

TİYATRODA HAZIR-NESENE KULLANIMIYLA ÖNCÜ BİR TOPLULUK: RİMİNİ PROTOKOLL

Fatih NALBANTOĞLU¹

ÖZ

Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı buhran ve yıkım sonrasında İsviçre'de ortaya çıkan Dada hareketi, sanat karşıtı tutumu, dinamik ve kışkırtıcı gösterileriyle dönemin sanat dünyasında oldukça ses getirmiştir. Dada hareketi ile beraber ortaya çıkan hazır-nesne olgusu da sanat ve sanat algısı üzerine büyük etki yapmış ve bir anlatı biçimi haline almıştır. 2002'de Almanya'da kurulan Rimini Protokoll topluluğu, konvansiyonel tiyatroya karşı geliştirdikleri öncü tiyatrolarıyla Dada'nın hazır-nesne olgusunu kendi tiyatrolarına taşımıştır. Bu çalışmada, tiyatrolarında hazır-nesne unsurunu kullanan Rimini Protokoll'un tiyatrosu ve topluluğun gerçekleştirdiği çalışmalarından örnekler incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Rimini Protokoll, Öncü Tiyatro, Hazır-Nesne, Dada.

Nalbantoğlu, Fatih. "Tiyatroda Hazır-Nesne Kullanımıyla Öncü Bir Topluluk: Rimini Protokoll". *idil* 6.38 (2017): 2721-2732.

Nalbantoğlu, F. (2017). Tiyatroda Hazır-Nesne Kullanımıyla Öncü Bir Topluluk: Rimini Protokoll. *idil*, 6 (38), s.2721-2732.

¹ Dr. Ücr. Öğr. Elemanı, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, fatihles78(at)hotmail.com

AN AVANT-GARDE COMPANY WHICH UTILIZES READY-MADE IN THEATRE: RIMINI PROTOKOLL

ABSTRACT

Dadaism is an art movement that emerged in Switzerland after the depression and the destruction caused by the First World War. It highly influenced the world of art with its provocative and dynamic performances and anti-art attitude. Along with Dadaism, ready-made fact had a big impression on art and the perception of art and it became a means of narrative expression. Rimini Protokoll theatre company that was established in 2002 in Germany brought Dadaism's ready-made fact to their own avant-garde theatre which they developed against conventional theatre. This study aims to analyze Rimini Protokoll theatre and the examples of the performances the company produced.

Keywords: Rimini Protokoll, Avant-garde Theatre, Ready-Made, Dada.

GİRİŞ

Dada hareketinin ortaya çıkışı Birinci Dünya Savaşı sırasında tarafsız kalan ve İsviçre'ye sığınan sanatçılar tarafından olmuştur. Alman yazar ve performans sanatçısı Hugo Ball 1916'da İsviçre'ye giderek Zürih'e sığınan diğer mülteci arkadaşlarıyla beraber Cabaret Voltaire gece kulübünü açarlar. Dada'nın ilk gösterilerinin sahnelendiği yer olan kulüpteki performanslar, Richard Huelsenbeck'in katılımıyla daha saldırgan ve politik bir hal almaya başlar (Lynton, 2009:123-124, MacGinitiy, 2014:410- 411).

Dada sözcüğünün çıkışıyla ilgili ise pek çok rivayet vardır. Örneğin bir gösteri için isim arayan iki gencin sözlükten rastgele Dada ismini bulması; bazı garsonların gösterilerde anlamadıkları garip sesler çıkartan gruba Dada lakabını takması; kimilerine göreyse torbaya atılan hecelerin rastgele çekilerek üst üste “da” hecesinin çıkmasıyla Dada sözcüğünün bulunmasıdır (Yılmaz, 2006:101). Bir diğer rivayet de Ball ile Huelsenbeck'in yine bir gösteriye isim aranırken Fransızca “tahta at” anlamına gelen Dada sözcüğü üzerinde karar kılmalarıdır (MacGinitiy, 2014:401). Norbert Lyton ise Dada sözcüğünün grubun yaptıkları sanata ve amaçlarına uygun olmasından dolayı bebek konuşmasını andıran Dada demeyi uygun bulmalarıdır (Lynton, 2009:124).

Richard Huelsenbeck'in 1917'de Berlin'e taşınmasıyla Berlin, Dada'nın yeni merkezi haline gelir. Ancak Dada hareketi sadece Zürih ve Berlin'le sınırlı kalmamıştır. Eş zamanlı olarak Paris'te, Hannover'de, Moskova'da, Francis Picabia ve Marcel Duchamp'la beraber de New York'ta, uluslararası bir hareket halini almıştır.

Dada sanatçılarının ortak noktası, yenilikçiliği benimsemeleri ve sanatın ne olduğu hakkındaki geleneksel ve yerleşik bakış açılarına karşı olmalarıdır. Sanattaki beceriye, estetiğe ve geleneksel sanatın kutsallığına sert bir şekilde meydan okuyan Dada'nın ayırt edici özelliği çeşitliliğidir. Her Dada sanatçısı Modern sanat üsluplarını uygularken kendine özgü bir yol seçmiştir (Lynton, 2009:127-129). Akımın en önemli sanatçılarından olan Marcel Duchamp'ın da “başlıca aracı hazır-nesnelere; yani kendisini çevreleyen ortamdan çekip çıkarılmış, sanatçı tarafından bir sanat eseri olarak nitelenmiş sıradan nesnelere.” (Smith, 2004:100).

Marcel Duchamp'ın en ünlü hazır-nesnesi 1917'de New York'ta Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nca düzenlenen bir sergideki ‘R. Mutt’ adı ile imzalanmış ve ters çevrilmiş bir pisuar olan *Çeşme (Fountain)* adlı eseridir. Duchamp, endüstriyel olarak üretilmiş, sanatçının yapmadığı ama seçtiği, biraz değiştirip ya da hiç değiştirmeden

sergilediği hazır-nesneleriyle sanat eserini sanat eseri yapan şeyin ne olduğunu sorgulamış ve malzeme değeri kavramını ortadan kaldırmıştır (MacGinity, 2016:101). Edward Lucie Smith de Duchamp'ın hazır-nesnelerle amaçladığını şöyle aktarır:

Duchamp'ın kısa vadeli amacı, meslektaşlarını kıskırtmak, benimsemiş gördükleri liberal tavırların iki yüzölçümünü sergilemekti, ama başka, uzun vadeli amaçları da vardı. Hazır-nesneler, Duchamp'ın bir yandan aşırı sanatsal üretime, diğer yandan kurumsallaşmış avangartlığa verdiği cevaptı. ...Yapılması gereken tek şey bu gündelik nesneleri başka bir bağlama, örneğin bir sanat galerisine yerleştirmek, böylece seyirlik formlar olma niteliklerini açığa çıkarmaktı. ...Önemleri, bir ümitsizliği, hayal kırıklığını yansıtmasında değil, sanatçının yeni bir tanımını yapmalarındaydı; sanatçı, yalnızca ve öncelikli olarak nesneler yapan kimse değil, bağlamı yönlendirecek sanat eserinin algılanışını değiştiren kişiydi (Smith, 2004:101).

Dadacılar, sanat karşıtı tavırlarıyla gözden düşürmeye ve yeniden tanımlamaya çalıştıkları sanatta ironik bir şekilde hazır-nesne gibi yeni sanat formları yaratmışlardır (Hopkins, 2006:128). Günümüzde ise avangart bir tiyatro topluluğu olan Rimini Protokoll her ne kadar Dada akımı kadar sert bir sanat karşıtı tavrı olmasa da konvansiyonel tiyatro biçimlerine karşı bir tutum sergiler ve bunu yaparken de Dada'nın yarattığı hazır-nesne olgusunu bir araç olarak tiyatrolarında kullanır.

RIMINI PROTOKOLL

2002 yılında Almanya'da Helgard Haug, Stefan Kaegi ve Daniel Wetzel tarafından kurulan Rimini Protokoll, kendi mesleklerinde uzman olan ancak profesyonel olmayan oyuncularla, günlük yaşamı, gerçek performans alanını ve bu alanın çerçevesini inceleyen öncü bir tiyatro topluluğudur.

Rimini Protokoll'ün kökenlerine bakıldığında, 1997'de "hızlı bir şekilde sahnelenmiş bir deney" olarak nitelendirdikleri *Peter Heller Spricht über Geflügelhaltung* (Peter Heller Kümes Hayvancılığı Hakkında Konuşuyor), Rimini Protokoll tiyatrosu prototipinin ilk örneğidir. Peter Heller, onlara göre sürekli tiyatronun rahatsız ediciliğiyle uğraşanları sınırlendirmek için tasarlanmış bir tiyatro oyunudur; teatral bir hazır-nesnedir (Malzecher, 2008:14).

Rimini Protokoll öncülerinden olan Hygiene Heute topluluğu, tiyatro teorisi ile pratiğini birleştiren, çağdaş ve deneysel tiyatro biçimlerinin prodüksiyonlarına önem veren bir bölüm olan Giessen Uygulamalı Tiyatro Enstitüsü'nde eğitim gören Stefan Kaegi ve Bernd Ernst tarafından kurulmuştur. Eski tozlu Alman Tiyatrosu'na bir karşı duruş olarak 1999'da kendilerine "Hygiene Heute" derler ve daha sonra ilk uzun oyunlarını olan *Training 747*'yi sahnelerler. Oyun iki efsanevi uçak iniş

arasındaki gizemli benzerlikler hakkında karmaşık ve eğlenceli bir hikayedir. Birinci kaza, Joseph Beuys'un uçağının İkinci Dünya Savaşı'nda düşüşünü, diğeri ise amatör pilot Mathias Rust'un Moskova'daki Kızıl Meydan'ın yakınına inişini konu alıyordu. Bu oyunla birlikte teatral hazır-nesnelere olan ilgileri, karmaşık teatral olaylar yaratma isteğiyle yer değiştirmeye başlamıştır (Malzecher, 2008:14).

Rimini Protokoll'ün diğer öncüleri arasında yine Giessen'den arkadaş olan Marcus Dross, Helgard Haug, Daniel Wetzel'in 1995'den bu yana geliştirdikleri performanslar bulunmaktadır. 'Ungunstraum – Alles zu seiner Zeit' adı altındaki bu performanslar, teatral mekanizmaları göstermek ya da elemek üzerinedir. Bunu yaparken de profesyonel olmayan ancak belirli nitelikleriyle işlerinde uzman olan kişileri sahneye çıkarmışlardır (Malzecher, 2008:15).

1999'a gelindiğinde Daniel Wetzel ve Stefan Kaegi birbirlerine ayrı ayrı çalışmalarını anlatırlar. Konuşmalarındaki en önemli ortak nokta, paylaşılan fikirlerin ötesinde, o dönemde her ikisinin de geliştirmekte olduğu birbirine paralel çizgideki proje olur. Kaegi de, Haug ve Wetzel gibi huzur evlerini kullanarak bir proje yapmayı planlıyordu. Kısa bir süre sonra, gelişen genç sanatçılar için yeni bir platform olan Plateaux Festivali'ne yaptıkları başvuru kabul edilir ve bu ekip ilk prodüksiyonları olan *Kreuzwortraetsel Boxenstopp* (*Kare Bulmaca Pitstopu*) üzerine çalışmaya başlar (Malzecher, 2008:20).

Kreuzwortraetsel Boxenstopp, Kasım 2000'de Helgard Haug, Stefan Kaegi ve Daniel Wetzel'in kendilerine Rimini Protokoll demeden önce yaptıkları ilk ortak çalışma olur. Bu çalışma onlara özgü tüm özellikleri açıkça gösterir. Bu özellikler bazen çeşitliliğe uğramış, rafine edilmiş ya da indirgenmiştir. Sahnede damalı bayraklarla oldukça yaşlı dört hanım, yaşlı sesleri ve yaşlı bedenleriyle yarış arabası pilotlarını canlandırıyorlardır. Bu oyuncuların sahneye ısınmaları içinse merdiven sandalyeler ve oda arka planları kullanılır. Tıpkı Formula 1'de olduğu gibi hız, ölüme yakınlık, bedeni ve teknolojiyi birbirine kaynaştırmak, huzur evindeki insanlar için de önemli bir konudur. *Kreuzwortraetsel Boxenstopp* bazı yönleriyle sadece yapacakları birçok majör sahne prodüksiyonları için bir prototip değil aynı zamanda yönelimi belirli projelerin, radyo oyunlarının, ses enstalasyonlarının, küçük belgesellerin ve kısa kesitlerin başlangıç noktasıdır (Dreyse M. ve Malzacher F., 2008:8). İlk başta dağınık ve formal olmayan bir düzende çalışan topluluk üyeleri 2002'yle beraber artık bir isme ihtiyacı duyar. Rimini Protokoll, arkadaşlık ve eğlence ile ortaklığın bir olduğu, ideolojik olmayan, ciddi bir kuruluş halini alır (Malzecher, 2008:20).

Rimini Protokoll oyun kişilerini, tiyatro sahnesinden değil sıklıkla içinde yaşadıkları çevredeki insanlardan bulur. Belirli yerlere ait çalışmaların başlangıç

noktası da bu lokal yerlerdir. Gerald Siegmund, Rimini Protokoll'ün bu yerler ile kişisel veya ortak anıların arasındaki bağlantıları bulduğunu söyler ve Rimini Protokoll'ün tiyatrosunu 'anıların tiyatrosu' olarak tanımlar. Kathrin Röggla ise Rimini Protokoll'ün anıyı ele alış biçimini, gerçek yerlerin yanı sıra kurgusal yerlere de dayandırılabileceğini gösterdiğini belirtir (Dreyse M. ve Malzacher F., 2008:10).

Değişken bir yapısı olan Rimini Protokoll, profesyonel oyuncularla ya da var olan bir metinle çalışmaz. Belgesel niteliğinde bir tiyatroyla olağanüstü bir şekilde hem tiyatro uygulayıcılarına, hem eleştirmenlere, hem de seyircilere açıkça bir takım konuları hatırlatır. Genellikle algımızdan kaçtığı gibi görülen eylemlerle, bizim dünyayı deneyimlediğimiz şekliyle doğrudan bağlantı kurmayı amaçlar. Rimini Protokoll aynı zamanda geleneksel belgeselciliğin aksine kabaca bir gerçeğliği onaylamaz, bireyselliğin esas olduğu ve gerçeğin daima bir öykü olduğu karmaşık bir dünya sunar (Dreyse M. ve Malzacher F., 2008:9).

Savaş, küresel pazar ekonomisi, kapitalizm, işsizlik, yaşlılık, ölmek, ölüm; hepsi Rimini Protokoll'ün temalarıdır. Haug, Kaegi ve Wetzel, belirli tezlerden, mesajlardan ve fikirlerden kaçınmak yerine bunlara eğilirler, Godard'dan kabaca bir alıntı yaparak; "politik tiyatro'dan ziyade 'tiyatro politik'"i tercih ettiklerini söylerler. Merkezi otoriter eğilimden kaçınıp bazen üç kişi, bazen iki ve bazen de yalnız çalışırlar (Dreyse M. ve Malzacher F., 2008:9).

Rimini Protokoll'de belirlenmiş, sabit bir rol veya iş bölümü yoktur, Klasik eğilimde yönetmek yerine, hali hazırda olanı araştırırlar. Prodüksiyon, temalarla olduğu kadar, her şeyden önce katılımcılarla ve yönetmenlerin ortaklaşa çalışmasıyla şekillenir. Topluluk üyeleri bir Rimini performansın asla kusursuz olmadığını ya da olmaması gerektiğini savunurlar (Dreyse M. ve Malzacher F., 2008:10).

Topluluk üyeleri oyuncuları için ilk başta 'uzmanlar' (experts) terimini bulmuşlardır. Çünkü oyuncuları, belirli ve özel deneyimlere, bilgiye ve beceriye sahip olan işlerinde uzman kişilerdir. Bu, bilinçli olarak amatör tiyatronun karşına getirilen bir anlayıştır. Sahnedeki uzmanlar, varlıklarının sebebinden ziyade, sahnede yapamadıklarından dolayı yargılanmaması gereken icracılardır. Hangi temalar budanacak ya da yorumlanacak ve hangi mekan, metin ve karakterler oluşturulacak onlar için daha az öneme sahiptir. Böylelikle bir tiyatro performansını yargılamanın alışlagelmiş yöntemleri geçersiz kılınyordu; teknik beceri, gölgeleme, derinlik, hayal gücü; bunlardan hişbiri tatmin edici kıstaslar değildir. Rimini'ye göre karizma ve varlık her durumda aldatıcı kavramlardır ve Rimini'nin oyuncularının niteliklerini tam olarak saptamak için yetersizdir. Birisinin deneyimlediği ya da getirdiği öykü hişbir zaman kesin bir öneme sahip olmamıştır. Oyunlar genelde biyografik ya da

profesyonel bir bilgi, gerçek bir deneyim ya da sosyal bir işlev içeren, fazla göz kamaştırıcı olmayan performanslardır. İcracıları proje için uygun kılan ise, konuyla olan özel ilişkileridir (Malzecher, 2008:27).

Yaşlı hanımlar, gençler, işsiz hava trafik kontrolörleri, başarısız belediye başkan adayları, Vietnam gazileri, seküler cenaze memurları, uzun yol kamyon sürücüleri, avukatlar, çağrı merkezi çalışanları, polisler, çöpçüler, müezzinler yani ‘gerçek’ insanlar, Rimini Protokoll projesini oluştururlar. Onlar, prodüksiyonun merkezindeki ‘uzmanlar’ olarak dururlar. Profesyonel oyuncu olmamakla birlikte aslında amatör de değillerdir. Performanslarını, öyküleriyle, profesyonel ya da kendilerine has bilgileriyle, bilgi eksiklikleriyle, deneyimleri ve kişilikleriyle yaratırlar (Dreyse M. ve Malzacher F., 2008:10).

Topluluk 2006’daki *Cargo Sofia X* adlı gösterilerinde şehirlerarası yolculuk yapan gerçek bir Bulgar TIR şoförünü konu almışlardır:

İç bölümü 47 adet seyirci yerleştirecek bir biçimde düzenlenmiş bir TIR kamyonu, yolcularıyla herhangi bir kent içinde iki saat süren bir yolculuğa çıkıyor. Kamyonun bir cephesi camlı pencere. Seyirciler buraya yüzleri dönük oturuyor. Kamyon yol alırken güzergah üstünde gerçek bir ayaküstü atıştırma yeri, yükleme ve mal indirme alanı, sınır geçiş kapısı, vb. yerlerde mola verildiğinde içeride oturanlar dışarıda olup bitenleri izliyor. Hatta bir noktada sahici otoyol polisi tarafından yük denetimi yapılıyor. Pencereleer önüne inen ekran sayesinde zaman zaman da uzun yol görüntüleri ya da TIR sürücüsünün gerçek yaşamından kesitler izleniyor. Sürücü telsiz mikrofon üzerinden yolculara sürekli birtakım bilgiler veriyor.

Yolculuk sonunda kamyonun inerken seyirciler son derece mutlu. Bir TIR sürücüsünün deneyimini paylaştıklarını, kendilerini gerçekten uzun yol yolcusu gibi duyduklarını anlatıyorlar. (Candan, 2013: 197-198).

Ayrıca topluluk 2010’da İstanbul’da Garajistanbul’da bir gösteri sahnelemiştir. *Herr Dağaçar und die Goldene Tektonik des Mülls (Dağaçar Bey ve Çöpün Altın Tektoniği)* adlı gösteride “taşı toprağı altın olarak bilinen İstanbul’un zenginliğinden pay almak üzere Anadolu’nun farklı yerlerinden gelip gece gündüz çöp toplayan genç insanların izini sürmüşlerdir.” (Candan, 2013: 197-198).

2005’de sahneledikleri *Wallenstein* projesindeki kadın icracı Rita Mischereit, Schiller’in *Graefin Terzky* karakterine bürünerek, çöpçatanlık temasını canlandırır. Mischereit, küçük gazete ilanlarıyla desteklediği, evliliklerde aldatma üzerine bir dedektiflik ajansı işletir; ilk olarak evli kadın ve erkeklere ayrılık toplantıları önerir. Seyirci, onun işlerini cep telefonu ile idare ettiğini keşfeder. İş nedeniyle performans süresince cep telefonu hep elindedir. Performans sırasında gerçekten de birisi onunla

temas kurar ve performans bölünür. Seyirciler de gerçek bir çöpçatanlık görüşmesine tanıklık ederler. Telefonda gerçekten aşk acısı çeken birisinin olup olmadığı ya da bu sahnenin tasarlanmış, planlanmış ve prova edilmiş olup olmadığı seyirci için belirsizliğini koruyacaktır. Malzacher'e göre gerçek bir işlev, rol listesi ya da hazırlanması gereken bir oyuncu tipi olmamasına rağmen, açıktır ki Wallenstein hata, ihanet, savaş, töre gibi belirli başlıklar olmadan tamamlanmamış olarak kalır (Roselt, 2008:56).

Yine *Wallenstein*'da politik hayatında başarısız olmuş Sven-Joachim Otto, varoluşçu ve hayatı değiştiren bir deneyimi savunan saftadır. Daha kesin olarak Wallensteinci an 34 yaşındaki konservatif politikacıyla deneyimlenir. Otto, Mannheim'daki belediye başkanlık seçimlerini ucu ucuna kaybetmiş, yükselen politik kariyeri tek bir vuruşla bitmiştir. Tüm beklentilerin tersine, Hıristiyan Demokrat çalışma arkadaşları ona oy atmamışlar ve bunu yaparken onu aşağılamışlardır. Otto bu ihanetin, "bir politikacı olarak birinin kendisini en yalnız hissettiği an" olduğunu söyler. Bu prodüksiyonda temaları ve dramaturgisi *Wallenstein*'a dayanan ve uzmanların hayat hikayelerinin Schiller'in karakterleriyle yer değiştirdiği Otto'nun yükselişinin ve düşüşünün hikayesi *Wallenstein'in Ölümü* ile kusursuz bir uygunluk gösterir (Roselt, 2008:56).

Başta Rimini Protokoll, önce insanları, belirli fiziki özelliklerinden dolayı ilginç bulmuştur. İlk olarak *Kreuzwortraetsel Boxenstopp*'daki yaşlı hanımların Kaegi'nin kendi ifadesiyle "çoklu-kod-sesleri", yavaşlıkları ve onların kırılğan yapılarına dokunma riski, onları proje için uygun kılmıştır ancak sonra bu fiziksel özellikler ikinci planda kalmıştır. *Shooting Bourbaki*'deki huzursuz, enerji dolu, aşırı hevesli erişkin delikanlılar; ölümle anlaşma hakkında bir çalışma olan *Deadline*; Belçika ulusal havayollarının iflasıyla ilgili olan *Sabonation, go home and follow the news*; diplomasi hakkında bir oyun olan *Schwarzenbergplatz*, ve *Mneopark*'ın maket tren dünyası, en geniş anlamda, çalışmanın türlerini ve ilgilenilen diğer alanları sahneye getirmiştir. *Wallenstein.Eine Dokumentarische Inszenierung* ve *Karl Marx.Das Kapital.Erster Band*'da ise, oyunlar, rollerin nitelikleri bağlamında daha karmaşık hale gelmiştir. İlkinde Schiller'in tematik motif ve karakterleri, ikincide de ekonomi teorisi ve felsefesinin özel hayatlardaki farklı etkileri bu karmaşıklıkta meydana getirmiştir (Malzecher, 2008:24).

Rimini Protokoll'ün uzmanlarına sağladığı ödenek genelde küçük meblağlardır. Arjantinli hamallar, Bulgar kamyoncular ya da Brezilyalı polisler için bu iş, bir gazete reklamı işidir ve ufak bir yevmiye kazanma şansından fazlası değildir. Sonuçta, bir uzman olarak bir Rimini Protokoll projesine katılımdaki gerçek

motivasyon tiyatronun yeni ve çağdaş biçimlerine olan özel bir ilgi ya da sanata olan bir ilgi değil, kendi gerçek hikayesini anlatabilme olanağıdır (Malzecher, 2008:26).

Ayrıca inanç, gelenek, para gibi farklı motivasyonlara da sahip olan uzmanlar, Rimini sahnesinde, ortak bir amaca katılan karışık bir oyuncu grubunu oluşturur. Doğal olarak herhangi bir ortak amacın arkasında katılımcıların kişisel motivasyonları çok farklı olabilir. Örneğin Vietnam gazisi Blalock, politik terimler kullanarak kendi performansını, Rimini Protokoll’le çalışması üzerine verdiği bir röportajda anlatır; “Yıllar boyunca öğrendim ki, hayatın her alanı politik bir gündem içerir. Ve bu gündem çoğunlukla toplumumuzun seçkin iktidarı tarafından belirlenir. Tiyatro sahnesi de farklı değildir – tek bir farkla – *Wallenstein* projesi bana günümüzün tiyatro dünyasına egemen olan bunaltıcı, konservatif, durgun dumanlı sisi dağıtmaya başlamış ‘bir temiz hava fırtınası’ olabilecek gibi gözüküyor” (Roselt, 2008:54).

Uzmanlar, kendilerini daha önceden hazır oldukları bir imaja büründürdüklerinden ve günlük hayatlarındaki durumlarından dolayı bir oyuncudan çok bir icracıya daha yakındırlar. Bazıları bütünüyle ve tamamen bununla koşullanmıştır. Dramatik malzeme ile bu biyografik bağlantıların yanı sıra, sahne üzerinde tüm bunlar arasında belirleyici başka bir bağlantı daha vardır. Uzmanlar performansı ve öyküleri beraber yaratırlar. Ne yapılacağını bilirler, kendilerinden bahsederler; ayrıca bu yapıyı planlamış ve provasını yapmışlardır. “Yani ‘Gerçek Hayat’, sahnede Rimini Protokoll’ün gerçek insanlarıyla yeni bir buluş yapmaz, aksine gerçek günlük hayatı gösteren her türden sahnelemeler keşfedilir. Bu anlamda bireylerin kendilerini tanıtmaları estetik açıdan gerekli değildir; bu daha çok bir hayatta kalma pratiğidir. Çatışmalar, daima bireylerin kişisel farkındalığıyla icra edilen görünüşlerinden ortaya çıkar” (Roselt, 2008:58).

Heidi Mettler, Thomas Kuszynski ve Sven- Joachim Otto gibi uzmanlar sürekli olarak kendilerinin veya çalışma arkadaşlarının beğenildiklerine dair söylenen “oyununuz gerçekten harikuladeydi” gibi iltifatlar işittiler; ancak bundan hep şüphe ettiler. Çünkü coşkulu seyirciler belli ki oyuncuların kendileri olarak oynadıklarından çok rol yaptıklarını düşünmüşlerdi. Bu bir yanlış anlamaydı; üstelik sahnede kendi isimleriyle ve günlük kıyafetleriyle duran bu uzmanlar, tiyatro yapmadıklarını, sadece kendileri olduklarını söylüyorlardı (Behrendt, 2008:69).

Bu durum Behrendt’e göre tiyatronun dışında da gerçeklik ile kurgunun birbirinin içine geçtiğini, aynı zamanda kabulünün güçleştiğini gösterir. Hatta Rimini Protokoll, simülasyon ve tiyatro gibi gerçekliği destekleyen mekanizmaları görünür kılmaya çalıştığında bile, seyirci hala uyum sağlayamaz. Bu nedenle öykünün sadece

bir simülasyon olduğunun farkına varmak daha da rahatsız edicidir (Behrendt, 2008:69).

Rimini Protokoll, gerçekliğimizin teatral unsurlarıyla ilgilenir, çağdaş tiyatrodaki yeni teatral formların üzerine eğilir. Çünkü Rimini'ye göre toplumun gerçekliği artık kesin olarak daha teatraldır ve bu nedenle de tiyatroları, özel ve günlük hayatı bir tiyatro oyunu yapmadan, yeni anlatım yolları arar. Onlara göre bu girişim, tiyatrolarında belirgin ve nettir ancak ifade biçimini nadiren bulabilmektedirler (Dreyse M. ve Malzacher F., 2008:10). Topluluğun üyelerinden Stefan Kaegi, topluluklarının amacını şöyle açıklar: “Biz gündelik yaşamın teatrallığı ile ilgileniyoruz. Yaşamı taklit ya da oyunlaştırmak istemiyoruz – onu olduğu gibi sahneye taşıyıp ne olacağını görmek istiyoruz. Tiyatrosuz tiyatro yapmak istiyoruz, oyunculuk yeteneğiyle hiç işi olmayan bir tiyatro istiyoruz” (Candan, 2013: 197-198).

Mattihas Pees, Rimini Protokoll'ün alışılmadık olanı yakına getirdiğini ve aynı zamanda onu belli bir mesafede tuttuğunu belirtir. Her projede Avrupa'nın kültürel çevresinde olmayan yakınlık ve uzaklık arasındaki bu kararsızlığa özel bir önem verildiğini ve Rimini Protokoll'ün rahatlıkla göz ardı edilebilecek sanatsal, belgesel ve sosyal alanlara belirli bir bakış yönelttiğini söyler (Dreyse M. ve Malzacher F., 2008:10). Florian Malzecher'e göre Rimini Protokoll'ün temsilinin püf noktası, her türlü bedelden kaçınmaktır. En önemli bedelse, onlara göre tiyatronun sorunlarının ilk nedenleri olan, seyirciye istediğini veren, mutlu edici, kaygısı sadece saf görsel efekt olan, içinde düşünce barındırmayan, konvansiyonel bir dramaturgi oluşturma çabasıyla suçlanmaktan sakınmaktır (Malzecher, 2008:16).

Rimini Protokoll'de 'gerçek', tiyatroya bir alternatif olarak sunulmaz, daha çok kurgusal, gerçekliğin ve teatrallığın farklı görünüşleri olarak gösterilir. Kurgusalın ortaya çıkarılması, gerçekliğe yeni yöntemlerle bakmayı sağlarken algıdaki kesinliği ve düzeni sorgular. Rimini Protokoll'ün 'uzmanların tiyatrosu', diğer insanlara, onların deneyimlerine ve hatıralarına yaklaşım aracı olduğundan beri, öykülerini anlatmak için kendilerine çok fazla alan ve zaman verilen uzmanlar vardır. Rimini'nin tiyatrosu, bireylerle temel etik mesafeyi korur. Uzmanlar, seyircilere özel şahıslar olarak gösterilmez, kendi biyografilerinin öznesi olarak tanıtılırlar (Dreyse, 2008:96).

Rimini Protokoll'ün oyuncularını teatral hazır-nesnelere olarak sınıflandırılabilir. Uzmanlar, sahnede kusursuz bir şekilde kendileridirler, son derece odaklanmış, sahne korkusundan da rutinlikten de kesinlikle uzaktırlar. Ancak realite, seyircinin dikkatli bakışları altında, böyle alışılmadık bir teatral durum ve yerde

bulunan bir icracıyı kabul etmez. Bu nedenle hazır-nesnelerin sürekliliğinin korunması için rejî onlara yardım etmelidir (Behrendt, 2008:69).

SONUÇ

Sonuç olarak, marjinal bir eğilime sahip olan Rimini Protokoll tiyatrosu, konvansiyonel tiyatro anlayışlarından ve yöntemlerinden farklı olarak, hazır-nesne kullanımıyla, tiyatrodaki yeni anlatım olanakları arar ve araştırır. Profesyonel oyuncular yerine kullandığı ‘uzmanların’ başka bir deyişle ‘teatral hazır-nesnelerin’ gerçek hayatlarını sahneye taşır. Böylece sahnede gerçek hayatın bir simülasyonunu yaratarak gerçeklik ve kurguyu sorgular. Kusursuzluktan uzaklaşıp farklılıkları ele alan, sıradan günlük deneyimlere değer veren, benmerkezcilikten kaçınıp ortak çalışmayı önemseyen ve tüm bu çağdaş yönelimlerine rağmen konvansiyonel tiyatro tarafından da kabul görmüş olan Rimini Protokoll, heyecan verici, deneysel, cesur ve cesaretlendirici yönüyle de üzerinde durulması ve takip edilmesi gereken çağdaş bir tiyatro topluluğudur.

KAYNAKLAR

BEHRENDT, Eva. “Specialists In Their Own Lives”, *Experts Of The Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll* içinde, ed. Miriam Dreysse ve Florian Malzacher, Berlin: Alexander Verlag, 2008, s. 64-75.

CANDAN, Aşşın. *Öncü Tiyatro Ve Dijital Çağda Gösterim*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.

DREYSSE, Miriam. “The Performance Is Starting Now”, *Experts Of The Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll* içinde, ed. Miriam Dreysse ve Florian Malzacher, Berlin: Alexander Verlag, 2008, s. 76-99.

DREYSSE, Miriam ve MALZACHER, Florian. “Foreword”, *Experts Of The Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll* içinde, ed. Miriam Dreysse ve Florian Malzacher, Berlin: Alexander Verlag, 2008, s. 8-12.

HOPKINS, David. *Dada Ve Gerçeküstüçülük*, çev. Suat Kemal Angı, Ankara: Dost Kitabevi, 2006.

LYNTON, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009.

MALZACHER, Florian. “Dramaturgies Of Care and Insecurity”, *Experts Of The Everyday:The Theatre of Rimini Protokoll* içinde, ed. Miriam Dreysse ve Florian Malzacher, Berlin: Alexander Verlag, 2008, s. 14-45.

MCGINITY, Larry. “Dada”, *Sanatın Tüm Öyküsü*, içinde ed. Stephen Farting, çev. Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2014.

ROSELT, Jens. “Making An Appearance”, *Experts Of The Everyday:The Theatre of Rimini Protokoll* içinde, ed. Miriam Dreysse ve Florian Malzacher, Berlin: Alexander Verlag, 2008, s. 46-63.

SMITH, Edward Lucie. *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akinhay, İstanbul: Akbank, 2004.

YILMAZ, Mehmet. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006.