krakowski) koşuşturan kıyafet atları simultanik bir biçimde akrobatik hareketlerin sahnesini anlatıyorlardı. Başka bir tür anlatımı, Z. Krasinski'nin 1959'daki "İlahi Olmayan Komedi"nin finalinde (reji B. Korzeniewski) yere düşen eğri levhaların aracılığıyla elde ettim. 1962 yılında sahnelenen "Akropolis'in" (J. Grotowski ile ortak çalışma) de aralarında olduğu çeşitli oyunlarda eski, paslı bir el arabası, kırk bir küvet, soba boruları, kostüm yerine yırtık pırtık çuvallar ve tahta ayakkabılara oyun alanına ve sergi salonlarına soktum. Daha sonra 1963-1966 yılları arasında Nowa Huta Halk Tiyatrosundaki oyunlarda ortaya çıkan şeyler şunlardı: Gogol'ün "Müfettiş"inde, taşranın ileri gelenlerinden birisinin evinin içindeki kü-

çük tekerlekler üstündeki eski "sitzbadlar", asılı eski şilteler, T. Holuj'un "Boş Tarla"sında yavrusunu emziren bandajlı bir inek ve oyunun finalinde Kafka'nın yıkılan "Şato"s'u. Projektörlerin birbiriyle kesişen ışıkları altında süratle hareket edip gürültüyle yok olan diresel cisimler, ifade ettiği savaş sahnesinin geçtiği W. Wandurski'nin "Armut Ağacında Ölüm" adlı oyunu. Bu oyunlardan bir çoğunun siyasal provokasyon ve şarlatanlık olarak nitelenmesi üzerine, 1966'da bu tiyatronun yöneticiliğinden ayrılmak zorunda kaldım. Ancak, boyun eğmedim. 1969'da Krakow'daki Eski Tiyatro'da H. Kajzar'ın bir oyununun provaları sürdüğü halde çalışmalarım yasaklanınca, bu şehirden ayrıldım. 1966-1968 yıllarında yaptığım "Epitafia ve Apoteozy" adlı



seri tablolarından arta kalan şeyleri ilkel bir şekle sokup onları malzeme olarak kullandım. Bu malzemeleri başka biçim ve anlamlar taşıyan nesnelere şekline getirdim. 1967'de "Vagants" in oyunları ile birlikte Nice'da gerçekleştirilen "Deballage" adlı oyun, biçimin ve yapının çöküşünün mecazi gösterimiydi. Bu, 1969'da benim sanatımın önemli bir örneği haline geldi. Naziler tarafından katledilen sanatçıların anısına, önce 1969'da Krakow Güzel Sanatlar Akademisi'nin 150. yıl dönümü nedeniyle, daha sonra da 1970'de Venedik Sanat Bienalinde sergilenen "Reminiscencje" -Anımsamalar- adlı 140 metre karelik üç boyutlu kompozisyonumu gerçekleştirdim. "Reminiscencje" sadece bir anma olayı değil, aynı zamanda günümüzde de gerçekleşebilecek yok olmaya karşı bir uyarıydı. Bu, aniden yok edilen yaşamı gösteren büyük bir sessizliğin dünyasıydı. Suskunluğun oyunu olan bu atölye, giyotin gibi dik duran resim sehпасı ormanından, yarı yanmış figürlerin ve yarı yontulmuş konstrüksiyonların oluşturduğu haçlardan, tozlu fotoğraflardan ve kampın fiş listesinden oluşmaktaydı. Bu kompozisyonu, en ufak bir coşku duymadan faşizmin ve totalizmin kurbanlarına adadım. 1962 yılında "Zycie Literackie" dergisi için "Sahne Tasarımının Yeni İşlevi" adlı bir makale yazdım. Bu makalede tiyatro ve sanat kavramına uzanarak çalışmalarımın yönetimini ve yeni anlatım araçlarının aranmasını karakterize etmeye çalıştım. Bu fikri Varşova'da, yönetimin altındaki Polonya'lı ve yabancı öğrencilerin eğitildiği çeşitli atölyelerin birarada bulunduğu Galeria - Studio Tiyatrosu'nun yönetimini ele



aldığım 1971 yılında geliştirdim. Ortak sanatsal çalışmalar ve onun plastik anlatımı, organik tiyatro düşüncesinin geliştirilmesiydi. Poetik vizyon ve somutluğun genişliği burada birleşmiş alanları oluşturuyorlardı. Sözcükler, görüntü ve sesler, oluşumun ve formların çöküş sürecinin dönüşümünü gösteriyordu. Yani, yaşam, ölüm ve yeniden yaşam. Cansız şeyler canlanıp rollerini değiştiriyorlardı. Aktör kuklayı oynuyor, kukla ise tiyatronun bir kişiliği haline geliyordu. Goethe'nin "Faust" un 1971'de Polonya Tiyatrosu'ndaki prömiyeri, Witkiewicz'in "Witkacy" (1972), Gulgutier'y (1973), 1971-1986 yıllarında I-VII. versiyonuna kadar gerçekleştirilen "Replik" ve 1974 Floransa'daki festivalde prömiyeri olan ve daha sonra Dubrovnik ve Essen'de sahnelenen "Dante" den, "Cervantes'e" (1976) ve "Majakowski" ye kadar hepsinin senaryo, sahne tasarımı ve yönetmenliğini yaptım. Yaşamın varoluşçu anlamı ve sorunsallığın evrenselliği bu tiyatronun görüşü oldu. Yazarın, senaryonun kahramanıyla özdeşleşmesini farketmemek çok zordu. "Majakovski"deki (kırmızı sandalyelerden oluşan "komünizm sarayının" kurulması ve oyunun sonunda komünizmin çöküşü sahnesi) komünizmin ortaya çıkışı ve çöküşünü haber veren (1978) vizyonu gibi siyasal vurguları da farketmemek zordu.

1971 yılında Goetoborg Müzesi için plastik donanım olarak hazırlanan "Replik I", "Panik Tiyatrosu"nu başlattı. Yerden çıkmış gibi duran kırık mankenler, yıpranmış protezler, uygarlığın süprütüleri ve kalıntıları cansız bir peyzajı yaratıyordu.



Witkacy

1972'de Edyburg'da yapılan festivalde, Galeria Demarco'dan sahnelenen "Replik II" de oyuncu-animatör ve olay ortaya çıkmıştır. "Ayakkabıların Duvarı", "Gaspçı'nın kompozisyonu, "Mihrap", "Partizan", "Anne", "Çocuk", "Hamile" ve diğerleriyle birlikte, 1977'de Nancy'daki dünya festivali nedeniyle bir tiyatro programında da belirttiğim gibi, dünyanın can çekişmesi ve büyük iyimserliğimizle ilgili bir şey ortaya çıktı. Gerçek dram çok söze ve gereksiz jestlere hiç gerek duymaz. Başarılarım bir kontest mi? Etik mi? Estetik mi? Ahlâk mı? "Replik" kendi misyonuyla dünyada dolaşiyor. Meksika'da depremden sonra bir ayın, Almanya'da bir hesaplaşma oyunu, İsrail'de toplu ölüm ve yok olmayı anımsama olarak kabul edilmektedir. 1986'da Kanada'da Uluslararası Festivalde en çok anımsanmaya değer oyun ödülünü aldı. "Bu sadece gaz odaları ve Hiroşima devrinin bir anlatımı değil, günümüzden gelen çığlıkları ve bütün dünyanın görmesi gerektiği bir oyun " diye yazdı Amerikan basını.

Yetmişli yılların sonlarında "Siluet ve Gölge"nin kompozisyonu, yani 1979 Sao Paulo Sanat Bienalinde de gösterilen bir durağan çevre ortaya çıktı. 1978'den günümüze kadar halen "Mrowisko" koleksiyonumdaki çoğunluğu siyah-beyaz olan resimler yapmaktayım. Tanınması güç olan çizgisel yazı, kahramanı olmayan, tek bir şekle sokulmuş, kendi yolunda ama hiçbir yere gitmeyen isimsiz bir iz olmuştur. Sistemler kendilerine özgü evreni yaratarak genişliyor ve büyüyorlardı. Göç, protesto gösterileri, mitingler, XX.yy'ın sonu gibi şeyler, dağınık, düzensizlik ve kısa bir süre için varlığını sürdüren yapının çöküşüydüler. 1981 Aralığı'nda sıkıyönetim ilan edildikten sonra, Studio Sanat Merkezi'nin yöneticiliğinden ayrıldım ve bunu izleyen yıllarda yapıtlarımı hiçbir şekilde topluma aktarmadım. 1987 yılında, totalizm ve faşizmin barbarlığıyla bir hesaplaşma olan "Drang nach Osten - Drang nach Westen" adlı 240 metrekare büyüklüğünde üç boyutlu bir kompozisyon yaptım. Bu yapıtım, 1987'de Moskova ve Varşova'da, 1989'da Sao Paulo Bienali, 1990'da Venedik Bienali'nde sergilendi ve bunların her biri siyasi çağrı niteliği kazandı. Ben, yaşamın resmini yaptım. Sanat, içimizdekini dışı vurma gereğinin bir yansımasıdır. Aynı zamanda savunmasız teslim olmaya karşı bir öz savunmadır.

Jozef SZAJNA
Çeviren: Aydın AYDIN

(Bozena Kowalski'nin "Sanatçılar-Yaklaşımları" adlı kitabı için hazırlanmış yazı)

SIRT ÇANTASINDAKİ YÜREK

Gencecik göğsünü parçaladı, fırladı
Büyük bir acıyla ve şaşkınlıkla
Koştı askerlerin ardından
Sevdalı bir yürek
Arşınladı durdu yol boyu asker
Acıdı durdu bu yüreğe
Attı sırt çantasını; sakladı onu
Ve yürüdü ilerlere...
Bu şarkıyı senin için söylüyorum kızım
Senin için bir tanem...

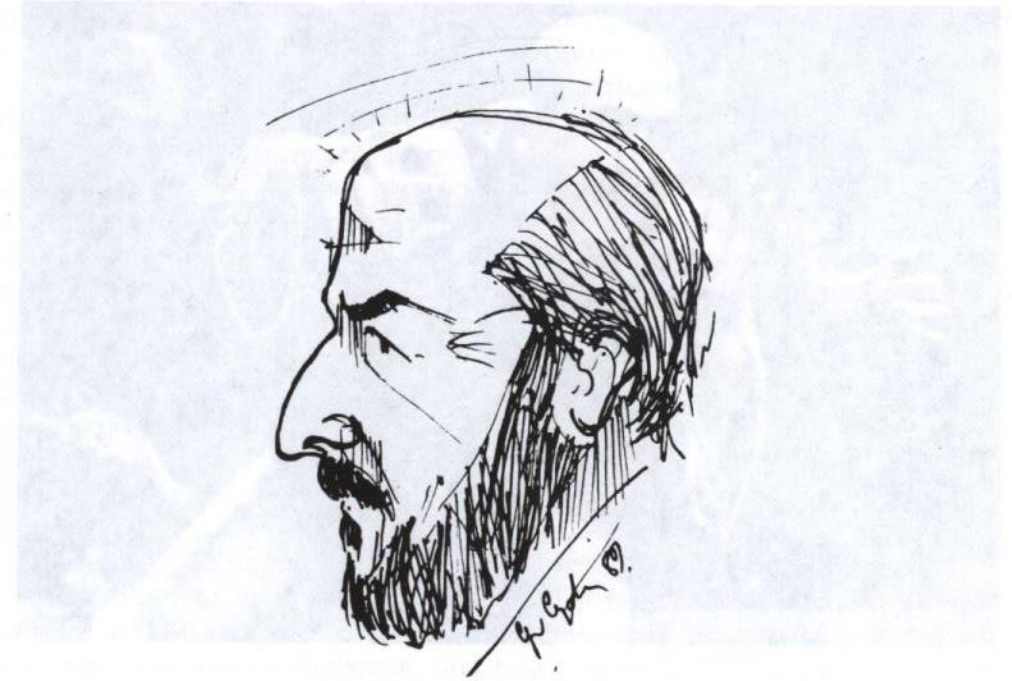
M. ZIELİNSKI

ÇOCUĞA NİNİ

Ana rahminden de aynı şaşkınlıkla, korkuyla
Fırladın çocuk
Truva'da, Kartaca'da
Kore'de, Vietnam'da
Neydi serçe yüreğini çarptıran
Zorunlu kılan seni
Doğar doğmaz savaşırlara
Kolunu kanadını kıran
Daha uçamadan!
Uyusun, uyutulsun yavrularımız; ninni
Tıpiş tıpiş, savaşırlara; ninni...
Daha ne kadar sürecek bu ninniler
Ne zaman dınecek sevdalı yüreklerin acısı!
Ne zaman kurtulacaksın yavrum
Sırt çantandan!

Fareli köyün mavalcılar varoldukça
Köşe başlarını kapkaççılar tuttukça
"Barış", adına savaş çığırkanları silahlandıkça
Yüreklerde sevgi çiçekleri yerine
Nefret dikenleri dal budak sardıkça
Hoşgörü, bağnazlığın gölgesinde kaldıkça
Silinmez belleklerimizden kötü izler...

TUĞRUL ÇETİNER



TUĞRUL ÇETİNER

1962 Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nden mezun oldu. 1976'da Polonya Wrocław'a Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarı'na katılmak için gitti. 1977 - 1979 yılları arasında Wrocław Yüksek Kukla Bölümü'nü bitirdi. 1979 - 1984 yıllarında Poznan Marcinek Kukla Tiyatrosu'nda çalıştı. 1985 - 1993 yılları arasında İstanbul Devlet Tiyatrosu sanatçısı olarak görev aldı.

Oynadığı oyunlardan bazıları ise şunlardır: "Rose Berny", "Çalılıkuşu", "Volpone", "Dünyanın Gizemi", "Yedekçi", "Yatık Emine", "Candida", "Damdaki Kemancı", "Beckett", "IV. Murat", "Suçlular Çağı - Suçsuzlar Çağı", "Sahibinin Sesi", "Jan Dark", "Afife Jale".

1986'dan bu yana Lehçe'den oyun çevirileri yapmaktadır: Rada Moskova'dan, "Nereye Koşuyorsun Böyle Minik Tay?", Kafka'nın yaşam öyküsünden yola çıkarak T. Roze-wicz'in yazdığı "Tuzak", Jozef Szajna'nın "İzler".



Mehmet Atay

SZAJNA'NIN "İZLER"İ ÜZERİNE

Jozef Szajna'nın en yeni eseri "İzler" (Slady) yazılışından, yalnızca yarım yıl sonra Ankara'da gösterime giriyor. Polonya prömiyeri "Chorzow" da geçtiğimiz Nisan ayında olmuştu. Hiç kuşkusuz, bu gerek halk, gerekse eleştirmenler için büyük bir sürprizdi. Ne de olsa on bir yıl aradan sonra, Szajna yepyeni bir oyun hazırlamıştı.

Sessizlik. Sahne üzerinde sallanan lambanın ışığı folyo ile sarılmış sahne yüzeyindeki karanlık şekilleri yalıyor. Lambanın saat sarkacını andıran devinimi, zamanın akıp gidişini ve yaşamın nabzını yansıtıyor sanki. Folyo altında hissettirilen, çıtırtılar duyuluyor, bir devinim gözleniyor. Aralık bırakılmış bölümden boyalı yüzleriyle insan başları kararsızca uzanıyorlar. Bir sandık içinden Yaşlı Adam çıkıyor. Yeni doğmuşçasına çıplak. Giyiniyor ve yavaşça yaşama dönüyor. Burada insanlar sanki hayal gibi görünüyorlar. Ölümü bekleyerek yaşıyorlar. Aşağılanmış ve sakat kalmış bir varoluş dramında varlıklarını sürdürüyorlar. Savunmasız ve yitilmiş bir durumdadılar. Korku, acı ve açlık duygusunun yanı sıra, Tanımsal adalet ve salıverilme umuduyla dolu olarak, içlerinde insanlıktan geriye kalmış ne varsa tüketiyorlar yavaşça. Olayın, geçtiği yeri ve zamanı belirlemek zor. Acaba sahnesel yaşamları, diriliş mi yoksa ölüm bekleyişi mi? İnsan yazgısında, aşağılanmış dünyanın büyük dönüşümünde, geçmiş ve gelecek, gerçek ve düş, ölüm ve yaşam gerçek üstü bir tabloda birleşiyor. Sahne, bir çöplük-mezarlık örneği. Uygarlık artıklarını eski, bozuk nesnelere, el arabalarını, savaş arti-

ği arabaları, protezleri, hazırlanmış ve monte edilmiş eşyaları, kırık dökük mankenleri ve protezlerle bütünleşmiş insanları barındırıyor. Szajna'nın sanatını tanıyan izleyici, hem bu eşyalar toplamının görüntüsünde, hem de anlamların yapılanma biçiminde ve plastik anlatımda onun poetikasını hemen anlar. Ne de olsa Szajna'nın sözlüğü, tüm eserlerinde kendini gösteren bir anlamlar koleksiyonudur. Bu plastik belirtiler grubu semantik düzeydeki tüm eski temaların, motiflerin, şiirsel figürlerin çevresinde oluşur ve dağılırlar. Szajna'nın sanatı romantik şiir geleneğinden, sembolist-ekspresyonist resim sanatından oluşmuştur. Ardında, sürrealist, lirik ve soyut bir kolaj deneyimi vardır. Bu devinimin ve plastik görüntünün, gösterinin yapılanma yöntemi üzerindeki etkisi büyüktür. Sözcük, plastik anlatımın ve oyuncu etkinliğinin düzenleyiciliği altındadır. Nesne, yaratının temel ögesini oluşturur. Kendi anlamını sahnesel gerçeğin tümüne taşır. Protezler, güvensiz ve sakat bir dünyayı sembolize eder. Szajna'da sakatlık, eski değerlerin ve derin ideolojilerin düşüşünü gösterir. Dünyaya insanlık ölçüsü veren bu sakatlık özellik yoksunluğudur. Dünya ile olan aracsız ilişkide nesnelere, insanın gerçekte olmayan, ama olmuş gibi sayılan şekli ile ortaya çıkar. Bazen de kişileştirme, eşyaya can katımı (anamizm) veya insansal işlev kazandırılması gibi ters bir süreç oluşturulur. Protezler (buna iş aletleri de dahil) yalnızca insanı çevrelemekle kalmaz, onun bir parçası haline de gelir. Artık birbirleriyle kaynaşmış bir haldedirler. Kara gözlükler, bandajlar, kamburlar, koltuk değnekleri, yürümekten biçimi bozulmuş ayakkabılar tipleri ve işlevleri belirler. Szajna Tiyatrosu'nda oyuncu, yalnızca bir öykünün değil, aynı zamanda bir fikrin de biçimleyicisidir. Güç, boyun eğme, aşk gibi soyut kavramları oluşturur. Burada üç temel tipin ortaya çıktığını eklemek gerek: Tutsak, yöneten ve çıplak. Tutsak boyun eğen bir kişi olarak model alınan isimsiz adamın eş anlamlısı olarak sayılır. Çuval ya da çizgili bir kostüm, takunyalar, sıfıra vurulmuş bir kafa, ya da hapisane şapkası görsel anlamda onun en belirleyici özellikleridir. İsimlilik, bireysellikten yoksunluk onun tutsak konumuyla ilintilidir. Ancak, ruhsal durumunu, her türlü duruma uyum sağlama kolaylığını, seçimsizliğini ve edilgenliğini de açıklar.

Uzun konçlu botlar, yönetimi ve diktatörleri simgeler. Kostüm, kesimiyle, Hitler askerinin formasını andırır. Kırmızı ya da siyah renklerin egemenliği gözlenir bu giyside.

Toplumdaki bireyin özdeşleşmesi ve kendini gerçekleştirme olanağını sorgulayan, Dante, Faust, Cervantes gibi büyük bireyselleşenler her zaman çıplaktırlar. Çıplaklık, bir bakıma, insanın dünyevi şeylere gereksinim duymayışının belirtisidir. En yüksek kültürel ve doğal değerleri anlatır. Doğa ve uygarlık arasındaki keskin farklılıklar Szajna'nın sanatını oluştururlar. Nesnelere oluşumunda kullanılan, alçı, plastik, kâğıt, kenevir gibi yapay malzemeler doğal şeylerle olan çarpışmalarıyla dramaturgiyi oluştururlar. "Replik" in yapay malzemeler dünyasında yaşayan kahramanları gerçeği, toprakla temas sonucu metaforik bir arınmayı bulurlar. "Dante"de ise su bu işlevi görür. İnsan yaşamı ve temel duygular doğal değerlerdir. "İzler"de değerler çarpışması bu denli basite indirgenmez. Bu durum maddesel olarak değil, ancak oyuncu etkinliği ile ifade edilir. Oyuncu çelişkiler içinde yaşar. Tipler, tıpkı aralarındaki ilişki örneği bağımsız ve çok anlamlıdır. Örneğin açık bir gönderme olan Dişi Melek ve Dişi Şeytan tipleri tek anlamlı değerler oluşturmazlar.

"İzler", "Replik"e çok yakındır, hatta onunla bağlı olduğu bile söylenebilir. Bir sürecin devamlılığı izlenimi veren aynı döngüsel kompozisyona sahiptir bu iki oyun. Son yeni bir başlangıç oluşturur. "Replik"ın sonu "İzler"ın başlangıcı olarak gösterilebilir. Kuşkusuz, "Replik"de de diğer tüm eserlerinde olduğu gibi, Szajna'yı en çok toplumsal süreçler, yönetim mekanizması, baskıcı dünyadaki yalnızlık durumu ilgilendirir. "İzler"de yalnızlık yazgısına, gri katabaliktaki isimsiz insanın yaşamına daha bir yaklaşır. Aynı bir fotoğraf makinası örneği, topluluk içinden seçtiği kahramanın üzerinde durur ve yaşamını derinlemesine inceler. Bozuk bir aynadan bakarcasına. "İzler"deki bakış açısı da son eserleri, "Mrowiska" ve "Klebowiska"da olduğu gibidir. Ancak "İzler" sanki Szajna Tiyatrosu'nda yeni bir dönem açmış izlenimi de verir kişiye. Bu perspektif değişikliği dramanın yapılanmasına bağlıdır. Başka bir deyişle, tiplerin ve oyuncu etkinliğinin yeniden yapılanması anlamındadır. Oyunun bölümleri - neden sonuç ilişkisi olmaksızın - diyalog metninde belirtilmemiştir. Diyaloglar tüm eser gibi, teknik bir kolaj oluştururlar ve yapaydırlar. Tiplerin her biri kendi dünyasında asılı kalmış gibidir. Bu diyaloglar, iç monolog-bilinç akımı izlenimi verirler. Tıpkı Joyce'de olduğu gibi bilinç akımı, insan bilincinin gizli bölümlerini, özlemlerini, çağrışımları açığa çıkarır. Dışsal olanla içsel olanla birlikte algılanan, düşünülen, düşlenen veya bastırılan tüm yaşamsal şeyleri belirtir. Bilinç de aynı sahnedeki tipler gibi sakat ve aşağılanmış, ölüm aşk ve benzeri temel konularla çevrilidir. Szajna'da Eros örgesi Tanathos ile bağlıdır her zaman. "Dante"nin Beartyce, "Faust"un Malgorzata'sı örneği, aşk idealinin kişileştirilmesi, kahramanlara ölüme doğru bir öncülük yapar. Kaskatı bir iskelet haline getirir. "İzler"de Dişi Melek, temizliğin ve kadınsı güzelliğin kişileştirilmesinin yanı sıra, insanın metafizik olaylara ve ölüme olan tutkusunun sembolü, aynı zamanda ölümdür. Aşk-ölüm, Yaşlı Adam'a mutluluk ve kurtuluş verir. Beyaz bir "güvercin" tıpkı ortaçağ tiyatrolarında olduğu gibi uçar gider sahneden. İsa'nın çarmıhından uçarcasına. Bu şiirsel genelleme isimsizlerin yazgısının karşılaştırılmasını kutsal yola sokar. Acının, aşkın ve ölümün arasından dirilişe ve kaybolmuş değerlerin yeniden bulunuşuna doğru bir yol var mıdır acaba? Bu yol belki de yalnızca aşktan bile geçebilir. Şöyle de denebilir, İsa miti ile çağdaş gerçeklerin aşağılanmışlığının çarpışmasından, bu mitin komiklikten ve groteskten yoksun olmayan parodisi oluşur. Ancak trajediyi ve varoluş coşkusu gösterir.

Sorunsal ve varoluşçu düzeyde Szajna'nın sanatı, Beckett'in dramalarını çağırır. Ancak Beckett, sanatsal deneyimlerini tiyatronun tükenişine kadar götürür. Tiplerini görünüş ve hareket olarak yoksun kılar, onlara yalnızca sözcükleri bırakır. Szajna ise, tersine, tiplerini olanakların el verdiği ölçüde sahnesel etkinliklerle kuşatır. Ancak bu deneyimin çıkış noktası da "Replik" -metinsiz drama- olduğunu da anımsamak gerek. Ne de olsa onun dramasında didaskalia (sahneleme kayıtları) ana metinden daha önemli bir rol oynar.

Agnieszka KOECHER – HENSEL

Çeviren: Neşe YÜCE



Berrin Ötenel, Mehmet Atay



SZAJNA'NIN "ÖZGÜN TİYATROSU" NA GİRİŞ

Jozef Szajna avant-garde tiyatroya getirdiği yeniliklerle çağdaş tiyatronun serpillip, gelişmesine katkıda bulunmuş bir tiyatro adamıdır. İkinci dünya savaşından sonra Polonya Tiyatrosu'ndan söz ederken onun tiyatrosunu atlamak neredeyse olanaksızdır. Çünkü "yönetmenler tiyatrosu" diye nitelendirilen grubun içinde; kendine özgü denemeci, araştırmacı tutumu ile bir okul olma özelliğine sahiptir.

Bugün Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde, Meksika, Kanada ve Amerika'da da sanatını tanıtmış, ün kazanmış olan sanatçı; aynı zamanda ressam, sahne çizimcisi, grafik sanatçısı, oyun yazarı ve yönetmendir. Ama Szajna bu çok yönlü kişiliğine karşın ilk önce tiyatrocunun kişiliği ile karşımıza çıkar. Öteki sanat alanlarındaki yeteneklerini, becerilerini, hep tiyatro sanatı adına kullanır. Onun, bir çok sanat ile bu kadar içli dışlı olması, tiyatrosu için bir handikap oluşturmaz. Tersine, pek çok kaynaktan beslenmesi, tiyatrosunun zenginleşmesini sağlar. Böylece Szajna, yeni ve özgün bir tiyatronun yaratıcısı olur. Tiyatro evrenine yepyeni boyutlar getirir.

SZAJNA'NIN DÜNYA GÖRÜŞÜ VE TİYATRO ANLAYIŞI

Szajna'nın yapıtlarında görülen soyutlamalar, gerçeküstücü öğeler "yaşam biçimi"nden kaynaklanan gerçeklikle örtüşür. Bu gerçekçilik onda başkaldırıcı bir niteliğe bürünür. Szajna'ya göre İkinci Dünya Savaşı ve faşizm insanın biçimini bozmuş, onu yok etmeye kalkmıştır. İnsanın düştüğü bu kötü durumdan kurtarılması gerekmektedir. Böylesi yıkımlar insanın yaralarını sarmada sanata ve sanatçıya yeni görevler yükler. Szajna bu konudaki düşüncelerini bir yazısında şöyle kaleme alır:

"(...) Bizler, imgeyi sözcüğe dönüştüremeyen "körler uygarlığı" nı oluşturuyoruz. Ben de bu engelin üstesinden gelmeye çalışıyorum. Günümüzde gerçek dünyanın olguları ve olayları sanattan daha şaşırtıcı. Dahası, bunlar zaman zaman bizim algılama ve imgelem gücümüzü de aşabiliyor. Bugün sanatın ya da sanatçının çağdaş dünyadaki rolünü tanımlamak neredeyse olanaksız görünüyor. Gerçekte, böylesine tartışılmaz bir tanımın var olduğunu da sanmamalıyız.

Örneğin sorumluluk sorununu alalım. İnsan yazgısının tanrılar tarafından belirlendiği dönemlerde, dünya halinden hiç kimse sorumlu değildi, suçun ortakları yoktu. Ama halklar öteki halklara ölüm yağdırmaya başladığında, yüzyıllar boyu geliştirilmiş olan ahlaksal temel çöktü. Hiçbir yasa, yirminci yüzyılın soykırımını haklı gösteremez. Bu sorunun farkına varmaya başladıkça, gittikçe artan boşluk ve suskunluk gereksinmesi duyar oldum. Çünkü sorunun dile getirilmesi olanaksız görünüyordu.

İnsanın kendi kendinden emin oluşu hem komik, hem de trajiktir. Bu durumda, çağının bir yargılanışı olarak sanat, sorgulamak ve suçlamak demektir. Kitle kıyımının gerekliliğini yadsımaya çalışır. Ama nasıl? Nefreti arttırarak, geçmişte olanları anımsatarak ya da bunların dökümünü yaparak değil, geçmişin katılımından, yasaklamalarından ve saplantılarından kurtulmuş yeni bir poetika yaratarak." (1)

İşte Szajna'nın uygun gördüğü bu yeni poetika; geçmişi günümüze yaklaştıran görüntüler ile geleceği içeren biçimlerin özgün bileşiminden ortaya çıkar. Bu özgün bileşim insanı temel alan bir sanat anlayışında kendini gösterir.

Szajna yaratıcı tiyatro eylemini sık sık "Hiç bir şey- Hiç bir yerde- Hiç bir zaman" sözcüklerine başvurarak tanımlar. Çünkü Szajna'ya göre yaratıcılık anı "yaşam biçimi" ne sıkı sıkıya bağlı olan tek gerçek andır. Ancak bu anı oluştururken herhangi bir maddeden ya da gündelik gerçeklikten yola çıkmaz. Onun hareket noktası maddeden uzak bir duygu, bir anlayış ve sezidir. Bu yüzden de sahnelediği yapıtları yeniden yazarken onların "Hiç bir

PROVADAN NOTLAR

Düşünceler insan yalnızlığının labirentlerinde dolanıyorlar. Zamanın unutulmuşluğunun içinde kapalılar, çelişkiler içinde yaşıyorlar. Gülnüçlüklerimizle, henüz gerçekleşmemiş, beklentilerimizin kaçınılmazlığı ve trajedisi ile yaşıyorlar; Sönen yaşamda çürüyen, Acısız ve mutsuz. Kaos içinde, aşkın dünyası ve cinayetin zulmüyle karşılaşırlar. Sessizlik ve çığlık Kaybolan uygarlığın çöplüğünde Alçalmış topluluk Gölgede yatar. İnsan kendi artıklarının döküntüleri Arasında. Ölüm anı bizim en büyük İyimsenliğimiz mi? Bu bizim tiyatro atölyemizin sloganıdır. İçinde, yerin ve zamanın belirlenmediği "İzler" yaratıcılığa ve yıkıma doğru uzanıp gider. Gizemli biçim anlamsızlıkla Çatışır. Seçimler ve kazanım, Yükselme ile yozlaşmanın sonunda, Azımsama ve nefrete, Acı ve teslimiyete uzanır. Üst düzeyin adaletinde, İyi ile kötünün çatışmasında, İçinde yaşadığımız zamanın yargısını ve adaletini ararız. Sığınak her şeyin dünyasıdır, Yaşama uyanışın ışığı ve aydınlığı Varlığımızın tek kalan gizemidir.

şey" den ortaya çıkmasını şöyle açıklar:

"Goethe'nin bir oyun yazarken ne düşün-
düğünü, ne hissettiğini ben bilemem. Ancak
onun metnini okurken kendimin ne düşündü-
ğünü ve ne hissettiğimi bilebilirim." (2)

"Hiç bir zaman- Hiç bir yerde" sözcükleri ise
Szajna'da şu anlamı içerir:

"(...) Dünyayı ve yaşamı anlama, bilebil-
me ölçüsü ve yolları sürekli olarak değişmek-
tedir. Tıpkı diğerler gibi. Bu değişkenlik için-
de yapılan her "yenileme" ya da "çağdaştırma",
günün birinde eskimeye, müzeliğe olma-
ya mahkûmdur. Nitekim bütün bu yenileme
hareketlerine, ya da güncelleştirme çabaları-
na bakınca bunu daha iyi anlıyoruz. Bugün
"avant-garde" akımı bile bize eski görünmek-
tedir. Yine bugün "evet" denilen, yarın 'ha-
r'olabilir. İşte bu nedenle zaman ölçüsünün
üstüne çıkmak gerek, yani bugün için bugü-
ne göre değil, yarına giden bir tiyatro yarat-
mak gerek." (3)

Szajna "yarına giden" tiyatrosunu gerçek-
leştirirken onu oluşturan bütün öğelerin örgen-
sel bir birimini tasarlar. Tiyatroya Wyspianski,
Witkiewicz, Swinarski ve Kantor gibi "Güzel Sa-
natlar" eğitiminin ardından geçtiğinden bu sa-
nat Szajna için çok derin ve geniş bir anlam ifa-
de eder. Tiyatroda diğer sanatlar ile yapılacak
olan alış-veriş için şöyle konuşur:

"(...) Sanatı birçok dallara ayırdık, gene
de bu büyüklükten ortak bir biçim yaratabili-
riz; bütün sanatların biresimi olan tiyatro. As-
lında grafikten resme, yontuculuktan happe-
ning'e kadar, dekorda ya da bir oyunun sah-
neye konuşunda yol çok uzun değildir. Ben
plastik sanatlar ve tiyatro arasında büyük bir
uzaklık olduğunu sanmıyorum. Çünkü benim
uğraşım, sanatın düş ürünü olan her şeydir.
Değişik sanat dallarından yararlanıyorum, ba-
zı değişik dil türlerinden, kendimi hep aynı
yönde ilerletiyorum; düşten, imgeden söze
doğru." (4)

Jozef Szajna'ya göre afiş ya da salt resim
iki boyutludur. Genişliği ve yüksekliği vardır.
Ama tiyatro dört boyutludur. Onun tiyatrosunu
dört öge oluşturur.

- 1- Fizik olarak oyuncu
- 2- Dekor ve giysi
- 3- Uzam (Sahne boşluğu)
- 4- Yönetmen

İşte bunların üstüne tiyatrosunu bütünler,
yeni yaratılar katar. Yapıtlarında yönetici ve dü-
zenleyici olarak kendini hep ressam gibi görür.
Bir ressam düşüncelerini nasıl tuvale geçiriyor-
sa, Szajna'da sahne üstündeki çalışmalarını
öyle gerçekleştirir. Oyunda birbirini izleyen öge-
lerin işlevlerini ayırmaz. Dram sanatını görsel
anlatımla birleştirip, etkileyici tiyatronun çözüm
yolunu gösterir. Bu "örgensel tiyatro" dur. Buldu-
ğu yeni tiyatro kavramını şöyle özetler:

"(...) 'Örgensel Tiyatro' kavramı özel bir
düzenlemeden, şiirsel bir düşünüşten, göz
alıcı bir görüntüden, bir yontucu çalışmasın-
dan doğmuştur. Bu konudaki belirlemelerin
başlangıç noktası olarak "Replika 2" oyununu
görüyorum."

Sahne görüntüleri Szajna için renk, ışık, ses
ve yer gibi öğelerin iç içe geçmesidir. Bu da ti-
yatroda alanın ve diğer öğelerin dekor olarak
kullanılması ile ilgili yeni bir düşüncedir.

Oyun alanındaki boşluk için şunları söyler:

"(...) Boşluğu gözetlemek ile ilgileniyo-
rum, ufuğun çizgisini aramak ve görüngeleri-
ni insandan uzaklaştırmaktan başka bir şey
yapmıyorum. Böylece düş gücünün alanını
genişletiyor ve derinleştiriyorum." (6)

Szajna örgensel tiyatrosunda dekorun ye-
ni işlevini belirlerken, geleneksel tiyatrodaki de-
kor anlayışını reddeder. Çünkü geleneksel ti-
yatroda dekor fondaki görüntüyü oluşturur. Bu
konuda 1978 yılında "Dekorun Yeni İşlevi" başlı-
ğı altında şunları yazar:

"(...) Dekorcu ortaya giysiler, cici elbise-
ler atıyordu. Bütün bunlar bir görevin uygu-
lanması için emirler yağdırmaktan başka bir
şey değildi. Dekora hiçbir aydınlatıcı işlev
yüklenmiyordu. Dekor da böylesi bir işlevi
kendiliğinden üstlenemiyordu, elbette. Belirli
bir tiyatro anlayışının tanıdığı sınırlar içerisin-
de, mesleki bir çerçevede ele alınıyor, böyle-
ce de seyircide kavrayışlar yaratmada çok
büyük güçlüklerle karşılaşıyordu. Modern ti-

TEMEL TİYATRO

Oyunun Yapılanması

Coşkuların birikimi
Kurma ve sökme
Dürtüler ve sezgiler
Uyuşum ve birleşimler
Haklar ve yadsıma
Düşler
Nesne ve eşyaların oyunu
Katma ve çıkarma
Onaylama ve alçaltma
Seçimler ve kazanımlar
Çelişkiler ve haklar

Zaman

Zaman ötesi
Boşluk ötesi
Başkalaşım
Anlam ve anlamsızlık

Yer

Sığınak
Yükselişin ve düşüşün
Durumun ve kutlamanın dünyası
Düş gücünün dünyası
Dipsiz bucaksız uçurumu
Gündüz bir dibidir,
Son nefesine dek.

OYUNDAN BÖLÜMLER

Çöplük, benim tüm dünyam
Hem de aynamdır. Kolumun
Her yere yetişeceği ölçüde küçük.
Penceresiz ve çıkışsız
- duvarsız ve ışiksiz.

Burada çıplak, ayakta duruyorum.
Kimildamaya, konuşmaya ve
Bakmaya korkuyorum.
Hareketsiz,

İşiksiz,
Sözsüz - susuyorum.-
Burada kimse var mı?
Yok
Burada birşey var mı?
Sessizlik - boşluk -
Sağır, Kör,

İhtiyar.
Düşünüyor, kokladığını düşünüyor,
Yalnız kokluyor.

Kaz kafalı herif,
Fare leşi kokuyor,
Yakala onu yakala,
Evet onu

Hayır o değil

Neden,
Niye öyle,
Burada yokluğunu hissediyorum.
Çıkış nerede?
Burada yakala.

yatroda ise dekor, sahnede gerçekleşen bütünün dışında bir başına kalmış, yalıtılmış bir değer olamaz. Yalnızca fon perdesi değildir dekor. Yaşamın, sahnede gerçekleşen yaşamın örgütlenmesine katkıda bulunur, üstelik çoğunlukla da bunu eylem yönünün saptanmasını koşullayarak ya da belirleyerek yapar." (7)

Szajna yeni bir sahne dili yaratırken aynı zamanda yazınsal metne dayalı klasik tiyatronun kalıplarına da karşı çıkar. Ona göre ezbere dayalı, anlatı tiyatrosu ölmüştür. Ayrıca yazınsal metin ile gösteri birbirinden farklı iki olgudur.

Tiyatrosu üstüne konuşurken şu açıklamalarda bulunur:

"(...) Ben yazınsal tiyatro önermiyorum. Belli kuralları olan tiyatro da önermiyorum. Sözcükler her şeyi iyi anlatmıyorlar. Gerçeği sözcükler belirleyemiyor. Sözcükler bazen yalan söylüyorlar. Çoğu zaman da kanıt istiyorlar. Ama olaylar, durumlar böyle değil. Her zaman olaylar, durumlar kazanıyor, başarıya ulaşıyor. Ancak gerçek olan tek şey resimdir. Çünkü bir olgudur. Artık bir resim çağında, kinetik çağda yaşıyoruz. Yaptığım tüm gösterilerde sözün yerini resim almıştır. Buna karşın ne yazık ki, yaşadığımız çağ körler çağıdır. Çünkü biz körler uygarlığının bireyleri olarak bir resme bakmayı bilmiyoruz. Resmi okumayı öğrenemiyoruz. Ben ressamım, öncelikle de tiyatrodaki sözel değil, görsel bir iletişimden yanayım." (8)

Ya gelenekler? Szajna'nın gelenekler karşısındaki tutumu ne olacaktır? Bu noktayı şöyle açıklar:

"(...) Gelenekler ile savaşmak için bir nedenim yok. Ben yetiştiğim bu Avrupa geleneği ve göreneği ile bu yere geldim. Ben gerçeklerle savaşmıyorum; gerçekler her zaman gerçektir. Çalışmalarım ortada. Hiçbir zaman okul müsameresi yapmıyorum. Avant-garde tiyatro geleneklerle savaşmıyor, ama gelenekler hep avant-garde tiyatro ile uğraşır." (9)

Jozef Szajna, çalışmalarında ister tiyatrodaki olsun, ister resim yaparken, hep bir arayış

Mankafa.
Ayrılış nerede?
Kesişme nerede?
Dip dibi kovalıyor?
İşte buluşma yeri,
Hayır değil - can çekişme -

Süreklilik sevinci,
Anlamsızlığın anlamı,
Gerçek yalandır,
İyi kötüdür,
Küçüklük büyüklüktür,

Asla,
Hiçbir yerde,
Ve hiç.

Buldum - acısız,
Belleksiz.
Aşk?

Kana kan?
Uçurum.
Ütopya ve derinlik.

Yaşıyor ve inliyorum,
Zamana kapıldım,
Bir damla suyla,
Akıyor yaşam,
Yüzyıl sonra ise bizler
olmayacağız.

Bu kaos içinde,
bir anlık düzmece
Doyumsuzluk
Çıkış olmayan
yola sürüklüyor.

Jozef SZAJNA
Çeviren: Aydın AYDIN

indedir. Onun sanatı bu arayışının, çabalarının üstüne kurulmuştur. Çok kesin olarak ressam Szajna, tiyatrocusu Szajna diye kendisini ayrı ayrı değerlendirmek hemen hemen olanaksızdır. Birinin nerede bittiği, ötekini nerede başladığı belli değildir. Tiyatrosunun anlatım olanaklarını: Resim, grafik gibi sanatlarla desteklediği gibi kolaj tekniği, assemblage, happening, çevre düzenlemesi, eylem sanatı gibi öğelerin yardımı ile de biçimlendirir. Onun tiyatrosunda göze çarpan ilk şey plastik bir dünyadır. Bu öylesine bir özelliktir ki, neredeyse sanatını belirler. Dram ile plastik sanatı bir teraziye koyduğumuzda kefedeki plastik yanın ağır bastığını gözlemliyoruz.

Szajna örgensel tiyatrosunu şöyle değerlendirir:

"(...) İlk önce insanı görüyorum, sonra da durumunu. Yalnız bugün durumlar insanları yönetiyor, insanlar durumu değil. Bu nedenle yaptırımda bu durumları kullandım, bu alanı anlatmaya çalıştım. Bunu yaparken de oyuncuların işini zorlaştırdım, böylece sahne ile seyirci ayrımını kaldırdım, çünkü tiyatro bir yapı bütünüdür, her şey oyuncularla geçiyor. Benim izlenimlerim, sizin izlenimleriniz de olabilir. Yaptığım iş nesnel yargılar ile doludur, ama tamamen öznel bir çalışmadır. Bu gerçekleştirdiğim benim tiyatromdur, yalnız bu genel tiyatro olmayabilir. Onun için diğer tiyatrolar devam edecektir. Ama benim tiyatrom aynı Rubens resim okulu gibi diğerlerinden ayrılacaktır." (10)

SZAJNA'DA YÖNETMEN VE OYUNCU İLİŞKİSİ

Szajna için tiyatro oyuncu ile başlar, oyuncu ile biter. Çünkü o oyuncuya plastik anlatım, nesnelere ilişki kurma, oyun malzemesinden yeni bir dil yaratma gibi görevler yükler. Oyuncunun imgelemine özgürce kullanmasını, malzemelerden yeni düşünceler üretmesinin ister.

Tiyatro oyunculuğu için şunları söyler:

"(...) Biz oyuncuyu, oyunlarda, filmlerde ve reklâmlarda görüp hayran kalırız. Onu kıskanırız. Ama onun çalışma yöntemini bilmeziz, oysa oyun öncesi çok güç bir çalışma ev-

resi vardır. Aynı kışladaki asker gibi katı bir disiplin ister oyunculuk. Çok çalışma ister. Bu meslek dışarıdan görüldüğü gibi çok kolay bir ekmek kapısı değildir. Zaman zaman bıktırıcı, usandırıcı iştir. Ama bu yanlarına karşın çok güzel bir meslektir".(11)

Szajna oyuncu-yönetmen ilişkisinin bir tiyatro olayında mutlaka kurulması gerektiğini, bunsuz oyunun başarıya ulaşmasının olanaksızlığını düşünür.

Yönetmen olarak bu konuda şöyle der:

"(...) Ben işe başlarken başını değil de sonunu biliyorum. Bazı insanlar başlarlar da sonunu getiremezler. Daha dekoratörken - oyun yönetmemişken - yönetmenlerin masa başında oturduğunu ve çok konuştuklarını gördüm. Bu konuşmalar günlerce, hatta haftalarca sürüyordu. Oyuncular da onları dinler gözükmeye çalışıyordu. Yönetmenler durmaksızın metni anlatmaya, oyunun yorumunu yapmaya kalkıyordu. Bu durum bana çok ters geldi. Çünkü ben oyuncudan daha iyi metin bilmiyorum. Gerçi oyuncu da oyunu inceler, kimi zaman da çok ilginç şeyler önerebilir, oyunla ilgili gazeteden benzer bir haberi aktarabilir. Ama bana öyle geliyor ki, oyuncular belli bir uzam içine geçtiklerinde ne yapacaklarını bilemezler. O zaman sessizce oyuncunun sahnede ne yapacağını beklerim. Benden rollerini göstermemi, oynamamı istediklerinde çok sinirlenirim. Ben yönetmenliği açıklayıcı bir iş değil, bir rolü inşa eden kişi olarak bilirim. Onun için ben oyuncu ile ilişkiyi sahnede başlatırım. Onun elini tutar, gel sana masal anlatacağım derim. Oyuncu da şaşır ve beni ilgiyle dinler. Kimi zaman o da konuşur, rolü için sıradan şeyler anlatır. Ben iyi bir oyuncuyu, oldukça duygusal ve içinde bir şeyler kaynayan oyuncuyu severim. Eğer kişi olarak çok soğuksa, o zaman ben protezler ile çalışmam derim. Sanatsal gerçeklik, doğalcılıktan bir nebze daha yukarıdadır. O yüzden bizim bu yönetmen ile oyuncu arasındaki seans, aynı kedilerle sahipleri gibi bir ilişkidir. Ya da sirklerdeki kaplanlar ile bakıcıları gibi. Yönetmen olarak ben oyuncunun elinden tutup sahnede dolaşır, onunla av peşine düşeriz. Bu av düşüncedir, provalarda bunu yakalamağa başlarız."(12)

Szajna'ya göre, iyi bir oyuncu yönetmenin ne isteyeceğini çok iyi bilen kişidir. Tabii yönetmen de şeytan olduğundan, oyuncunun isteklerine karşılık verebilir. Oyuncu yönetmenden yalnızca bilgi alır ve rolünü kendisi yaratır. Provalarda oyuncuyu düşünce ile kıskırtmak çok önemlidir. Zaten yönetmen de oyuncunun bedenine çok iyi zehir sıkan bir kişidir.

Cengiz KORUCU

Kaynakça:

- (1) Jozef Szajna, "Günümüzde gerçek olaylar sanattan daha şaşırtıcı" Cumhuriyet. 11 Temmuz 1984. s.4.
- (2) Zeynep Oral. "Yanna Giden" Tiyatroyu Gerçekleştirme Çabasıyla Sahneye Yepyeni Boyutlar getiren Sanatçı: Szajna " Milliyet Sanat. Sayı: 139, s. 19. Temmuz 1975.
- (3) İbid, s.19.
- (4) Szajna. Varşova. 1980. s. 22 ("Sanat İnsanların İşidir" Razem. 1979. no. 23)
- (5) Jozef Szajna. Studio Teatr Galeria, Varşova. 1979. "Gösterinin Malzemesi". (Uluslararası Sanat Derneği'nin Stuttgart'daki 9. Kurultayı için yayımlanmış broşür.)
- (6) Szajna, Varşova. 1980. s. 23. ("Boşlukla İlgili Araştırmalarla İlgileniyorum" Proje. 1980. no: 2)
- (7) İbid, ("Dekorun Yeni İşlevi")
- (8) Jozef Szajna. (12. Uluslararası İstanbul Festivali nedeni ile verdiği seminerde tutulan notlardan)
- (9) İbid.,
- (10) İbid.,
- (11) İbid.,
- (12) İbid.



Yaşlı Kadın, Yaşlı Adam - Provalardan Eskiz



JOZEF SZAJNA'NIN YARATICI TİYATROSU

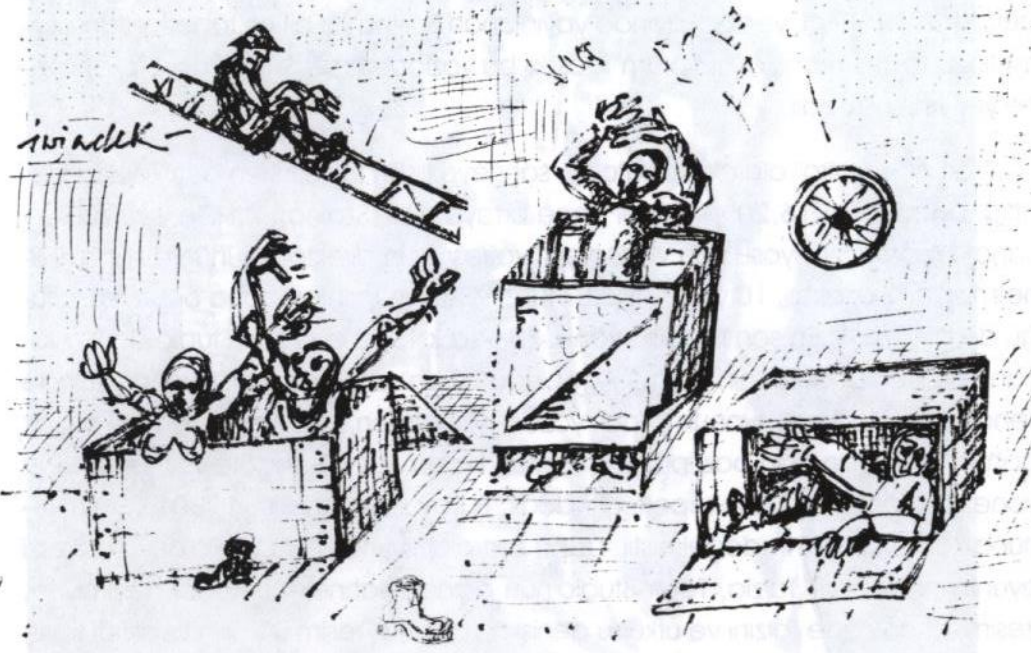
"Benim yaptığım tiyatro, "Yaratıcı Tiyatro" dur. Bu, tabii ki, benim kendi görüşüm ve kendi ifadem. Bunun daha geniş, kanıtlanmış ve toplum tarafından benimsenmiş anlamı şudur: Bir seyirci kütlesi önünde temsil edilen veya tekrarlanan bireysel ifadelerin bir toplamı ve sonucu. Bunların, yönetmen tarafından veya oyunun animatörü tarafından canlandırılması gerekir. Bu benim, gerçek anlamda, aktör olmam anlamına gelmez; ancak, tüm prodüksiyonu, benim ifadelerimin materyalize edilmesiyle ortaya çıktığı anlamına gelir." Bu sözler, Diyalog Dergisinin 1988 yılı, yedinci ayında yayınlanan Szajna'ya ait bir röportajdan alınmıştır. "Ben, (kendimi) oynuyorum" başlıklı bu yazıda, Jozef Szajna'nın oto-analizine yer verilmektedir.

"Yaratıcı Tiyatro" olarak, sanatçının sahneye ilişkin fikirlerini en açık tarzda belirttiği oyunlar, 14,16,20 ve 30 yıl önce ortaya çıktı. Szajna; "Art Center Studio - Sanat Merkezi Stüdyosu"nun ve Galerî Tiyatrosu'nun direktörlüğünü ve sanat yönetmenliğini bırakalı, 10 yıl geçti (31 Mart 1982). Bu tarihten daha önce rejisörlüğü de bırakmıştı. En son prodüksiyonu, 30. Aralık 1978'de Teatr Studio'da başlayan Witold Wandurski'nin "Armut Ağacında Ölüm" adlı oyundur. Tiyatro afişinde kendinden, "adaptasyonun 2'nci yazarı, yönetmen, sahne dizayneri" olarak bahsettiren Szajna'nın bazı prodüksiyonları, halen Jerzy Grzegorewski tarafından yönetilen Teatr Stüdyosu repertuarındadır. Bu oyunlardan ikisi, 1980'li yılların sonuna kadar devam edegelmiştir. Daha sonraları, yurtdışında ve Polonya'da eski oyunlarını, yeni bir tarzla, Teatr Studio'nun dışında sahneledi. Kendi deyimiyle, (resim, onun ifade tarzını ve ufkunu genişletiyor) diye, resim uğruna bıraktığı tiyatrodan da, bir türlü tam anlamıyla kopamadı.

1953 yılında mesleğine başlayan Szajna, son 30 yılda Polonya'nın en büyük ve en orijinal tiyatro-sanatçılarından biri olduğunu kanıtlamıştır.

Meşhur Tadeusz Kantor'dan farklı olarak, Szajna daima geleneksel dramatik tiyatrolar çerçevesinde profesyonel aktörler ile çalışmıştır ve hiçbir zaman, kendi dram grubunu, mevcut yapısının dışında organize etmeye kalkışmamıştır. İlk olarak, sahne-dizayner'i olarak tanındı ve bu bağlamda, Krakov'daki Teatr Ludowy Nowa Huta'nın karakteri ve sitili üzerinde muazzam bir etki yarattı. Bu tiyatronun kurucuları olan K. Skuszanka ve J. Krasowski ile yaptığı işbirliği neticesinde, sah-

ne dekorlarının; oyunun gerçeklerini belirtmek yerine, oyunun mesajına yardımcı olan ikincil öğelerden olduğu sonucuna varıldı ve çok dengeli prodüksiyonlar sergilendi. Dekorların modern ve özgür karakteri, geleneksel amaçlarla bir arada kullanıldı ve mesela, sahnenin arka cephesinde yatay bir hat üzerinde boya ile yapılan özel boyut desenler, yine arka panoya asılan objeler ve bunların önünde muhtelif platformlar ile yapılan aranjmanlar, somut anlamlar taşıyordu. 1950'lerin sonunda Nowa Huta Tiyatrosu, avant-garde bir tiyatro olarak büyük bir üne kavuşmuştu ve edebi eserlere de yer vermeye başlamıştı. Szajna'nın büyük sükse yapan prodüksiyonları arasında; Steinbeck'in "Fareler ve İnsanlar /



ideogram - İzler Prova Eskizlerinden

1956," Fransız Werfel'in "Jacobowsky/1957", Shakespeare'in "Fırtına/1959" ve Adam Mickiewicz'in "Dziady/1962" adlı oyunları sayılabilir.

Szajna'nın tiyatro kariyerindeki en büyük atılımı, Jerzy Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarı'nda yer alan "Akropolis" ile olmuştur. Oyunun ilk uyarlamasının açılış temsili, 10 Ekim 1962'de Opole'de yapılmıştı. Stanislaw Wyspianski'nin oyunu olan "Akropolis"de, Truva savaşından ve İncil'den bazı sahneleri simgeleyen Wawel Katedrali heykelleri ile Wawel duvar-goblelerinin figürleri, Hazreti İsa'nın çarımışta öldükten sonra yeniden-dirildiği günün arifesinde, hep birlikte canlandırılır-



Witkacy



Bir Yaz Dönümü Gecesi Ruyası

lar. Grotowski, Avrupa kültürünün kaynaklarını ifade eden bu dramatik-şii; Toplama kampları gerçeği ile yüzleştirmek istemiştir. İncil'den sahneler ve anlatılar, aşırı-uçlara yerleştirilmiş mahkûmlar tarafından oynanmıştır. Bu oyunu sahnelemek, Szajna'ya kişisel tecrübelerine yönelme ve onları göz önüne serme imkânı vermişti. Buchenwald ve Auschwitz Toplama Kampları'nda yaşadığı çile, dünyayla olan ilişkilerinde ve artistik hayallerinde silinmez izler bırakmıştır. Bu acı izler, 1962'de Katowice'de sahnelenen Dürrenmatt'ın "V. Frank" adlı oyununda açıkça görülmektedir.

Aynı acı tecrübeler, "Akropolis" oyununun temsilinde de doğrudan ifade bulmaktadır. İşte bu yüzden; Szajna'nın Yaratıcı Tiyatrosu'nun açış oyunu "Akropolis" olmuştur. Oyunun ana-motifinde, "çağdaş medeniyetin yeri, insan yakma fırınları bölgesi" olarak temsil edilmektedir. "Akropolis" in diğer versiyonları 1967'ye kadar sahnelendi, ve 1963-1966 yılları arasında Szajna, Nowa Huta Tiyatrosu'nun hem yönetmenliğini hem de sahne desinatörlüğünü üstlendi.

Bu yıllarda ve daha sonraları, Katowice, Cracow ve Varşova'da başka tiyatrolarda çalışırken bile, sahne dizayn ve dekorlarının tiyatrodaki ilgi çekici öge olması fikrini savunmuştur. Genelde, yenilikçi oyunları tercih etmiştir. Bunlardan en kayda değer olanları, 1963' de Gogol'ün "Müfettiş'i", 1967'de Witkacy'nin "Onları" ve "Yeniden Kurtuluş" adlı oyunları ve 1968'de sahnelenen O'Casey'in "Mor Dumanlar" isimli oyunudur. Bu prodüksiyonlarda oyun-yönetmeni olarak, kendi sahne dizaynlarına boyun eğen Szajna, rezalet derecesinde" abartılı bir perspektif" kullanmakla suçlanmıştır. En olağanüstü ve münakaşaya açık prodüksiyonu ise 1971'de Varşova'da Teatr Polski'de sahnelenen Goethe'nin Faust'udur. Bu oyunda, Yönetmenin kendi özgün senaryosu, (muhtelif sahne aranjmanları halinde) hazırlanmış ve Goethe'nin ismi, sadece formalite olarak afişte alınmıştır.

Böylece Szajna, Goethe'nin metninden aldığı parçaları çağdaş bir çeviriyle sahneye aktarmıştır. Bu Faust efsanesinde Szajna'nın en çok ilgisini çeken husus; "Akropolis"de olduğu gibi, oyunun 20'nci yüzyıla nasıl uyarlanacağı idi. Szajna bu prodüksiyon için şöyle demiştir: "Basit ve kısaca açıklamak gerekirse, ben uygarlığın gelişmesini anlayamıyorum ve bu medeniyeti açıkça sorguluyorum. Zira, Dr. Faust'un laboratuvarındaki kurbanlardan biri olmak istemiyorum. Doğaya gereksinim duyuyorum ve doğaya dönüşüm istiyorum." Dr. Faust'un, birinci sah-

nede seyircinin gözünün önüne serdiği laboratuvar; seyirciye, insanların teşrih edildiği ve tekerlekli sedyeler üstünde insan gövdesine ait parçaların örtüler altından belirgin olarak izlenebildiği bir tabloyu sergilemektedir. Dr. Faust'un kendisi de, yırtık pırtık bir hapisane üniformasıyla ve ayak bileğinde köstek zincirlerle, can derdine düşmüş alelade bir mahkûm gibi gösterilmektedir.

Mefisto ile birlikte kaçıışı; "varoluş" bakımından planlanmış bir son'dur. Margaret'in aşkı ise, "ölüm" demektir. Faust'un trajedisi bütün görsel imkânlar kullanılarak anlatılmıştır.

Szajna, çok büyük olan sahnede, şekilsiz ve aykırı ölçülerde anıtsal bir blok kullanarak sahnenin derinliğinden ve yüksekliğinden azami yararlanmıştı. Çok etkileyici görünümdeki bu blok, aktörü deforme gösteren kıyafetlerden, birbirini tutmayan elbise parçalarından oluşturulmuştur. Bu anıtsal sürrealizm; sadece sözle ifade edilemeyen bir kavramın deşifre edilmesini amaçlamaktadır.

Bütün bunlar, konuşmaya hiç yer vermeyen ve edebi yanı olmayan "Replika" adlı oyunun; neden Szajna'nın en tutarlı ve en heyecan verici oyunu olduğunu açıklayabilir sanırız. " Replika" oyunu, 1969 da sergilenen "Anılar" isimli bir kompozisyondan esinlenerek hazırlanmıştır. Bu, daha sonraları Venedik Bienali'nde de çok beğeni kazanmıştır.

"Replika"nın ilk versiyonu, yine hiç aktör katılmaksızın, 1971'de Göteborg'da sergilenmişti. İkinci defa ise, aktörler tarafından 1972'de Edinburgh'da sahnelendi. Buna ilaveten, 8 Ekim 1973'te Varşova Teatr Stüdyosu'nda verilen temsil, oyunun son versiyonu değildi. Zira, bu oyun bazı değişikliklerden sonra birkaç kıta ve pek çok ülkede gösterildi. 1984'te İstanbul'da, Szajna birkaç Türk aktörü tanıttı. "Replika", geçmişin yeniden-gözden geçirilmesini, çağdaş medeniyete duyulan inançsızlığı ve medeniyet kurbanlarına gösterilen son saygıyı işlemektedir. Perde açıldığında, bir deri bir kemik halindeki karakterlerin, giysi yerine kullandıkları çuvallar içinde, bir süprüntü yığınının altından sürünerek çıktıkları görülür. Daha sonra, bu döküntü yığının içinden tıpkı kendilerine benzeyen, ancak her yanı sakatlanmış mankenler çekip çıkarılırlar. Oyunun sonunda, onları toplama kampına tıkan Superman yenilince; hayatta kalanlar avluda toplanıp, bir rulo açarlar ve içindeki, öldürülen yüzlerce kurbanın fotoğraflarını göz önüne sererler. Aynı anda, Szajna da, çizgili kamp üniforması giyen bir mahkûmun tahta heykelini kapatan örtüyü açar.

Oyunun final tabloları, (Ağıt-Mezartaşı-Tanılaşma) diye adlandırılmıştır.



Cahit Çağırın, Hakkı Ergök, Tomris Çetinel, Tayfun Orhon

Szajna'nın son oyunlarından ve Replika'dan öncekiler, Teatr Stüdyo'da sahnelendiği daha şumûllu ve büyük prodüksiyonlardı. Bu tiyatroya genel yönetmen olarak tayininden sonra, sahnelediği ilk oyun "Witkacy" adlı piyesti. Bunun senaryosunda; They-Onlar, G. Wabazar, /New Deliverance/Yeniden Kurtuluş ve Szewy Ayakkabı Tamircisi adlı piyeslerin belli bölümlerini alarak, kendi senaryosunun ana temasını yarattı: (Artist ve Toplum Sorunsalı). Politik olduğu kadar, entelektüel bir yönü de olan bir mücadeleyi ortaya attı. Şöyle ki: Toplum denilen kütle, sanattan anlamaz, hoş-görüyle karşılamaz ve de artistin, toplumsal kural ve geleneklere uymasını emreder. Bu problem, Szajna ile Maria Czanerle'nin beraberce hazırladığı "Gulgutiere" adlı oyunda çok şiddette ortaya konulmaktadır. Szajna'nın bundan sonraki 3 oyunu: (1974)'de "Dante", (1976)'da "Cervantes" ve (1978)'de "Mayakovsky"dir. Oyunların adlarından anlaşılacağı üzere, bu oyunlara konu olan meşhur yazarların eserlerinden yönetmenin esinlendiği dramatik formlar kullanılmıştır. Bu oyunlarda Szajna, çağdaş olaylar ve zamanlar ile kültür tarihini ilintili olarak göstererek, karmaşık bir kompozisyon yaratmış; metafizik ile somut çağrışımları ve olayları bağlamıştır. Muhakkak ki, bu oyunların muazzam başarısı, sahnelenme tarzından ve yönetmenin artistik muhayyilesinden

kaynaklanmaktadır.

Szajna çoğu kez, aynı sahne dekorlarını ve kostümlerini tekrar tekrar kullandığı için tenkit edilmiştir. Bunların çoğu, tahta ve metal tekerlekler, çuvallar, teller, merdivenler, saatler, tahta pabuçlar, çizmeler, hurda demir külçeleri ve paçavralar, doldurulmuş hayvanlar ve sakat-görünümlü mankenlerdir. Ancak, aynı materyalleri defalarca kullanması, Szajna'nın olağanüstü imajlarını yaratmasına mani olmamıştır. "Dante"nin giriş bölümünde, çıplak vücudun gri boya ile kaplanmış olan görüntüsü ve "Cervantes"de değirmenlere saldırma sahnesi; uzun yıllar seyircinin aklından silinmemiştir. Aynı şekilde, "Replika" ve "Faust"un belli bölümleri de yıllarca hatırlanmıştır. Szajna'nın yarattığı bu gerçek, şu soruyu akla getirmektedir: Tuhaf kostümler içinde deforme edilen ve çoğu kez, yüzü, boyalı bir maskenin altında kaybolan aktörün (yeri) nedir?

Kadınların çıplak kafaları, abartılmış irilikteki vücutları, çıplak görünümünü veren şeffaf taytlar ve benzeri şeylerle, sanatçılar sanki "hiper-mankenlere" dönüştürülmektedir. Szajna, bunların "kişiliği" yok etmediğini iddia ediyorsa da, bu husus; günümüze kadar bir münakaşa konusu olarak devam edegelmiştir. Belki de en iyisi, burada artistin kendi ifadesine yer vermek olacaktır: "Burada her hangi bir formül önermem mümkün değil. Zira, ben kendimde de, mevcut düzenden azami kaçınmaya çalışıyorum. Ancak budala bir artist, rol yaparken, oyun yönetirken, veya sahne düzenlerken, mevcut kural veya nizamla uyar. Oysa, benim için "Tiyatro, yaratıcı bir eylem" dir. Yaratma eyleminin kendisi de hayli anarşik fikirler gerektirir ve aynı zamanda bilinen ve kategorize edilmiş her kuralı yerinden oynatır; Yerleşik kuralların ve kaidelerin karşısında direnir. Eğer rol yapmanın özünde, yazarın seyirciye iletmek istediği fikirleri ifade etmek ön planda geliyorsa, ki bu "prensipte"; dramatisit ve rejisör için de geçerlidir; o taktirde, oyun katı kurallarla yönetilmemeli, prodüksiyonda verilmesi gereken mesajı adapte edilmelidir.

Elzbieta WYSIŃKA

Çeviren: Armağan Sançar ERSİN

Dramaturg



Kasım Olayı

SÖZCÜK OLAN BİR RESİM VE RESİM OLAN BİR SÖZCÜK İÇİN

Jozef Szajna ile Jerzy Moskalka'nın söyleşisi

J.M.- Wojtek Krakowski ile birlikte profesör Elle ve Fryoz gibi eğitimcilerden ders aldığınızı söylemişsiniz. Öğreniminizin son yıllarında hocalarınızla sanat estetiği üzerine epey tartıştınız sanırım.

J.S.- Ben de gözü kapalı, konuşmaya dayanan ve düş gücüne hemen hemen hiç ilgi duymayan eski moda tiyatroyla ve okul müfredatlarından alınmış renksiz, metni açıklamayı amaç edinen klasik oyunlarla beslendim. Ben daha çok nesnelerin tamamen evrilmesiyle ilgileniyordum.

Bu sahte-didaktik bir okul tiyatrosundan başka bir şey değildir. Ben en çok nesnelerin devrikleşmesiyle ilgileniyordum. Bunu 1962'de "Sahne tasarımının yeni görevlerinde açıklamaya çalıştım: Sahne tasarımı yapan bir sahne tasarımcısının tanımını yaptım: İnsan dolu ıssız bir yer. Çevre benim soyut ilgi alanımda zaten yer almaktaydı.

Tarihsel bir tiyatro yaratmaktan hiç hoşlanmadım. Çünkü asıl sosyal gerçekçi tarihsellik her şeyi yeterince kötü olarak etkiler. Günümüzdeki bir çok sahne tasarımcısı bu yolu kullanır: Rönesans kıvrımlarından taslaklar yapabilmek için, eski Yunan yada başka bir tarzda, tarihi Grek tiyatrosundaki sütun ve heykelleri yaratabilmek için müzelere dadanırlar. Ben bu tip yaklaşımlardan kendimi her zaman uzak tuttum. Benim şiirsel karakterim (yani şiirin ruhunu anlamaya başlamam) ve şiirin içinde batmış olma duygusunu hissetmem ve tiyatronun gerçekliği içinde olmam yeni yapıyı kurmama yardım etti. Bütün çalışmalarımın iskeletini azaltmalarla, nesnelerin aslı ile kurdum. Böylece ben yalnızca sahne tasarımı yapmak değil ama bütün bir çalışmayı yapmayı istedim. Bir müzik kutusu gibi sahne tasarımı da yirmilerin sanatçı avantgardelerinin fikir birliğine vardıkları bir uzamdır, fakat konstruktivizm ile hiç bir ilgisi olmayan bir uzamdır sözü edilen. Tam bir devrimdir de diyebiliriz. Ve gereğinden çok olmamayı yada öğrenilmiş bir sanatı olan her hangi biri olmayı isteyerek şiirin ruhunu anlamaya başladım.

J.M.-- Sizce bir oyunun metni ile kurduğunuz ilişki ne kadar önemlidir?

J.S.- Bir oyunu her zaman bütün ayrıntılarına dikkat ederek okurum. Zaten genellikle bir metni tekrar tekrar gözden geçiririm. Çalışmamın son halinin nasıl olacağını düşünmeye çalışırım ve bu görüntü devamlı gözümün önünden geçer. Yazarın bir takım açıklamaları ve önerilerini yadsıyabilmek için çok fazla okurum. Tanımsal, gerçekçi yada şiirsel metaforik imgeleminden kendi dünya görüşüme, görüntüme geçmeyi çok isterim. Bütün bunları her şeyi daha iyi kavrayabilmek için yaparım. Böylece, kendimi sahne tasarımı, aksesuarların ve kostüm tasarımının sınırlı düzeninden bağımsızlaştırmak amacıyla, kendimi



Kafka

tiyatronun modası geçmiş düşünce tarzından koparmak, özgürleştirmek için metni tekrar tekrar okurum.

Yanıtını aradığım soru şudur: "Tiyatro niçin baleyi, müziği ve edebiyatı bu kadar iyi kullanırken, imgelem sanatını böylesine zorlukla değerlendiriyor?" Şimdi sözünü edeceğim ikili tiyatro tarihinde çok düzgün bir işlevsellik göstermiştir. Yönetmen ve sahne tasarımcısı ele-Pronaszko ve Schiller gibi - bu tip bir tiyatroyu zenginleştirir. Ama bunlar sonsuz değildir. Bir tiyatronun sahnesine adım attığım andan itibaren orada özerklik isterim.

J.M.- Ama Pronaszko ve Schiller çok fazla tartıştırdı...

- Evet, genellikle kavga ederdi ama, bunun sonucunda yaratıcılık ortaya çıkardı. Bu yirmilerin avant-garde'ları hakkında önemli bir gerçekliktir.

J.M.- Vücudunuz ve ruhunuzla sorumlu olduğunuz kendi tiyatronuzu yaratmadan önce bazı yönetmenlerle sahne tasarımcısı olarak birlikte çalıştınız...

J.S.- Evet... "İlahi-olmayan komedi"yi 1959'da hazırlarken Korzeniewski ile birlikte çalıştım. Birimiz dramaturg iken diğeri sanatçıydı. Bu önemli bir farktı. İki ayrı dünya. Çünkü dramaturglar tiyatro tarihi üzerine eğitim görürler. Fakat gerçek bir sanatsal olay yaratmak başka bir şeydir. Hepsi, benim ile birlikte "Fareler ve İnsanlar"da ve "Jacobovsky ve Albay" da başladı. "Gücün Adı"na da şimdi hatırlıyorum. Bu oyunu tamamen değişik bir yolla ele almıştım: Sahnede dönen kocaman bir çember; ki bu çember güç çemberi anlamına geliyorken aynı zamanda da boyna geçen halka imajını da veriyordu. Eğer bir adım daha ileri gidebilseydim oyunun yönetmeni de olabilirdim, aynı çember hareketli bir rol oynayabilirdi. Ardından üzerinde oynanacak bir bölge yarattım ki bunu da sadece sahne olarak tasarladım. Bu uzamda canlandırılacak, doldurulacak ve insanlarla tamamlanacak bir yerdi.

J.M.- Ancak söz ettiğiniz yıllarda hala yönetmenlerle, sahne tasarımcısı olarak işbirliği yapıyordunuz. Bu işbirliğini kısaca tanımlıyabilir misiniz? Bizler düşüncelerimizi genellikle yönetmenlere sanki onlarınmış gibi göstererek ikna ederiz...

J.S.- Oyunların ilk gecelerini her zaman aklımda tutarım ama, ilk işleri hiç anımsamam. Ben görüşlerimi her zaman savunduğumu ve hiç vazgeçmediğimi biliyorum. Çünkü sanatımı onlarınkinden daha iyi tanırım. Her zaman da bunu kanıtlıyorum.

J.M.- Öyleyse sizce yönetmenler hangi konuda uzmandırlar?

J.S.- Onlar tiyatro tarihinden başka hiçbir şey öğrenmemişlerdir. Yeni modalar, sanattaki yeni eğilimler hakkında çok az şey bilirler: Bauhaus ve avant garde'ları daha yeni bitirmişlerdir. Yeni düşünceleri yoktur. Yönetmenler için en kötü şey uzamın kendisi değil, ama kostüm sorunudur. Onlar en iyi tasarımları kullanmayı yadsırken, ben her zaman gerçek

tragedyanın ifadesini istediğimi, önemli olanın oyun kişilerinin dekorasyonu olmadığını söylerim. İnsanın, tragedyası gösterilmeli, yazın değil.

Madeyski bir yazısında oyunlarımda yalnızca erkeklerin kafasını kel görmekten değil aynı zamanda kadınların kafalarının da tıraşlı olmasından çok mutlu olacağımı yazmıştı. Şu anda insan vücudunu kullanmaktan çok hoşlanıyorum; çünkü o da fabrikanın bir parçası, en doğal ve kostümlerin de en ucuzu.

Yönetmenlerle işbirliği konusunda sizinle tamamen aynı fikirdiyim. Onları, kavramlarımı kabul etmeleri için ikna edemedim. Basitçe onlara yalan söyledim. Sözcükleri onlar-

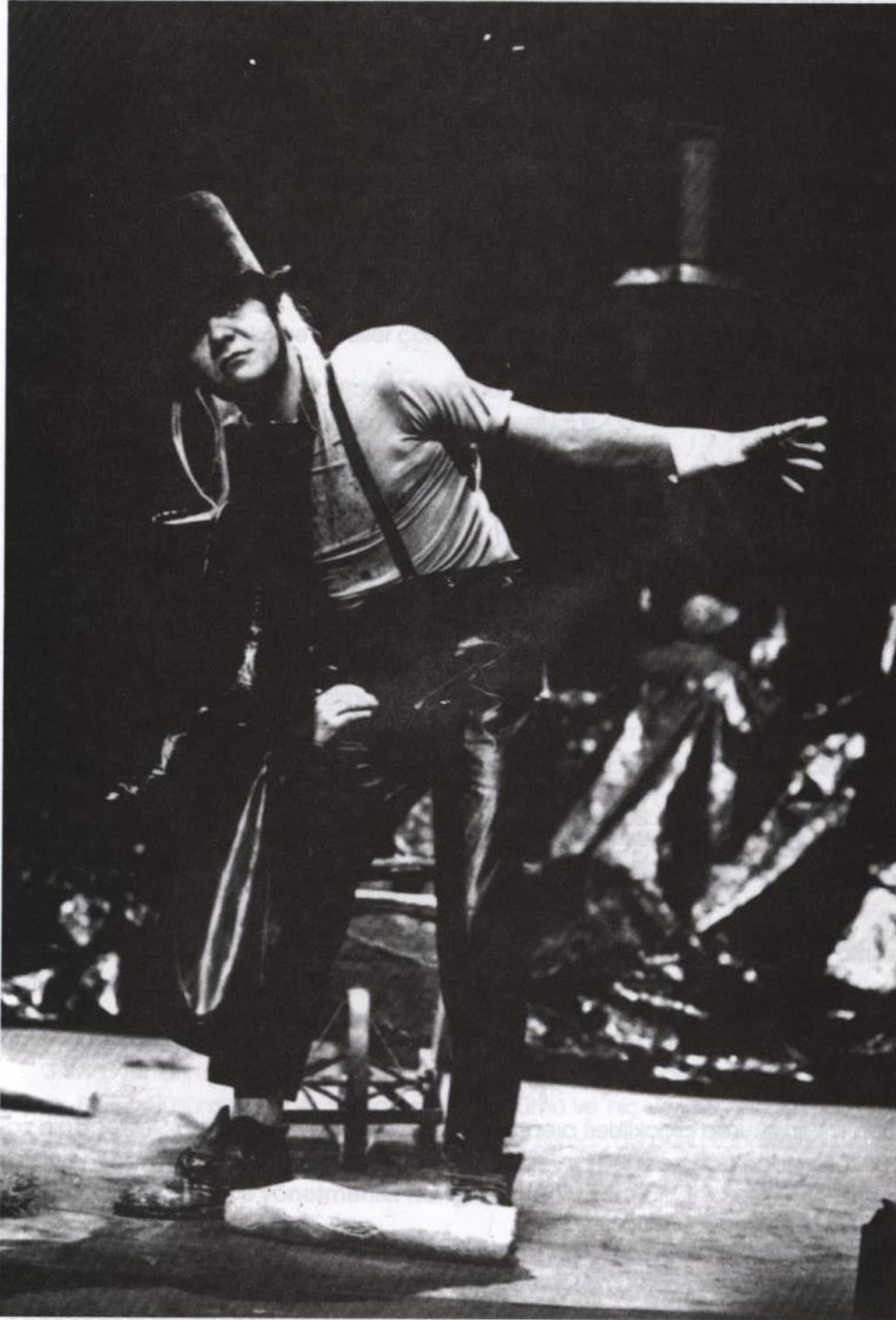


İzler Prova Eski

dan daha değişik bir biçimde algılıyorum çünkü. Onlar kelimeleri çocuklar gibi doğrudan anlıyorlar.

Ben metin okuma didaktikleri prensiplerinden ve tiyatroyu Grzymala-Siedlecki'nin zaman kurallarından daha değişik bir yerde, merdivenin bir başka basamağında mevzilendiyordum.

Benim görüş açımı kabul etmenin hayal gücüne doğru dönmek olacağını her nasılsa hissediyorlardı. Bunun anlamı, sadece eğitilmiş olmak değil ama kesinlikle yetenekli olmak gerektiği idi. İyi bir bilim adamı bilgisini kullanır ve sizinle paylaşabilir. Ama sadece yetenekli olanlar bir şey yaratabilir. Henüz varolmayan bir şeyi aramalısınız. Çünkü sizi, neyi



Hakkı Ergök

sadece kendi başınıza bulabildiğinize göre değerlendirirler. Bu yüzden tiyatro şimdi ve tekrar tekrar yeniden keşfedilir. Kariyerimin başlarındayken yeni bir şey yaratacağımı hissedirdim. Bir keresinde Skuszanka ve Krassowski'ye Opole'de şunları söylemiştim: "Üçümüzde buradayız, hadi işimizi yapalım." En iyi kostümlerimi ve en iyi karakterlerimi Grotowski'ye verdim: Çuval ve taşlar ve ayakkabıya benzemeyen ama gürültü çıkaran ve ses üreten ayakkabılar ve sözler yerine kesik nefeslerden oluşan konuşmalar ve zamanın yorumu, hareket olarak zaman zaman hızlı ve yeterli ya da kesintiye uğramış ve yetersiz devinimler, ki bunlar doğumdan ölüme kadar süren faaliyetlerimizin çöküşünü anlatır.

Bir oyundaki karakter, boşalmasını tüketmiş ve kendi değerleriyle yaşıyor olmalı. Bunu "Akropolis'te Grotowski'ye de söylemiştim, o da öğüdümü iyi değerlendirdi. Bana sadece sahne tasarımı için değil, bütün bir senaryoya birlikte geldi. Her zaman yönetmenlerden bağımsızdım. Ama bu bağımsızlık benim oyunuma eşit bir payla katılımıma bağlıdır.

J.M.- Sahne düzenlemelerinin etkinliğinin iki temel ögesi oyun kişileri ve sahne uzamıdır. Buna, sizin görüş açınızdan başlamamız oldukça doğru olur, değil mi?

J.S.- Oyuncularla henüz provaya başlamadan önce bazı klişeler formüle ederdim ve bu klişeleri çalışmadan hemen önce tanıttırdım. Böylece bir oyunda olabilecek her şeyin nedenleri hakkında gerekli ipuçlarını oyuncular öğrenmiş olurlardı. Bunlar, oldukça şiirsel, yaşayın resimler ile oyuncuların sanatçıları, donmuş durgunluktan yavaşça gelişerek oyunun gerçek eylemi adını verebileceğimiz bir şeye dönüşürler ve doğrudan yönetmenin yükümlülüğünün altına girerler.

J.M.- Siz yaşamı yeniden üreten bir sanatçı olarak, sahne boşluğunda birebir ölçülerde, büyüklük elemanlarıyla hareket ediyorsunuz.

J.S.- Aslında tamamen farklı bir şeyi amaç edindim. Anlamlılık, mutlak değer ve yalınlık gibi yeni anlatımın araçlarına ulaşmaya çalışıyorum. Buna da resim fırçasının ince darbeleriyle ulaşılmayacağını anladım. Sonuçta bu tiyatro sınırlı bir içerik içinde, bir kolaj olarak oluşmalıydı. Bence sahnede kaba, yıpranmış çökmüş ve parçalanmış bir şeyler olmalı. Eğer, bu nesnelere yeterince trajik bir atmosfer yaratmazlarsa onları yakarak bu etkiyi sağlarız.

Sözünü ettiğim bu tip çalışmalara 50'lerde başladım. Arkasından sahne tasarımı çuval, muşamba parçaları büyük delikli ağlar gibi çeşitli malzemelerin birleştirilmesi ile üstün resmin bir imgesi olarak ilerledi. Sonuçta kendi buluşlarımı o an gerçekleştirerek aynı zamanda da birebir uygulayıcısı oldum.

Tiyatroda büyük, yükselen bir ufuk çizgisini yeğlerim; ki onun üzerine çeşitli soyut resimler yapabileyim. Daha önceki çalışmalarımda da defalarca kullandığım malzemelerden hâla yararlanıyorum. Öyle ki eleştirmenler bu işlerimi rag-ism (paçavra-ism) olarak adlan-

dirdılar.

Bilindiği gibi Hint keneviri geçirgen bir kumaştır, bundan dolayı ufuk boyunca güneş ışığını içeri geçirebilir. Ancak bunu özel bir perde yada içinde delikler olan kör bir örümcek ağı gibi ele alırım. Bu bana insanın sürekli olarak ikincil, boş dünyayı algılayabildiği, Kafka'nın görüşünü hatırlatır.

J.M. -Trajedinin aracı olarak ya da onsuz, yönetmenin işbirliği ile ya da onsuz, kendi tiyatral uzamınızı, tek yaratıcı olduğunuz kendi tiyatronuzu yarattınız.

J.S.- Sonradan birçok sahne tasarımcısı, yönetmenlerden sökü� aldığım bu özgürlüğü iyi bir şekilde kullandılar.

Sophie Watrak, Szajna'nın tiyatrosunda yalnızca Szajna'nın otorite olduğunu belirtir. "Szajna'ya göre, eğer insan bir amaca ulaşmak için konsantre olursa, bu konuda inatçı ve savunmak için de ısrarlı olur." Her zaman sanatımı iyi koruyarak, onu kurtarmak zorundayım, çünkü bu benim bütün hayatım. Benim işim bir sözcüğü resim haline getirmek- yani bir sahne çizimcisinin düzenli, sıradan görevi. Bunun resim olduğunu anlatmışım, ufuktan uzaya geçen bir resim, fakat bu uzayın yaşayan, kendi çevresinde dönen, bir eksenli olan bir uzay olmasını isterim.

Bazı parçalanmış, yırtık pırtık şekiller bir genişleme aracı olarak asılırlar. Tiyatro ışıkçısına



Eylül Aktürk



Replika

şunları söylemişim: ona önden, belki en tepeden, yada yandan, arkadan, ayrıca geriden ve en alttan ışık ver, sanki çok sessiz ama gürültülü, yavaş ve bir flaş gibi hızlı-Sahne eyleminin dört temel ögesi vardır: aynı şey sahne ışıkları için de geçerlidir. Işıkçı soyut biçimi görebilirse, o da sanatçı olur. Öneriler geliştirebilir ve bütün çalışma ışıkla derin bir nefes almaya başlar. Işık sanki yaşayan bir dokuymuş gibi titreşir.

Bir oyuna başlarken ilk önce final sahnesini çözümlenem gerektiği hissine kapılıyorum. Bunun nedeni sadece suçlu tarafın kim olduğunu ve niçin suçlandığını öğrenemem. Suç, ceza, suçlama ve itiraz. Ahlaksal açıdan bu dünyaya darginim. Çünkü ben "morality" oyunlarını uyguladım.

Ancak, benim kalem vuruşlarım ve çizgilerim toplama kamplarından bu yana koruduğum anlara dokunmaktadır. Bir çok sanatçı mezuniyet çalışmalarında sanatsal dünyalarının kaynağını gözler önüne sererler. Fakat bu durum bende çok daha önce ortaya çıkmıştı.

J.M.- Auschwitz hakkındaki ilk izlenimlerimi 1947'de edindiğimi sanıyorum. Çok büyük alanların dizi dizi tahta ve tuğla barakalara bölündüğünü ve içlerinde binlerce fakma göz ile gözlüklerin düzenli bir şekilde -tam Alman anlayışı ile- sıralandığını anımsıyorum. Tonlarca saç, protez bacak ve diş. Bu deneyimi adlandırmak olanaksızdı ve doğası gereği neredeyse kozmikti. Acaba sizin oyuncularınız da bu tip bir evren-

den mi geliyorlar?

J.S.- Evet, doğru, Böyle de söyleyebilirsiniz. Evet, kesinlikle. Evet

J.M.- Savaşın sonra Auschwitz benim için daha değişik bir deneyim oldu.

J.S. - Ama günümüzdeki tehdit daha bile büyük. Bosna-Hersek katliamının beni çok et-
tiği bir dünyada yaşıyoruz. Dinler, politikalar ve çeşitli uluslar birbirlerine karşılar. Yugoslav-
ya'daki iç savaşın ortaya çıkması beni 2.Dünya savaşından daha çok korkutuyor, çünkü
bunu daha önce yaşadım ve bitti. Mesajımı herkese ilettim. Kesinlikle her şeyin varolmaya
hakkı vardır, fakat bence zamanımızdaki zalimlik ve şiddet probleminin patlaması kışkırtılı-
yor. Şu anda bile, içimizden herhangi birini iki kaşının ortasından vurmak isteyen bir başka-
sı mutlaka vardır. Dolayısıyla gözümüz açık olmalı. Amacım insanları uyarmak, çünkü ola-
cakları görebiliyorum.

Ben sanatı ütopya gibi ele alıyorum. Onu soyut, geometrik kategorilerde değil, ama
tam tersi açık olarak görüyorum. Bu sanki katı bir cismi soyut bir dünyaya tanıtmak gibi. Bu
dünya, sadece benim içimde yaşayan bir şey değil. Tıpkı Auschwitz günlerinde olduğu gi-
bi takma organların ve gözlüklerin toplandığı katliamlar tekrar geri gelebilir. Eğer konuşma-
ma izin verilseydi, niyetim sizi sadece sizi korkutmak değil, ama şoktan felç etmek olurdu.
Protez bir organ, bir insan değildir. Dolayısıyla insan yoktur. Sahibi öldüğünde de yapma
bir organ yaşamaya devam eder. Yitik bir insanın cüzdanındaki değerli, eski bir fotoğraf
gibi. Eğer bunları düşünmeyi bırakırsak, kendimizi tamamen kaybedebiliriz. İnsanlar tarihle-
riyle, kendi ülkeleriyle herhangi bir bağ kurmadan ve birbirleriyle ilişkiye girmeden yaşıyor-
lar. Neden? "İzler"de sorduğum soru budur.

Anılarımda çok uzağa gitmemiştim. Edebiyat dün için, müzik bu gün için, sanat ise
yarın yada bir ertesi gün için yaratılmıştır. Dolayısıyla sanatımdaki temel şeylerden söz et-
mek istiyorum. Duygularımın toplamı bir zamanlar beni ürkütüyordu, ama bugün beni
felç ediyor. Çünkü bütün bunlar bir oyunun parçası oldular. Bu ambalaj, bu protez dükkâ-
nı, bu şeyler, bu nesnelere- benim tiyatromu oluşturur ki bunlar da benim sanatımı, ütopya-
mı yaratır. Nesnelere aşındırılmış ve ambalajsızdır. Bunlar tahrip edilmiş yan efektlerdir, yani
sadece kalıntılardır. Çünkü biz zamanımızın kalıntıları ile yaşıyoruz. Bu uzamların yıkıntılarını
-ki kendimizden kaçıyoruz - açıklama riskini göze alıyorum. Çünkü biz kendimizin yıkıntılarını
yız. Bu bir insanlık trajedisidir.

J.M.- Sanatsal yaratıcılığınız ve yaşamınız bu trajediden doğmadı mı?

J.S.- Pzoniak tarafından oynandığında üstün-insan biçimindeydim, "Anımsamalar" da
bir fotoğraf- profesör- karakterindeyim. Her oyunda, o oyunun oyuncusu olarak bulunur-
um. Böylece sahnede yarattığım her karaktere dönüşmeye ve yeniden doğmaya çalış-
ırım. Tiyatrom ayrıca figürlerden oluşur, karakterler sanatsal olarak doğar ve yaratılırlar. Ti-

yatromda doğalcı bir anlayışla role hükmetmeye çalışan oyuncu bence bir kukladır. Öy-
le ki, kukla rolünü oynar.

J.M. Kukla bir nesne- tiyatromuzda bir karakter oluyor. Ama bu zaten tiyatro tarihin-
de olan bir olay, değil mi? Örneğin Whispanski'nin "Evliik" oyunundaki Chockol'u ele
alalım.

J.S.- Fakat bunların hepsini birleştirdim. Wyspianski dünyayı gerçek ve görünen olarak
ikiye ayırdı. Ben ise bu düşünceyi sağlam bir temele oturttum. Toprağa, yere sabitledim.
Kukla siz olabilirsiniz. Sizin imgeniz, aynanız, görüntünüzdür. Bu kuklanın içinde sizden izler
olduğu kadar, sizin içinizde kukladan izler vardır. Kuklayı canlandırarak onu bir oyuncu halie-
ne getiriyorsunuz. Daha da ötesi bu şekilde rolünü ele alan bir oyuncu otomatik olarak
animatör olur. Ve bir animatör de zaman zaman yönetmen adını alabilir. O, artık şeyleri
canlandıran birisidir. Sadece rolleri canlandırmakla kalmaz nesnelere, şeylere ve ya-
şadığımız olaylardan oluşan hayatımızın tamamını da canlandırabilir.

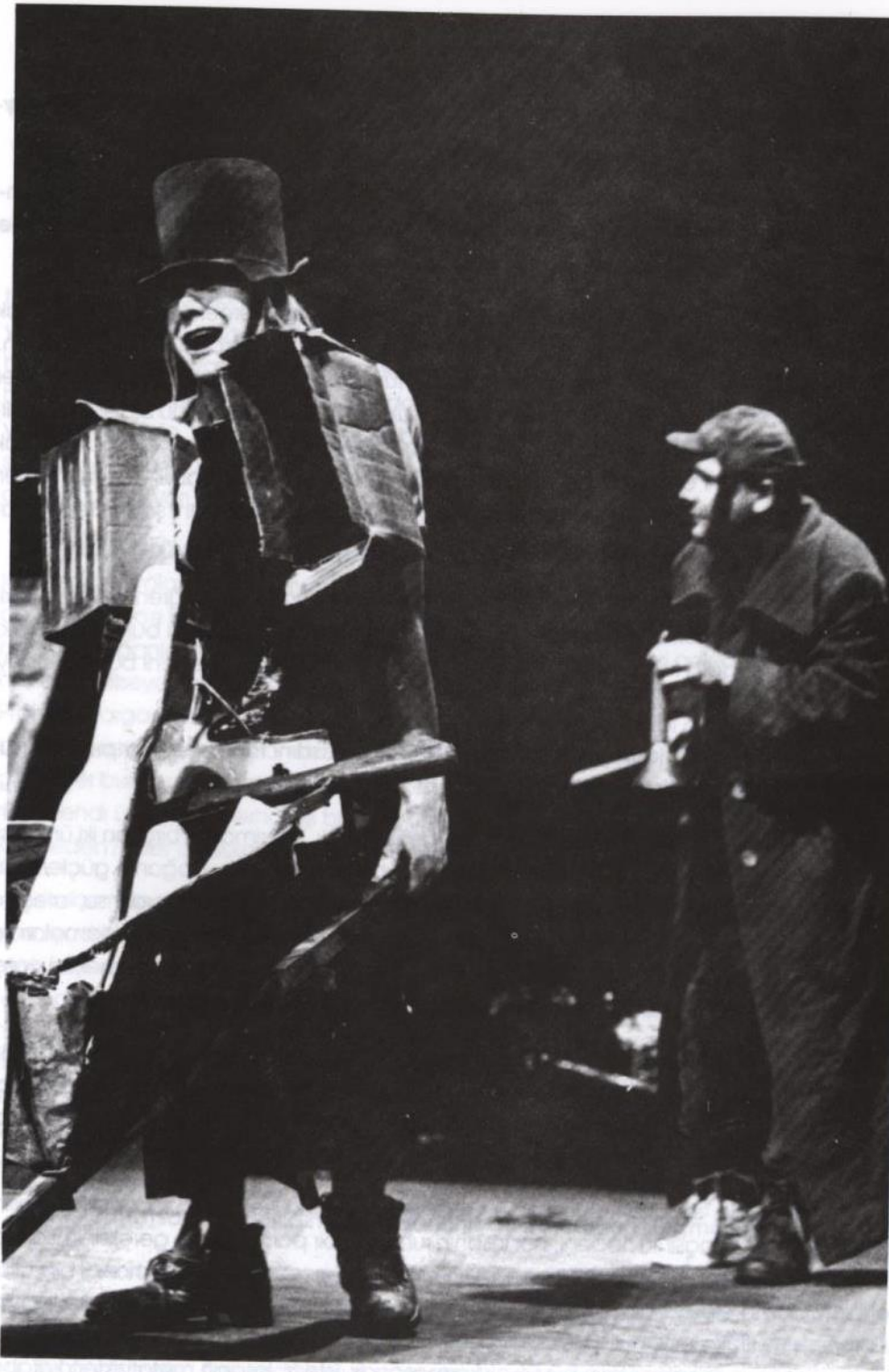
Ölüm bizim içinizedir ve ister istemez onunla birlikte yaşamayı öğrenmeliyiz; Mexi-
ca'da cenaze törenleri bayram tatili gibi eğlenceli bir olaydır, dolayısıyla bunun için fazla
üzülmeye ve yaygara kopartmaya gerek yoktur. Hala yaşamamın nedeni bu düşünceyi
içime ekebilmiş olmamdır.

J.M.- Sophie Watrak sizi şöyle tanımlamıştı: "O, soyadını toplama kampındaki nu-
marasıyla değiştiren bir insandır."

J.S.- Fakat ben Auswichtz'de yaşayan biri değilim artık. Üzerimde iz bırakan iki üniversite
var: yaşam ve çalışmalar. Bunlardan dolayı daha zenginleştim. Doğanın güçlerini sık
sık sanatımda kullanırım. Örneğin "Replika"nın tamamını ele alırsanız toprak, su, ateş ve
havayı keşfedebilirsiniz. Klostrifobik korkuları tamamen dışlayarak, uzamın sınırlamaları ve
taşınmasıyla, yani bu kalıntılarla ıssızlığın manzarasını tasarlarım. Hatta kapalı mekân çalış-
malarımda da her zaman geri planda ufuk çizgisinin gösterilmesine çalışırım.

J.M.- Krakov Akademisi'nin Güzel Sanatlar bölümünden mezun olmuştunuz. Bu
üniversitede senografi "resim" anlamına geliyordu -ve Wyspianski ile başlayıp, Stop-
ka ve Fryez ile bitmişti- hepsi de bir kabare türü olan ve pantomime benzeyen "Szop-
ka"dan etkilenmişti. Herhangi bir çalışmanızda sizin "Szopka"nıza yer var mı?

J.S.- Lehçe'de "szopka" folklor ile büyülenmek anlamına gelir. Küçük çocuklar arasın-
da çok popüler olmasının nedeni, her insanın ruhunda bir parça tiyatro gereksinimi olma-
sıdır. Bu şey, bütün zamanlar boyunca insanlar tarafından yaratılmıştır. Herhangi bir kültür,
ilkel bir toplumu ele aldığımızda, bir şaman ve tiyatro sahnesi gibi bir mekân ile bir cins
uyuşturucu mutlaka görünür. Devamlı başka bir dünyada olmayı, metafiziğe yakın olma-
yı -ki bu bizim için rahatsızlıkların büyük bir karmaşasıdır- isteriz. İnsanın metafizikten karabü-



yü yada sihirden söz eder gibi bahsedeceğine inanıyorum. Tiyatromda büyü'nün bu ögesi çok kuvvetli bir biçimde bulunur. Tiyatromdaki her şey bir nesne, bir oyuncu olabilir. Bunu yaparken de szopka, pantomim tipi gösterilerde ki karakterleri tercih ederim.

Bu dünyanın, benim için, değiştirmekten çok hoşlanacağım bir oyun, bir gösteri olduğunu kolaylıkla görebilirsiniz. Bütün bu politikalar, şeytanla mühürlediğim yaşam tecrübe mi oluştururlar. 20.yüzyılın utancı olan şeytani dokunuş, bunlar tarafından yaratılmıştır.

Sizin bahsettiğiniz biçimiyle "szopka" benim tiyatromdan biraz farklıdır. Başka düşünce biçimleri ve başka bir dünya. Bunlar, Strzelecki'nin düşüncesinin körü körüne izleyicisi olmadan, seçilmeli. Polonya'yı, 2.Dünya savaşından ve Fryoc'den sonra yaratılan sanat ötesi yeni tiyatro anlayışıyla düşünmeliyiz.

J.M.- Kesinlikle. Bu soruyu sizi provake edeceğine bilerek bilinçli olarak sordum. "Morality" yada "mystery" oyunlarına yakın olduğunuz çok açık.

J.S.- Evet, gerçekten. Çiğ eti her zaman pişmişine tercih ederim.

Tiyatroda bir söz vardır, "içinde ne olduğu, nasıl gösterildiğinden daha önemlidir" diye. Buna şöyle de devam edebiliriz. "Nasıl" olmadan, "ne" olamaz. Bence en önemlisi "niçin" sorusudur. Bir karar vermek zaten bir seçim yaptığımız anlamına gelir. "Dr. Faustus"u seçtiğimizde, bunun nedenini de bilmeliyim. Onu imzaladığı anlaşmadan ve zayıflığından dolayı suçlayabilmeliyim. Yine suç ve ceza. Çünkü bütünlüğün büyüklüğü Witkacy'nin söylediği gibi iyi ve kötünün birleşmesinde yatar. Bu önermeyi hiç bir zaman unutmamaya çalışırım.

J.M.- Serginizde zaten bu bütünlüğü gösteriyorsunuz.

J.S.- Bu sağlam, özlü biçim içinde tiyatro görüşünü, daha doğrusu dünyaya verdiğim mesajımı göstermeye çalışıyorum. Statik nesnelere kuklalardır.

Gerçekliğimiz, dünyamız bir çöplük olmuştur. 2.Dünya savaşı özürliülerden toplanan takma organları ve gözlükleriyle geriye yan etkilerini bırakmıştır. Bütün bunları göz önüne alarak, insanın boş bir parça, kendisinin takma bir organı olacağını düşünüyorum.

J.M.- Hem sevginizde, hem de oyununuzda izleri gösterdiniz...

J.S.- ... ve şunu söyleyebiliriz ki hala şeytanla satranç oynamaya devam ediyorum. Benim taşlarım beyaz, onunkiler ise siyah.

Çeviren: Selen KORAD



Serpil Çağiran

İZLER II

(Slady)

1 Bölüm

Yazan	:	Jozef SZAJNA
Çeviren	:	Tuğrul ÇETİNER
Rejisör	:	Jozef SZAJNA
Müzik	:	Krzysztof LAZON
Koreografi	:	Yasemin ALTIOKLAR
Sahne ve Kostüm Tasarımı	:	Jozef SZAJNA
Işık Tasarımı	:	Nuri ÖZAKYOL
Tanık	:	Cahit ÇAĞIRAN
Yaşlı Adam	:	Tayfun ORHON
Yaşlı Kadın	:	Tomris ÇETİNEL
Mezarıcı	:	Hakkı ERGÖK
Hayalperest	:	Mehmet ATAY
Dişi Şeytan	:	Berrin ÖTENEL
Çocuk	:	Eylül AKTÜRK
Dişi Melek	:	Serpil ÇAĞIRAN
Gölge	:	Hakan ÇANKAYA
Yardımcı Rejisör	:	Cengiz KORUCU
Dramaturg	:	Tuğrul ÇETİNER
Sahne Tasarımı Ast.	:	İlhan ATEŞ
Giysi Tasarımı Ast.	:	Birsen SELAHİ
Sahne Amiri	:	Nesrin BASSEY
Kondüvit	:	Aziz ERDOĞDU
Işık Kumanda	:	Varol TÜFEKÇİ
Suflöz	:	Nilgün ENGİN

(Prömiyer 24 Ekim 1993, Şinasi Sahnesi)



Ankara Devlet Tiyatrosu Adına Sahibi : Şakir GÜRZUMAR
Sorumlu Yönetmen : Selen KORAD
Fotoğraflar (İzler II) : Gökhan YOLCU
Afiş ve Broşür kapağı tasarımı : Jozef SZAJNA
Yapım : LAGA Ltd. Şti. 426 38 27 ANKARA Sayı: 74
Ankara Devlet Tiyatrosu Müdürlüğü : 432 49 05 - 432 49 06 Fiyatı: 5000.TL

*Mükemmeli
arayanlar için...*

AS KÜRK DERİ

Giriş 1 : İzmir Cad. Menekşe Sokak No.1 Kızılay - Ankara
Giriş 2 : İzmir Cad. Efes Pasajı No. 16/8 Kızılay - Ankara
Tel : 418 46 08 - 425 73 89 - 418 13 02