

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM
DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ALMANYA'DA KURUMSAL TİYATRONUN
KİMLİK İNŞASI: VOLKSBÜHNE BERLIN

Elif SÖZER

2501160872

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Hasibe KALKAN

İSTANBUL – 2023

ÖZ

ALMANYA'DA KURUMSAL TİYATRONUN KİMLİK İNŞASI: VOLKSBÜHNE BERLIN

Elif Sözer

Bu tez, Berlin'deki Volksbühne tiyatrosu örneğini merkeze alarak Almanya'da yer alan kurumsal tiyatroların kimlik inşasındaki mekanizmalarını incelemeyi hedefliyor. Bir tiyatronun kurumsal kimliğinin; yürüttüğü sanat politikasından, sanatsal estetiğinden ve tarihsel geçmişinden bağımsız düşünölemeyeceğı iddia ediliyor. Bu bağlamda, önce tiyatronun Almanya'daki ulusal kimliğin oluşumundaki işlevine, sonra kurumsal tiyatroların bugünkü yapısına bakılıyor. Tiyatroların kimlik sahibi olmalarındaki avantajlar ve dezavantajlar ele alınarak özellikle sanat yönetmenlerinin etrafında oluşan hiyerarşik yapı, sanat üretimine katkısı, fakat aynı zamanda tek kişide toplanan gücün tehlikesi açısından tartışılıyor.

Anahtar Kelimeler: tiyatro ve kimlik, Almanya'da ulusallık, kurumsal tiyatro, Berlin Volksbühne, sanat yönetmeni

ABSTRACT

IDENTITY CONSTRUCTION OF INSTITUTIONAL THEATRE IN GERMANY: VOLKSBÜHNE BERLIN

Elif Sözer

This thesis aims to examine the mechanisms of identity construction of institutional theaters in Germany by focusing on the example of the Volksbühne theater in Berlin. It is argued that the institutional identity of a theater cannot be considered independent of its artistic policy, artistic aesthetics and historical background. In this context, first the function of theater in the formation of national identity in Germany is examined, then the current structure of institutional theaters. The advantages and disadvantages of theaters having an identity are discussed, and the hierarchical structure formed around artistic directors is debated in terms of its contribution to artistic production, but also in terms of the risk of the power concentrated in a single person.

Keywords: theatre and identity, nationality in Germany, institutional theatre, Berlin Volksbühne, artistic director

ÖNSÖZ

2019 yılında Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümünde tez aşamasına girdikten kısa bir süre sonra Berlin Volksbühne’de dramaturji asistanı olarak işe alındım. Eğitimimi bundan önce fiziksel tiyatro üzerine yapmış olduğumdan, öncelikle oyunculuk kuramları üzerinden ilerleyen bir tez yazmayı hedefliyordum. Bu yeni imkânın çıkmasıyla birlikte Volksbühne’deki deneyimimi merkeze alan bir tez yazma kararı aldım. Volksbühne’nin bende oldum olası farklı bir yeri vardı. Frank Castorf ve René Pollesch ile lisans tezimin konusu olan Christoph Schlingensief’in yanı sıra Doğu-Berlin zamanından kalma özel ve önemli bir tiyatro olarak tanıdım. O zamana dek bir kere René Pollesch’in bir oyununu izlemek için bir kere de kardeşimin bir gösterisi için Volksbühne’de bulunmuştum. Tiyatro binasına ilk girdiğim anı hala hatırlarım. Seyirci kitlesinin gençliği ve rahatlığıyla Viyana Saray Tiyatrosu’nun seyircisinden çok farklıydılar. Bu “yüksek sanat” mekânına gündelik kıyafetleriyle gelen insanları görmek beni şaşırtmıştı, hoşuma gitmişti. Elit bir yer duygusu vermiyordu o kocaman tiyatro binası. İçerisi de tahta kaplı duvarlarıyla, barın etrafındaki sarı renkli oturma yerleri, mermer zemini ve gardıroptaki koyu kırmızı perdeleriyle tiyatro binalarında daha önce görmediğim bir estetiğe sahipti. Hem ihtişamlı hem de herkesin kendi eviymiş gibi rahat hareket ettiği bir mekândı. Volksbühne’de iş görüşmesine çağırıldığımda, hemen Berlin’de eğitim görmüş ve Alman tiyatrosunu benden daha iyi bilen kardeşimi aradım. Kardeşim bana Volksbühne’nin eskisi gibi olmadığını, büyük olaylar yaşandığını ve şu an çok çalkantılı bir dönemden geçtiğini söyledi. Bu olayların ne olduğunu İstanbul’da yaşarken takip etmemiştim haliyle. Ancak iş görüşmesine gitmeden önce durumu anlamak için hızlı bir biçimde internette bulduğum haberleri okumaya başladım. Castorf 25 senenin ardından tiyatronun sanat yönetmenliğinden çıkarılmış, yerine Chris Dercon isimli biri gelmiş, insanlar bu değişimi protesto etmiş ve tiyatroyu basmıştı. Tiyatro seyirci kaybına uğrayınca da Volksbühne ciddi bir maddi çöküş yaşamış ve tiyatroyu batmaktan kurtarmak için kendisi sanatçı olmayan ama uzun seneler tiyatrolarda mali müdürlük yapmış Klaus Dörr’ü geçici olarak sanat yönetmeni olarak atamıştı. Dörr tiyatronun maddi durumunu iyileştirmek adına (Dercon’un konseptinde vazgeçilmiş olan) ansambl tiyatrosunu yeniden kurma çabasındaydı. O

dönem yaşanan bu çalkantılar benim başvurmama engel gibi görünmüyordu. Tam aksine, köklü bir tiyatronun yeniden yapılanma sürecine dahil olma fikri beni heyecanlandırmıştı. Nitekim işe kabul edildim. Sanırım bütün bu olaylardan uzak oluşum ve dolayısıyla herhangi bir “tarafı” tutmayışım işe alınmamda etkili oldu. Çalışmaya başladığımda işçi hareketinin sonucunda kurulmuş, Erwin Piscator’un tedrisatına sahne olmuş ve 25 sene Frank Castorf adıyla anılmış bu tiyatro, bir nevi yeni bir kimlik yaratma yolundaydı. Bu sürece tanıklık ederken genel olarak tiyatro ve kimlik arasındaki bağ üzerine düşünmeye başladım. Özellikle Berlin’deki tiyatroların farklı kimliklere sahip olduklarını ve bu kimliklerin çoğu zaman sanat yönetmenine bağlı olduğunu fark ettim. Volksbühne’ninse uzun yıllar aynı kimliğe sarılması özellikle ilgimi çekti. Tüm şehri ayaklandıracak, tiyatronun basılmasına yol açacak, Volksbühne’yi kurtarmak ve bu tiyatronun geleceği üzerine düşünüp tartışmak adına sanat alanında etkin pek çok kişinin katıldığı paneller yapılacak şekilde bir kimlik nasıl oluşmuş olabilirdi ki? Vazgeçilmesi veya değişmesi mümkün olmayan neydi Volksbühne’yle ilgili? Volksbühne’nin uç bir örnek teşkil ettiğini hemen fark ederek kurumsal tiyatroların kimlik inşasını genel olarak anlamak için Volksbühne tiyatrosunu merkeze aldım. Bir tiyatronun kimliğinin tarihinden, yürüttüğü sanat politikasından, kendini siyasi açıdan konumlandırmasından, sanatsal estetiğinden, seyircisiyle kurduğu bağdan ve aynı zamanda sanat yönetmeninden bağımsız düşünülmemeyeceğini fark ettim. Bu tez, Volksbühne örneğinden yola çıkarak bir tiyatronun kimliğini yaratan unsurları adım adım ele alıyor. Bu çalışmanın Türkiye’deki ödenekli ödeneksiz tiyatrolara hem yol gösterebilecek hem de eleştirel yaklaşılmasını sağlayacak bir model sunacağını umuyorum.

Bu yolda bana destek olan birçok kişiye teşekkür borçluyum.

İstanbul’da yüksek lisans okuma fikrini aklıma sokan Ruth Kronsteiner’e, benimle derslerden derslere koşturan, dertleşen, gülen, arkadaşlık eden ve bütün bu eğitim sürecini güzelleştiren bölüm arkadaşlarım Çiğdem Erdöl, Esmâ Armağan Ertuğrul, Gökçe Özgen ve İlayda Öncü’ye, bu tezin dipnotlarını düzenlemede desteğini ta İskoçya’dan esirgemeyen Erdem Avşar’a, destekleri olmasaydı bu tezi teslim

edemeyeceğim Ece Zeynep Taşkın ve Kübra Tektaş'a, İstanbul sürecim boyunca en yakın dostum saydığım, beni daima destekleyen canım arkadaşım Tuğçe Kasap Bilaloğlu'na, okula alındığım ilk günden itibaren kendisinden çok şey öğrendiğim bölüm başkanı Prof. Dr. Kerem Karaboğa'ya, sabırla tezimi bitirmemi bekleyen, fikirleri ve eleştirileriyle daima beni destekleyen tez danışmanım Prof. Dr. Hasibe Kalkan'a, Türkiye'deki Devlet Tiyatrolarını 28 seneden beri tanıyan, bu alandaki bilgisini ve deneyimlerini benimle paylaşmaktan geri durmayan dostum Dramaturg Şafak Eruyar'a, tiyatro konusunda benimle daima fikir alışverişinde bulunan, düşüncelerini cömertçe paylaşan ve sanat için heyecanlanmayı asla bırakmayan güzel arkadaşım Yönetmen, Oyuncu, Eğitmen Zeynep Özden'e, Berlin'e geldiğim günden beri yanımda olan, Volksbühne'de bir sene boyunca birlikte çalıştığım ve artık Berlin'de en yakın dostlarımdan saydığım, mücadelecisi ve hayata en güzel şekliyle bağlı Dramaturg ve Akademisyen Hannah Schünemann'a, tezimin peşini bırakmamam için zaman zaman yüreklendirerek, zaman zaman güzel anlarla kafamı dağıtarak bana en güzel manevi desteği veren Monia Albrecht'e, 15 seneden beri dostluğun ne demek olduğunu benimle yaşayarak anlayan Anna Distelberger'e, Volksbühne'deki başvuru için İstanbul'dan Berlin'e bir geceliğine geldiğimde bana evini açan ve Almanya'daki tiyatrolara dair bildiği her şeyi benimle paylaşarak başvuruya hazırlanmamda yardımcı olan kardeşim Mehmet Sözer'e, uzaktan da olsa son anda kendisi gibi tezimden vazgeçmemden korkarak arada sırada durumları yoklayan babam Ozan Sözer'e ve benim önemli konuları daima ertelediğimi çok iyi bilen, bazen bu yüzden kaygılansa da açık açık söylemeyen, her zaman desteğini hissettiğim güzel kalpli, enfes gülüşlü annem Nilüfer Sözer'e teşekkür ederim.

Mülakata girdiğim gün sınavın her aşamasını soran, bölüm için ödevlerimi yazarken huysuzluğumu ve gerginliğimi çeken, uykusuz gecelerde yanımda olan, İstanbul'daki bütün bu süreçlerde ve hayatımın birçok başka alanında beni en içtenlikle destekleyen, sevgisini daima hissettiğim, her zaman hayatımda olmasını dilediğim yetenekli oyuncu, muhteşem eğitmen ve her anlamıyla güzel bakışlı Başak Meşe'ye özel bir teşekkür borcum var.

Son olarak da bu tezin şimdi yazdığım teşekkür kısmı haricinde her kelimesini okumuş, düzeltmiş, zaman zaman sert eleştirileriyle odaklanmama ve ne demek

istediğimi netleştirmeme yardımcı olmuş, zaman zaman övgüleriyle yeniden motive olabilmemi sağlamış, en panik anlarımda her şeyin iyi olacağını hatırlatarak beni sakinleştirmiş, sadece bu tezi yazarken değil, çok daha önemlisi, hayatımın her aşamasında yanımda olan, en kaygılı anları ve en büyük sevinçleri paylaştığım, “bebekeden” beri en derin ve en kalpten konuşmalara kadar gerçek iletişimin ne demek olduğunu birlikte anladığım, hayat yoldaşım, dünyaya ve bana armağan saydığım, pamuk yürekli, evik zekalı, cesur ve büyülü insanım Zeynep Arıkan’a sonsuz teşekkür ederim.

ELİF SÖZER

BERLİN, 2023



İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
GÖRSELLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ALMANYA’NIN ULUSALLAŞMA SÜRECİNDE KURUMSAL TİYATROLARIN İŞLEVİ

1.1 Almanya’da Feodal Yapı ve Coğrafi Bölünmüşlük	10
1.2 Almanya’da Ulusallaşma ve Tiyatro.....	11
1.2.1 Hamburg Ulusal Tiyatrosu’nun Kuruluşu ve Batışı	15
1.2.2 Weimar Saray Tiyatrosu	19
1.2.3 Alman Tiyatrosunda Modernleşme	23
1.2.4 Tiyatronun Politikleşmesi ve Yıkılması	27
1.3 DDR Dönemi	28
1.3.1 DDR’de Tiyatronun Konumu ve İşlevi	29
1.3.2 Berlin Duvarı’nın Yıkılmasından Sonra Tiyatro	33

İKİNCİ BÖLÜM

VOLKSBÜHNE’NİN KİMLİK İNŞASI

2.1 Tarih	37
2.1.1 Halk İçin Tiyatro	37
2.1.2 “Demir Ticaretçisi” Frank Castorf	40
2.2 Volksbühne’nin “Castorf Çağı”	43
2.2.1 Bir Sanat Yönetmeni Seçiliyor	43
2.2.2 Volksbühne’de Gelenek ve Simgeler	47
2.2.3 Yapısal Değişikliklerle Kimlik Yaratmak	54

2.2.4 Repertuvarla Kimlik Yaratmak	55
2.2.5 Yan Etkinliklerle Kimlik Yaratmak	60
2.2.6 Tiyatronun İçindeki Kimlik	64
2.2.7 Kimlik İnşasından Sonra	70

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İKTİDAR

3.1 Sanat Yönetmeninin Konumu	74
3.2 Castorf'un Dehası ve Sakıncaları	78
3.3 Castorf vs. Dercon	83
SONUÇ	87
KAYNAKÇA	91

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1.1: Berlin Duvarı’nın Yıkılışı.....	34
Görsel 2.1: Berlin Volksbühne Binasının İnşatı.....	39
Görsel 2.2: Volksbühne’nin Sol Fuayesi.....	45
Görsel 2.3: Kırmızı Salonun Önü.....	46
Görsel 2.4: <i>Haydutlar</i> Oyunu Prömiyer Öncesi / <i>Haydutlar</i> Tekerı Logosu	48
Görsel 2.5: Afişler, “Frakturschrift” ve <i>Haydutlar</i> Tekerı Logosu	51
Görsel 2.6: Volksbühne Girişı, Gişve ve Bert Neumann’ın Afişleri	52
Görsel 2.7: Volksbühne Binasının Üstündeki “DOĞU” Yazısı.....	53
Görsel 2.8: <i>Ecinniler</i> , Volksbühne Berlin.....	59
Görsel 2.9: Kırmızı Salon.....	62
Görsel 2.10: Oyuncular	66
Görsel 2.11: Volksbühne’nin Kantini	69
Görsel 2.12: <i>Haydutlar</i> Tekerı Heykeli	73
Görsel 3.1: Frank Castorf 2015.....	82

GİRİŞ

“[Almanya’daki] [t]iyatro ve orkestralar kalitesini güncel sosyal, kültürel ve politik gelişmelere ve bunlardan doğan sorunlara ve ilişkilenelemelere esnek bir biçimde tepki vermesine borçlu. Bu değişim [tiyatro ve orkestraların] kendilerini daima yeniden yaratmaları için bir potansiyel olarak algılanıyor. Bu, örneğin yepyeni dramaturjilerin, estetik anlayışların ve tiyatro biçimlerinin üretilmesiyle gerçekleşiyor ve bazen tiyatro binasını terk edip kamusal alana açılmayı gerektiriyor. Bir gösteriyi inşa eden aktör-seyirci ilişkisi her seferinde yeniden tanımlanıyor. Bu da tiyatroyu ve konserleri sanatın, sorgulamanın, oyun yoluyla dünyayı deneyimlemenin, hissetmenin ve anlamamanın mekânları haline getiriyor ve bir diyalog imkanına dönüştürüyor.”¹²

Alman tiyatrosunun dünyadaki özel konumunun altını çizen bu sözler, UNESCO’nun 2019 yılında Alman tiyatrosunu manevi kültür mirası olarak aday gösterdiği sırada yapılan açıklamadan alınmıştır. 2020 yılında Almanya’da neredeyse 140 kurumsal tiyatro³, 200 civarında özel tiyatro, 130 opera, senfoni ve oda orkestrası, 80 festival mekânı, 600 sabit ansamblı olmayan ve misafir ekip ağırlayan tiyatro ve 400’den fazla sabit mekânı olmayan turne tiyatrosu vardır.⁴ Bu çeşitlilik büyük ölçüde Almanya’nın tarihsel arka planından kaynaklanır. 17. ve 18. yüzyılda, henüz bir ulus devlet olmadan önce Almanya, çok sayıda küçük ve büyük kraliyetten ve derebeylikten oluşur. Her bölgenin kendine ait bir tiyatrosu vardır ve bu tiyatrolar zamanla aristokrasinin hâkimiyetinden çıkartılarak burjuvazinin eline geçer. Tiyatro bu süreçte Almanya’daki ulusal kimliğin oluşmasında büyük bir rol oynar. Avrupa’nın çeşitli yerlerinden yabancı tiyatro ekiplerinin sık sık Almanya’ya gelişleri de tiyatroları şekillendiren bir başka unsur olarak karşımıza çıkar. Günümüzde tiyatro sadece kültürel yaşantının değil, Almanya’da yaşayanların gündelik hayatının da önemli bir parçasıdır.

¹ Bu tezde Türkçe çevirisi mevcut olmayan Almanca metinlerin tümü özgün çeviridir.

² “Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe: Die Deutsche Theater- und Orchesterlandschaft”, çevrimiçi, Deutsche UNESCO-Kommission, 11 Kasım 2022.

³ Bu çalışma kapsamında “kurumsal tiyatro” kavramı ödenekli tiyatro, yani devlet tarafından maddi destek alan tiyatrolar için kullanılır. Bu kavram Almanca’daki “institutionell” ve İngilizce’deki “institutional” kelimesine yakınlığından dolayı seçilmiştir.

⁴ “Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe”.

Böylesi özel bir öneme sahip olan Alman tiyatrolarının kendilerine bir kimlik inşa etme çabasında olduğunu görmek şaşırtıcı olmasa gerek. Bu konuya derinlemesine girmeden önce kısa da olsa kimlik kavramına bakmakta fayda olacaktır. Bu kavram tarih içinde farklı disiplinler tarafından kullanılmış ve tanımlanmaya çalışılmıştır, hatta “[k]imliği dışarıda bırakarak insana/dünyaya/bireye/topluma dair herhangi bir tartışmanın yürütülebilir olduğuna inanmak artık çok güç[tür].”⁵ Kimlik kavramını derinlemesine inceleyen ve konumlandırmaya çalışan alanların sadece birkaçı psikoloji, felsefe, sosyoloji, siyaset bilimi ve antropolojidir. Bu alanlar çerçevesinde günümüzde farklı kimliklerden söz etmek mümkündür: Etnik kimlik, sınıfsal kimlik, ulusal kimlik, toplumsal cinsiyet kimliği, cinsel kimlik ve modernleşme sonrası globalleşen dünyada felsefi olarak tartışılan post-kimlik, aynı zamanda işletmeler için kullanılan kurumsal kimlik. Altunoğlu’nun farklı alanların tanımlarından çıkardığı özete bakıldığında

“kimlik, aynılık, süreklilik, özdeşlik, bir kişi ya da şeyin kendi olma şartı/gerçekliği, kişinin kim olduğu, kişiyi ötekilerden ayıran hususiyetler, kişinin/nesnenin belirti, nitelik ve özelliklerinin tümü anlamlarına gelmektedir.”⁶

Türk Dil Kurumunda yer alan “kimlik” tanımı ise şu şekildedir:

“1. Toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü. 2. Kişinin kim olduğunu tanıtan belge, kimlik belgesi, kimlik kartı, tanıtma kartı, hüviyet. 3. Herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin bütünü.”⁷

Buna ek olarak “[...] kimlik daima inşa edilmesi, belirlenmesi, korunması ve sürdürülmesi gereken bir kavram[dır].”⁸ Peki bu genel kimlik tanımlarını tiyatroya uygulamak ve kurumsal bir tiyatronun da kendine bir kimlik inşa ettiğini söylemek mümkün müdür? Bu araştırma çerçevesinde şu sorulara yanıt aranacaktır: Kurumsal bir tiyatronun “kendiliği” başka bir deyişle “kimliği” nasıl oluşur? Tarihsel süreçler bu

⁵ Mustafa Altunoğlu, “Kimlik’in Modern İnşası, Kimlik Politikaları ve Türkiye’de Kimlik Tartışmaları” (Yayınlanmamış Doktora Tezi), T.C. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s. 7.

⁶ a.e., s. 8.

⁷ Türk Dil Kurumu, çevrimiçi, 21 Mart 2023.

⁸ Jörg Zirfas, “Identität in der Moderne”, Haz. Benjamin Jörissen, Jörg Zirfas, **Schlüsselwerke der Identitätsforschung**, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, s. 14-15.

kimliği nasıl şekillendirir? Bir tiyatroyu başka tiyatrolardan ayıran şeyler nedir ve bunlar nasıl inşa edilir? Bir tiyatronun bünyesinde çalışan insanlar, o tiyatroda çalışıyor olmayı bir kimlik olarak algılayabilir mi ve öyleyse bunun mekanizmaları nedir? Aynı zamanda bir tiyatronun kimliğinin bulunduğu şehirle ve / veya bölgeyle ilişkisi olabilir mi? Ve bütün bunların ötesinde, kurumsal bir tiyatronun bir kimliğe sahip olması gerekir mi ve böylesi bir “kimlik politikasının” avantajları ve dezavantajları nedir?

Merkezinde sanat yönetmeninin sahnelediği oyunlar, bu oyunların estetiği ve içerikleri yer alsa da birçok farklı unsur bir tiyatronun bütünlüklü olmasını, yani alımlayıcı tarafından tanınabilir bir kimliğe sahip olmasını sağlar. Bunlardan bir tanesi, repertuvara ek olarak gerçekleştirilen yan etkinliklerdir. Bir diğeri ise tiyatronun içeriklerini görsellerle, afişler ve sembollerle ifade ediş biçimidir. Ansambl da bu üslubun bir parçasını oluşturur; zira bir tiyatroya gidildiğinde hangi oyuncuların izlenebileceği ve nasıl bir oyunculuk stilinde oynayacakları, seyircide bir beklenti yaratır. Tiyatronun tarihsel geçmişi ve politik duruşu da sahip olduğu kimliğin önemli birer ayağını teşkil eder. Bir tiyatronun kimliği, yapılan seçimler sayesinde oluşur, inşa edilir; dolayısıyla kimlik, daima yeniden inşa edilmesi ve belirlenmesi gereken bir olgudur. Tarih, coğrafi konum ve sahip olunan maddi imkanlar da bu kimliğin inşasını ve sürdürülebilirliğini etkiler. Aynı zamanda sanat yönetmeninin geçmişi ve kişiliği hem rejisine yansır hem de tüm tiyatro bünyesinde yapılan seçimleri belirler. Bu açıdan bakıldığında sanat yönetmeni büyük bir güce sahiptir. Bu güç, tiyatronun bir imzaya sahip olmasına vesile olabileceken aynı zamanda güç sarhoşluğuna sebep olarak büyük sorunlara da yol açabilir.

Türkiye’de kurumsal tiyatrolar, 1914 yılında kurulan Darülbeyti’den doğar. Muhsin Ertuğrul yönetiminde kurulan Şehir Tiyatroları ile sonrasında bunlara eklenen Devlet Tiyatrolarından oluşur. Bu tiyatrolar varlıklarını sürdürmek adına kuruldukları günden bu yana birçok farklı strateji geliştirmiştir. Bunlardan bazıları; çocuk tiyatrolarının açılması, ulusal oyunların oynanması için gösterilen özel çaba,⁹ salonları

⁹ Özdemir Nutku, “Gazi Mustafa Kemal, Türk Tiyatrosu’nun Çağdaş Gelişimi ve Muhsin Ertuğrul”, Muhsin Ertuğrul, **Benden Sonra Tufan Olmasın: Anılar**, İstanbul, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 1989, s. 469.

doldurmak için uygulanan taksitli abonman sistemi ve indirimli biletlerin sunulmasıdır.¹⁰ İktidarda olan siyasi partiler Devlet Tiyatrolarına¹¹ birer sanat yönetmeni atar. Genel Müdürlük Ankara'dadır ve son kararlar daima oradan verilir. Her tiyatro, salonlarını doldurmak adına bulunduğu bölgedeki izleyici kitlesini de hesaba katarak bir repertuvar oluşturur. Repertuvarda, 1949'da çıkan yasa uyarınca, %60 yerli ve %40 yabancı oyun bulunması şartı bulunur. Türkiye'de kurulan bu sistemin 18. yüzyıl Almanya'sındaki sistemle benzerlik gösterdiği söylenebilir. Almanya'da tiyatroların ulusallaşma sürecindeki en önemli hedefi, Almanca diline ve böylelikle Almanlığa değer katmak ve belli bir ulusal kimlik inşa etmektir. Türkiye'deki devlet tiyatroları günümüzde halen böyle bir hedefi gözetmektedir. Bu anlamda Türkiye'de tiyatro 18. yüzyılda Friedrich Schiller'in öne sürdüğü gibi "eğitici bir kurum" olma statüsünü korumaya çalışır. Tiyatrolar farklı repertuvarlar oluşturarak ve bulundukları bölgelere uygun festivaller sunarak seyirciye ulaşmaya çalışır. Ancak Türkiye'deki tiyatroların, bulundukları bölgede yaşayan insanlarla ve bölgenin kendisiyle sıkı bir bağ kurabildiğini ve kendilerine has bir kimlik oluşturabildiğini söylemek pek mümkün değildir.

Günümüz Almanya'sındaysa durum farklıdır. Tiyatroların Aydınlanma Çağı'ndan bu yana bir kimlik yaratma, bulundukları bölgedeki insanlarla iletişime geçme, siyasi, ekonomik ve sosyolojik değişimlere uyum sağlama çabasında oldukları görülür. Örneğin Kasım 2022'de yayınlanan *Theater der Zeit* dergisinde Almanya'nın farklı eyaletlerindeki kurumsal tiyatroların Covid-19 sonrası yaşanan seyirci kaybıyla hangi yöntemlerle baş ettikleri ele alınır. Bielefeld Tiyatrosu oyun iptallerini sadece bir e-posta yoluyla bildirmekle kalmayıp abone olan seyircileri teker teker arar. Tiyatronun Sanat Yönetmeni Michael Heicks bu durumu "[z]iyaretçimizin bir bütünün parçası olduğunu hissetmesini istedik"¹² diye açıklar. Almanya genelinde neredeyse tüm tiyatrolar izleyicilerine e-posta yoluyla düzenli olarak bülten yollar. Bu bültenlerde sadece repertuvar paylaşılmaz, güncel konulara dair düşünceler ve alınan pozisyonlar da dile getirilir. Etkinliklerin neden seçildiğine dair bilgi verilir.

¹⁰ a.e., s. 485.

¹¹ Devlet Tiyatroları Türkiye'de toplam 12 bölgeye ayrılır.

¹² Stefan Keim, "Theater der Nahbarkeit und das Neun-Euro-Ticket", *Theater der Zeit*, No:11, Kasım 2022, s. 96.

Berlin'deki tiyatrolar ise Almanya'daki diğer tiyatrolara kıyasla özel bir konuma sahiptirler. Berlin, şu an başkent olmasının yanı sıra, tarih boyunca da Almanya'nın en önemli şehirlerinden biri olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'nın Doğu ve Batı olarak ayrıldığı dönemde Berlin Duvarı ile birlikte ikiye bölünmüş bir şehirdir. Buradaki tüm tiyatroların Doğu'da veya Batı'da bulunmalarına bağlı olarak belli bir kimliğe sahip olduğunu görmek mümkündür. Bu anlamda Doğu-Berlin tiyatrosu olmak kendi başına bir kimliğe işaret eder. Aynı zamanda tiyatroların kimliklerinin inşasında sanat yönetmenlerinin büyük etkisi vardır. Örneğin Schaubühne denildiğine Thomas Ostermeier ve yarattığı yeni gerçekçilik gelir akla. Maxim Gorki Tiyatrosu denildiğinde Shermin Langhoff ve post-göçmen tiyatrosu düşünülür. Berliner Ensemble denildiğinde ise hala Bertolt Brecht ve mirası anılır. Aynı durum Volksbühne için de geçerlidir. Bir Doğu-Alman tiyatrosu olan Volksbühne, kimliğini 25 sene boyunca¹³ Frank Castorf'un sanat yönetmenliğinde inşa etmiştir. Alman tiyatrolarının burjuva sınıfının birer kalesi olmasına karşın Volksbühne'nin kimliğinde işçi sınıfının damgası bulunur. Bu tiyatronun 2017 yılında Frank Castorf'un gidişinden bu yana yeni bir kimlik inşa etmek için çabılıyor oluşu, Castorf'un gidişiyle şehrin büyük bir kısmının ayaklanması ve tiyatro çalışanlarının bu değişime karşı gösterdikleri direniş, sanat camiasının Volksbühne'nin geleceğine dair yaptığı tartışmalar gibi hususlar göz önünde bulundurulduğunda, Volksbühne genel olarak bir tiyatronun kimlik inşasını anlamak açısından çok iyi bir örnek teşkil eder. Bu çalışmada, bir tiyatro için repertuarın ve yan etkinliklerin öneminden sanat yönetmeninin rolüne, şehrin bir tiyatroyla kurduğu bağdan ansamblın gücüne ve tarihsel sürecin belirleyiciliğine kadar birçok mekanizmayı görmek mümkün olacaktır.

Birinci bölümde ele alınan Alman tiyatrolarının Almanya'nın ulusallaşma sürecindeki rolü bu çalışmanın altyapısını oluşturur. İkinci bölüm Volksbühne'nin tarihini, Frank Castorf'u ve kimlik inşasında kullanılan unsurları merkeze alır. Bir tiyatronun kendine bir kimlik inşa etmesinin faydaları gösterilir. Üçüncü bölümde ise

¹³ Almanya tiyatro tarihinde bugüne dek en uzun sanat yönetmenliği süresidir bu. Claus Peymann 18 sene Berliner Ensemble'ın sanat yönetmeni olmuştur. 2022 yılında Thomas Ostermeier, Schaubühne'nin 23 seneden beri sanat yönetmeni olarak Castorf'un süresine yaklaşmaktadır.

sanat yönetmeninin iktidar alanı ve tiyatroların günümüzde yeni yeni değişmeye başlayan hiyerarşik yapısı sorgulanır.

Tiyatroların kimlik inşası konusunda literatürde yeterli sayıda çalışma olduğu söylenemez. Elif Çongur *Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak*¹⁴ adlı eserinde tiyatroların Türkiye'nin ulusallaşma sürecindeki işlevini ele alır. Ancak çalışmasının merkezinde, tiyatroların kimliğinden ziyade ulusal kimliğin kendisi ve tiyatroların bunu metinsel açıdan destekleme biçimleri yer alır. Serhan Erbek'in *Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Oyunlarında Siyasal Mitler*¹⁵ adındaki yüksek lisans tezi farklı bir açıdan tiyatronun siyasi kimlik yaratmasını konu eder. Alman tiyatrosunu konu alan *Die Deutschen und ihr Theater'in (Almanlar ve Tiyatroları)*¹⁶ ilk bölümlerinde Brauneck, Almanların kültür ve sanat mirasını nasıl ulusal kimlik algılarıyla birleştirdiklerini anlatır ve aynı zamanda genel bir tiyatro tarihi sunar. Alman tiyatro tarihine dair yazılmış birçok eser bulunabilir. Bunlardan en önemlilerinden biri, Tiyatro Bilimci Erika Fischer-Lichte'nin yazdığı *Kurze Geschichte des deutschen Theaters (Alman Tiyatrosunun Kısa Tarihi)*¹⁷ sayılabilir. Emre Yalçın¹⁸ ve Mehmet Sıraç İnan¹⁹ Türkiye'de Alman tiyatrosunu doktora tezlerinde ele alan iki araştırmacıdır. Mehtap Baykal²⁰ ise yüksek lisans tezinde Alman tiyatrosunu Brecht ve Borchert üzerinden inceler. Bunların hepsi 20. yüzyılda ortaya çıkan akımları merkeze alır. Özel olarak Doğu-Alman tiyatrosuna yoğunlaşan kitaplar da mevcuttur. Thomas Irmer ve Matthias Schmidt'in derlediği *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR (Sahne Cumhuriyeti.*

¹⁴ Bkz. Elif Çongur, **Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2017.

¹⁵ Bkz. İstek Serhan Erbek, "Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Oyunlarında Siyasal Mitler", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

¹⁶ Bkz. Manfred Brauneck, **Die Deutschen und ihr Theater: Kleine Geschichte der "moralischen Anstalt" oder: Ist das Theater überfordert?**, Bielefeld, 2008.

¹⁷ Bkz. Erika Fischer-Lichte, **Kurze Geschichte des deutschen Theaters**, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag, 1993.

¹⁸ Bkz. Emre Yalçın, "Postdramatik Tiyatro: Estetik bir Rejim Olarak Postdramatik ve Çağdaş Alman Tiyatrosu", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2009.

¹⁹ Bkz. Mehmet Sıraç İnan, "20. yüzyıl Alman Tiyatrosunda Bilim Adamının Sorumluluğu Sorunu", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1990.

²⁰ Bkz. Mehtap Baykal, "Bertolt Brecht'in 'Der kaukasische Kreidekreis' ve Wolfgang Borchert'in 'Draußen vor der Tür' adlı eserlerinde 1945 sonrası Alman tiyatrosunun teknik ve içeriksel yöntemleri", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

DDR'de Tiyatro)²¹ adlı eser bunlardan sadece bir tanesidir. Genel olarak Doğu-Alman tarihi ve toplumu üzerine de birçok kitap yayımlanmıştır. *Wer wir sind: Die Erfahrung ostdeutsch zu sein (Bizim Kim Olduğumuz: Doğu-Alman Olmanın Deneyimi Üzerine)*²² bu açıdan iyi bir örnek teşkil eder. Heiner Müller *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen (Çatışmasız Savaş: İki Diktatörlükte Hayat)*²³ adlı otobiyografisinde Doğu-Alman kimliğine de değinir. Bertolt Brecht'in DDR ile ilişkisi *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR (Ovanın Zorlukları: Brecht ve DDR)*²⁴ kitabında ele alınır. Tiyatronun toplumun politizasyonundaki etkisini modern ve post-modern felsefi tartışmaları da hesaba katarak inceleyen Manuel Rivera'nın *Theater als politische Öffentlichkeit (Politik Bir Kamusal Alan Olarak Tiyatro)*²⁵ kitabı da konuya dair yazılmış metinlerden bir diğeridir. Frank Castorf'la benzer şekilde Volksbühne'den ayrı düşünölmeyecek René Pollesch ve Christoph Schlingensief üzerine birçok biyografi ve derlenmiş söyleşiler bulunur. Tanja Bogusz'un *Institution und Utopie: Ost-West-Transformationen an der Berliner Volksbühne (Kurum ve Ütopya: Volksbühne'de Doğu-Batı Transformasyonları)*²⁶ adlı kitap tiyatroyu sosyolojik açıdan ele alır. Oliver Zander'in 1997 yılında Volksbühne'nin kurumsal kimliğini oluşturması üzerine yazdığı *Marketing im Theater (Tiyatroda Pazarlama)*²⁷ adlı doktora tezi ise bir tiyatronun kimliğini yaratması hakkında yazılmış en sistematik eser sayılabilir.

Bu eserlerin birçoğı Almancadır ve Türkçe çevirileri bulunmaz. Tezin ana hedefi bu olmasa da bu metinlerden kısa bölümler Türkçeye kazandırılmış olacak. Tezde yayımlanmış bu metinlerin haricinde gazete haberlerinden ve video şeklinde yayımlanmış söyleşilerden de yararlanılmıştır.

²¹ Bkz. Thomas Irmer, Matthias Schmidt, **Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR**, Berlin, Alexander Verlag, 2003.

²² Bkz. Wolfgang Engler, Jana Hensel, **Wer wir sind: Die Erfahrung ostdeutsch zu sein**, Berlin, Aufbau Verlag, 2018.

²³ Bkz. Heiner Müller, **Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen - eine Autobiographie**. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2009.

²⁴ Bkz. Werner Hecht, **Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR**, Berlin, Aufbau Verlag, 2014.

²⁵ Bkz. Manuel Rivera, **Theater als politische Öffentlichkeit: Begriff, Aspekte und eine Fallstudie**, Potsdam, Institute for Advanced Sustainability Studies (IASS), 2015.

²⁶ Bkz. Tanja Bogusz, **Institution und Utopie: Ost-West-Transformationen an der Berliner Volksbühne**, Bielefeld, transcript Verlag, 2007.

²⁷ Bkz. Oliver Zander, **Marketing im Theater: Eine Untersuchung am Beispiel der Berliner Volksbühne unter Frank Castorf**, Egelsbach, Verlag Dr. Hänsel-Hohenhausen, 1997.

“Vatan dediğimiz, sadece şehirler, kasabalar ve ormandaki ağaçlar değildir, kültürel kurumlardır aynı zamanda. Bu kurumların bulundukları mekânlar kendine has bir ruha sahip olur. [...] Bu kurumların oluşması için ise zaman gerekir.”²⁸



²⁸ Lars Hartmann, “Castorf forever”, çevrimiçi, derFreitag, 10 Temmuz 2022.

BİRİNCİ BÖLÜM

ALMANYA’NIN ULUSALLAŞMA SÜRECİNDE KURUMSAL TİYATROLARIN İŞLEVİ

Almanya’da kurumsal tiyatro yapısının gelişimi ve Almanya’nın ulusallaşma süreci el ele gider. Düşünce ve bilimin önem kazandığı Aydınlanma Dönemi’ne tarihlendirilebilecek olan bu gelişmelerin tetikleyicilerinden bazıları Immanuel Kant, Jean-Jacques Rousseau ve Voltaire’dir. İnsanı ve insanlığı merkeze alan bu çağ, varlığını yeni ortaya çıkan burjuva sınıfına borçludur. Burjuvazi, tiyatroya Almanya’nın ulusallaşması ve Alman kimliğinin inşası işlevini yükleyen sınıftır da aynı zamanda.

Kimlik kavramının düşünsel olarak önem kazanması da bu çağda gerçekleşir. Akılcılık ve ilerleme ilkeleri çerçevesinde kimlik, doğuştan mahkûm olunan bir “kültürel mensubiyetten” ziyade mantık yoluyla özgürleşilebilen bir kategori olarak tanımlanmaya başlar. Modernitenin, insanların “yaşamak istedikleri hayatı bizzat kendilerinin seçmelerin[e] imkân sağlayacağı”²⁹ düşüncesi hâkimdir. Kimlik böylelikle “olgu [olarak] değil inşa edilmiş aidiyet formları”³⁰ olarak tanımlanmaya başlanır. Aydınlanma düşünürleri, insanların zamanla bu aidiyet formlarından kurtulacaklarını ve evrensel bir insanlık şemsiyesi altında birleşeceklerini varsayar. Ancak aynı dönemde yükselişe geçen ulusal kimlik, toplum ve siyaset alanındaki önemini, Aydınlanma düşünürlerinin öngörülerinin aksine yitirmez.³¹ Ulusal devletlerin güç kazanmasıyla birlikte azınlıklara yönelik politikalar da gelişmeye başlar. Bu gelişmeler 20. yüzyılın Doğu Almanya’sını olduğu kadar Volksbühne’yi de yakından ilgilendirir; çünkü “azınlık gruplarının kendi ayrı kimliklerini, kurumlarını ve özyönetim taleplerini korumakta gösterdikleri azim”³² Volksbühne tiyatrosunun kimliğinin inşasında da kendini gösterir.

²⁹ Can Kakışım, “Sosyalist Hareketlerin Etnik Kimlik ve Azınlık Meselelerine Yaklaşımlarının Geçmişi ve Bugünü: Bir Paradigma Değişimi”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014, s.63.

³⁰ a.e., s. 64.

³¹ a.e.

³² a.e., s.67.

1.1 Almanya’da Feodal Yapı ve Coğrafi Bölünmüşlük

18. yüzyılda Avrupa’daki yönetim sistemleri mutlakiyetçidir ve ülkelerin sınırları bugünkünden farklıdır.

*“Orta Avrupa’nın o dönem siyasî haritası [...] yüzyıllar süren bir süreç sonucunda oluşur. Siyasî birimler bu süreçte miras, evlendirme, hediye etme veya savaş nedeniyle devamlı bölünür ve yeniden birleşir. Bu nedenle de ülkelerin sınırları son derece belirsizdir ve hiçbir devlet günümüzde olduğu gibi coğrafi açıdan bütünlüklü değildir.”*³³

Krallıklar ve derebeylikler tarafından yönetilen ve çoğu zaman mekânsal olarak da birbiriyle bağımsız bölgeler söz konusudur. Almanya için de aynı durum geçerlidir. “Prusya gibi bir krallık bile [...] dağılmış bir mülke sahiptir.”³⁴ Hâkimiyet Almanya’da 18. yüzyılın sonlarına dek birbirine bağlı toprakların saltanatı olarak değil, emperyal iktidar üzerinden tanımlanır.³⁵ Fransa gibi birçok kraliyet coğrafi bir bütünlük sağladıktan sonra bile Kutsal Roma İmparatorluğu adı altında birleşen Alman bölgeleri dağınık kalmaya devam etmiştir ve her bölgenin kendine ait yasaları ve kuralları vardır. Devlet ordusu, devlet idaresi, üniter bir maliye sistemi, Alman devletinde yaşayan tüm insanlar için ortak ve genel bir hukuk yoktur. Sadece ortak bir dış politikaya dair yaklaşımlar bulunur. Dolayısıyla halk da ortak bir yönetim altında yaşamaz; o da dağılmıştır ve Almanca bu bölünmüşlüğü bir arada tutan tek tük unsurlardan biridir.

Bu durum 1789’daki Fransız Devrimi’ne dek devam eder. Sonrasında yaşanan Napoleon Savaşları’nda Almanya’nın birlik olamaması büyük kayıplar vermesine sebep olur. Ancak bu savaşların sonucunda Almanya yavaş yavaş bütünlüklü bir coğrafi yapıya kavuşmaya başlar. Aynı zamanda Fransızlara karşı yürütülen “propagandacı düşmanlık” Alman kimliğinin güçlenmesine sebep olur.³⁶ Almanlığın dilden öte bütünlüklü sınırlar içinde ve ulus / millet kavramlarının çerçevesinde bir kimlik haline gelmesi, genel olarak ulus ve milletin kavramsal olarak önem teşkil etmeye başlamasıyla el ele gider. Bu Hobsbawm’ın da belirttiği gibi modern bir

³³ Jürgen Osterhammel, "Das 19. Jahrhundert", **Informationen zur politischen Bildung**, No:315, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 02/2012, s.4.

³⁴ a.e.

³⁵ a.e.

³⁶ a.e., s. 6.

olgudur ve örneğin İspanya Akademisi sözlüğünde 1925 yılına kadar “millet”in kesin tanımı yoktur. Ancak sonrasında “aynı etnik kökene sahip olan, genelde aynı dili konuşan ve ortak bir geleneği paylaşan insanların oluşturduğu kolektif” olarak tarif edilir.³⁷

1.2 Almanya’da Ulusallaşma ve Tiyatro

Osterhammel’e göre Almanya’daki bu bölünmüşlüğün bir diğer sonucu ise ulusal bir veya birkaç kültürel merkezin bulunmayışıdır. Fransa’daki kültürel hayat Paris’te ve İngiltere’deki kültürel hayat Londra’da yoğunlaşmışken, Almanca konuşulan bölgeler arasında Viyana, Münih ve Berlin’in yanı sıra birçok başka kültürel merkez bulunur. Bunların yükselişi veya yok oluşu da soylu bağışçıların angajmanına, başka bir deyişle maddi desteğine bağlıdır. Buradan da anlaşılabacağı üzere 19. yüzyıla kadar Alman yüksek kültürünün tarihi, şehirli burjuvazinin veya saraylıların elindedir.³⁸ Fransa’dan farklı olarak Almanya’daki düşünürler ve sanatçılar mutlakiyetçi hükümdarları devirmek değil, değiştirip eğitmek ister. Bunun en önemli aracı ise sanat ve kültür olmuştur. Bu anlamda tiyatroya ve edebiyata önemli bir işlev yüklenir. Erika Fischer-Lichte tiyatroyu Aydınlanma Çağı’nda burjuvazinin kendini monarşiden bağımsızlaştırma girişiminin bir aracı olarak tanımlar³⁹.

Bu düşüncenin en önemli temsilcilerinden biri Akademisyen ve Düşünür Johann Christoph Gottsched’dir (1700-1766). Gottsched Leipzig’de felsefe profesörüdür ve Leipzig Üniversitesi’nin Alman Cemiyeti’nin⁴⁰ kıdemli bir üyesidir. Almanya’da Aydınlanma Çağı’nın en önemli hedeflerinden biri de Alman dilini edebiyat ve bilimde güçlendirmektir ve Cemiyet, Gottsched döneminde en verimli dönemini yaşar. 1730 yılında Gottsched, Leipzig Üniversitesi’nde “şiir ve belagat” profesörü olarak görev alır. Gottsched’in ilk hedefi, başka dillerdeki tiyatro metinlerini “Almancalastırmak” olmasa da sonrasında özellikle Lessing’in çabalarıyla birlikte tiyatronun Almanlaşmasının önünü açar.

³⁷ Hobsbawm, **1780’den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçeklik**, çev. Osman Akinhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 31-32.

³⁸ a.e., s. 4-5.

³⁹ Fischer-Lichte, **Kurze Geschichte des deutschen Theaters**, s. 96.

⁴⁰ Almanca: “Teutschübende-Poetische Gesellschaft” sonrasında “Deutsche Gesellschaft”

18. yüzyılın başlarında tiyatro ekipleri Avrupa'nın hemen hemen her yerinde benzerlik gösterir. Çoğu zaman seyyar konumda olmalarının yanı sıra, belli bir derebeyine ya da krala bağlıdırlar. Sosyal statüleri toplum içinde düşüktür ve maddi güvenceleri yoktur. Bu nedenle yaptıkları işin seyirciler tarafından (bu halk ya da hükümdarlar olabilir) beğenilmesi, varlıklarını sürdürebilmeleri için hayatî önem arz eder. Bu nedenle de oyunların içeriği insanları eğlendirme hedefi gözetilerek belirlenir, politik ve eleştirel konular sansüre uğrar. Doğaçlamaya dayanan Commedia dell'Arte istisnaî bir konuma sahiptir. Bu tiyatronun oyunlarına sansür uygulamak, yazılı bir metne bağlı olmadıkları için zordur ve bu nedenle iktidar için de en büyük tehdidi teşkil etmişlerdir. Bu durum bir dönem tamamen yasaklanmalarına sebep olur. Tiyatronun edebîleşmesi, başka bir deyişle yazılı hale gelmesi bu süreçte gittikçe önem kazanır. İktidarın içerikleri daha iyi kontrol edebilme arzusunun da bu süreci hızlandırdığını öne sürmek mümkündür.

Gottsched de tiyatronun edebîleşmesini savunan biridir. Seyyar ekiplerin doğaçlama oyunlarının “komik” ve “hafif” içeriklerinden kurtulmak ve “ne kadar gösterişli olursa o kadar çok seyirci çeker” mantığından uzaklaşmak ister. Ona göre, tiyatronun görevlerinden biri seyirciye ahlakî bir mesajın duyuşsal bir biçimde aşılmasıdır.⁴¹ Bu bağlamda Gottsched, sadece doğaçlama oyunları değil, Shakespeare'i ve özellikle operayı da eleştirir. Ona göre, bunlar aklın kurallarına aykırıdır. Operayı soyluların “doğal olmayan” sanatı olarak tanımlar. Bunun karşısına burjuvazinin “doğal olan” dramatik tiyatrosunu koyar. Gottsched dramatik tiyatroyu burjuvazinin kendini algılama yetisini ve özgüvenini geliştirmeye uygun bir sanat biçimi olarak değerlendirir.⁴² Burjuvazinin kendini soylulardan özgürleştirme hedefi bu şekilde de dışa vurulur. Aydınlanma Çağı'nın anlayışına uygun bir biçimde, tiyatronun gerçekçiliğin, doğallığın ve mantığın kurallarına uyması gerektiğini, bunun ötesinde “iyi bir zevk / beğeni” anlayışına sahip olması gerektiğini savunur. Zevk / beğeni ise mantığa dayanan kurallara tabidir; bu kurallar da “değişmez bir biçimde doğayı örnek almakla” açıklanır.⁴³ Başka bir deyişle “Gottsched tiyatrosunu aydın

⁴¹ Brauneck, *Die Deutschen und ihr Theater*, s. 25.

⁴² Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, s. 89.

⁴³ a.e.

[burjuva] vatandaş için tasarlar. Bu vatandaş kurallı ve düzenli bir dram aracılığıyla doğanın ve toplumun temelinde yatan mantık kurallarını öğrenir.”⁴⁴

Friederike Caroline Neuber (“Neuberin” olarak bilinir) kocası Johann Neuber ile kurduğu “Neuber’sche Komödiantengesellschaft” adlı tiyatro topluluğunun yöneticisidir ve o dönemin en iyi oyuncularından sayılır. Aynı zamanda “Großer Blumenberg” adlı binada tiyatro etkinliklerini sürdürmek için görev alır. Lessing’in ilk oyunu *Der junge Gelehrte*’nin (*Genç Bilgin*)⁴⁵ yönetmenliğini yapar. Gottsched ile tanışmadan önce repertuvara, sahneye ve oyuncuların kamusal alandaki davranışlarına dair birtakım reformlar gerçekleştirir. Bu reformlar birçok anlamda örnek teşkil etmesinin yanı sıra toplulukta sahnelenen oyunlar büyük bir kitleye ulaşır.

Bu dönemde seyirciyi düzenli bir tiyatroyla tanıştırma çabası vardır. Bunun için Corneille, Racine ve Voltaire’in trajedileri (Almanca: “Trauerspiel”) ve Marivaux’nun komedileri Alman sahnelerinde oynanmaya başlar. Bu oyunlar örnek dram⁴⁶ olarak nitelendirilir. “Mekanik bir sahne büyüğü yaratan ve gülünç olan her şey sahneden atılır, tiyatronun ciddi konuların işlendiği bir yer olduğu kanısı yaygınlaşır.”⁴⁷ Oyuncuların metinden çıkıp yerli konuları malzeme eden doğaçlamalar yapmasına, Harlekin karakterine, müzik ve dans gösterilerine ve başka gösterişli etkinliklere karşı savaş açılır. Bu tutum, müzikli oyunları ve baleyi daha çok seven, eğlenmek isteyen feodal tiyatro sahiplerinin ve aynı zamanda halkın direnciyle karşılaşır. Bunun sonucu olarak Gottsched ve Neuberin’in en önemli hedeflerinden bir tanesi de seyircinin beğenisinde bir değişime yol açmak⁴⁸ olmuştur. Ancak bu değişimi sağlamak, başka bir deyişle entelektüel burjuvazinin, burjuva seyircinin beğenilerini dönüştürmesi o kadar kolay olmamıştır. Bu yolda farklı yöntemler geliştirilir: Hem oyun öncesi sahnelenen prologlar, seyirciyi oyunun içeriğine dair bilgilendirecek şekilde yazılmaya başlanır hem de seyirciyi tiyatroya çekmek adına broşürler hazırlanır. Bu broşürler sekiz sayfada ön oyunu ve oyunun kendisini açıklamayı

⁴⁴ a.e., s. 90.

⁴⁵ Lessing’in bu ilk oyununun Türkçe çevirisi bulunmamaktadır. Oyunun başlığını “Genç Bilgin” olarak çevirmek mümkündür.

⁴⁶ O dönem “örnek dram” beş bölüme ayrılan ve zamanın, mekânın ve eylemin birliğini sağlayan metinleri kasteder.

⁴⁷ Brauneck, *Die Deutschen und ihr Theater*, s. 25.

⁴⁸ Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, s. 87.

hedefler.⁴⁹ Aydınlanma Çağı'nın fikirlerini yayma amacı taşıyan *Haftalık Ahlak Dergileri* çıkarılır. Gottsched ve sonrasında Lessing de bu dergilerin yazarlarındandır. Bu yazıların merkezinde burjuva ailesi durur. Ailenin ortak yaşamın temel ve doğal düzenini yansıttığı düşünülür.⁵⁰ Bu düşünce o dönem yazılan Alman oyunlarına da yansır ve burjuva tragedyası (Almanca: "Bürgerliches Trauerspiel") adı altında yeni bir janr oluşturur. Lessing'in *Miss Sara Sampson* oyunu bu türün ilk örneği olarak bilinir. Bu oyunlar Antik Yunan tragedyalarında ve Fransız klasisizm eserlerinde baskın olan olağanüstü kahraman veya soylu karakterlerden vazgeçer ve bunların yerine burjuvazinin kendini özdeşleştirebileceği insanların hikâyesini koyar. Oyunlarda daima "iyi bir baba" figürü bulunur. Bu figür, mutlakiyetçi hükümdarları anlayışlı ve adil, bir nevi aydın bir yönetici olmaları yönünde eğitime çabası taşır. Önce de belirtildiği gibi bu figürde iktidarı devirme değil, eğitime çabası görülür.

Tiyatronun edebîleşme sürecinde yazarlar ve düşünürlerin yanı sıra oyunculuk mesleği de önem kazanır. Oyuncular artık zanaatkârlar olarak değil, dramatik sanatı ve içerdiği tüm idealleri iletme konusunda olmazsa olmaz sanatçılar olarak nitelendirilirler. Oyunculuğuyla meşhur ve oyunculuk teorilerine örnek olmuş August Wilhelm Iffland (1759-1814) 1796 yılında Berlin Ulusal Tiyatro'nun ve 1811'de tüm Kraliyet Sahnelerinin yönetimine layık görülür. Bu gelişmeler birçok kişide "liyakatli bir Alman tiyatrosu, bir ulusal tiyatro özlemini tetikler."⁵¹

Gottfried Ephraim Lessing (1729-1781), Alman tiyatrosunun bugüne kadarki en önemli yazar ve teorisyenlerinden biri olmasının yanında, Almanya'da tiyatronun ulusal bir kurum olması fikrini ilk ortaya atan kişilerdendir.⁵² Bu talep Lessing için aynı zamanda o çağın koşullarının apolitik, fakat eleştirel bir biçimde sorgulanması anlamına gelir ve "tiyatroda Fransız etkisinin üstünlüğüne karşı tutkulu bir kültür savaşını"⁵³ içerir. Bu üstünlüğün, Almanların kültürel kimliğini tehdit ettiği düşünülür.

⁴⁹ a.e., s. 98.

⁵⁰ a.e., s. 95.

⁵¹ Friedrich Michael, Hans Daiber, **Geschichte des deutschen Theaters**, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1990, s. 56.

⁵² Brauneck, **Die Deutschen und ihr Theater**, s. 11.

⁵³ a.e.

Erika Fischer-Lichte o dönemin aydın burjuvazisinin ve özellikle Lessing'in kurguladığı ulusal Alman tiyatrosunun hedeflerini şu şekilde özetler:

*“Yabancı ve özellikle Fransız edebiyatına eşdeğer bir Alman dramatik edebiyatının geliştirilmesi; sarayın yaşam tarzına muhalefet olarak burjuva değerlerinin ve burjuva özgüveninin ifade edilmesi; mutlakiyetçi derebeyliklerin çoklu devletlerine karşın ulusun birliğine bir çağrı. Bütün bunların ışığında Gottsched ve Neuberin tarafından başlatılan tiyatro reformlarını Ulusal Tiyatro bünyesinde tepe noktasına ulaştırmak.”*⁵⁴

1.2.1 Hamburg Ulusal Tiyatrosu'nun Kuruluşu ve Batışı

Ulusal tiyatro arzusu özellikle 1760'lı yıllarda sabit tiyatro binalarının inşasına yol açar. Yeni inşa edilen binaların yanı sıra eski binalar tiyatroya dönüştürülür.⁵⁵ 1767 yılında 12 iş insanı birleşir ve Hamburg Ulusal Tiyatrosu'nun maddî destekçisi olur. Yönetim kurulu dört kişi tarafından oluşturulur; bunların arasından Johann Friedrich Löwen Genel Sanat Yönetmeni olarak, Lessing ise danışman ve dramaturjik-eleştirel görevler için işe alınır⁵⁶ ve bu esnada *Hamburg Dramaturjisi*'ni⁵⁷ yazar.

Bu eser Lessing'in Hamburg Ulusal Tiyatrosu kapsamında çıkan her oyunla birlikte⁵⁸ eklemeler yaptığı eleştirel “defterlerden” (Almanca: “Blätter”) oluşur ve temel amacı “hem yazarın hem oyuncunun bu tiyatroda atacağı her adıma eşlik etmesidir.”⁵⁹ Ancak oyuncuların eleştiriye kapalı olması, baskıda yaşanan gecikmeler ve bu nedenle eleştirilerin güncelliğini kaybetmesi; aynı zamanda tiyatro yönetiminin seyircinin beğenisini gözeterek seçtiği oyunları sahneleme kararı, Lessing'in yazar ve eleştirmen olarak motivasyonunu kaybetmesine yol açar.⁶⁰

“Bu koşullarda tiyatro defterlerinin karakteri değişir. Eleştirilerin içeriği ve şekli gittikçe başlangıçta duyurulan hedeflerden farklılaşır. Bunların sonucunda Lessing

⁵⁴ Fischer-Lichte, **Kurze Geschichte des deutschen Theaters**, s. 109-110.

⁵⁵ a.e., s. 109.

⁵⁶ a.e., s. 110.

⁵⁷ *Hamburg Dramaturjisi*'nin Türkçe çevirisi bulunmamaktadır. İngilizce olarak Bkz. **Hamburg Dramaturgy by G.E. Lessing**, Ed. Natalya Baldyga, Londra, Routledge, 2021.

⁵⁸ Eser son olarak 104 oyunu kapsar ve bu şekilde yayınlanır.

⁵⁹ Gotthold Ephraim Lessing, **Hamburgische Dramaturgie**, Stuttgart, Reclam, 2006, s.11.

⁶⁰ a.e., s. 656.

sahnelenen oyunları tiyatroya dair ilkesel düşüncelerini kaleme almak için birer vesile olarak görmeye başlar.”⁶¹

Hamburg Dramaturjisi, temelinde farklı fikirleri bir araya getiren bir tiyatro eleştirileri serisidir⁶² ve hiçbir zaman sistemli bir biçimde “dramın poetikasını” oluşturmaya hedeflemez. 95. oyunun sonunda Lessing bunu okuyucusuna şu şekilde hatırlatır:

“[...] bu defterler dramatik bir sistem içermeye iddiasında değildir. Bu nedenle dile getirdiğim sorunların çözümünü bulmakla yükümlü değilim. Düşüncelerim birleşmeyebilir hatta birbirine zıt olabilir, bu düşünceler sizin de düşünmeniz için malzeme sunar. Buraya sadece Fermenta Cognitionis⁶³ serpiştiriyorum.”⁶⁴

Bu yazıların bir diğer önemli odağı, Aristoteles’in *katarsis* kavramını eleştirel bir biçimde yeniden ele alıp yorumlamasıdır. Birçok düşünür bu yorumların yanlış ve hatalı olduğunu öne sürer ve bu konu *Hamburg Dramaturjisi*’nin alınılanmasında büyük tartışmalara yol açar. İçerikle ilgili bu tartışmalara rağmen Lessing’in, mevcut tiyatro geleneğinin işleyiş şeklini değiştirdiği, 18. yüzyıl burjuvazisini ve hümanizmini merkeze alan yeni bir dram teorisi yarattığı söylenebilir. Başka bir deyişle Lessing “[g]eleneği inceleyip güncelleştirerek modernize e[der].”⁶⁵ Bu güncelleştirme aynı zamanda kendini Yunan tragedyasının uzantısı ve tamamlayıcısı olarak algılayan ve soylu kesime hitap eden Fransız klasisizmine karşı Alman tiyatrosunu geliştirmeyi hedefler.

“Kendine ait bağımsız bir tiyatro geliştirmek yerine 17. yüzyıldan kalma soylu bir tiyatro kültürünü ideal kabul ederek taklit etmek hem geçmiş bir çağın toplumsal düzenine hem de başka bir devlete biat etmek anlamına gelir.”⁶⁶

Almanlara özgü bir ulusal tiyatro geliştirmeyi hedeflerken Lessing hem ulusal kimlik anlayışını güçlendirmek hem de aydın burjuvazinin mutlakiyetçi düzenden özgürleşmesine yarayacak düşünsel bir alan sunmak ister.⁶⁷ 18. yüzyılda aile ve özel

⁶¹ a.e., s. 656.

⁶² a.e., s. 657.

⁶³ Bu Lessing’in kendi ürettiği bir sözcüktür ve “kavrayışın mayası”, Almanca “Sauerteig der Erkenntnis” gibi okunabilir.

⁶⁴ Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, s. 480.

⁶⁵ a.e., s. 664.

⁶⁶ a.e., s. 662.

⁶⁷ a.e., s. 658.

sektör ile siyaset arasında edebî bir kamusal alan oluşur. Bu kamusal alanda kentliler felsefe, teoloji, ahlak ve sanat gibi konularda kişisel düşüncelerini paylaşıp tartışır. Aydınların müzakereleri mutlakiyetçiliğin bile değiştirilebilir olduğu düşüncesini yaygınlaştırır.⁶⁸ Lessing de teorilerini bu gelişmeler çerçevesinde üretir ve *Hamburg Dramaturjisi* aydın seyirciyi kendi eleştirel bakışını geliştirmeye teşvik eder. Schiller kitabın yayımlanmasından otuz yıl sonra Goethe'ye yazdığı mektupta *Dramaturji*'yi okuduğunu, metnin hem zekice hem de eğlendirici olduğunu, Lessing'in o dönemin Almanları arasında sanata dair en net, en keskin ve aynı zamanda liberal düşünen insan olduğunu yazar.⁶⁹ Hatta “sadece onu okursak Alman tiyatrosunun en iyi yıllarının geçmişte kaldığına inanmalı; günümüzde sanata dair yapılan yorumların ne kadarı onunla aşık atabilir ki”⁷⁰ der.

Görüldüğü üzere *Hamburg Dramaturjisi* birçok Alman yazar ve entelektüel için yol gösterici olmuştur. Sadece eğitim amaçlı yazılmış edebî bir eser olarak ele alınmaktansa genel tarihî bağlamı içinde okunduğunda burjuvazinin mutlakiyetçi düzenden özgürleşme sürecini anlatan bir metin olarak önem kazanır.⁷¹ Aynı zamanda eser Hamburg Ulusal Tiyatrosu'nun kuruluşundan kapanışına kadar olan sanatsal ve düşünsel süreci kapsamlı bir şekilde anlatır. Lessing bu tiyatronun düşünsel ideallerini ve çelişkilerini kaleme alırken aynı zamanda teatral bir akademinin kuruluşunu hedefler. Akademide oyuncuların “bedensel anlatı” konusunda eğitilmesini amaçlar. Oyuncular için bir emeklilik hesabı oluşturarak sosyal güvencenin sağlanması da bir diğer gayesidir. Neuberin'in ve Gottsched'in öncelikli saydığı reform çabaları Hamburg Ulusal Tiyatrosu kapsamında hayata geçer ve bu, diğer tiyatrolar için de bir örnek teşkil eder. Ancak oyuncuların toplum içindeki konumu gibi konular seyirci için önemli değildir. Aynı şekilde sahnelenen içeriklerin sanatsal ve ideolojik özellikleri seyircinin ilgisini çekmediğinden, beğenisini kazanmaya da yetmez. Bu nedenle tiyatro bir süre sonra yeniden seyyar sahnelerin repertuvarlarından çok farklı olmayan oyunlar sergilemek zorunda kalır. Hatta Hamburg Senatosunun, Fransız bir oyuncu ekibine ikamet ve oynama izni vermesi üzerine Hamburg Ulusal Tiyatrosu sahnesini

⁶⁸ a.e., s. 658.

⁶⁹ a.e., s. 650.

⁷⁰ a.e.

⁷¹ a.e., s. 658.

dolduramaz hale gelir ve maddî açıdan büyük bir çöküş yaşar. Maddî destek sağlayan on iki iş insanı da tiyatroyu iflastan kurtaramaz. Böylelikle Hamburg Ulusal Tiyatrosu projesi iki sene gibi kısa bir sürenin sonunda sona erer.

“Lessing, Hamburg gibi varlıklı bir şehirde yaşayan burjuva seyircinin entelektüel tiyatro reformcularının hedeflerini benimsememesini ve gerekli desteği vermemesini anlamakta güçlük çeker.”⁷²

Aynı zamanda *Hamburg Dramaturjisi*’nin sonsözünde “daha devlet olamamış Almanlara bir Ulusal Tiyatro kurmanın fazla iyimser bir buluş”⁷³ olduğunu itiraf etmek zorunda kalır. Erika Fischer-Lichte, Hamburg’taki başarısızlığın sebebini şu sözlerle açıklar: 18. yüzyıl burjuvazisi kendini “kültür taşıyan bir sınıf”⁷⁴ olarak algılamaz ve kültürel üretimin maddî destekçisi olmaz. Böylelikle tiyatrolar yeniden derebeyliklerin yönetimine geçer ve bu sefer “Saray ve Ulusal Tiyatro” adı altında 1776’da Viyana’da, 1777’de Mannheim’da, 1786’da Berlin’de ve 1789’da Münih’te tiyatrolar kurulur. Bu yeni düzenlemenin ardından da tiyatronun “Almancalaşma” süreci devam eder; ancak bunun sebebi ideolojik değil ekonomiktir. Derebeylerin amacı halka Almanca tiyatroyu kazandırmaktan ziyade kendi maddî durumlarını düzeltmektir ve Alman ekipleri ne de olsa Fransız ve İtalyan ekiplerinden daha uygun fiyatlıdır.⁷⁵ Tiyatroların derebeylerin ve dolayısıyla “devletin” elinde bulunması, iktidarın tiyatroyu kullanarak halkını istediği yönde etkileyip eğitmesine imkân sağlar. Devletin bu süreçte tiyatroya bir diğer müdahale yöntemi de sansürle olur. Tiyatro metinlerinin gittikçe edebîleşmiş, yani yazılı hale gelmiş olması devlet sansürünü kolaylaştırır.

Tiyatroda sanat yönetmenliği pozisyonunun önem kazanması da bu döneme denk gelir. Sanat yönetmeni hem tiyatronun ekonomik olarak kendi ayakları üstünde durabilmesini sağlamakla hem de repertuarın içeriğini ve gösterilerin aksamadan gerçekleşmesini gözetmekle yükümlüdür. Aynı zamanda tüm işe alma ve işten çıkarma işlemleriyle, tiyatrodaki satış yapacak büfelerin ruhsatlarıyla ve tiyatro

⁷² Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, s. 111.

⁷³ Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, s. 509.

⁷⁴ Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, s. 112.

⁷⁵ a.e.

kapsamında gerçekleşecek yan etkinliklerle ilgilenir. Sanat yönetmeni devletin ve iktidarın çıkarlarına uygun hareket etmekle yükümlüdür, bu anlamda devlete eleştiri olarak algılanabilecek oyunları programından çıkarmak ya da baştan hiç dahil etmemek görevleri arasında yer alır.⁷⁶ Bu pozisyona hem soylular hem de burjuvaziden kişiler getirilebilir; ancak Neuberin gibi 17. ve 18. yüzyılda bir tiyatronun müdürlüğünü yapmış kadınlara bu dönemden sonra rastlanmaz. Buradan da anlaşılacağı üzere Gottsched, Neuberin ve Lessing gibi tiyatro reformcularının bahsi geçen idealist hedefleri gerçekleşmez. Yine opera ve müzikallerle basit duygusal aile oyunlarının sergilendiği bir repertuvar hazırlanır. Tiyatronun kimliği derebeyler ve seçtikleri sanat yönetmenleri tarafından ulusal idealler doğrultusunda inşa edilmeye çalışılırken içerikler daha çok seyircinin beğenisi ve ihtiyaçları doğrultusunda belirlenir.

Ancak oyuncular yeni konumlarından memnundur: Seyyar hayatlarından kurtulup yerleşik düzene geçerler, hatta saray memuru konumuna gelip emeklilik maaşına hak kazanırlar. Oyuncular yeni kazandıkları haklara müteşekkik bir şekilde derebeylerine ve saraya / devlete gönülden bağlı muhafazakârlara dönüşmeye başlarlar. Oyunculuk sanatının prestijinin ve toplumsal imtiyazlarının artmasıyla birlikte yeni oyunculuk teorileri ve yöntemleri de gelişir. Tiyatro, “edebiyatı ileten bir kurum olmaktansa oyunculuk sanatının bir mekânı”⁷⁷ olmaya evrilir ve seyircinin merakı gittikçe içerikten çok oyuncunun rolüyle ilettiği “insan ruhuna”⁷⁸ yönelir. Burjuva seyircisi genel olarak bu yeni gelişmeleri destekler ve daha hafif içeriklerin sergilenmesi sayesinde “[...] sonunda kendini kötü hissetmeden eğlence ihtiyacını tatmin edebilmeye”⁷⁹ başlar.

1.2.2 Weimar Saray Tiyatrosu

1791 yılında Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) Weimar Saray Tiyatrosu’nun sanat yönetmeni olarak görevlendirilir. Sanatçı 1796 yılında Friedrich Schiller’i (1759-1805) de tiyatrosuna dahil eder. 26 sene yönettiği bu tiyatrodaki Goethe,

⁷⁶ a.e., s. 113-114.

⁷⁷ a.e., s. 138.

⁷⁸ a.e., s. 138.

⁷⁹ a.e., s. 114.

Schiller ile bir “örnek sahne” kurmaya çalışır. Bu dönemde sahnelenen Goethe’nin *Götz von Berlichingen*⁸⁰ (1771) ve Schiller’in *Kabale und Liebe*⁸¹ (1784) oyunları Aydınlanma Çağı’nın burjuva ideallerini icra etmeye çalışır ve bu açıdan Lessing’in izini sürerken aynı zamanda Weimar döneminde yükselen burjuva tiyatrosuna karşı bir duruş sergilemeye başlarlar. Bu iki şair artık “doğal” olandan uzaklaşmak ve “sanatsal” olana yaklaşmak gerektiğini öne sürerler. Goethe 1788’de yazdığı bir makalede “haz duyduğumuz şey olayın kendisini değil, taklidini görmektir, doğadan değil sanattan keyif almaktır, bireyselleşme sürecini değil sonucu izlemektir”⁸² der. Bu doğrultuda burjuvazinin kendini özdeşleştirebileceği “günlük hayatın” karakterlerinden uzaklaşırlar ve mitolojik karakterlere veya soylulara dönerler. Schiller “bireyler değil de idealize edilmiş maskelerden”⁸³ söz eder. Aynı zamanda diyalogları dizeler halinde (Almanca: “Jambus”) yazarak seyircinin karakterlerle özdeşleşmesini engellemek isterler. Bu yöntemler özellikle Goethe’nin *İphigenie auf Tauris*⁸⁴ oyununda ve Schiller’in *Don Carlos* oyununda görülebilir. Bu iki yazarın estetik ve içeriksel reformlarını o dönemin siyasî ve felsefî gelişmeleri çerçevesinde değerlendirmek gerekir.

Goethe ve Schiller’in reformlarını anlamak için Napolyon’un damgasını vurduğu tarihsel arka plana bakmakta yarar var. Fransız Devrimi sonrası Napolyon kendini imparator ilan eder ve Almanya’daki on altı derebeylik bu yeni imparatorluğun himayesi altındaki Rhein Birliği’ne katılır. 1813-1814’te gerçekleşen kurtuluş savaşları, Alman ulus devletini arzulayan liberal burjuvazide şiddetli bir vatanseverliğe yol açar. “Dışarıdan gelen [Fransız] düşmana karşı ‘Krallık ve Halk’ arasında kısa bir süre için ittifak oluşur.”⁸⁵ Goethe’yle yakın bir ilişkide olan Weimar Dükü Carl August da bu vatanseverler arasında yer alır. Goethe ve Schiller sanatsal icraatlarında bu gelişmelere karşı apolitik bir duruş sergilemiş gibi görünseler de Almanlara özgü olduğu düşünülen liberal mutlakiyetçi düzeni desteklerler ve buna

⁸⁰ Bkz. Johann Wolfgang Goethe, **Demir Elli Şövalye**, çev. Saffet Günersel, Ankara, Öteki Yayınevi, 1998.

⁸¹ Bkz. Friedrich Schiller, **Hile ve Sevgi**, çev. Lütfi Ay, Yahide Özveren, y.y., MEB, 1951.

⁸² Fischer-Lichte, **Kurze Geschichte des deutschen Theaters**, s. 144-145.

⁸³ a.e., s. 144.

⁸⁴ Bkz. Goethe, **İphigenie Tauris’te**, çev. Mehmet Bilgiç, Ankara, Dorlion Yayınları, 2019.

⁸⁵ Brauneck, **Die Deutschen und ihr Theater**, s. 59.

paralel olarak yeni oluşmakta olan Alman ulusal kimliğine uygun idealler yaratmaya çalışırlar. Bu idealler felsefede o dönem zirveye ulaşan Alman idealizmiyle de yakından ilişkilidir. Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) ve bugün en çok bilinen Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) gibi filozofların temsilcisi olduğu bu akım o dönemde “tipik Alman”⁸⁶ olarak görülür ve Fransız rasyonalizmiyle İngiliz ampirizmine karşı net bir duruş sergilerler.⁸⁷

Bu anlamda Alman tiyatrosu ve edebiyatı da hem idealizm akımından etkilenir hem de kendine özgü sanatsal dilini bulma arayışını sürdürür. Weimar klasisizmi bu bağlamda bir dönüm noktası olarak görülebilir. Goethe ve Schiller’in kurduğu tiyatro kendini açıkça bir deney sahnesi⁸⁸ olarak tanımlar ve Alman Aydınlanma Çağı’nın ideallerine seyirciyi eğiterek ulaşmayı hedefler. Goethe yeni bir düzenin devrimle veya cumhuriyetçi-liberal çabalarla değil, tiyatrodaki akıl ve insanlık öğretene bir eğitimle kurulacağına inanır.⁸⁹ Ona göre tiyatro Schiller’in deyimiyle “ahlakî bir kurum”dur.⁹⁰ Weimar Saray Tiyatrosu’nda oluşturduğu ansamblı da bu doğrultuda eğitmeye çalışır ve bu kapsamda *Oyuncular İçin Kurallar* adlı eseri⁹¹ yazar. Bu kurallar arasında doğru telaffuz, şivesiz konuşma, düzgün beden dilinin yanı sıra oyuncunun toplumdaki saygın duruşu yer alır. Goethe’nin tiyatroya bakış açısı Neuberin, Gottsched ve Lessing’de de görülen bir geleneğin uzantısı olarak değerlendirilebilir. Ancak bu isimlerden farklı olarak Goethe, “Almanya’da o zamana dek bilinçli olarak yaratılmamış bir ansambl sanatı yaratır.”⁹² Bu durum Weimar Tiyatrosu’nun bir nevi “sanat okulu” olarak algılanmasına da yol açar. O dönemde gittikçe önem kazanan “birey ve özne” kavramları bu sanat okulunda da öne çıkar. Goethe’ye göre seyircinin bireysel gelişimi ancak gösteriyi özerk bir sanat eseri olarak algılayıp onunla estetik bir mesafe kurmasıyla mümkün olur.⁹³ Bu doğrultuda Sophokles, Euripides,

⁸⁶ a.e., s. 57.

⁸⁷ a.e.

⁸⁸ Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, s. 150.

⁸⁹ Brauneck, *Die Deutschen und ihr Theater*, s. 70.

⁹⁰ Friedrich Schiller bu terimi ilk defa 1784 yılında yaptığı bir konuşmada kullanmış. Konuşmanın metni için Bkz. Friedrich Schiller, “Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet”, çevrimiçi, Projekt Gutenberg, 06 Ocak 2023.

⁹¹ Bkz. Goethe, “Regeln für Schauspieler”, Haz. Jens Roselt, *Seelen mit Methode: Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin, Alexander Verlag, 2005, s. 175-191.

⁹² Michael Daiber, *Geschichte des deutschen Theaters*, s. 88.

⁹³ Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, s. 160.

Shakespeare, Corneille, Moliere ve Voltaire gibi yazarların eserlerini Alman ideallerine uygun bir biçimde yeniden ele alır. Bu yazarların metinlerini seçmesinden anlaşılacağı üzere Goethe'nin edebiyat anlayışı uluslararası yahut uluslar aşırıdır; “ulusal edebiyatın artık pek bir şey söyleyemeyeceğini, dünya edebiyatı çağının geldiğini”⁹⁴ öne sürer.

Goethe ve Schiller; Neuberin, Gottsched ve Lessing gibi tiyatro vasıtasıyla insanlara Alman kimliğini ve ideallerini aşlamayı hedefliyor olsalar da onlardan farklı olarak yalnızca Almanca eserlerin oluşturduğu bir repertuvardan ve Alman oyuncularından oluşan bir ansambldan yana değildirler. Goethe'nin ortaya attığı “dünya edebiyatı” anlayışıyla da paralel olarak klasik metinleri Alman ideallerine uygun şekilde uyarlamayı önerirler. Tiyatroda doğallık ilkesini sanatsalla değiştirmeyi hedeflerler. Bu sanatsallık, estetik mesafeyi imler: Her ikisi de burjuva seyircinin kendini oyuncularla özdeşleştirmesini değil, sanatsal bir mesafeden insanlığın gerçeklerini izlemesini isterler. Goethe ve Schiller'in Weimar döneminde geliştirdiği düşüncelerin ve eserlerin günümüze dek Alman ulusal kimliğinin ve kültürünün temellerini oluşturduğunu iddia etmek yanlış olmaz. Öyle ki Brauneck'in de öne sürdüğü gibi, günümüzün Alman nasyonalistleri “neden Almanya?” sorusuna hala “çünkü Goethe, çünkü Schiller” diye cevap verir.⁹⁵ Bu anlamda Nasyonal Sosyalist Parti'nin 1924'ten itibaren Weimar Tiyatrosu'nda parti toplantıları düzenlemiş olması da tesadüf değildir.

Weimar Saray Tiyatrosu, Weimar klasisizmi dönemi, Goethe ve Schiller zamanla ulusal kimliğin birer simgesi haline gelirler. Bunun yanı sıra Weimar Saray Tiyatrosu'nda, Neuberin ve Gottsched'in ilk adımlarını attığı ve sonrasında Lessing'in Hamburg Ulusal Tiyatrosu'nda gerçekleştirmeye çalıştığı ilkeler hayat bulur. Goethe'nin tiyatroyu 26 sene gibi uzun bir süre yönetmiş olması, tiyatronun kimliğini inşa edebilmesinin ve Almanya'da belli bir konuma ulaştırmasının önünü açar. “Diktatörce”⁹⁶ bir biçimde olsa da Goethe'nin çeyrek asır boyunca sanatsal ideallerini pratiğe dökmeye, öğretmeye ve geliştirmeye fırsatı olur. Bu süre içinde tiyatro, seyirci

⁹⁴ a.e., s. 157.

⁹⁵ Brauneck, **Die Deutschen und ihr Theater**, s. 12.

⁹⁶ Michael, Daiber, **Geschichte des deutschen Theaters**, s. 61.

nezdinde de belli bir kimliğe bürünür. Seyirci oyunları izlerken ne tarz bir estetikle karşılaşacağını, hangi oyunculuk stiline hâkim olacağını ve repertuvarda nasıl içeriklerin gösterileceğini bilir. Weimar Tiyatrosu'nun vatansever ve aynı zamanda apolitik bir kurum olduğunun da bilincindedir.

1.2.3 Alman Tiyatrosunda Modernleşme

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Almanya'nın sanayileşmesine bağlı olarak sosyal ve siyasi yapılar büyük bir değişime uğrar. Bu değişimle birlikte kültürel odak noktaları oluşur ve insanların popüler eğlence mekânlarına ihtiyacı artar. İşletme serbestliğinin gelmesiyle birlikte birçok özel tiyatro kurulur. O dönem açılan özel tiyatrolar arasında halen faaliyet gösteren Deutsches Theater Berlin⁹⁷ sayılabilir. Wilhelmstädtsche Theater adıyla 1848'de kurulan bu tiyatro, "1848-1849 devriminin atmosferini yaşatmaya devam eder"⁹⁸. Bu ve benzeri özel tiyatrolar uzun bir süre sansür yasasına tabi olurlar. 1851'de yürürlüğe giren sansür yasası 1918'e kadar sürer. Bu sansürün uygulanma görevi polise verilir ve yazılan tüm metinler onay alınmak üzere prova öncesi polisin kontrolünden geçer. Sansür uygulayıcıları oyun metinlerine uygun gördükleri biçimde kısaltma ve eklemeler yaparlar. Sansür bununla kalmaz: Provalarda söylenen sözlerin metinde yazarla birebir aynı olduğuna dair de denetim yapılır.⁹⁹ Deutsches Theater Berlin'de sansüre yakalanmamak adına politik göndermeleri olmayan hafif oyunlar tercih edilir, fakat bunların içine zamanını eleştiren ve alaya alan imalar yerleştirilir. Bu anlamda resmî makamların uyarıları tiyatronun yönetimini korkutmaz. Tiyatro, bu duruşu sayesinde 1883 yılında bir anonim şirkete satılmasına rağmen günümüze dek varlığını sürdürür.

Bahsi geçen işletme özgürlüğü oyuncular için geçerli değildir, onların hakları ve emekleri sömürülmeye devam edilir. Yaptıkları iş bir meslekten çok sanatsal bir faaliyet olarak görülür ve bütünüyle tiyatronun işletmesine tabi sayılırlar. Tiyatronun ayakta kalması için hayati önem taşıyan seyircinin beklentisini karşılamadıkları takdirde sözleşmeleri yeni sezonun başlamasından itibaren 6 hafta içinde feshedilebilir. Tiyatro yönetimleri bu sebepten aynı rol için birçok oyuncuyu angaje

⁹⁷ Deutsches Theater Berlin günümüzde kurumsal tiyatrolar arasındadır.

⁹⁸ Brauneck, **Die Deutschen und ihr Theater**, s. 76.

⁹⁹ a.e., s. 74-75.

eder, sonrasında da sadece “en iyi” olanını sezonun sonuna kadar tutar.¹⁰⁰ Tiyatro işleticileri bu tarz haklarını korumak adına 1846’dan günümüze kadar aynı isimle faaliyet gösteren Alman Sahneler Derneği’ni (Almanca: “Deutscher Bühnenverein”) kurarlar.¹⁰¹ 1871 yılında ise sahne çalışanlarının haklarını koruyacak, sendika benzeri Alman Tiyatro Çalışanları Kooperatifi (Almanca: “Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger”) kurulur. 1892’de çıkan bir yasa, sözleşme suiistimallerine karşı oyuncularını korumaya alır. Bu gelişmelere rağmen çok az sayıda tiyatro, oyunculara emeklilik maaşı ya da “merhamet emekliliği” hakkı sağlar. Zor duruma düşen oyuncular yardım fonlarına ya da imarethanelere muhtaç olur. Kostüm ve yol masraflarından kendileri sorumlu tutulurlar.¹⁰² Sanayileşmeyle birlikte yükselen mülk sahibi burjuvazinin gölgesindeki oyunculuk gittikçe yapısal olarak prekarya bir işçiliğe dönüşür. Bu durum o dönemin genel sosyal sorunlarının bir yansıması olarak görülebilir. “Yoksulluk sorunsalı 19. yüzyıl ortası itibarıyla merkezî bir konu haline gelir ve 20. yüzyılın başlarına kadar devam eder.”¹⁰³

Tam bu dönemde Gerhart Hauptmann (1862-1946) *Dokumacılar*¹⁰⁴ adlı oyununu kaleme alır. 1892’de yazdığı bu oyun 1880-1900 yılları arasında ortaya çıkan natüralizm akımından etkilenmiştir ve Almanya’da bu akıma ait nadir oyunlardan biridir. Henrik Ibsen’in *Nora*, August Strindberg’in *Baba*, Maxim Gorki’nin *Ayaktakımı Arasında*, Lev Tolstoy’un *Karanlığın Gücü* eserleri de bu akımdan sayılır. “Natüralizm bu enternasyonallığı dolayısıyla [Almanya’daki] nasyonal-muhafazakâr kesimin düşmanı ilan edilir.”¹⁰⁵

“Tüm ‘modern’ akımların tahripkâr/devrimci politik eğilimleri olduğundan şüphelenilir. [...] Natüralizm 1894 ve 1895 yıllarında Berlin’de Alman Parlamentosu’nda ve Paris’te Fransız Milletvekilleri Odası’nda ihtilal tasarıları ve anarşist devrim söylentileri bağlamında tartışılır. İlk defa edebî bir akım hükümet düzeyinde bir münakaşa konusu haline gelir.”¹⁰⁶

¹⁰⁰ a.e., s. 76.

¹⁰¹ a.e.

¹⁰² a.e., s. 77.

¹⁰³ a.e., s. 78.

¹⁰⁴ Gerhart Hauptmann, *Dokumacılar*, çev. Hüseyin Salihoğlu, İstanbul, İmge Kitapevi Yayınları, 2018.

¹⁰⁵ Brauneck, *Die Deutschen und ihr Theater*, s. 83.

¹⁰⁶ a.e.

Natüralizmin ana parolası realizmde de olduğu gibi “gerçeklik”tir. Ancak realizm “gerçek” olanı güzelleştirip estetize eder ve daha ziyade burjuva sınıfının hayatını resmederken natüralizm hem çirkin olanın tasvirinden geri durmaz hem de işçi sınıfının koşullarına odaklanır. Natüralizm akımıyla birlikte tiyatrolar burjuvazinin kalesi olmaktan çıkmaya başlar ve yeni bir sınıfın hedeflendiği mekânlar haline gelir. Bu da tiyatrolarda yeni bir kimlik siyasetinin geliştiğinin göstergesidir.

Dokumacılar bu akımın önemli örneklerinden biridir. Metin, Silezyalı dokumacıların 1844 yılında gerçekleştirdikleri ayaklanmaya dayanır ve sosyal dram kategorisinde değerlendirilir. Yayımlandığı yıl sansüre uğrayarak yasaklanır. Sebep olarak “halkın sosyal-demokrat kesiminin bu oyundan etkilenip eylemlere katılacağı ve sınıf düşmanlığı güdeceği”¹⁰⁷ gösterilir. Bu nedenle prömiyer ancak 1893 yılında Bağımsız Sahne (Almanca: “Freie Bühne”) adlı derneğin bünyesinde yapılır ve çok büyük yankı uyandırır. Berlin’deki Deutsches Theater da bu oyunu bir yıl sonra Silezya şivesiyle sahnelemek ister ve oyunun yasaklanmaması gerektiğine dair argümanlar üretir. Bunlardan biri oyunun tarihî bir temeli olduğunu öne sürmek olur. İkinci argüman ise pahalı biletler dolayısıyla “şiddet eylemlerine veya toplumsal rahatsızlığa yol açacak insanların bu tiyatroya zaten gelemeyecek oluşu[dur]”¹⁰⁸. Oyunun yasaklanmasına karşı protestolar düzenleyen diğer tiyatrolar da Deutsches Theater’in bu çıkışından sonra işçi sınıfının karşılayabileceği ucuz bilet fiyatlarını Deutsches Theater’in bilet fiyatlarına yükseltir ve bu durum polis memurlarını ikna etmeye yeterli olur.¹⁰⁹ Görüldüğü üzere sınıf bilincinin yükseldiği bu dönemlerde, Marx *Manifesto*’yu neredeyse 50 yıl önce ve *Kapital*’in ilk bölümlerini 1885 yılında yayınlamışken, işçi sınıfının varoluşsal dertlerini resmeden bu oyun otoriteler tarafından büyük bir tehlike olarak değerlendirilir. Tiyatronun aydın burjuvanın domine ettiği bir alan ve bir eğitim aracı olarak nitelendirildiği bu dönemde sahnelenen içeriklere büyük bir güç atfedilir. Bu gücü dolayısıyla oyunun işçi sınıfını ayaklandırmaktan korkulur ve bunu önlemek adına işçi sınıfının oyunu seyretmesi yüksek bilet fiyatları yoluyla engellenir. *Dokumacılar*’ın tartışma yaratan içeriğinin yanı sıra biçimine dair de önemli noktalar bulunur. Wilhelm Bölsch oyunun

¹⁰⁷ a.e., s. 86.

¹⁰⁸ a.e.

¹⁰⁹ a.e.

yayımlandığı yıl yazdığı eleştiri yazısında, oyunun “şimdiye dek yazılmış oyunlar arasındaki en tuhaflarından biri”¹¹⁰ olduğunu söyler. Seyircinin her perdede düzenli olarak karşılaştığı bir kahramanın olmadığını, hatta merkezî hiçbir karakterin olmadığını öne sürer.¹¹¹ Üstelik Hauptmann’ın var olan formların hiçbirini kullanmadığını, bütünüyle yeni bir form yarattığını iddia eder.¹¹² Bu yapısal yenilikler, oyunun yazıldığı dönemin içinden geçtiği büyük değişimin bir yansımasıdır: Kahramanlık ve bireysellik kavramları, sınıfsal eşitsizliğin ve sosyal konuların gölgesinde kalır.

Tam bu dönemlerde “tiyatronun ulusallıkla olan bağıını kurma çabalarından da vazgeçilir.”¹¹³ Halihazırda var olan özel tiyatrolara ve devlet tiyatrolarına ek olarak 1889 yılında faaliyete geçen Özgür Sahne benzeri tiyatro dernekleri kurulur. Bunlardan biri de Özgür Sahne’ye yapısal olarak çok benzeyen ve ondan bir sene sonra kurulan Özgür Halk Sahnesi’dir (Almanca: “Freie Volksbühne”). İkisi de kooperatif temelli derneklerdir ve sansür yasasına yakalanmamak için kapalı gösterimler yaparlar. Derneklerin aktivite masrafları dernek üyelerinin aidatları ile karşılanır.¹¹⁴ İki derneğin arasındaki en büyük fark, Özgür Halk Sahnesi’nin Özgür Sahne’de benimsenen hiyerarşik yapıya karşın demokratik bir yapı oluşturmaktır. Özgür Halk Sahnesi aynı zamanda Sosyal Demokrat Parti’ye ideolojik ve fiilî olarak bağlıdır. Bu dernek kapsamında o dönemin solcuları arasındaki çelişkiler de çok açık bir biçimde görünür olur. Kurucusu Bruno Wille solcu ve entelektüel bir perspektif benimser ve “Halk İçin Sanat” sloganıyla burjuvazinin kültürel mirasının işçi sınıfına iletilmesi gerektiğini savunur. Sınıfsal kolektifi değil bireyselliği yüceltir. Eski zabıt kâtibi Julius Türk ise Sosyal Demokrat Parti’nin değerlerine göre hareket edilmesi gerektiğini öne sürer ve Özgür Halk Sahnesi’ni sınıfsal konuların tartışılacağı bir forum olarak değerlendirir.¹¹⁵ Wille’nin Sosyal Demokrat Parti’yle arasındaki tansiyon gittikçe

¹¹⁰ Wilhelm Bölsche, “Gerhart Hauptmanns Webertragödie”, Haz. Manfred Brauneck, Christine Müller, **Naturalismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900**, Stuttgart, J.B. Metzler, 1987, s. 739.

¹¹¹ a.e.

¹¹² a.e., 739-740.

¹¹³ Brauneck, **Die Deutschen und ihr Theater**, s. 88.

¹¹⁴ Ingo Stöckmann, **Naturalismus: Lehrbuch Germanistik**, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, 2011, s. 93.

¹¹⁵ a.e., s. 93-94.

yükselir ve sonunda Yeni Özgür Halk Sahnesi'ni (Almanca: "Neue Freie Volksbühne") kurar. Böylelikle Halk Sahnesi, yani "Volksbühne" hareketi içinde bir bölünme yaşanır. Özgür Halk Sahnesi Franz Mehring'in yönetimine geçer ve Sosyal Demokrat Parti'ye göbekten bağlı bir biçimde sınıfsal mücadeleyi güçlendirmeyi amaçlar.¹¹⁶ Repertuvarda ağırlıklı olarak klasikler yer alır; çünkü işçi sınıfına verilmek istenen eğitimin, klasiklerde bulunduğu inancı mevcuttur.¹¹⁷ Bilet fiyatları düşük tutularak o döneme dek sadece burjuva sınıfının seyredebildiği oyunlar işçi sınıfı için de erişilir hale getirilir. Şu an Berlin'de halen varlığını sürdüren Volksbühne binasının kurulmasının inisiyatifi de Özgür Halk Sahnesi tarafından alınır. 1914 yılında tiyatro binası inşa edilir ve ilk müdür Max Reinhardt olur.

1.2.4 Tiyatronun Politikleşmesi ve Yıkılması

20. yy. başlarında sahnelenen oyunlar gittikçe yazılan metinden bağımsız ve özerk, kendi içinde bütünlüklü birer sanat eseri olmaya başlar. Adolphe Appia ve Gordon Craig gibi tiyatrocuların teorileri ve Sigmund Freud'un iç dünya ve rüyaları merkeze alan psikanaliz kuramının da etkisiyle seyirciyi tiyatro seyrederken farklı bir dünyaya taşıma hedefi benimsenir. Bu anlamda natüralizmin "gerçekçilik" dönemi sona erer. Max Reinhardt yönetmen olarak tiyatrodaki bu yeni yönelim ve arayışları oyunlarına en etkin biçimde taşımayı başarır. Reinhardt çağdaş tiyatroyu desteklese de oyunlarına zamanının politik ve sosyal konularını dahil etmeyi reddeder ve hiçbir zaman politik olarak taraf olmaz.¹¹⁸ Bir başka deyişle burjuva tiyatro kültürünün ilkelerini sürdürür. Buna karşın yazarlar ve yönetmenlerden oluşan genç kuşaktan bir kesim, tiyatronun artık "dünya görüşlerinin ve politikanın tartışılacağı kamusal bir alan"¹¹⁹ olması için savaşılmaya başlar. Bunların arasından en çok öne çıkan isim *Politik Tiyatro*'nun kurucusu ve yazarı Erwin Piscator olur. Piscator oyunlarında sadece işçi sınıfının meselelerini işlemekle kalmaz, tiyatrosuyla işçi sınıfını ayaklandırmayı hedefler. Piscator'un döneminde burjuvazinin elit sanat ve tiyatro algısından

¹¹⁶ a.e., s. 94.

¹¹⁷ Brauneck, *Die Deutschen und ihr Theater*, s. 87.

¹¹⁸ a.e., s. 112.

¹¹⁹ a.e.

kurtulmayı amaçlayan başka akımlar da ortaya çıkar. Dadaizm bunlardan sadece bir tanesidir.

Böylelikle Alman tiyatrosu 18. yüzyılda soyluları tahtından eder ve Aydınlanma Çağı'nın ilkeleriyle birlikte burjuvazinin kalesi haline gelir. 19. yüzyılın sonunda Sanayi Devrimi ile birlikte işçi sınıfı tiyatroyu kendi amaçları için kullanmaya başlar ve bu da farklı akımların oluşmasına önayak olur. Nasyonal Sosyalist Parti'nin İkinci Dünya Savaşı sırasında iktidarı ele geçirmesiyle birlikte tiyatro ve sanatta gerçekleşen bu gelişmeler son bulur. Tiyatroların hepsi tek tipleştirilir ve sadece Nazilerin ideolojisini yaymak amaçlı birer propaganda aracı haline getirilir.¹²⁰ Bu dönem, Almanya'nın kültürel yaşamının “kayıp yılları” olarak nitelendirilebilir. Elbette bu dönemde kaleme alınan eserlerin analizinden pek çok sonuç çıkarılabilir, ancak bu çalışma kapsamında bu döneme yer verilmeyecektir.

1.3 DDR Dönemi

1945 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinin ardından Almanya toprakları dört sene boyunca İtilaf devletleri, yani Büyük Britanya, ABD, Sovyetler Birliği ve Fransa arasında paylaşılır. 1949 yılında Almanya sınırları içinde Demokratik Alman Cumhuriyeti (Almanca: “DDR”) ve Alman Federal Cumhuriyeti (Almanca: “BRD”) olarak iki ayrı hükümet kurulur. BRD kapitalist dünyanın serbest piyasa ilkeleri üzerine kurulur, DDR ise Sovyetler Birliği'nin sosyalist / komünist ideolojisine sahiptir. Böylelikle Almanya Doğu ve Batı olarak ikiye bölünür. Doğu Almanya'nın isminde “demokrat” kelimesi geçiyor olsa da kuruluşundan itibaren tek partili bir sistemle yönetilir. Sosyalist Birlik Partisi (SED) seçilmeden iktidara gelir ve DDR'nin çöküşüne kadar 40 sene boyunca iktidarda kalır. Her şey bu partinin elinde ve kontrolündedir. Bu gücünü sağlamlaştırmak ve korumak için Devlet Güvenlik Bakanlığını (Almanca: “STASI” / “Staatssicherheit”) kurar. Bu bakanlık Sovyet istihbaratının desteğiyle kurulur ve sosyalist düşünceye ve dolayısıyla hükümete karşı olabilecek tüm “düşmanları” defetmeyi hedefler. DDR ilk dönemlerinde bu savaş vahşi bir biçimde verir: Muhaliflere fiziksel şiddet uygulanır, sebepsiz hapis cezaları

¹²⁰ 1936 yılında Klaus Mann'ın sürgünde yazdığı *Mephisto* adlı roman ve 1981 yılında István Szabó tarafından yönetilen aynı adlı film bu dönemi bir oyuncunun bakışından çok güzel bir biçimde anlatır.

verilir, tehdit oluşturabileceği düşünülen insanlar takip edilir ve kaçırılır, halkı korkutmak adına göstermelik duruşmalar yapılır ve çok sert cezalar verilir. 1970’li yıllarda DDR uluslararası saygı kazanmak ister ve hükümeti eleştiren insanlara uygulanan baskılar daha gizli ve “sessiz” bir biçimde sürdürülmeye başlanır. Nüfusun geniş kesimleri gözetim altına alınır. STASI, kendisine muhalif gördüğü bireyleri veya grupları sistematik olarak huzursuz etmeye, itibarsızlaştırmaya, tecrit etmeye ve kriminalize etmeye çalışır. Dostlukları bozar, insanların profesyonel kariyerlerini sekteye uğratar.¹²¹ STASI’nin resmî çalışanlarının yanında bir de “gayriresmî” çalışanları bulunur. Bunların görevi gizli bilgileri jurnalcilik yöntemiyle bakanlığa iletmeğdir. Birçok insan bu işi ideolojik saiklerle yaparken pek çok başka insan korkudan veya daha iyi iş imkanlarına sahip olabilmek adına yapar. Her halükârda bu gayri resmî çalışanlar her yere sızar ve SED’nin kurduğı korku yönetimini destekleyen önemli bir unsur haline gelirler.

Sosyalist düşüncenin uygulayıcısı olduğunu iddia eden SED’nin en büyük düşmanı Batı’dır. Batı’nın “özgürlükçü” ve kapitalist düşüncesi büyük bir tehdit olarak algılanır. Ancak yoğun propagandaya rağmen birçok DDR vatandaşı 1950’lerde Batı’ya kaçar. Bu durum 1961 yılında Berlin Duvarı’nın inşa edilmesinin en önemli sebeplerindendir. Berlin, başkent olmasından ve coğrafi konumundan dolayı en başından itibaren Doğu-Batı bölünmesinin en çok arada kalan şehridir. Berlin’de yaşayan halk hem Almanya’nın bölünmesinden hem de 1990 yılında yeniden birleşmesinden en çok etkilenen nüfus olur. Berlin Duvarı’nı aşmaya çalışırken öldürülen ve hapse atılan birçok insan olmuş, aileler, dostlar ve ilişkiler DDR’nin şiddetinden payını almıştır.

1.3.1 DDR’de Tiyatronun Konumu ve İşlevi

DDR sahnelerinde çalışan herkes sosyalist üretim alanına dahildir ve meslekleri hukukî olarak başka mesleklerden farklı görülmez. Onlar da herkes gibi süresiz kontratlara sahiptirler ve işten atılamazlar.¹²² Bu güvenceye karşılık tiyatro çalışanlarının uyması gereken kurallar çok serttir. Hükümetin ideolojisine aykırı

¹²¹ “Was war die Stasi?”, çevrimiçi, Das Bundesarchiv, 20 Mayıs 2022.

¹²² Brauneck, **Die Deutschen und ihr Theater**, s. 156.

düşünceler içeren oyunlar sahnelemek veya farklı stiller uygulamak yasaktır. Örneğin Batı tiyatrosunun en yeni gelişmelerini temsil eden absürt oyunları oynamak mümkün değildir.¹²³ Tüm diktatörlüklerde olduğu gibi, sanat ve kültür üretimleri iktidarın insanları istedikleri yönde eğitmesi için kullanılır. DDR yönetimi bu anlamda tiyatronun güçlü bir etkiye sahip olduğuna inanır¹²⁴ ve zamanla sosyalist bir ulusal tiyatro konseptini öne çıkarır.¹²⁵ Bu süreçte özel tiyatroları yeniden hayata geçirmektense ödenekli tiyatrolardan oluşan bir ağa yatırım yapar. Kökleri saray ve devlet tiyatro geleneğinde olan bu uygulama sayesinde DDR tiyatroları maddi olarak iyi bir konuma sahiptir. Gösterileri izlemenin sadece varlıklı seyircilerin sahip olduğu bir imtiyaz olmaması, tiyatronun herkese açık olması hedeflenir.¹²⁶ 1988 yılında “dünyadaki nüfusa oranla en çok sayıdaki kurumsal tiyatro DDR’de bulunur.”¹²⁷ Bu tiyatroları ve tüm sanat ve kültür alanını gözetleme ve denetleme amacıyla Kültür Bakanlığı kurulur. Bu bakanlık katı bir hiyerarşik yapıya sahiptir ve bakanlığın bünyesinde farklı bölgelerden sorumlu tiyatro konseyleri bulunur. Bu konseylerde “repertuvar, oynama stili ve kadro ile ilgili tüm konular, en çok da dramaturgların ve sanat yönetmenlerinin seçimi”¹²⁸ konuşulur.

Bütün bu baskıya rağmen o dönem tiyatro sanatçıları verimli bir süreçten geçer. Bu sanatçılar arasında Bertolt Brecht en önemli isimlerden biridir. Kendisi ikinci eşi Helene Weigel ile Berliner Ensemble’da bir tür tiyatro kolektifi kurar. Ancak burada sahnelenen oyunlar SED’nin kültür görevlilerince uygun bulunmaz. Brecht’in epik ve doğalcılığa karşı olan estetiği hükümet tarafından biçimci olarak değerlendirilir, bu da sahnelenmesi istenen “sosyalist gerçekçiliğe” karşı bir saldırı olarak algılanır. “Sosyalist gerçekçilik” 1934 yılında Sovyetler Birliği’nin tümünde uygulanması gereken ve Stanislavski ekolüne bağlı olan bir estetikdir. Stanislavski’nin karşısında duran Meyerhold ise “formalist “olarak görülür ve Sovyetler Birliği tarafından önce hapsedilir, sonrasında da öldürülür. Yine de Berliner Ensemble Batı’daki büyük

¹²³ a.e.

¹²⁴ a.e., s.157.

¹²⁵ Irmer, Schmidt, **Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR**, s. 168-169.

¹²⁶ Christa Hasche, Traute Schölling, Joachim Fiebach, **Theater in der DDR: Chronik und Positionen**, Berlin, Henschel Verlag, 1994, s. 197.

¹²⁷ Brauneck, **Die Deutschen und ihr Theater**, s. 156.

¹²⁸ a.e., s. 112.

başarıları sayesinde DDR tarafından dünyaya karşı bir vitrin işlevi görür. Brecht'in ölümünden sonra onun tedrisatından geçmiş oyun yazarları ve yönetmenler epik tiyatronun yöntemlerini geliştirmek ister. Ancak çoğu zaman oyunları ya birkaç gösteriden sonra yasaklanır ya da en baştan sahnelenme izni almaz.¹²⁹

1970'lerde DDR tiyatrosu kendini özgürleştirmeye başlar. Bu durum SED'nin politikasının yumuşamasıyla birlikte mümkün olur. "Genel hedeflerle uyumlu olduğu sürece, eleştirel düşüncenin beyanı mümkündür."¹³⁰ Bu tarihten sonra hükümet tarafından onaylanmış yazılı metinler yönetmen tarafından özgürce yorumlanmaya başlar. 1900'lu yıllarda ilk defa önem kazanmaya başlayan "reji tiyatrosu" 70'li yıllarda iyice popülerleşir. Bu sayede metinden bağımsızlaşmak ve provalarda oyuncuların ve sahne tasarımcılarının desteğiyle o dönemin atmosferini yansıtmak mümkün olur.¹³¹ Yönetmenler gittikçe deneysel olana karşı büyük bir ilgi göstermeye başlarlar. Aynı zamanda doğrudan sosyalizmi eleştirmeyi hedeflemeseler de partinin otoriter yönetimini eleştirmeye başlarlar.¹³²

*"Tiyatronun DDR'de önemli bir fonksiyonu vardı. Seyircinin anladığı kodları kullanarak [...] DDR tiyatrosu büyük bir güç elde ediyordu. Hedef insanlara ulaşmaktı; [düşüncemizi] gizlememiz gerekse de seyirci sahnede izlediklerinden duruşumuzu hem duyup hem görebiliyordu. [...] Ibsen ya da Shakespeare oynansa da DDR tiyatrosu daima gündemle bağlantılı olmalıydı. Bunu da postmodern sebeplerden değil, varoluşsal bir mecburiyetten yapıyordu."*¹³³

Bu dönemin önemli isimlerinden biri İsviçreli yönetmen ve oyuncu Benno Besson'dur. Besson 1949 yılında Brecht ile tanışır ve Berlin'e yerleşir. Başlarda oyuncu ve yönetmen yardımcısı olarak Berliner Ensemble'da çalışır, sonrasında kendi oyunlarının yönetmenliğini üstlenir. 1974-1979 yılları arasında Volksbühne'nin sanat yönetmeni olur. Bu yıllarda Volksbühne cesur ve deneyselliğe açık bir tiyatro olmasıyla ünlenir. Besson'un hayata geçirdiği "Şenlikler" (Almanca: "Spektakel") bu ünün en önemli sebebi olarak görülür. Şenliklerde on, on iki farklı yeni oyunun ilk temsilleri gerçekleşir. Bu temsillerde tüm tiyatro binası sahneye dönüştürülür. Oyuncu

¹²⁹ a.e., s. 156.

¹³⁰ Hasche, Schölling, Fiebach, **Theater in der DDR**, s. 163.

¹³¹ Irmer, Schmidt, **Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR**, s. 139.

¹³² Brauneck, **Die Deutschen und ihr Theater**, s. 158.

¹³³ Frank Raddatz, **Republik Castorf: Die Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz seit 1992. Gespräche**, Berlin, Alexander Verlag, 2016, s. 60.

ve seyircinin birlikteliğinin koşulları böylelikle değişir: Artık sadece “yukarıda” olanlar “aşağıda” olanlara gösteri sunmaz ve tiyatro “kutsal ve ciddi” bir iş olmaktan çıkar.¹³⁴

Dönemin diğer önemli oyuncu ve yönetmenlerinin arasında Alexander Lang, Jürgen Gosch ve Wolfgang Engel sayılabilir. Bu isimlerin oyunculuk deneyimleri, yönetmenlikleri sırasında oyunlara farklı bir yorum getirmelerine yardımcı olur. Hepsi farklı tiyatroların (Lang: Deutsches Theater, Gosch: Volksbühne ve Engel: Staatsschauspiel Dresden) belli dönemlerinde DDR’nin kültür merkezi olmasına katkıda bulunur. Heiner Müller ise Brecht’ten sonra DDR’nin en önemli oyun yazarı olarak kabul edilir. “DDR devletinin ve ideolojisinin içsel çöküşü eserlerine başka hiçbir esere olmadığı kadar yansır.”¹³⁵ Başlarda partinin çizgisine uygun oyunlar yazmış olsa da 1961 yılında yazdığı *Die Umsiedlerin (Göç Eden Kadın)* adlı komediyle birlikte iktidarla büyük bir çatışmaya girer. DDR hükümetinin prestij projeleri olarak sayılan toprak reformunu ve tarımın kolektifleştirilmesini konu alan bu oyun, hükümet tarafından verilen bu emrivaki kararın insanlarda yol açtığı yabancılaşmayı konu eder. Bir sonraki oyunu *Der Bau (İnşaat)* ise hiçbir zaman gösterim onayı almaz. Oyun “komünizmi DDR’in ulaştığı olduğu bir aşama olarak değil de gelecekte yatan bir vizyon”¹³⁶ olarak resmeder. Heiner Müller’in bu oyunu etrafında dönen tartışma, SED’nin tiyatroyu parti politikaları için bir araç olarak algıladığını yeniden açık eder. Müller’in oyunları 1973 yılına kadar DDR’de oynanamaz; ancak BRD tiyatrolarında prömiyer yapar.¹³⁷ 1970’lerden sonra yazdığı oyunlar kolaja benzer bir yapıya sahiptir ve bu haliyle hem dramatik tiyatro alanından hem de Brecht’in diyalektik yönteminden uzaklaşır ve post-dramatik bir tiyatro olarak varlık gösterir. Bu tarz bir tiyatro, partinin ideallerine tamamıyla ters düşmüş olsa da “Batı’da uyandırdığı yankı nedeniyle DDR’de 1. Sınıf Ulusal Ödül’e layık görülür.”¹³⁸

¹³⁴ Irmer, Schmidt, **Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR**, s. 143.

¹³⁵ Brauneck, **Die Deutschen und ihr Theater**, s. 159.

¹³⁶ a.e.

¹³⁷ a.e.

¹³⁸ a.e., s. 162.

1.3.2 Berlin Duvarının Yıkılmasından Sonra Tiyatro

Kuruluşundan itibaren Doğu Almanya'ya "dayatılmış Sovyet modeli", temelinde "hiçbir zaman çoğunluğa hitap etmez. [...] Temel özgürlükleri yasaklayan bu siyasi sistem insanları gittikçe kendinden uzaklaştırır."¹³⁹ Halkta artan memnuniyetsizliğin sebeplerinden biri olarak DDR'nin 80'lerde yaşadığı ekonomik çöküş sayılabilir. Dünya piyasasındaki fiyat artışları nedeniyle hammadde ancak tüketim ürünlerinin ve makinaların ihraç edilmesiyle satın alınabilir hale gelir. Bu tür ürünlerse başka marka isimleriyle Batı Almanya'da ucuza satılırken, Doğu Almanya'da halk lüks tüketimden feragat etmek durumunda kalır.¹⁴⁰ Bir diğer sebep de SED'nin, 1985'te göreve alınan Sovyetler Birliği Cumhurbaşkanı Mikail Gorbaçov'un önerdiği ve DDR halkı için de umut teşkil eden ekonomik ve toplumsal reformlara şiddetle karşı çıkmasıdır.¹⁴¹ Bütün bu olumsuz gelişmeler halkın içindeki gerginliğin ve mutsuzluğun yoğunlaşmasına yol açar. 1989 yılında insanlar sokaklara dökülmeye başlar ve büyük eylemler gerçekleşir. DDR'den kaçmaya çalışan insanların sayısı gittikçe artar. SED'nin içinde de çalkantılar yaşanmaya başlanır ve 1990'a kadar parti neredeyse bir milyon üye kaybeder.¹⁴² Halktan ve partinin içinden gelen bu baskıya karşı koymak adına, SED 9 Kasım 1989 tarihinde, başta geçici olarak düşünülmüş olan yeni bir yurtdışına çıkış yasası düzenler. Bu yasa, eylemlerde şiddetle talep edilen seyahat özgürlüğünü mümkün kılar. Yasanın basın toplantısında duyurulmasıyla birlikte insanlar Berlin Duvarı'na akın eder. Böyle bir akına hazırlıklı olmayan sınır görevlileri gafil avlanır. Halk sessiz bir devrim gerçekleştirmiştir. Sonunda özgürlüğüne kavuşan insanların Berlin Duvarı'ndaki coşkulu dansı tarihe geçer.

¹³⁹ Engler, Hensel, **Wer wir sind: Die Erfahrung ostdeutsch zu sein**, s. 41.

¹⁴⁰ Andreas Malycha, "Geschichte der DDR", **Informationen zur politischen Bildung**, No:312, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 03/2011, s. 67.

¹⁴¹ a.e., s. 69.

¹⁴² a.e., s. 73.



Görsel 1.1: Berlin Duvarı'nın Yıkılışı, Fotoğraf: Klaus Lehnartz¹⁴³

3 Ekim 1990'da Almanya resmî olarak yeniden birleşir. DDR ile birlikte sadece bir devletin çöküşü gerçekleşmez, bütün bir ideolojik değerler sistemi yetkisini kaybeder.¹⁴⁴ Birleşme DDR'de uzun bir direnişin sonucunda gerçekleştiği için başlarda coşkuyla karşılanır; ancak zamanla Doğu Alman halkın bu gelişmeden farklı açılardan kötü etkilendiği görülür. *Kim Olduğumuza Dair – Doğu Almanyalı Olmanın Deneyimi* adlı kitapta, Gazeteci ve Yazar Jana Hensel ve Berlin'deki Ernst Busch Konservatuvarı'nın 2017'ye kadar müdürlüğünü yapmış olan Gazeteci ve Sosyolog Wolfgang Engler söyleşi şeklinde deneyimlerinden söz ederler. Hensel unutamadığı deneyimleri arasında okul sisteminin bir anda değişmesini sayar:

*“DDR'de yaşıyordum ve çöküşünden hemen sonra [okulda] Batı Alman bilgilerinin bombardımanına uğradım. Batı Alman bir bakış açısıyla karşılaştım. Oysa yakın zaman öncesine kadar annemle pazartesi eylemlerinde bambaşka bir dünyanın içinde yaşıyordum. Birdenbire maruz kaldığım bu yepyeni hikâyenin benim hikayem olmadığını, bu tarihin bizim tarihimiz olmadığını çok iyi hissettim.”*¹⁴⁵

¹⁴³ “Fall der Berliner Mauer: Freiheit und Einheit”, çevrimiçi, Die Bundesregierung, 08 Ocak 2023.

¹⁴⁴ Zander, **Marketing im Theater**, s. 46.

¹⁴⁵ Engler, Hensel, **Wer wir sind: Die Erfahrung ostdeutsch zu sein**, s. 49-50.

Wolfgang Engler, Batı'nın 90'ların sonuna kadar Doğu-Batı karşıtlığına dayanan söyleminin Batı Almanya'nın gündeminde olduğunu söyler:

“Doğu Almanlar toplumsal şemaların nesnesi haline gelmişti. Doğu hakkında kâh tahminlere ve acımaya dayalı kâh sevimsiz bir portre çiziliyordu. Geçmişimiz yeni düzene uyum sağlayabilmemiz adına kurtulunması gereken bir yük olarak algılanıyordu.”¹⁴⁶

Batı'nın bu söylemsel üstünlüğü birçok alanda Doğu Almanları mağdur eder. DDR'nin 40 yıllık geçmişi, iyi ya da kötü kurmuş olduğu sosyoekonomik düzen ve eğitim sistemi aniden Batı'nın sistemine entegre edilmeye çalışılır. Bu özellikle de ekonomik alanda büyük bir eşitsizliğe yol açar. Doğu'nun birdenbire küresel serbest piyasaya ve rekabete açılması, Doğu illerinin üretim konusundaki dezavantajını açığa çıkarır: Doğu Almanya şirketlerinin Batılı rakiplerinin üretkenliğinin yalnızca üçte birine sahip olması, dünya pazarına sunabileceği hemen hemen hiç mal üretmemesi, çok büyük çevresel hasarlarla cebelleşmesi ve devasa borçlar biriktirmiş olması Doğu Alman ekonomisini çok zor duruma sokar.¹⁴⁷ Bu durum birçok kişinin işsiz kalmasına ve ekonomik konumlarının kötüleşmesine sebep olur. Bu da insanlarda hem öfke uyandırır hem de yok sayılmışlık duygusuna yol açar. Bir açıdan Doğu Almanlar birleşmiş bir Almanya'da aniden azınlık sayılacak bir konuma geçerler ve “[e]tkisinin azalması beklenen ulusal aidiyetler ve azınlık milliyetçilikleri, özellikle Soğuk Savaş'ın bitişinden sonra, tam tersine [Doğu Alman bölgelerinde de] güç kazan[ır].”¹⁴⁸

Bu geçiş döneminde Doğu Almanya'daki tiyatrolar, Batı Almanya'nın sistemine adapte edilmeye çalışılır. Özellikle ulusal ödenek koşullarının ve işçi haklarının eşitlenmesi hedeflenir. DDR döneminde tiyatronun merkezlerinden biri olan Berlin'de tartışılan en önemli konu ise bir şehrin kaç tane tiyatroya ihtiyacı olduğu sorusudur. Bazı tiyatroların kapatılması, birkaç küçük şehir tiyatrosunun tek bir çatı altında birleştirilmesi ve bazı bölümlerin kapatılması gündeme gelir. Bir dönem yasaklanmış olan Batı oyunları eski Doğu Alman sahnelerinin repertuvarına girer. Tiyatro yönetimindeki kişiler, zamanında SED ile kurdukları ilişkiye göre

¹⁴⁶ a.e., s. 39.

¹⁴⁷ Manfred Görtemaker, “Probleme der inneren Einigung”, çevrimiçi, BPD, 23 Mayıs 2022.

¹⁴⁸ Kakıkışım, “Sosyalist Hareketlerin Etnik Kimlik ve Azınlık Meselelerine Yaklaşımlarının Geçmiş ve Bugünü”, s. 67.

değerlendirilir ve (üniversitelerde, tiyatro akademilerinde, mahkemelerde ve resmî makamlarda da olduğu gibi) çoğu zaman işten çıkarılır ve yerlerine yeni kişiler alınır. Bu değişim süreci çok hızlı bir şekilde gerçekleşir.



İKİNCİ BÖLÜM

VOLKSBÜHNE’NİN KİMLİK İNŞASI

Birinci bölümde incelenen Alman tiyatro tarihindeki önemli dönüm noktalarından Özgür Halk Sahnesi hareketinden doğan Volksbühne, tiyatroda kimlik inşası için önemli bir örnek teşkil eder. Volksbühne hem 20. yüzyılın başında tiyatroları burjuvazinin mekânı olmaktan çıkarmayı başararak işçi sınıfının kimliğini güçlendirir hem de günümüze dek bu solcu kimliğini korur. Shermin Langhoff Ballhaus Naunynstrasse’nin sanat yönetmenliğini üstlendiği dönemde, kendi tiyatrosunun Volksbühne gibi bir “kimlik makinası”¹⁴⁹ olmasını arzuladığını söyler. Bu “kimlik makinasının” etkisi özellikle Frank Castorf’un 25 sene süren sanat yönetmenliği esnasında güçlenir. Volksbühne’nin kimliğinin oluşumunu sağlayan unsurlar ve mekanizmalar birçok tiyatro için örnek teşkil eder. Frank Castorf’un sanat yönetmenliğinin sona erdirilmesinin ardından Volksbühne’nin kimliğinin değişime karşı direnci görünür hale gelir. Bundan sonraki bölümde bu meselelere değinilecektir.

2.1 Tarih

Volksbühne’nin Castorf döneminde edindiği ve günümüze dek varoluşunu belirleyen kimliğini anlamak için kısa da olsa tiyatronun kuruluş dönemine ve tarihine geri dönmek gerekir. Tiyatronun kimliğinin inşasında çok önemli bir rolü olan Frank Castorf’un geçmişine bakmakta da fayda olacaktır. Bir diğer deyişle bu bölüm, Volksbühne’nin kimlik inşasında iz bırakan iki farklı tarihsel sürece ışık tutmayı amaçlar.

2.1.1 Halk İçin Tiyatro

Önceki bölümde bahsi geçtiği gibi tiyatro binasının inşaatı 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başında oluşan Özgür Halk Sahnesi hareketinin inisiyatifidir. “Volk” kelimesinin anlamının ifade ettiği gibi, “halk için tiyatro” sloganıyla, tiyatronun o dönem “yüksek sanata”, özellikle de maddî olarak, erişemeyen işçi sınıfına açılması hedeflenir. Tiyatro bu sınıf için hala

¹⁴⁹ Wolfgang Höbel, “Sturm auf die Diskursdisco”, çevrimiçi, Der Spiegel, 20 Kasım 2022.

“[...] smokin ve beyaz kravatla, yüce duygularla girilebilecek bir yer olarak görünüyordu. Kırmızı kadife ve altın sırma kaplı bu muhteşem salonlarda günlük mücadele, ücretler, çalışma saatleri, kârlar ve paylar gibi ‘çirkin’ konulardan söz edilmesi onlara [burjuva sınıfına] ters geliyordu.”¹⁵⁰

O dönem için “sanatı politik bir öge olarak kullanmak ve sanat araçlarını işçi hareketinin hizmetine sunmak [...] erken bir girişim” olsa da “[...] iki toplumsal ögeyi, tiyatro ve proletaryayı yalnızca bir araya getirmek bile [...] yeterliydi.”¹⁵¹ Dernek olarak kurulan Özgür Halk Sahnesi’nin (ve bir süre sonra bu ekipten ayrılan *Yeni Özgür Halk Sahnesi*’nin) üye sayısı 80 bine ulaşır, ancak uzun bir süre kendi tiyatro binasına sahip olamaz. Mimar Oskar Kaufmann’ın planını çizdiği ve bugün hala varlığını sürdüren Volksbühne binası, 1913-1914 yıllarında dernek üyelerinden toplanan paralarla, bir başka deyişle “işçi kuruluşlarıyla”, o zamanki ismiyle Bülow Meydanı’nda inşa edilir. Bina 2000 seyirci kapasitesindedir ve modern bir tasarıma sahiptir. İlk sanat yönetmeni Emil Lessing’den sonra Max Reinhardt üç sene boyunca sanat yönetmenliği görevini üstlenir. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra “Volksbühne saldırı gücünün en ufak kırıntısını bile yitirmiş, burjuva tiyatro sistemince yutulup sindirilmiş [...]”¹⁵² bir hale gelir. 1923-1928 yıllarında sanat yönetmenliği yapan Fritz Holl, Erwin Piscator’u baş rejisör olarak işe alır. Piscator Volksbühne binasında, kurucusu olduğu politik tiyatro akımının en önemli işlerinden bazılarını gerçekleştirir.¹⁵³

İkinci Dünya Savaşı’nda Volksbühne de tüm tiyatrolar gibi nasyonal sosyalist propagandanın bir aracı haline gelir. Bina savaş sırasında büyük hasarlar alır. Mimar Hans Richter binanın eski duvarlarını kullanarak yeni bir tasarım sunar ve iki senelik bir inşaattan sonra Volksbühne 1954 yılında yeniden seyirciye açılır. Savaş sırasında ismi Horst-Wessel-Meydanı¹⁵⁴ olarak değiştirilen Bülow Meydanı, savaş sonrası kısa

¹⁵⁰ Erwin Piscator, **Politik Tiyatro**, çev. Mustafa Ünlü, Suavi Güney, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010, s. 23.

¹⁵¹ a.e., 24-25.

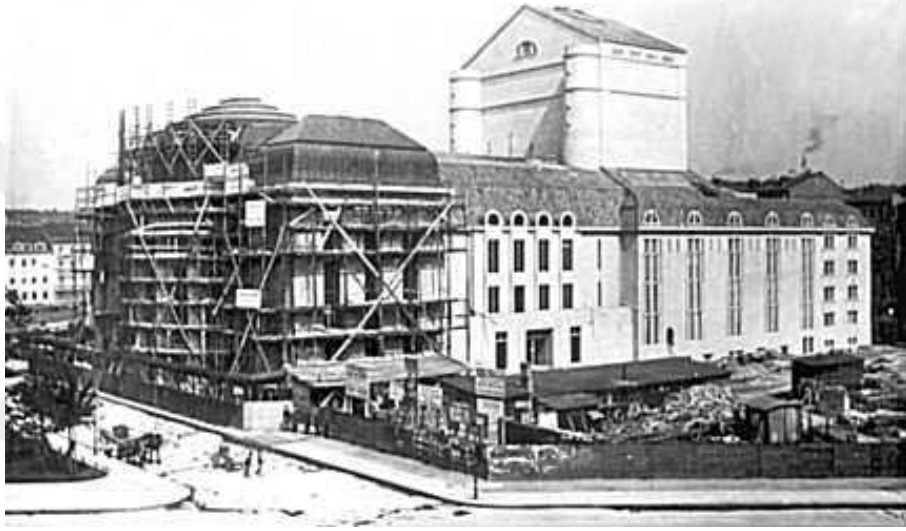
¹⁵² a.e., s. 46.

¹⁵³ Erwin Piscator *Politik Tiyatrosun*’nda bu dönemi ve gelişmeleri ayrıntılı bir biçimde ele alır, bunun için Bkz. Piscator, **Politik Tiyatro**, s. 46-52.

¹⁵⁴ Horst Wessel Nasyonal Sosyalist Parti üyesi ve SA komutanıdır, Alman Komünist Partisi tarafından öldürüldükten sonra Naziler tarafından kahraman şehit olarak nasyonal sosyalist savaşın sembolü olarak yüceleştirilir.

bir süre Liebknecht-Meydanı olarak anılır. 1954 yılındaysa Luxemburg-Meydanı olur. 1969 yılında meydan bugünkü ismine kavuşur: Rosa-Luxemburg-Meydanı.

Volksbühne, Doğu Berlin'deki büyük kurumsal tiyatrolardan biridir. Diğer Doğu Berlin sahneleri 1850 yılında kurulan Deutsches Theater, 1949 yılında kurulan Berliner Ensemble ve 1952 yılında kurulan Maxim Gorki Tiyatrosu'dur.



Görsel 2.1: Berlin Volksbühne Binasının İnşaatı¹⁵⁵

DDR döneminde tiyatroların konumu, işlevi ve sorunları bir önceki bölümde tarihsel açıdan ele alınmıştır. Daha önce bahsi geçen sanat yönetmeni Benno Besson'un başarılarından sonra Fritz Rödel 1978-1990 yılları arasında Volksbühne'nin sanat yönetmeni olarak görev yapar. Rödel görevde bulunduğu süre boyunca tiyatrodaki belli bir sanatsal kimlik yaratmayı başaramaz. Yine de Heiner Müller gibi önemli ve yasaklanmış / sansüre uğramış DDR yazarlarını sahneye koyar ve böylelikle Volksbühne'nin tarihsel çizgisine uygun seçimler yapmış olur. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda, Berlin Duvarı'nın yıkılmasından önceki dönemde, Volksbühne'nin uzunca bir durağanlık döneminden geçtiği söylenebilir. 1990-1992 yılları arasında geçici olarak Winfried Wagner, Marion van de Kamp ve Annegret Hahn tiyatronun sanat yönetmenliği görevini üstlenir. 1989'dan bu yana,

¹⁵⁵ Dieter Weigert, "Das Theater in der urbanen Wüste", çevrimiçi, berlingeschichte, 08 Ocak 2023.

yani Rödel’le başlayarak bugüne dek Volksbühne’de görev almış tüm sanat yönetmenleriyle çalışmış ve halen tiyatronun dramaturgu olan Sabine Zielke, 2010 yılında Volksbühne’de gerçekleşen “Theatre and Politics” etkinliği kapsamında yapılmış bir söyleşide birleşen Almanya’nın geçiş dönemiyle el ele giden Volksbühne’nin değişimini şu şekilde anlatır:

“Tiyatroya [1989 yılında] ilk geldiğimde garip bir atmosfer vardı. İnsanları çalışmaya neredeyse ikna etmek gerekiyordu. Moraller çökmüştü, insanlar depresifti. Yine de tiyatronun çalışanlarında bir güç vardı. O gücü o dönem dışa vuramıyor olsalar da yine de belli oluyordu: Kantine gittiğinizde ya da çalışanlarla karşılaştığınızda hissediyordunuz. Duvarın yıkılmasından sonra burada da işler karıştı, Fritz Rödel görevinden alındı, geçici bir yönetim geldi. Çok kaotik senelerdi. Volksbühne çalışanları Almanya’nın birleşmesine çok büyük katkıda bulundu. [...] Örneğin büyük 4 Kasım eylemi bu tiyatronun sanatçıların ve çalışanlarının inisiyatifiydi. Bu açıdan bu tiyatro hala politik bir yer ve bu durum çalışanlarından kaynaklanıyor.”¹⁵⁶

Ancak sınırların açılmasından sonra “Doğu Berlinlilere her şey Volksbühne’ye koşmaktan daha ilginç gelir”¹⁵⁷ ve bu nedenle Volksbühne hem daimî seyirci kitlesini yitirir hem de sanatsal açıdan “başıboş” bir durumda kalır.

Bir sonraki bölümde kimliğini kaybetmiş bir toplumun ve tiyatronun yeniden nasıl bir kimlik kazanabileceği, Volksbühne’ye 1992 tarihinde genel sanat yönetmeni olarak atanan Frank Castorf örneğinde incelenecektir.

2.1.2 “Demir Ticaretçisi” Frank Castorf

Frank Castorf hem baskıcı bir biçimde Batı’dan gelen düşünce ve estetik değerlerin yasaklandığı hem de yeri geldiğinde Batı’nın onayına ihtiyaç duyulan bir atmosferde üretmiş ve ünlenmiş biridir. Castorf 1951 yılında Doğu Berlin’de doğar. Ailesi iyi yürüyen, asırlık bir demir hırdavat dükkânını işletir. Kendisi “küçük burjuva geçmişini birçok kez vurgular ve yok saymaz. [...] Bu kökleri tiyatrodan seçtiği konuları ve yönetme biçimini şekillendirir.”¹⁵⁸ Doğu Berlin’de bulunan Humboldt Üniversitesi’nde Tiyatro Bilimi okur ve 1976 yılında Ionesco’nun gerçekliğe karşı ideolojik ve sanatsal konumlanması üzerine yazdığı tez ile mezun olur. Brandenburg

¹⁵⁶ “THEATRE/POLITICS III”, çevrimiçi video, Vimeo, 26 Mayıs 2022.

¹⁵⁷ Raddatz, **Republik Castorf**, s. 83.

¹⁵⁸ Siegfried Wilzopolski, **Theater des Augenblicks: Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation**, Berlin, Zentrum für Theaterarbeit- und Dokumentation, 1992, s. 12.

ilinde bulunan Senftenberg'teki tiyatrodaki dramaturg olarak çalışmaya başlar. Dramaturji ve yönetmenliğin tek bir kişinin sorumluluğunda olması gerektiğini keşfeder ve ilk oyunlarını bu iki görevi de üstlenerek sahnelemeye başlar. İlk oyunu Brecht'in oyun fragmanlarından oluşan bir kolaj olur, ancak tiyatro yönetimi bu oyunu beğenmez. Bu başarısız girişimin ardından Brandenburg'a gider ve Manfred Raffelt ile ikili olarak yönetmenlik yapmaya başlar. İkinci Dünya Savaşı'nda komünist içerikli yazıları yakılan Karl Grünberg'in *Golden fließt der Stahl* oyununu sahneye koyar ve bu oyun aracılığıyla o dönem yapılan sosyalist siyaseti radikal bir biçimde eleştirir. Bu durum Castorf'un siyasi iktidarla büyük sorun yaşamasına ve "radikal, otoriteye kafa tutan genç isyankâr" damgası yemesine sebep olur. Brandenburg'taki işinden atılır ve "en berbat taşra" olarak görülen Anklam'a gönderilir.¹⁵⁹ Castorf o dönemi 1991 yılında verdiği bir söyleşide şu şekilde anlatır:

*"Anklam o dönem oyuncu ve baş rejisör bulmakta zorluk çekiyordu. [...] [Eski sanat yönetmeni] Peter Ibrik ve ekibinin zamanı sona eriyordu, oyuncular Anklam'dan ayrılıyordu ve tiyatro boş kalmıştı. Yani Anklam'a yeni birilerinin getirilmesi gerekiyordu zaten. Böylelikle de bir taşla iki kuş vurmuş oldular: Hem Brandenburg'taki sözleşmemizi feshettiler hem de bizi Anklam'a sürdüler. Normalde kimsenin nasıl bir tiyatro yapıldığıyla ilgilenmeyeceği kadar uzak bir yere. [...] Sözleşmelerimizi imzaladıktan sonra normalde Anklam'a asla gitmeyecek insanları topladık. Herkesin farklı sebepleri vardı. Bazıları hükümetle büyük sorunlar yaşıyordu ve bu yüzden hiç iş bulamıyordu, aralarında çalışma yasağı olanlar vardı, Batı'ya çıkış formu doldurmuş olanlar [ve bu sebepten hükümet tarafından rahat bırakılmayanlar] ve alkolikler vardı. Hepsinin üzerine yapışan damga o kadar belirgindi ki başka bir yerde tutunamıyorlardı. Belki Anklam gibi bir gettoda 'bir şeyler mümkün olur' hissine sahiptiler. [...] Berlin'de ilgi çekmek mümkün değildi. Çünkü 'baba figürleri' her yeri [yani tiyatroların tümünü] işgal etmişti ve sadece kendileri yetiştirdikleri kişilere yer veriyorlardı. Yapılar katıydı. [Bizim gibi] adı çıkmış insanların herhangi bir yerde iş bulması çok zordu; ama Anklam'da mümkündü ve objektif olarak bir şansımız vardı. [...] Var olan imkanları kullanıp yeni üretim şekilleri yaratmaya çalıştık. Uç insanların ve düşüncelerin birleştiği bir işte keyif almak çok önemliydi. Böyle yaşam dolu bir iş ortamından keyif almayan herkes işten çıkarıldı. Ancak normalde olanın aksine statü olarak en zayıf kişiler değil, sanatsal iktidarın yöneticileri ve yönetmenleri işten çıkarıldı."*¹⁶⁰

Castorf, "dışlanmışlarla" birlikte Anklam Tiyatrosu'nu bir özgürlük alanına çevirir. Bu tiyatrodaki sergilenen "[...] oyunlarda DDR'de ifade edilmesi mümkün olmayan duygulara yer verilir. Bu nedenle de [sistemi] yıkıcı bir hava yaratır."¹⁶¹

¹⁵⁹ a.e.

¹⁶⁰ a.e., s. 13-14.

¹⁶¹ Hasche, Schölling, Fiebach, *Theater in der DDR*, s. 185.

Manfred Brauneck, Castorf'un Anklam'a yollanmasının sebebinin onu Batı'nın görüş alanından uzak tutmak olduğunu söyler.¹⁶² Bütün bu "uzaklaştırma çabalarına" rağmen, Frank Castorf yarattığı yeni estetik, oyunculuk anlayışı ve aynı zamanda yönetim biçimiyle Alman tiyatro camiasında bir fenomen olur.

Doğu Almanya'da oyunculuk yapan ve o dönemler tiyatro eleştirmeni olan Hartmut Krug, Batı medyasının DDR tiyatrosuna dair yaptığı bütün haberlerin tiyatrolarda sergilenen oyunların siyasete nasıl baş kaldırdığına dair olduğunu, ancak Anklam Tiyatrosu'nda ilginç olanın bu olmadığını öne sürer. Castorf'un rock müziği, popüler kültürü ve felsefeyi sahne eserlerine katarak yeni bir estetik yarattığını belirtir. Aynı zamanda profesyonel oyuncu olmayan kişileri sahneye çıkarmak gibi sıra dışı uygulamalarının da altını çizer.¹⁶³ Örneğin 1982 yılında sahnelediği *Othello*'da Shakespeare'in metninden neredeyse eser yoktur. Othello Desdemona'ya havlar, oyuna dans, müzik ve pantomim hâkimdir. Oyun "baş aşağı edilmiş bir 'insan' imajı yaratır, Shakespeare'in hümanist içerikleri ve karakterlerin sosyal bağları yok edilir, teatral form yıkılır."¹⁶⁴ Castorf bu oyunu SED'nin sıkı kontrolüne rağmen çıkarır. Batı-Alman *Theater Heute* dergisi "modern ve Batılı tiyatro seyretmek isteyen, DDR'nin periferisine gitmelidir, Anklam'a gitmelidir"¹⁶⁵ diye yazar. Frank Castorf'un kendisi deneyimlerini 1992'de şöyle anlatır:

*"Beni çoğu zaman politik bir yönetmen olarak kategorize ettiler, halbuki sadece hayatı sahneye nasıl taşıyabileceğimle ilgilendim. Kendi içinde tamamlanmış edebî bir eser bu sebepten bana yetmiyor, ben metni genişletmek suretiyle farklı bir yoğunluk arıyorum. [...] [Metinlerin yazıldığı dönemden] farklı bir dönemde yaşıyorum: futbolun, rock n'roll'un zamanında, memnuniyetsizliklerimizi haykırdığımız, nevroitik bir zamanda. Kategoriler yıkıldı. Bu kategorilerin esere sadık kalınarak estetik bir biçimde kurtarılabileceğine inanmıyorum."*¹⁶⁶

Farklı sanatsal unsurların bir araya gelerek bir kolaj oluşturması, metnin parçalanarak oyunun merkezinden alınması, oyunculuk anlayışının gittikçe bir "oynamama" haline dönüşmesi gibi unsurlar sebebiyle Frank Castorf'un oyunları çoğu

¹⁶² Brauneck, **Die Deutschen und ihr Theater**, s. 158.

¹⁶³ Balitzki, **Castorf der Eisenhändler**, s. 43.

¹⁶⁴ a.e. s. 47.

¹⁶⁵ a.e. s.42.

¹⁶⁶ Frank Castorf, "Für eine andere Vitalität auf der Bühne", **Süddeutsche Zeitung**, 30 Aralık 1992, s. 13.

yerde “postmodern” sanata dahil edilir.¹⁶⁷ Bu yeni estetik anlayış üniversitelerin tiyatro bilimi bölümlerinde konuşulmaya başlanır ve aynı zamanda tiyatro eleştirmenleri tarafından büyük bir ilgiyle takip edilir. Bunların da etkisiyle Castorf Batı Almanya’nın pek çok farklı şehrinde yönetmenlik yapmaya davet edilir.

2.2 Volksbühne’nin “Castorf Çağı”

Frank Castorf, Volksbühne Tiyatrosu’nun kimliğini en çok şekillendirmiş kişidir. 25 sene boyunca sanat yönetmenliğini yapmış olması nedeniyle birçok insan kendisinden bir çağın sembolü diye söz eder. Bu bölümde, Castorf’un sembolü olduğu çağın gelişmeleri farklı açılardan ele alınarak Volksbühne’nin kimliğinin inşasına katkıları anlaşılmaya çalışılacaktır.

2.2.1 Bir Sanat Yönetmeni Seçiliyor

Eleştirmen, Gazeteci, Sanat yönetmeni ve Üniversite Profesörü Ivan Nagel, 1991 yılında Berlin Senatosu’na sunmak üzere Berlin tiyatrolarının durumuna ve geleceğine dair bir rapor sunar. Bu raporda Volksbühne hakkında şöyle yazar:

“Yapı inanılmaz bir çirkinlikte. (Tam da bu yüzden) burada genç bir tiyatro kurulmalı: estetik yeniliklere açık ve politik cesarete sahip; bir zamanlar Schaubühne am Halleschen Ufer Tiyatrosu’nda olduğu gibi, ama aynı zamanda kendine has. (SED estetiğinde [...] mermer ihtişamıyla, Prenzlauer Berg’i [Doğu-Berlin] Kreuzberg’e [Batı-Berlin] bağlayan yol üzerindeki hem Liebknecht-Evine hem de Babylon Sineması’na bakan konumuyla) bu tiyatro binasında bir değişim başlatılabilir. Oynama alanı olarak sadece büyük sahne değil, üç tane fuaye ve bir stüdyo mevcut. Tiyatronun en iyi yıllarında Besson, Karge/Langhoff ve Müller [bu alanları canlandırmıştı]; Doğu-Berlin’de hala unutulmadı. Bizim Berlin Eyaleti’ne yapacağımız öneri, [...] Rosa-Luxemburg-Meydanındaki Volksbühne’yi genç ve DDR geçmişi olan bir ekibe vermek yönündedir; kendi tiyatrosunu kurmak isteyen bir ekibe. Bulduğumuz konumun sosyal ve kültürel çelişkileri ve muğlaklığı tam da Berlin’de bulunan böyle tiyatronun yeni, canlandırıcı ve aynı zamanda rahatsız edici bakışıyla değişime uğrayabilir. [Bu tiyatro] üçüncü yılının başına kadar ya meşhur olur ya da ölür.”¹⁶⁸

Bu rapor Berlin Komisyonu’nu etkiler ve “haftalarca hem Doğu hem Batı-Berlin’de [bu öneride] bahsedilen kişinin kim olduğu adeta bir bulmaca olur.”¹⁶⁹

¹⁶⁷ Castorf’ta oyuncuların “oynamaması” üzerine Bkz. Andreas Kotte, **Theaterwissenschaft**, Köln, Böhlau Verlag, 2005, s. 196-197/ s. 252. Aynı zamanda Kotte Frank Castorf’un sanatını tiyatrobilimi ve medyabiliminin kesiştiği yerde tarif eder. Bkz. a.e. s. 269.

¹⁶⁸ Jürgen Balitzki, **Castorf, der Eisenhändler: Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter**, Berlin, Christoph Links Verlag, 1995, s.77.

¹⁶⁹ Raddatz, **Republik Castorf**, s. 81.

Sonunda Castorf'un ismi Volksbühne'nin yeni sanat yönetmeni olarak öneri listesine alınır, uzun bir müzakere sonucunda da 1992 / 93 sezonunda Volksbühne'nin sanat yönetmeni olarak göreve başlar. Castorf

“küçük bir tiyatrodaki çalışmayı asla kabul etmezdim, bunun altından kalkamazdım. Ancak Volksbühne o kadar büyük, o kadar boş ve o kadar mahvolmuş bir haldeydi ki, hücum etmeye değirdi”¹⁷⁰

der ve 2017 yılına kadar, yani 25 sene boyunca sanat yönetmeni olarak Volksbühne'nin kimliğini şekillendirmeyi başarır. Castorf yönetime geçtiğinde halihazırda tiyatronun farklı bölümlerinde çalışan 300 kişi bulunur. Sanatsal ekip için şef dramaturg olarak Matthias Lilienthal'i ve sahne tasarımcısı olarak Bert Neumann'ı seçer. Mevcut ansambl ile “ne yapacağını bilemez ve birçok oyuncuyu işten çıkarmak durumunda kalır.”¹⁷¹ Anklam Tiyatrosu'nda birlikte çalışmış olduğu oyuncularından Silvia Rieger, Henry Hübchen ve Hendrik Arnst'ı yanında götürür. Kathrin Angerer ve Sophie Rois gibi bugün hala Volksbühne deyince akla gelen oyuncularını ansambla dahil eder.

¹⁷⁰ Balitzki, *Castorf der Eisenhändler*, s. 78.

¹⁷¹ Raddatz, *Republik Castorf*, s. 82.



Görsel 2.2: Volksbühne'nin Sol Fuayesi, Fotoğraf: David Baltzer¹⁷²

¹⁷² Thomas Irmer, Harald Müller, **Zehn Jahre Volksbühne: Intendanz Frank Castorf**, Berlin, Theater der Zeit, 2003, s. 92.



Görsel 2.3: Kırmızı Salonun Önü, Fotoğraf: David Baltzer¹⁷³

¹⁷³ a.e., s. 69.

2.2.2 Volksbühne’de Gelenek ve Simgeler

Castorf, Volksbühne’nin sanat yönetmeni olmadan önce 1989 yılında Stüdyo Sahnesi’nde *Das trunkene Schiff*¹⁷⁴ oyununu yönetir. Bu çalışma Castorf’un sahne estetiğini belirlemede en büyük katkısı olan ve Volksbühne’den ayrı düşünölemeyecek Sahne Tasarımcısı Bert Neumann’la birlikte gerçekleştirdiği ilk oyundur. 1990 yılında Neumann’la birlikte Schiller’in *Haydutlar* oyununu sahneye koyarlar. *Haydutlar* 48 saat süren bir şenliğin sonunda prömiyer yapar. Şenlik esnasında Besson’un 70’lerde de gerçekleştirdiği şekilde farklı sanatsal etkinlikler sunulur, performanslar ve oyunlar sahnelenir. Zielke o iki günü “aslında bir işgaldi [...] herkes o 48 saat boyunca orada bulundu, yataklar getirildi [...] ilk defa bir mekânı sahiplenmiş gibi hissettim”¹⁷⁵ diye tarif eder.

Oyunun kendisi DDR dönemine göndermelerle, Marquis de Sade’den Jacques Brel’e uzanan metinsel kesişmelerle örölür. Schiller’in klasik metni çağdaş politikayı ve toplumu yansıtacak biçimde yeniden yazılır. Örneğin eski DDR’li Henry Hübchen tarafından oynanan Franz Moor karakteri Doğu Almanları hedef alarak “40 sene boyunca oportünist bir biçimde yan gelip yatın, şimdi de her şeye sahip olmak isteyin”¹⁷⁶ diye haykırır. Volksbühne’de 1992-2017 yılları arasında toplam 13 sene dramaturgluk yapan Carl Hegemann oyunu “DDR vatandaşıyla arsız bir münakaşa” olarak değerlendirir ve Hübchen’in “Birleşmiş Almanya’da da her şeyin aynı rahatlıkla devam edeceğini, sadece daha fazla D-Mark kazanıp daha fazla tüketebileceklerini düşönenlere [...] sert ve aynı zamanda aşırı komik bir biçimde ayar ver[diğini]”¹⁷⁷ öne sürer. Oyun büyük ilgi uyandırmasının yanı sıra tepki de çeker.

Bu oyun için Bert Neumann Orta Çağ’da haydutlar arasında kullanılan şifreli bir yazıdan esinlenerek çizdiği “Haydutlar Tekerı”ni (“Räuberrad”) tasarlar. Rainer Haußmann’ın imzasını taşıyan 4 metre yüksekliğindeki iki ayaklı teker heykeli, 1994 yılından beri Volksbühne binasının önündeki alanda durur. Bugüne dek Castorf

¹⁷⁴ Türkçe: “Sarhoş Gemi”, Paul Zech’in yazdığı bu oyun, 1926 yılında Piscator yönetmenliğinde Volksbühne sahnesinde ilk temsilini verir.

¹⁷⁵ “THEATRE/POLITICS III”.

¹⁷⁶ Detlef Kuhlbrodt, “Das ist kein Spiel”, çevrimiçi, Die Tageszeitung: taz, 30 Haziran 2022.

¹⁷⁷ Carl Hegemann, Karin Fischer, “Ende der Ära Castorf an der Volksbühne: Es war ein Theater gegen die Tendenz”, çevrimiçi, Deutschlandfunk, 30 Mayıs 2022.

yönetimindeki Volksbühne'nin en önemli simgesi sayılan heykel, 90'ların sonunda Berlin Eyaleti tarafından satın alınır. Bu heykel aynı zamanda Volksbühne'nin isyancı “partizan” duruşunun bir sembolüdür. Tekerin tam olarak neyi simgelediği açık olmadığından farklı çağrışımlara olanak sunar ve bu muğlaklık, Castorf döneminde etkin olacak yönetmenlerin ve sanatçıların sanatsal anlayışını yansıtır. Haydutlar Teker zamanla bir logo ve bir marka haline gelir.



Görsel 2.4: Haydutlar Oyunu Prömiyer Öncesi / Haydutlar Teker Logosu, Fotoğraf: Adelheid

Beyer¹⁷⁸

Bert Neumann tiyatronun hem sahne tasarımcısı hem de sahne tasarım departmanının müdürü olarak bu logoyla birlikte Volksbühne'nin kendisini de bir marka haline getirmeyi başarır. Karısı Lenore Blievernicht ile birlikte LSD (Last Second Design) adında bir reklam ajansı kurarlar. Bunun sebebi, Volksbühne'nin reklamlarıyla ilgilenmesi için görevlendirilen ajansın önerilerinden hiç memnun kalmamalarıdır. Bu memnuniyetsizlik aynı zamanda reklamcılığın salt satışa yönelik

¹⁷⁸ Detje, Castorf: *Provokation aus Prinzip*, s. 167.

kapitalist düşünce biçimine bir eleştirisi içerir. LSD satıştan ve kapitalist bir pazarlama taktiğinden ziyade, reklamlarında tiyatronun sahne estetiğini yansıtmayı hedefler. Bunu başarmasında tiyatro ile olan sıkı bağı yardımcı olur.

LSD'nin temel sorusu şu olur: Anti-kapitalist avangart bir tiyatro nasıl güçlü bir markaya dönüştürülebilir? Volksbühne evreninde reklamcılık havalı bir şey olarak algılanmadığı halde, bu reklamlar sayesinde Volksbühne sanata biraz olsun ilgisi olan herkes için bir fenomen haline gelir. Ancak Volksbühne'de buna "marka yaratımı [ve böylelikle pazarlama stratejisi] değil 'bütünlüklü sanat eseri' denir ve "hedef kitleden" söz edilmez, "sanat çevresinden" bahsedilir."¹⁷⁹ 90'larda Volksbühne'den başka hiçbir tiyatro, tek bir oyunun reklamına odaklanmaktan ziyade bütünlüklü bir imaj yaratmayı başaramaz.¹⁸⁰ Bunun sebeplerinden biri, Volksbühne'nin en başından itibaren farklı bir kitleyi hedeflemesidir: gençleri, kulüplere gidenleri ve sinemayı tercih edenleri. Bu sebepten tasarladıkları afişler bir konserin reklamına ya da bir eyleme çağrı ilanına benzer. Örneğin tipik bir LSD reklam kampanyası, Berlin'in ıssız yerlerinin fotoğraflarını afiş haline getirir. Bu afişlerin tiyatroyla ilgisini gösteren yegâne işaret "Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz" yazısıdır ve afişler satın alınmış reklam alanlarının yanı sıra ilan asmanın yasadışı olduğu yerlere de asılır. Böylelikle hem Volksbühne'nin isyankâr duruşunun altını çizer hem de şehrin ıssız ve terk edilmiş alanlarında ıssızlığın ve terk edilmişliğin fotoğraflarını kullanarak bir nevi şehrin bir aynasını sunar. Kullanılan imajlar şehrin ruhunu yansıtmayı hedefler. Mesaj sübliminal bir biçimde, satışa yönelik reklam kampanyalarının aksine çok daha kapalı bir biçimde iletilir: Volksbühne'nin şenlikli sanatın yeri olmadığını, şehirle organik bir bağı olduğunu gösterir. Bu kampanyanın, yani şehrin ıssız yerlerine asılmış şehir fotoğraflarının da fotoğrafı çekilir ve bu yeni fotoğraflarla yeni afişler oluşturulur. Katmanlar böylelikle gittikçe çoğalır ve deşifre edilmesi zor simgeler çıkar. Reklamlar satışı teşvik etmektense bir bilmece havasına bürünür.¹⁸¹ Neumann bu durumu şöyle ifade eder:

¹⁷⁹ Peter Laudenbach, "Die Zielgruppe bin ich", **brand eins**, No: 02/2005, (çevrimiçi), brand eins, 30 Mayıs 2022.

¹⁸⁰ a.e.

¹⁸¹ a.e.

“Yetiştirdiğimiz ülke [DDR] hep fazlasıyla pedagojikti. Bize hep neyin nasıl olması gerektiği net bir biçimde söylenirdi. Bunu artık daha fazla istemiyorduk. Bu afişler için de geçerli. Sanat eserinde belli bir gizemi önemli buluyorum. Bir şeyin anlaşılır olması için çaba harcamak benim hiçbir zaman ilgimi çekmedi. Çünkü bu insanları olduklarından daha aptal görmek anlamına gelir ve bu da bana dürüstçe gelmiyor.”¹⁸²

Neumann tarafından tasarlanan kurumsal kimlik belli bir Doğu nostaljisinin de altını çizer. Batı’nın ürün estetiğine yabancılaştırıcı ve rahatsız edici bir bakış sunar. Batı’da her şeyin çok parıltılı olmasına karşın Volksbühne’nin kullandığı materyaller daha kaba ve mattır. Örneğin oyuncular listesi, DDR’den kalma pürüzlü kâğıda basılır, afişler ilk senelerde sadece tipografiden oluşur. Bütün bunlar tüketim ve ticaret dünyasının reddedildiğine işaret eder. Volksbühne’nin bilinçli bir pazarlama stratejisi yoktur; reklamcılarının hislerine dayanır ve onların politik ve sanatsal inançlarını yansıtır.

Volksbühne’yle özdeşleşen bir diğer unsur, kullandığı yazı stili olur. “Frakturschrift” Almanya’da eski ve o dönem artık kimse tarafından kullanılmayan bir yazı stilidir. Bu yazı stili hem nasyonal-sosyalist dönemde hem de DDR’de kullanılmıştır. Bu nedenle “görenlerde bir yanıla ilginç ve garip bir tat bırakır. [...] [Ne de olsa] sınırlarda gezen her şey bir yanıla ilginçtir.”¹⁸³ Bu yazı stiliyle yazılan ilk slogan “Dikkat Volksbühne!” olur. Bu slogan, Volksbühne’ye yıkıcı ve korkulacak bir kurum imajı verir.

Bir diğer simge ise Almanca “Doğu” anlamına gelen “OST” kelimesidir. Üç harften oluşan bu kelime Castorf yönetimiyle birlikte Volksbühne binasının üstüne yerleştirilir. “Her şey Batı tarafından yutulmuşken, Doğu kendi kimliğinden ve otantikliğinden vazgeçme yolundayken, DOĞU kelimesi bir karşı iddia değil, bir dur işaretidir.”¹⁸⁴ Castorf ve Bert Neumann da dahil Volksbühne’de çalışanların yarısından fazlası¹⁸⁵ Doğu-Almanya’da büyümüştür ve bu durum aralarında ortak bir zemin oluşturur. Neumann “hiçbirimiz DDR’in hayranı değildik; ama yine de bu

¹⁸² a.e.

¹⁸³ Raddatz, **Republik Castorf**, s. 37-38.

¹⁸⁴ a.e., s. 96.

¹⁸⁵ Castorf sanat yönetimini üstlendiği dönem Batı-Almanya’dan gelen insanları da işe almayı özellikle önemser. Sabine Zielke “bu kaçınılmaz bir durumdu, bir ülke birleştiği zaman, istesen de istemesen de birlikte yaşamayı öğrenmelisin. Castorf bu çatışmaya tiyatrodan sanatsal olarak da alan açtı” der. Bkz. “THEATRE/POLITICS III”.

tiyatroda daima alternatifleri düşünmeye çalıştık. [...] Yetiştirildiğimiz ütopyanın kırıntıları vardı hala ve bunun kolaylıkla elimizden alınmasını istemiyorduk,”¹⁸⁶ der. Tiyatronun çatısında kocaman harflerle parlayan DOĞU kelimesi hem tiyatronun içindeki “yeni, gerçekte var olmayan ve dünyaya açık bir DDR[’nin]”¹⁸⁷ simgesidir hem de bulunduğu dönemin ve tiyatronun çelişkilerle örülü ve melez kimliğini yansıtır: Batılılaşmış Berlin’in ortasında nostaljik ve bir yandan da provokatif bir DOĞU. Bu kelime aynı zamanda bir “vaat” olarak da okunabilir: Volksbühne’nin DDR geçmişiyle yüzleşeceği, ideolojik ve yapısal olarak bu geçmişi reddetmeyeceği vaadi. DOĞU, tiyatronun kimliğini oluşturan en temel ifadedir. DOĞU Batı’ya karşı, Batı’nın temsil ettiği kapitalist değerlere karşı bir duruştur. Aynı zamanda, Castorf’un ifadesiyle, kurumun anti-kapitalist düşüncüyü daima koruyacağını sözüdür.¹⁸⁸



Görsel 2.5: Afişler, “Frakturschrift” ve Haydutlar Tekereri Logosu¹⁸⁹

¹⁸⁶ Raddatz, **Republik Castorf**, s. 26.

¹⁸⁷ Balitzki, **Castorf, der Eisenhändler**, s. 99.

¹⁸⁸ Raddatz, **Republik Castorf**, s. 331.

¹⁸⁹ Andreas Schäfer, “Abschied ist überall oder wie eine Marke verschwindet”, çevrimiçi, Eventpartner, 08 Ocak 2023.



Görsel 2.6: Volksbühne Girişi, Gişe ve Bert Neumann'ın Afişleri, Fotoğraf: David Baltzer¹⁹⁰

¹⁹⁰ Irmer ve Müller, **Zehn Jahre Volksbühne**, s. 100-101.



Görsel 2.7: Volksbühne Binasının Üstündeki “DOĞU” Yazısı, Fotoğraf: David Baltzer¹⁹¹

¹⁹¹ Balitzki, Castorf, *der Eisenhändler*, s. 233.

2.2.3 Yapısal Değişikliklerle Kimlik Yaratmak

İlk yapısal değişiklik, tam da daha önce bahsi geçen Volksbühne geleneğine uygun olarak bilet fiyatları eşitlenerek gerçekleşir. Birkaç farklı fiyat kategorisi uygulamasından vazgeçilir ve geriye sadece iki kategori kalır. Pahalı kategoriye 406, ucuz kategoriye 429 yer düşer. Böylelikle Volksbühne Berlin’de Senato’ya bağlı en ucuz tiyatro haline gelir. Hedef, maddî durumu zayıf olan insanlara, özellikle de Doğu Berlin’lilere tiyatroya gitmeyi olanaklı kılmak ve arzı demokratikleştirmektir.¹⁹² Lilienthal bu kararı almalarında “toplumla kurdukları ilişkide diğer tiyatrolar gibi olmak isteme[melerinin]”¹⁹³ etkili olduğunu öne sürer.

1992 yılında evsizlerden oluşan “Ratten 07” (Sıçanlar 07) adlı bir tiyatro ekibi kurulur. Oyunları ilk yıllarda Volksbühne’de sahnelenir ve ansambldan 15 oyuncu bu ekibin oyunlarına dahil olur. Normal koşullarda tiyatroya giremeyecek bir grup insan, bu sayede Volksbühne’deki sanat üretiminin bir parçası haline gelir. Tiyatro binası aynı zamanda, Duvar kenarındaki terk edilmiş vagonlarda yaşayan ve sık sık yerinden edilen insanlara barınak sunar. Castorf “tiyatronun çok nadiren yaptığı bir şey yaptık, kafamızla duvarları kırıp sokağa açıldık”¹⁹⁴ der.

Sanat yönetimi 1994 yılında eski SED partisinden ayrılan PDS partisi mensuplarının girdiği açlık grevinin Volksbühne’de yapılmasına onay verir. Castorf bu durumu Brandenburg Doğu-Alman radyosunda “Demir Ticaretçisi Castorf” adlı programda dinleyicilerle tartışır. Bu sayede tiyatroya gelen insanların oyun izlemenin dışında tiyatroda olup bitenlere dair fikir beyan etmesine de imkân sunulur.

Bir diğer önemli yapısal gelişme, P14 adındaki gençlik tiyatrosunun kurulmasıdır. P14, zamanında DDR filmlerindeki yaş sınırının sembolüdür. Gençlik tiyatrosu için bu ismin seçilmesi DDR zamanına direkt bir göndermedir. P14, sınırların aşılmasını, isyankarlığı ve anarşiyi hedefler; diğer gençlik tiyatrolarından farklı olarak pedagojik bir hedef gütmeyi. Volksbühne çevresinde yaşayan gençler kendi oyunlarını sergilemek üzere tiyatroya davet edilir. Gençler aynı zamanda profesyonel oyunlarda

¹⁹² Zander, **Marketing im Theater**, s. 40-41.

¹⁹³ Raddatz, **Republik Castorf**, s. 80.

¹⁹⁴ Balitzki, **Castorf, der Eisenhändler**, s. 81.

da sahne arkasında çalışma fırsatı bulur ve bu sayede tiyatronun vazgeçilmez bir parçası haline gelirler. P14 her sene en azından 2-3 prömiyer yapar ve günümüzde tanınmaya devam eden birçok oyuncu ve yönetmen tiyatroyla ilk karşılaşmalarını P14 bünyesinde gerçekleştirir.

2.2.4 Repertuvarla Kimlik Yaratmak

İlk sezonun repertuvarı üstünkörü oluşturulur ve önceden belirlenmiş bir plana tâbi değildir. Castorf, uzun zamandır *Kral Lear*'i sahnelemeyi istemektedir. Bu, aynı zamanda ansamblın büyük kısmını sahnede göstermek için de uygun bir metindir. Ancak tüm oyun tercihleri yapıldıktan sonra bir konsept oluşturulur.¹⁹⁵ İlk sezonun sloganı¹⁹⁶ “7 Ekim’den 9 Kasım’a” olarak seçilir. Bu slogan DDR tarihinin iki dönüm noktasını birleştirir: 7 Ekim 1949 DDR’in kuruluş tarihi ve 9 Kasım Berlin Duvarı’nın yıkılmasıyla birlikte DDR’in bitiş tarihidir. “Bu tarihler, [...] Volksbühne’de DDR tarihini anlatan oyunların ve DDR’de yaşamış herkesin kişisel hikayelerinin sahnelendiğine işarettir.”¹⁹⁷ Büyük Sahne’de oynanan oyunların arasında, önce bahsi geçen Ratten 07 ekibinin Albert Camus’dan esinlenen *Veba* oyunu, Federico Garcia Lorca’nın *Don Perlimplin ile Belisa’nın Bahçede Sevişmesi* ve Arnoldt Bronnen adlı Avusturyalı yazarın *Renli İşyancılar*’ı vardır.

“İkinci sezon *Bana Bir Yol Gösteren Verin* sloganıyla açılır. Bu söz Laibach adlı müzik grubunun (*Vizyonsuz*) *Bir Ulusun Doğuşu* adlı şarkısından alıntıdır. Bu şarkıda bir hedef, güçlü bir irade, bir ırk, gerçek bir inanç ve bir yol gösteren talep edilir. Şarkıda bu sözlerin ironik olduğuna dair hiçbir ima bulunmaz ve bu nedenle de neo-faşist özelliklere sahiptir. [...] Volksbühne de bu şarkı sözünü kendi sloganı olarak kullanırken ironi amacı gütmeyiz, [ama buna rağmen kontekstinden kopartılarak kullanılan bu söz] tiyatronun güncel politikaya ve çoğunlukla genç Almanlar arasında yükselen aşırı sağ eylemlere göz yummadığının işareti olarak algılanır.”¹⁹⁸

Var olan değerlerin ne kadar göreceli olduğu tam da bu geçiş döneminde sorgulanır; özellikle DDR devletiyle birlikte tüm bir ideolojinin ani çöküşünü yaşamış Doğu Almanlar için. Totaliter sistemler bireyin kendi için sorumluluk almasını

¹⁹⁵ a.e., s. 80.

¹⁹⁶ Sloganlar birçok tiyatrodan bir sezon boyunca tiyatronun içeriklerinin üst yapısını belirlemek için seçilir. Tüm etkinlikler ve oyunlar bu slogana bir şekilde refere eder. Aynı zamanda sloganlar seyircilere ve şehrin sakinlerine verilen bir mesaj olarak okunabilir. Tiyatronun duruşunu ve böylelikle kimliğini belirlemekte önemli bir unsurdur. Bir slogan belirlememek ise de bir duruştur.

¹⁹⁷ Zander, *Marketing im Theater*, s. 45.

¹⁹⁸ a.e., s. 45-46.

hafifletir. Yeni “çoğulcu” düzen ise bireyin kendisi için sorumluluk almasını ve kendi “yol gösterenini / değerlerini” seçmesini zorunlu kılar.¹⁹⁹ Bu açıdan bu slogan o dönemin nabzını ve sorunlarını provokatif bir biçimde yakalar.

Bu slogan kapsamında gösterilen oyunlar arasında Castorf’un kendi yönettiği *Clockwork Orange*, Christoph Schlingensief’in yönettiği *100 Jahre CDU*²⁰⁰ (100 Yıl CDU) ve Christoph Marthaler’in yönettiği *Murx den Europäer* (Avrupalıyı Gebert) adlı oyunlar bulunur. Schlingensief ve Marthaler, Volksbühne’nin kimliğini önemli bir biçimde belirleyen ve ününe büyük katkıda bulunan yönetmenlerdendir. Bu üç oyun da farklı biçimlerde o dönemin ruhunu yakalar.

Clockwork Orange, Antony Burgees’in yazdığı ve Stanley Kubrick’in 1971 yılında çektiği kült filmi, Castorf’un yorumunda güncel siyasete göndermelerde bulunur. Almanya’nın o dönem şansölyesi Helmut Kohl’a eleştirel bir bakışın yanı sıra, o dönem revaçta olan aşırı sağın şiddeti sahneye taşınır. Oyunun ikinci gösterisinde seyirciler arasında 15 Skinhead bulunur ve büyük bir kavga kopar. Oyunculardan Silvia Rieger çıkırından çıkan gençleri oyun esnasında sahneden atlayarak tiyatrodan atar.²⁰¹

100 Jahre CDU şov karakteristikleri olan bir gösteridir. Bu, aslen sinemadan gelen ve sanatında Almanya tarihini provokatif bir biçimde ele alan Schlingensief’in ilk tiyatro çalışması olur. Oyunun merkezinde iki mülteci için yapılan bir bağış toplama galası vardır. Sahnede ‘zırvalık’ gibi görünen olaylar, neo-faşist ve yabancı düşmanı tavırlara karşı gösterilen iki yüzlülüğü ifşa eder. Dayanışma kavramının büyük bir yalandan ibaret olduğunu gösterir.²⁰² Castorf’un Schlingensief’i Volksbühne’ye alması büyük bir cesaret olarak değerlendirilir.

Murx den Europäer oyununun alt başlığı “Christoph Marthaler’dan vatansever bir gösteri”dir. Bu başlık, oyunun içerdiği alaycı bakışı da ifade ederken aynı zamanda Almanya’da yeniden yükselişte olan ırkçılığı konu eder. “Hiç özür dilemeden

¹⁹⁹ a.e., s. 46.

²⁰⁰ Alman Hristiyan Demokrat Birliği, 1945-1959 yılları arasında Batı-Almanya’da kurulan bir parti. Kendini siyasi olarak orta-sağ olarak tanımlar ve Sosyal Demokrat Parti (SPD) ile birlikte Almanya’nın iki büyük partilerinden biridir.

²⁰¹ Plutonia Plarre, “*Reales Leben im Theater*”, çevrimiçi, Die Tageszeitung: taz, 30 Mayıs 2022.

²⁰² “100 Jahre CDU - Spiel ohne Grenzen”, çevrimiçi, Schlingensief, 29 Mayıs 2022.

Marthaler seyircisini Alman tarihinin kaosuyla yüzleştirir.”²⁰³ Oyun 30. Berlin Tiyatro Buluşması’na (Almanca: “Theatertreffen”) davet edilir ve böylelikle Almanca konuşulan ülkelerden seçilmiş en iyi oyunlardan biri olma ödülünü kazanır.

Castorf ve diğer yönetmenlerin oyunlarında sahne estetiği ve kostüm daima içeriği anlatmada asosiyatif bir katkıda bulunur. Örneğin, Castorf’un birçok oyununda kapitalizmin simgeleri olan markalar büyük bir role sahiptir. Fakir işsizleri oynayan oyuncuların üstündeki kolsuz tişörtlere Chanel’den Alman Bankası’na kadar büyük şirketlerin logoları basılıdır. Suyu düşmüş hayallerini giymiş gibidirler. Bazen de oyuncu kendini satılacak bir mal olarak gösterir ve seyircilere doğru “kendimi satmak istiyorum!” diye bağırır.²⁰⁴

Tiyatro böylelikle ilk senenin hızlı kararlarından sonra “sloganlar ve tematik odak noktaları içeren iyi geliştirilmiş bir oyun programı”²⁰⁵ sayesinde net bir profil sunar. Tematik seçimleriyle Volksbühne kendini politik ve güncel konularla temas halinde olan bir tiyatro olarak yapılandırır. Birçok klasik metnin güncel konularla harmanlanması, seyirciye tiyatrodaki olanların herkesi kişisel olarak ilgilendirdiğini yansıtır²⁰⁶ ve aynı zamanda tiyatronun kendi politik ve estetik kimliğini belirlemekte büyük önem taşır.

Volksbühne ilk 10 senesinde edindiği estetik kimliği Frank Castorf’un yönettiği oyunlara borçludur. Bu oyunlar aynı zamanda tiyatronun dünya çapında yoğun ilgi kazanmasını da sağlar. Gerhart Hauptmann’ın *Dokumacılar*’ı, Karl Grünberg ve Heiner Müller’in *Golden fließt der Stahl*’ı (*Çelik Altın Gibi Akar*) ve Carl Zuckermeyer’in *Des Teufels General*’i (*Şeytanın Generali*) Alman oyunlarından oluşan bir üçleme niteliğindedir. Castorf bu oyunları kendi sanat anlayışına uygun olarak uyarlar ve metinlerin içeriklerini parçalayarak kendine ait güncel bir dil oluşturur.²⁰⁷ Castorf’un oyunlarında görülen uyarlama ve yapıbozuma uğratma faaliyetleri hem içeriksel olarak gerçekleşir hem de oyunlardaki mekânlar

²⁰³ Klaudia Brunst, “Unablässig im Kreis”, çevrimiçi, Die Tageszeitung: taz, 30 Mayıs 2022.

²⁰⁴ Laudenbach, “Die Zielgruppe bin ich”.

²⁰⁵ Thomas Irmer, “Leitbild, Glauben, Depression und Erniedrigung: Frank Castorfs Volksbühnenarbeit ab Mitte der neunziger Jahre”, Zehn Jahre Volksbühne: Intendanz Frank Castorf, Berlin, Theater der Zeit, 2003, s. 47.

²⁰⁶ Zander, **Marketing im Theater**, s. 49.

²⁰⁷ Irmer, “Leitbild, Glauben, Depression und Erniedrigung”, s.46.

değiştirilmek suretiyle yapılır. Bu, özellikle doksanlı yılların ikinci yarısındaki üretimlerinde giderek daha sık görülür.²⁰⁸ Örneğin Tennessee Williams'ın *Arzu Tramvayı* metnini Almancaya *Son Durak Amerika* olarak çevirir. Oyunu sahnelerken Bert Neumann'ın sahne estetiğini kullanarak Polonya'yı, Amerika'yı ve Almanya'yı aynı zamanda anlatmayı başarır. Böylelikle “eseri sadece zamanda değil, mekânda da kaydırır.”²⁰⁹ Castorf'a özgü bir diğer önemli estetik unsur, ilk örneğini 1988 yılında Karl-Marx-Stadt'taki *Halk Düşmanı* oyununda gördüğümüz canlı video kamera kullanımudur. Sahne tasarımına entegre edilmiş video ekranları doksanların ortasından itibaren gittikçe yaygınlaşır ve “[Castorf'un oyunlarının] karakteristiği hale gelir.”²¹⁰ Ekranlara yansıtılan yakın çekimlerle normalde oyuncu figürünün sahnede bir bütün olarak görüldüğü tiyatro geleneği dönüşüme uğratılır. Doksanların sonundan itibaren Castorf özellikle Dostoyevski'nin romanlarını ele almaya başlar. Bu romanlardan uyarlanan oyunlar beş ila yedi saat arasında sürer. Bu oyunlarda Castorf diğer tüm işlerinde olduğu gibi oyuncu ve seyircide ortak bir his yaratma arayışındadır: tüm yetersizliğiyle, mustarip olduğu yorgunluk, umutsuzluk ve can sıkıntısıyla insan olma hissi.²¹¹ Bunu yaparken Dostoyevski'nin metinlerini özgün bir biçimde kullanır ve birçok farklı metinle ve güncel olayla harmanlar. Öyle ki Ricklefs *Suç ve Ceza* oyununun eleştirisinde Castorf'u bu konuda fazla ileriye gitmekle suçlar ve oyun, eserden fazlasıyla koparıldığı için kendini aldatılmış hissettiğini söyler.²¹² Bununla birlikte 1999 yılında Viyana Tiyatro Festivali (Almanca: “Wiener Festwochen”) kapsamında prömiyer yapan *Ecinniler* oyunu Alman tiyatro tarihinin önemli bir oyunu haline gelir. Michael Laages bu konu hakkında şöyle yazar:

“Elbette her karşılaştırma eksiktir ve adil de değildir. Yine de bu güçlü (ve şiddet dolu) romanın yakın zamanda yapılan her uyarlaması, Frank Castorf'un 1990'ların sonunda Berlin Volksbühne'de sahnelediği dönüm noktası niteliğindeki prodüksiyonuyla kaçınılmaz olarak karşılaştırılacaktır.”²¹³

²⁰⁸ a.e., s.47.

²⁰⁹ a.e., s.51.

²¹⁰ a.e., s.52.

²¹¹ Sven Ricklefs, “Schuld und Sühne à la Castorf”, çevrimiçi, Deutschlandfunk, 18 Mart 2023.

²¹² a.e.

²¹³ Michael Laages, “Die Zeit der Bessenen”, çevrimiçi, Deutschlandfunk, 21 Mart 2023.

Castorf'un bu oyunla hayal gücünün doruklarından birine ulaştığını ifade eden Laages, *Ecinniler*'in gözlerden uzak bir ormanın içinde bulunan bir villada geçmesini, villanın içinin güvenlik kameralarıyla döşenmiş oluşunu ve bahçesindeki havuzu, burjuvazinin zorlama ve yapay bir rahatlığı olarak yorumlar. Bunun da aslında burjuvazinin bataklıklarını gösterdiğini söyler.²¹⁴ Volksbühne'nin kendi tanıtım yazısında ise oyun, bir "Post-Sovyet Pan-Slavizm Panoptikonu"²¹⁵ olarak tarif edilir.



Görsel 2.8: *Ecinniler*, Volksbühne Berlin, Fotoğraf: Thomas Aurin²¹⁶

²¹⁴ a.e.

²¹⁵ "Dämonen von Fjodor Dostojewskij", (çevrimiçi), Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, 20 Mart 2023.

²¹⁶ Thomas Aurin, "Dämonen", çevrimiçi, Thomas Aurin Fotografie, 20 Mart 2023.

2.2.5 Yan Etkinliklerle Kimlik Yaratmak

Volksbühne’de Büyük Sahne’de ve Stüdyo Sahnesi’nde sergilenen repertuarın dışında birçok farklı formatta etkinlikler sunulur. Bu formatlar tiyatroyu farklı kesimlere açar ve tiyatronun kimlik edinmesinin önemli yapı taşlarını oluşturur.

Bu yan etkinliklerden bir tanesi düzenli olarak gerçekleşen panellerdir. Bu paneller, Castorf yönetiminin başlamasıyla birlikte tiyatrodan bağımsız olarak düşünülemeyecek bir biçimde kurulur. Volksbühne ilk sezonunu 7 Ekim 1992 yılında “Yeni Özgürlük” teması altında gerçekleşen bir panel ile açar. “Sanatsal olmayan” politik tartışmaya Eberhard von Brauchitsch; Flick-Skandalına²¹⁷ dahil olmuş bir avukat ve yönetici; PSD Parti Başkanı Gregor Gysi, Yazar Peter Wawerzinek ve Volksbühne’nin Castorf’a verilmesini öneren Ivan Nagel dahil olur. Konunun merkezinde yeni edinilmiş serbest piyasanın topluma olan etkisi yer alır. Von Brauchitsch piyasa ekonomisini temsil ederken Gysi, DDR’nin duruşunu savunur. Yeni Alman bölgelerindeki iktisat politikasının geleceği ve özellikle de Doğu-Almanların yeni kimlik arayışındaki özgüveni konuşulur. Bu başlık altında bir tartışmalar dizisi oluşur ve tiyatronun temel etkinliklerinden biri haline gelir.²¹⁸ Daima popüler ve böylelikle seyirci çekecek kişiler de davet edilir.

“Volksbühne kurgusal olmayan, salt siyasi olan bu tartışmalar için Büyük Sahne’yi açar. [...] Böylelikle politik gerçekliğin kendisi sahneye taşınır. Dolaylı olarak sahnede gelişen bu gerçeklik, tiyatro oyunları için bağlayıcı bir kontekst haline gelir.”²¹⁹

Büyük Sahne aynı zamanda düzenli olarak konserler için kullanılır. Bu konserler Kırmızı Salon’a sığmayacak kadar çok seyirci çeker. Davet edilen ekiplerin müzik tarzı Yahudi kökenli Klezmer müziğinden, yeni elektronik ve pop’tan rock müziğine uzanır. Grupların hepsi anti-faşist ve solcu bir duruşa sahiptir. Böylelikle hem Volksbühne’nin kendi duruşunu yansıtmada bir diğer yöntem olarak

²¹⁷ Flick şirketler gurubunun 1980’lerde farklı parti mensuplarına yüksek miktarda para aktardığı ortaya çıkar ve büyük bir yolsuzluk skandalına yol açar. “Der Spiegel” gazetesini bu skandalı “savaş sonrası en büyük ekonomi skandalı” olarak nitelendirir ve 1984 yılında “Bir adam Cumhuriyeti satın alıyor” başlığı altında haber yapar. Bkz. “Flick: ein Mann kauft die Republik”, çevrimiçi, Der Spiegel, 02 Kasım 2022 ve “Die Flick-Affäre”, çevrimiçi, Der Spiegel, 02 Kasım 2022.

²¹⁸ Zander, **Marketing im Theater**, s. 48.

²¹⁹ a.e.

değerlendirilebilir hem de (panellerde de olduğu gibi) genel tiyatro seyircisinden farklı bir kitleye ulaşmayı mümkün kılar. Repertuvarın oynandığı Büyük Sahne’ye başka bir erişilirlik sunar.

Volksbühne binasının bir diğer özelliği ise birinci katın sağ ve solunda mevcut olan Kırmızı ve Yeşil Salon’dur. Castorf yönetiminin ilk yıllarında özellikle Kırmızı Salon Volksbühne’nin kimlik inşasında büyük önem kazanır. Salonların ikisi de senatonun kurallarına uygun olarak özel yatırımcılara kiralanır. Volksbühne ve mekân sahipleri sıkı bir iletişim halinde salonlarda düzenlenecek etkinlikleri planlar.

Programa dahil olan önemli etkinliklerden bir tanesi Tiyatro Kafesi’dir. Her gün saat 18:00’den gece geç saate kadar açıktır. Kafeyi ziyaret etmek için Büyük Sahne’de veya Stüdyo’da gerçekleşen bir etkinliğin biletine ihtiyaç olmaz. Salonun girişi ayrıdır. Yoğun bir trafiğe sahip olan Rosa-Luxemburg sokağına bakan Kırmızı Salon’un pencereleri bar tarzı kırmızı ışıklarla aydınlatılır ve böylelikle sokaktan geçen insanların merakını uyandırır; tiyatronun bir parçası olmaktan ziyade bağımsız bir mekân olarak algılanır. Etkinlik olmayan günlerde de genç bir kitle tarafından ziyaret edilir. Bu tarz buluşma noktaları, DDR’nin “gençlik kulübü” geleneğine dayanır. Hem basit bir gastronomi bulunur hem de kültürel ve sosyal aktiviteler sunulur. Kırmızı ışıklar ve gastronomi ise Batı standartlarına uygundur²²⁰ ve böylelikle tiyatronun melezliğinin de altı çizilmiş olur.

Gece Kafesi ise her cumartesi saat 23:00’te gerçekleşen bir diğer etkinlik serisidir. Çoğunlukla Volksbühne’nin oyuncularının dahil olduğu okumalar yapılır. Okunan metinler içeriksel olarak belli bir temaya bağlı değildir. Edgar Allen Poe, Ingeborg Bachmann ve Ernst Jandl gibi birbirinden farklı yazarların eserleri okunur. Metinler oyuncular tarafından seçilir. Sahnelenen repertuvarla da bir bağ kurulmaz ve böylelikle Gece Kafesi de tiyatrodan bağımsız olarak var olur. Diğer tiyatrolarda yapılan okumalardan farklı olarak Kırmızı Salon’daki okumalar esnasında yeme içme servisi yapılır. Bu etkinlik yine genç bir kitleye hitap eder. Gecenin geç saatinde başlayan bu etkinlik eğitilmiş burjuvayı değil, genç bir öğrenci kitlesini çeker. 30-45

²²⁰ a.e., s. 51-52.

dakika süren bu okumalar gençlerin gece programına dahil olur. Burada da klasik tiyatro seyircisinin dışında bir kısım insanın Volksbühne'ye gelmesi sağlanır.²²¹

Aynı zamanda Gece Film Gösterimleri yapılır. Gösterimler pazar günleri saat 22:00'de gerçekleşir. Belli bir tematik kurguya bağlı olmayan videolar çoğunlukla 1990'ların yeni ve deneysel işlerini gösterir. Program video sanatının değişik imkânlarıyla oynayan filmlerden oluşur. Aynı zamanda Stalin, Rosa-Luxemburg ve nasyonal sosyalizm gibi konular hakkında belgesel tarzı filmler gösterilir. Tematik olarak birçok film marjinalize edilmiş grupların gerçekliklerini yansıtır; uyuşturucu, alkol, eşcinsellik ve AİDS gibi konular işlenir. Film gösterimleri de çoğunlukla genç bir seyirci kitlesi tarafından ziyaret edilir. Bunun sebeplerinden biri, video sanatının yeni gelişmiş bir sanat olmasıdır. Çağdaş bir medyum olarak genç öğrenci kitlesinin daha çok ilgisini çeker. Volksbühne'nin bu formatla bilinçli olarak bu kitleyi çekmek istediği genel programın içindeki konumundan anlaşılır; pazar akşamları saat 22:00'de çok az meslek sahibi insanın tiyatroya gitme ihtimali olur.²²²



Görsel 2.9: Kırmızı Salon, Fotoğraf: Leon Holly²²³

Gece Rock ile her cuma saat 23:00'te gerçekleşen rock konserleri sunulur. Dramaturg Carl Hegemann bu konserlerin seçimiyle ilgilenir. Müzik gruplarının üçte

²²¹ a.e., s. 52-53.

²²² a.e., s. 53-54.

²²³ "Hinter den Dingen", çevrimiçi, Furios, 08 Ocak 2023.

ikisinden fazlası eski DDR’lidir ve yarısından fazlası Volksbühne çevresindeki semtlerden gelir. Yalın ve böylelikle “sanatsal rock” akımından uzak bir rock müziği çalınır ve herkesin anlayabilmesi adına özellikle sözlerin Almanca olmasına özen gösterilir. Video ve okuma etkinliklerine karşıt olarak rock konserlerinin sahnelenen repertuvarla bağlantısı vardır. Bu bağ ya şarkı sözlerinde ya da oyunlardakine benzer bir hayat duygusunda görülebilir. Örneğin eski DDR’de çok bilinen *Herbst in Peking* adlı grubun sözleri daima politik içeriğe sahiptir. “Siyah-kırmızı-altındır²²⁴ yeni sistem ve yarın çökecektir” gibi sözlerle özellikle Almanya’nın birleşmesinden sonra dezavantajlı bir konuma itilen Doğu-Almanların ruh halini yansıtır. Müzik grubunda eski STASI’nin gayriresmî bir çalışanı da bulunur ve böylelikle DDR zamanının kalıntılarından yeni bir muhalefet oluşur. Aynı zamanda programda politik olmayan ve daha genç / ergen sözler yazan *Schön blond* grubu da bulunur. Tüm kuralları çiğneme ve çılgınlık arzusu taşıyan sözleriyle bu grup da o dönemin başka bir ruh haline hitap eder. *Noname* ekibi şiddete ve aşırı sağcılığa karşı sözleriyle önem taşır. *Blumfeld* ise özellikle Almanya’nın yeniden birleşmesini eleştirel bir biçimde konu eder ve “tembelliğin ve alkolizmin dibinden aşkın gerçekleşeceğinin ütöpik hayalini kurar.”²²⁵ O dönem programda bulunan, dolaysız bir biçimde tiyatroya bağlı tek ekip ise *Sadow*’dur; Heiner Müller ile birlikte tiyatro oyunlarına ve performanslara müzik yazarlar. Sözleri dadaist örneklerden etkilenir ve fragmanlar ve metaforlardan oluşur.²²⁶

Volksbühne rock konserleriyle de yine genç bir kitleye hitap eder. Bu etkinliklerin tanıtımında da tiyatroyla bağlantı kurulmaz. Konserlerin bağımsız oluşu ve tiyatro ile ilişkilendirilmemesi Volksbühne yakınlarındaki diğer konser mekânlarına bir rekabet oluşturur. Konserlerin Büyük Sahne’ye taşınmasıyla daha önce tiyatroyu içeriden görmemiş gençlerin, tiyatro ile ilk teması kurması sağlanmış olur.²²⁷

²²⁴ Almanya bayrağının renkleri.

²²⁵ Zander, **Marketing im Theater**, s. 55.

²²⁶ a.e.

²²⁷ a.e., s. 56.

Volksbühne bu çeşitli ve düzenli etkinlikler sayesinde, o zamana kadar tiyatro seyircisi sayılmayan kişilerin de ilgisini tiyatroya çekmeyi başarır.²²⁸ Sabine Zielke 2010 yılında yaptığı söyleşide geriye dönük şöyle söyler: “90’larda gelen seyirci çok homojendi. Entelektüel, genç sosyal bilimler öğrencileri gelirdi çoğu zaman. Nerdeyse hiç ‘normal’ insan görülmezdi.”²²⁹ Tüm bu Doğu-Batı çatışmasının en yoğun dönemde “[i]nsanlar [...] Volksbühne’ye Doğu ile ilgilendikleri için değil, soğuk savaşın hala kemiklerinde sızladığı bölünmüş bir şehirde nasıl birlikte olunabileceğini anlamak için”²³⁰ giderler.

Bu örneklerden, tiyatronun daima yaşadığı zamanın siyasi ve sosyokültürel değişimlerine cevap vermesi gerektiği görünür. Bu “cevap” yeni uyarlamalar veya metinlerle olabilir, video, kolaj ve yeni oyun stilleri gibi yeni sanatsal yöntemlerle gerçekleşir. Aynı zamanda kurumsal tiyatroların maddi imkanları dolayısıyla yan etkinlikler gibi tiyatroya dahil başka alanların da geliştirilmesi kaçınılmazdır. Bu sadece Volksbühne için geçerli bir durum değildir. Örneğin Schaubühne Berlin, 2000 yılından beri *Streitraum* (“Münakaşa Alanı”) adı altında bir yan etkinlik sunar. Ayda bir kere pazar öğlenleri gerçekleşen bu etkinlik, 2004 yılından beri ünlü Gazeteci ve Yazar Carolin Emcke tarafından sunulur. Bu tarz etkinlikler ve etkinlik serileri Berlin’in tüm kurumsal tiyatrolarının bir parçasıdır. Tiyatroların seyirciyle, yani bir nevi halkla bağ kurma biçimi ve böylelikle şehrin içinde kendini konumlandırma yöntemleri bir tiyatronun kimliğini ciddi anlamda belirler.

Bu yan etkinliklerin de sayesinde Volksbühne’nin ilk 10 senesindeki başarısı, “estetik yeniliklerin ve değişimlerin dışında tiyatroyu siyasi bir alana, toplumsal bir kuruma ve gerçek çatışmaların yaşandığı bir mekâna dönüştürmüş olmasıdır.”²³¹

2.2.6 Tiyatronun İçindeki Kimlik

Volksbühne’nin oyuncu kadrosu birbirinden farklı ve yine de bir şekilde “klasik tiyatro” çerçevesinde kendine yer edinmek istemeyen kişiliklerden oluşur. 2012’de ansambla dahil olan Lilith Stangenberg oyuncularını kendi fikirleri olan,

²²⁸ a.e., s. 57.

²²⁹ “THEATRE/POLITICS III”.

²³⁰ Raddatz, *Republik Castorf*, s. 62.

²³¹ Thomas Irmer ve Harald Müller, “Vorwort”, *10 Jahre Volksbühne*, s.11.

kendine ait dili ve özellikleri olan otonom kişilikler olarak tasvir eder. Yönetmenin kuklası olmayan insanlar olduklarını ve Volksbühne'nin tam da bu tarz oyuncular için bir alan sağladığını öne sürer.²³² Bu kişilikler Volksbühne'nin bir çeşit “yüzü” olur; Castorf ve yönetici ekibinin asi, isyankâr ruhunu sahneye taşırlar. Bu oyuncular seyircide büyük beğeni toplar ve böylelikle Volksbühne'nin dışarıya karşı kimliğinin belirlenmesinde önemli bir role sahip olurlar. Aynı zamanda tiyatronun iç yapısını güçlendirirler. Özellikle 90'lı yıllarda oyuncuların tiyatroya olan bağları maddî gelirlerini sağladığı için değil, ideolojik ve sanatsal olarak kendilerini özdeşleştirdikleri içindir.

İdeolojik olarak (tüm oyuncular Doğu-Almanya'dan gelmese de) DDR geçmişine ve ruhuna olan bağ elzemdir. Hendrik Arnst 2017 yılında bile “sanki DDR o kadar uzun bir süre önce bitmiş gibi gelmiyor. Zamansal olarak elbette öyle ama burada yaptıklarımız aynı dilden olduğu için, geçmişe olan bu bağ vardı ve hala var”²³³ der.

²³² a.e., s. 184.

²³³ a.e., s. 57.



Görsel 2.10: Oyuncular: Kathrin Angerer, Hendrik Arnst, Silvia Rieger, Martin Wuttke, Sophie Rois ve Henry Hübchen (sol üstten sırayla), Fotoğraflar: Thomas Aurin²³⁴

Volksbühne'nin önemli oyuncularından Kathrin Angerer kendi deneyimini şu şekilde dile getirir:

*“DDR’de büyüdüğüm için iki toplumsal fikri karşılaştırma imkânım var. Birçok şeyin değiştiğini de kabul etmem gerekiyor. Her şey daha aşırı, daha sert, daha vahşi, daha hızlı. Her şeyin bir işlevi olmak durumunda. [...] Yumuşaklığı ve duygusallığı özliyorum, hayatı oyun gibi algılayıp keyfini çıkarmayı, ‘hadi bir şeyler deneyelim, sonunda bir şeyler ortaya çıkmasa da’ dediğimiz o günleri özliyorum. Onun yerine şu an her şey sonrasında hesap kitaba dökülecek biçimde ya çok başarılı olmalı ya da belli bir etkiye sahip olmalı. Tiyatro gittikçe ruhunu yitiriyor.”*²³⁵

Sophie Rois, ansamblda DDR geçmişi olmayan Avusturyalı bir oyuncu olarak hayatının çoğunu Volksbühne’de geçirir. Kendisi Volksbühne’de “iyi bir ruh halinin tacizine uğramadığı” için iyi hissettiğini ifade eder. “Depresyonun ve somurtkanlığın

²³⁴ Portreler Thomas Aurin’in “99 Portraits” serisinden bu tez için derlenmiştir, Bkz. Irmer ve Müller, **Zehn Jahre Volksbühne**, s. 110, s. 117, s. 133-134.

²³⁵ a.e., s. 50.

Avusturyalı ve Doğu-Alman arasındaki benzerlik” olduğunu ve o “sakinlik ve reddetme halinden heyecanlı ve vurucu bir şeyler çıktığını”²³⁶ düşünür. Sanatsal olarak Frank Castorf’un yönetmenliğine ve entelektüel donanımına büyük bir güven besleyen oyuncular, kendilerinin bu atmosfer içinde insan olarak değer gördüklerini hissederek. Kathrin Angerer bu durumu şu şekilde ifade eder:

“Kendini tamamıyla dönüştürmen gerekmiyor, oyun sırasında olduğun kişi kalabiliyorsun. Sahnede Frank’ın çoğu zaman iyi tanıdığı bu gerçek kişilerle ve biyografilerle çalışılıyor ve oynanıyor.”²³⁷

Oyuncuların birbirlerini iyi tanıması özellikle önem taşır. Hendrik Arnst “[t]iyatro oyunu bir ekip oyunudur. Birbirini tanıyan oyuncuların oluşur. Birbirlerini ne kadar iyi tanırlarsa ve ne kadar çok aynı yönde düşünürlerse o kadar iyi”²³⁸ der. Aynı zamanda Volksbühne’nin çalışma biçiminin kapitalizmin dayattığı rekabet prensibine karşı geldiği düşüncesi hâkimdir; meslektaşlar arasında dayanışma Volksbühne’de hala bir kavramdır; tiyatro birbirine karşı değil, birlikte çalışılan bir alan olarak algılanır ve bu, oyuncularda bir aidiyet duygusu uyandırır.²³⁹ Angerer bundan öte çok kişisel bir işten²⁴⁰, oyuncu arkadaşlarıyla oluşan yaratıcı bağımlılıktan²⁴¹ ve hiç kimsenin kendini başkasından üstün hissetmeyişinden²⁴² bahseder. Sanki DDR döneminden arta kalan idealler bir ölçüde gerçekleşir.

Bu bakış açıları bir idealleştirmeyi içerse de Castorf’un o dönem tiyatronun tüm çalışanları arasında ne kadar çok kişiyi etkilediği görülebilir. Elbette dönemin çalkantıları, aniden kaybolan kimlik ve Almanya’nın birleşmesinin getirdiği güvensizlik hem seyircide hem çalışanlarda aidiyet duygusuna duyulan ihtiyacı artırır. Castorf’un DDR geçmişini yok saymaması, tam aksine batılılaşma sürecine rağmen ideolojik, sembolik ve sanatsal olarak Doğu kimliğini kısmen yaşatması, tiyatronun bu kimliğe sahip olmasında büyük bir etkidir. Lilienthal, Volksbühne’de Doğu-Alman

²³⁶ “Sophie Rois: die Berliner Volksbühne und was "Ösis" und "Ossis" verbindet”, çevrimiçi video, Willkommen Österreich, YouTube, 28 Mayıs 2022.

²³⁷ Raddatz, **Republik Castorf**, s. 46.

²³⁸ a.e., s. 96.

²³⁹ a.e., s. 49.

²⁴⁰ a.e., s. 46.

²⁴¹ a.e., s. 48.

²⁴² a.e.

kimliğinin ideolojik olarak bugüne dek önemli bir role sahip olduğunu ve Volksbühne'nin Doğu-Alman özgüvenini ve Doğu-Alman kimliğini yeniden yaratma çabasında olduğunu ifade eder.²⁴³ Bu sadece yan etkinliklere ve sanatsal estetiğe değil, çalışanların aidiyet duygusuna ve tiyatroya olan bağlılıklarına da yansır.

Tüm sanatsal ekip; yani oyuncular, Marthaler, Schlingensief ve Pollesch gibi Volksbühne'nin kimliğine yön vermiş yönetmenler, tiyatronun görsel estetiğini ve kimliğini yaratmış olan Bert Neumann ve içeriksel olarak tiyatroyu güncel konuların içinde hep yeniden konumlandırmaya çalışmış olan Sabine Zielke, Matthias Lilienthal ve Carl Hegemann gibi dramaturglar bir ekip ruhuyla hareket eder. Örneğin Christoph Marthaler, Schaubühne ve Deutsches Theater için oyun çıkarma tekliflerini reddeder. Bunu “Volksbühne benim vatanım [...] ve hepimizde bu duygu var”²⁴⁴ diye açıklar.

Aynı zamanda tiyatro işçileri; yani sahne çalışanları, terziler, atölye çalışanları, ses, ışık ve video uzmanları bu ansambla dahildir. Sanat ve zanaat arasında hiyerarşi kurulmaz ve herkes tek elden tiyatroyu ve üretilen sanatı sahiplenir. Kantin ve gişe çalışanları da buna dahildir. Sahnenin teknik müdürü örneğin 2021'de yapılan bir söyleşide hala Castorf zamanını “bir aile gibiydik”²⁴⁵ diye anımsar. Zielke

“bu tiyatronun geleneğini iyi bir lanet gibi içimizde taşıyoruz. En ‘köylüsünden’ en ‘entelektüeline’ kadar herkesi burada bulabilirsiniz. [...] Toplumun bir kesiti var burada ve bu kişiler [tiyatronun bu geleneğini] gelecek kuşaklara taşıyor.”²⁴⁶

der ve bunun solcu bir ütopya olduğunu kabul eder. Kantin çalışanı Josefine Meyer, kantin atmosferini şu şekilde tasvir eder: “[Buranın] güzelliği herkesin karışması. Castorf oturuyor, yanında bir sahne çalışanı oturuyor, yanında da temizlikçi kadın. Otururken hiyerarşiler kalkıyor.”²⁴⁷ Sahne tasarımlarının atölye müdürü Frank Mittmann, Castorf'un desteğini ve çalışanlar arasındaki eşitliği şu şekilde ifade eder:

²⁴³ a.e., s. 85-86.

²⁴⁴ a.e., s. 169.

²⁴⁵ Corona nedeniyle kısıtlamalarla geçen 2020/2021 sezonunun kapanış etkinliği “Krieg und Disko” (“Savaş ve Disko”) 48 saat süren bir radyo yayınından oluşur. Bu etkinlik kapsamında meslekleri hakkında konuşmaları için tiyatronun farklı alanlarında çalışan kişilerle söyleşiler yapılır. Bu kişilerden biri olan Andreas “Ed” Speichert, Castorf döneminin başlarından itibaren Volksbühne’de çalışmıştır ve geçmiş günleri büyük bir özlemle anlatır.

²⁴⁶ “THEATRE/POLITICS III”.

²⁴⁷ Raddatz, **Republik Castorf**, s. 263.

“[Berlin’de] [k]urumsal tiyatrolar arasında kendi atölyesine sahip tek tiyatroyuz. Bunu da daima arkamızda duran Frank Castorf’a borçluyuz. Birçok kez bunu kaybetmek üzereydik, özelleştirme süreçlerini ve taşeronlaşma gibi şeyleri atlattık. Bizde atölyenin çalışanları prömiyerleri izliyor ya da çalışanlar korosuna dahil olup kendisi sahneye çıkıyor. Bu tiyatroya bağımız çok özel. İnsan ne için çalıştığını biliyor. Kendini özdeşleştirdiğinde bunun yapılan işin kalitesine de yansıdığını düşünüyorum. Castorf Çağ’ın başlaması gerçekten sansasyoneldi. [...] Deliler gibi [sahne için] inşa ediyorduk. [...] Bir sürü prömiyer art arda yapılıyordu. O dönem Matthias Lilienthal’i deli zannediyordum, öyle fikirlerle geliyordu ki. “Bunu yapamayız!” diyordum ve bir baktım kendisi gelmiş “O zaman ben de yardım edeceğim” diyor. Üstünü değiştirdi ve bizimle sac levhalar yapıştırmaya başladı [...]. Bunu hiçbir zaman unutmayacağım: şef dramaturgun kendisi bütün gün pis kıyafetler içinde bizimle çalıştı. Gerçekten efsaneydi!”²⁴⁸

Böylelikle Volksbühne 250-300 çalışanıyla oluşturduğu güç sayesinde de Ivan Nagel’in bahsettiği üç sene sonunda ölmez, tam aksine dünya çapında ün kazanır.



Görsel 2.11: Volksbühne’nin Kantini, Fotoğraf: David Baltzer²⁴⁹

²⁴⁸ a.e., s. 166-167.

²⁴⁹ Irmer, Müller, *Zehn Jahre Volksbühne*, s. 165.

2.2.7 Kimlik İnşasından Sonra

Böylesine hızlı bir çıkıştan sonra bir durağanlık dönemi başlar. 2000'lerin ortasında Doğu'nun Berlin-Mitte semti gittikçe popülerleşmeye başlar ve kapitalist dünyanın izleri burada da gittikçe yayılır. Bu semtin tam merkezinde duran, aynı zamanda “geçmişinin azametini taşıyan” Volksbühne binası

“inatçı bir şekilde neleri istemediğini söylemeye devam eder. [...] Giyim mağazalarının ve içki turizmi için açılan barların arasında asimile olmaya direnir, bu yeni eğlence anlayışıyla ‘uyumlu hale’ gelmeyi reddeder”²⁵⁰

Bu durum tiyatroyu sanatsal olarak da krize sokar. Farklı olmak ve farklı kalmak Volksbühne'nin en önemli kararıdır. Ancak Zielke 2010 yılında bu durumla ilgili bir özeleştiri yapar.²⁵¹ Birçok oyun salonu dolduramaz hale gelir. *Kean* ve *Die Soldaten* gibi sanatsal olarak değerli oyunların beğenilmediğini itiraf eder. Bu tarz oyunların gösterilmesi gerektiğini düşünür; ancak aynı zamanda seyircinin ilgisinin ne kadar önemli olduğunu da bilincindedir. Seyirci kaybına uğrayan tiyatronun nasıl ayakta kalacağına dair muhakkak bir cevap bulunması gerektiğini öne sürer. “İnsanları tiyatroya getiren şey nedir? Bilet almalarını ve evlerinden çıkıp tiyatroya gelmelerini sağlayacak şey nedir?”²⁵² Zielke seyirci kitlesinin eskisi kadar homojen olmadığını gözlemler. 2010 yılında Volksbühne'de en çok izlenen oyun *Nach Moskau! Nach Moskau!*'nin seyircileri arasında 80'li yaşlardaki kadınlardan 20 yaş ve altı gençlere, hemşirelerden profesörlere kadar çeşitli gruplardan insanlar bulunur. Zielke bu oyunun beğenilmesini eğlendirici olmasına bağlar. Ancak oyunun Viyana Tiyatro Festivali'nde prömiyer yaptığını ve farklı şehirlerde oynandıktan sonra Berlin'de gösterildiğini göz önünde bulundurursak, belli bir özenmenin ve merakın da Berlin seyircisini çekmiş olabileceğini iddia etmek mümkündür. Sabine Zielke her halükârda

²⁵⁰ Stefanie Carp, “All that: Das Gesamtkunstwerk Volksbühne”, **Theater der Zeit**, No: 7/8, 2016, s. 45.

²⁵¹ Sabine Zielke'nin aşağıda alıntılanan tüm yorumları Volksbühne'de yapılan “Theatre an Politics” buluşmaları kapsamında yapılmış bir video söyleşisinden alınmıştır. Bkz. “THEATRE/POLITICS III”.

²⁵² “THEATRE/POLITICS III”.

Volksbühne'nin bir tiyatro olduğunun ve sadece paneller yapmakla yetinemeyeceğinin altını çizer. “Bizim cevabımız sanatla olmalı”²⁵³ der.

Bir diğer zorluk da tiyatronun o dönem ansambldan oyuncu kaybetmesidir. Film ve televizyonun sunduğu yeni imkânlar birçok oyuncunun ilgisini çekmeye başlar ve bir repertuvar tiyatrosu olarak Volksbühne bu imkanlarla rekabet etmekte zorlanır. Bu durum birçok tiyatro için benzer olsa da Volksbühne'nin bugüne dek aksesuar bölümünün yöneticiliğini yapmış olan Georg Buchmann, Volksbühne özelinde farklı bir sebep öne sürer. Oyuncuların ve tiyatro çalışanlarının hevesinin azalmasının nedenini, kapitalist üretim yöntemlerinin hayatın her alanına yerleşmiş olmasında görür. Herkesin bu nedenle varoluşsal korkulara çok daha fazla boğulduğunu ifade eder.²⁵⁴ Bundan kastı, değişen zamana ve koşullara uyum sağlamanın yalnızca program içeriklerinin değiştirilmesine bağlı olamayacağı, o içeriği hayata geçirecek olan oyuncuların ve çalışanların ruh hallerinin de bu uyum sürecinde başat rol oynayacağıdır.

Zielke panellerin eski gücünü kaybettiğine de değinir. Bunu televizyondaki gelişmelerle açıklar. Örnek olarak 90'lardaki Balkan Savaşları'nı verir. Televizyon kanalları o dönem tek taraflı haber yaptıkları için tiyatronun panellerle güncel siyasi durumlara farklı perspektifler sunmasının önemini hatırlatır. 2010'larda artık çok farklı perspektiflerden haberlere ulaşılabilirdiği için tiyatronun bu alandaki işlevini kaybettiğinden söz eder.

Yine de Volksbühne daha önce de bahsi geçen tüm yan etkinlikleri Castorf döneminin bitişine kadar sürdürür ve farklı yöntemlerle gündeme cevap vermeye çalışır. Daha evvel de bahsi geçtiği gibi, Almanya'da Doğu ve Batı'nın birleşmesinden sonra özellikle “Gastarbeiter” (“konuk işçi”) olarak Almanya'ya göçmüş insanlara ve diğer göçmenlere karşı sağcı eylemler çoğalır. 2010 yılında bu göçmenlerin görünürlüğü artmıştır ve Volksbühne bu yeni gelişmelere bir cevap olarak kendi politik duruşunun da altını çizecek şekilde *DilDile* adıyla bir Türkçe edebiyat festivali

²⁵³ “THEATRE/POLITICS III”.

²⁵⁴ Balitzki, *Castorf, der Eisenhändler*, s. 87.

düzenler. Festivalin merkezinde Ermeni meselesini yok saymayan yazarların metinleri bulunur. Festivalin tanıtım yazısında şöyle yazar:

*“Festivalin hedefi eski ve yeni okurları [tiyatroya] çekmektir ve aynı zamanda Türkçe edebiyatı uzun vadeli bir şekilde Berlin edebiyat çevresine dahil etmektir. Hem kültürel bir kurum hem de Berlin’in merkezinde bulunan tarihî bir mekân olması nedeniyle bu festival için Volksbühne’yi seçtik. Hedefimiz Türkçe sanat ve kültürü marjinalize edilmiş konumundan merkeze taşımaktır. Çünkü Türkçe sanat ve kültür yabancı bir cisim değildir, Alman kültürüne dahildir.”*²⁵⁵

Bu dönemde Volksbühne’nin 20 senelik bir Castorf geçmişi vardır. Aynı zamanda bu 20 senede Almanya’nın birleşmesine ve bu süreçte yaşanan değişikliklere tanık olmuştur. Bütün bu çalkantılar içinde konumunu belirlemiş ve kimliğini inşa etmiştir. Volksbühne artık Castorf, Neumann ve Pollesch isimlerinden ayrı düşünülemez bir tiyatro olmuştur. Ancak 2014 yılında Castorf’un Volksbühne’deki sanat yönetmenliği görevinin sona ereceğine dair ilk söylentiler yayılmaya başlar. Peter Laudenbach, o dönemin Kültür Bakanı Tim Renner’in bu hususta yaptığı açıklamaları tiyatroya dair büyük bir cahilliğin göstergesi olarak nitelendirir,²⁵⁶ başka bir deyişle Kültür Bakanı’nın Castorf’u Volksbühne’den ayırma fikrinin, sanattan hiç anlamadığının göstergesi olduğunu söyleyerek Castorf’u bu tiyatronun tek “doğru” yöneticisi olarak tanımlamış bulunur. 2017 sezonu ile birlikte Frank Castorf’un “tahtına” Chris Dercon “çıkarılır.”²⁵⁷ Berlin Belediye Başkanı

“Michael Müller böylece bir markayı gizlice ele geçirmiş olur. Hiç kimseye danışılmadan, tartışmaya açılmadan ve hiçbir şekilde Castorf’un onayı alınmadan, Castorf 25 sene sonra kapı dışı edilir”²⁵⁸.

Bu nedenlerle Kültür Bakanlığının kararı ilk andan itibaren eleştiri yağmuruna tutulur ve seçilen yeni sanat yönetmenine karşı büyük bir direnç oluşur.

Castorf’un gidişiyle birlikte oluşan bu direnç, Volksbühne binasının işgal edilmesine kadar gider. Bu süreç ve Chris Dercon’un bu süreçteki tavrı, Castorf’tan

²⁵⁵ “DilDile – Türkisches Literaturfestival: Eröffnung mit Lesung und Konzert”, çevrimiçi, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, 29 Mayıs 2022.

²⁵⁶ Frank Castorf, Peter Laudenbach, **Am liebsten hätten sie veganes Theater: Interviews 1996-2017**, Berlin, Theater der Zeit, 2017, s. 99.

²⁵⁷ Raddatz, **Republik Castorf**, s. 137.

²⁵⁸ Hartmann, “Castorf forever”.

sonra tiyatroya yeni bir kimliğin kazandırılmamış olması, üçüncü bölümde “iktidar” kavramı ışığında incelenecektir.



Görsel 2.12: Haydutlar Tekerli Heykeli, Fotoğraf: imago/Lem²⁵⁹

²⁵⁹ Michael Laages, André Mumot, “Castorf verlässt die Volksbühne: Eine Ära geht zu Ende”, çevrimiçi, Deutschlandfunk Kultur, 09 Ocak 2023.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İKTİDAR

Birinci bölümde tiyatronun ulusal kimlikle bağlantısını ve ikinci bölümde Volksbühne özelinde tiyatronun kendi kimliğini yaratmadaki koşulları ve yöntemleri inceledik. Volksbühne'nin insanların aidiyet hissettiği bir mekân olması açısından başarılı olduğunu gördük. Almanya'daki birçok tiyatro günümüze dek burjuva sınıfına hitap ederken Volksbühne farklı bir kitleye seslenmeyi sürdürdü ve politik geleneğine sahip çıkabildi. Bütün bu olumlu gelişmelere karşın rejinin önem kazanmaya başlamasıyla birlikte tiyatrolar (çoğu zaman aynı zamanda yönetmen olan) sanat yönetmenlerinin iktidar alanlarına dönüştü. Bu araştırmanın üçüncü bölümünde bu soruna ve tiyatroların kimliğinin tek kişi tarafından yaratılıyor olmasının altında yatan sorunlara odaklanılacaktır. Frank Castorf'tan sonra gelen kişilerin yeni bir kimlik inşa edememiş olması bu bağlamda ele alınacaktır. Ancak bu meselelere değinilmeden önce, Almanya'da sanat yönetmeninin konumu ve bir kurum olarak sanat yönetmenliğinin uğradığı değişiklikler incelenecektir.

3.1 Sanat Yönetmeninin Konumu

Sanat yönetmenliği Alman tiyatrosunda 18. ve 19. yüzyılda önem kazanan bir mevki haline gelir. Saray tiyatroları "saray ve ulusal tiyatro" adını aldığı dönemde hala sarayın yönetimi altındadır. Hükümler tiyatronun sanat yönetimini çoğu zaman seçkin kişilere verir ve bu kişilerin öncelikli görevi, tiyatronun çıkarlarıyla hükümlerin çıkarlarını birleştirmek olur. Sarayın hiyerarşik yapısında sanat yönetmeni saygın bir konumdadır ve görev yaptığı tiyatronun aynı zamanda sansürcüsüdür de.²⁶⁰ Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda sanat yönetmeninin tiyatronun içeriklerini belirlemede en çok söz sahibi kişi olduğunu söylemek mümkündür. Tiyatrolar 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında Almanya'nın ulus devlet olup demokratikleşmesiyle birlikte gittikçe hükümlerlenden özgürleşir ve

²⁶⁰ Brauneck, *Die Deutschen und ihr Theater*, s. 27.

sanat yönetmeni bir anlamda “tiyatronun tek hükümrani” haline gelir. Bu tarz bir sanat yönetmenliği görevini üstlenen ilk isim Max Reinhardt’tır, birçok tiyatro ancak 20. yüzyılda sanat yönetmenleriyle anılmaya başlar.²⁶¹ Bu sanat yönetmenleri aynı zamanda rejisördürler ve çalıştıkları tiyatrolarda kendi oyunlarını da sahnelerler. Çoğu zaman sanat yönetmeninin yanında tiyatronun repertuvarını şekillendirmek üzere dramaturglar bulunur. Dramaturglar danışman niteliğindedir ve Volksbühne örneğinde görüldüğü gibi sahnelenen oyunların yanı sıra tiyatronun tüm etkinliklerinin içeriğini belirlerler; ancak tiyatronun sanatsal imzası kuşkusuz sanat yönetmenine aittir; zira neredeyse tüm karar verme yetkisi onun elindedir. Sanat yönetmeninin bu sınırsız iktidarı göz önünde bulundurulduğunda, tiyatro feodalizmle kan bağı “[...] olan en anti demokratik yerlerden biri olarak görülebilir.”²⁶²

Sanat yönetmeninin bu konumu son 10 sene içinde gitgide daha çok eleştirilmeye başlanır. Thomas Schmidt 2019 yılında yayımladığı *Tiyatroda İktidar ve Yapı* adlı kitabında Alman tiyatrosunun birçok yapısal sorununu konu eder ve özellikle sanat yönetmeni bünyesinde toplanan bu iktidarı sorunsallaştırır.

*“Sanat yönetmenin iradesi ve sanatsal yönelimi her şeyin ölçüsüdür [...] Bu tarz bir iktidar yapısı otokrat bir organizasyon yöntemi olarak değerlendirilebilir ve bu durumda demokratik bir şekilde kararlar verilmesi ne mümkündür ne de arzu edilir. Bu klasik aile şirketlerinde uygulanan bir yönetim şeklidir [...]”*²⁶³

Alman tiyatrosunda 18. yüzyıla dayanan hiyerarşik sistemin günümüze dek devam ettirildiği görülür. İktidarın merkezinde sanat yönetmeni durur ve yasalar bu durumu meşru kılar. Sanat yönetmenlerinin sözleşmesi Alman Sahneler Derneği’nin²⁶⁴ sunduğu bir model anlaşılmaya dayanır ve bu sözleşme sanat yönetmeninin tüm haklarını korur. Bu haklardan bir tanesi (ve halihazırda en çok tartışılanı) ise sanatsal ekibini iki senede bir yenileyebilmesidir. Oyuncular, sahne tasarımcıları, kostümcüler ve dramaturglar sanat yönetmeninin sanatsal “ihtiyaçlarına” göre iki senede bir değiştirilebilir. Bu, sanatçıları prekaryalaştıran, başka bir deyişle

²⁶¹ Bahsi geçen sanat yönetmenlerin yanında Claus Peymann (Berliner Ensemble) ve Bremen’den ansambliyle birlikte 1970 yılında Schaubühne Berlin’e gelen Peter Stein sayılabilir.

²⁶² Balitzki, **Castorf, der Eisenhändler**, s. 86.

²⁶³ Thomas Schmidt, **Macht und Struktur am Theater: Asymmetrien der Macht**, Wiesbaden, Springer Verlag, 2019, s. 46.

²⁶⁴ Birinci Bölüm’de de söylendiği gibi, bu dernek tiyatro sahiplerin haklarını korumak üzere kurulmuştur.

çalışanları sürekli bir iş güvencesinden mahrum bırakan bir uygulamadır ve iktidarın kötüye kullanılması durumunda sanatçıların itiraz etme hakkını, işlerini kaybetme korkusu dolayısıyla ellerinden alır. Bunun yanı sıra tiyatro alanında mesleğe yeni başlayanların yasal asgari ücreti hala birçok diğer mesleğe kıyasla daha azdır.²⁶⁵

2015 yılında bu tarz eşitsizliklerin açık edilmesi, tartışılması ve böylelikle değişiklikler gerçekleştirilebilmesi adına politikacılara baskı yapılmasını hedefleyen Ansambl Ağı²⁶⁶ kurulur. Burada sanat yönetmeninin konumuna ilişkin farklı yönetim modelleri tartışılır. Bunlardan bir tanesi ortak yönetim modelidir.²⁶⁷ Ansambl Ağı kurulunda da yer alan Thomas Schmidt bu modelin savunucularından sayılabilir. Almanya’da var olan 130 tiyatronun 125’i halen sanat yönetmeni merkezli bir yönetim modeline sahipken Dortmund, Mannheim, Jena ve Zürih’teki tiyatrolar günümüzde ortak yönetim modelini uygulamaya geçirmiş az sayıdaki tiyatrolardandır. Berlin’deki kurumsal tiyatroların hepsi hala tek kişilik yönetim modelini sürdürmektedir²⁶⁸. Schmidt’in iddiasına göre belli iktidar yapılarının değişmesi için sanat yönetmeni modelinin değişmesinden başka çare yoktur.

Sanat yönetmeninin iktidarıyla ilişkili bir diğer sorun ise bu pozisyonu işgal edenlerin %78’inin hala beyaz erkekler olmasıdır. Genel olarak tiyatronun hiyerarşik yapısı içinde yüksek bir konumda olan pozisyonlarda kadınlar daha az temsil edilir. 2016’da yayımlanan *Kültür ve Medya Alanında Kadınlar* adlı kitaba göre 2014 yılında yönetmenlerin yalnızca %30’u kadındır. Yönetmenin destekçisi olarak görülen dramaturgların ise %48’i kadındır. Tiyatroda kadınların %50’yi geçtiği pozisyonlar sadece şarkıcılık (özellikle de koro şarkıcılığı), dansçılık, rejî asistanlığı ve %80 oranıyla başı çeken suflörlüktür. Bu oranların 1994 yılındaki istatistiklerle arasında büyük bir fark görülemez. En büyük fark, kadın yönetmenlerin %10’luk artışıdır. Kadın yazarların oyunları tiyatrolardaki repertuvarın ancak %25’ini oluşturur.²⁶⁹

²⁶⁵ Brauneck, **Die Deutschen und ihr Theater**, s. 18.

²⁶⁶ Almanca “Ensemblenetzwerk”, Bkz. “ensemble-netzwerk”, çevrimiçi, 20 Kasım 2022.

²⁶⁷ Ortak yönetim modelinde tiyatronun farklı alanlarından gelen “sözcüler” hep birlikte bir heyet oluşturur. Bütün kararlar bu heyette yer alan kişiler tarafından alınır.

²⁶⁸ 2021 itibarıyla Volksbühne’nin sanat yönetmenliğini üstlenmiş olan René Pollesch ortak yönetim modelini denemektedir.

²⁶⁹ Gabriele Schulz, Carolin Ries, Olaf Zimmermann, **Frauen in Kultur und Medien: Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge**, Berlin, Deutscher Kulturrat, s. 85.

Kadın ve erkekler arasındaki maaş farkı²⁷⁰ elbette kadının aleyhine olacak şekilde tiyatro alanına da yansır.

Kadınların yanı sıra beyaz olmayan yani renkli kişilerin (people of color) ve LGBTQ+ bireylerin görünürlüğü de tiyatro alanında gittikçe önem kazanmaya başlar. Çoğulculuk kelimesi Alman tiyatrosunun en revaçta olan kavramı sayılabilir. Bu gelişme çoğu zaman olduğu gibi toplumsal gelişmelerin sanat alanına da yansımalarıdır, ancak birçok tiyatro gerçekten çoğulculuğun varlığını kabul etmekten ziyade siyasi bir kota baskısı sebebiyle farklılığı kabul eder. Tiyatroların yayımladığı yeni iş ilanlarının hemen hepsinde göçmen kökenli insanların, siyahların ve renklilerin, kadınların ve engellilerin başvurularının teşvik edildiği görülür. Geçen sene itibarıyla Berlin Tiyatro Festivali'ne seçilen oyunların en az %50'sinin kadın yönetmenlere ait olması gerektiği kararı alınır. Bu “zorunluluklar” birçok açıdan tartışılır, birçok insanda direnç yol açar; ancak aynı zamanda bugüne kadar fark edilmeyen insanları görünür kılmaları açısından önemlidir.

Maxim-Gorki Tiyatrosu'nun genel sanat yönetmenliğine 2013 yılında Shermin Langhoff'un getirilmesi de bu toplumsal gelişmeler çerçevesinde açıklanabilir. Langhoff böylelikle Almanya çapında %22'sini kadınların oluşturduğu sanat yönetmenlerinden biri olur ve Berlin'deki ödenekli tiyatrolar içindeki tek kadın ve göçmen kökenli isimdir. Langhoff'un yönetimi altında uzun zamandır “beyaz” olan Alman tiyatro camiasında marjinal kılınmış kişilerin sesleri duyulmaya başlar. Aynı zamanda sahnede anlatılan hikâyeler değişir, farklı açılardan ele alınır. Gorki'nin StudioR Sahnesi “Sanat Barınağı” (Almanca: “Kunstasyl”) adı altında marjinal konulara ve düşünme biçimlerine alan tanır, tartışmalar ve yeni yaratımlar için olanak sunar ve kendini “post-ulusal, kuir ve güçlendirici / ‘empowering’”²⁷¹ olarak tanımlar. Gorki Tiyatrosu ile uzun zaman görmezlikten gelinen toplumsal gelişmeler su yüzüne çıkarılır ve diğer tiyatrolar da bu eksiklerini tamamlamak durumunda kalır. Bu gelişme oyunculuk okullarına da yansımaya başlar ve gittikçe daha çok renkli kişi oyunculuk

²⁷⁰ “Frauen und Arbeitswelt: Lohngerechtigkeit”, çevrimiçi, Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, 08 Ocak 2023.

²⁷¹ “STUDIO Я”, çevrimiçi, Maxim Gorki Theater, 1 Haziran 2022.

bölümlerine kabul alır. 2014 yılında, yani Shermin Langhoff'un sanat yönetmenliğinin ilk senesinden sonra, Maxim-Gorki-Tiyatrosu yılın tiyatrosu ödülünü kazanır.

Bütün bu önemli adımlara rağmen 2021 yılında Gorki'nin farklı alanlardaki çalışanları, Shermin Langhoff'un iktidarını kötüye kullandığına yönelik ciddi suçlamalarda bulunur. Sanat yönetmeni olarak onun da tüm iktidarı elinde tutuyor olmasının ve bu durumun, çalışanların durumunun prekaryalaşmasının bu tarz suistimallere yol açtığı açıktır. Langhoff'un "ben Gorki Tiyatrosuyum!"²⁷² demeci ve bu şekilde basında yer alması son iki sene içindeki tek iktidar suistimali vakası değildir. Chris Dercon'dan sonra Volksbühne'de üç seneliğine geçici olarak sanat yönetmeni olan Klaus Dörr'e karşı *metoo* hareketi çerçevesinde taciz suçlamaları yapılır ve bu durum Dörr'ün işinin resmî olarak bitmesine 3 ay kala istifasına yol açar. Düsseldorf Tiyatrosu'nda ise Yönetmen Armin Petras ırkçılık yapmakla suçlanır. Bu gibi durumlara göz yumulmaması ve insanların böyle tavırlara karşı sessiz kalmaması önemlidir. Ancak insanların sessiz kalmaması için tiyatro çalışanlarını her tür ayrımcılığa karşı koruyacak hukukî güvencenin sağlanması gerekir. Berlin'de bir hukuk bürosu işleten Avukat ve Dramaturg Sonja Laaser bu yönde ciddi çalışmalar yürütür.²⁷³

3.2 Castorf'un Dehası ve Sakıncaları

Castorf çağı ve Castorf kişiliği bu yeni gelişmelerin ışığında ele alındığında birçok farklı nokta göze çarpar. Castorf döneminde kadın erkek eşitliği, göçmen sanatçıların görünürlüğü gibi konuların göz önünde bulundurulmaması "normal" karşılanır. Tiyatronun geçmişe dayanan "hükümlanlık" sistemi Castorf'un Volksbühne'yi yönetme biçimine de yansır. Bu biçim de aynı diğer konular gibi sorgulanmaz. Eril ve bir nevi diktatörce sürdürülen bu yönetim destek görür. Castorf "Volksbühne demokratik bir yer değildir, bunun için fazlasıyla diktatörüm"²⁷⁴ diyerek bu durumu doğallaştırır. Castorf'un iktidarını bu denli benimsemesi, Volksbühne'nin

²⁷² Elisa Hof, "Shermin Langhoff: Mitarbeiter werfen Gorki-Intendantin »Klima der Angst« vor", çevrimiçi, Der Spiegel, 1 Haziran 2022.

²⁷³ Sonja Laaser, Nora Auerbach, "Antidiskriminierungsrecht und Kulturpolitik", çevrimiçi, Springer Link, 12 Ocak 2023.

²⁷⁴ "Video-Podcast 2014: Frank Castorf: "Ein Künstler braucht ein Feindbild"", çevrimiçi video, Bayreuther Festspiele, YouTube, 01 Kasım 2022.

kimliğinde kendi kişiliğinin damgasının bulunmasında önemli bir rol oynar. Görüldüğü üzere kendisi de Anklam zamanında karşı çıktığı baba figürüne dönüşür ve kurduğu “saltanatta” sadece kendi yetiştirdiği insanlara yer verir. İnsanların bu duruma ve Castorf’un “babalığına” karşı çıkmamalarının önemli sebeplerinden bir tanesi Castorf’un bir “dâhi”²⁷⁵ olarak nitelendirilmesidir²⁷⁶.

Sahne sanatında gerçekleştirdiği yenilikler DDR zamanında da göze çarpar ve Batı-Berlin’e davet edilen tek tük yönetmenden biri olur.

“Frank Castorf ve Bert Neumann, DDR’nin son yıllarının Doğu-Avantgard’ıydı ve [Almanya’nın birleşmesinden sonra da] bu durum devam etti. Sanatta yeni olan onlardan geliyordu, Doğu’dan geliyordu. Batı sanatçıları ve mekânları bir gecede eskimişti.”²⁷⁷

Tiyatro alanındaki hem asi hem de yenilikçi tavrı Castorf isminin yüceltilmesine sebep olur ve bu durum Castorf’un megaloman bir tavır sergilemesine yol açar. Castorf’un biyografilerinden bir tanesini yazan Robin Detje binanın üstündeki DOĞU yazısının yerinde BEN de olabileceğini öne sürer ve bu Ben’i “Castorf’un, daima Batı’nın koruyucu kollarını arzulamış ve hiçbir zaman oraya varamamış “Doğu-Ben’i” diye tanımlar²⁷⁸. Bu açıdan bakıldığında tiyatro, Castorf’un bizzat kendisini inşa etmesinin bir aracı haline gelir. Dikkate değer olansa tiyatrodaki birçok çalışanın bu durumu sorgulamaması, tam aksine bunu tiyatronun kimliği için vazgeçilmez bir tutum olarak algılamasıdır. Örneğin Sophie Rois

“tiyatroyu yöneten bir kişinin olmasını oldukça önemli buluyorum, şehir tiyatrosu meselelerinden öteye geçebilen ve tiyatroya bir içerik vererek ona bir kimlik

²⁷⁵ Birçok yerde buna dair alıntı bulunabilir. Bir örnek olarak oyuncu Alexander Scheer’in sözleri için Bkz. Raddatz, **Republik Castorf**, s. 151.

²⁷⁶ Buna çok benzer bir durum 23 seneden beri Schaubühne’nin sanat yönetmeni olan Thomas Ostermeier’de de görünür. Provalarda bağırarak ve agresif tavırlarla bulunmak mesleğin getirdiği bir mecburiyet olarak kabul görür. Uzun seneler Schaubühne’de oyuncu olan ve Ostermeier’le sevgilik ilişkisi yaşamış Anne Tismer ZEIT gazetesinde verdiği bir söyleşide “kavga dövüşten”, “birçok morartıdan, kırık bir ayaktan” bahseder. “Tiyatroda bağırılır, kavga edilir, delicesine içilir [...] buna ayak uydurmak özellikle bir kadın olarak o kadar da kolay değildir. Çünkü tiyatrodaki çoğunlukla erkekler vardır ve onlar daha güçlüdür” der, tiyatronun nasıl şovenist bir yer olduğunu, tacizden sömürüye kadar her türlü şiddete sahne olduğunu ifade eder. Bkz. Ijoma Mangold, “Schauspieler: Ich verachte das jetzt”, çevrimiçi, Die Zeit, 02 Kasım 2022.

²⁷⁷ Carp, “All that: Das Gesamtkunstwerk Volksbühne”, s. 44-45.

²⁷⁸ Detje, **Castorf: Provokation aus Prinzip**, s. 216.

kazandıran birilerinin olması gerekiyor [...] Politik boyut yok olunca, oyuncu olarak sadece eğlendirmeye başlarsın”²⁷⁹ der.

Castorf’un politik duruşunu ve entelektüel birikimini, başka bir deyişle dâhiliğini öne sürerek birçok olumsuz özelliğini göz ardı eder. Yalnızca Rois’ta değil, diğer başka birçok kişide de tiyatronun ancak bu şekilde işleyebileceğine dair bir düşünce hâkimdir. Hâkim olan bu anlayış, Castorf çağında çok az kadın yönetmen bulunmasını meşrulaştırır. 2018’de Süddeutsche Zeitung’da yayımlanan bir söyleşide Castorf’a bunun sebebi sorulur. Castorf’un cevabı demonstratif olur: “Kadın futbolu vardır ve erkek futbolu vardır. İkisinin kalitesi açıkça farklıdır. Kadın futbolu ilgimi çekmiyor.”²⁸⁰ Söyleşiyi yapan Christine Dössel bunun sesli olarak söylenmemesi gerektiğini öne sürünce de Castorf buna karşı çıkar. Onun için tek istisnanın Pina Bausch olduğunu ve çok nadiren kadınların erkeklerden daha iyi olduğunu da ekler. Dramaturg ve küratör Felizitas Stilleke bu tavrın klasik bir Castorf provokasyonu olduğunu öne sürmekle birlikte bu kibirli tavrı daha fazla yok saymak istemez ve yazdığı açık mektupta düşüncelerini açıklar. Bu mektup WELT gazetesinde yayımlanır ve başlatılan imza kampanyası 631 imzacı bulur. Bu noktada yılın 2018 olduğunun altını çizmekte fayda var. Yukarıda bahsi geçtiği gibi tiyatrodaki kadınların, göçmenlerin ve LGBTQ+ bireylerin görünürlüğü için farklı alanlarda büyük mücadeleler sürdürülen bir döneme girilmiştir. Bu mücadele dilde de yürütülür. Örneğin “zenci” ve “çingene” kelimeleri bir şiddet tarihini yansıttığı ve yeniden ürettiği için Almandada kullanılmamaya çalışılır. Tiyatrolar da gittikçe bu tarz kelimelerin kullanılmamasına, başka bir deyişle “politik doğrucu” olmaya özen gösterir. Castorf bu gelişmeleri sanatın özgürlüğünün yasaklarla kısıtlanması olarak nitelendirir ve hiçbir değişime önayak olmayacağını, böyle şeylerin küçük burjuva ahlâkı olduğunu söyler.²⁸¹ “Zenci denilmediği sürece Berlin-Mitte semtinde zaten her şey yolunda”²⁸² diye bir demeçte bulunur ve post-kolonyalizmin belli kelimelerin yasaklanmasıyla bitmeyeceğini öne sürer. Bu düşünce tarzını sanatın provokatif

²⁷⁹ Raddatz, **Republik Castorf**, s. 51.

²⁸⁰ Christine Dössel, “Frank Castorf im Interview: Es ist so wie mit einer Liebe, die vorbei ist”, çevrimiçi, Süddeutsche Zeitung, 01 Kasım 2022.

²⁸¹ Castorf, Laudenbach, **Am liebsten hätten sie veganes Theater**, s. 94.

²⁸² a.e., s. 95.

olması gerektiğini söyleyerek destekler. Örnek olarak Peter Zadek'in çektiği ve Sean O'Casey'nin yazdığı bir filmi verir:

“Doktorlar enfekte olmuş ellerini açık yaralara sokuyordu. Bu genel geçer kategorileri aşan bir sanat eseri idi. Nitekim resmî televizyon kanallarında büyük bir skandala yol açtı.”²⁸³

Açık yaralara dokunmak Castorf'un kendisi için de kullandığı bir terimdir²⁸⁴ ve bu daimî karşı duruş onun birçok insanın düşüncesine ve yaralarına karşı kibirli ve aşağılayıcı bir tutum sergilemesine neden olur.

“Herkes beyazı iyi bulduğunda ben siyah isterim. Bazen çocuk gibi olunmalı, çünkü bu toplum çok pedagojik bir üslup sergiliyor ve mümkün olduğunca barışçıl bir şekilde yaşamının yollarını öğretmeye çalışıyor. Bu çok hoş bir illüzyon [...]”²⁸⁵

gibi sözleri onun politik doğruculuğa olumsuz bakışını gözler önüne serer. Onun bu tavrı farklı mecralarda, farklı insanlar tarafından sık sık meşrulaştırılır. 2021 yılında Volksbühne'nin geçici sanat yönetmeni olan Klaus Dörr'e karşı başlatılan *metoo* suçlamalarını ilk yayımlayan TAZ gazetesinde eski Castorf oyuncusu Silvia Rieger, Castorf ve Dörr arasında şöyle bir kıyaslama yapar: “Castorf'tan da korkuyordum, o da çok eril bir duruş sergiliyordu, ancak onda korktuğum şey engin bilgi birikimiydi.”²⁸⁶ Bu tarz ifadeler Castorf'un farklı kimliklere dair etik meseleleri göz ardı etmesini ve aynı zamanda şiddet içeren söylemleri sürdürmesini meşru kılar. Sanatta yarattığı yenilikler, sergilediği isyankâr duruş ve zekâsı Castorf'u bir dâhi olarak kurgular ve farklı insanlarda sakil duracak tavırlarının kabul görmesine sebep olur.

²⁸³ a.e., s. 95.

²⁸⁴ a.e., s. 101.

²⁸⁵ a.e., s. 91.

²⁸⁶ Viktoria Morasch, “MeToo an der Berliner Volksbühne: Intendant Klaus Dörr tritt zurück”, çevrimiçi, Die Tageszeitung: taz, 05 Temmuz 2022.



Görsel 3.1: Frank Castorf 2015, Fotograf: Thomas Dashuber²⁸⁷

²⁸⁷ Dössel, “Frank Castorf im Interview”

3.3 Castorf vs. Dercon

Volksbühne sanatçılarının ve seyircisinin Castorf'un yerine Dercon'un gelmesine verdiği şiddetli tepkiyle bu değişime karşı duruşunu daha iyi anlamlandırabilmek adına Chris Dercon'un kişiliğine ve aynı zamanda Volksbühne'ye yönelik düşüncelerine ve hedeflerine, başka bir deyişle yaratmak istediği yeni kimliğe bakmakta fayda olacaktır.

Chris Dercon, Belçikalı bir küratör ve tiyatro bilimcisi olarak 2017 yılında Volksbühne'deki sanat yönetmenliği görevine başlamadan önce Londra'daki Tate Modern Müzesi'nin müdürlüğünü yapar. Hayatı boyunca müzelerde çalışmış olmakla birlikte daima tiyatro ile bir dirsek teması olur. Sanat hayatı boyunca farklı disiplinleri birleştirmenin yollarını arar. Volksbühne için hayal ettiği yeni konsept de disiplinler-arası bir konsepttir.

*“Tiyatroya hem oyuncularını hem de sanatçıları bağlayacağız. Bu kişiler 5 sene boyunca repertuvarı şekillendirecek. Normalde olduğundan uzun prova süreçleri olacak, yani insanlar başka yerlere göre daha rahat koşullarda üretebilecek. Bunun için iş birlikleri yapacağız. Birçok şey yalnız yapılamaz ama birlikte mümkün olur.”*²⁸⁸

Program Müdürü Marietta Piekenbrock ile oluşan bu yeni yönetimin fikirleri birçok açıdan iddialıdır. Açılış için Fransız Dansçı ve Koreograf Boris Charmatz'ın Berlin'in eski havaalanı Tempelhofer Feld'te iki haftalık bir buluşmanın koreografisini yapması planlanır.

“Sabah akşam şehrin sakinlerini farklı formatlardaki gösterilere davet edeceğiz. [...] Arab Culture Fund ile sıkı bir çalışma halinde göçmen hareketiyle iş birliği yapacağız. Mohammad Alatar'ın *Aulis'te İphigene* oyununu 40 Suriyeli kadın oyuncu ile sahneleyeceğiz.”²⁸⁹

Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere Dercon ve ekibi, Castorf ve Pollesch'in “hızlı ve dışa dönük retoriğinden farklı”²⁹⁰ bir tarzda olmayı hedeflerler, ancak Volksbühne'yi ne müze ne de festival olarak kurguladıklarının da altını çizerler. Piekenbrock “Berlin'e sıkıca bağlı olan ve sınırları olmayan bir şehir tiyatrosu” arzuladıklarını,

²⁸⁸ Jürgen Kaube, Kolja Reichert, Simon Strauß, “Unser Theater soll eine Schule des Befremdens sein: Ein Gespräch mit Marietta Piekenbrock und Chris Dercon”, **Frankfurter Allgemeine**, No:298, 21 Kasım 2016, s. 11.

²⁸⁹ a.e.

²⁹⁰ a.e.

“özellikle Berlin’de bulunan sanatçıları desteklemek, fakat aynı zamanda farklı yerlerde yaşayan sanatçıları da Berlin’de çalışmaya davet etmek”²⁹¹ istediklerini söyler. Castorf’tan daha az mı politik olacakları sorusuna Dercon, yeni programın birçok politik ögeyle dolu olacağı, bunların sadece “bir üst başlık altında toplanamayacağı, yani anlaşılmasının o kadar da kolay olmayacağı”²⁹² cevabını verir. Görüldüğü üzere Volksbühne için yeni hedefler koyulurken daima Castorf döneminde oluşan kimlik referans olarak alınır.

2016’da Frieze dergisinde yayımlanan söyleşide Redaktör ve Tiyatro Eleştirmeni Eva Behrendt bir tiyatronun sanat yönetmenini değiştirmesinin aslında sıradan bir durum olduğunu, ancak Volksbühne açısından çeşitli sebeplerden ötürü bunun sıradan olmadığını öne sürer. Bu durumu “hem Castorf[’un] 25 seneden beri bu tiyatrodan [olmasıyla] hem de [...] Volksbühne’nin fazlasıyla sembolik bir mekân [...]”²⁹³ olmasıyla açıklar. Bu sembolizm Volksbühne’nin Doğu Almanya’nın çöküşünden sonraki konumu ve işleviyle bağlantılıdır. Dercon ise hem kişiliği hem de Batı Avrupa geçmişi dolayısıyla birçok kişi için kapitalizmi ve globalleşmeyi simgeler. Carl Hegemann bu seçimin yeni oluşan uluslararası politik atmosferin bir sonucu olduğunu öne sürer. Dercon’un globalleşmeyi temsil eden bir yönetmen olduğunu ve yeni bir tiyatro dilinin hâkim kılınmasının hedeflendiğini düşünür.

*“Volksbühne öncelikle bir dans tiyatrosuna çevrilecek, çünkü dans dilsiz de var olabilir. [Yeni yönetimle birlikte] [s]özlü tiyatro sadece marjinal bir üslupla varlığını sürdürecektir ve uluslararası ortak yapımlar şeklinde gerçekleşecek. Farklı ülkelerden en popüler sanatçılar Volksbühne’ye getirilecek. [...] Sanat ekipleri en iyi maddi koşullarda uluslararası piyasaya iş üretecek [...] ve böylelikle Volksbühne uluslararası dans, sanat ve dijital üretimin merkezi haline getirilecek.”*²⁹⁴

Seçilen kelimelerden de görüldüğü üzere Castorf ve Dercon arasında radikal bir karşıtlık söz konusudur. Castorf DDR zamanından kalan antikapitalist düşüncüyü, gerçek sanatı, kökleri Almanya tarihinde olan bir sözlü tiyatroyu, karşı duruşu ve asiliği temsil ederken Dercon globalleşmeyi, piyasayı, arz talep mantığını, çok dilliliği

²⁹¹ a.e.

²⁹² a.e.

²⁹³ Eva Behrendt, Tobi Müller, Dominikus Müller, “Roundtable: Volksbühne”, **Frieze**, No: 25, Ağustos 2016, s. 25.

²⁹⁴ Carl Hegemann, Boris Groys, “Der Schock des Sozialismus ist weg: Boris Groys und Carl Hegemann im Gespräch über Frank Castorf, die Volksbühne und die neue Offensive von rechts”, **Theater der Zeit**, No:7/8, 2016, s. 50.

ve kapitalist sisteme entegre olmuş bir sanat anlayışını temsil eder. Castorf'un kendisi Dercon için

“Bunlar kralın yeni giysisinin hikayesi, herkes aslında adamın çıplak olduğunu biliyor. Biraz bilgiyle bu çok önceden de görülebilirdi. Adamın olduğu kişi olmasında suçu yok. Asıl suç siyasetçilerin bilgisizliği ve konudan anlayan kimseye danışmadan tiyatroyu böyle birine teslim etmeleri. [...] Anlaşılan dünyayı gezip bir şeyleri satın almak bir meslek olarak tanımlanıyor. Satın alan ve satan bir sanat yönetmeni. [Dercon] bundan fazlası değildir. Sanatta da tıpkı serbest piyasada olduğu gibi fiyat ve etiket anlamı belirler. [...] Eserler pahalı olmasıyla değer kazanır, kendi kendilerine hiçbir anlamları yoktur,”²⁹⁵

sözleriyle bir kez daha Dercon'un seçilmesinin ardındaki kapitalist zihniyeti vurgular. Bu vurgunun içinde daima bir aşağılamanın ve küçük görmenin saklı olduğu, farklı demeçlerinde de açıkça göze çarpar:

“Elbette her zaman vasatlığı temsil eden ajanlar vardır. Yaptığımız birçok şey sulandırıldı ve [böylelikle] ortak mal haline geldi. Herkes var olan stil yapıtaşlarından kendince bir şeyler yaratıyor ve sanatçı olduğunu düşünüyor. Kalite bilinci – tabii sanatta böyle bir şeyin varlığından hala söz edilebilirse – tamamıyla kayboldu. Bu boşluğu kimse fark etmeyecek, çünkü anında Coca-Cola ile ya da her şeyin az çok güzel olduğunu düşündüren herhangi bir duyguyla doldurulacak.”²⁹⁶

Castorf'un bu düşünce tarzı Castorf ile Volksbühne'yi yaratmış olan birçok sanatçı ve çalışanda da hâkimdir. Haziran 2016'da parlamentoda temsil edilen tüm partilere bir açık mektup yazılır ve bu mektup Volksbühne'nin 180 çalışanı tarafından imzalanır. Mektupta belirtilen kaygılar özellikle Volksbühne'nin köklerinden kopartılması, başka bir deyişle kimliğinin kaybolması olarak özetlenebilir. Aynı zamanda sanatçıların ve diğer çalışanların işinden edilmesinden korkulur. Halbuki “[s]anat yönetmeni değiştiğinde sanatsal ekibin de değişmesi normal bir durum[dur]” ve “insanların işinden edilecek olmasının dile getirilmesi bu tartışmayı [sadece] alevlendirir.”²⁹⁷ Tobi Müller bu söylemin, yürütülen karşı kampanyanın bir parçası olduğunun altını çizer ve 2010 yılında Dortmund Tiyatrosu'nda sanat yönetimi değiştiğinde bir oyuncu hariç tüm ansamblın değiştiğini hatırlatır. “Bütün ekip medyatik bir panik yaratıyor; halbuki beklenmedik hiçbir durum, bir işten çıkarma planı söz konusu değil. Ne tiyatronun zanaat birimleri kapatılacak ne fazla sayıda insan

²⁹⁵ Castorf, Laudenbach, **Am liebsten hätten sie veganes Theater**, s. 8.

²⁹⁶ a.e., s. 102.

²⁹⁷ Behrendt, Müller, Müller, “Roundtable: Volksbühne”, s. 25.

işten çıkarılacak.”²⁹⁸ Bütün bu yatıştırma çabalarına rağmen Castorf’un gidişi ve yerine Chris Dercon’un gelecek olması tüm Alman tiyatro camiasını ve seyircisini ayaklandırır ve bu durum gazetelerde aylarca tartışılır. Berliner Ensemble Tiyatrosu’nun o dönemki Sanat Yönetmeni Claus Peymann da başbakana bir mektup yazar. Hatasını kabul edip Dercon’un ücretini ödeyerek görevinden almasını önerir. Bu ödemenin Dercon’un “garip fikirleri” yüzünden yapılacak harcamalardan daha az masraflı olacağını söyler. Mektubunda Dercon’u müze yöneticisi olarak tanımlamaktan geri durmaz ve başbakanın, hatasından dönerse “ölümsüz” olacağını, “Volksbühne’nin katili” olarak tarihe geçmeyeceğini belirtir.²⁹⁹ *Der Freitag* gazetesinde yazan Lars Hartmann da birçok insanın ortak düşüncesini yansıtabacak sözleriyle tartışmaya dahil olur: “Frank Castorf’un devam etmesine izin verin. Gerekirse 25 sene daha.”³⁰⁰

Ancak Dercon’un Volksbühne’de sanat yönetmeni olarak görevine başlaması engellenemez. Yeni sanat yönetimiyle birlikte Volksbühne binasının üstündeki DOĞU yazısı ve Haydutlar Tekerı kaldırılır. Castorf bu hamleyi doğru bulduğunu söyler; çünkü yeni ekibin bu sembolleri temellük edemeyeceğini, bunun etiket dolandırıcılığı olacağını ve kendisinin buna izin vermeyeceğini³⁰¹ dile getirir. Bu sembollerin yeni yönetim tarafından kaldırılması, bu iki sembolün Volksbühne’nin kimliğiyle organik bağının ve bu kimliğin Castorf’la doğrudan ilişkisinin altını çizerek.

²⁹⁸ a.e.

²⁹⁹ Udo Badelt, “Protest gegen Chris Dercon an Volksbühne”, çevrimiçi, Tagesspiegel, 10 Ocak 2023.

³⁰⁰ Hartmann, “Castorf forever”.

³⁰¹ Castorf, Laudenbach, **Am liebsten hätten sie veganes Theater**, s. 8.

SONUÇ

Bu çalışmanın birinci bölümünde görüldüğü üzere Almanya'daki tiyatrolar, Almanya'nın ulusallaşma sürecinde önemli bir konumuna sahiptir. O dönem tiyatroları hükümlerliklerden ve aristokrasiden bağımsızlaştırmaya çalışan aydın burjuvazi birçok açıdan başarılı olmuştur. Günümüz Almanya'sında tiyatronun hala belli bir kültürel kimliğin taşıyıcısı olmasına yol açan da bizzat bu sınıfın tarihidir. Sanat günümüzde de Alman burjuvazisinin maddî ve manevî desteğini görmeye devam etse de 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde işçi sınıfı da resme dahil olur ve tiyatroyu en az burjuvazi kadar sahiplenmeye başlar. Bunun sonucunda tiyatrolar sadece burjuvazinin kalesi olmaktan çıkar ve kapısını her sınıftan insana açar. Bütün bu gelişmeler günümüze değin toplumsal ve politik gelişmelerle paralel olarak sürer. Bu anlamda sanatın (özellikle de doğrudan seyirciyle iletişim kuran tiyatro sanatının) güncel gelişmelere cevap veren, bunları sorgulayan, değiştirmeye çalışan bir gücü olduğunu iddia etmek yanlış olmaz. Ancak bütün bunlara rağmen, bu tezin üçüncü bölümünde ayrıntılı bir biçimde incelendiği gibi, sanat yönetmenine aşırı güç atfedilmeye devam edilmesi 17. ve 18. yüzyılın feodal yapılarının günümüzdeki yansıması olarak değerlendirilebilir.

Volksbühne işçi sınıfı tarafından inşa edilmiş bir tiyatro olarak, baştan bu yana Alman tiyatrosunun burjuva geleneğiyle mücadele etmiş bir kurumdur. İşçi sınıfına hitap ederken bu sınıfın ideolojisinin de taşıyıcısı olmuştur ve her dönemde yerleşik sanat algısını dönüştürmeye çalışmıştır. Burjuva sınıfına meydan okuyan bu gelenek, Frank Castorf'un Volksbühne'deki sanat yönetmenliği boyunca tiyatronun edindiği kimliğin de altyapısını oluşturur. Ancak Castorf'un Volksbühne'nin başına geçtiği 1990'lı yıllarda Almanya'nın birleşmesinin yarattığı çalkantılar ve Batı'nın Doğu'yu ele geçirmesinden doğan çelişkili atmosfer, Volksbühne'nin "Castorf Çağ"ındaki kimliğini belirleyen birincil unsurdur. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Doğu ve Batı olarak ikiye bölünen Almanya'nın yeniden birleşmesi, 40 yıl boyunca ideolojik, sosyal ve siyasi olarak ayrı düşmüş bu iki dünyaya bir anda "eşitlik" ilkesini dayatır. Ancak Doğu Almanya'nın bu duruma uyum sağlamakta zorlandığını, zira Batı tarafından yutulduğunu ve küçümsendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Frank Castorf'un Doğu Alman kimliği ve deneyimleri sanatsal üslubuna yansımak suretiyle birçok açıdan Volksbühne'nin kimliğinin inşasında rol oynar. Castorf düzenlediği yan etkinliklerle ve tercih ettiği sembollerle, başka bir deyişle tiyatroyu seyirciye açma yöntemleriyle de farkını ortaya koyar ve aynı zamanda Volksbühne'yi o çalkantılı süreçte kaybolmuş birçok insanın (hem seyircilerin hem tiyatronun farklı alanlarında çalışanların) kendilerini oldukları gibi kabul gördükleri ve ait hissettikleri bir mekân haline getirir. Doğu Alman bir yönetmenin sanatıyla dünya çapında ün kazanması ve ansamblın Doğu ağırlıklı olmakla birlikte Batı'ya entegre oluşu, elbette oyuncuların teknik ekibe kadar tiyatrodaki bütün çalışanların aidiyet duygusunu güçlendirir. Bütün bunlar dikkate alındığında Frank Castorf'un ansamblıyla yarattığı o “çağ”ın, bir tiyatronun toplum içinde önemli bir ses olabileceğini hatırlattığını söylemek gerekir. Volksbühne esasen kurulduğu günden bu yana içinden geçtiği bütün tarihsel süreçlere yapısal ve sanatsal olarak en radikal biçimde cevap veren bir tiyatro olagelmıştır. Bu radikalliğin pek çok kimseye büyük bir ilham ve güç verdiği su götürmez bir gerçektir.

Görüldüğü üzere Volksbühne'nin Castorf döneminde güçlü bir kimlik inşa edebilmiş olması hem Almanya'da halihazırda kurumsal tiyatroya atfedilen önem ve güçle hem de dağılmış ve boşluğa düşmüş bir topluma mensup birçok insana hitap eden bir alan yaratabilmiş olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu alan ikinci bölümde görüldüğü üzere farklı yöntemlerle açılır. Güncel politikayı konu alan paneller, tiyatroya ilgi duymayan insanların da katılmak isteyeceği ve “yüksek sanatın” ağırlığından azade etkinlikler, tiyatroyu herkes için ulaşılır bir konuma getirir. Şehrin insanlarıyla kurulan bu bağ da tiyatronun kimliğinin önemli bir parçasıdır. Yan etkinliklerin sadece büyük sahnede gösterilen oyunlara “hizmet” etmiyor olması da yüksek sanat anlayışını alaşağı eden bir tutumun göstergesidir. Bert Neumann'ın tasarladığı afişlerin şehrin farklı yerlerine asılması, Frank Castorf'la birlikte yarattıkları estetiğin ve politik duruşun şehre sızmasını sağlar. Aynı zamanda pazarlama stratejileri reddedilerek kapitalist düşünceye bir karşı duruş sergilenir ve bu da Volksbühne'nin kimliğini şekillendiren bir diğer noktadır. DOĞU yazısı ve Haydutlar Tekeri bu kimliğin birer simgesi haline gelir. Tiyatro çalışanları bu kimliğin taşıyıcıları olarak görülebilir.

Özet olarak tiyatrolar 17. ve 18. yüzyıldan bu yana yaşanan toplumsal ve siyasi değişimlere farklı biçimlerde cevap vererek gelişmiştir. Verilen cevaplar tiyatroların kimliklerini yansıtır. Castorf da ekibiyle birlikte yürüttüğü çalışmalar sayesinde Volksbühne'ye belli bir dönem boyunca kendine özgü bir kimlik ve bütünlük kazandırmayı başarmıştır. Ancak yarattığı kimlik, 2010'lara doğru değişen dünyaya cevap veremez hale gelir. Hem sanatsal olarak hem de seyirciyle bağ kurma yöntemleri açısından etkisini yitirir. Eskiden Doğu'da kalan Berlin Mitte semtinin gittikçe batılaşması, dünyaya her geçen gün biraz daha hâkim olan kapitalizmin burayı da ele geçirmesine sebep olur. Volksbühne bu toplumsal değişimi eleştirmiş olsa da bu değişime direnme gücüne sahip olamamıştır. Chris Dercon'un Volksbühne'nin başına getirilmesi de haliyle büyük tepki alır. Volksbühne'nin karşı çıktığı ne varsa onu temsil eden bir kişinin gelip neoliberal bir bakış açısıyla tiyatronun tüm ilkelerini sarsacak olması, 25 sene boyunca her şeyiyle şehir ve dünya tarafından benimsenmiş bir kimliğin yok olacağı ve Doğu'nun Batı tarafından yutulamayan tek mekânının da kaybedileceği korkusunu tetikler.

Yine de zamanın değiştiğini, bir dönem işlevsel olan sanatsal cevapların günümüzde belli açılardan işlevini yitirdiğini ve aynı zamanda tiyatrolarda Castorf'un da taşıyıcısı olduğu eril hiyerarşik yapının günümüzde değişime uğradığını kabul etmek gerekir. Dercon'un maruz kaldığı bütün saldırılara rağmen Volksbühne için günümüzün gerçeklerini yansıtacak bir konsept yarattığını görmekte fayda vardır. Çok dillilik, sanat yönetmeninin aynı zamanda rejisör olma zorunluluğunun ortadan kalkması, ansambldan ziyade festival mantığını öne çıkararak dünyanın farklı yerlerinde çalışan sanatçıları Berlin'e davet etmesi, hedeflenen olumlu gelişmeler arasında sayılabilir. Bütün bunlar aynı zamanda Frank Castorf'u kaçınılmaz olarak tahtından eden yeniliklerdir.

2021 / 2022 sezonundan bu yana Volksbühne'nin sanat yönetmeni olan Pollesch, Frank Castorf ile yetişmiş ve zamanında Volksbühne'nin sanatsal kimliğini belirlemede etkili olmuş bir isimdir ve bu onun, Castorf'un mirasını taşımaya yetkili tek aday olduğunu düşündürür. Pollesch'in oyuncu kadrosunda, Castorf zamanında ses getiren birçok isim de bulunur: Kathrin Angerer, Martin Wuttke ve Sophie Rois Volksbühne'nin sahnesine geri dönenler arasında sayılabilir. Pollesch her ne kadar

Castorf geleneğini sürdürüyor olsa da ondan farklılaştığı pek çok girişime de öncülük eder. Bunların arasında bir yönetim kurulunun kurulması, yan etkinliklerde daha fazla LGBTQ+ ve “renkli” görünürlüğü olması ve özellikle şu an Almanya’nın sanatsal olarak en yenilikçi kadın yönetmenleri Susanne Kennedy ve Florentina Holzinger’in düzenli olarak Volksbühne’de oyun yönetiyor olmaları sayılabilir. Elbette bu girişimler şimdiden özgün ve çağdaş bir imaj yaratma çabasıdır, ancak Volksbühne Pollesch’in yönetiminde hem geleneğine bağlı hem de yeni bir kimlik yaratabilecek mi sorusunun cevabını zaman gösterecektir. Yine de Castorf zamanında böylesine güçlü bir kimlik inşa etmiş olan Volksbühne’nin başına René Pollesch’in seçilme sebebinin, önemli bir yönetmen olmasından ziyade (Raddatz’ın kitabının başlığından da esinlenerek) Castorf Cumhuriyeti “vatandaşı” olmasından kaynaklandığını düşünmek yanlış olmayacaktır.

KAYNAKÇA

- Altunoğlu, Mustafa: **“Kimlik’in Modern İnşası, Kimlik Politikaları ve Türkiye’de Kimlik Tartışmaları”** (Yayınlanmamış Doktora Tezi), T.C. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- Aurin, Thomas: **“Dämonen“**, (çevrimiçi/görsel), <https://www.thomas-aurin.de/stueck/d%C3%A4monen>
- Badelt, Udo: **“Protest gegen Chris Dercon an Volksbühne”** (çevrimiçi) <https://www.tagesspiegel.de/kultur/claus-peymann-herr-muller-korrigieren-sie-einen-fehler-6881128.html>, 10 Ocak 2023.
- Balitzki, Jürgen: **Castorf, der Eisenhändler: Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter**, Berlin, Christoph Links Verlag, 1995.
- Baykal, Mehtap: **“Bertolt Brecht’in ‘Der kaukasische Kreidekreis’ ve Wolfgang Borchert’in ‘Draußen vor der Tür’ adlı eserlerinde 1945 sonrası Alman tiyatrosunun teknik ve içeriksel yöntemleri”**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Behrendt, Eva, Müller, Tim ve Müller, Dominikus: **“Roundtable: Volksbühne”**, **Frieze**, No:25, Ağustos 2016, s. 25-30.
- Bölsche, Wilhelm: **“Gerhart Hauptmanns Webertragödie”**, Haz. Manfred Brauneck, Christine Müller, **Naturalismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900**, Stuttgart, J.B. Metzler, 1987, s. 739-744.
- Brauneck, Manfred: **Die Deutschen und ihr Theater: Kleine Geschichte der “moralischen Anstalt” oder:**

- Ist das Theater überfordert?**, Bielefeld, transcript Verlag, 2008.
- Brunst, Klaudia: “Unablässig im Kreis”, (çevrimiçi) <https://taz.de/!1618144/>, 04 Mayıs 1993.
- “Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe: Die Deutsche Theater- und Orchesterlandschaft”: (çevrimiçi) <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland/theater-orchester>, 11 Kasım 2022.
- Carp, Stefanie: “All that: Das Gesamtkunstwerk Volksbühne”, **Theater der Zeit**, No: 7/8, 2016, s. 43-46.
- Castorf, Frank: “Für eine andere Vitalität auf der Bühne“, **Süddeutsche Zeitung**, 30 Aralık 1992, s. 13-14.
- Castorf, Frank ve Laudenbach, Peter: **Am liebsten hätten sie veganes Theater: Interviews 1996-2017**, Berlin, Theater der Zeit, 2017.
- Çongur, Elif: **Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2017.
- “Dämonen von Fjodor Dostojewskij”: (çevrimiçi), <https://volksbuehne.adk.de/praxis/daemonen/index475c.html?langtext=1> 20 Mart 2023.
- Detje, Robin: **Castorf: Provokation aus Prinzip**, Berlin, Henschel Verlag, 2002.
- “Die Flick-Affäre: Ein Mann kaufte die Republik”: (çevrimiçi) <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/die-flick-affaere-ein-mann-kaufte-die-republik-a-441136.html>, 06 Ekim 2006.
- “Dieter Weigert: Das Theater in der urbanen Wüste”: (çevrimiçi/görsel) <https://berlingeschichte.de/bms/bmstxt00/0004proi.htm>, 08 Ocak 2023.

- “DilDile – Türkisches Literaturfestival: Eröffnung mit Lesung und Konzert”:
(çevrimiçi)
https://volksbuehne.adk.de/praxis/eroeffnung_mit_lesung_und_konzert/index.html, 29 Mayıs 2022.
- Dössel, Christine:
“Frank Castorf im Interview: ‘Es ist so wie mit einer Liebe, die vorbei ist’”, (çevrimiçi)
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/frank-castorf-im-interview-es-ist-so-wie-mit-einer-liebe-die-vorbei-ist-1.4033924>, 01 Kasım 2022.
- Engler, Wolfgang ve Hensel, Jana:
Wer wir sind: Die Erfahrung ostdeutsch zu sein, Berlin, Aufbau Verlag, 2018.
- Erbek, İstek S.:
“Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Oyunlarında Siyasal Mitler”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- “Fall der Berliner Mauer: Freiheit und Einheit”:
(çevrimiçi/görsel)
<https://www.bundesregierung.de/breg-de/leichte-sprache/freiheit-und-einheit-430956>, 08 Ocak 2023.
- Fischer-Lichte, Erika:
Kurze Geschichte des deutschen Theaters, 2. bs., Tübingen/ Basel, A. Francke Verlag, 1993.
- “Flick: ein Mann kauft die Republik”:
(çevrimiçi)
<https://www.spiegel.de/politik/flick-ein-mann-kauft-die-republik-a-6840e2c4-0002-0001-0000-000013513197>, 20 Kasım 2022.
- “Frauen und Arbeitswelt: Lohngerechtigkeit”:
(çevrimiçi)
<https://www.bmfsfj.de/bmfsfj/themen/gleichstellung/frauen-und-arbeitswelt/lohnungerechtigkeit>, 08 Ocak 2023.
- Goethe, Johann W.:
Demir Elli Şövalye, çev. Saffet Günersel, Ankara, Öteki Yayınevi, 1998.

- Goethe, Johann W.: **İphigenie Tauris'te**, çev. Mehmet Bilgiç, Ankara, Dorlion Yayınları, 2019.
- Goethe, Johann W.: "Regeln für Schauspieler", Haz. Jens Roselt, **Seelen mit Methode: Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater**, Berlin, Alexander Verlag, 2005, s. 175-191.
- Görtemaker, Manfred: "Probleme der inneren Einigung", (çevrimiçi) <https://www.bpb.de/themen/deutsche-einheit/deutsche-teilung-deutsche-einheit/43787/probleme-der-inneren-einigung/>, 23 Mayıs 2022.
- Hartmann, Lars: "Castorf forever", (çevrimiçi) <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/castorf-forever>, 10 Temmuz 2023.
- Hasche, Christa, Schölling, Traute ve Fiebach, Joachim: **Theater in der DDR: Chronik und Positionen**, Berlin, Henschel Verlag, 1994.
- Hauptmann, Gerhart: **Dokumacılar**, çev. Hüseyin Salihoğlu, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2018.
- Hecht, Werner: **Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR**, Berlin, Aufbau Verlag, 2014.
- Hegemann, Carl ve Fischer, Karin: "Ende der Ära Castorf an der Volksbühne: 'Es war ein Theater gegen die Tendenz'", (çevrimiçi) <https://www.deutschlandfunk.de/ende-der-aera-castorf-an-der-volksbuehne-es-war-ein-theater-100.html>, 30 Mayıs 2022.
- Hegemann, Carl ve Groys, Boris: "Der Schock des Sozialismus ist weg: Boris Groys und Carl Hegemann im Gespräch über Frank Castorf, die Volksbühne und die neue Offensive von rechts", **Theater der Zeit**, No:7/8, 2016, s. 47-56.
- "Hinter den Dingen": (çevrimiçi/görsel) <https://furios-campus.de/2018/10/16/hinter-den-dingen->

- neuer-wissenschafts-podcast-vorgestellt/, 08 Ocak 2023.
- Hobsbawm, Eric J.: **1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçeklik**, çev. Osman Akınhay, 7. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020.
- Hof, Elisa: "Shermin Langhoff: Mitarbeiter werfen Gorki-Intendantin »Klima der Angst« vor", (çevrimiçi) <https://www.spiegel.de/kultur/shermin-langhoff-mitarbeiter-werfen-gorki-intendantin-klima-der-angst-vor-a-c8766257-0002-0001-0000-000177330705>, 29 Nisan 2021.
- Höbel, Wolfgang: "Sturm auf die Diskursdisco", (çevrimiçi) <https://www.spiegel.de/kultur/sturm-auf-die-diskursdisco-a-742c5e40-0002-0001-0000-000124554519>, 20 Kasım 2022.
- İnan, Mehmet S.: **"20. Yüzyıl Alman Tiyatrosunda Bilim Adamının Sorumluluğu Sorunu"**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1990.
- Irmer, Thomas: "Leitbild, Glauben, Depression und Erniedrigung: Frank Castorfs Volksbühnenarbeit ab Mitte der neunziger Jahre", **Zehn Jahre Volksbühne: Intendanz Frank Castorf**, Berlin, Theater der Zeit, 2003, s.46-52.
- Irmer, Thomas ve Schmidt, Matthias: **Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR**, Haz. Wolfgang Bergmann, Berlin, Alexander Verlag, 2003.
- Irmer, Thomas ve Müller, Harald: **Zehn Jahre Volksbühne: Intendanz Frank Castorf**, Berlin, Theater der Zeit, 2003.
- Kakışım, Can: **"Sosyalist Hareketlerin Etnik Kimlik ve Azınlık Meselelerine Yaklaşımlarının Geçmişi ve Bugünü: Bir Paradigma**

- Değişimi**", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.
- Kaube, Jürgen, Reichert, Kolja ve Strauß, Simon: "Unser Theater soll eine Schule des Befremdens sein: Ein Gespräch mit Marietta Piekenbrock und Chris Dercon", **Frankfurter Allgemeine**, No: 298, 21 Aralık 2016, s.11.
- Keim, Stefan: "Theater der Nahbarkeit und das Neun-Euro-Ticket", **Theater der Zeit**, No:11, Kasım 2022.
- Kotte, Andreas: **Theaterwissenschaft**, Köln, Böhlau Verlag, 2005.
- Kuhlbrodt, Detlef: "Das ist kein Spiel", (çevrimiçi), <https://taz.de/Das-ist-kein-Spiel/!1750859/>, 30 Haziran 2022.
- Laages, Michael: "Die Zeit der Bessenen", (çevrimiçi) <https://www.deutschlandfunk.de/die-zeit-der-besessenen-100.html>, 21 Mart 2023.
- Laages, Michael ve Mumot André: „Castorf verlässt die Volksbühne: Eine Ära geht zu Ende“, (çevrimiçi/görsel) <https://www.deutschlandfunkkultur.de/castorf-verlaesst-die-volksbuehne-eine-aera-geht-zu-ende-100.html>, 09 Ocak 2023.
- Laaser, Sonja ve Auerbach, Nora: "Antidiskriminierungsrecht und Kulturpolitik", (çevrimiçi) https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-658-34381-1_93-1, 12 Ocak 2023.
- Laudenbach, Peter: "Die Zielgruppe bin ich", (çevrimiçi) <https://www.brandeins.de/magazine/brandeins-wirtschaftsmagazin/2005/marke/die-zielgruppe-bin-ich>, 30 Mayıs 2022.
- Lessing, Gotthold E.: **Hamburgische Dramaturgie**, Ed. Klaus L. Berghahn, Stuttgart, Reclam, 2006.

- Malycha, Andreas: “Geschichte der DDR”, **Informationen zur politischen Bildung**, No: 312, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 03/2011.
- Mangold, Ijoma: “Schauspielerei: Ich verachte das jetzt”, (çevrimiçi)
https://www.zeit.de/2010/25/Rettung-Anne-Tismer/seite-2?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F, 02 Kasım 2022.
- Michael, Friedrich ve Daiber, Hans: **Geschichte des deutschen Theaters**, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1990.
- Morasch, Viktoria: “MeToo an der Berliner Volksbühne: Intendant Klaus Dörr tritt zurück”, (çevrimiçi)
<https://taz.de/!5758018/>, 05 Temmuz 2022.
- Müller, Heiner: **Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen; eine Autobiographie**, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2009.
- Nutku, Özdemir: “Gazi Mustafa Kemal, Türk Tiyatrosu’nun Çağdaş Gelişimi ve Muhsin Ertuğrul”, Muhsin Ertuğrul, **Benden Sonra Tufan Olmasın**, Anılar, İstanbul, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 1989, s. 460-486.
- Osterhammel, Jürgen: “Das 19. Jahrhundert”, **Informationen zur politischen Bildung**, No: 315, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 02/2012.
- Piscator, Erwin: **Politik Tiyatro**, çev. Mustafa Ünlü, Suavi Güney, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010.
- Plarre, Plutonia: “Reales Leben im Theater”, (çevrimiçi)
<https://taz.de/!1627927/>, 30 Mayıs 2022.
- Raddatz, Frank: **Republik Castorf: Die Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz seit 1992. Gespräche**, Berlin, Alexander Verlag, 2016.

- Ricklefs, Sven: “Schuld und Sühne à la Castorf“, (çevrimiçi), <https://www.deutschlandfunk.de/schuld-und-suehne-a-la-castorf-100.html>, 18 Mart 2023.
- Rivera, Manuel: **Theater als politische Öffentlichkeit: Begriff, Aspekte und eine Fallstudie**, Potsdam, Institute for Advanced Sustainability Studies (IASS), 2015.
- Schiller, Friedrich: **Hile ve Sevgi**, çev. Lütfi Ay, Yahide Özveren, y.y., MEB, 1951.
- Schiller, Friedrich: “Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“, (çevrimiçi) <https://www.projekt-gutenberg.org/schiller/anstalt/anstalt.html>, 06 Ocak 2023.
- “100 Jahre CDU – Spiel ohne Grenzen”: (çevrimiçi) <https://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t001>, 30 Mayıs 2022.
- Schmidt, Thomas: **Macht und Struktur am Theater: Asymmetrien der Macht**, Wiesbaden, Springer Verlag, 2019.
- Schulz, Gabriele, Ries, Carolin ve Zimmermann Olaf: **Frauen in Kultur und Medien: Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge**, Berlin, Deutscher Kulturrat, 2016.
- “Sophie Rois: die Berliner Volksbühne und was “Ösis” und “Ossis” verbindet | Willkommen Österreich”: (çevrimiçi/video) https://www.youtube.com/watch?v=_T7nctRCrGw, 28 Mayıs 2022.
- Stöckmann, Ingo: **Naturalismus: Lehrbuch Germanistik**. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2011.
- “STUDIO Я: Conflict Zone Arts Asylum”: (çevrimiçi) <https://www.gorki.de/de/studio-ya/studio-ya-conflict-zone-arts-asylum>, 01 Haziran 2022.

- “THEATRE/POLITICS III:
Sabine Zielke / Volksbühne
Berlin > VIDEO”:
(çevrimiçi/video)
<https://vimeo.com/90871710>, 26 Mayıs 2022.
- “Theater- und
Orchesterlandschaft”:
(çevrimiçi)
<https://www.buehnenverein.de/de/theater-und-orchester/theater-und-orchesterlandschaft.html>, 17 Aralık 2022.
- Türk Dil Kurumu:
(çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>, 21 Mart 2023.
- “Video-Podcast 2014: Frank
Castorf: Ein Künstler braucht ein
Feindbild”:
(çevrimiçi/video)
<https://www.youtube.com/watch?v=ZSkzelX6d6Y>, 01 Kasım 2022.
- “Was war die Stasi?”:
(çevrimiçi) <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/informationen-zur-stasi/themen/was-war-die-stasi/>, 20 Mayıs 2022.
- Wilzopolski, Siegfried:
Theater des Augenblicks: Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation, Berlin, Zentrum für Theaterarbeit- und Dokumentation, 1992.
- Yalçın, Emre:
“Postdramatik Tiyatro: Estetik bir Rejim Olarak Postdramatik ve Çağdaş Alman Tiyatrosu”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.
- Zander, Oliver:
Marketing im Theater: Eine Untersuchung am Beispiel der Berliner Volksbühne unter Frank Castorf, Egelsbach, Verlag Dr. Hänsel-Hohenhausen, 1997.
- Zirfas, Jörg:
“Identität in der Moderne”, Haz. Benjamin Jörissen, Jörg Zirfas, **Schlüsselwerke der Identitätsforschung**, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, s. 9-17.