

Yard. Doç. Dr. Hasibe Kalkan Kocabay
İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

Theater an der Ruhr: Yolculuk ve Yabancı ile Karşılaşma

ABSTRACT

Theater an der Ruhr: Journey and Encounter with the Stranger

Theater an der Ruhr stands as a model for intercultural dialogue in theatre. This essay aims at focusing on their works to seek their relations with Turkey and projects realised within the Silk Road project by the above mentioned token. Thus, the works of Theater an der Ruhr, who introduced themselves in Turkey with tours, done cooperatively with Istanbul State Theatre and their projects in Turkic Republics and in Iran have been analysed. At the end of the essay, the success of the intercultural dialogue projects Theater an der Ruhr foresaw, by meeting East with West on equal basis, have been evaluated.

Alman tiyatro topluluğu Theater an der Ruhr, 80'li yılların sonlarında ve 90'lı yılların başlarında ülkemize yaptığı ziyaretlerle, bir dönem yakından izleyebildiğimiz tiyatro topluluklarından biri olmuştur. Turne, konferans ve workshoplarla kendi sanat anlayışını yansıtan Theater an der Ruhr, Devlet Tiyatrosu'yla birlikte yürüttüğü ortak projeler sayesinde, somut bir işbirliğinin temelini de atmıştır. Ülkemizle böylesine yakın bir ilişki kuran Theater an der Ruhr için yabancılık olgusu çok önemli bir yer tutmaktadır. Almanya'da yabancı olan bir İtalyan tarafından yönetilen Theater an der Ruhr, yabancı ülkelere yolculuk etmek ve orada çeşitli kurumlarla işbirliğinde bulunmak dışında, kadrosunda Almancayı iyi bilmeyen yabancıları da çalıştırmaktadır. Theater an der Ruhr, tiyatrodaki kültürlerarası diyalogu varoluşunun temeli olarak gören Avrupa tiyatrolarından biridir. Çalışmamda bu tiyatronun çalışmalarını ve

özellikle Türkiye’de Devlet Tiyatrosu ile işbirliğini detaylı bir biçimde inceleyeceğim ve Avrupa’da kültürlerarası tiyatro çalışmaları için önemli bir model oluşturan bu topluluğun ne oranda başarıya ulaşabildiğini ortaya koymaya çalışacağım.

Avrupa’da farklı kültürlerle diyalog kurmak kaçınılmaz bir gereksinim haline gelmiştir. İnsanlara, yabancı (öteki) ile karşılaşmada yeni iletişim becerileri kazandırmak, çağımızın önemli gereklerinden biridir. Önemli olan ötekini ve yabancılığı korkutucu bir şey olarak algılamak yerine, bu unsurları insanı zenginleştiren ve geliştiren bir şey olarak değerlendirebilmektir. Kültürlerarası etkileşimin en önemli ögesi olan böylesi bir durumun yaratılmasının özellikle Avrupalı ve Kuzey Amerikalılar için önkoşulları var. Büyük çapta kendilerini öğretici kültürler olarak gören ve kültürleri tekil şablonlar içinde değerlendiren Batı, diğer kültürleri (özellikle de İslam kültürünü) kendinden çok farklı görmeyi bırakmadığı ve öğrenmeye açık bir yapı kazanmadığı sürece, Batı ile Doğu arasında eşit zeminde bir buluşma sağlanamayacaktır. Sonuçta kültürlerarası çatışmada tartışılan büyük çapta Batı ile Doğu arasındaki ekonomik ve kültürel farklardır.¹

Farklı kültürlerin eşit bir zeminde buluşmalarını engelleyen bir diğer neden de, Batılıların belli kategoriler içinde düşünceleri ve olayları bu doğrultuda değerlendirmeleridir. Batılı, Aydınlanma ile başlayan ve sabitleşen bu kategoriler ve kimlik tanımlamalarından vazgeçemediği sürece, kültürler arasında gerçek bir diyalog kurulamayacaktır; çünkü önemli olan şimdiye değin olduğu gibi karşılıklı olarak değişik ürünler ve alışkanlıkların ithal edilmesi değil, ortaklaşa yeni olan üçüncü bir şeyin üretilmesidir. İşte bu noktada özellikle çokkültürlü toplumlar halinde birçok sorunla birlikte yaşayan Avrupa toplumları, bu üçüncü şeyin nerede ne şekilde üretilebileceği arayışındadır. Sanata bu bağlamda önemli bir işlev yüklenmektedir; çünkü sanat, sınırları en kolay aşabilen ve eşit bir zemini en sorunsuz biçimde yaratabilen bir yapıya sahiptir.

¹ Samuel P. Huntington’a göre, dünya çapındaki tüm ekonomik sorunlar Amerika, Almanya ve Japonya tarafından tartışılıyor, kararlar bunlar tarafından veriliyor. Dünyanın gidişatını yönlendirmek ve çıkarını korumak için Batılı ülkeler askeri gücün yanı sıra uluslararası örgütleri de kullanmaktadır. Askeri ve ekonomik açıdan gücü elinde bulundurma çabası Batı’yı, Batılı olmayan ülkelerle karşı karşıya getirmektedir. Batı’nın özgürlük, eşitlik, demokrasi, laiklik, vs. konusundaki görüşleri ve talepleri de birçok ülke tarafından kendi öz değerlerine dönme gereksinimi doğurmaktadır; bkz. Samuel P. Huntington: “Im Kampf der Kulturen”, *Die Zeit* Nr. 33, 13.8.1993.

Theater an der Ruhr

Zengin bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen ve çocukluğu baskıcı ve dindar bir kadın olan annesinin gölgesinde geçiren Roberto Ciulli, felsefe öğrenimini doktora derecesiyle tamamladıktan sonra, 26 yaşında ilk tiyatrosu "Il Globo"yu Milano'nun dışında bir çadırda kurar. Kısa bir süre sonra sağlık sorunları nedeniyle tiyatrosunu bırakarak yaşamını önce Paris, sonra Almanya'da sürdürür. Otuz yaşındayken bir işçi olarak Bosch fabrikasında çalışmaya başlar. İtalyan gurbetçi ilk kez orada bir makine ile tanışır. Ciulli, bir Alman tiyatrosunda ilk oyununu yönetene değin tır şoförü, ışıkçı ve teknisyen olarak çalışır. Ciulli yetmişli yıllarda, Köln ve Düsseldorf'ta kendinden söz ettirecek oyunlarla Almanya'da bir yönetmen olarak tanınmaya başlar. Ne var ki ödenekli tiyatroların bürokratik hantallığı ve sanattaki yaratıcılığa ket vuracak denli memur zihniyetli uygulamaları ile oyuncu sendikalarının tutumu, Ciulli'yi farklı arayışlara yöneltir. Köln'de yaptığı bir çalışmada tanışmış olduğu, yine felsefe eğitimi almış olan dramaturg Hellmut Schaefer ve sahne tasarımcısı Graf-Edzard Habben ile birlikte, Ciulli 1980 yılında Alman tiyatro coğrafyasında yeni bir model oluşturacak olan Theater an der Ruhr'u kurar. Üçlü, Ruhr bölgesinde yer alan Mühlheim adında küçük bir kasabada tiyatro modelini destekleyen bir ortak bulmuştur. Kent meclisi, Ciulli ve Schaefer ile birlikte bir anonim şirket kurar. Theater an der Ruhr'un yılda iki prodüksiyon hazırlaması karşılığında kent meclisi, yer ve masrafların üçte birini karşılar. Para kazanma baskısı ortadan kalkmamış olsa da, bağımsız bir çalışma ortamına kavuşan Ciulli, oluşturduğu yeni modelin yönetim şeklindeki farklılık dışında çalışma sürecinde de yeni bir anlayış ortaya atmıştır. Ona göre prodüksiyonun merkezinde oyuncular yer almalıdır. Ancak bir oyunun yaratım sürecine etkin olarak katılabilecek düzeyde oyuncularla sürekli bir ekip oluşturan kurucular, ilk prodüksiyonlarıyla düş kırıklığına uğrarlar. İzleyici, Theater an der Ruhr'a yabancı, oyunları karşısında tepkilidir. Tiyatro, bu yalnızlık ve yabancılık duygusundan ancak Yugoslavya'ya yaptığı bir turnede sıyrılır. İlk kez orada coşkulu bir alkışla karşılaşan tiyatro için bu deneyimden sonra farklı ülkelere yolculuk etmek varoluşsal bir önem kazanmaya başlar. Ciulli ve ekibi, kimi festivaller dışında zaman içinde Polonya ve Türkiye ile de bağlantılar kurmaya ve bu ülkelere yolculuk etmeye başlar. Theater an der Ruhr neden yolculuk etmek için özellikle Batı Avrupa toplumlarının sanatsal açıdan daha az ilgi gösterdiği bu ülkelere yöneldiği akla gelen sorulardan biridir. Theater an der

Ruhr'u çeşitli makalelerle konu alan derleme bir kitaptan² vardığım sonuca göre, kurulan bu bağlantılar tiyatronun politik tavrını ortaya koymaktadır. Çünkü Avrupa yalnızca İngiliz, Fransız ve İtalyanlardan değil, daha az zengin ülkelerin halklarından da oluşmaktadır. Theater an der Ruhr, yalnızca bu ülkelerle bağlantı kurmakla kalmayıp, Yugoslavya'da savaşın çıkmasıyla yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan bir Roman tiyatrosuna da kendi mekânında çalışma olanağı sunarak yardımcı olmuştur. Theater an der Ruhr'un politik tavrı oyunlara aynen yansımamaktadır. Hellmut Schaefer'e göre, 60 ve 70'li yılların deneyimi, tiyatronun somut politik bir konu için bir araç olamayacağını göstermiştir. Tiyatro, ancak izleyicinin aklını hizaya soktuğu oranda politiktir.³

Theater an der Ruhr Türkiye'de

Hellmut Schaefer, tiyatro çalışmalarının Almanya ile sınırlı kalmaması gerektiğini, bu nedenle de önce Yugoslavya ve Polonya, ardından Türkiye ile ilişkiler kurduklarını belirtmiş, bu ilişkinin kültürel, ekonomik ve politik engellerin aşılmasında, yeni sanatsal ifade biçimi ve dışavurum yolları bulma açısından da gerekli olduğunu vurgulamıştır. Sanatsal zenginliğin bu uluslararası ilişkilerle sağlanacağını belirten topluluğun dramaturgu kültürel alışverişe olan inançlarını yinelemektedir.⁴ Theater an der Ruhr, uluslararası ilişkilerini yalnızca turneler aracılığıyla değil, aynı zamanda ekibinde yabancı ülkelerden, örneğin Yugoslavya'dan getirdiği ve tek sözcük Almanca bilmeyen Gordanan Kosanoviç adlı oyuncu gibi, sahnede dili bilinen kalıplardan farklı bir biçimde kullanan kişileri, ekibine dahil ederek de kurmaktadır.

Alman Goethe Enstitüsü'nün maddi desteği ile ilk kez 1987 yılında Slobodan Snajder'in "Faust", Georg Büchner'in "Danton'un Ölümü" ve Woody Allen'in "Tanrı" adlı oyunları Türkiye'ye gelen topluluk, 1990 yılında Kleist'in "Heilbronn'lu Kaetchen, Sartre'in "Mezarsız Ölümler" ve Brecht'in "Üç Kuruşluk Opera" adlı oyunları ikinci kez Türk izleyicisinin karşısına çıkmıştır. İstanbul'da yalnızca Brecht'in oyununu sahneleyen Theater an der Ruhr, Zehra İpşiroğlu'na göre büyük bir ilgi ve coşkuyla karşılandı. "*Sahne ile seyirci arasında hemen kurulan sıcak diyalog böylesine çılğın bir sahne*

² Heinz-Norbert Jocks/Harald Polenz/Frank Raddatz/Helmut Schaefer: *Die Theatervisionen des Roberto Ciulli, Bruchstücke*, Felidae Verlagsgesellschaft GmbH, Essen 1991.

³ Hellmut Schaefer: "Der Zufall ist eine logische und reale Kontinuität: Roberto Ciulli und Helmut Schaefer im Gespräch mit Joerg Milewski", *Theater im Revier*, Spielzeit 1994/95, s. 260.

⁴ Hülya Nutku: "Gerçek Bir Tiyatro Şöleni: Theater an der Ruhr", *Gösteri Sanat*, Mayıs, 1990, s. 70.

yorumuna, üstelik de Brecht yorumuna hiç de alışık olmayan izleyicilerimizi bir anda yakalayivermişti.”⁵

Özdemir Nutku, grubun başarısını şöyle açıklar: “Hiç kuşkusuz, birbiriyle uyumlu, birbiriyle anlaşmış, bilinçli oyuncular, teknisyenler, yönetim görevlileri ve sahne yardımcıları ile Ciulli ve Schaefer gibi beyinlerin varlığıdır. Ciulli gibi felsefe okumuş, fantezi yüklü bir yönetmen, Helmut Schaefer gibi düşünür, toplumbilimci, yarının tiyatrosunun ne olabileceğini araştıran bir dramaturg ile ressam, karikatürist, sahne tasarımcısı, sahneyi bir kara mizah atmosferine, dönüştürmekte usta Graf, Edzard Habben⁶ birleşince öncü bir topluluk da böylece doğmuş oluyor.”

Sahnelenen oyunların dışında Theater an der Ruhr, Devlet Tiyatrosu oyuncularıyla birlikte, tiyatro yapmanın her ülkedeki farklı koşulları ve bunun sonucunda ortaya çıkan estetik anlayış konulu bir sohbet toplantısına katıldı, ayrıca Ciulli, konservatuar öğrencilerine çalışma yöntemleri hakkında bilgi verdi. Türkiye’de böylesine bir coşkuyla karşılanmayı beklemeyen Theater an der Ruhr için, turne tam bir başarıydı ve karşılıklı alışverişin devam etmesi için gereken altyapının sağlanmış olduğu düşünülüyordu. TAR, Türkiye’den aşağıdaki sıralanan somut projelerle ayrıldı:

1. “İki Türk yönetmenine Alman tiyatrosunu ve TAR’ın çalışmalarını daha yakından tanıma fırsatının verilmesi;
2. Almanya’ya Türk oyunlarının davet edilmesi;
3. Bir Türk-Alman ortak prodüksiyonunun hazırlanması;
4. TAR’ın Türkiye’de seminerler düzenlemesi;
5. TAR’ın bazı oyunlarında Türkçe altyazılarının yer alması;
6. Kurulmuş olan ilişkilerin TAR’ın başka turneleri için değerlendirilmesi.”⁷

Türk-Alman işbirliğinin ikinci adımı 1990 yılında gerçekleşen ikinci turne oldu. Bu defa Alman basını büyük bir ilgiyle turneyi izledi; çünkü Türkiye’de sahnelenecek oyunlardan biri Sartre’nin “Mezarsız Ölüler” adlı oyunuydu. İkinci Dünya Savaşı sırasında işkenceye maruz kalan 5 Fransız

⁵ Zehra İpşiroğlu: “Yabancılaştırmanın Yabancılaştırması, Mülhaus Tiyatrosu’ndan ‘Üç Kuruşluk Opera’, Gösteri Sanat, Haziran 1990, s. 80.

⁶ Tiyatronun kuruluşundan bir süre sonra ortak olarak katılan sahne tasarımcısı.

⁷ Theater an der Ruhr broşürü, “Gastspiel in der Türkei”, Nisan 1987, s. 3.

direnışçisinin eylem, bireysel ve toplumsal sorumlulukları üzerine uzun tartişmalarını konu alan bu oyunu, Ciulli, metni en aza indirgeyerek ve işkence temasını dehşet verici görüntülerle birleştirilerek rahatsız edici bir görselliğin ön plana çıktığı bir oyuna dönüştürmüştür. Ciulli için “Mezarsız ller”i oynamak politik bir karardı. “*İşkencenin varlığının bilindiği bir ülkede, böylesi bir sahneleme bu konuda bir duyarlılık ve tepkiye yol açabilir. Türkiye’de yaşanan değişimin bir parçası da bu tür konuların tabu olmaktan çıkıp tartişılır hale gelmesidir*”.⁸

Bu oyunun sahnelenmesine izin veren Devlet Tiyatrosu yönetimi ile TAR da, Etimesgut gibi askeri bir bölgede yer alan “İrfan şahinbaş Atölye Sahnesi”nde izleyici karşısına çıkarken oyunun ne tür bir tepkiyle karşılaşacağını çok merak ediyordu. Tüm endişelere karşın oyun, çok olumlu karşılandı, özellikle izleyici ve eleştirmenler tarafından bol övgü aldı. Birbirinden çok farklı yapıdaki oyunlarla Türkiye’de de artık yeni bir tiyatro estetiğinin simgesi haline gelmiş olan TAR, Ayşegül Yüksel’e göre “*ağdaş tiyatro sanatında, yaratıcılığın yalnızca yetenek ve sezginin değil, tıpkı bilim gibi yoğun bir bilgilenme, araştırma, deneme ve düşünme sürecinin ürünü olduğunu gösteriyor; tiyatromun nasıl seyircinin önünde gidebileceğini de...*”⁹

Ciulli ve Schaefer, sahnelenen oyunların dışında Türk tiyatrocularla yaptıkları sayısız görüşmelerde amaçlarının sıradan kültür turizminden farkını anlatmaya çalıştılar:

*“Halklar arasında kültürlerarası etkileşimin anlamlı bir şekilde gerçekleşebilmesi için ulusal tiyatro sanatının özerkliğinin korunması, medya aracılığıyla ulusal kültürlerin zararına yapıldığı gibi, yabancı kitle kültürün istilasına uğratmamak; bunun yerine Türk tiyatrocularını kendilerine uygun dili bulmaya cesaretlendirmek ve ulusal (bu aynı zamanda uluslararası zeminde ilgi çekecektir) boyutta önem taşıyan konuları işlemek.”*¹⁰

Başta Almanya’da anlaşılamamaktan, oraya yabancı kalmaktan dolayı yurtdışına yönelen Theater an der Ruhr, 1988’de eleştirmenler tarafından Almanya’nın en başarılı tiyatrosu seçilmiştir. Türkiye’deki eleştirmen ve izleyicilerden de tam not alan Theater an der Ruhr’un Devlet Tiyatrosu’yla kurduğu ilişkiler, Türk tiyatrosunun yurtdışına açılması için bulunmaz bir fırsat

⁸ Roberto Ciulli: Heinz-Norbert Jocks’un “Gegen den Fremdenhass” adlı yazısından, *Deutsches Aerzteblatt*, Heft 10, Mart 1991, s. A-777.

⁹ Ayşegül Yüksel: “Unutulmaz Bir Tiyatro şöleni”, *Cumhuriyet*, 14 Nisan 1990.

¹⁰ Roberto Ciulli ve Helmut Schaefer: Volker Trauth’un yazısı, “In der Höhle des Lwen”, *Sonntag*, 8 Temmuz 1990.

olarak değerlendirildi. Bünyesinde bulunan Roman tiyatrosu örneğinde olduğu gibi, Theater an der Ruhr'un çatısı altında Almanya'da sürekli temsiller verecek olan bir Türk tiyatrosu birimi kurmak amacı vardı. Theater an der Ruhr'a neden Devlet Tiyatrosu ile işbirliğine gidildiği sorusuna, Türkiye'yi resmi platformda temsil eden bir kurum olması yanıtı verildi. Roberto Ciulli, çok yetenekli bulunduğu genç yönetmen Müge Gürman ve Devlet Tiyatrosu kadrosundan seçilmiş yedi oyuncu (Mahir Günşiray, Nihat İleri, Serhat Nalbantoğlu, Ahmet M. Taylan, Ali Ersan Yonar, Cevdet Arıcılar, Cem Emüler) ile birlikte Almanya'da çalışılacak bir oyun için gereken maddi desteği sağlamak için kolları sıvadı. Nordrhein-Westfalen eyaleti böylesine anlamlı bir proje için gereken mali yardımı üstlenmeyi kabullenince 1993 yılında Theater an der Ruhr ve Devlet Tiyatrosu oyuncularını Lorca'nın "Bernarda Alba'nın Evi" adlı oyunun provalarına başlayabildi.

"Bernarda Alba'nın Evi"

Garcia Lorca'nın baskı düzeni, korku, düşünce ve duyguyu zincire vurma temalı oyunu, Roberto Ciulli ve Müge Gürman yönetiminde radikal bir biçimde değişime uğradı. Kocasının ölümünden sonra sekiz yıllık yas ilan etmiş olan Bernarda, despotça yönettiği beş kızıyla evini, dış dünyaya kapalı, yaşamdan tümüyle yalıtılmış, cinsel bastırılmışlık ve doygunsuzluk ve bunalımların hüküm sürdüğü bir çeşit kadınlar manastırına dönüştürmüştür. Lorca'nın şiirsel diliyle daha psikolojik zeminde ilerleyen oyun, Türk-Alman işbirliğiyle sahneye konulan versiyonunda yabancılık kavramını gözetken daha politik bir zemine çekildi. Oyunun konusu İspanya'dan Kuzey-Afrika'da yer alan bir çöle taşındı, kadınlar Araplar tarafından abluka altına alınmış olan Fransız lejyonerlerine dönüştüler.

Theater an der Ruhr'un kültürleri ayıran sınırları ortadan kaldırmayı hedefleyen, bir yandan Alman izleyicisine Türkiye'de modern bir tiyatronun varlığını göstererek önyargılarını kırmayı hedefleyen, diğer yandan Almanya'da yaşayan ve vergi ödeyen Türklere sanatsal bir hizmet verme iddiasını taşıyan bir çalışma "Bernarda Alba'nın Evi". Türkçe olarak izleyicilerin karşısına çıkan oyun, aynı zamanda tiyatronun dil barajını aşmadaki yeteneğini kanıtlayacaktı. Bu proje sayesinde Alman basınında Türk tiyatrosu hakkında bilgi veren ve Almanya'da yaşayan Türkler için oradaki sanatsal faaliyetlerin yetersizliğini tartışan sayısız yazı çıktı. Ancak Almanya'nın birçok kentinde sahnelenen "Bernarda Alba'nın Evi" üzerine çıkan eleştirilerin pek azında projenin başarılı

olduğu söylendi, hatta yazıların çoğunda büyük bir düş kırıklığı hâkimdi. Projenin kültüropolitik amacını çok doğru ve takdire değer bulan Alman eleştirmenler, oyunun estetik açıdan tam bir fiyasko olduğunu ifade ettiler. Neden kadınların erkeklere dönüştürüldüklerini bir türlü anlayamayanlardan, böylesi bir yorumun gereksizliğini ifade eden yazılara değin çeşitli değerlendirmeler yapıldı. Ancak üzerinde durulması gereken en önemli nokta, bu oyunun kime hitap ettiği sorusudur. Almanya'da yaşayan Türklerin büyük bir çoğunluğunun tiyatro oyunu izleme alışkanlığına sahip olmadığını, Theater an der Ruhr gibi Devlet Tiyatrosu'nun da bildiği bir konudur. Ancak onların amacı daha entelektüel Türklere seslenmekle birlikte, folkloristik özellikler taşımayan, Almanlara Türkiye'de modern bir tiyatro anlayışını sergileyen bir oyun sergilemekti. Ne var ki "Bernarda Alba'nın Evi" sanatsal açıdan yetersiz kaldığı için, getirilen yorum, Almanları dil engeli dışında da oyuna yabancı kıldı. Türklere, homoerotik dışavurumlarla içinde buldukları baskı ortamıyla başetmeye çalışan erkeklerden oluşan sahne estetiğine çok uzak kaldılar. Lejyonun dışındaki Arap dünyası, müziğin ve bir oyuncunun yardımıyla çağrıcı, erotik bir güç olarak yansıtılıyordu. En azından Almanlar adı geçen göstergeleri bu şekilde yorumlamıştır. Oysa Türkiye'den hiç kimse için Araplarla ilgili göstergelerin böylesi bir çağrışım alanı yoktur. Zaten oyunun Türkçe olması ve Türk oyuncularının sahnede yer alması dışında oyun bizden bir özellik taşımayan oyun, tümüyle Ciulli'nin estetiğini yansıtıyordu. Bu bağlamda rejî ortağı Müge Gürman'ın etkisinin ne oranda olduğu sorusu ortaya çıkmaktadır. Türk ekibinde yer alan Mahir Günşiray ve yıllarca Theater an der Ruhr'un çevirmenliğini yapmış olan Recai Hallaç ile yapılan söyleşilere göre, Müge Gürman ile Roberto Ciulli'nin oyuncu yönetimindeki farklı anlayışları, tam anlamıyla bir ortak çalışmanın kurulmasını engellemiş, oyunun daha çok Ciulli'nin oyuncuyu özgür bırakan rejî anlayışıyla çalışılmasına yol açmıştır. Başta bu yöntemde çok zorlanan oyuncular ise kısa süre içinde doğaçlamalarda kendilerini ifade etmedeki zorluklarını aşmış ve kendilerine göre yaratıcılıklarını sergileme olanağı bulmuştur. Mahir Günşiray'a göre, "Bernarda Alba'nın Evi"ni izleyen çalışmalar gerçekleştirebilmiş olsaydı, Türk oyuncuları için yeni öğrenilen bu yaratıcı oyunculuk yönteminin daha başarılı hale gelmesi mümkün olabilirdi.¹¹ Mahir Günşiray, bu çalışmadan oyunculuk çalışması bakımından çok yararlandığı için, bugünün çalışmalarında hâlâ bunun izlerini taşıdığı için, "Bernarda Alba'nın Evi"ni Türk ekibi için önemli bir deneyim olarak değerlendirmektedir.

¹¹ Hasibe Kalkan Kocabay'ın Mahir Günşiray ile 11.3.2002 tarihinde yaptığı yayımlanmamış röportajdan.

Almanya’da tüm eleştirmenler tarafından alkışlanan tek öge oyunculardı; ancak bazı eleştirmenler oyunun kime seslendiğini çözemediler. Bu konudaki sorunları ve Türkiye’de oyunun eleştirmenler tarafından nasıl karşılandığını en iyi dile getiren Ayşegül Yüksel’dir: “*Anlaşılan tiyatro yazınındaki tüm erkek rolleri ‘tükenmiş’, ünlü oyuncularımıza da ‘zengin potansiyellerini’ yurtdışında tantumak için kala kala kadın oyuncular için yazılmış roller kalmış... Bildiğimiz, Ankara’da oyunu bilen seyircinin hiçbir biçimde ‘Lorca tadı’ almadan izlediği oyunun bu yorumlanış biçimindeki ‘keramet’i anlayamamış olması, oyunu bilmeyenlerin de olaya tümüyle ‘Fransız’ kalmış olmasıdır.*”¹²

Sonuçta, Theater an der Ruhr’un Almanya’nın çokkültürlülük gereksinimini karşılayacak bir adım olarak tasarlanan ve Devlet Tiyatrosu’nun yurtdışında bir platform bulma çabasının ürünü olan “Bernarda Alba’nın Evi”, hem Almanların ve Almanya’da yaşayan Türklerin hem de Türkiye’deki Türklerin yabancı kaldıkları, iyi niyetler yığını altında ezilen, Theater an der Ruhr’un estetik kaygıları nedeniyle anlamsızlaşan ve amacına çok uzak kalan bir çalışma olarak değerlendirilmelidir.

“Şehrin Vahşi Çalılıklarında”

1995 yılında Theater an der Ruhr, Türkiye ile ikinci ortak projesini gerçekleştirdi. Ancak bu defa Roberto Ciulli oyunu tek başına yönetmeyi tercih etti. Devlet tiyatrosundan Almanya’ya davet edilen Levent Öktem ve Nihat İleri, zaten orada yaşayan ve yaptığı simultane çevirilerle Türkiye’de tanınan Recai Hallaç ile Theater an der Ruhr’un kadrolu oyuncusu Ferhade Feqi, bu prodüksiyonun Türk oyuncularındılar.

Brecht’in 23 yaşındayken yazdığı “Şehrin Vahşi Çalılıklarında”, dışavurumcu dönemine ait bir oyundur. Chicago’nun amansız şehir ortamında geçen oyunun merkezinde kütüphane görevlisi Garga ile odun tüccarı Shlink arasında geçen amansız savaşım yer alır. Şiddet ve nefretten başka duyguların yaşam şansına sahip olmadığı, bunların tek iletim olanağı olarak kaldığı bu ortamda, Garga ve Shlink’in anlamsız savaşıyla birlikte, Garga’nın annesine ve babasına ölüm ve içki, kız kardeşine fuhuş ve sevgilisi Jane’e de içki ve fuhuştan başka çözümler sunamamaktadır.

“Bernarda Alba’nın Evi”nden farklı olarak, Ciulli, bu oyunda çokkültürlülüğü yansıtma konusunda tümüyle farklı bir konsept geliştirmiştir.

¹² Ayşegül Yüksel: “Bernarda Alba, ‘Evinin Sahra Çadırına Taşıyor’”, *Cumhuriyet*, 14 Mart 1994.

Farklı kültürel düzeylerden gelen oyunun iki başkişisinden Shlink'i, Nihat İleri, sahnede Türkçe konuşurken rakibi Garga, Almanca konuşuyor. Oyuna hâkim olan bu iki dilin dışında İngilizce, İspanyolca ve Viyana ağız cümleler işitmek mümkünken, hem Alman hem Türk izleyicisinin oyunun tamamını anlayabilmesi için, Shlink yanında tasmayla gezdirdiği köpek rolündeki çevirmenini (Recai Hallaç) hiç ayırmaz. Böylece dilin bir iletim aracı olarak tiyatrodaki ikincil bir konuma sahip olduğunu düşünen ve bu nedenle "Bernarda Alba'nın Evi"nde Türk oyuncularını Türkçe konuşturan Ciulli, söz konusu çalışmada birçok Almanın kendini dışlamış hissettiğini görünce, çift dillilikle dili yeniden sahne ile izleyici arasında bir iletişim aracı olarak kullanma gereğini duymuştur. Ciulli'ye göre "*bir ülke, bir kültür, bir dil denkleminin Avrupa'da artık geçerliliği kalmadı. Ülkelerarası yoğun göçler, kültürlerin giderek, artan ölçüde içiçe geçmesine, birbirleriyle kaynaşmalarına neden oldu. Artık dil, kişinin vatanını temsil etmiyor. Tiyatro'da bu yeni gerçekliği tematize etmekle kalmayıp, ifade biçimlerini de bu gerçekliğe uygun hale getirmek zorunda.*"¹³ Ciulli, bu ve bundan önceki ortak projeleri tiyatroyu uluslararası bir kurum olarak kavrayan sanatsal bir tutumun ifadesi olarak değerlendirmektedir.

"Şehrin Vahşi Çalılıklarında", Theater an der Ruhr'un tüm oyunlarında olduğu gibi, metinden oldukça uzak bir yorumla sahnelendi. Oyuncuyu tiyatronun gerçek yaratıcısı olarak gören yönetmen Ciulli ve dramaturg Hellmut Schaefer, burada da yönetmen ve dramaturg tarafından geliştirilmiş olan konsept doğrultusunda oyuncularını ile birlikte uzun saatler süren masa başı çalışmaları yaptıktan sonra, her oyuncu oyunun boş alanlarını kendi birikimi ve düşüncünün ürünü doğaçlamalarla doldurma olanağı bulmuştur. Oyun yapısının daha iyi anlaşılabilmesi için ilk sahne detaylı bir biçimde ele alınacaktır.

Sahnenin ortasında bulunan sarı bir güreş minderi, kişiler arasında geçen savaşımlarının ve çekişmelerinin göz önüne serildiği alanı oluşturmakta. Işıltılı kırmızı bir kostümün içinde bir çeşit sunucu, kullandığı çok farklı diller nedeniyle sözleri iyi anlaşılmasa da, izleyiciyi büyükşehir atmosferinin içinde çeken bir önyoyunla oyunu başlatır. Birinci sahnede, ağır tempolu, iç burkan bir müzik eşliğinde sahnenin sağ kenarında kitapların arasında, askeri bir parka içinde George Garga'yı görüyoruz. Shlink, Çinlilere özgü sadelikte bir gömlek pantolon içinde, soldan gelerek kütüphaneye doğru hızla yürür ve eline bir kitap alır. Garga, onu daha iyi bir kitap seçmesi için ikna etmeye çalışır. Ancak ne Garga, Türkçe konuşan Shlink'i ne de Shlink Almanca konuşan Garga'yı

¹³ Roberto Ciulli: Sandra Müller'in "Türk-Alman Tiyatrosu: Dünyanın Aynası Olarak Tiyatro" adlı yazısından, *Deutschland Dergisi*'nin Türkçe basımı, 9 Ekim 1996.

anlayabilmektedir. Skinny, Shlink'in yardımcısı sahneye gelip, Garga'nın sözlerini Türkçeye çevirmeye başlayana değin, aralarında bir iletişim kurulamamıştır. Garga ile Skinny'nin başta mimik ve taklit seslerle kurdukları diyalog, farklı diller konuşan iki kişinin tipik iletişim kurma çabasını yansıtmaktadır. Shlink, Garga'dan kitap hakkındaki düşüncesini satın almak istediğini söyleyince, kurulmaya başlayan iletişim bir anda kopar. Garga, neye uğradığını şaşırmıştır ve direnir. Kaça olursa olsun, kendine ait olan düşüncesini satmayacağını ifade eder. Sahneye ön oyundan tanıdığımız kişiler girer ve kitapları okumaya ve yırtmaya başlarlar. "Kitaplar ne işe yarar ki?" Shlink ve Skinny giderek nezaketlerini yitirir ve matkapla Garga'yı tehdit ederler. Garga hâlâ direnir. Sevgilisi Jane, onun kadar direnememiştir. Oldukça kışkırtıcı bir kostüm içinde sarhoş bir halde, sahneye girer ve oradaki kişilerin kendisine kokteyller ısmarladıklarını söylerken, kendisini çoktan Shlink'in yardımcılarına sattığını anlıyoruz. İyice köşeye sıkışan Garga, çıtırplak kalana değin soyunur, her şeyini verir; ancak düşüncesini satmak konusunda hâlâ direnir. Shlink ve Garga arasındaki savaş tüm şiddetiyle başlamıştır.

Bu arada hemen hemen tüm sözler köpek gibi tasmayla bağlanmış ve yerlerde sürünen çevirmen tarafından Türkçeden Almancaya ve tersi çevrilmektedir. Önoyun ve matkapla tehdit sahnesi gibi örnekler dışında, birinci sahne söz ve eylem açısından büyük çapta metne bağlı kalmarak sahnelenmiştir. Oyun süresince, çeviriye kolaylık sağlaması ve oyuncuya kendini sözden çok oyunuyla anlatmasına olanak tanımak için metin özüne indirgenmiştir.

Oyunun Almanya ve Türkiye'deki alımlanışında göze çarpan, Theater an der Ruhr'un Türkiye ile ilk ortak projesi kadar basında dikkat çekmediği, üzerine yazılmış çok daha az tanıtım ve eleştiri yazılarının çıkmış olmasıdır. Bu durum salt tanıtım eksikliğinden kaynaklanmamaktadır. Basında çıkan yazılarda ise daha çok, Theater an der Ruhr'un "Şehrin Vahşi Çalılıklarında"ki çokkültürlü boyutu metnin sunduğu çatışma zemininde değerlendirmiş olduğu üstünde durulmuştur. Oyun, çift dilli yapısı dışında daha çok herhangi bir Alman oyunu gibi değerlendirilmiş, ne Alman ne de Türk izleyicisinin tepkileri dikkate alınmıştır. Türkiye'de yalnızca iki kez İstanbul'da sahnelenen oyunun Türkiye'deki alımlanışı hakkında da yorumda bulunmak zor; çünkü yalnızca bir eleştiri yazısı yayımlanmıştır. Zehra İpşiroğlu yazısında bu yorumun Türk izleyicisine ulaşip ulaşmadığını sorar: "*Tiyatronun çıkışında bir masanın üzerinde bir defter duruyor, oyunun bitiminde izleyiciler oyun üzerine izlenimlerini yazıyorlar. Defteri açtığımda 'teşekkür ederim hoş vakit geçirdik' ya da 'oldukça eğlenceli bir oyun!' v.b. yazılarla karşılaştığımda şaşırırım.*

Neydi izleyicileri bu sözleri söylemeye yönelten, sahnelemedeki görsel zenginlik mi: ya da yer yer tedirgin edecek derecede altı çizilen cinsellik mi?”¹⁴

“Şehrin Vahşi Çalılıklarında” bunalımlı bir yorumdan çok, bunalımlı bir oyundur aslında. Theater an der Ruhr’un bu oyunu, gerek çift dili sahnedeki kullanma beceresiyle gerek oyuncuların gelen enerjiyle, yer yer doğaçlamalardan kaynaklanan ve anlamlandırılmayan bazı anlar dışında, oldukça enerjik ve başarılı bir çalışmadır. “Şehrin Vahşi Çalılıklarında”, kültürlerarası etkileşim bağlamında hem Alman hem de Türk toplumuna ulaşabilecek kapasiteye sahiptir.

İpek Yolu Projesi

Türkiye’ye gelip gittikçe Theater an der Ruhr yöneticilerinin beyninde, Tiyatro’da Kültürlerarası Etkileşim bağlamında hiç görülmemiş bir projenin tohumları atılmaya başlandı. Tiyatro, tarihi İpek Yolu güzergâhındaki tüm önemli merkezlerdeki tiyatro ve tiyatro çalışanlarıyla bağlantı kurarak ortak bir oyun oluşturmak için girişimde bulundu. Gerekli makamlarla görüşmeler sürerken, proje de olgunlaşmaya başladı. Buna göre, Almanya’da oluşturulacak bir “Faust” oyunu Doğu’ya yolculuğunun temeli olacak, İpek Yolu üzerindeki her durakta yerli yönetmen ve oyuncularla birlikte sürekli değişecek farklı dillerin kullanıldığı bir oyun ortaya çıkacaktı. Faust metninin seçilmesi, bir yandan Avrupa’nın tipik özelliklerini taşıması, diğer yandan, Almanca yazılmış en ünlü metin olmasından kaynaklanıyordu.¹⁵ 1997 yılında basılmış olan tanıtım broşürüne göre “*grup, yolculuğu sırasında beş yerde uzunca süre kalacaktır. İstanbul, Kahire (Mısır), Tahran (İran), Karşı (Özbekistan) ve Şi’an (Çin) kentlerinde, seminerlerin ve provaların yapılabileceği merkezler oluşacaktır. Bu ülkelerin her biri için Theater an der Ruhr’un bir reji ortağı vardır; sözkonusu kişiler, hem buldukları ülkenin tiyatro kültürünü, hem de Theater an der Ruhr’un çalışmalarını bilen ve Faust projesine eşlik etmiş olan insanlardır. Bu insanlar, anılan ülkelerde bir partner rejisörle birlikte, o ülkenin ana dilinde bir Faust temsili hazırlayacak, daha sonra bu oyunun bazı bölümleri Theater an der Ruhr’un Faust projesine dahil edilecektir. Böylece adım adım, projede yer alan ülkelerden oyuncuların katıldığı ve çeşitli dillerin kullanıldığı bir oyun oluşacak ve Theater an der Ruhr ile yolculuğa çıkacaktır.*”¹⁶

¹⁴ Zehra İpşiroğlu: “Theater an der Ruhr’dan ‘Bunalımlı’ Bir Brecht Yorumu”, *Milliyet Sanat*, 1.3.1996, s. 22.

¹⁵ Theater an der Ruhr, “İpek Yolu Projesi” tanıtım broşürü.

¹⁶ a.g.e.

Theater an der Ruhr'a göre, bu yolculukta bir yandan ortak noktalar bulunmaya çalışılırken, diğer yandan farklılıklar da belirgin kılınmaya çalışılacaktır. Tiyatroda, diğer sanatlarda olduğu gibi evrensel bir dilin varlığını araştırmak düşüncesiyle, sergilenecek oyunda belli bir dilin egemenliği kurulmayıp, çeşitli dillerin, duyumsanabilir bir varlık kazanması amaçlanmaktadır. *"Tiyatroda, dilin sınırlarını ortadan kaldırmanın olanağı vardır. Acılar, sevinçler, duygular, dillere bağımlı değildir. Gerçek bir oyuncuyla karşılaştığımızda, onunla iletişim kurmak için konuştuğu dili anlamamızın zorunlu olmadığını farkedebiliriz."*¹⁷

Farklı anadillere sahip oyuncuların bir araya geldiklerinde dile gereksinimleri olmadığına inanan Ciulli, İpek Yolu Projesi kapsamında güzergâh üzerinden bulunan çeşitli ülkelerdeki oyuncularla birlikte workshoplar düzenledi. Bunlardan biri 1999 yılında Özbekistan'da Alman oyuncuların yanı sıra Özbek ve Kazak oyuncuların katılımıyla gerçekleşmişti. Theater an der Ruhr'un prova çalışmalarının en önemli ögesi olan doğaçlama bu workshop'ta da çalışmalarının temelini oluşturdu. Farklı diller konuşan oyuncular sahnede birbirlerinin dilini anlamadan iletişim kurmaya, oynayarak bir şeyler oluşturmaya çalışıyorlardı. Stefan Schroer'in workshop'a katılmış olan Theater an der Ruhr oyuncuları Simone Thoma ve Volker Roos ile yaptığı bir söyleşide burada nelerin yaşandığını çok iyi açıklamaktadır. Öncelikle sahnede oluşan rastlantılar ve yanlış anlaşmalar sonucunda komik olan doğaçlama oyunlar ortaya çıktı. Ancak Volker Roos'a göre, sahnede yaşananlar sonradan komik gibi gelse de, sahnede oynarken hiç de öyle komik gelmiyor ve buradan şu sonuca varıyordu: *"Birşeylere başlamadan önce doğaçlamanın ne olduğu konusunda karşılıklı olarak anlaşmak gerek, yoksa böyle durumlarda gerçek bir anlaşma yerine yalnızca yan yana duran iki varsayım oluşabilmekte."*¹⁸ Bu tür çalışmalarda başlangıçta bir karşılaşmadan çok farklı kültürlerden gelen oyuncular arasındaki sınırlar ve farklar daha da net ortaya çıkmaktadır. Bunun sonucunda da bir anlaşma sağlanmasından çok, kişilerin kendi kabuklarına çekilmeleri söz konusudur. Aslında oyuncuların değerlendirmelerine göre yapılan doğaçlama çalışmaları verimsiz geçmişti; çünkü her oyuncu kültürel altyapısı nedeniyle, karşısındakinin ondan ne istediğini anlamasını engelleyen bir yapıyla sahneye çıkıyor ve ancak kişilerin bu kültürel belirlenmişliklerinden kurtuldukları noktada ortak birşey

¹⁷ a.g.e.

¹⁸ Volker Roos: "Spielende Begegnung mit dem Fremden. Ein Versuch" adlı, Stefan Schroer tarafından yapılan söyleşiden, 1999; bkz. www.tar-kollaps.de, 2000.

oluşturmaları mümkün olabiliyordu. Ancak her şeyden önemlisi, doğaçlamanın ne olması gerektiği konusunda ortak bir temel oluşması gerekiyordu, Alman oyunculara göre. Doğaçlamanın nasıl yapılması gerektiğini Theater an der Ruhr oyuncuları iyi biliyordu. “Bernarda Alba’nın Evi”nde Türk oyuncularının başta zorlandıkları çalışma biçimi, Özbek ve Kazak oyuncularını da zorlamıştır. Ancak Theater an der Ruhr tarafından belirlenen kurallara uyum sağladıkları oranda iletişim kurulabilecek, oyuncular bu çerçevede yabancı kalma hakkına sahip, kendi kültürünü yansıtmaya şansına sahiptir.

Theater an der Ruhr, projeyi adım adım gerçekleştirme amacıyla, workshoplar dışında, sözkonusu ülkelere turneler yapmış, Almanya’da projeyi ve adı geçen ülkeleri tanıtan konferanslar ve matinelere düzenlemiş, ayrıca güzergâh üzerinde bulunan ülkelerin tiyatrolarından örnekleri Almanya’ya davet ederek uluslararası festivaller düzenlemiştir.

Belki de ilk defa bir Kazak tiyatro topluluğu Theater an der Ruhr sayesinde Almanya’da oyununu sahneleme olanağı bulmuştur. İpek Yolu projesi kapsamında Mühlheim’de yalnızca Türk tiyatrolarından oluşan bir festival bile düzenlenmiştir.

Theater an der Ruhr’un, turneler düzenlediği birçok ülkede o ülkeyi ziyaret eden ilk ya da uzun yıllardır ilk kez ziyaret eden Alman tiyatro topluluğu olması da ilgi çekici bir unsurdur. Söz konusu tiyatro topluluğunun, diğer birçok Avrupa tiyatrosunun aksine, tiyatrosu Avrupa’da daha az tanınan, Avrupa’yı geriden izleyen ülkelerle bağlantı kurmasının önemli nedenlerinden birini politik zeminde aramak gerekiyor. Topluluk, söz konusu ülkelerdeki entelektüellerle bir dayanışma içerisine girmeye, onlara yürüdükleri yolda ilerlemede cesaret vermeye çalışmaktadır. Nitekim İran’dan Almanya’ya davet ettikleri bir yönetmenin kendi ülkesinde söz hakkı artmış, çünkü ülkesini yurtdışında temsil etmiş olan “önemli bir şahıs” haline gelmiştir. İster Türkiye ister İran, ister Türki Cumhuriyetleri’nde olsun, Almanya’dan Theater an der Ruhr kadar tanınmış bir topluluğun, o ülkenin bir tiyatro grubuyla yakın işbirliğine girmesi, ortak projeler geliştirmesi ve bu ülkenin temsilcilerine yurtdışında bir platform sunması, onlar için olağanüstü bir fırsat olarak değerlendirilmektedir. Theater an der Ruhr içinse, başta bir kaçış ve bir arayış olarak yapılan yolculuk, varoluş nedeni haline gelmiştir. Kültürlerarası etkileşimi politik bir strateji olarak sürdüren tiyatro, bu yönelimi nedeniyle Almanya’da devletten maddi ve manevi destek almaktadır.

Bir dönem yönetim anlayışı ve oyunculuk çalışmalarıyla farklı bir estetik yakalayan Theater an der Ruhr, 1988 yılında eleştirmenler tarafından en iyi

Alman tiyatrosu seçildikten bu yana, kendini pek yenileyemediği için, kendi ülkesinde popülerliğini kaybetti. Theater an der Ruhr, artık yolculuk ettiği ülkelerde daha popüler olmakla birlikte, adı geçen ülkeler aracılığıyla kendi ülkesindeki meşruiyetini korumaktadır. Theater an der Ruhr, yukarıdaki çalışma örneklerinde görüldüğü gibi, gittiği ülkelerde eşit bir buluşma zemini oluşturmadığı, hatta daha çok kendi doğru kabul ettiği çalışma yöntemlerini öğretme yoluyla iletişim kurduğu için, ortaklaşa bir üretimden söz etmek olası değildir. Bu bağlamda hem Theater an der Ruhr hem birlikte çalıştıkları diğer tiyatro toplulukları için kültürlerarası etkileşimin amacı, ortak yeni bir şey üretmek değil, tek tek varoluşlarını güçlendirmektir. Ne var ki Theater an der Ruhr giderek daha uzaklara gitmek zorunda; çünkü Türkiye örneğinde görüldüğü gibi, 80'li yıllarda Sartre'ın "Mezarsız Ölümler" adlı oyunu, çok sıcak bir ortamda çok şey söylüyordu. Oysa günümüzde Theater an der Ruhr ülkemizde neredeyse unutulmak üzeredir. Bunun nedeni o zamandan günümüze topluluğun kendisini yenileyememesinin dışında, Türkiye'de sosyo-politik koşulların değişmiş olmasıdır. Türk sanatçıların artık kendileriyle dayanışan, kendisinin söyleyemediğini söyleyen Batılı bir "ağabey"e gereksinimi kalmamıştır. Ve kurulan ilişkilerin özünde bu hiyerarşik yapı korundukça, Theater an der Ruhr'un gittiği her ülkede Türkiye'dekine benzer bir süreç yaşaması olasıdır.

KAYNAKÇA

"Gastspiel in der Türkei", Theater an der Ruhr broşürü, Nisan 1987.

"İpek Yolu Projesi", Theater an der Ruhr tanıtım broşürü, t.y.

Günşiray, Mahir: Hasibe Kalkan Kocabay'ın 11.3.2002 tarihindeki yayımlanmamış röportajı.

Huntington, Samuel P.: "Im Kampf der Kulturen", *Die Zeit* Nr. 33, 13.8.1993.

İpşiroğlu, Zehra: "Theater an der Ruhr'dan 'Bunalımlı' Bir Brecht Yorumu", *Milliyet Sanat*, 1.3.1996.

İpşiroğlu, Zehra: "Yabancılaştırmanın Yabancılaştırması, Mühlhaus Tiyatrosu'ndan 'Üç Kuruşluk Opera' ", *Gösteri Sanat*, Haziran 1990.

Jocks, Heinz-Norbert: "Gegen den Fremdenhass", *Deutsches Aerzteblatt*, Heft 10, Mart 1991.

Jocks, Heinz-Norbert/Polenz, Harald/Raddatz, Frank/Schaefer, Helmut: *Die Theatervisionen des Roberto Ciulli, Bruchstücke*, Felidae Verlagsgesellschaft GmbH, Essen 1991.

Müller, Sandra: "Türk-Alman Tiyatrosu: Dünyanın Aynası Olarak Tiyatro", *Deutschland Dergisi*'nin Türkçe basımı, 9 Ekim 1996.

Nutku, Hülya: "Gerçek Bir Tiyatro Şöleni: Theater an der Ruhr", *Gösteri Sanat*, Mayıs, 1990.

Roos, Volker: Stefan Scheroer'ün "Spielende Begegnung mit dem Fremden. Ein Versuch" adlı söyleşisi, 1999; www.tar-kollaps.de, 2000.

Schaefer, Helmut: "Der Zufall ist eine logische und reale Kontinuität: Roberto Ciulli und Helmut Schaefer im Gespräch mit Joerg Milewski", *Theater im Revier*, Spielzeit 1994/95.

Trauth, Volker: "In der Höhle des Löwen", *Sonntag*, 8 Temmuz 1990.

Yüksel, Ayşegül: "Bernarda Alba, 'Evini Sahra Çadırına Taşıyor' ", *Cumhuriyet*, 14 Mart 1994.

Yüksel, Ayşegül: "Unutulmaz Bir Tiyatro Şöleni", *Cumhuriyet*, 14 Nisan 1990.