

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu
Eleştiri Seçkisi / 1960-1990

ELEŞTİRMEN GÖZÜYLE

II

ELEŞTİRMEN GÖZÜYLE

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu
Eleştiri Seçkisi
1960-1990

II



Tiyatro Eleştirmenleri Birliği



T.C.
KÜLTÜR BAKANLIĞI

SANAT / TİYATRO

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

"Bu kitabın hazırlanması sırasında arşivlerini bizlere açan Nur Akarsu, Can Gürzap, Nedret Güvenç, Yıldız Kenter, Başar Sabuncu, Osman Şengezer, Ferhan Şensoy, Dikmen Gürün Uçar, Tunç Yalman'a ve katkıda bulunan tüm tiyatro eleştirmenlerine teşekkür ederiz."



T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI YAYINLARI / 1605
Yayımlar Dairesi Başkanlığı
Sanat-Tiyatro Dizisi / 88-96

ELEŞTİRMEN GÖZÜYLE
Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu
Eleştiri Seçkisi - II
(1960-1990)

© T.C.KÜLTÜR BAKANLIĞI, 1994-ANKARA
ISBN 975-17-1394-3 (Takım)
ISBN 975-17-1396-x (II. Cilt)
Kapak Düzeni /Seçil KEMERKAYA

Birinci Baskı, 5.000 Adet

Yayın Yönetmeni Esen ÇAMURDAN

Hazırlayanlar

1923-1930 Dönemi	Yrd. Doç. Dr. Efdal SEVİNÇLİ
1930-1940 Dönemi	Prof. Dr. Özdemir NUTKU
1940-1960 Dönemi	Yrd. Doç. Dr. Efdal SEVİNÇLİ
1960-1990 Dönemi	Esen ÇAMURDAN
	Doç. Dr. Zehra İPŞİROĞLU
	Çağlar Tanyeri ERGAND
	Sibel ARSLAN

Dünya çok yakın bir gelecekte yeni bir yüzyıla girme hazırlığı içindedir.

Yeni yüzyılın insanı, daha gelişmiş, daha özgür ve daha demokrat olacaktır. Barışa ve insanlığa daha çok önem verecektir. Bilimsel ve teknolojik gelişmeleri destekleyecek ancak, bunların, insanlığın ve dünyanın genel dengesini bozmasına izin vermeyecektir. 2000'li yılların insanı bugünün gençleridir. Onlar için, hem ulusal kültürümüzün birikimlerini ve tüm verilerini, hem de uluslararası kültür eserlerinin temel yapıtlarını hazırlayıp sunmak zorundayız. Bugüne kadar yapılmış çalışmaların ışığı altında gençleri 2000'li yıllara hazırlamak bizlerin görevidir.

Demokratik ortamda insana saygılı, özgür düşünen, düşündüklerini üretime dönüştürebilen, sesini ve etkinliğini sivil toplum örgütleriyle duyurabilen genç kuşaklar yetiştirmek amacımızdır. Tabulardan kurtulmuş, öğrenmek, bilgisini artırarak daha olgun ve yararlı birey olmak amacıyla sürekli okuyan bir gençlik ülkemizin geleceğidir, aydınlık günlerin güvencesidir.

Etkinliklerimiz tüm insanlarımıza, özellikle çocuklarımıza, gençlerimize, okumaları ve düşünmeleri; yazar ve yayıncılarımıza da üretmeleri için her türlü desteği sağlamak amacıyla sürdürülmektedir.

Demokratik bir yapı içinde, kişisel özgürlüklerin bilincinde, birbirlerine saygı ve sevgi ile yaklaşan insanların "yurttaşlık bilinci ile" oluşturduğu "Türkiye"yi yaratmak, Bakanlığımızın ana hedefidir.

Amaçlanan kültür düzeyine ulaşmış insanların Türkiye'si için en önemli öğelerden birisi de "kitap"tır. Kültür çeşitliliğine ve zenginliğine sahip ülkemiz insanının is-

tekleri ve eğilimleri gözönüne alınarak yapılacak her türlü yayın hizmeti, ülkemizi dünya üzerinde layık olduğu konuma kavuşturacaktır.

Bakanlığımız, ilke olarak özel yayınevlerinin ticari amaçla gerçekleştirilmesi olanaksız olan kültürel verilerini gelecek kuşaklara aktarmak ve evrensel kültür verilerine ulaşmak için yayın yapar. Bu yayın hizmeti, Türkiye genelinde çok az bir yüzdeyi oluşturmaktadır. Asıl amaç, özel kişi ve kuruluşları destekleyerek Türkiye genelinde yayın sektörüne sahip çıkmak ve bu sektörün hareketliliği sonucu kültürlü, okuyan, yazan, düşünen ve üreten insanlardan oluşan Türkiyeli'yi ortaya çıkarmaktır.

Kitap ve okumak, insanımızı güzel duygu ve düşüncelerle, gelenek ve göreneklerle, birlik içinde, yurttaşlık bilinci etrafında bütünleştiren, Atatürk ilkeleri ışığında, demokratik bir ortamda, özgürce yaşamasının temel ve vazgeçilmez olgularıdır; yalnızca insana özgü güzelliklerdir.

Özgür ve demokrat yaşama süreci için "KÜLTÜR, OKUMAK; OKUMAK, ÖZGÜRLÜKTÜR" diyoruz ve tüm insanlarımızı okumaya, kültür dünyamıza katkıda bulunmaya çağırıyoruz.

Timurçin SAVAŞ
Kültür Bakanı

İÇİNDEKİLER

SUNU/XIII

ÇAĞDAŞLAŞMA YOLUNDA TÜRK TİYATRO
ELEŞTİRİSİ *Esen ÇAMURDAN*/XV

1960-1990

60 SONRASI TİYATRO ELEŞTİRİSİNİN
DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Zehra İPŞİROĞLU/XXI

ARZU TRAMVAYI

SIYAVUŞGİL/1

DEVLET TİYATROSU'NDA "ARZU TRAMVAYI"

Peyami SAFA/3

ARZU TRAMVAYI

Hasan Ali EDİZ/5

ARZU TRAMVAYI

Halit Fahri OZANSOY/8

GÜNCE

Nurullah ATAÇ/12

BABAMIZIN EVİNDE HAYAT

Refik Ahmet SEVENGİL/13

LEONSE İLE LENA

Cevdet KUDRET/15

RUMELİHİSARI'NDA HAMLET

Zahir GÜVEMLİ/18

EURYDİCE'NİN YAŞANTILARI

Adnan BENK/22

HOŞGELDİN İONESCO

Cevdet KUDRET/24

MOR DEFTER

Hasan Ali EDİZ/29

PARTİ - GİZLİ POLİS KISKACI

Burhan ARPAD/30

FİZİKÇİLERLE BİTEN YARIŞ
Zahir GÜVEMLİ/32
KAYIP MEKTUP
Ayperî AKALAN/33
EVCİLİK OYUNU
Melih SOMER/35
SEZUAN'IN İYİ İNSANI
Lütfî AY/37
İÇERDEKİLER
Metin AND/40
BOZUK DÜZEN
Refîî Cevat ULUNAY/43
TÜRK TİYATROSU
Muhsin ERTUĞRUL/45
ÜÇ YERLİ, BİR YABANCI
Ali PÜSKÜLLÜOĞLU/49
KÖŞEBAŞI
Metin AND/54
MİKADONUN ÇÖPLERİ
Ömer Atila (Atila SAV)/56
EVLERE ŞENLİK: "KAYNANAM NASIL KUDURDU"
İlber ORTAYLI/59
KIVIRCIK PAŞA
Memet FUAT/61
KAÇAK
Ömer ATİLA (Atila SAV)/64
DORMEN TİYATROSU'NDA "YAYGARA 70"
Sezai SOLELLİ/67
ŞEREFİYE
İbrahim HOYİ/69
HAYDUTLAR
Özdemir NUTKU/72
SALINCAKTA İKİ KİŞİ
İbrahim HOYİ/74
ÇARK

Ergun SAV/76
İSTANBUL TİYATROLARINDAN İTTİHAT VE
TERAKKİ
Memet FUAT/79
PEK SAYIN CENTİLMEN SALOZ
Seçkin SELVİ/81
ÖNCE İNSANDILAR...SONRA EV OLDULAR...
Özdemir NUTKU/85
VIŞNE BAHÇESİ
Melih VASSAF/92
EVLATÇIKLAR
Tahir ÖZÇELİK/94
HAMLET 70
Tahir ÖZÇELİK/97
SEZUAN'IN İYİ İNSANI
Hasan Hüseyin/100
BECERİKLİ KANGURU
Hülya NUTKU/104
GÖRÜLMEMEYE DEĞER BİR OYUN "SABOTAJ
OLAYI"
Hülya NUTKU/107
BİR DENEME SAHNESİ
Muhsin ERTUĞRUL/110
CESARET ANA VE ÇOCUKLARI
Zeynep ORAL/114
BİR ÖLÜMÜN TOPLUMSAL ANATOMİSİ
Günay S.AKARSU/117
VATANSEVERLER
Kami SUVEREN/119
15 YIL SONRA AYAK-BACAK FABRİKASI
Günay S. AKARSU/121
KAFKAS TEBEŞİR DAİRESİ
Zehra İPŞİROĞLU/123

1979/1980 TİYATRO SEZONUNUN
DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ
Melisa GÜRPINAR/129
PÜSKÜLLÜ MORUK
Engin ARDIÇ/135
BAHAR NOKTASI
Haldun TANER/140
HEMŞERİMİZ SHAKESPEARE
Cevat ÇAPAN/144
ORHAN VELİ "RAKİ ŞİŞESİNDE BALIK"
DEĞİLDİR
Zeynep ORAL/149
KOMEDYA VE "TARTUFFE"
Hayati ASILYAZICI/151
ANKARA HALK TİYATROSU'NDA "MUTFAK"
Gülşen KARAKADIOĞLU/156
"MAUDE'U BİRAZ DİNLER MİSİNİZ?"
Gülşen KARAKADIOĞLU/159
AMADEUS
Haldun TANER/162
İKİ "GALİLEİ"YE DERKENAR
Orhan ALKAYA/164
DÜRÜSTÇE KOTARILMIŞ BÜYÜK EMEK
ÜRÜNÜ İKİ "GALİLE" ÜZERİNE
Ayşegül YÜKSEL/168
SAHNEDE İKİ GALİLEİ
Mustafa SERCAN/171
"SAVUNMA": İNSAN ONURU
Orhan ALKAYA/175
50. YILINDA ÇOCUK TİYATROMUZU ANARKEN
Esen ÇAMURDAN/178
"CALİGULA" İSTANBUL'DA
Hasan ANAMUR/183

CİDDİ BİR GÜLDÜRÜ

Jak DELEON/190

SAÇMALAMANIN TADI

Sevda ŞENER/193

UMUTSUZLUĞUMUZA KARL VALENTİN'İN
OYUNU YAKIŞIYOR.

Dikmen GÜRÜN UÇARER/195

ÇIKMAZ SOKAK

Ülkü AYVAZ/197

"MEDEA" İLK KEZ SAHNEDE

Ayşın CANDAN (SEVEN)/199

AVRUPA'NIN İLK AŞK OYUNU EURİPİDES'İN
"MEDEİA"'SI

Prof Dr. Melahat ÖZGÜ/202

ARNOLD WESKER ve KÖKLER

Sevgi SANLI/204

ACIYI KAYNATANLARIN GÖZÜYLE MACBETH
TRAGEDYASI

Dikmen GÜRÜN/206

DEĞİŞİM

Esen ÇAMURDAN/208

ÖNEMLİ ADAM

Lütfi AY/211

ŞŞŞT....

Seçkin SELVİ/213

ÇAĞDAŞ TİYATRODA YÖNETMENİN YERİ

Haluk Şevket ATASEVEN/215

"OYUNUN OYUNU"

Kami SUVEREN/221

"PEYNİRLİ YUMURTA"

Sevda ŞENER/223

O GÜN ve BU GÜN "ÜÇ KURUŞLUK OPERA"

Ayşın CANDAN/225

SACCO İLE VANZETTİ
Hayati ASILYAZICI/228
"ÜÇ KIZ KARDEŞ"
Yaşar İLKSAVAŞ / 229
TİYATRO ÇOK SESLİLİKTİR
Ayşegül YÜKSEL/231
BİR HÜZÜN SENFONİSİ "ÜÇ KIZKARDEŞ"
Mehmet KÖK/234
ÇİN İMPARATORUNUN GİYSİLERİ
Sevgi SANLI/241
"KRAL ÜŞÜMESİ"
Mehmet KÖK/244
BURUK EZGİ
Çağlar TANYERİ ERGAND/249
TİYATRONUN NERESİNDEYİZ?
Efdal SEVİNÇLİ/253
OSMANLI SARAYI YİNE GÜNDEMDE
Hami ÇAĞDAŞ/256
AMATÖRLER İÇİN TİYATRO
Efdal SEVİNÇLİ/258
YANGIN VAR
Hami ÇAĞDAŞ/262
TİYATRO MEVSİMİ BAŞLARKEN
Yaşar İLKSAVAŞ/265
BİR ESKİ ŞARKI: DRAMATURGİ'NİN ÖNEMİ
Murat TUNÇAY/270
HAVEL'İN OYUNLARINDA DÜŞÜNEN İNSANIN
YALNIZLIĞI
Zehra İPŞİROĞLU/275
1960-1990 DİZİN I (ELEŞTİRMEN)/279
1960-1990 DİZİN II (OYUN/KONU)/282

SUNU

TIYATRO ELEŞTİRMENLERİ BİRLİĞİ, ülkemizdeki ve dünyadaki tiyatro düşüncesi, tiyatro etkinlikleri, tiyatro olgusuyla izleyici, okur kitleleri arasında köprü kurmayı hedefleyen bir kuruluştur. Tiyatro sanatının dününü, bugününü ve yarınını düşünmeye çağıran, tiyatro sanatının "insan olma"ya, "çağdaş olma"ya katkılarını vurgulamaya çalışan, tiyatro sanatından alınan tadı çoğaltmaya yönelen bir kuruluştur...

Örgütlenmemiz, "Dernek" statüsüne kavuşmamız uzun zaman aldı Türkiye'de bürokrasi çarkları çok yavaş dönüyor ve her dönemde yeni engeller üretiyordu. Yirmi yıllık bir çaba sonunda, Türkiye Tiyatro Eleştirmenleri Birliği, 1990'da otuz beş üyeyle resmen kuruldu. Derneğimiz bugün Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği'nin ayrılmaz bir parçası olduğu gibi uluslararası yönetim kadrolarında da sorumluluk üstlenmektedir.

Tiyatro Eleştirmenleri Birliği, amaçları ve hedefleri doğrultusunda, tiyatro yaşamımıza katkıda bulunmak için çeşitli yayınlar tasarlamaktadır. Bunların ilkinin sunmaktan mutluyuz. "Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu" adlı bu seçki iki bölümden oluşuyor : Birinci kitap 1923-1960, ikinci kitap 1960-1990 yılları arasında yayınlanmış tiyatro eleştirilerini kapsıyor. Yüzlerce oyun, yüzlerce yazı... Her oyun üzerine söylenmiş her sözün yeni düşüncelere, yeni tartışmalara, yeni ürünlere yol açması dileğiyle...

Zeynep ORAL
Türkiye Tiyatro Eleştirmenleri
Birliği Başkanı

ÇAĞDAŞLAŞMA YOLUNDA TÜRK TİYATRO ELEŞTİRİSİ

Esen ÇAMURDAN

1923-1990 yıllarını kapsayan Türk tiyatro eleştirilerini bir seçkide toplamak, herşeyden önce Cumhuriyet dönemi tiyatrosunu eleştirel bir süzgeçten geçirmek olur. Dönemlerinin tanıkları olarak nitelendirebileceğimiz eleştirmenler açısından tiyatroya bakmak, belki de onu çeşitli yönleriyle, değişik boyutlarıyla yeniden izlemeye, yeniden görmeye götürecektir bizi. Aynı zamanda Cumhuriyet Sonrası Türk Tiyatro Eleştirisi'nin çizgisini kendiliğinden ortaya çıkaracak olan kitabın araştırmacılara rehberlik yapacak daha geniş kapsamlı bilimsel kitaplara yol açacağını umuyoruz.

Seçkide belirli bir tarihsel sıralama söz konusu değildir. Türk tiyatrosunun kendi kronolojik gelişimi içinde araştırmalarıyla bizlere katkıda bulunan arkadaşlarımızın, çalışmalarını yoğunlaştırdıkları yıllar açısından seçki kendi bünyesinde bölümlere ayrılmıştır.

Dönemlerinin tiyatro eleştirisini yansıtmaları bakımından seçkide yer almış olan yazılara genel bir bakış, tiyatro olgusuna yaklaşımın değişmesiyle birlikte eleştiri kavramının da farklılaştığını göstermektedir. 1923-1930 döneminde dikkati çeken ilk nokta, bunların eleştiriden çok tanıtım, okuyucuyu bilgilendirme yazıları olduğu ve çoğunlukla edebiyat adamlarınca yazılmalarıdır. Oyunculukla, sahneyle ilgili, kısa da olsa, yorum yapılmaktadır ama genelde bunlar hiçbir temele, tiyatro bilgisine, birikimine dayanmayan söylemlerdir, duygusallıktan öteye gidemezler. Çoğunlukla Fransız oyunlarından yapılan uyarlamalara karşı başlayan bir tepki izlenir eleştirilerde; bu da doğal olarak "Telif eser", ya da "Doğrudan doğruya tercüme" sorununu gündeme getirir. Dönemin tiyatroya yaklaşımı da henüz edebiyattan soyutlanamamış, sahnede edebî değerlere öncelik tanınmıştır. Bir oyundan beklenen "şiirin verdiği manevi hazdır", "önce tez ve dil, sonra temsildir" Yine aynı yılların yazarları arasında Muhsin Ertuğrul, seyirciye (daha çok da okuyucuya) tiyatroyu tanıtmak, tiyatroyu sevdirmek hatta her sanat dalında olduğu gibi tiyatroya da saygı duyurmak kaygısı

taşıyan eğitici, öğretici makaleler yazmış, sahne için verdiği savaşı kalemıyla basında da sürdürmüştür. Bu arada Elif Naci'nin müstehcenlik ve sanat ilişkisini ele alan alaylı, öfkeli yazısı dönemin ilginç makaleleri arasındadır.

1930-1940 yıllarında tiyatro eleştirisinde önemli bir kıpırdanmaya tanık oluruz : Tiyatro kendi içinde bir bütün olarak, bir sanat dalı olarak algılanmaya başlar. Gerçi eleştiri adı altında uzun uzun oyun özetleri, kişi tanıtımı yapan, ya da "fena insanlardan" söz eden yazılar yok değildir ama, bunların yanısıra, az da olsa, birçok yazarın (çoğunlukla yine edebiyatçı) tiyatroyu sorgulayan, onu tanımlamaya çalışan makaleleri yayımlanmaktadır. Tiyatronun tüm öğeleri söz konusudur artık. Yerli tiyatro yazarı azlığından, nitelikli eleştirmen yokluğundan yakınılır, repertuar sorununa değinilir. Uyarlamaların yerlerini yavaş yavaş Batı Klasiklerine bıraktıkları bu dönemde ilginç bir yakınma da seyirciyle ilgilidir "Ciddi esere, iyi esere vücudun başka taraflarına değil de kafaya hitap eden esere" (Cevdet Kudret) gelmeyen seyircinin tartışılması aslında seyirci olgusunun ciddi olarak ortaya konmasıdır. Tiyatroya yaklaşımın değişmesiyle birlikte yazılarda "reji bilgisi", "reji kudreti"nden söz edildiği, "mizansen" gibi tiyatro terimlerinin kullanıldığı ya da, "dinleme değil de seyretme" gibi birtakım kavramlara açıklık getirilmeye çalışıldığı gözlemlenir. Oyuncuların emeklilik sorunu, yeni açılan konservatuarda kız öğrenci bulunamaması, tiyatro ve çocuk ilişkisi yine aynı yılların güncel sorunlarından birkaçıdır.

1950'lerde çağdaş bir tiyatro kurma sancısı eleştirilerde kendini fazlasıyla göstermektedir. Bu dönemde, tiyatro olgusunun eskisine göre daha yapıcı, daha sağlıklı bir biçimde ele alındığını görürüz. Tiyatro artık evrensel bir sanat dalı olarak tüm boyutlarıyla (oyunculuk, yönetmenlik, müzik, ışık...) tartışılmaya başlanmıştır. Eleştirmenler arasında sorunlara daha evrensel yaklaşan ve düşündüğünü açık seçik dile getirenlere rastlanmaktadır. Türk tiyatrosunun ciddi bir kurumlaşmaya doğru hızla yol aldığını yine bu yazılardan anlarız. Edebi Heyet, Repertuar Kurulu, oyun seçimi eleştirilmekte, prömiyer'den söz edilmektedir. Daha bilinçli, entellektüel metin çözümlerine gidilir, tiyatro ile evrensellik kavramı irdelenir. Seyirci de tiyatro dünyasında yapıcı konumuna oturtulmak üzeredir. Tiyatro yazarlığı, oyunculugu, yönetmenliği çağdaş bir biçimde

değerlendirilmektedir artık, alanlar birbirlerinden ayrılmış, her öge yerli yerine konmuştur. Adnan Benk'in başı çektiği bu dönemde "Klasikler Nasıl Oynanmalı?" sorusu da gündeme gelmiştir. Sonuç olarak, ellili yılların tiyatro eleştirisine dikkatli bir bakış bize, Türk tiyatrosunun çağdaşlaşma yolunda büyük bir adımı olarak nitelenen, altmışlı yılları muştular.

1960-1970 yıllarında tarihlerinin en parlak dönemini yaşayan sahnelerin tersine, tiyatro eleştirisinde bir duraklamayı gözlemlemek oldukça şaşırtıcı. Altmış öncesinde yaşanan eleştiri hareketi sahneye aşılarmıştır sanki. Tiyatrolar olabildiğince başarılı, coşkulu bir dönem yaşarken eleştiri yerinde saymış, gelişmemiş gibidir. Daha sonra bu durum tersyüz olacak, sahne gerilerken eleştiri toparlanmaya başlayacaktır. Seksenlere doğru her ikisinin de atbaşı gittiği söylenebilir. Çağdaşlaşma sorunları her alanda olduğu gibi tiyatroyu da etkileyecek, gerek sahne, gerekse eleştiri hızlı gelişmeleri yakalamakta oldukça zorlanacaktır. Az da olsa, ilginç, yaratıcı çalışmaların görülebildiği bu dönemde çoğu eleştirmen yönetmenin yaptığını çözmekten, bir başka deyişle, yaratıcının dünyasını seyirci/ okuyucuya götürmekten çok, konuyu anlatma yolunu seçmekte, birtakım yorumlara giderse de bunlar hep kişisel tercihler düzeyinde kalmakta, sahnede karşılıklarını bulamamaktadırlar. Aynı bağlamda, sahnenin plastik olanaklarının bir anlatı aracı olarak çok az değerlendirildiğine tanık oluruz. Öte yandan, özellikle son yıllarda yazılan bazı eleştiriler, sahneye ağırlık vermeleri, oyunun biçimlendirilmesini irdelemeleri bakımından önemli bir gelişme gösterirler.

1923'ten bu yana Türk Tiyatro Eleştirisi'nin kat ettiği yol, Türk sanat ortamının öteki kurumlarının izlediklerinden farklı değildir; uzun ve oldukça ağır ilerlenen bir yoldur bu. Çağdaşlaşabilmek için "zamanın ruhunu yaşamak, anlamak ve yaratmak" zorunluluğunu duyumsayan bir ortamda, tiyatro eleştirisi de kendi içinde çağdaş sanat ölçütlerini yerleştirmeye çalışmaktadır.

1960-1990

60 SONRAŞI TİYATRO ELEŞTİRİSİNİN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Zehra İPŞİROĞLU

Tiyatromuzun bugünkü sorunları üzerine konuşup tartıştığımızda, altmışlı yıllardan yetmişlere değin uzanan parlama dönemini izleyen yıllarda giderek yoğunlaşan bir duraklamadan ve gerilemeden söz edilir. Bu saptamanın doğru bir yanı var kuşkusuz. Oldukça kısa bir geçmişi olan tiyatromuz, altmışlı yıllardan sonraki hızlı gelişmelere ayak uydurmada iyiden iyiye zorlanıyor. Ancak eleştiri seçkimizde de açıkca görüldüğü gibi bu yıllarda da ilginç denilebilecek tiyatro olayları yok denilemez. Yerel yazarların yanısıra Shakespeare, Schiller, Çehov gibi klasiklerin Brecht, Dürrenmatt, Weiss, Ionesco gibi modern yazarların oyunları tiyatroların oyun dağarcığından eksik olmuyor.

1960-90 dönemi için hazırladığımız eleştiri seçkimize "Tiyatroda Çokseslilik", "Amatör Tiyatrolar için Tiyatro", "Çocuk Tiyatrosu" gibi güncelliğini bugün de koruyan bazı inceleme yazılarının yanısıra bu yıllardaki belli başlı tiyatro olaylarını dile getiren eleştiri yazılarından örnekler seçtik. Ne var ki bu dönem için önemli sayılabilecek her oyunu seçkimizde bulamayabilirsiniz. Sözgelimi Vasıf Öngören'in yetmişli yıllarda büyük bir başarıyla oynanan "Asiye Nasıl Kurtulur"u üzerine bir eleştiri yok bu seçkide. Bunun gibi bir sürü başka örnek de verilebilir. Çünkü seçkiyi hazırlarken, eleştirmenlerin bize gördedikleri eleştiri yazılarının içinden bir seçim yapmaya özen gösterdik. Bugün eski dergileri ya da özel arşivleri tarayıp büyük bir titizlikle okuyarak, içlerinden en çarpıcı ve somut olanları seçmeye çalıştık.

Eleştirilerden kimi bir gazete yazısının sınırları içinde kalırken, kimi de neredeyse ayrıntılı bir inceleme yazısına yaklaşıyor. Yine kimi bir deneme yazısının esnekliğini taşıırken, kimi bir eleştiri yazısının ağırbaşlılığını koruyor. Kuşkusuz her eleştiri yazısı yazarın kişiliğine, tiyatro anlayışına, yazma tarzına göre değişkenlik gösterecektir. Biz de seçkimizde "Bir eleştiri yazısı böyle olmalıdır" gibi kesin bir yaklaşımdan ola-

bildiğince kaçınarak bu değişkenliği korumaya çalıştık. Ama bu değişkenlik seçkimizi gelişiğüzel yaptığımız anlamına gelmiyor. Hemen her yazıya uygulamaya çalıştığımız temel ölçütleri kısaca şöyle belirleyebiliriz:

— *Kolay anlaşılır olması, başka deyişle düşüncelerin olabildiğince açık seçik ve arı bir dille dile getirilmesi.*

— *Yazının belli bir düşünsel bütünlüğü olması.*

— *Yazıda sözü edilen oyunu görmeyenlerin bile rahatlıkla gözlerinin önünde canlandırabilecekleri somut betimlemelere olabildiğince yer verilmiş olunması.*

Dikkati çeken, sahnelemeye ilişkin somut gözlemlere dayanan betimlemelerin eleştirilerin pek çoğunda eksik oluşuydu. Çoğu eleştirmen sahnedeki olayı anlatmaktan çok, yazılı metin üzerinde durarak daha çok yazın eleştirisine yöneliyor. Özellikle altmışlı yıllardaki eleştiri yazılarında sahneleme olgusunu bir kaç kısa tümceyle geçiştiren bir anlayışın ağırlıkta olduğunu görüyoruz. Ancak son on yıl içinde eleştiri anlayışımızda bir gelişim olmuş olmalı ki, sahneleme üzerinde duran yazılara da oldukça sık rastlıyoruz. Bir başka önemli nokta da yalnız tiyatro değil yazın eleştirisini anlayışımızın da değişmiş olması. Bu nedenle altmışların başında yazılan kimi eleştiri yazısı bize bugünün açısından eskimiş ya da yadırgatıcı gelebilir. Son otuz yıl içinde geçirdiğimiz değişim sürecini vurgulayabilmek için, bu tür yazıların seçilmesine özellikle önem verdik.

Okuyucuya karşılaştırma olanağı vermek için, aynı oyun üzerine yazılmış bir kaç eleştiri yazısına da yer vermekten kaçınmadık. "Arzu Tramvayı", "Üç Kızkardeş", "Bahar Noktası" ve "İki Galilei" nin karşılaştırılmasını içeren eleştiri yazıları bunun başlıca örnekleri. Bu yazıların içinden "Galilei" karşılaştırmaları bir başka açıdan daha önem taşıyor. Bilindiği gibi Batı ülkelerinde aynı sezon içinde aynı oyunun değişik sahnelenişleri olabiliyor. Bu nedenle bunları olumlu ve olumsuz yönleriyle birbirleriyle kıyaslayan yazılar çok sık çıkıyor. Bizde ise bu hiç alışılmadık bir durum olduğundan "Galilei" yazılarının bu seçkide özel bir yeri var. Dileğimiz belli bir tiyatronun belli bir oyunu yalnızca kendi tekelinde görmemesi, böylece aynı oyunun değişik

sahnelenişlerine yer verilerek, düşünsel bir tartışma ortamının açılması. Böylesi çok sesli bir yaklaşım tiyatro yaşamımızı zenginleştireceği gibi, eleştiri anlayışımıza da yeni bir boyut katacaktır. Dikkati çekmek istediğim önemli bir nokta da çalışmalarımız sırasında şimdiye değin adı pek duyulmamış yeni eleştirmenleri de keşfetmemiz oldu.

Son otuz yıl içinde çıkan eleştiri yazılarının toplanmasını ve yazı kuruluna sunulmadan önce yapılan ilk seçimi genç arkadaşlarımız Sibel Arslan ve Çağlar Tanyeri Ergand'ın yardımlarıyla İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Eğitim Bölümü Almanca Anabilim Dalı'nda yaptığımız tiyatro eleştirisi semineri kapsamında doktora öğrencilerinden küçük bir grupta birlikte sürdürdük. Seminerde çalışanların tümü önceki yıllarda master seminerleri çerçevesinde yazın ve tiyatro eleştirisi alanında çalışmışlardı. Seminer çalışmaları süresince yazı kurulu olarak bizlere gönderilen eleştiri yazılarını enine boyuna inceleyip her yazı üzerine kısa bir değerlendirmeyi içeren bir rapor hazırladılar. Kütüphanelerde, tiyatroların arşivlerinde, kimi kez özel arşivlerde ve yayınevlerinde ayrıntılı bir dergi taraması yaptılar. Bu çalışmaları çok küçük bir grup olarak oldukça güç koşullarda sürdürdüklerini vurgulamak ister, bu nedenle bir, iki yazıda gözünüze çarpabilecek olan bir eksikliği, örneğin yazının yayın tarihinin tam olarak belirtilmemiş olunmasını vb. hoş karşılayacağınızı umarız.

Eleştirinin temel koşulu özeleştiri. Pek çoğumuz daha önceki yıllarda yazdığımız eleştiri yazılarına baktığımızda, onları eksik ya da yetersiz bulabiliriz. Bizde eleştirinin bugün varmış olduğu aşamanını da bir çok eksikleri olduğu yadsınamaz. Ne var ki tarihsel süreç içinde değişen eleştiri anlayışımızı incelediğimizde olumlu bir gelişim olduğunu görebiliyoruz. Şu kesin ki tiyatro anlayışımız geliştikçe, tiyatrolarımız geleneklerle hesaplaşmadan kaçınmadan kendilerini yeniledikçe, yeni arayışlara yöneldikçe, eleştiri anlayışımız da kendini yenileyecek ve gelişecektir.

* Çalışmalarıyla katkıda bulunan doktora öğrencileri Meral Oralış'e, Sırma Belin'e, İnci Beceren Nalbantoğlu'na ve Yeşim Sezer'e teşekkür ederiz.

Devlet Tiyatrosu bu sefer İstanbul Bahar Turnesine Arzu Taramvayı ile geldi. T. Williams'ın bütün dünya sahnelerinde ve bu meyanda on yıl önce bizim Şehir Tiyatrosu'nda da oynanmış olan bu piyesi, arzu ve şehvet dramalarında ihtisas yapmış olan müellifin bence en kuvvetli eseridir. Müellif, öbür eserlerinde bu temayı, bütün insanlığı saracak bir çapta, derinliğine giderek işlemek sabrını ve hünerini pek gösterememiştir gibi gelir bana. Henüz orta yaşlı, zinde ve ihtisasının mevzuunu hayatta kovalamak ve yakalamaktan bıkmamış görünen T. Williams'ın ileride daha neler vereceğini bugünden kestirmeğe imkan yoktur. Fakat Arzu Tramvayı'na cihan sahne repertuarında şimdiden yerini almış bir eser nazariyle bakılabilir.

Bu bakımdan, İstanbulluların vaktiyle seyretmiş olmalarına rağmen, Devlet Tiyatrosunun bu eserle turneye çıkmış olmasını tenkid etmek kolay değildir. Hele şu anda Ankara'da oynanmakta olan Felsefe Doktoru (B. Naşçı), Şerefimize (F. Billetdoux), ve Klinik Bir Vaka (D. Buzzati) vesaire gibi pek ağır basmayan eserleri arasından Arzu Tramvayı'nın seçilmiş olmasını, yerinde bir intihab saymak icap eder. Devlet Tiyatrosu, gerek eser, gerek temsil bakımından göz dolduran, münekkidler ve seyircileri yadırgatmayan, giriştiği kültür hamlesinin bir delili mahiyetinde olan kaliteli bir piyesle İstanbul'a gelmişse, bunun İstanbul halkına karşı beslediği teveccühün bir nişanesi addetmek, daha doğru olur.

Arzu Tramvayı, bir şehvet Paranoia'sı vakasını, akıl hastahanelerinin soğuk dekoru içinde değil, kendilerini sevki tabiilerine bırakmış, şairanelikten uzak, günü gününe yaşayan kaba insanların muhitinde, realist, fakat içliliğin tuşlarına da dokunmasını bilen bir anlayışla ele alıp işler.

Blanche Dubois (Mediha Gökçer) yaşadığı şehirde kendi talebesine saldıracak kadar bir arzu ve şehvet delisi olmuş bu zavallı mahluk bavuluna doldurduğu avadanlığıyla ,kız kardeşi Stella 'nın (Nedret Güvenç) evine düşer.Mektebinden koğulmuş, memleketinden uzaklaşmak zorunda kalmıştır.Eski gençliği ve güzelliği şimdi uzak bir hatıradır.Fakat bu insan harabesi, hâlâ derisi kanmamış,muhayyilesi romantik aşkların cazibesinden kurtulamamış, kaba ve hoyrat eniştesi (Yıldırım

Önal) ile uysal ve iyi kalpli kız kardeşinin kurduğu yuvada, yine eski velveleli hayatını yaşamayı dener. Eniştesinin bir genç arkadaşı (Turgut Savaş) tam kendini bu seraba kaptıracağı sırada, Blanche'in hayatı boyunca bir koza gibi ördüğü bu sakin paranoia, hoyrat eniştenin bir muştasiyle azar ve kadın, bu şiddetli buhranın altından tımarhanenin yolunu tutmak üzere çıkar.

Dekorlarının hemen hemen aynısını bundan on yıl önce Paris ve Londra temsillerinde de gördüğüm bu piyesin cidden muvaffak rejisi hakkında söyleyeceğim bir iki şey var. Ortasından bir tül perde ile ayrılmış iki odada sanatkarları hiç lüzum olmaksızın dip taraflara çekmek, salondakilerin yarısına oyunu gizliyordu. Sanatkarların muhavere esnasında bazen tek tek, bazen ikiye üçer, arkalarını seyircilere dönmelerini de ben pek anlamadım. Tiyatroda gerçi aktör sırtını salona çevirebilir, ama bu duruşun mutlaka ifadeye bir şeyler katması, tesiri takviye etmesi şarttır. Hayatta kamet vermek, yanlış hesaptır, seyirciyi mimiklerden mahrum bırakır.

Temsilde bazı tiradların ifade kudretinden mahrum bir monotonluk içinde geçmesini ben tercümenin fazla düz ve vurgusuz oluşuna hamlettim. Devlet Tiyatrosunun doğru tercümeden, güzel tercüme merhalesine ulaşmak titizliğini göstermesi temenni olunur. Mediha Gökçer ile Nedret, biri hasta, yani anormal, diğeri sağlam iki dişi olabildiler mi sualine evet demekte tereddüdüm var. Birini fazla hanımefendi, öbürünü ise oldukça hanım kız bulduğumu söylemek isterim.

Günden Geceye piyesinde de otoriter adam rolünü oynayan Yıldırım Önal'ın, haşın ve iptidai bir insan tipini, tıpkı öbür piyesteki sert, fakat kültürlü aktör rolünde olduğu gibi, sesine verdiği aynı tutuk ve ekzos gürültüsünü andıran infilaklı bir eda ve mimiksiz bir çehre ile canlandırmasını yadırgamama rağmen, vücut atikliğini beğendim. Diğer rollerdeki elemanlar, iyiydi.

Şehrimizdeki bütün tiyatroların (Site ve küçük Sahne dahil) erken bir yaz gevşekliğine tutulduğu şu günlerde aramıza geleerek tiyatro severleri rehavetten kurtaran Devlet Tiyatrosuna şükranlarımı sunmayı da vazife sayarım.

(Yeni Sabah İstanbul, 28 Nisan 1960)

DEVLET TİYATROSU'NDA "ARZU TRAMVAYI"

Şehir Tiyatrosunun evvelce "İhtiras Tramvayı" adı altında temsil ettiği bu piyesi Devlet Tiyatrosu artistleri akustik şartları sahne eserlerine hiç müsait olmayan Şan Tiyatrosunda oynadılar.

İlk defa seyrettiğim bu eserin, nevrozdan psikoza doğru hain bir kaderin ittiği Blanche Dubois rolünün bütün ağır kader, çeşitli kompleks, histerik heyecan ve gözyaşı ile kahkaha arasında kıvranan tatmin edilmemiş kadın ruhunu Mediha Gökçer yarattı. Her temsilinde kendisine büyük bir hayranlık duyduğum bu artistimizi tekrar ve hararetle tebrik ederim. Çok değişikli ve yapmacıktan kurtarılması çok zor bir ruh perişanlığı Mediha Gökçer 'de en tabii ,kıvrak ve dinamik ifadesini buluyordu. Nedret Güvenç (Stella) ,Yıldırım Önal (Stanley),Turgut Savaş (Mich) de, onu başdöndürücü irtifasında yalnız bırakmadılar.İstisnasız bütün aktris ve aktörler mükemmel bir beraberlik içinde, eserin sinir sistemini barbarca hırpalayan dramatik tesirini tam bir başarı ile yarattılar.

Bütün ingiliz ve Amerikan (Anglosakson) piyeslerinin adeta müşterek vasıfları Tennessee Williams'ın bu eserinde toplanmıştı. Günlük hayatın basit görünen anlarının dibindeki trajik ruh yırtılış ve çatışmalarını yakalayıp çıkarmak ve birbiri peşinden sıralanan ani tesir şokları ile seyircinin ruhunu sarsmak. Sahnelerin bazı anlarında tesirlerin ifratı komiğe, yüceye, mümkünü ve imkansızı aşan bir sentezin boşluğuna gidip geliyor, en feci anda seyirciyi güldürüyor, şaşırtıyor, cezbe içinde bırakıyor. İstiğraka daldırıyor veya bütün bu ruh halleri arasına kıştırarak gözkarartıcı bir boşlukta savuruyordu "Öfke"deki veya "Günden Geceye" deki alkolik hezeyanlar, tehevür nöbetleri. Tahta Çanaklar'daki iç yalnızlık dramı, düşkünler veya deliler evine yuvarlayan kader tekmesi, tabancasız ve ölümsüz, fakat seyircinin ruhunda bomba gibi patlayan, ölümden beter varolma dramı bütün sertlik ve keskinliğiyle

Anglosakson piyeslerinde kendini gösterir. Bu eserlerde tesirin şiddeti devamına engeldir. Heyecanınız tiyatrodan eve kadar sürer. Ertesi sabah içinizde bir Ofelya ile, Macbeth'le, Coriolan veya Casisins'le uyanmazsınız. Hamletin sesi kulağınıza gelmez: "Ölüyorum Horatio." Modern eserlerin kahramanları yarım saatten fazla yaşamak niyetinde değildirler. İçlerinde ebedileşmeye özenenleri o kadar azdır ki, yüzyıllar ve binlerce eser gelip, geçer, pek azı ölmezler listesine girer. Derinlik çağında olmadığımız iddia edilmesin. Binlerce yıldanberi bu böyledir.

(Tercüman, 29 Nisan 1960)

"ARZU TRAMVAYI"

On yıl önce, İstanbul Şehir Tiyatrosunda "İhtiras Tramvayı" adı altında oynanan Tennessee Williams'ın bu ünlü eserini, Ankara Devlet Tiyatrosu sanatçılarından seyretmek fırsatını bulduk.

On yıl önce, eseri özetlerken aşağı yukarı şunları söylemiş-tik: "Arzu Tramvayı", bütün özellikleriyle bir hayat parçasını canlandırmaktadır. Bütün güzelliğini acı realizmine, buruk lezzetine borçlu olan bu eserde belli başlı bir konu yoktur. Bu bakımdan "Arzu Tramvayı" biraz da Çehov'un piyeslerini andırıyor.

Piyese, Blanche Dubois'nin, kız kardeşi Stella'nın evine giri-şiyle giriyoruz.

Blanche Dubois, hastalıklı denecek kadar duygulu, hayalci cinsi arzuları aşırı derecede gelişmiş bir kadındır. Kötü bir takım tesadüfler yüzünden hiç mutlu olmamıştır. Daha 16 yaşlarında iken, genç ve güzel bir şairle evlenmiş, ama evlendiğinin ertesi günü kocasının cinsi sapık olduğunu anlamıştır. Aynı gece kocası intihar etmiş, bu hal duygulu Blanche'ı bir anda yıkmış, kızcağız kendini kapıp koyuvermiştir. Oturmakta olduğu aile çiftlikleri de elden gidince, Blanche, otel odalarında yaşamağa başlamış, cinsi arzularına tam bir akış vermiştir.

Bir aralık hayatını kazanmak için, lisede ingilizce öğretmen-liği etmiş ama, 17 yaşlarındaki bir öğrencisiyle seviştiği için mesleğinden atılmış, hatta bulunduğu kasabadan sürgün edil-miştir.

Kimsesiz ve beş parasız kalan Blanche, Amerika'nın bir başka bölgesinde oturmakta olan kız kardeşi Stella'nın yanına sığınmaktan başka bir çare bulamamıştır. Ama, burada, gerçe-ği gizlemiş, yaz tatilini geçirmek üzere geldiğini söylemiştir.

Stella, bir garajda çalışan, Polonya asıllı Stanley Kowalski adlı biriyle evlidir. Stanley, boğazına düşkün, hayvan-isteklerine fazlaca bağlı, ama karısını derin bir ihtirasla seven kaba saba bir adamdır.

Blanche, kız kardeşinin bu iki odalı gösterişsiz evini, kaba saba eniştesini, eniştesinin arkadaşlarını, daha ilk günden

yadırgamağa başlar. Stanley'de de, baldızına karşı, tabii diye-miyeceğimiz antipati, bir küçümseme göze çarpar. Hadiseler, geliştikçe, bu antipatinin Blanche'a karşı duyulan derin bir iste-ğin ruhi reaksiyonundan başka bir şey olmadığını anlamakta gecikmiyoruz.

Cinsi arzularıyla bu arzuları frenlemeğe çalışan şuurunun bitmez tükenmez mücadeleleri ile harap olan Blanche, içindeki ihtirası boğmak için durmadan düş almakta, duygularını körleş-tirmek için de, fırsat buldukça içmektedir. Bu arada Stanley'in bekar arkadaşlarından Mitch ile aralarında flörtümsü bir dostluk da başlar. Mitch, Blanche'a âşıktır, hatta onunla evlenmek biri-cik kurtuluş yoludur.

Ama, Stanley'in guya arkadaşını korumak maksadiyle baldı-zının geçmişini Mitch'e anlatması, bu evlenmeyi suya düşürür. Bu son ümiden de sönmesi, Blanche'ın muvazenesini büsbü-tün bozar. Hadiseler de kızın aleyhinde gelişmekte devam eder: Stella doğurmak üzere hastahaneye yatar, Blanch, eniş-tesi ile yalnız başına evde kalır. Bu fırsatı kaçırmayan Stanley zorla baldızına hakim olur. Hayvanca arzularını tatmin eder. Bu hadise, Blanche'ın örselenmiş sinirleri üzerinde bardağı taşıran bir damla rolünü oynar. Zavallı kız tamamiyle delirir ve hasta-haneye kaldırılır.

Bu piyesin ağırlık merkezini Blanche Dubois teşkil ediyor. Bütün oyunun başarısı, bu rolün iyi temsiline bağlı kalıyor. Gerçi piyes, Stanley - Stella Blanck triyosuna dayanıyor. Ama, bu triyonun içinde Blanche'ın rolü apayrı.

Blanche Dubois'yi, Ankara Devlet Tiyatrosunun, en kuvvetli kompozisyon sanatçılarından Mediha Gökçer oynadı. Mediha Gökçer, kısmen, Şan sinemasının hiç de elverişli olmayan akustik durumuna verebileceğimiz ses ayarsızlığı hariç, rolünü çok güzel oynadı.

Sanat gücünü daima takdir ettiğimiz Nedret Güvenç, yumu-şak davranışlarıyla, iyi yürekli, şefkatli Stella'yı güzel canlandırdı. Ama, bence bu oyunun en başarılı sanatçısı, Stanley rolünde Yıldırım Önal'dı. "Günden Geceye" piyesinde tanımak fırsatını bulğumuz Yıldırım Önal, davranışlarıyla olduğu kadar sesi ile ses tonu ile, jestleriyle, hatta bakışlarıyla rolünü üstün bir başarı ile oynadı. Böylece de, uzun zaman hafızalardan silinmiyecek bir "Stanley tipi" yaratmağa muvaffak oldu.

İkinci derece kalan öteki roller içinde, (Bir Meksikalı Kadın)

rolünde Ayten Kuyululu, (Bir Zenci Kadın) kompozisyonunda Nurşen Özkul bilhassa dikkatimizi çekti.

Arzu Tramvayı, belki de Şan sinemasının imkansızlığı yüzünden pek de iyi sahneye konmamıştı. Vak'anın, evin içinde veya sokakta geçişine göre, vaktiyle İstanbul Şehir Tiyatrosunda olduğu gibi, ev karanlıkta bırakılır veya aydınlatılabilirdi. Oysa ki biz bütün oyun devamınca hem evi, hem sokağı seyrettik, durduk.

Akustik çok kötü idi. Konuşmalar ön sıralardan bile yeter derecede duyulmuyordu. Ama, bu ufak tefek kusurlar, (Arzu Tramvayı) nın bütünüyle başarılı olan temsilini, elbet, gölgelemezdi.

(20. Asır, 12 Mayıs 1960)

"ARZU TRAMVAYI"

Şan Sinemasında Devlet Operasının fevkalade temsillerinden sonra, Devlet Tiyatrosu da unutulamayacak kuvvetli bir sanat zaferi daha kazandı. Vakıa Amerikalı yazar Tennessee Williams'ın meşhur eseri sekiz yıl evvel Şehir Tiyatrosunda da oynanmıştı, ama bu sefer Blanche du Bois rolünde Mediha Gökçer'in, Polonyalı Stanley Kowalski rolünde Yıldırım Önal'in ve Stella Kowalski'de Nedret Güvenç'in bu dramı büyük bir ahenkle ateşliyen triosu temsile tam hakkını verdi.

Dekor, Cocteau'nun Paris'teki mizansenine göre Lilla de Nobili'nin yaptığı dekorun aynı idi. Yalnız ne yazık ki, imkansızlık yüzünden, evin orta kısmındaki fonun arkasından -evin içi kararınca- arkada uzayıp giden sokak ve tramvayın gidip gelişini görülmüyordu. Sokağın yalnız ön kısmı görülmekte idi. Buna mukabil, Şehir Tiyatrosunda üç bölmeli evin önüne gerdikleri manasız tüle hiç lüzum görmemişler ve çok iyi etmişlerdi. "Şan" sahnesinin kudretli bir reji elinde mükemmel ışık efektlerine müsait olabileceğini de bu temsilde takdirle gördük. Salonun akustiği bazı pek az sahnelerde sözleri iyi aksettiremiyorsa, bunu, tabii görmekten başka çare de yoktur.

Tennessee Williams, piyeslerinde sinemaya uygun bir şekil seçmiştir. Aynı dekor içinde sahne kararır, aydınlanır ve ev içindeki ihtiraslı ve mücadeleli alemle sokağın hayatı birbirini tamamlar. Bu epizotlar bazan manalı bir tezatla, bir dedikodu ile, bir kavga ile asıl piyesin bünyesini besler. Çerez kabilinden şeylerdir, fakat Tennessee Williams, bunları, kahramanlarının facialı hayatları ve ruhi sefaletleri ile çok iyi karşılaştırmasını bilir. "**Arzu tramvayı**" nda bu tesirleri de buluyoruz.

Konu: Blanche du Bois, Kuzey Amerika'nın Luiziana Birleşik Devletinde, (kız kardeşi Stella bir gün kaçtıktan ve Polonyalı Stanley ile evlenip gittikten sonra) kendisi, Belle-Reve çiftliğinde anası ve babası ile yalnız kalmıştır. Bunlar, asılları Fransız olan kardeşleridir. Stella gittikten sonra, ana ve baba arka arkaya ölmüşler. Blanche bunları gömmüş. Ölümün dehşetini ve cenaze masraflarını unutamıyor. Aynı zamanda, küçük yaştan beri cinsi arzuları şiddetle uyanmış.

Laurel kasabasında penceresinin önünden geçen, yakındaki

bir garnizonun erleri "Blanche! Blanche!" diye haykırırlarmış. Evde iş gören kendisi imiş. Hasis ana, sağlığında bir zenci hizmetçi bile tutmazmış. Stella'ya "Sen bu sefalete katlanamazdın, kaçtın!" diyor.

Stella'nın kocası hoyrat ve kaba bir adamdır. Stella, ona olan şiddetli aşkıdan buna katlanıyor. Zaten zayıf iradeli, içli bir kız!

Blanche'a gelince, kültürlü, fakat cinsi zaafları sükun bulmayan bir kadın. Laurel'de bir okulda öğretmenmiş, fakat bir fahişe gibi birçok erkeklerle yatıp kalkması, israfları ile borcunu ödeyemiyerek çiftliğin satılması ve nihayet kendisinin en adi ve düşkün kadınların oturduğu bir otele taşınması gibi hadiseler, kasabasında gittikçe kötü akisler uyandırmış. Daha on altı yaşında iken bir gençle de evlenmişti. Adam, cinsi sapıkmiş, Blanche bir gün onu yaşlı bir erkekle fena bir vaziyette yakalamış. Karısının kendisini bu feci vaziyette görmesi üzerine fırlayıp giden bu cinsi sapık intihar etmiş, Blanche'ın hayat faciasında bu hadisenin de büyük, şifa bulmaz bir tesiri var.

İşte baş rollerin üç kahramanı bunlardır.

Piyes başladığı zaman, Blanche okulundan koğulmuş, aciz ve beş parasız kalmış, Nouvelle Orleans'a kız kardeşinin yanına sığınmaya gelmiştir. Fakat çok geçmeden Stanley'in kabalıkları ile karşılaşılıyor. Bunlar, karşılıklı birbirlerinden nefret etmektedirler. Stella'ya, kocası, kendisini kaba bulan Blanche'ın defolup gitmesi için bağırıp çağırmaktadır. Hele bir akşam, evde arkadaşları ile poker oynarken, Blanche'ın radyo çalmasına sinirlenerek, radyoyu pencereden fırlatıyor ve deli gibi evin içini karıp geçiriyor. Zavallı Stella kız kardeşi ile kocası arasında perişandır.

Stanley'in arkadaşlarından bir Mitch var. Blanche'la anlaşıyorlar. Evlenecekler. Fakat Laure kasabasından Stanley'in kulağına kötü haberler birbiri arkasına ulaşmıştır. Artık o, biliyor ki Blanche okulundan ahlaksızlığı yüzünden koğulmuş bir kadındır. Üstelik, Blanche'ın sattığı çiftlikten dolayı da ateş püskürmektedir. Çünkü karısına şöyle haykırıyor: "Luiziana medeni kanununa **Code Napoléon** derler. Bu kanuna göre kadının malı kocasına da aittir, pek tabii olarak kocanın malı da karısına" Halbuki artık, Blanche'ın ne mal olduğunu da öğrenmiştir. Onu kasabaya getiren tramvayın üç gün sonraki biletini Blanche'a isim gecesinde hediye olarak eline veriyor. Blanche

sarsılmıştır. Blanche Mitch'le evlenecektir. Ne çare ki, Stanley şimdi ona da manidir. Arkadaşının bir oruspu ile evlenmesine razı olamaz. Stella'ya söylediği budur.

Mitch evlenmekten vazgeçer. Blanche, ihtiyar kız, son ümidinin de parçalandığını görür. Daha evvel, gebe olan karısını hastahaneye nakleden Stanley, intikam alır gibi, yalnız kaldığı evde Blanche'ı bavulunda başkasının parası ile, başkasının çiftlikteki hakkını yiyerek aldığı pahalı kürkleri, emsalsiz kostümlerle gelen Blanche'ı şehvet yatağına sürükler. Madem ki bu kadın orta malıdır, o halde ne ziyarı var! Piyesin sonunda Blanche çıldırır, onu akıl hastahanesine götürmeğe gelirler ve kaba, hoyrat Stanley, karısının doğurduğu çocuğu bu fecaat dakikasında onun kucağına verir.

Aşk, ihtiras, kin, cinsi arzuların taşkınlığı, para hırsı bir tarafta, şefkat ve acizlik bir tarafta, Blanche - Stella - Stanley triosunun yaşadığı cehennemi hayattır.

Tennessee Williams, yer yer hazin bir şiirle de işlediği bu piyeste realitenin en acı bir perdesini açmış, insan ruhunun sefaletini bütün çıplaklığı ile göstermiştir. Bilhassa cahil ve kaba Stanley'in Blanche'in kültürlü hüviyeti karşısında duyduğu aşağılık duygusu da onu deli eden sebepler arasında gösterilebilir. Fakat Stanley, Blanche'da yalnız fahişeyi görmek istemiştir.

Blanche du Bois rolünde Mediha Gökçer harika denecek bir oyun çıkardı. Blanche'in perde perde ve sahne sahne bütün ruh fırtınasını yaşadı ve yaşattı. Esasen bu rolü Amerika, İngiltere ve Fransa'da da şöhretli, aktrisler oynamıştır: Paris'te Arletty, New-York'ta Jessica Tandy, hele Londra'da Vivien Leigh. Mediha Gökçer belki onların da fevkinde idi. Bu yüksek artistimizle ne kadar övünsek azdır. Hele sarhoşluğu sahnesindeki, önündeki eşyayı devirerek ve sallanarak, yerlere düşerek bayılışı'bir mucize temsili.

Stella'da Nedret Güvenç, rolünü, bir zamanki "**Masum İren**" deki rolü gibi bütün derinliği ve şiiriyeti, hüznü ve ıztırabı ile temsil etti. O kadar fevkalade oynanan Blanche rolü karşısında böyle bir Stella lazımdı.

Stanley'i oynayan Yıldırım Önal'a gelince, "**Günden geceye**" dramında olduğu gibi son derece dinamik ve bu defa her haykırış, her gazabı, bütün o fırtınalı oynayışı, tam bir ölçü ile, eserin havasına ve dehşetine uygundu.

Her üç sanatçımıza da sonsuz tebriklerim.

Mitch rolünde Turgut Savaş, ilk perdede belki biraz durgundu. Fakat sonra rolünü öyle bir kavradı ki...

Piyeste bir zenci kadın, bir satıcı, bir doktor ve evin üst katında kavga eden ve döğüşen karı koca tipleri gibi, aksiyona sürekli bir dış hareketi veren daha birçok işler var. Hepsi muvaffak oldular. Reji asistanı Coşkun Kara çok iyi çalışmıştı. Piyes de buna layıktı. Yoksa, aslında bir melodram olan bu eser orta bir rejiye ve mizansene göre hiçbir zaman ayarlanamazdı.

Piyesin Türkçesinde Halit Çakır'ın da başarısı var.

Hasılı çok kuvvetli oynanan bir piyes seyrettik, Devlet Tiyatrosu'na İstanbul'da bizlere de bu zevki tattırdığı için ayrıca bir teşekkür borcumuzdur.

(Havadis, 12 Mayıs 1960)

GÜNCE

5 OCAK — Çoktandır tiyatroya gitmemiştim, yıllardır. Oysaki eskiden çocukluğumda da, gençliğimde de ne kadar severdim tiyatroyu! Sonradan oyunları gidip sahnede görmektense kitap halinde okumayı da iyi buldum, alıştım ona, doğru bir yol değil bu: Bir oyun ancak sahnede tamamlanır, kişiler canlanacak, gerçekleşecek. Ne yapayım? Alışmışım bir yol. Şimdi tiyatroya gittim mi, yadırgayıveriyorum. Sıkılıyorum demiyeceğim, sıkılmak değil, eğlendiğim, ilgilendiğim oluyor, ama nasıl söyleyeyim inanamıyorum, kitap okurken inanıyorum da, sahnede gördüğüme bir türlü inanamıyorum.

Dün akşam gördüğüm oyun iyi miydi? Değil miydi? Bir şey söyleyemeyeceğim. İyi de olmasa tutmalıyız, övmeliyiz o oyunu, bizim de onun için. Bir yandan bir Türk tiyatrosu kurulmasını istiyoruz, bir yandan da Türkçe ne yazılırsa yermeğe, kötülemeğe kalkıyoruz. Yazarlarımızı böyle boyuna kırsak Türk Tiyatrosu nasıl kurulur? Nasıl ilerleyip gelişir? Lessing'e bakın, Alman yazarlarını tutmak, özendirmek için elinden geleni yapmış, en zayıf eserler üzerinde durmaktan, onlarda da iyi bir şey bulup göstermekten hoşlanmış, çalışmış tiyatro için, Alman tiyatrosu için. Haksızlıktan çekinmemiş, bir takım yabancı eserleri, salt yabancı oldukları için kötülemiş, Alman tiyatrosunun kurulup yaşamasına çalışmış...

İyi, ama Lessing'in yaşadığı günlerde Alman yazarları da bir Alman tiyatrosu yazmağa özenmişler. Bizim yazarlarımız ise Fransızlara, Amerikalılara, Almanlara benzemeğe özeniyorlar. Hem de Fransızların, Amerikalıların, Almanların en geçici eserlerine, salt para kazanmak için yazılmış eserlerine kapılıyorlar. O milletlerin edebiyatında sağlam olanı, büyük olanı, yüksek olanı aramıyorlar, aramıyoruz. Nasıl arayabiliriz? Bizde gerçekten bir edebiyat temeli yok ki! Tarih düşünüşü yok ki bizde.

Bakıyoruz, Paris'te, Berlin'de Newyork'da şu yazarın eserleri tutuluyor, Beğeniliyor, bilmem kaçyüz defa oynanıyor, biz hemen ona sarılıyoruz. Yunanca'dan, Latince'den geçmemişiz, düne yukarıdan bakıyoruz, varsa bugünün eserleri, yoksa bugünün eserleri...

(Varlık Cep Kitapları, 1960 İstanbul)

BABAMIZIN EVİNDE HAYAT

Nurettin SEVİN tiyatromuza sahnenin içinde ve dışındaki çalışmaları ile 40 yıl emek vermiş değerli bir sanat adamıdır, şimdiye kadar bir yandan sahne sanatkarı yetiştirmiş, bir yandan dünya tiyatrosu edebiyatının en değerli piyeslerini dilimize çevirmiştir. Howard Lindsay ve Russel Crouse arkadaşların yazdığı Life With Father isimli mükemmel piyesi 10 yıl kadar önce tercüme ederek Devlet Konservatuarında 1951 ve 1953 yıllarında iki defa sahneye koymuştu. O zamanki öğrenciler şimdi Devlet Tiyatrosu sanatçılarıdır, bu güzel eseri Ankara'da Üçüncü Tiyatro sahnesinde oynamağa başladılar ve büyük rağbet gördüler, bu rağbetin devam edeceğine şüphe yoktur.

Babamızın Evinde Hayat adı ile çevrilmiş olan piyes hangi memlekette oynanırsa oynansın seyirci bu piyeste kendisini ve yakınlarını bulur, hoşlanır. Hiç bir davası olmadan ortaya çıkan bir eser ama işte bütün karılar ve kocalar, yetişme çağında olan bütün genç kızlar ve delikanlılar, bütün küçük çocuklar bu oyunda pek sevimli bir surette, düşünceleri, duyguları ve günlük yaşayışları ile sahneye getirilmişlerdir. Sade, basit, kolay gibi görünür. Yazarların ustalığı piyesi seyirciye tatlı bir şurup gibi seve seve içirebilmelerindedir.

Baba rolünü Yıldırım Önal oynuyor. Karısını ve çocuklarını seven, evinde her şeyin düzenli bir şekilde olmasını, yemeğin vaktinde yenilmesini, gece yatısına misafir gelmemesini, boş yere masraf edilmemesini isteyen bir babadır bu. Demek ki, bu rolde dünya üstündeki babaların çoğunluğu temsil ediliyor. Yıldırım Önal bu rolü iyi oynuyor. Fakat daha iyi olabilir. Kendisini sahnede her zaman çok iyi, başarılı görmesine alıştığım için bana bu temsilde işi gerektiği kadar önemle ele almamış gibi göründü. Yıldırım bu rolü daha iyi oynayabilir. Bu piyesin bir özelliği vardır, söz sanatı ön plandadır ve başarıda çok tesirlidir, yazarın tek kelimesini atlamak veya değiştirmek tesiri azaltabilir.

Anne rolünde Nedret Güvenç çok başarılı. Kocasını ve çocuklarını seven, kocasının üzülmelerini istemeyen, fakat yine

de en geniş iyi niyet içinde kendi kaprislerini ortaya sürüp dediğini mutlaka yaptıran bir anne.

Çocukluktan delikanlılığa geçmek üzere olan genç rolünde Yalın Tolga, aynı yaştaki misafir genç kız rolünde Elçin Saraçoğlu karşılıklı çok iyi oynuyorlar. Aile baskısı ile bağımsız adam olma isteklerinin daima geride kalan, fakat kendisini belli etmekten de geri kalmayan çatışmasını çok canlı olarak belirtiyorlar.

Dine bağlı olan anne rahibe çok önem verir, temiz ve iyi insan olmakla beraber şekle bağlı kalmaya lüzum göremeyen baba rahipten hoşlanmaz. Sık sık evin içinde olan rahip rolünde Kerim Afşar ölçülü, başarılı.

İkide birde gece yatısına misafir gelen ve babanın sinirlerini oynatan fazla neşeli, yapmacık pozlar ile tatlı bir şekilde güldürücü ve sevimli olan teyzeyi Meral Gözendor canlandırıyor.

Eserin sahneye konuluş şekli iyidir. Yıldırım Önal'ın ilk rejî denemesi. Nurettin Sevin evvelce piyesi Devlet Konservatuarında sahneye koyduğu zaman bu rejîyi uygulamıştı, Yıldırım Önal hocasının bu alandaki derslerinden de faydalandığı için iyi etmiş.

(Yeni Sabah İstanbul, 22 Şubat 1961)

"LEONSE İLE LENA"

Devlet Konservatuvarının kuruluşunun 25 inci yıl dönümü dolayısıyla, Konservatuvar tiyatro bölümü, Oda Tiyatrosu'nda Büchner'in Leonse ile Lena komedyasını oynadı. Hemen söyleyim: Bu yıl hiç de başarılı geçmiyen Ankara sahne hayatına Konservatuvar öğrencileri olağanüstü bir canlılık kattılar ve Devlet Tiyatrosu'ndaki hocalarına, tutulması gereken yolu göstererek, iyi bir ders verdiler...

23 yaşında ölen Büchner, üç oyun yazmış. Bunlardan ikisi (**Danton'un Ölümü**, **Woyzeck**) Türkçeye daha önce çevrilip basılmış, fakat oynanmamıştı; **Leonse ile Lena**, yazarın Türkiye'de oynanan ilk oyunu. Eser, bir masal havası içinde, Commedia Dell'arte tekniği ile yazılmış. Birbirlerini tanımadan, siyasi hesaplarla evlendirilmek istenen bir prens (Leonse) ile bir prenses (Lena), düğünden önce kaçarlar, konakladıkları handa karşılaşp birbirlerinin kim olduklarını bilmeden sevişirler. Böylece, olay dönüp dolaşıp gene başlangıç noktasına ulaşır...

Yazar, bu vesile ile, krallık, halk, toplum düzeni gibi bir takım sorunlara (meselelere) bir yergi havası içinde ustaca dokunmuş:

Kral Peter — Peki, ya bu düğüm? Mendilime yaptığım bu düğümle neyi hatırlıyacaktım?.. Buldum buldum, tamam: Halkımı hatırlamam gerekiyordu.

Halkın bilgisini arttırmak için tutulan yol da dikkate değer:

Okul Müdürü — Gelinle güvey geçerken ne diye bağıracaksınız?

Köylüler — Ya...

Müdür — Şa!

Köylüler — Ya!

Müdür — Yaşa!

Köylüler — Şaşa!

Müdür — (Derebeyine) Görüyorsunuz, saygıdeğer efendim! Nasıl artıyor bilgisi halkımızın...

Eserde kral kavramına yöneltlen yergiler, denebilir ki, bu alanda yazılanların en güzellerindendir:

Kral — Ya prens gelmezse? Prens de görünmezse?

Başkan — O zaman evlenemezler.

Kral – Peki ama sözüm var. Kralın verdiği bir söz var.

Başkan – Kralımız efendimiz öteki krallara bakarak avunsunlar. Kralların verdiği sözler, şeydir efendimiz şey... hiç bir şeydir efendimiz.

Sabahleyin yatağından kalkınca, krallık görevlerini yerine getirmek üzere aceleyle giyinmeğe çalışan kral Peter şöyle konuşur:

Kral — Sorumluluklarım, davranışlarım, duygularım... Gömleğim nerede, hani Pantolonum?.. Hani ahlak? Hani kol düğmelerim?.. Bütün bölümler yüz kızartıcı bir durumda birbirine karışmış... İki düğmeyi üst üste iliklemişim, enfiye kutum sağcebirimde, bütün düzenim bozulmuş...

İşte böyle: Sorumlulukla gömlek, duygu ile pantolon, ahlakla kol düğmesi birbirine karışmış; aralarında hiç fark yok yani. Krala göre düzen bozukluğu, ancak iki düğmenin üst üste ilklenmesinden, bir de enfiye kutusunun yer değiştirmesinden ibaret. Bu çok güzel sahne, oyunda ne yazık ki gereği gibi belirtilmedi...

Oyunu Adalet Cimcoz çevirmiş. Çevirmen, yeni sözcükleri (kelimeleri) bol bol kullanmış. Dikkat ettim, hiç kimse yadırgamadı söylenenleri, Herkes rahatça anladı. Bir yandan oynanışın güzelliğine kendimi kaptırırken, bir yandan da yeni dilin sahnedeki zaferini kutladım içten içe. Şu cümlelere bakınız:

— **Neden tersini savunmuyorsunuz?**

— **Durun, şimdi bu önemli konuyu inceleriz.**

— **Başkanım, siz de düş görür müsünüz arasıra? Önsezgileriniz var mıdır?**

— **Bu küçük hayvancıkların içgüdülerine şaşmamak elde değil.**

— **Biri elimden tutsun istiyorum, ölünceye dek.**

— **Mutsuz adam, anlaşılan siz de bir takım ülkülerin ardına düşmüşsünüz.**

— **Şu sonuca vardım.**

— **Kısa ve kesin. Böyle olmalı işte.**

Çevirmen, bir yandan da, devrik cümlelerin tadını çıkarmış. Acemi yazarların elinde azınlık Türkçesini andıran devrik cümle, bayan Cimcoz'un elinde konuşma dilinin özellikleri gözönüne bulundurulurken, tam kıvamını bulmuş. O kadar ki, kimi sözleri ancak o yolda söyleyebilirsiniz, düz söyleyişe çevirdiğiniz zaman cümle başka anlama kayar. İşte bir kaç örnek:

— **Beşiğinin üstünde hora tepiyor hortlaklar.**

Düz söyleniş: "Hortlaklar beşiğinin üstünde hora tepiyor: (Hortlaklar beşiğinin üstünde hora tepiyor: (Hortlakların beşiği)

anlamı da çıkabilir."

— **Güneşi yansıtan büyük aynalar yerleştireceğiz yurdumuza.**

Güneşi yansıtan büyük aynalar yerleştireceğiz" ("Güneşi yurdumuza yansıtan" anlamı da çıkabilir.)

Oyuna gelince... Oynanması gerçekten zor bir eseri seçip de işin içinden üstün bir başarı ile çıkan genç sanatçılarımızı ne kadar övsek yeridir. Sahneye koyucu Ergin Orbey, işinin erbabı bir sanatçı. Oyunu bilgi ile ve en doğru biçimde yorumlamış.

Eserin bence en zayıf yanı, söz oyunları, nükteler ve paradokslarla yüklü olmasıdır. Hemen hiç bir söz yok ki, altından acaba ne çıkacak diye beklemiyesiniz. Hani Shakespeare oyunlarındaki soytarıların iki anlamlı sözleri gibi. Eser baştan aşağı o konuşmalarla örülmüş... İşte, sahneye koyucunun en önemli başarısı, oyunda bunu hafifletmiş, eritmiş, tabiileştirmiş, yadırganmaz hale getirmiş olmasıdır.

Oyuncular içinde en hoşuma giden Sadrettin Kılıç oldu. "Sahne Sevimliliği" diye adlandırmak istediğim bir cana-yakınlıkla oynadı Daha ilk sözlerde, seyirci ile kendi arasındaki gizli bağı kuruverdi. Sahne sevimliliği, gerçek hayattaki sevimlilikten bambaşka bir şeydir. Gerçek hayatta sevimli olan kişi sahnede soğuk, gerçek hayatta soğuk olan kişi sahnede sıcak-kanlı olabilir... Kral rolündeki Işık Toprak'la Okul Müdürü rolündeki Ergun Uçucu da, sevimlilik ve rahatlıkla yürüttüler oyunlarını... Oyununu görmeden önce övgüsünü duyduğum Önder Alkım için aynı şeyi söyleyemeyeceğim. Bir kere, boğuntulu ve hecelerin arasını lüzumsuz soluklarla tıkıyan bir sesi var. Sesini bu soluklardan kurtarıp heceleri aydınlığa çıkarması gerekir. Sonra, bazı sesli harfleri yutarak sözcüklerin (kelimele-rin) söylenişini bozuyor; sözgelişi, **"dilimizin altında"** diyecek yerde **"dilimizin altında"** diyor.

Lena'yı oynayan Sunay Artuk'un da manzume okur gibi konuşmayı bırakması, söylediği cümlelerin anlamını düşünme-si, vurguları ona göre ayarlaması; sözgelişi, **"güneş, başında-ki dikenli taçmış"** cümlesindeki **"güneş, başındaki"** sözünü, **"ocak başındaki"** sözü gibi söylememesi gerekir...

İlerde düzeltileceğini umduğum bu yoldaki kusurlar bir yana bırakılırsa, Konservatuvar öğrencileri, Ankara seyircilerine gerçek bir sanat şöleni verdiler. Tiyatromuzun geleceğine umutla bakabiliriz...

(Dost, Haziran 1961)

RUMELİHİSARI'NDA "HAMLET"

FİKİR

Rumelihisarı'nda Shakespeare'in "Hamlet"ini oynamak fikri kimden gelmiş? Herhalde Muhsin Ertuğrul'dan... Danimarka'da Elsinore şatosunda, yani eski Danimarka Prensi Hamlet'in sarayının iç avlusunda Hamlet oynandığına göre, tabii bir hisar dekoru ortasında meydan tiyatrosu, pekala güzel bir fikir, nitekim bu buluşun güzelliği, oyunun gördüğü rağbetten başka, Plastik güzellikle de ortaya çıktı. Yalnız, itiraf etmeli ki, biraz "punc hikayesi" ni hatırlatacak tarzda... Neden öyle olduğunu aşağıda açıklayacağım. İster Cüneyt Gökçer'e ön almak tasasından olsun, ister İstanbulluya kırk yıllık Hamlet'i değişik bir çevre içinde vermek düşüncesinden olsun, tekrar ediyorum, bütün aksaklıklarına rağmen, 19-26 Ağustos tarihleri arasında, Hamlet'i Rumelihisarında (programda yazıldığı şekliyle Rumelihisar'da değil) oynamak fikri güzeldi, yerindeydi, iyiydi.

YER

Hisar'ın burçları ortasında, minare kalıntısının ve cami yerinin meydana getirdiği platform bir meydan sahnesi olarak ele alınmıştı. Eğri çimenlik, sıra sıra taşlar döşenmek, numaralarla işaretlenmek ve minderlenmek suretiyle bir çeşit tabi anfi haline konulmuştur. Şehir Tiyatrolarının nazik müdürü Basri Dedeoğlu'nun ilk akşam: "Yerlerimiz bilhassa bacaklar için pek rahat değil ama, kusura bakmayın" diye özür dilemesini haklı çıkaracak kadar rahatsız şartlar içinde seyrediliyordu oyun. Dik meyilli bir satıhta daha rahat bir anfi yapılması, başka şartları hesaba katmayarak mümkün olabilirdi. Ama Hisar, kısa süre için tiyatro diye kullanılıyordu. Sair zamanlar, müzeydi. Gecenin titretici serinliği, Şirin Derim gibi endamı gür seyircilerin bacaklarını ne yapacaklarını bilemeyeşleri, arasıra geçen bir şilebin kulak yırtan düdük sesi, oyunun en can alacak noktasında kralın içki içişini selamlayan boru sesleri yerine uzak gazinolardan ciyak ciyak yükselen caz sesleri gibi sinir bozucu sebeplere rağmen, ışıklandırılmış burçların, bedenlerin ortasın-

da oynanan Hamlet, Tepebaşı sahnesinin kaşık kadar dekorlarına göre, çok daha inandırıcı oluyordu.

SEYİRCİ

Bir tiyatro tenkidinde, seyirciye pek yer verilmez. Ama ben, bizim ilk gece seyircilerinden şikayetçiyim. Çoğu birbirini seyretmek, eşi dostuyla yarenlik fırsatı bulmak için gelirler. "Hisar'daki ilk Hamlet'te bulunmak" sonraki günlerin tatlı sohbetlerine konu olur. Filanca nasıl giyinmiş, falancanın saç tuvaleti ne hallere girmiş... Bunların tiyatroyla ilgisi olmadığı için, bir tiyatro tenkidinde de tabii olarak yer almaması gerekir. Unutulan nokta, oynayanların bu seyirciye hitabetmeleridir. Hazırlanmış, provalar yapmışlar... Çıkıyorlar, gecenin ayazında (zavallı Ofelya... zatürrie olmadıysa kurban kessin) saatlerce maydanda dört dönüp mikrofon tesisatına hacet kalmadan seslerini en uzak köşelere kadar duyuruyorlar. Emek veriyor, ter döküyorlar. Soğuk bir hava... Soğuk bir seyirci... Bu seyirci kimbilir kaç kere Hamlet'i görmüştür. Kanıksamıştır oyunu.. Benim yanımda, yalnız geçen sene üç kere seyretmiş olan biri vardı. Polonius'u Ulvi Uraz'dan da, Mücap'tan da görmüştü. Muhsin Amerikadayken de eserin nasıl laçka olduğunu seyretmişti. Şimdi de Hisarda görüyordu. Bu seyirci Hamlet'i ezbere biliyor ve Engin Cezzar'ın (Hamlet) in başlıca tiradlarını, sufle edercesine ondan önce söylüyordu. Kızarım böyle seyirciye. Oyuna katılmaz, oyuncuya saygısı yoktur. Gelmese ya? Gelir ama. Ben kendim de ilk gecelere giderim. Bu biraz vazife, biraz merak, biraz eş dost ziyaretidir. Netekim Nedret Güvenç'in Ankara'dan gelmiş olduğunu o akşam gördüm. Daha başka dostlarla da görüştüm. Ama oyunu da takibetmek lazımdı. Çoğu etmiyor. Başka gün yine gelecekler mi sanki? Pürüzlerin giderilip giderilmediğini görecekler, araştıracaklar mı? Yooo!... O halde?

TENKİTÇİ

Hamlet'in ilk gecesinde, tiyatro yazıları yazan arkadaşların da büyük kısmı oradaydı. Bazıları birinci arada kalkıp gittiler. Tabii en kalantörleri. Hâvanın soğuk olduğunu mazeret olarak ileri sürecekler ve belki bunu bahane edip temsile bir iyi "döşe-

necekler"di. Bir arkadaş da, caminin yerinde Hamlet'in oynanmasını, şakaya getirerek, Fatih'in ruhuna saygısızlık şeklinde vasıflandırdı ama, eminim, birkaç gün sonraki yazısında bu önemli buluşuna sığınıp tenkide girişecekti... Ona göre, mesela "Fatih" piyesinin oynamak, daha dörtbaşı mamur ve kelimenini her manasiyle "yerinde" olurdu. Belki öyle olurdu ama, Hamlet'i oynamak neye kusur olsun? İkisi aynı şey değil ki? İşte bizde tiyatro tenkidi henüz bu seviyede...

OYNANIŞ

Eserin bütünü, dikkatim beni aldatmadıysa, biraz daha budanmak suretiyle belki de yerin uzaklığına uygun şekilde kısaltılmıştı. İhtimal aldanıyorum, çünkü aradan bunca zaman geçti. Ne Hamlet'i, ne de geçen sene bizde oynanan metni ezbere bilmediğime göre, bu hissim sadece bir tesirden ibaret.

Oyuncular, açık havada oynamanın ilk şartı olarak, ses dağılışını önlemek maksadiyle, kelimeleri daha mesafeli söylemeğe ziyadesiyle itina ediyorlar. Oturacak koltuk, incek merdiven basamakları mevcut olmadığına göre, hareketler daha azaltılmış, binaenaleyh, söz ve kelime, dolayısıyla, ses, daha değerlendirilmişti. Kadın sesleri maalesef, uzak mesafeler için biraz zayıf kalıyordu. Bunun önüne geçmeğe de tabiatıyla imkan yoktu. Bilhassa Ofelya...

Engin Cezzar (Hamlet), Danimarka prensini, uzun zamandan beri sahneye hasret kalmanın iştiahiyle ve çok ölçülü olarak oynadı. Gerçekten rahat, canlı, güzel bir oynayışı vardı. Geçen yılın ilk ayındaki o fazla tiyatro mektebi kokan bale yürüyüşlü, danseder kol hareketli, mubalağalı oyununu düşünüyorum da, aradaki mesafe ve gelişmenin, Engin'i adeta sahici Hamlet haline koyduğuna hükmedesim geliyor.

Mücap Ofluoğlu (Polonius), iki yüzlü ve kaypak vez'ri her zamanki ustalığı içinde, zaman zaman zayıflayan bir oyunda ifade etti. Zaman zaman zayıflayan demekle şunu kasdediyorum: Mesela Laertes'e (Erdoğan Gemicioğlu) tavsiyelerde bulunurken, elindeki kitaptan okuduğu kısımlarla kendi eklediği sözleri, kitabı kapayıklar, kitaptan okuması gerekli sözlere rastlıyordu, ya da, mesela, sırtını seyirciye döndüğü sıralarda cümlelerin gidişine kapılarak sesini de zayıflatması, tabii olsa bile doğru değildi. Aksine, kuvvetli söylemesi gerekirdi. Çünkü

vücut durumu, zaten sesi gereğinden çok kesiyordu.

Abdurrahman Palay (Claudius) bilhassa ilk perdede kusursuz denecek kadar tok, temkinli ve başarılıydı. Gülistan Güzey (Gertrude, Kraliçe), tasalı anne rolüne öylesine alışmıştı ki, bana, Shakespeare'den ziyade, Paris'te gördüğüm, muayyen rolleri benimsemiş aktris tiplerini hatırlatıyordu. Gerçi kraliçelik ihtişamından birşey kaybetmemişti. Yalnız, oğlunun gözünde kendisini suçlu gösteren, yani kişiliğinin temelini teşkil eden ihtirası yeteri kadar belirtmiyordu. Öyle olabilseydi, vicdan azabı daha kuvvetli bir ifade kazanacaktı.

Kişileri hayli kalabalık olan Hamlet'te geçen yıla nazaran daha başarılı görünen oyuncular arasında bilhassa Kelam Bekir'le (Horatio) Toron Karacaoğlu'nu (1. Oyuncu) söyleyelim. Geçen yıl İbrahim Delideniz'in, zaten kendi yaşı dolayısıyla çok ustaca başardığı bu rolü, gençliğine rağmen, Toron da güzelce yaşattı.

SAHNEYE KONULUŞ

Her biri kendine göre bir kıymet olan oyuncuların üstünde, rejisör dediğimiz sahneye koyucunun varlığı hissediliyordu. Teferruata dikkati sayesinde, tecrübeli rejisör, mekanın imkanlarından en geniş şekilde faydalanmayı kolayca başarmıştı. Mesela Hisar burçlarından birini, karşıya gelenin daima hafif bir ışıkla aydınlık tutulması, mesela meydan sahnesini çeviren şekilde taşların iç kenarına, oyunculara işaret olarak fosfor sürülmesi, mesela minare tarifiyle mukabil tarafın sahneye giriş için seçilmesi... mezarlık sahnesinin ustalıkla yerleştirilmesi... Yalnız, Polonius'un perdeler yerine kafes arkasında öldürülüşü, seyircilerin büyük kısmına meçhul kaldı.

Oyunun ritmi, giriş ve çıkışların adeta sırayla bir o yandan, bir bu yandan sırayla bir o yandan, bir bu yerlerin belli vazifeler gördüğünü seyirciye kesin olarak öğretmek gibi basit noktaların dışında, eseri sahneye koyan, en ziyade Hamlet'teki beşeri ifadeyi, Tepebaşı sahnesine nisbetle, daha belirli hale getirmişti.

(Perde, 30 Ağustos 1961)

EURYDICE'NİN YAŞANTILARI

Olgunlaştırması yok acının, beklemesi, geliştirmesi yok, yaşantılar öncesinde, çocukluğunda kıstırır insanı bu acı, kala kalmışların, denenmişlerin ötesinde. Biri birinden donuk olmasaydı, yaşantıları, orada, o pencerenin ardında, gar kahvesinin yavanlığında bekler miydi Eurydice? Ya o anlatmasız, bölüşür gibi gülümsemesi alaca karanlıkta, camdan cama seğırtmesi?

Köstekli, purolu, kıranta kumpanya müdürünün baskısına katlanması, bu katlanmanın burukluğunu daha bir içten duymak için genç Mathias'ın sorularını güdümlü karşılıklarla ayarlaması, onu düşeceği, soluğunun kesileceği olgunluğa vardırması, kendini verme gücünün ikil sınırını, katlanmanın, yüceltmenin sınırını, yoklayabilmek içindi. Kendine saygısından geliyordu bu, Orphée'yi beklemesinden. Bütün taşkınlığını tüketmeden nasıl bulabilirdi onu? Bütün gelişi güzel sözleri sağa sola dağıtmadan bütün gevezeliklerini harcamadan, o en yakın söze nasıl varabilir, kendini bir karşılık olarak sınırlamadan nasıl bekliyebilirdi Orphée'nin sorusunu?

Nitekim, bütün gücünü bu sınırlamaya vermişti Eurydice. Alınmıyacak olduktan sonra, niçin dokunsunlardı eline bile? Eli gene kendinde kalacak olduktan sonra?.. Ama dokunulmadıkça da nasıl bilebilirdi alınmıyacağını, alınamadığını, o elin, olanca görevsizliğiyle ağırlaşacağını, bütün varlığına abanacağını? Yaşantısını tüketmiş, kaskatı, kupkuru kalmış deneylere bürünmesi, onların ardında çocukluğunu, katıksı çıplaklığını koruması, kendi kendini elden kaçırmamak için de bir bakıma açıklığında kalmış bir ağız, uzanmışlığında donmuş bir el, zifos gibi üzerine sıçrayıvermiş bunca davranış, bunca ölüm, yaşama gücünün çarpıla çarpıla kendini bulduğu birer dayanaktı. Sırasını savmışlığın bütün katılığıyla yer almışlardı içinde. Denenmiş düzenler çoğaldıkça yaşamının daha zorlaşacağını, ama zorlaştığı oranda da onu iliklerine kadar tüketeceğini biliyordu. Sevmek buydu bir bakıma, karşılıklı bir tüketme. Yaklaştığını sezdikçe gerilemesi bundandı. Avutur, sürüncemede bırakır, çevresinde dolanır dururdu. Erginliğin yenilgilerini bir bir tatmasa, sevilen bir başın bütün ağırlığı sindirircesine çöker-tebilir miydi omuzunu? Bir sürelik yaşantılar, bir sürelik sevgiler dönemini aşmak için, bütün gereksizlere, bütün gel-geçlere, dişini sıkarak, bunlarsız arınamıyacağını bilmenin direnciyle boyun eğmişti. Ama, kulağı kırısteydi artık; uzun bir yolculuğa çıkacakmış gibi, türlü hazırlıklar, nedensiz telaşlar içindeydi. Nitekim, ağız mızıkasının ilk sesleri kulağına çalınca, öyle bir

bürünüvermişti ki, yoksulluğuna, o çözülmeyen düğmesini koparıp, çıplaklığına öyle bir kaynamıştı ki...

İtmeler, kakmalar, çeşitli zorlamalar arasında yıkılmadıysa, kaykılmadan durabildiyse, bunu ıssızlığına, benim ıssızlık dediğim o yaşama sürmediklerini ağırlığına, dengeleme gücüne borçluydu. O elden gitmedikçe Orphée'nin geldiğine inanamazdı. Çöreklenip kalacaktı bu ıssızlığın üzerinde, söz söz, yol yol büzüldüğünü duyacaktı.

Masalın da, Anouh'un da cehennem dedikleri bu olsa gerek. O cehenmene girmeden, o beslemesiz, geliştirmesiz acıya katlanmadan, Eurydice'yi kurtaramazdı. Orphée, onun gülüşmesini bölüşemezdi. Uzun süre, sırtı dönük, ağız mızıkasıyla avunması, dönüş yoluna koyulduklarını bildiğindendi.

Eurydice'nin bütün bırakılmışlığını, yoksulluğunu, kaskatı yaşantılar arasında sıkışıp kalan ıssızlığını, korumasız, gizlemesiz bir yüzle, oyuna düşmeden, kendini kaptırarak, bütün susamışlığını duyarak verdi Çiğdem Selişik. Babaya çıkan Kamran Yüce, Kenter'ler tiyatrosunda en üstün başarısını elde etti. Yaşlı babayı, alışageldiğimiz kalıplar dışına çıkardı. Bunaklığı, kurnazlığı, sinsiliği, geçlikten arta kalan hovardalığı, yılğınlığı, küstahlığı, davranışlarında, ses ayarlamasında herhangi bir yanılmaya düşmeden, ustaca bağlarla toparlamayı bildi. Şükran Güngör'ün bugüne kadar, herhangi bir zevksizliğe düştüğünü görmedim. Ama bununla yetinemez sanıyorum. Sahnede, aşırılığa, eğretiliğe düşmemek, rahatlık duymak, bir amaç değil, ancak bir hareket noktası olabilir. O durgunluk içinde, Monsieur Henri'nin amansızlığını belirtmezse, onun yumuşamasındaki olağan üstünlüğü nasıl duyurabilir bize?

Genco Erkal'ın üzerinde ayrıca durmak gerek. Amatörlük yıllarında da, Kenter'lerde de, kısa, tek yönlü rollerde, düz çizgili anlatımlarda, Aptal Kız'ın Morestan'ında, Raşomon'un Öduncusunda elde ettiği başarılarla karşılık, uzun soluklu rollerde katlanılmaz bir yapmacığa, düzmeciliğe kaçması boşuna olmasa gerek. Her davranışı, belli bir örneğe uymak ister gibi. Özentiden, eğretilikten kurtulamıyor bir türlü, baş rollere çıkmakta direnmesi neden?

Şükran Güngör'ün sözleri dışında, çevirinin ilgi çekecek bir yönü yok. Kendi mi düzeltmiş çevirini bu bölümünü? Müşfik Kenter'e gelince, tek övülecek yönü, her şeyi, hatta oyunun çökmesini bile göze alarak, sahneye koyuculukta direnmesi. Her denemesinde, oyundan çok kendisinin sahneye konulduğunu sezemiyor mu acaba?

(Dünya, 30 Aralık 1961)

HOŞ GELDİN İONESCO

Hoş geldin, İonesco! Bizim ülkede alışılmıştır; dışardaki sanat akımları yirmi yirmi beş yıl geriden, olduğu gibi aktarılır. Günün birinde senin de geleceğini biliyorduk. Gözlerimiz yolda kalmıştı. Neyse, çok bekletmedin. Sahnelerimiz artık taklitçilerle dolacaktır. Arkanda başka akımcılar varsa, onlara da söyle, ellerini çabuk tutsunlar... Biz böyleyizdir, Batının yaratıcılarını hemen benimseriz. Ama, kendi kaynaklarımızdan yararlanarak yeni bir şey yaratmayı bir türlü beceremeyiz. Vaktiyle bir ressamımızın dediği gibi, Batıda eğer bir vinç resmi yapılmadıysa bir vinç çizemeyiz. Seninki de o hesap. Karagöz'den bir şeyler çıkarmayı bugüne değin düşünememiştik. Ona senin açımdan baktığımız zaman, eldeki malzemeden ne yolda yararlanmak, onu nasıl işlemek gerektiğini anlıyoruz. Yeni hiçbir şey getirmemiş olsan bile, yalnız böyle bir ders vermiş olman azımsanamaz. İşte o bakımdan seni selamlıyorum. Hoşgeldin, İonesco!...

İonesco, tiyatroyu sadece birtakım hareketler ve sesler düzeni olarak görüyor. Onun anlayışına göre, konu ve "tez" ikinci planda gelir. Yani, tiyatro bir şey anlatmak için değil, bir hareket ve ses biçimi göstermek içindir. İnsanın iç dünyasını birtakım somut biçimlerle göstermeğe çalışır. Fakat duyguları belli bir vakaya bağlamaz. Böylece, oyun, birbiriyle bağlı olmayan bir takım hareketler, sözler ve seslerle sürüp gider. Tekerlemeler, anlamsız sözler, "paradoks"lar, hiçbir sebebe bağlanmayan sevinçler, kaygılar, korkular, pişmanlıklar v.b. birbiri peşine sıralanır. (Bunu, soyut resim akımında tutulan yolun tiyatroya uygulanması sayabiliriz.) İonesco tiyatrosunda önemli şey, bir sevinç, bir kaygı v.b. biçimi göstermektir; sevinçin, ya da kaygının sebebini göstermek değil. (Ben, kendi hesabıma, bu anlayıştan yana değilim. Çünkü, ruh hallerinin doğabilmesi için, birtakım dış etkilerin varlığı gerekmektedir. Ağlamamız, gülmemiz bir takım sebeplerin sonucudur. Durup dururken gülen kişiye bizde deli derler.)

İonesco'nun bu yoldaki oyunlarından yalnız iki tanesi, Sandalyeler ile Kel Şarkıcı, daha önce amatör tiyatrolarca

sahneye konmuş, ama hiçbir iz bırakmadan, üzerlerinde durulmadan geçip gitmişlerdi. Bu yıl, Devlet Tiyatrosu'nda oynanan Gergedan, hem iyi oynanışından, hem de konusunun ilgi çekiciliğinden olacak, çok iyi karşılandı.

Olay bir taşra kasabasında geçer. Günün birinde kasabada bir gergedan görülür. Derken gergedanlar çoğalır. Sonunda iş anlaşılır: insanlar gergedanlaşmaktadır. Birkaç gün içinde bütün basaba halkı gergedanlaşır...

Yazar, bu eserle neyi anlatmak istemiştir?

İnsanların gergedanlaşmalarının nedenini bulursak, anlatılmak istenen şeyi de bulmuş oluruz.

Oyunda tanıdığımız kişiler gerçek benliklerini, asıl maksatlarını içlerinde saklamakta, birbirlerine karşı kendilerini olduklarından başka türlü göstermektedir. Hiç kimse ötekine inanmaz, herkes karşılıklı kuşku içinde yaşar. Birbirlerini sevmezler, birbirlerine ya kötülük ederler, ya kötülük etmeyi düşünürler:

"Ödevini yapmaktan, manevi kuvvetinden, edebiyat ve kültür olaylarını takip etmekten" söz açan Jean'ın gerçekte ikinci perdede ortaya çıkar: "Dostluğa inanmaz, insancıl değildir, insanların yüzyıllar boyunca kurduğu ahlakı ve her türlü değerler sistemini yıkmayı düşünür, hümanizmayı gülünç bulur"

Mösyö Boeuf'ün karısından bile gizli tuttuğu "hususî" bir hayatı, kalbinin ta içinde kendine ayırdığı gizli bir "köşesi" vardır.

Büro şefi Mösyö Papillon, daktilo kızı iş için odasına ya da evine çağırırken, başka istekler beslemektedir.

Eski bir öğretmen olan Botard, insanlara karşı sürekli bir kuşku ve güvensizlik içindedir. Onların her zaman kötülük işlediklerine inanır. Olayları kendi gözleriyle gördüğü zaman daha onlara inanmaz, gene bir kulp takar.

Hukuk işlerinde çalışan Dudard, "insanların yardımlaşmasına, uluslararası dayanışmaya" boş verir.

Oyunda bütün kişiler bu yönden el alınmış ve sonunda hepsi gergedanlaşmıştır. Gergedan, onların kötülük düşünen iç benliklerini temsil etmektedir.

Bütün kasabada yalnız Bérenger gergedanlaşmaz. Çünkü Bérenger, içi dışı bir insandır; zayıflıklarını ve kusurlarını dahi gizlemez; gösterişi sevmez. Kimseye kötülük etmez, kalbini kırdıklarından özür diler. Herkesin yardımına koşar. Ulusların

da birbirine yardım etmesi, dayanışması gerektiğine inanır. İnsanlık değerlerin, ahlaka, hümanizmaya yürekten bağlıdır. Bütün insanlar gergedanlaşınca, sevgilisi Daisy ile evlenip insan neslini yeniden üretmeyi, insanlığı kurtarmayı düşünür. Fakat Daisy de gergedanlaşınca, dünyada tek başına kalır. Artık iş işten geçmiştir. Béranger çoğunluğa uymak, gergedanlaşmak istediği zaman da gergedanlaşamaz. Çünkü yeryüzünde kötülük edecek insan kalmamıştır...

Bu kısa açıklamadan sonra, eserde anlatılmak istenen şeyi bulabiliriz:

İnsanlar toplum içinde bir arada yaşar göründükleri zaman bile birbirlerinden uzak, birbirlerine kapalıdır. En yakın bildiğimiz karı koca dahi bir birine yabancısıdır. İnsanlar yalnız kötülükleriyle birbirlerin benzerler; ancak kötülük yönünden bir toplum, bir "sürü" olabilirler. İyi insan, bu sürünün içinde bir "yaban"dır; "hayatta, onların arasında rahatsızlık duymasının", "hayata uyamamasının" nedeni budur.

Bütün kasabada, insanlık duygularını taşıyan yalnız bir kişi çıkmıştır. Bu, korkunç bir yere gider. İonesco, insanlığın kurtulacağından, yeniden kurulacağından da umutlu görünmüyor. Eğer umutlu olsaydı, daktilo Daisy'yi gergedanlaştırmaz, onun Béranger ile birleşmesinden yeni ve mutlu bir insan neslinin üreyeceğini muştulardı (müjdelerdi). Oysa böyle yapmıyor ortada bir tek erkek bırakıyor. İnsanlık onunla sona erecektir. Béranger, sonunda, "Vay! aslını korumak istiyene!" diye bağırır; yani, "aslını korumak isteyen, insan kalmağa çalışan kimse dünyada işte böyle tek başına kalır" demek ister...

Eser kurulurken klasik ölçüler uyulmuştur:

a. Konu işlenirken, Yunan ve Latin mitologyasında pek çok örneği görülen ve oradan aktararak çeşitli edebiyat eserlerinde ele alınan "değişim" (bir varlığın başka bir varlık haline gelişi) bir temel motif olarak kullanılmıştır.

b. Klasik oyunlarda olduğu gibi olay, sonuca en yakın yerinden alınmış, kısa bir süre (birkaç gün) içinde sona erdirilmiştir. (Zaman birliği).

c. Eserde, ayrıntılara kaçmadan, tek bir vaka işlenmiştir. (Vaka birliği) Oyun bir "fars" özelliği taşıyor. Bildiğimiz, klasik anlamda bir fark...

Tiyatroyu tiyatro dışı öğelerden (unsurlardan), felsefeden, düşünce tartışmasından, hatta edebiyattan kurtarmak, tiyatroyu

yeniden kurmak, yeniden keşfetmek iddiasıyla işe başlıyan Ionesco bu eserinde belli bir tezi belli ölçüler ve belli biçimler içinde sonuna kadar savunmak ve belli bir vakayı işlemekle, eski anlayışından dönmüş, kendi kendisini yadsımış (inkar etmiş) oluyor. Sadece insanın iç varlığın birtakım somut nesnelerle (burada gergedanla) göstermesi bakımından kendi kendine bağlı kalmıştır. Daha doğrusu yazar bu eserinde anlama dayanan eski tiyatro ile, anlam dışı biçimci tiyatroyu birleştirmeyi edinmiş. Özellikle I inci perde II nci perdenin I inci tablosunda birbirini tutmaz tekerlemeler, paradokslarla yüklü konuşmalar (I inci perdede Mantıkçı ile Yaşlı Adam'ın kendi üzerine konuşmaları ve Mantıkçı'nın tek boynuzlu, çift boynuzlu gergedanlar üzerine çektiği nutuk; II inci perdenin I inci tablosunda şüpheli Botard'ın birbiriyle ilgisi olmayan şeyleri birbirine bağlayan, daldan dala atlayan sözleri) birtakım anlamlı konuşmaların arasına serpiştirilmiştir...

Herhangi bir vakaya bağlanmadan, daldan dala atlayarak, araya bir takım tekerlemeler de sıkıştırarak, sadece hareket ve ses düzenleriyle oyunu sürdürüp gitmenin bizim Karagöz oyunlarında çok zengin örneklerine rastlarız.

Karagöz oyunlarının başındaki Muhavere bölümünde Karagöz'le Hacivat, herhangi bir vakaya bağlanmadan konuşurlar; sondaki Fasil bölümünde ise belli bir konu işlenir. Muhavere bölümünde saçma ile anlamlı söz iç içe geçer, sonra bunların hepsi birden Fasil bölümündeki belli bir vakaya oturtulur.

İşte, Gergedan'da yapılmış olan da budur. Ionesco, eğer bizim Karagöz oyunlarımız (hele Tımarhane oyununu) tanısaydı, ağzının suyu akardı. Ama ne yazık ki, onun belki de sirklerdeki basit maskaralıklardan yararlanarak yarattığı yeni tiyatro biçimini, biz yıllar yılı gördüğümüz çok zengin Karagöz oyunlarından çıkaramamışız...

Ionesco, kalabalık sahnelerde başlamış (I inci prede ve II inci perdenin I inci tablosu), yarıdan sonrası iki üç kişilik sahnelerle yürümüş (II inci perdenin II tablosu ve III üncü perde).

Ionesco, kalabalık sahnelerde, yani kendi tiyatro anlayışı ile klasik tiyatroyu iç içe yürüttüğü yerlerde, başarı sağlamış; fakat klasik tiyatro ölçülerinde büsbütün bağlandığı iki üç kişilik sahnelerde - hele son perdede- aynı başarıyı yürütmemiştir. Bu perde, ancak usta oyuncularla seyredilebilir...

Çeviri ne yazık ki belli bir dil anlayışıyla yapılmamış:

Bakıyorsunuz, kimi yerlerde öz türkçe ve yeni sözcükler kullanılmış: **el verişli, yön, konu, durum, önemli, sorumlu, özellik, yetki, etki, bilimsel** v.b....

Bunun yanında en koyu bir Osmanlıca: **Umur-i hukukiyye. Aklen ve bedenlen. İradesi hilafına. Beşrin medeniyet asırları. Aşk inkisarı** v.b....

Aynı kavramı karşılamak için, kimi yerlerde Osmanlıca, kimi yerlerde Frenkçe, kimi yerlerde öz Türkçe sözcükler kullanılmış: **Mühim, önemli. Fevkalade, olağanüstü. Hadise, olay. İzah, açıklama. Mersi, Teşekkür ederim** v.b.... (Eserin aslında bu yoldaki dil kargaşalığı mahsus yapılmış olsa bil, çeviride o "hava" verilememiş.)

Devlet Tiyatrosu, **Gergedan**'la, en başarılı oyunlarından birini çıkardı. Kalabalık sahneler kusursuzdu denebilir. Buralarda bütün oyuncular birbirine destek oldu, ufak-tefek aksamalar varsa bile göze çarpmadı. Hele I inci perdede iki ayrı masada oturanların sözlerinin iç içe geçmesi, birbirinin tamamlaması, oyunun en başarılı sahnelerinden biri idi. İki Üç kişilik sahnelerde ise, özellikle son perde de, ne yazık ki, aynı başarı sürdürülmedi...

Ahmet Evintan, Asuman Korad ve Muzaffer Gökmen, oyunlarını ustalıklı yürüttüler. Özellikle Ahmet Evintan, buradaki oyunu, sanatının doruğuna ulaşmış olduğunu gösterdi...

(Türk Dili, Yıl 1962)

"MOR DEFTER"

Bir ruh hastasının, kafasında yarattığı olayları, gerçekten olmuş gibi ramp ışığına çıkaran "Mor Defter", realite ile fantazisinin sarmaş dolaş olduğu bir sahne eseridir. Bu çeşit oyunların en büyük talihsizliği, çoğu zaman, realite ile fantazinin keskin çizgilerle birbirinden ayrılamaması, bu yüzden de, oyunun seyirci tarafından yadırganmasıdır.

Değerli fıkra yazarımız Çetin Altan'ın "Mor Defter" inde de aynı durumla karşılaşılıyor. Çetin Altan'da bugüne kadar yazdığı sahne eserleri içinde, düşünce seviyesi bakımından, en olgunu olan "Mor Defter"de, mantığımızla bağdaşamayan birçok sahneler görüyoruz. Yer yer kâh dram, kâh komedi, kâh polisiye bir karakter taşıyan oyun âdeta belirsiz bir şekilde sona eriyor.

Eserin konusu şöyledir: İçli, duygulu bir şair olan Suphi, alkolik bir ruh hastasıdır. Sevdiği kızın anî ölümü, onda eniştesi profesör İsmail Sami'yi, şarlatan bayağı bir zampara, eniştesinin yardımcısı asistan Meryem'i, her erkeğin kollarına atılmağa hazır isterik bir kadın; ablası Binnaz'ı âdi bir mahalle karısı; morg müdürü Dr. Kerim'i, ölümlere düşkün bir cinsî sapık olarak görmekte, bu insanların, kendisini sevgilisinin katili olarak gördüklerine inanmaktadır. Akıl ve mantığımızın kabul etmediği bu bir sıra olayın gerçek olmayıp, ancak bir akıl hastasının dimağında yer ettiğini de, Suphi'nin tımarhaneye girdikten sonra ele geçen Mor defterinden öğreniyoruz.

Adeta buzlu bir cam arkasından seyrettiğimiz bu olayların, ufak bir iki mizansen rötuşu daha anlaşılır bir hale gelebilirdi sanıyoruz.

"Mor Defter" genel olarak iyi oynandı. Meryem rolünde Nedret Güvenç, rolünün, gerek normal yanlarının, gerek Suphi'nin dimağında yaşattığı isterik yönlerini, büyük bir incelikle canlandırdı.

Profesör İsmail Sami rolünde Hüseyin Kemal Gürmen mantımıza pek aykırı gelen ölüm sahnesi hariç, rolünü güzel ve başarılı oynadı. Profesörün eşi Binnaz rolünde Nezahat Tanyeri, gerçek kişiliğinin karakteri ile kardeşinin hasta dimağında yer bulan mahalle karısı karakterini birbirine karıştırır gibi oldu. Morg müdürü Dr. Kerim ölümlere olan düşkünlüğünü biraz aşırı davranışlarla anlatmağa çalıştı. Rolünü en başarılı bir şekilde oynayanlardan biri Suphi rolünde Abdurrahman Palay'dı.

(Son Posta, 2 Şubat 1962)

PARTİ-GİZLİ POLİS KISKACI

Batı aydınlarının çoğu, yıllardır büyük bir iç tedirginliği, bir sarsıntı geçiriyor. Bağlandıkları düzenin çöktüğünü görüyorlar. Fakat çevreleri ve düşünürlük yönleri, daha başka bir dünyanın olabileceğine elverişli değil. İnançlarını yitirmiş kişiler olarak bocalıyorlar.

İngiliz yazarı Priestley, bu durumda olan aydınların da çıkmazını, anlatırken, kendi düşünürlük yönünü de ortaya koymuş oluyor.

Birleşik Amerika'da proteinler üzerinde araştırmalar yapan genç İngiliz bilimadamı Alan Marley, Amerikan gizli polisi ve kanun dışı sayılan Amerikan Komünist Partisi arasında terler durur. Marley, ne partiden ne de gizli polisten yanadır. Ama ikisi de peşini bırakmaz. Gizli polis, genç bilim adamının önemli araştırmalarını büyük bir kuşkuyla kollar. Parti de, bulunan formülün kapitalistlerce kullanılamaması için tertipler peşindedir. Sonunda ne gizli polis ne de gizli parti, istediğini elde edemez.

Edemezler ama, Priestley'in bulduğu çözüm de, pamuk ipliğinden daha çürüktür. Önemli formülü pipo tütününü kesesine gizlemiş olan bilim adamı, karısının peşi sıra yatak odasına dalar. Işıkları da söndürerek.

Cendere, Priestley'in tekniği ve düşünce yanı sudan bir oyunu. Üsküdar bölümünde oynanışı, iyi ve kötü yanlarıyla, orta. Abdurrahman Palay, genç İngiliz bilim adamına tedirginlik ve sarsıntılarını, aşırılığa kaçmadan veriyor; fakat sahneye koyuculukta, başarıya ulaşamıyor. Daha yerinde bir deyimle, oynayışlarda bir üslup birliğinden vazgeçtik, bir yakınlık olsun kuramıyor.

Altı kişilik rol dağılımında, yazarın kişisine en uygun oyunu, Müfit Kiper ikinci ve üçüncü perdede veriyor. Yasak bir partinin her yola başvurarak çalışan gizli ajanını, soğukkanlı, ölçülü ve beşeri bir üslupla oynuyor. Müfit Kiper'in başarısı, Turhan Göker'in gangster filmi parodisi oynayışı karşısında daha da önemli gözüküyor. Palay'ın rejisör olarak, bu aşırılığı yumuşatması gerekirdi.

Oyunun iki kadın kişisini oynayan Nedret Güvenç ve Perihan Tedü için birer satır yazacağım. Bayan Güvenç İstanbul sahnelerinin duygulu genç kız tipini, yer yer fazla çırpınarak, sürdürüyor. Bayan Tedü, rolünün kişisine yaklaşan bir üslupla sert ve yer yer yapmacıklı da olsa, oynuyor.

Cendere'yi bir öğrenci gecesinde gördüm, gerilimin en sona zorlandığı sahnelerde bile bol kahkahalar yükseliyordu. Palay'ın sahneye koyucu olarak yanlış yorumunu gösteren kahkahalar.

(Vatan, 26 Nisan 1962)

FİZİKÇİLERLE BİTEN YARIŞ

Şehir Tiyatroları, mevsimin son turfandasını verdi: ikisi de birbirinden güzel ikisi de kuvvetli piyesler. Yeni Tiyatro'da Peter Ustinov'un "Foto Finiş (Yarış Bitti)" adlı oyunu ile Tepebaşı sahnesinde Dürrenmatt'ın son eseri, "Fizikçiler"...

Önce Fizikçiler hakkındaki düşündüklerimizi söyleyelim. Pipes, ciddi bir temele dayanmış bir komedi. Ama Beklan Algan, bunu daha ziyade bir dram tekniği içinde sahneye koymuş. Bence hata etmiş. Ayla Algan'ın harikulade kompozisyonu uğruna, piyes feda edilemezdi. Aksine, komedi tarafına yüklenilseydi, Ayla'nın mübalağası daha da değerlenmiş olurdu. Çünkü oyun, dedektif romanı havası içinde öylesine güzel bir fantezi kuruluşundaki her türlü mübalağayı kaldırabilirdi.

Buna mukabil, inandırıcılıkta bilhassa Mücap Ofluoğlu ile Ayla Algan, öteki arkadaşlarıyla birlikte, son derece muvaffak oldular. Seyircimiz, Dürrenmatt ve benzeri yazarlara fazla alışkın olmadığı için takdir tepkilerinde belki gecikti. Ama bu, sahnedekilerin şevkini kırmamalı. Gerçekten çok güzel oynadılar, oynuyorlar. Necdet Mahfi rahatlığıyla, Zihni Rona makiyajıyla, Mücap her türlü tavır ve hareketi, bakışları, davranışlarıyla gayet başarılıydılar. Sibel Göksel, kısa rolünü değerlendirdi. Herşey, yazarın maksudını aksettiriyordu, Bir tek istisna ile: Tebessüm tarafı biraz erimiş, oyun bir "Grand-Gignol" havasına bürünmüştü, o kadar...

"Foto Finiş"e gelince... Müfit Kiper, Kemal Ergüvenç, Abdurrahman Palay ve Şakir Bozdağ, belki yüz bakımından birbirlerine tıpatıp benzemiyorlardı. Ama oyun, o kadar tatlı bir örölüşle meydana getirilmişti ki, bu nokta, doğrusu ikinci planda kalıyordu. Nedret Güvenç, aynı oyunda birkaç kere yaş değiştirirken adeta tanınmayacak hale geliyordu. Perihan Tedü, nefis bir kompozisyon içinde, iki ayrı varlık halinde görünmesini çok iyi bildi. Burada, yeniden Şehir Tiyatrosuna dönmüş olan İbrahim Delideniz'in olgun ve rahat oyununa da işaret etmek lazım. Birtakım sudan piyeslerde harcanan elemanlar, derli toplu bir oyunda imkanlarını daha iyi belirtiyorlar.

(Yeni Sabah, 23 Nisan 1963)

"KAYIP MEKTUP"

Soylu tutumundan kıl kadar ayrılmayan Arena Tiyatrosu son oyunu ile, XX. yüzyıla erişmeden ölen Romanyalı yazar İon Luca Caragiale'yi tanıtmış oldu. Keskin, pırıltılı, bir o kadar da gülünçlü bir taşlama olan "Kayıp Mektup" tam bir halk oyunu niteliğinde. Böylesine bol güldüren oyunda acı olan tek yan, Romanya'nın aşağılık, kirli ve gülünç politika hokkabazlıklarını özetleyen konunun ve olayların neredeyse yüz yıllık bir aşamaya rağmen bizim ve çevremiz için hiç de aşınmamış olması.

Sermet Çağan'ın (hem de ilk çalışması imiş) tek kelime ile nefis dekorları içinde "Kayıp Mektup", çok düzenli, temposu hiç aksamayan, kıvrak, seyirciyi doğrudan doğruya oyuna katan incelikli bir sahneye koyuşla (Genco Erkal) oynandı. Oyun süresince gülmek ve övmekten yana bir seyirci topluluğu görmemiştim dersem yerinde olur. Arena'nın her yeni oyunu bu tiyatroya olan saygımı biraz daha artırıyor ya, saygıdan yana bu sefer Genco Erkal ve Ergun Köknar üzerinde özellikle durmak istiyorum.

Şvayk'ın güçlü yaratıcısı Genco "Kayıp Mektup"da bir küçük sarhoş adamı oynuyor. Ama ne oyun! Gencecik yaşını öyle bir düzen ve ölçü içinde aşmıştı ki o kıpkırmızı, sulu, sarhoş gözleminin, o yayvan başına buyruk ağzının, o aynı bağımsızlıkla birbirlerine dolanan bacaklarının gerçek olmadığına inanması gelmiyordu insanın... Genco yorumu, acısı, hatta kılığı ile Şarlo idi ve asıl şaşırtıcı olan, oyunculuğunun asıl gücü de burada idi ki Şarlo'yu taklit etmeden, bu düzeni tutturmuş bir başkasının ne kadar çabalarsa çabalasın karşı koyamayacağı "taklitçiliğe" en ufak bir sürtünme bile yapmadan oynuyordu.

Genco'nun bu sevimli sarhoşu gibi güzelliğinden bir an bile kaybetmeyen bir kompozisyona her yerde, her zaman rastlanmaz kanısındayım.

Übü'nün unutulmaz oyuncusu Ergun Köknar ise "Kayıp Mektup"da cin fikirli, çıkarları uğruna vurdumduymaz, kocalmış, ihtiyar politikacıyı oynuyor.

İlk oyunda Übü idi Ergun Köknar. Kusursuz, eksiksiz bir Übü. Sonra sahneye koyduğu Şvayk da onu kuş beyinli Alman kontesi ve gözleri İsa aşkı ile mahmur, tonton papaz olarak

seyrettik. Şimdi de durmadan "Bir lokmacık sabır" dileyen Trahanake'si. Bu kompozisyonların hiçbirinde bir öncekinden bir ufak ayırım, bir ufak mimik bile bulunmaması apaçık ortaya koyuyor ki Ergun Köknar, o "büyük" dediğimiz oyuncuların biri olmaya adaydır. Yakın bir gelecekte Ergun Köknar'ın tiyatromuzda tartışmasız bir yeri olacaktır.

Selahattin Hilav'ın akıllı, kurnaz gülücükler içindeki çevirisi, Remzi inanç, Çetin İpekkaya, Ani Şahnazar, Ege Ernart, Tunca Yönder'in oyundan yana birbirleriyle yarışmaları, sözü edilmeden geçilemeyecek yanlar.

Arena, tiyatrodan her istenilenin her isteyene cömertcesine verildiği bir tiyatro. Kim olursanız olun, gidin "Kayıp Mektup"a. Aradığınızı bulacaksınız. Yalnız unutmayın ki bu "Doyuş"unuz bir raslantı değildir. İş farkı gözetmeksizin günde on sekiz saat çalışmanın, bilgili, aydın kafaların onurlu ve istemli tutumlarının, bu toplu-düzeni gerçekleştirebilmek için küçük, kişisel çıkarları küçümseyip hiçe sayabilmiş yüreklerin meyvasıdır. Arena'cılarının hepsi de bu güzel oyunları- bir anlama- dövüşe dövüşe veriyorlar. Topladıkları alkışın bu kadar yürekten gelmesinin asıl nedenini burada aramak gerekir.

(Yön, 24 Nisan 1963)

"EVCİLİK OYUNU"

"Çocuklar, kendi aralarında evcilik oyunu oynarlar" diyor Adalet Ağaoğlu. "Büyüklerden kaçamak, biri ana olur, biri baba... Yalancıkta yemek yer, yalancıkta çocuk yapar, yalancıkta severler. Sonra büyürler, evleri olur. Yaptıkları gene evcilik oyununu sürdürmektir." Değerli yazarın, tiyatronun program mecmuasına yazdığı bu yazıyı okuyunca, içimiz ümitle dolu, Kadıköy Şehir Tiyatrosuna koşuyoruz. Bundan ne güzel bir oyun çıkabilir diye tatlı hayaller kuruyoruz.

İlk sahne, ümitlerimizi daha da kuvvetlendiriyor. Merak ve heyecanla öteki tabloları bekliyoruz. Fakat oyun ilerledikçe hayal kırıklığına uğruyoruz. Bu öyle bir hayal kırıklığı ki, uzun uzun düşündürüyor bizleri... Adalet Ağaoğlu'nu, Tunç Yalman'ı, Duygu Sağıroğlu'nu iyi tanıdığımız için "bu kadar kötü bir şey nasıl çıkarabilirler" diye düşünüyoruz.

On yıl önce Ankara'da bir arkadaşı ile müştereken "Bir Piyes Yazalım" adındaki telif oyunu ve birbiri peşisıra çıkardığı nefis çeviriler ile hayranlığımızı kazanan Adalet Ağaoğlu'ndan, on yıl sonra, çok daha mükemmel bir telif beklemek hakkımız değil mi?... Şehir Tiyatrosu'nda "Kadınlar", "Sonuna Doğru", "Mutlu Günler" ve daha birçok piyesi sahneye koyuşunda rejisi-ne hayran kaldığımız Tunç Yalman, o ufacık sahnede, birbirini maskeleyen, mizansenleri veren rejisör değil muhakkak... Küçük Sahne'de, Dormen Tiyatrosu'nda ve Şehir Tiyatrosu'nda çok iyi dekorlar çizen Duygu Sağıroğlu'nun o baştan savma dekoruna ne demeli?..

Oyunculara gelince... Muhakkak ki hepsi canla başla çalışıyorlar, rollerini de belki de seviyorlar, severek oynuyorlar. Ama ne yazık ki seyirciye sevdiremiyorlar, Nedret Güvenç, Doğan Bavli rollerine canla başla sarılan oyuncuların başında geliyorlar. İlk sahnede hayranlıkla seyrediyoruz bu çifti... Fakat sadece o kadar... Tanıl Ergün, Nilgün Kahraman, Tanju Çöğen, Çetin Akçan ve Levend Adan, Şehir Tiyatrosu'nun genç nesli arasında en çok gelecek vaadedenler...

Saime Avcıman ve Reha Kırıl "Evcilik Oyunu"nun en başarılı oyuncular... Hele Saime Avcıman'ın rollerine intibak kabili-

yetine hayran kalıyoruz. Muhip Arcuman ve Melahat Hasanoğlu, rollerinin istediği karakteri çiziyorlar. Fakat her gece, temsilden sonra Kadıköylüler, Tiyatro'dan çıkarken "Geçen seneki o sevmediğimiz oyunlardan sonra Şehir Tiyatrosu bu sezon başında "Fizikçiler" ve "Yarış Bitti" ile bizi ne kadar sevindirmiş ve ümitlendirmişti. Yazık o güzel günler yine sone erdi" diyorlar.

(Son Saat, 20 Şubat 1964)

"SEZUAN'IN İYİ İNSANI"

Bertolt Brecht ve Epik tiyatro... Yıllardır sözü edilen bu ünlü Alman yazarından, tiyatrosundan düne kadar ne biliyordu Türk seyircisi? Hemen hemen hiçbir şey. 1957'da Adalet Cimcoz'un çevirip yayımladığı "Sezuan'ın İyi İnsanı" vardı sade -bir de bu oyuna ekli üç öykü. O da yayımlanır yayımlanmaz, komünizm propogandası yapıyor, diye mahkemeye verilmiş, sonra temize çıkmıştı. Çıkmıştı ama Şehir Tiyatrosu'nda, Max Meinecke'nin rejisiyle, oynanacağı ilan edildiği halde provadan kaldırılmış, vazgeçilmişti oynanmasından (1958). Neden vazgeçilmişti o zaman? Altı yıl sonra, şimdi neden oynanıyor aynı sahnede? Bu nedenleri tartışacak değilim burada, ama son olaylar karşısında düşündüklerimi açıklamak isterim.

Herşeyden önce yasaların, hukuk düzeninin üstüne çıkarak bir sanat eserine saldırmak, önceden hazırlandığı belli olan, toplu bir hareketle oynanmasına engel olmak, ödevlerini yerine getirmekten başka bir şey yapmayan sanatçılara ve aynı geri düşünüşle aynı tepkileri göstermeyen seyircilere hakaret etmek, fikir ve sanat özgürlüğü olan bir memlekette kimsenin hoş göremeyeceği ilkel bir davranıştır.

Bu satırları yazarken, dört yıl önce Paris'te, Devlet Tiyatrosu'nun Milletler Tiyatrosu'nda verdiği temsillerden önce, tiyatromuz üzerine yaptığım bir konuşma sonucunda, Fransız dinleyicilerinden birinin yönelttiği soruyu hatırlıyorum: "-Türkiye'de Brecht'in oynanması yasakmış, doğru mu?" Doğru olmadığını söylemiştim o zaman. Ama bu sorunun neden sorulduğunu da anlamıştım. Şehir tiyatrosunun hatası oynayacağını ilan ettiği, provaya koyduğu "Sezuan'ın İyi İnsanı"nı o zaman oynamamış olmasıydı, şimdi oynaması değil.

Biz sanıyoruz ki bir takım oyunları oynamamakla, bazı yenilikleri denememekle o oyunlardan, o yeniliklerden yurdumuzda kimsenin haberi olmaz. Bu, tıpkı açık saçık bazı yerleri ya da bazı zararlı ideolojilerin faydalandıkları fikirleri var diye "Mesnevi"yi, Boccacio'nun hikayelerini, Eflatun'un "Devlet"ini dilimize çevirtip yayımlamaktan vazgeçmeye benzer. Unutuyoruz ki yeni kuşaklar, hele yabancı dili bilenler, hepsini

okuyorlar. Batı sanat çevrelerini yakından uzaktan izlemek imkanına sahip olanlar her şeyi biliyorlar. Atom çağı, her çeşit fikir ve sanat akımlarını yalnız Türkiye'ye değil, bütün medeni dünyaya ışık hızıyla yaymaktadır. Böyle bir çağda tiyatro sanatına yeni bir değerlendirme çabası içinde yeni bir şekil kazandıran bir akımı ve bu akımın öncüsünü bütün Avrupa, bütün Amerika yıllardır sahnelerine çıkarırken bizim bundan hala habersiz görünmezi normal bir şey olmazdı, hele tiyatromuzun Orta - Doğu'da en ileri tiyatro olduğunu söyleyip durur, bununla övünürken...

Bu konuda üzerinde durulacak en önemli nokta Brecht oynamanın ve epik tiyatroyu tanımanın bize bir şey kazandırıp kazandırmadığı olmalıdır. Burada da Brecht'in bilinen ideolojik eğilimiyle sanat eğilimini birbirinden ayırdetmek gerekir. Şehir tiyatrosu onun oyunları arasından "Sezuan'ın İyi İnsanı"nı geçmekle bu ayrıntıyı yapmış, ideolojik bakımdan en zararsız, propagandadan en uzak kalan, aynı zamanda epik tiyatro yapısının şemasını en iyi, en açık seçik veren oyununu sahnesine çıkarmıştır.

Kaynağını Asya tiyatrosundan, özellikle Çin tiyatrosundan alan Epik Tiyatro'nun getirdiği yenilik duyguya, "Illusion"a dayanan dramatik tiyatronun yerine kafaya seslenen "Anti-Illusioniste" tiyatroyu koymadır. Dramatik tiyatro seyirciyi, gerçekçi bir oyun ve dekor içinde, kendinden geçirir, büyüler. Epik tiyatro, tersine seyirciyi her fırsatta uyarır, gördüğü olayı yorumlamaya, kendi kendine bir yargıya varmaya zorlar onu. Onun için Epik tiyatro'da aktör rolünü "Yaşamaz", sadece "Anlatır" seyirci de tam bir bağımsızlık içinde, anlatılanlara göre düşünür taşınır, eleştirir ve hükmünü verir. Onun için Epik tiyatro'da ne bir vaka bütünlüğü, ne de o bilinen "Birlikler" kuralı vardır. Yazar seyirciye belli bir tema etrafında kopuk kopuk olaylar halinde, bir seri belgeler sunar; yargıcın önünde geçit yapan "Tanıklar" gibi. İşte seyirciyi, temsilin büyüsünden kurtardığı, onu gördüğü oyunu yorumlamaya, eleştirmeye ve kendi anlayışına göre bir yargıya varmaya zorladığı içindir ki Epik tiyatro bütün totaliter rejimlerde tehlikeli görülmüş, oynanması yasak edilmiştir.

"Sezuan'ın İyi İnsanı" Epik Tiyatronun bütün özelliklerini apaçık ortaya koyuyor. İnsanlara iyilik etmek isteyen Shen Te

ile mutlu bir insan aramak için yeryüzüne inmiş olan tanrıların başına gelenler, Brecht teorisinin kuralları içinde, insanoğlunun ilksiz ve sonsuz çilesini anlatır. Brecht'e göre insanoğlu rahata, mutluluğa ancak faydalı bir iş görerek "çalışarak" ulaşabilir. Kuru kuruya acımanın, bir emek karşılığı olmayan "yardım"ın ona faydadan çok zararı dokunur. Oyunun savunduğu ana düşünce budur. Bunun da toplumumuz için zararlı bir tarafı olduğunu ileri sürmek zordur.

Faydalı tarafına gelince, Epik Tiyatro unsurlarının oyun geleneğimizde eskiden beri varolduğunu bize göstermesidir. Metin And'ın ("Oyun" dergisinin son sayısında) etraflıca anlattığı gibi Brecht Karagöz'ü, hele Orta Oyunu'nu bilmiş, incelemiş olsaydı tiyatrosunun kurallarını çıkarmak için Uzak Doğu'ya, ta Çin'e kadar gitmesine lüzum kalmazdı.

Uzayan bu yazımı, "Sezuan'ın İyi İnsanı"nı akıcı bir dille çevirmiş olan Adalet Cimcoz'u, şiirlere şiir değeri kazandırmış olan Teoman Aktürel'i oyunu Epik Tiyatro kurallarına en uygun şekilde sahneye koymuş olan Beklan Algan'ı, David Pursley'le Mehmet Abut'un Çin'i hatırlatmakla yetinen o sapsarı hasırdan dekorlarıyla titreşim ve çağrışım yüklü müziğini, başrolde, yufka yürekli Shen Te'yi ve onun akılcı, sert mask'ini taşıyan Shui Ta'yi duru bir oyunla "oynayan" Ayla Algan'ı, yer yer duygulu bir oyuna kaymakla beraber Zihni Rona'nın sıcak, sevimli bir "anlatıcı" bir "pişekar" halinde oynadığı Sucu Wang'ı överek bitirmek isterim. Ama yalnız onlar mı? Bütün kadro Epik Tiyatro estetiği içinde çok ahenkli bir oyun çıkarmayı başarmış, Şehir Tiyatroları sahnelerinde nadir görülen bir üslup bütünlüğü yaratmıştır.

Şimdi bunca emeğin olgun meyvesi taşlanmak, nadir gerçekleştirilen bir sanat başarısından İstanbul seyircisi zorla yoksun bırakılmak isteniyor. Ama bu memlekette sağduyu kadar, fikir ve sanat özgürlüğü, demokratik düzeni koruyacak Devlet otoritesi vardır elbette. Türk tiyatrosuna yöneltilen bu çirkin saldırış, bu utanç verici zorbalık layık olduğu cezayı görmeli, oyun sahnedeki yerini almalıdır. Bunun tersini düşünmek totaliter rejimlerin karanlığına düşmüş olduğumuzu kabul etmek olacaktır.

(Milliyet, 29 Mart 1964)

"İÇERDEKİLER"

Ne güzel bir raslantı Küçük Tiyatro sahnesinde Oktay Rifat'ın "Çil Horoz"undan boşalan yeri Melih Cevdet Anday'ın "İçerdekiler"i aldı. Hemen belirtiyim bu belli bir çağın, belli bir kuşağın adlarını yanyana görmeye, işitmeye alıştığımız iki şairin oyun yazışı birbirinden taban tabana ayrı. Oktay Rifat'ın belli bir çevreyi, onun insanlarını, şairce yüceltişine karşın Melih Cevdet Anday oyununu belirli olmayan bir çevre ile daha soyutlaştırılmış bir durumun içine soktuğu kişileri us'un diliyle, eski Yunan düşünürlerinin soylu bir oyuna döndükleri açık kapı bırakmayan zorlamalı söyleşmeleriyle kuruyor. Belirli kimliği olmayan bir çevrenin dedim, gerçi kendine toz kondurmak istemeyen iyimser seyirci böyle süresiz tutukluluğun, kovuşturmanın yasalarımıza uymayan bir işlem olduğu gerekçesiyle oyunu bizden gayri bir toplumda tasarlayabilir. Oysa unutmayalım daha yakın tarihte bir yazarımız Avrupa'da yazdığı oyunun temsilinde bulunmak üzere bileti cebinde, Avrupalı ellerin alkışının tatlı sesini kulaklarında daha yola çıkmadan duyarken uçağın eşliğinde gitmekten alakonulmuştu.

Onbeş yirmi yıl önce yazarlarımız yapıtlarını tanıtan yazılarda binbir dereden su getirerek, onların "tezli" olmadığını söylemek gereğini duyarken günümüzde her yapıtta hangi toplum sorununa değinmiş diye yapıtın orasını burasını kurcalıyoruz. Bu bakımdan alırsanız Anday'ın oyunu böylesine bir sorun oyunu değil. Herşeyden önce sağlam bir tiyatro yapıtı. Temsil sırasında yanımda oturan bir yazar dostum kulağıma sürekli fısıldıyor: Fransa'da 1960'da yazılmış fakat oynanması yasak edildiği için ancak kitap olarak yayınlanmış ve İsviçre'de temsil edilmiş bir oyun bütün ayrıntılarıyla tıpatıp "İçerdekiler"e benziyormuş. Orada tutuklu bir Cezayirli, kovuşturmayı yapan da Fransızlar. Ama ne çıkar? Anday'ın oyunu öylesine bu benzerlikleri silip süpüren bir güce, kişiliğe sahip, yüzde yüz bizden olan bir oyun ki... Oyun iki bölüm, kuruluşu sanki iki ayrı oyun gibi. Her iki bölüm de zorlu bir ikilem üzerine kurulmuş, birinci bölümde siyasal bir bildirinin yayınlanmasından sanık 345 gündür tutuklu bir öğretmene baskının türlüşü yapılmakta, kendisinden ya bildiriyi yazının kendisi olduğunu, değilse kimle-

rin yazdığını ele vermesini isteyen komiserle tutuklu öğretmen arasında bir söyleşme, 345 gün tutuklu geçirilen günün basıncı bu bölümde çıkacak bir delik, gerilen yay gibi boşalacak bir yer aramaktadır. Bu öğretmen için taşkın cinsel tutkudur. Artık yalnız bir dişi olarak özlediği karısıyla yarım saatcık buluşmanın önüne geçilmez isteğidir. Öğretmenin 345 gün çektiğini biz bir saatin kısalığında ancak bu kavurucu, ilkel tutkuda en yeğin ve en yoğun olarak duyabilirdik. Komiser bu isteği sağlar, ancak gelen öğretmenin karısı değil baldızıdır. İkinci bölümde ikilem, karşılıklı yayılım ateşi gibi öğretmenle baldızı arasındaki sözleşmedir. Tıpkı komiserle olan bölümde olduğu gibi burada da gerçek zamanı aşan uzunlukta bir zaman içinde mantık bu söyleşmelerde değer ölçülerinin bir bir kapısı zorlanır. Öğretmen komiser gibi zorbalıktan tatlıya, duygululuktan alaycılığa, acındırmaktan kurnazlığa mantığın her oyunuyla baldızını karısının yerine kendisiyle yatmaya iteler, baldızı kendisine yöneltilen bu mantık oklarının yağmuruna, bu bozguncu saldırıya karşı sağ duyusunun, görgüsünün, yer etmiş ahlak anlayışıyla karşı durur, direnir. Ancak söyleşmenin hiç kaçamak deliği bırakmayan, gedik tanımayan amansızlığı her iki bölümde de iki yönlüdür. Baldız "içerdeki" gibi düşünmeye başlayıp, eniştesi ile yatmaya razı olurken, öte yandan öğretmenin ilkel tutkusu, boşalma isteği de ilkel değil fakat aydına yakışan bir yoldan yerine gelmiş, o da kendi payına düşeni almış, eski "dışardaki" yerini bulmuş, yeniden güven ve güç kazanmıştır. Sorgu artık yeniden başlayabilir.

Anday'ın bütün gereci söyleşme. Bu gereci hiç katkısız, bütün yalınlığıyla ustaca uyguluyor, uygularken, olaylar, kişiler, durumlar da beraberce kuruluyor. Bu kuruluşa bir geometri düzeni, bir yapı ustasının dengeliliği var. Söyleşmenin iki yanındakiler hem veriyor, hem alıyorlar, değiştirirken değişiyorlar da... İki bölümün her biri yalnız kendi içinde değil fakat birbirlerine göre de bakışumlu ve dengeli. Nitekim ikinci bölüm boyunca öğretmenin de yer yer komiserleştiğini, baldızın ise öğretmenleştiğini görüyoruz. Ancak salt söyleşme tiyatrunun olduğu kadar düşüncenin de güçlü bir aracı. Yazarın kendini her iki bölümde de söyleşmenin mantık dizisine, al-aşağı ediciliğine, kanıt üstüne kanıt getirmesine öylesine kaptırdığı oluyor ki, yer yer söyleşme eylemsiz kalıyor, cansız bir söz yığını, yalnız us'a seslenen sesler oluveriyor. Ama yazar bunu silkiniş-

le bir çocukluk anısının anlatılışı, bir telefon konuşması, ömründe balık tutmamışın balık avını canlandırışıyla yeniyor, bu da Anday'ın şair yönü. Anday arı Türkçesi'nin de ustası. Kısaca "İçerdekiler" ilgiyle seyredilen sağlam bir oyun.

"İçerdekiler"i sahneye koyan Nihat Akçan yazarı iyi anlamış, oyuna iyi bir akış, yürüyüş, rahat solup alıp vereceği bir düzen tanımış. Komiser'de Ahmet Evintan sırasında halden anlayan babacan, sırasında sertleşen, dikleşen mesleğinin duygularına nasıl bağlamış bir polis, sırasında telefonda üstüyle konuşurken önünü ilikleyecek kadar kalem efendisi, fakat her kalıp değiştirişte yerli bir polis olarak başarılı. Öğretmende de Yalın Tolga oldukça iyiydi. Çile dolduran ezik öğretmeni oldukça iyi veriyor. Yalnız oyununda yeterince bir canlılık, yer yer başkaldırışın sertliği, okumuş, aydın kişinin uyanıklığı, kabına sığmazlığı yok. Genç kızda Yıldız Arslan bu kişiliğin gerektirdiğini yeterince veriyor. Refik Eren'in iki bölümde aynı kalan oda dekoru, pencereden özlemi çekilen güneşli, kuşlu görünüşüyle oyunun fikrine uyuyor.

"BOZUK DÜZEN"

Geçen akşam Şehir Tiyatroları Fatih Bölümü'nde temsil edilmekte olan "Bozuk Düzen" başlıklı piyeste bulundum. Evvela eserin başlığı beni düşündürdü. Malum olduğu üzere bir eserin ismi o eserin bütünlüğünü hülasa eder. "Bozuk Düzen" bir hayatın kah bozuk, kah düzen yürümesi midir? Yoksa bozulan bir düzen midir? Piyesi seyrettikten sonra anlıyorum ki müellif, isimde ikinci manayı kasdetmiştir. Her manasıyla düzenli olması gereken bir hayat bütün safhaları ile bozuktur.

Eser güzeldir. Hiç tanımadığım Güner Sümer bana Çekof'u hatırlatıyor. Çekof nasıl eserlerinde daima yürüyen, dönen hayattan bir makas darbesiyle kesip aldığı bir film parçasını bütün realitesiyle ortaya koyuyorsa Güner Sümer de "Bozuk Düzen"i ile öyle yapmış ve tiyatronun edebiyatta tam tarifi olan "gayr-i hakikide hakikat" kanununa sadık kalmıştır. Eseri beğendim. Çok beğendim.

Babaları ölmüş, anaları hastahanede, biri kız, üçü oğlan, dört kardeşten ibaret bir aile bozuk düzenin dişli çarkları arasında uğraşıyorlar. En büyüklerinin işi bozuk, boğazına kadar borç içinde, ortancası bu rutinden kurtulmak için her şeyi kabule razı. Onda bütün benliğini futbola verdiği için kendinde hiçbir şey kalmayan bir avarelik var. En küçüğü hassastır, musikişinastır. Hüviyetini saran bir "kendini küçük görme" duygusunun tırnakları arasındadır. Kıza gelince: Sarhoş bir kocanın kahrını çekemeyecek haledir.

İşte bu dört kazazede hayatlarını kurtarmak değil de herkes gibi yaşamak hakkına malik olmak için Medüz'ün salına sarılan ümitsizler gibi çırpınıyorlar. Onlara kurtuluş ümidi veren salın tutunacak parçaları ufak aşk maceralarıdır. Zira bu badirede aşk var. Büyük kardeş bir kız seviyor, fakat bu kız bozuk bir düzendir, hususi hayatı ile badirelerde vücudunu satan bir fahişedir. Ortanca cici bir kız sever, kız da en küçük kardeşi sevmiş. Kızkardeş ise sarhoş kocasından boşanmak üzere kardeşlerine iltica eylemiştir.

Piyes bitiyor... Hususiyeti mevzuun muayyen bir neticeye bağlanmamasıdır ve eserin en güzel tarafı budur. Anne ölüyor, sarhoş enişteden kurtulmak için ona olan borç ortanca kardeş

tarafından sağlanıyor ve bu düzen biraz daha bozuk olarak devam ediyor. Ona istediğimiz neticeyi biz verebiliriz.

"Bozuk Düzen" mükemmelin fevkinde, pek tabii olarak belli belirsiz aksamalar var, fakat devede kulak kabilinden olduğu için bahsetmeği bile yakıştıramıyorum. Mesela ortanca kardeş Turgut rolünü yapan Doğan Bavli kendini çok antipatik yapıyor. Biraz daha sevimli olabilirdi. Mazlum Kiper'in bizim Müfit Kiper'le bir alakası var. Bu evlatlığa bir de kabiliyet eklediği için tebrike şayandır. Ergun Köknar sahnemizin en güzel konuşan zavallı babacığının yalnız ismine değil, sanat varlığına da varis olmuş.

Piyasta iki muazzam rol var: Kamarot Arif ve sarhoş Ragıp. Bir kaçakçı rolü olan Kamarot Arif'i Kemal Ergüvenç yapıyor. Ama ne yapıyor?! Adeta yaşıyor... Hayran oldum. Sarhoş Ragıp'a gelince bu rolü İsmet Ay'dan daha güzel oynayacak bir artist tasavvur etmiyorum. Bu iki rolün de piyeste mevcudiyetleri mahduttur. Fakat her ikisi de kanatlarını açtıkları zaman bütün eseri bir kartal gibi kaplıyorlar.

Nedret Güvenç, soluk siması, romantik edası ve sarhoş kocasının tahammül edilmez hayat düzensizliğini her şeye rağmen içine sindiren hali ile harikulade idi.

Hafızamın kudretine güvendiğime göre "Demet" rolünü yapan Ayşegül Devrim, komedide Vasfi Rıza ile "Tepeden İnme"de muvafakiyetin şahikasına uçan cici kızdır. O zaman onun sanattaki kudretini ve frenklerin "mukaddes ateş = feu sacré" dedikleri Allah vergisi istidadından bahsetmiştim. Ayşegül kızımız, büyük denizlerde seyrüsefer için yaratılmıştır. Bizim nüfus kağıdı oyun bozanlığı yapmazsa onu daha büyük rollerde alkışlamak isterim. Nur Sabuncu, Handan rolünde hüznün ile düzenli bir hayata iştihakı pek güzel tecelli ettirdi. Zaten onun kudretini Çin Çin'de görmüştüm. Ya Saime Arcıman? Bizim sanat topluluğumuzda onun kadar role intibak etmesini bilen artist az vardır. Neriman ablada fevkalade idi.

Türk tiyatrosunun "Bozuk Düzen"le dörtbaşı mamur bir esere malik olduğu kanaatindeyim.

(Milliyet, 26 Nisan 1965)

TÜRK TİYATROSU

Geçen yıl Şehir Tiyatrosu, İstanbul'un çeşitli semtlerinde 1277 temsil verdi. Bu 1277 temsilin 900 temsilini yerli yazarlarımızın 15 piyesi, geri kalan 377 temsilini tercümesi oynanan 10 eser teşkil ediyor.

Yerli yazarlarımıza teşekkürler ederken öz çocuklarının eserlerine bu büyük ilgiyi gösteren sayın İstanbullular'a da minnetle bağlılığımızı ulaştırırız. Bir mevsimde yalnız bir tiyatroda 15 Türk piyesi, bu şimdye kadar hiç görmediğimiz bir sayı.

Bir yönümüz böylesine gelişirken, tiyatronun bağlı olduğu İstanbul Belediyesi'nin Şehir Meclisi'nde tatsız tutsuz ipe sapa gelmeyen, onların bilgi ve ihtisas sınırlarını aşan ahenksiz sesler yükseldi. Bir bakıma iyi oldu. Çünkü bu sesleri çıkaranların tiyatro konusunda hiç bir şey, ama hiçbir şey bilmedikleri, hatta kendi görevlerini de iyi kavrayamadıkları ortaya çıktı. Bunları kendilerine açıklamayı, tarih önünde, kendime borç bildim. Bana bu fırsatı verdikleri, kendilerinden sonra geleceklere de ders olacağı için teşekkür ederim.

-2-

Baylar, bayanlar, niçin bilmediğiniz şeylere burnunuzu sokarak kendinizi küçük düşürüyorsunuz? Az çok okur yazar kişiler bilirler ki, tiyatro çok eski bir kurumdur. Tarihi, medeniyet tarihiyle at başı beraber yürür. Önümüzdeki yıl "*Delphi*" de, kuruluşunun 2500'üncü yaşı kutlanacak. Sizlerin, bu kadar eski bir geçmişi olan tiyatronun bugüne kadar geçirdiği çeşitli değişiklikleri bilmenize imkan var mı?

Kurulduğu günden bu yana tiyatrolar hürriyetlerini, özgürlüklerini muhafaza etmişlerdir. Her tiyatro, örgüt bakımından bazı yerde devlete, bazı yerde belediyeye bağlıdır ama, işine ve idaresine sanatçılardan gayrısı burnunu sokmamıştır. Çünkü tiyatro, *Aristophanes* zamanından beri topluma önderlik eder, devleti, hükümeti idare edenleri denetler. Her konuda yol gösterir. Görevi, *gerçeği, güzeli, iyiyi* tanıtmaktır. Bunu nasıl yapar, bilir misiniz? Şöyle: Gerçeği; yalancıların, mürailerin, yobazların, dalaverecilerin, gözü doymaz midecilerin ahlaksızlı-

ğını, kapkaçlığını, kalpazanlıklarını ortaya koyarak gösterir.

Güzeli; şallak kocalarla şıllık karıların çirkinliklerini çizinde-rek, maskelerini al aşağı ederek gösterir.

İyi; kötülüklerini arayıp bulup deşerek, teker teker halkın gözü önüne sererek gösterir.

İşte bunları görmek istemeyenler, daha doğrusu kendilerini bunlar arasında tanıyanlar aynaya kızarlar, sahneyi basarlar, bu eski bir adettir.

Aristophanes eserlerinde, o günkü cemiyetin en çok üstün-de durduğu konularla uğraşır, onlarla eğlenir, en önemli, en gözde insanları denetler, hicveder, yerer, hatta Tanrılarla bile eğlenirdi. Eski Yunan'da tiyatronun görevi, toplumun yararına güdülecek amacı çizmekti. Onun için *Eflatun*, Atina cumhuri-yetinin demokrasiyle değil, *Theatrocratie* ile idare edildiğini söylemiştir.

Resmi iktidar çevresinin dışındaki gerçek iktidar yalnız tiyat-rodıydı. Bugün dünyada basının yaptığı görevi tiyatro yapıyor-du. Gören göz, işiten kulak, söyleyen ağız, hüküm veren hakim, sorguya çeken savcı tiyatroydu.

Hiçbir devirde tiyatro, bu hükümet dışı eleştirme, denetleme yönünü kaybetmemiştir. Fransa'da *Molière*, sahte dindarları mürailikle suçlar. Almanya'da genç *Schiller*, "*Haydutlar*" piye-siyle "*Mannheim*" tiyatrosunun sahnesinden iktidardaki haydut-lara seslenirdi. Alman imparatoru; *Gerhart Hauptmann*' in "Dokumacılar" piyesini oynadığı için Reinhard'ın tiyatrosundaki locasını bırakmış, ama tiyatronun hürriyetine karışmamıştı. Hitler'in yüzüne; en parlak devrinde Marquis Posa'nın ağzın-dan, "Efendimiz, düşünce hürriyeti veriniz!" diye bağırın Berlin'de Deutsches Theater sahnesi olmuştu. En koyu istibdat altında bile tiyatro, her yerde, her zaman hürriyetini korumuş-tur.

Haydi bu zevat bunları okumadılar, duymadılar diyelim. Yakın yılların Türk Tiyatro tarihini de mi işitmediler? Memleketimizde tiyatronun çocukluk çağı sayılan senelerinde sarayın istibdadı, zaptiyesi, sansürü, zindanı, sürgünü altında bile tiyatronun Osmanlı imparatoruna başkaldırdığını, kafa tuttu-ğunu da mı okumadılar?

Vatan şairi Namık Kemal, başyazarlık ettiği "İbrat" gazete-sindeki ilerici yazıları için değil, Gedikpaşa Tiyatrosunda oynat-tığı piyesi için sürülmüştü.

1873 Nisan'ında Magosa'ya sürmek için Namık Kemal'i Gedikpaşa Tiyatrosu'nda yakaladılar, oradan alıp götürdüler. tiyatro her zaman olduğu gibi o günlerde bile öncülerin tek sığınağı olmuştur. her zaman, her yerde olduğu gibi gericileri ürküten, kötülerini korkutan niteliğini bugün de kaybetmemiştir.

O zamanlar padişahın emriyle saray başkatibi Ali Rıza Paşa tarafından Sadrazamlığa gönderilen şu mektuba bir bakınız:

".....

"Tiyatroda icra olunan oyunları tertip edenler tarafından asla ehemmiyet verilmeyip "hürriyet" kelimesinin dahi haddinden fazla kullanılarak birtakım münasebetsiz oyunlar oynandığından bundan böyle bunun gibi edebe uygun olmayan ve ahlak bozucu olan oyunların yasak edilmesine dikkat ve itina olunması..."

Bu vesika ile, Şehir Meclisinden tiyatroya dil uzatan ağız arasındaki benzerliğe bakınız bir kere!

Önce bilinmesi gereken şey şudur: Tiyatro, her gün değişen hükümetlerin, midecilerle dolan partilerin üstünde bir kurumdur. Toplum ona ancak "hürriyet"i, özgür çalışması için ödenek verir.

İstediğimiz zaman biz; İbsen'in "Halkın Düşmanı"nı oynar, çoğunluğu aldatan cahil belediye reislerinden örnekler gösteririz. İstediğimiz zaman biz, rüşvet alan memurları, bilgisiz maarif nazırlarını sahneye çıkarırız. Bunlar için ne Şehir Tiyatrosu'na, ne Devlet Tiyatrosu'na dil uzatmaya kimsenin hakkı ve yetkisi yoktur.

Şehir Meclisi üyelerinden birkaçı, eğer tiyatroyu özel çiftlikleri, sanatçıları da parayla tutulmuş kahyaları sanıyorlarsa, uyansınlar. Bu tiyatro, sanatçılarındır. Belediyeyle ilgisi, şehirliden vergiyi belediye topladığı ve tiyatro toplumun hizmetinde olduğu, bu vergiden payına düşeni belediye kanalıyla aldığı içindir. Tiyatro; hükümetlerin veya belediyelerin lütfuyla yaşayan bir arpalık değildir. Aldığı ödenek; topluma verdiği yüksek ruh ziyafetinin, seyirciye yaptığı eğitim ve kültür görevinin karşılığıdır.

-3-

Almanya bugün 233 tiyatrosuna 300 milyon mark veriyorsa, bu yardım tiyatroların "hürriyet" içinde çalışmaları ve özgürlük-

lerini koruyabilmeleri içindir. Nitekim son yıllarda hükümet ve yobazlar çevresinde büyük gürültüler doğuran Papalık aleyhindeki Hochhuth'un Stellvertreter piyesine karşı gericiiler tarafından yapılan ayaklanmalara rağmen oyunu kesmeyen, sahneden kaldırmayan, işte bu özgürlük ve hürriyet ruhudur.

-4-

Tiyatro; topluma doğru rotayı çizen bir pusula, memleketin kültür derecesini ölçen bir termometredir.

-5-

Bu konuda söylenecek, yazılacak çok şeyler var daha!

(Türk Tiyatrosu, Ekim 1965)

ÜÇ YERLİ, BİR YABANCI

Devlet Tiyatroları'nın Ankara sahnelerinde oynanmakta olan altı yerli oyuna Ankara Sanat Topluluğu ile Meydan Sahnesi'ndeki iki oyunu da katınca, 1965-66 tiyatro döneminin ilk dönü oyunları arasında Ankara seyircisi bol bol yerli oyun seyretmiş oluyor. Sayı çokluğunun güçlü oyunlar getireceği önyargısından uzağız elbette. Nedir ki, bu çoklukta yarı yarıya "görülebilir" oyun bulmak olanağı da doğabiliyor.

Bu yıl Devlet Tiyatroları'nın Ankara sahnelerinde ilk dönüde iki de yabancı oyun var. birisi, geçen yılın son günlerinde bir iki kez oynanan Anton Çekhov'un Vanya Dayı'sı, öteki de İrlandalı yazar J.M. Synge'in Babayiğit'i. Synge'in oyunu için söyleyeceklerimizi sona bırakarak önce üç yerli oyun üzerinde durmak istiyoruz bu kez.

Altındağ'da "Kördüğüm"

Senaryo diye Yeşilçam Sokağı'na göndereceği yerde yanlışlıkla Devlet Tiyatrosu'na göndermiş olduğunu düşündüğüm Kördüğüm adlı oyunu var Hidayet Sayın'ın, Altındağ Tiyatrosu'nda. Şunu hemen söylemeliyim: Altındağ çevresi seyircisi, bu oyunu çok tutacaktır. Şu var ki, orada bir tiyatro açılması düşünülürken, oraca çok tutulacak oyunlar değil, orayı aydınlatacak, Altındağ'a ışık götürecek oyunlar oynanması düşünülmüş olmalıdır. Düşünelim bir, Kördüğüm ne verecek Altındağlılara? Aralarındaki bağ koptu kopacak bir ailenin dört kişisi, baba, anne ve iki çocuk... Emekli öğretmen olan baba, birbiri üstüne geri çevrilen romanlarından biri basılacak da eve para girecek düşü içinde... Anne, olur olmaz yere sinirlenen, nedenini bilmediğimiz tedirginliğiyle ailenin öteki kişilerini de kendine benzeten biri... Kız ayrı bir dünyada, oğlan ayrı... Dört kişinin üçü, boyuna, karşısındakinin kendini anlamadığı savında... Derken, birdenbire anneye kalan bir "miras". Ev değiştirme... kızın, hayırsızın biriyle düşüp kalkması sorunu... bırakılması. Annenin, o yaşta, babanın başka biriyle ilgisini kurup, kendine erkek araması... kötü işlerin döndüğü bir parkta ya da ona benzer bir yerde ağına düştüğü, daha doğrusu,

ayağı ile geldiği bir erkekle birlikte oğula yakalanması... Oğulun yıkılışı... kızın, annenin gözyaşları... Bütün bunlar, şimdi ne olacak? sorusuna yer bırakmadan, veriliyor. Kişi, annenin kendini evin balkonundan atışını bile önceden kestiriyor. Bu ölüm olayı ile kördüğüm, büsbütün yerli filimlere dönüyor.

Bu konu, Altındağlıların yabancıları değildir. Perdede yüzlerce kez görmüşlerdi, bir kez de sahnede görmekle bir şey kazanmamışlardır. Tiyatrodan ille bir şey kazanılsın demiyorum ama, hiç değilse, anlatılan şey yeni olmalıdır ya da yeni bir yorumla verilmelidir.

Kördüğüm'ü Suat Taşer sahneye koymuş, babayı da oynuyor. Taşer, oyunu "alaturkalık"tan kurtarmak için hiç çaba harcamamış gibi geldi bana. Seza Altındağ'ın dekorları da baştansavma. Belli ki, sahneye koyucu da, dekorcu da, oyuncular da, sevmemiş oyunu. Bununla birlikte genç oyuncular, Ümit Kiper, Oytun Şanal, Dinçer Sümer, bu ağır melodramı biraz olsun hafifletmişler.

Bir hikayeyi oyunlaştırma, onu olduğu gibi sahneye aktarmaksa, yani sahnede hikaye anlatmaksa, bir şey diyecek değilim. Ama, hikaye ile tiyatronun ayrı şeyler olduğunu düşünüyorum ben.

Üçüncü Tiyatro'da Nazım Kurşunlu'nun, Refik Halid Karay'ın bir hikayesinden sahneye uyguladığı Yatık Emine'yi gördükten sonra, oyunun, oyun olarak yazılması gerektiğine daha çok inandım.

Kurşunlu, Yatık Emine'de Refik Halid'e körü körüne bağlanacak yerde sahnenin olanaklarını düşünseydi, sunulan oyun, yamalı bohçalıktan kurtulur, güçlü bir oyun olurdu. Oyuna hiçbir şey katmayan birtakım sahneleri ardı ardına ekleyip seyirciyi tedirgin edecek denli sık karanlık geçişlerle, sahne değişimleriyle, aslında yaman bir oyun çıkarılabilecek bir konudan yapısı zayıf bir oyun yapmak, tiyatroyu bilmesi gereken bir yazarda bağışlanılacak şey değildir.

Ankara'nın küçük bir kasabasında geçiyor olay. Adı yok yere kötüye çıkmış mutsuz bir kadının serüveni... ona bağlı olarak da, kaymakamı, jandarması, memuru, yerlisiyle, çok iyi bilinen bir küçük kasaba dünyasının sergilenmesi. Emine'nin kasabaya sürgün olarak gelişyle başlıyor oyun. Emine kasabaya geliyor ya, dokuza çıkıp da bir türlü sekize inmeyen adı daha önce gelmiştir... Kaymakam, jandarma komutanı, ilin

başlarına sardığı bir dert gözüyle bakıyor Emine'ye. Kasaba erkekleri cinsel çıkarlarına oyunca, kadınları ise, kendi kapanmışlıklarının acısını çıkaracakları bir nesne olarak görüyorlar. Kısacası, her haliyle itici bir çevrede kendini bir savaş ortasında buluyor Emine. Büyük kentteki kim kime dum duma yok burada; bir fısıltının bile ses olarak büyüdüğü, duyulduğu bu küçük kasabada, Emine'nin sonu ölümle biten çilesi örülüyor. Bir başınalığı kötüye kullanıyor, itiliyor kakılıyor, aç bırakılıyor... yalnızlığa, büsbütün yalnızlığa itiliyor. kemik bıçağa dayanınca da, genç kadının cesedi bulunuyor bir çukurda. Tam da, herkesin deli gözüyle baktığı, gerçekte tek olumlu kişi olan İsmail'in, onu bu baskı ortamından çekip almayı sağladığı sırada.

Dediğim gibi, oldukça iyi bir oyun çıkarabilecek bir hikayeden, Kurşunlu, gereğince yararlanamamış. Oyunun kuruluşundaki aksaklıklar yanında, örneğin baş kişi olan Emine de gerektiğince işlenmemiş. Arzuhalci İsmail, yer yer ondan daha öne çıkıyor, daha güçlü yaşıyor.

Sahneye koyucu Nihat Aybars, oyunun gerektirdiği çabayı göstermiş. Turgut Zaim'in dekorları da oyunun havasına bir bozkır kasabasını getiriyor. Yatık Emine'nin en iyi oyuncusu Tuğrul Çetiner. Onun yanında Tapucu'da Turgut Sarıgöl, İl. Yerli'de Ertekin Atakan, Hüsrev'de Haydar Ozansoy, Yatık Emine'de Tulay Artuk'un başarılarını da belirtmeliyim. Aclan Sayılğan'ın Zabita amiri, daha çok bön bir kapıcıya benziyordu.

Meydan Sahnesi'nde "Eşeğin Gölgesi"

"Keşanlı Ali Destanı" ve "Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım" adlı oyunlarının gördüğü ilgiden yüreklenen Haldun Taner, yeni bir epik oyun daha sunuyor seyircisine: Eşeğin Gölgesi. Epik tiyatro yöntemi yönünden ilk iki denemesinden daha başarılı olmakla birlikte, Taner tutarlılık yönünden o oyunlarının başarısına ulaşamamış göründü bana. Her haliyle geçmişte bir olaya günün noktelerini katmadan da bugüne ışık tutabilirdi Taner; hem öylesi, daha etkili olurdu.

Bir ülke var, "Aptalya" Bugünküne benzeyen yollarla zengin olmuş iki kişi ve onların çırakları, Ozan'ın girişinden sonra kendilerini tanıtırlar. Oyunun hikayesi başlar... Çıraklardan biri ötekinin eşeğini kiralar. Ağaçsız bir yerde, sıcaktan bunaldığı

bir sıra, mola verdiklerinde, eŖeğin gölgesinden yararlanır. Bunun üzerine eŖek sahibi, eŖeğin gölgesinden kira ister, "sen" der, "eŖeği kiraladın, gölgesini değil; gölge için ayrıca para vermek gerek." AnlaŖamazlar, iŖ kadıya gider. ark bir kez dönmeye baŖlamıŖtır, durmaz... kadı, yüksek kadılar katına, orası da yüce yüzler meclisine aktarır davayı. Bu arada seyirci, dönen dolapları, çıkarları aldatmacaları bir bir görür.

Taner, toplumdaki, özellikle siyasal alandaki çarpıklıkları pamuk atar gibi atıyor sahneye. Güldürerek vuruyor. Seyirciye, sahnede gördüklerinin bir oyun olduğunu, ancak bu oyun üzerinde, bu oyunun sunduğu Ŗeyler üzerinde düşünmesi gerektiğini söylüyor, uyarıyor onu, "bu gördüklerin, bu duydukların Ŗimdi de varsa, buna bir çare bulacak olan sensin" diyor ona.

Meydan Sahnesi oyuncularını, hafif oyunlardan sonra, bir epik oyunu yürütmekte biraz güçlük çekiyorlar; bir oynayıŖ birliğine ulaŖamıyorlar. Oynananın bir oyun olduğunu seyirciye aktarmayı hiç akıllarından çıkarmamaları gerekirken, dalıp gidiyorlar, yer yer de geliŖigüzel bir güldürü oynadıkları sanısına kapılıyorlar. Yönetmen ve oyuncu olarak etin Köroğlu, deęiŖik kiŖileri oynayan Yılmaz Gruda, Selçuk Uluergüven, Atalay Tanur, Zerrin Sümer, anılmaya değer.

Büyük'te "Babayiğit"

İrlanda ulusal tiyatrosunun kurulduğu yıllarda bir avuç yazarla birlikte çaba harcayan bir yazar olan John Millington Synge, beŖ altı yıl gibi kısa bir sürede yazıp ardında bıraktığı birkaç oyunla, dünya tiyatro edebiyatında yer almıŖtır. İlk iki oyunu birer perdeliktir. Daha bu ilk oyunlarından baŖlayarak İrlanda halkını yakından tanıyan, İrlanda folklorundan baŖarıyla yararlanan bir yazar olarak bilinmektedir Synge. Bir perdelik oyunlar arasında klasikleŖen Riders to the Sea (Denize Giden Atlılar) ve In the Shadow of the Glen (Vadinin Kuytusunda "Dereye Vuran Gölge) adlı oyunlarından özellikle birincisindeki Ŗiirsel tragedya, çoğu uzun oyunlarda bile bulunamayacak bir baŖarıya ulaŖır.

Synge'in, eleŖtirmenlerce en iyi oyunu diye bilinen The Playboy of the Western World (Batı İllerinin Hovardası), Büyük Tiyatro'da Babayiğit adıyla oynamaktadır. İstanbul'da da Küçük

Sahne'nin ilk yıllarında oynanmış olan oyunu dilimize Saffet Korkut çevirmiştir.

Synge, Babayiğit'te, babasını bir vuruşta öldürdüğünü sanarak köyünden kaçıp doğuya, İrlanda'nın doğusunda bir yere gelen, olayı ora halkına anlatınca bir babayiğitmiş gibi karşılanan oğul Mahon'un kişiliğinde, halkın duyulmadık şeylere olan ilgisini, düşe olan düşkünlüğünü vermektedir. Nitekim gerçek anlaşılınca, yani baba Mahon günün birinde çıkagelip de oğulun yalanları ortaya çıkınca, halkın gözünde oğulun babayiğitliği hemencecik suya düşmüştür. Pısırik, elinden hiç bir iş gelmeyen biri olan oğlunun kahramanlaşmasına şaşan baba, onu kuzu kuzu önüne katmak isteyince, oğul, başkalarının gözünde babayiğit olmanın önemini anlamış olacak ki, babaya "buyuracak" kişinin kendi olduğunu kabul ettirir, babası da öylesini istemektedir, eve dönmek üzere yola düşerler...

Oyunu sahneye koyan Ahmet Evintan, İrlanda halkının renkli yaşayışını sahneye getirmeye yeterince çalışmış. Batı illerinin hovardası oğul Mahon'u oynayan Ali Cengiz Çelenk'in yarı-kaçık biri diye sunulması oyuna daha yaraşacak rolünü güldürü öğeleri ağır basan biri olarak yorumlaması iyi olmamış. Çelenk, çok iyi bir güldürü oyuncusu. Ne var ki, Christopher Mahon'da yeteneğinin bu yönünü kullanması, ezmiş onu... Shawn Keogh'da Atilla Eldem, Baba Mahon'da Zafer Ergin, Dul Quin'de Melek Tartan, Margaret Flaherty'de Tomris Oğuzalp, James Flaherty'de Tomris Oğuzalp, James Flaherty'de Coşkun Kara başarılıydılar. Tarık Levendoğlu'nun giysi ve dekorları da iyiydi.

Ama, bütünüyle düşünülünce, Babayiğit'in oynanışındaki başarı ortaya aşmıyor.

(Türk Dili, 1965)

"KÖŞEBAŞI"

Batı Tiyatrosu'nun bizdeki serüveni şöyle bir yüzyılın içine sığışabilmektedir. Bu yüzyıllık serüven içinde yüzlerce oyun yazıldı, yüzlercesi sahne ışıklarını gördü. Bunlardan kalıcı olanları, sağlanmaya, korunmaya, Türk sahnelerinin demirbaşı olacak değerde olanlar var mıdır? İşte onsekiz yıl önce Devlet Tiyatro'sunda oynanan Ahmet Tecer'in "Köşebaşı"sı içinde bulunduğumuz ayda Altındağ Tiyatrosu'nda bu sınavı geçirdi. Biliyorum oyunu onsekiz yıl önce görenler Devlet Tiyatrosu'nun ilk kuşak oyuncularınca eserin çok daha güçlü oynandığını söyleyecekler, kimi zor beğenirler de günümüzün canlılığı içinde eskinin hüznünü, özlemlili havasını getiren bu oyunu mızımız bulacaklardır. Belki birincilere hak verilebilir ama ikincilere katılmıyorum. Devlet Tiyatrosu'nun ilk kuşak oyuncuları çağlarının bütün olumsuzluğuna, sınırlılığın rağmen daha iyi yetişmişlerdi, sanatlarına daha bağlıydılar. Önümde o günün rol dağıtımı duruyor. Bu sanatçılar o gün ne ufacık, tek tük sözlü rollere çıkmışlar. Bugünün sanatçıları bu sevgi, bu istek daha azalmış gibi geliyor bana. Eserin genel havasında küçük de olsa bir soluğu olmayı küçümsüyorlar. Bu coşkuyu, bu esirgemezliği paylaşan onsekiz yıl öncesinin seyircisi belki onsekiz yıl sonraki oynanışta bunu bulamamaktadır.

Ama oyunun kendisinde bu dayanıklılık yok mudur? Bence vardır. Yazarının tiyatro dergisine bir kaç satırda belirttiği kuşku ve kaygusu yersizdir. Eser gerçekten artık yazarının olmaktan çıkıp tiyatromuzun malı olmuştur. Kuruluşunun özgünlüğü, dilinin güzelliği, kişilerinin yerli yerine oturması, birbirleriyle ilişkilerindeki renklilik ve uyum, en önemlisi de bütün verdiği kendine özgü havanın çeşitli duygu perdelerinde uygun titreşimleri verebilmesiyle "Köşebaşı" az bulunur güzellikte eserlerden biri, genel anlamda bizim sahne klasiğimizdir.

"Köşebaşı" bir gün içinde İstanbul'un artık değişmeye yüz tutan özelliklerini içinde toplayan bir mahallesinin sanki bir tiyatro sahnesi gibi bu mahalle insanların acı tatlı, gülünç doku-naklı, buruk neşeli çeşitli olaylarının geçtiği köşe-başında oluşudur. Gün ağarmasıyla ilk seslerin duyulması, ilk kıpırtıların başlamasıyla akşamın hüznü havasına doğru oluşma bizi yalnız bir mahallenin yerelliği değil, sanki tüm İstanbul'u kucaklayan, biraz bütün memleketimizi, biraz da bütün insanoğlunun

alın yazısının okunurluğunu duyurabiliyor. Ufacık günlük olaylar arasında bir çocuğun doğumu, bir evlenme, bir ölüm gibi insanoğlunun yaşam zincirinin ana halkalarında birlikte tadılabilen bir yaşantı oluveriyor. Aynı gün içinde mahallenin yirmi yıllık Macit Bey'in ölümüyle Saffet hanımın düğünü seyirciye bir tiyatro olgusu gibi doğrudan doğruya değil de, çeşitli kişilerin tepkileri, düşünceleri, duygularıyla veriliyor. Aynı gün oraya yirmi yıl sonra aile ocağını bırakıp gitmiş olan Macit Bey'in oğlunun bir yabancı iğretiliğinde gelmesi, onun bu yere özlemi, yurtsama duygusu eserin bütün bu küçük ayrıntılarını birbirlerine gizli bir bağla birleştirip, gerçek havasını veriyor.

Yazarın da belirttiği gibi oyun biçim bakımından Karagöz, Orta oyunu gibi geleneksel seyirlik oyunlarımızın yapı özelliğinde. Oyun tıpkı onlarda olduğu gibi toplumu, yer zaman ve insanları bakımından bir mahalle ve tiplerin geçidine dayanan bir soyutlaştırma ile veriliyor. Oyunu yazarın ağzından konuşan bir anlatıcı, mahallenin bekçisi açıp kapıyor. Oyunun eksen kişileri tıpkı bir Pişekar Kavuklu veya Hacivat-Karagöz karşıtlığı içinde ortaya çıkan Bakkal ile Kahveci. Gene mahallenin Beybaba, Beyağbey gibi asal kişilerinin yanı sıra değişik uğraşlardan, değişik huy ve özelliklerden, değişik ağızları konuşan yedek ve ikincil kişiler serpiştirilmiş.

"Köşebaşı'nı onsekiz yıl önce Mahir Canova sahneye koymuş, dekor ve giysilerini de büyük sanatçı Turgut Zaim çizmişti. Bugünkü "Köşebaşı"nda da onların adlarını yeniden buluşturmak temsilin yararına olmuş. Mahir Canova bu elliye yakın kişisi olan eseri bir orkestra yöneticisi veya ressam ustalığıyla dengeli, uyumlu bir izlenim birliği içinde başarıyla sunuyor, her ayrıntı, her oluntu yerli yerini buluyor. Turgut Zaim'in her zamanki şiirli dekoru İstanbul'un bu kıyı mahallesinin renklerini getiriyor. bazı küçük rollerin aksamasına karşın önemli roller başarıyla oynanıyor. Bu arada Bakkal'da İlyas Avcı, kahvecide Yıldırım Onal, Beyağbey'de Aykut Sözeri, Beybaba'da Aclan Sayılğan başarılı. Saim Alpago'nun Muhtar Ağabeyi'yi oynayışı büyük bir sanatçının küçük bir rolü ne ustalıkla canlandırabildiğine güzel bir örnek. Yalnız çok önemli bir rol olan ve eserin hüzünlü havasını vererek bir izlenim birliği sağlayacak Yabancı'da Aktan Günalp değil mahalleye temsile de yabancı düşüyor. Seçkin eser, başarılı bir düzen ve oynayışla sunuluyor.

(Ulus, 20 Ocak 1966)

Ömer ATİLA (Atilla SAV)

"MIKADONUN ÇÖPLERİ"

Kent Oyuncuları, başkent seyircisinin her zaman en çok ilgi gösterdiği konuk topluluktur. Temelinde sevgi var bu ilginin. Kenter kardeşlerin, ta Devlet Tiyatrosundaki çalışmalarından alıyor kökünü bu sevgi. Ancak Kenterlerin bu sevgiyi sürekli başarılarıyla besledikleri de ortada. Her yıl Ankara'ya gelişlerinde dram sanatı bakımından ilgi çekici bir gösteri sunuyorlar.

Bu yıl Kent Oyuncularının getirdiği oyunlardan birinin Kent Oyuncuların oyun dağarcığına nasıl girdiğine şaşmamak elde değil. Gabor Von Vaszary'nin "Bir Aşk Hikayesi" herşeyiyle ortanın altındaydı. Aynı turnenin öbür oyunu ise bir Türk yazarının eseri: "Mikadonun Çöpleri".

Anday ilk ününü şiirde yapmıştı. Sonra deneme ve düzyazıya geçti. 1947'de Devlet Tiyatrosu'nda oynanan ilk oyunu "Kıskançlar" sıradan bir güldürüydü. Uzun bir susuştan sonra 1965'te "İçerdekiler" geldi. Şimdi de "Mikadonun Çöpleri"

Uzayda birbirleriyle rastlaşan iki kuyruklu yıldız gibi karşılaşan iki insan. Bir kadınla bir erkek. Anday'ın dramının kişileri olan "Erkek" ile "Kadın" oyun için gerekli bütün karşıtlıkları sağlıyorlar yazara. Özellikleri yanında, çok genel ve ortak çizgiler de getiren bu iki kişi hem yazarın düşüncelerini somutlaştırma vesilesidir; hem de pek çok benzerlerinin birer örneği.

Erkek'le Kadın'ı bir araya getiren bir raslantıdır. O karlı gecede kucağında çocukla sokakta bekleyen Kadının önünden geçmeseydi Erkek, birbirlerini bir daha nerede göreceklerdi? Ama yalnız raslantı değildir onları bir araya getiren. Onlar birbirlerini aramasalardı o anda, Erkek Kadın'ın varlığından bile haberli olmazdı. Geçer, giderdi önünden. Ya Kadın? O da belki donardı. Belki de geldiği yere dönerdi. Ya da, kendisinden başka türlü yararlanacak birisi çıkardı karşısına.

Bu iki insanın birbirlerini aramalarının sebebi ise konuşmak ihtiyacı. Kadının dediği gibi "karşılıklı, fakat tek başlarına konuşma" ihtiyacı. Bu konuşma iki saatlik oyunu kuruyor. Yalana çok benzeyen doğrular söylüyorlar, doğrudan ayırtedilemeyen, yalanlara karşılık. Gerçekten çok yapıntı gibi duran, herşeyiyle "oyun" olan bu düzen gerçekte "hayat"ın ta kendisidir. Sevginin hep alttan alta beslediği akıl düzeyinde bir dialog düzeni.

Bu bir araya geliş, iki insanın yaşantısında bir gecelik bir

karşılaşmadır. Umulur ki, o gecenin sabahında Erkek de Kadın da ayrı ayrı yönlerde yaşamalarını sürdürmek üzere ayrılıp gideceklerdir. Bir süre sonra görüntüleri alkol buğusu içinde, düşle karışık bir gerçek gibi gözükecektir. Bir daha birarada bulunamayacakları, o geceyi aynı dolgunluk ve yoğunlukla tekrar edemeyecekleri açık. Fakat artık ikisi de karşılaşmalarından önceki kişiler değildir. Birbirlerinin kişiliklerine, yaşantılarına bir katkıda bulunmuşlardır o gece. Özellikle Kadın. O güne kadar kendinden hiçbir seçme yapmamış olan Kadın çok önemli bir şey öğrenmiştir o gece. O zamana kadar kendini mutlu sanmıştı; mutluluğun ne olduğunu bilmeden, anlamadan; mutlu olmadığı bir görev saydığı için mutlu sanmıştı kendini.

Erkeklerle konuşarak, tartışarak, düşünerek geçirdiği saatler ona var olmadığı öğretmişti. İnsanlar "kendilerini var etmeği bilmedikleri için yok oluyorlar" diyordu Erkek. "İnsanın başına gelenler değildir önemli olan, başına gelenlere karşı ne yaptığıdır" diyordu.

Erkek, ona aynada yüzünü göstermişti. Bu yüze bakmayı öğretmişti.

Aslında bu karşılaşma bir defalık bir sığınmaydı. İnsanı değiştirip, bırakan bir sığınma.

Anday bu noktada çağdaş Varoluşçuluk felsefesiyle aynı düzeye çıkıyor. Yüzyıllardır insanloğlu mutluluğu arıyor, yaşamasının sebebini, gerçeğini arıyor. Antolojik bir araştırma, bir denemedir Mikadonun Çöpleri.

Çöplerle oynanan bir oyun bu Mikado. Sırayla oynanan türden oyunlardan biri. Çöpleri sarsmadan almağı başardığı sürece oyuncu, oynar, sırasını sürdürür. Oyuncunun başarısı topladığı çubukların sayılarıyla belli olur. Oyunun kuralı basittir. Çok taplayan kazanır. Bütün oyunlarda olduğu gibi.

Anday bu iki saatlik dialogla ve iki oyun kişisiyle kuruyor oyununu. Dramın ana öğlerine yaslanıyor yani. Dramatik oyunculuklara çok sığınmıyor. Bu bakımdan kullandığı biçim, söylemek istediği öz'e çok uygun. Alışlagelmiş dramatik yapıyı sık sık aşıyor. Fakat bulduğu biçim, söylemek istediğine öyle uygun düşüyor ki; bu bozmanın ustaca olduğunu kabul etmek zorunda kalıyoruz. Böyle bir bozma ancak ustaca ve bilinçli bir çalışma olabilir.

Anday bir düşünce oyunu yazmak istemiştir. Oyun kişileri aslında birer vesiledir onun için. Fakat bu onu büyük tehlikeye düşürmüyor. Kuru bir dialog yazmaktan koruyor kendini. Akıllı beşeri öğelerle büyük bir ölçülülükle karıştırıyor. Sırf dialogun

dram olmadığını bildiği gibi; akıl düzeyinde bir oyunda duyguya çokça yaslanmanın dramı yozlaştıracağını da gözden kaçırmıyor. Dialogun ustaca ve söylevciliğe kaçmayan sağlam dokusu; Anday'ın zorlamasız, arı dili; oyunun felsefi ve beşeri özü Mikadonun Çöpleri'ni yüksek düzeyde bir oyun saydırıyor.

Oyunun en belirli kusuru, belki de, aynı motiflerle oluşturup sağladığı gelişimde bir kısım motiflerin tekrarından kaçınarak oyunun biraz kısaltılması imkanının kullanılmayışıdır. Oyunun sonuna doğru yalanlar'la gerçekler'in gereğinden çok tekrarlandığını hissediyor seyirci.

Tiyatromuzda az denenmiş bir türü ikinci kez deniyor Anday. Denendiğinden de az başarıya ulaşmış bir tür bu. Aslında Batıda da başarılı örnekleri sayılı bu türün. Kolayca dialog canbazlığına ya da Eflatun'un dialoglarının kuruluşuna düşme tehlikesi bekliyor yazarı. Anday'ın bu türdeki başarısı tiyatro ve propaganda esnaflığının yazarlarımızı "kolay"ın tuzağına düşürdüğü bir dönemde "soylu"nun, güç başarısının örneği oluyor.

Mikadonun Çöpleri'ni yazarından sonra ikinci kez yaratan şüphesiz Yıldız ve Müşfik Kenter'di. Yıldız Kenter her zaman soylu oyuncudur. Ama Mikado'da oyunun özünü daha iyi yakalayan Müşfik Kenter oluyor. Daha iyi yakalayan ve yaşayan. Oyuncuyu ustalığın tuzağına düşüren yönleri var oyunun. Özellikle iki kişilik oyunlarda bu türden tuzaklar hep vardır. Oyunun güçleştiği yokuşlarda, sert dönemeçlerde oyuncunun bu tuzaklara sığınması kaçınılması güç duruma girer. seyircinin beklediği, sevdiği aktörden beklediği, istediği virtüozite gösterileridir bunlar. Oyunun güçlüklerini, derinliklerini fethetmek yerine oyuncuyu küçük hileciklerle seyirciyi fethetmeye zorlar, sürükler. Ancak soylu oyuncu direnebilir bu kolayın akıntısına. İyi oyuncu bu yol çatalındaki seçimleriyle var olur sanatında. Müşfik, iki saat boyunca hemen hiç kolay'ı seçmeden oyunu yaratmaya, onunla var olmaya çalıştı. Güç'ü seçti; başardı.

Kent Oyuncular'ın sunduğu Mikadonun Çöpleri, oyun ve oynanış bütünü bakımından sıradanı, olağanı aşmış önemli bir tiyatro olayı bence.

EVLERE ŞENLİK: "KAYNANAM NASIL KUDURDU"

Ülkemizde, son yıllarda, kültür hayatında bir kendine dönüş ulusal kaynakları arayış ve değerlendiriş çabası başladı. Kişiliğini bulma gayretleri, iyi bir geleceğin başlangıcı sayılabilir. Edebiyatta, tiyatrodaki, bilim alanında, aydınların arasında böyle bir kıpırdanış duyuluyor artık.

Devlet Tiyatrosu, Küçük Tiyatro sahnesinde, Necdet Ökmen'in Hüseyin Rahmi'den oyunlaştırdığı "Evlere Şenlik, kaynanam nasıl kudurdu?" oyunu ile böyle bir çaba gösteriyor. Ama, bu çabayı tartışmak gerek tabii. Hüseyin Rahmi, güçlü gözlemi, sanatçı kişiliği, çizdiği tipleri ve tanımladığı eski İstanbul yaşamıyla edebiyatımızın -hala- sevilen yazarlarından biridir. Onun, kıyıda-köşede kalmış bu romanı da psikolojik tahlilleri, renkli tipleriyle tutunmuş ve son yıllarda iki kere oyunlaştırılmıştır. Necdet Ökmen de, özüne dokunmadan, yazarın anlatımına sadık kalarak, eseri oyunlaştırmak istemiş. Fakat, söylemek gerekir ki, hata etmiş.

Bir roman, kopya usulü oyunlaştırılmaz. Çekirdeğin etrafını doldurmak, Necdet Ökmen'e ait olmalıydı. İnsan, ister istemez, iki yıl önce AST'ın Hüseyin Rahmi'den oyunlaştırdığı bir oyunla karşılaştırıyor. Adı "Kuyruklu Yıldız Altında İzdivaç"tı oyunun, ama konu daha ziyade şimdiki romana dayanıyordu. "Kuyruklu Yıldız Altında" bir isim, bir motifti. Yazar katkılarda bulunmuş, budamalar yapmış ve başka romanlardan motifler alarak, bütünüyle bir Hüseyin Rahmi getirmişti karşımıza. Aynı zamanda rejisörlüğü de yükselen Güner Sümer, dekoruna ve makyajına kadar, Hüseyin Rahmi'yi yaşıyor, onun özünü yansıtabiliyordu. Ama oyunlaştıranın, hem yazar, hem sahneye koyucu olarak, oyuncularında sanatçı kişiliği bütün ağırlığını duyuruyordu. Modern bir yorum yapılmıştı, modern bir "alaturka" çalışma vardı karşımızda.

YAZIK OLDU HÜSEYİN RAHMI'YE !

Aynı konuyu, bu sefer daha basit, daha sıkıcı, daha amaçtan uzak bulduk. Yazarın, yani Hüseyin Rahmi'nin yediği en büyük darbe, sahneye aynen, roman sayfalarından aktarılması

olmuştur, denilebilir. Kısacası eser, tiyatro sahnesinin, kendisine giydireceği erguvan cübbeden yoksun kalmıştır. Salih Canar'ın memur kafalı, yaratıcı hiçbir yönü olmayan rejisi de metnin kuruluşunu giderememişti. Hüseyin Rahmi'nin, vaktiyle Şehir Tiyatrolarında oyunlaştırılmış eserlerin uğradığı başarısızlıktan ileri gelen şikayetini, sağ olsaydı tekrarlayacağına hiç şüpheniz olmasın. Dekor, otantik bir Türk evinin havasını yansıtmaktan uzak olduğu gibi ressam Turgut Zaim de, inanılmayacak derecede başarısız, zevksiz, ne renk, ne de çizgi yönünden tutarlılığı olan bir dekorla rejinin başarısızlığını tamamlıyordu. Hüseyin Rahmi'nin böylesine katkısız ve zayıfça aktarılmasından çok, Turgut Zaim'in böyle bir çalışmayla seyirci karşısına çıkması, doğrusu üzüntü yaratıyor. Ama bu başarısızlığın büyük nedeni, dekoratörün tabi olduğu rejisör ve yazara aittir. Sümer'le Zaim elele vermişler, Türk kültürünün iki değerli kişisini, Sümer'le Zaim'i tiyatro sahnesinde yerden yere vuruyorlar adeta!..

Rejinin sağlayamadığı bu modern "alaturka"lık, yorum için çaba gösterilmesi, oyuncuların da yönsüz hareketine sebep oluyordu. Makbule'de İlkay Saran ve Zihni'de Haşim Hekimoğlu, renkli bir oyun veriyorlardıysa da, bir "takım oyunculuğu" göze çarpmıyordu. Pınar Çelebi, Vehibe'de, kişiliğinin çerçevesini yeterince belirleyip dolduramıyor ve daha ziyade "ezberci" kalıyordu. Azmiye'de Şerif Sezer, ses tonuyla bile rahatsız ediciydi. Oysa AST'da, Rana Cabar, bu rolü bambaşka, başarılı bir hava içinde vermişti. Şerif Sezer, belli bir yorum yapmamış, kişiliğinin renkli ve yergici yanlarını bu yüzden belirtmiyordu. Yılların değişmeyen aktörü Ejder Akışık, harun rolünde rahatsız ediciydi. Seyirciyle arasında sempati sağlamıyor ve işi, nefes oyunlarına başvurarak yürütmeye çabalıyordu. Hoca Kadir'de Cengiz Yılmaz, kişiliğinin vurgulanacak yönlerinde ne kadar yapmacıksa, olur olmaz noktalarda da yapmacıktan doğan abartmalara başvuruyordu.

Perde açılır açılmaz, oyun bu havayla başladı ve zaman zaman da amatörce sürdü gitti.

(Forum Haziran 1968)

KIVIRCIK PAŞA

Ergun Köknar ile Suna Pekuysal'ın kurdukları "Üsküdar Oyuncuları" topluluğu Üsküdar'da Sunar Sineması üstündeki küçük salonda Kıvırcık Paşa'yı oynuyor. Kıvırcık Paşa Sermet Muhtar Alus'un gene bu adını oyunlaştırılmış onun da sağdan soldan birtakım katkıları olmuştur oyunlaştırmaya, denebilir. Çünkü oyun bayağı "çuk oturmuş" Sınırlı ilişkiler içinde başarı-lacak bir iş değil. Daha çok bir amatör heyecanının izlerini taşı-yor, severek isteyerek topluca yapılmış candan bir çalışmanın ürünü gibi.

Basit bir oyun "Kıvırcık Paşa". Yozlaşmış konak yaşayışını abartarak gülünçleştiren bir kaba komedi. Bugüne baskısı olan bir yaşayışın eleştirisi değil. Bu bakımdan yalnızca hoşça vakit geçirme amacıyla sahneye konmuş. Öylesine ki oyunun kötü kişinin bile canayakın bir kişi havasına bürünmesine göz yumulmuş.

"Üsküdar Oyuncuları"nın kendilerine çizdikleri belli bir yol var. "Bizim öz malımız, kendi tiyatro eserlerimiz" diye adlandı-rıldıkları oyunları oynamak kararındadır. "Merhaba" yazılarında bunu şöyle belirtmişler:

"Bunun için eski yeni yazılmış Türk oyunlarını tarıyoruz. Oyunlaştıracak milli romanlarımızı araştırıyoruz. Böylece oyun kitaplığımız gün geçtikçe Şinasi'nin, Recaizade'nin, Teodor Kasap'ın, Ahmet Mithat'ın, İ.Refik Ahmet Nuri'nin vb. eserleri ile zenginleşiyor. Oyun seçiminde yazıldığı günden beri oynanmamış ya da unutulmuş olanlara öncelik veriyoruz. (...) Seçtiğimiz oyunları, geleneksel oyun tarzımızı batı tekniği ile birleştirerek sahnelemeye çalışacağız. Amacımız dünyaya açık, evrensel ama hep bizden olan bir tiyatro biçimine ulaş-mak."

Bu yol doğru mu? Tartışılabilir. Bence, birçok bakımlardan yanlış, üstelik sakıncalı. Ama bir tiyatro kendine bu yolu seçer-se, bu kimseye bir şey kaybettirmez, önemli bir deney yapılmış olur. Tiyatro sanatı açısından çok şey kazanılır, çok şey öğreni-lir. Ama sanatları gününden koparma, toplumsal etkililiklerin-den uzaklaştırma tehlikesi büyük olan bu gibi deneyler yaygınlaşma eğilimi gösterirse, "Türk Tiyatrosuna giden yol

budur" gibi sözler edilirse (ki "Üsküdar Oyuncuları"nın böyle bir savları yok şimdilik), o zaman gereken tartışmalara girmek, uyarıcı karşı çıkışları yapmak gerekir.

Kıvırcık Paşa tam anlamıyla "Üsküdar Oyuncuları"nın amacına uygun bir örnek olmuş. Geleneksel oyun tarzınız rahatça, özellikle sahnelenme yönünden, batı tekniği ile birleştirilmiş.

Ergun KÖKNAR'ın oyunu benim seyrettiğim gün, aşırı ölçülülük, kendini sürekli denetlemek yüzünden mimiklerinden bir çekingenlik, bir tutukluk, bir "akıp gidememe" vardı, ama havasını bulduğu zamanlar çok çok iyiydi.

Oyunun ikinci ünlü kişisi Suna Pekuysal rahat, geniş, kendinden emin oynayan, seyirciyi etkisine alma gücü yüksek bir "kaba komedi" oyuncusu. Yalnız hayli ilginç bir yanı var bu oyuncunun, yakalanması da, anlatılması da güç bir özelliği var. Sahnede yer yer "su koyverircesine" kaba komediye kaçıyor. Ama o anlarda bile arkadan arkaya yürüttüğü ince bir oyunla rolünün gerektirdiği kişi (bu oyunda bir hanımefendi) olarak kalmayı başarıyor. Suna Pekuysal'ın bu yanını Kıvırcık Paşa'da sezdim ilk. Başka oyunlarını da bu açıdan izlemek gerekir.

Gelelim Nişan Hançer'e. Çok eskiden beri tanıdığım bir kimse bu oyuncu. Ortaokulda birlikte okumuştuk. Tam bir hababam sınıfı öğrencisiydi. Halkevleri'nden amatör tiyatro çalışmalarına da katılırdı. Sonra film çevirir oldu. Hiç merak etmedim Nişan Hançer'in filmlerini. Sıradan şeylerdir diye düşündüm. Sonra birden bire Kıvırcık Paşa'da Şehri rolünde Nişan Hançer'i programı okurken küflenmiş bir Halkevi oyuncusu canlandı kafamda. Bütün olumsuz yargılara yönelik bir bekleyişin üstüne açıldı perde... ve tam anlamıyla bir "yardakçı" rolü olan Şehri'de Nişan Hançer mimiklerini, sesini son derece ölçülü, ustaca kullanışı, sahne hareketlerindeki rahatlığı, hiçbir durumda gerçek dışına düşmeyişiyle şaşırtıcı bir başarıya ulaştı. Bence, Ergun'u da, Suna'yı da "aştı", tek sözcükle. Bu oyuncunun ayaklarındaki yumuşaklığı hiç kimsede görmedim diyebilirim.

Tirifelek'de Gülgün Akansu çekingenliğine karşın umut vericiydi. İyi bir ön hazırlığı var. Sahne yatkınlığı kazanabilirse başarılı olabilecek bir aday oyuncu.

Abdülgani ile Hürmüz rollerini oynayan Sadi Kanitürk ile Nezihe Kanitürk'e ise oyunun genel havasına, batı tekniğinden

yararlanan sahneleme düzeninin yarattığı havaya uyma çabaları dolayısıyla büyük saygı duydum. Geleneksel oyun tarzımızın yanı sıra, geleneksel sahneleme tarzımıza da etle kemik gibi yapışık olan bu yılanmış oyuncular "dünkü çocuk" bir sahneye koyucunun isteklerine örnek alınacak bir oyun disiplini ile uymaya çalıştılar.

(**Yeni Dergi**, Haziran 1969)

KAÇAK

"İşim, eşim ve evim dışında her şey bana vız gelir. Başımın üstündeki çatı tutuşmadıkça hiçbir şeye aldırman" diye düşünenler pek çoktu. Özellikle İkinci Dünya Savaşından önceki günlerde Avrupa, bu düşüncedeki insanların çokluğu ile Hitler'in saldırılarına elverişli duruma girmişti. Max Frisch'in "Saf Adam ve Kundakçılar" oyununda işlediği bu temayı Avusturyalı yazar Fritz Hochwalder daha değişik bir teknikle, biraz daha başka bir açıdan ele alıyor.

Kendi küçük dünyaları içinde yaşamayı amaç edinen, dünyanın büyük problemlerine burunlarını sokmadıkları için iyi insan, iyi yurttaş olduğunu sanan insanlardan birinin evine, bir dağ sınırı bekçisinin karısının odasına bir gün bir kaçak girer ansızın. Bu üç kişinin yaşantısını allak bullak eden bir tesadüften dramatik bir eser çıkarmaya çalışıyor yazar. Hochwaelder'in oyununda zaman ve ülke bakımından bir soyutlama çabası var. Kişilerde de öyle. Buna bir genelleme çabası demek belki daha doğru. Fakat oyunun 1945 yılında yazıldığı, yazarın da Hitler'in baskısından kaçarak İsviçreye sığınmış bir Avusturyalı olduğu düşünülünce asıl söylemek istedikleri bütün açıklığıyla ortaya çıkıyor.

Dağ bekçisinin evine giren kaçak da, aslında büyük meseleler peşinde olan bir ülkücü, bir devrimci değildir. O da kendi halinde, sıradan bir insandır. Saldırgan ve zalim diktatör, ilk ağızda azınlıkları toplayıp maden ocaklarına gönderirken, günün birinde sıranın kendisine de geleceğini düşünerek uyanmış değildir. Tam tersine kendini sürülmenin içinde bulunca düşünmeye başlamıştır. İnsanlığını hatırlamıştır. Ancak o zaman "Kaçak"lığı seçmiştir. Fakat aslında "kaçak"lar, bütün insanlığa yöneltilmiş, silahın tetiği olurlar. O zaman, Bakın Hochwaelder Bekçisi'nin ağzından ne diyor:

"... Şimdi anladım. Ben her şeyi ters yaptım, ters. Sadece kendimi düşündüm, hep kendimi... Başkalarının başına gelenler, etrafımda olup bitenler bana vız geldi. Karım, evim, görevim. Yalnız bana ait olanlar. Benim olanlar. Ötekilerin kuyularının nasıl kazıldığını seyrederken, bana ne, benim kuyum değil ya dedim. Oysa şimdi anlıyorum. Kuyu kime kazı-

lırsa kazılsın seyreden er geç içinde düşmeye mahkum. Evet sonunda o da kuyuya düşecek. Bunu düşünmek bile işime gelmiyordu. aslında kaçak benim. Ben. yıllarca her şeyden kaçan sonunda yakalanır. Kaçacak başka yol olmadığını kabul etmek zorunda kalır."

Bu sorumluluk anlayışı bir noktada bizi Sartre ve öbür Varlıkçı yazarlarla karşı karşıya getiriyor. Zaten onları da "insanın sorumluluğu" ve "insan kendini seçerken, bütün insanları da seçer" düşüncelerine getiren biraz da Hitler'in dünyayı sürüklediği serüven olmuştu.

Hoechwaelder, oyununa ilgi çekici bir tema, bir öz bulduktan sonra bu özü işlemek için elverişli teknik olarak dramatik tiyatroyu seçmiş. Teknik bakımdan çok usta olduğu söylenemez. Aslında merak unsuru güçlü bir öyküsü var. Fakat oyuna gerekli dramatik yoğunluk ve gerginliği verdiği söylenemez. Daha doğrusu, bu gerginlik ve yoğunluk yapma kalıyor. Ancak kısa bir tek perdelik oyuna yetecek malzemeyi uzatıp, esnetmekle ilk yanılsı yapıyor. Sonra, aslında gerilim sağlayan unsurlar olmamakla beraber bazı durumları zorla yaratıyor, uzatıyor. Sonra da oyunu bunlara yaslıyor. Tabii, dayanaklar çürük olunca oyun da gücünü yitiriyor. Bir örnek verelim: İkinci perdede, gerilimi sağlayan durum, Kadının Kaçağa, bekçinin karısı olduğunu zamanında söylememesidir. Aslında, böyle bir bilgiyi Kadının Kaçaktan saklaması için hiçbir psikolojik sebep yok. Böyle bir durum hazırlığı da yok. Öyle olunca, yazarın bunu sırf gerilim yaratmak için yaptığı bütün çığılı ile sırtıyor. Sonra, ikinci perdeden başlayarak Kaçağın evden çıkıp çıkıp geri dönmesi de inandırıcı olmaktan uzak. Üstelik oyuna bir dramatik gelişim kazandırmaksızın "tekrar" görünümü veriyor. Oyunun dış gelişimi bakımından salt hareket izlenimi vermek için yapılmış gibi gözükürken; iç gelişimi bakımından da oyuna bir şey eklemiyor. "Merak" unsurunu da azaltıyor. Çünkü, Kaçağın her çıkışında, nasıl olsa biraz sonra döneceğini kestiriyoruz.

Öte yandan, üç kişiyle kurulmuş bir oyunda, yazarın kişilerini böylesine genel çizgilerle belirtmesi, kişiler arasındaki ilişkilerin duygusal yoğunluktan ve derinlikten yoksul oluşu da yazarın lehine not sayılamaz.

Yeni Sahne'de oynanmaya başlayan Kaçağı, Salih Canar sahneye koymuş. Özü de, sözü de oldukça yalın ve açık olan

oyunun rejisöre büyük bir güçlük yüklemediği söylenebilir. Canar, oyunun kusurlarına ilişmemiş, fakat erdemlerini de yok etmemiş. Olağan, eli yüzü düzgün bir reji çalışması. Oyuncularla olan çalışması bakımından da, Canar'a lehte not verilebilir. Haluk Kurtoğlu ile Serpil Bodrumlu üç kişiye dayanan oyunun ikilisini sağlam veriyor. Şeref Gürsoy ise Sınır Bekçisinde çok değişik bir oynayısta. Her şeyden önce değişiklik ses tonlamasında ve vurgulanmasında. Tarık Buğra'nın oyununda, "Tekil" kompozisyonuna değişik ve orijinal bir renk katan bu konuşma, Bekçi'de rahatsızlık veren bir tekrar gibi görünüyor. İkinci perdede, Bekçiyle Kadının karşılaşmasında bir merdiven sahnesi var. Gürsoy, Bodrumlu'yla yüzyüze merdivenden bir çıkıyor ki. Arkada, bir Arjantin tangosu da çalınırsa, mükemmel bir parodi olur. Tabii oyunun o andaki gerilimine çok aykırı bu gülünç görünümü beğenmemek mümkün değil.

Sonuç olarak "Kaçak"ın özü bakımından ilgi çekici, fakat işlenişi ve teknik yapısı bakımından pek de önemli olmayan bir oyun olduğunu söyleyebiliriz.

DORMEN TİYATROSU'NDA "YAYGARA 70"

Ötesine, berisine bir iki şarkı eklenmiş müzikli oyunları, politik taşlamaları bir tarafa bırakırsak, epeydir kelimenin tam anlamıyla rahat bir operete susamış olan İstanbul seyircisi, nihayet bir ay önce karşısında sağa, sola sataşmadan yazılmış böyle bir oyun buldu. Evet "Yaygara 70" için söylenecek ilk söz konusuyla, müziğiyle, oyunuyla, dekor ve kostümüyle velhasıl her şeyiyle rahat bir operettir, diyebiliriz. İstanbul seyircisi bu rahatlığa o kadar susamış ki, bu işlerden anlar geçinen bazı kimse-lerin, kapalı kapılar arkasında oyunun şurasını, burasını tenkit etmelerine rağmen, "Yaygara 70" her gece ağzına kadar dolu bir salonda oynanıyor ve daha da aylarca oynayacak gibi görünüyor.

Erol Günaydın "Yaygara 70" ile operet alanında bize bir şaheser vermiş değildir. Zaten kendisinin de böyle bir iddiası yoktur. İsteseydi bazı çarpaşık fikirleri, birbiri ardına bir sürü anlaşılmaz cümlelerin içine doldurup sahneye bir "deve" çıkar-masını, bir avuç seyirciyi oturduğu koltukta tedirgin etmesini her halde o da bilirdi. Ama nedense o, bu modaya uymayıp, birçok kimsenin ayıp saydığı, basit ve rahat bir oyun yazmayı tercih etmiş. Sonra bu oyunu tam elli yıldır müzikle uğraşan ve bir zamanların en beğenilen yerli operetlerini bestelemiş olan Cemal Reşit Rey ele almış. 18 yıllık bir duraklamadan sonra yeniden operet bestelemiş, sonra da eseri Haldun Dormen alıp, Osman Şengezer'in dekorları içinde sahneye koymuş.

Haldun Dormen'in sahneye koyuşu iki yönden başarılı. Bir kere rol dağıtımı... Sanki Haldun bütün kadrosunu perde arkasına toplamış ve rolleri masanın üstüne koyduktan sonra, "İşte çocuklar, 'Yaygara 70'in rolleri burada." demiş. "Herkes alıp, prova etsin. Üzerine uyanı giysin. Ben biraz sonra gelir, bakarım." Ve Haldun oradan çıkmış. Herkes bir iki denedikten, elin-dekini bırakıp, öbürünün elindekini çekip aldıktan sonra nihayet herkes kendine en iyi gideni bulmuş ve böylece "Yaygara 70"in başarılı rol tevziatı meydana gelmiş.

Hangi birini sayayım? Sarhoş Bekir'i oynayan Şefik Döğen'i mi? Görgüsüz kenar mahalle zengini oynayan Kamran Usluer'le, onun karısı rolünde Göksel Kortay'ı mı? Yoksa Altın diş Mensure'de Güzin Özipek'le, oğlu rolünde, "Oliver"den tanıdığımız küçük Hayrettin Aslan'ı mı? Mahalle kahvecisiyle oğlu rolünde Yüksel Gözen'le Hadi Çaman'ı mı? Oyunun romantik

tarafını idare eden Tülin Oral'la Kerem Yılmaz'ı mı? Sonra operetin esas alaturka teması içinde bir de oyuna Avrupai hava veren Paris Mukadder Bey (Cahit Irgat) ile kız kardeşi Şebnem (Muazzez Kurtoglu) ve arkadaşlarını mı? Oyunun temel direklerinden biri olan Ajans Bahriye rolünde, kadın kılığına giren oyunun yazarı Erol Günaydın'ı mı sayalım? Peki, muhtelif ufak roller oynayan saymadığım diğer sanatçılar, onlar fena mı? Ne münasebet, hepsi de rollerinin verdiği imkan derecesinde gayet rahat ve gayet başarılı...

Haldun Dormen'in ikinci başarısı, sahne trafiğini gayet ustalıkla kurmasıdır. "Yaygara 70"nin en güzel taralarından biri de budur.

Gelelim müziğe... Ben müziği haddim olmadığı için bir müzik münekkidi olarak değil de, otuz küsur yıldır bütün operetleri, müzikli oyunları defalarca seyretmiş bir seyirci olarak ele almak isterim. "Yaygara 70"nin müziği bana, Cemal Reşit Rey'in eski operetlerindeki müziklerden daha olgun geldi. Ama, bu kafi mi?.. Çünkü operetlerde değişik şekiller de, yer yer tekrarlanan, böylece seyircinin kafasına nakşedilen, oyun bitip de salon terk edilirken mırıldanarak söylenen bir veya iki ana tema bulunur. Çoğumuz yıllarca önce seyrettiğimiz müzikal filmlerden, operetlerden bu tip melodileri unutmamışızdır. Ben filmlerden "How Do You do Mr. Brown", "Voila Les Gras de la Marina", "Donkey Serenade" ve daha birçoklarını hatırlatırım. Kaçımız Cemal Reşit Bey'in eski operetlerinin konularını unutmamışızdır da, "Çayırda, bayırda..."sını, "Anne yoyo isterim"ini, "Olmaz bu iş böyle olmaz"ını, "Şişli'de bir apartman"ını hâlâ unutamamışızdır. "Çardaş Fûristin"nin, "Şen Dul"un melodilerini hâlâ mırıldırırız. Peki "Yaygara 70"nin bu kadar tatlı, zevkle dinleyen müziğinden hangimizin kulağında ne kaldı? Biz oyunu geçen hafta beş kişi beraber seyretmiştik. Tiyatrodan çıkıp arabayla Harbiye'ye geldiğimiz sırada yanımdakilere sordum. On beş dakika sonra hiçbirisi bırakın sözlerini, bir melodiye bile tam olarak mırıldanamadılar.

"Yaygara 70" zevkle seyredilen iddiasız, rahat bir oyun. Kapıdan çıktıktan sonra kulakta uzun zaman tatlı bir melodi kalacağına, aksine bir müddet oyuncuların başarılı sahneleri kalıyor, o kadar...

(Ses, 8 Kasım 1969)

"ŞEREFİYE"

Evet, gerek oyuncu, gerek tiyatro yazarı olarak övgü ile karşıladığımız genç, dinamik ve verimli Başar Sabuncu'nun, bildik konusunu realist bir üslupla işlediği "Şerefiye" adlı iki bölümlük oyununu, Dormen Tiyatrosu'nun 17 No'lu locasından, sahnedekilerin seslerini duyabildiğim, sözlerini anlayabildiğim kadar izlemeyi başardım.

Esasa geçmeden önce, genç sanatçıyı tanıtmak gerek: Tiyatro çalışmalarına Kadıköy Saint Joseph Lisesi'nde başlamış olan Başar Sabuncu, İstanbul seyircisinin hiç de yabancıısı değil. Onu Arena Tiyatrosu ve Dormen Tiyatrosunda çeşitli ve o nisbette başarılı rollerde görmüş takdir etmiştik. (1961-1965).

Başar'ın ilk oyunu "Kargalar" 1962-1963 tiyatro döneminde, Ankara'da Oda tiyatrosunda; ikinci oyunu "Şerefiye" de 1967-68 ve 1968-69 dönemlerinde Devlet Tiyatrolarının Oda Tiyatrosu ve Altındağ Tiyatrosundan da ramp ışığına çıkarıldı. "Şerefiye" oyunu, Ankara Sanat Sevenler Derneği'nin 1969 yılı "En İyi Oyun Yazarı" ödülünü aldığı gibi, "Avrupa Yayın Birliğinin Milletlerarası Yarışmasının" Şeref Mansiyonu'nu kazanmış bulunuyor. Başar Sabuncu, ayrıca, Bertold Brecht'in "Arturo Ui'nin Yükselişi" adlı eserini dilimize aktaran güçlü bir çeviricidir de.

Köklü tiyatro bilgisi, bu alanda derin tecrübesi, aktörlüğü, rejisörlüğü ve tiyatro sanatçısı yetiştirme yolundaki bitmez tükenmez enerjisi ile, kısaca, özlü bir tiyatro adamı olan Haldun Dormen, çağdaş Türk Tiyatrosunun aşamasında esaslı katkısı bulunan olgun bir sanatçıdır. Tiyatroya adeta yeni bir ruh getiren kuşağın seçkin temsilcisidir, bence. Fakat!.. Dormen Tiyatrosu protokolü, garip bir kuştur. Galalarında kendine özgü bir düzen uygularlar. Ve tiyatro üzerine yazı yazarları kendi sempati açısından sınıflar, seyirci olarak çağırdığı davetlilere de -yerinde olarak- özel bir protokol tatbik eder. Nasıl ki, bu satırların yazarı (tiyatro eleştircisi aziz dostum Hasan Ali Ediz'le birlikte ikidir, temsilleri 17 No. locadan seyrettik. Oysa, tiyatro üzerine yazı yazar ben, "Şerefiye" oyununda, bulduğum yerden, sahnede olup bitenleri oyuncularını jest ve mimiklerini hayal meyal seçebildim, konuşmaların bir kısmını da gereğince duyamadım. (Kulaklarım her halde ağır işitiyor olmalı!..) Bu yüzden de bu güzelim piyesin zevkine tam varamadım.

Onun için yargılarımı isabetli bulamazsanız, kusur yüzde yüz bende değil.

17 No.lu locadan seyredip anlayabildiğim kadar, sayın Sabuncu, çok duyulmuş temasını işlerken, taklitçilikten, basma-kalıptan tamamıyla uzaklaşmasını bilmiş. Bizim olan çevremiz kişilerinin gündelik yaşantısından bir yaprak aıvermiş önümüze. Güçlü zengin kişi ile erdemli güçsüz yoksulun çatışmasını; sonucunun mutsuzluk içindeki sade, mutluluğunu ustalıkla- dile getirmiş. Oyunun konusunu anlatmaya hiç lüzum yok. Başar, bizim insanları, bizim anlayışımız içinde sembolleştirmiş. Vazifesine aşık, patronuna sadık: evinde karısı babası ile türlü ağız dalaşmalarına rağmen, içi temiz, gnl zengin gece bekçisi Sabiha; eski mesleğinin tutkusunu her haliyle sürdüren büyük baba, sonradan görme zengin, patronluk psikoza ile davranan, gücü yetmeyince, kişisel ıkari uğrunda alçalan işadamı Tahsin, rkş karısı Nezahat; susuşu, direnen haliyle tüm ilgiyi üstüne çeken silik delikanlı Yılmaz, bugünkü toplumumuzun kuvvetle realiste çizilmiş bireyleri ve oyunda seyirciyi derhal etkisi altına alan gerçek görünüştü karakterleri.

Başar Sabuncu, çok çiğnenmiş bir sakızı sade fakat orijinal bir hikaye ambalağı içinde veriyor. Duygu sömürücülüğü, ucuz edebiyat şampiyonluğu yapmıyor. ne istediğini biliyor. Gerçi, birinci bölümde durumu perde perde açarken, kendini biraz zorluyor, koşuya sürüyor, amma; ikinci bölümde çok daha rahat ve tabii bir ruh haleti içinde konuşturuyor karakterlerini. Birinci perde hep susan, -uzaktan gördüğüm kadar- sade, mimik, belirsiz jestler ile konuşan delikanlının ikinci perdede "bir şeyler yapacağına" hazırlıyor bizi adeta. Dili akıcı, yapmacıksız, tam özlediğimiz bir Türkçe... Kişileri hepsi de ayakta duran unsurlar... Sonuç: Elbette Başar'ın başarısı bu "şerefiye."

Değerli sanatçı Erol Keskin'in mükemmel ve gerçekçi bir yorumla trafiğini düzenleyip, gerekli tempoyu sağlayarak sahneye koyduğu; olayın geçtiği gecekondunun tüm görüntüsünü belirten başarılı dekorunun Leyla Belli'nin hazırladığı "şerefiye"de bütün sanatçılar, çok güzel bir takım oyunu rneği veriyorlar. Kamuran Usluer gönülden bir anlatışla, mert, namuslu, bazen isyankar, büyüğe hep saygılı; gerçekleşmesini arzuladığı ufak tefek istekleri olan gece bekçisi Sabri'yi beşeri duyguları, tevekkül, patlamalarını zerrece özentiye özentiye kaçmadan tatlı bir ifade içinde resimliyor. Halktan Sabri de tabi-

idir ki, "halk"ın tepkisini, fevranını, terbiyesi, alışkanlıklarını o güzel diksiyonu, gür sesi ile ta içimize aktaracak. Bu yüzden de sevimli buluyor, beğeniyoruz, onu. (Romatizma olma pahasına) ıslak yerleri silip dururken üzüldüğü, isyan halinde keseri duvara indirince hak veriyoruz, ona. Suna Keskin, bu oyunda da iddiasız ama tartışma kabul etmez çapını belgeliyor, çizdiği, tevekkül dolu, evinin kadını Sabri'nin eksik eteği Sabiha'da güçlü, etken ve inandırıcı. Hele o zengin işadamına ahretlik olarak vermeye katlandığı küçük kızının kaybolduğunu duyunca, anne sevgi ve şefkatini de bir iç burukluğu ile duyuran yürek paralayıcı feryat ve davranışlarında öylesine beşeri, bekleyiş, davranışları hep insanca. Kendi seviyesinde mutluluk onun hakkı. Muhakkak ki -o göremediğim- jest ve mimikleri ile "Sabihayı" yazarın arzuladığı şekilde canlandırmış olmalıdır.

Yüksel Gözen, zengin fabrikatör Tahsin'i karikatürleştirerek verdi. Ondaki paranın yarattığı güven duygusunun, çeşitli alaturka tezahürlerini hoş bir biçimde resimlediği gibi, bütün hesap kitabı maddeye dayanan bir kişinin toplumda, var olduğunu farzettığı iğreti haysiyetini gölgeleyip, zedeleyecek bir olay karşısında, nasıl da bocaladığını; yüksekte baktığı basit insanları kendi arzusuna göre kullanmak için nasıl da köpeklediğini -bazı abartmalarına rağmen- güzel canlandırdı. Hadi Çaman toplumun para babası parazitlerine isyan eden, onlara alet olmaya yanaşmayan, mutluluğu öz çevresinin mutluluğunda arayan Yılmaz'ı sessiz oyunu ile simgeledi.

Ve de geldik, yılların yıpratmak şöyle dursun tersine gençleştirdiği, soluklu mesleğinin ehli aktör Cahit Irgat. Hoş, tatlı bir büyükbaba olmuştu amma "emekli" bir şef garsondan ziyade, devlet düşkünü, pijamaları ile dahi, üzerinden asalet akan emekli bir diplomat hüviyetinden sıyrılamamıştı. Bununla beraber, zengin konuklara servis yapışı değme metrdotelleri cebinden çıkartacak bir zariflik, gerçeklikte idi.

İşte 17 nolu locadan görebildiğim duyabildiğim kadarı ile, "Şerefiye" üzerine söyleyeceklerim, bundan ibaret, dostlar.

(Meydan, 10 Mart 1970)

"HAYDUTLAR"

1970-71 tiyatro döneminde, modern Türkiye'nin başkenti modern Ankara'da devletten ödenek alan, hükümetimizin büyük tiyatrosunun "baş rejisör" kartviziti ile dolaşan, sevimli, yakışıklı, okuma yazma bilir, ama kitap okumayı sevmeyen, hatta oyunların çoğunu okumadan provaya koymakla ün salmış ve dev yazarların kolunu, kanadını kırıp kuşa çevirecek Keloğlan gücüne sahip bir sanatçı bu kez de hünerini Schiller'in **Haydutlar**'ı üzerinde gösterdi. Almanya'daki burjuva aydınlanmasının diyalektiğini veren bu romantik tragedyanın XVIII. yüzyıl sonu "Coşkunluk ve Atılım" havzası içindeki yorumunu bu sanatçıdan beklemek haksızlık olurdu. Baş rejisörümüz diyalektiği, diyalekt sözcüğüyle karıştıranlar gibi, **Haydutlar**'ı kendi diyalekti (şivesi) ile anlatıyor. Franz von Moor, ruh ve madde arasındaki ilişkiye yönelen Helvetius ve Holbach gibi düşünürlerin açısından yorumlanabilirmiş; adam sende! Franz'ın mekanik maddeciliği ile kardeşi Karl'ın aristokrat başkaldırısı ve idealizmi ile Schiller kendi döneminin önemli bir sorununa değiniyormuş, rejisöre ne? Schiller, Rousseau'nun etkisiyle, burjuva ihtilalini ve sınıf çatışmasını tipik bir romantik tutumla ele alıyormuş, önemli mi? Yukarıdan yapılacak bir ihtilali vurgulamak isteyen Schiller'in bu oyununu baba-oğul çatışmasıyla bayağılaştırdın mı, eser melodrama benzese bile, başın ağrımaz, hiçbir şeyden haberleri olmayan amirlerine yarandığını sanırsın. Sonra birkaç canhıraş çığlık attırıp oyunculara, bir de saçlarını başlarını yoldurdun mu, al sana Schiller "a la Canova" Ya Karl'ın kendi canına kıymadan önce yakın dostları Schweizer ile Kosinski'ye söyledikleri: "(...) kendinizi devlete adayın. İnsan hakları için savaştan bir kiralın hizmetine girin," demesi? Çağdaş rejisör sormayacak mı, "Hangi devlet, hangi kiral bu?" diye... **Haydutlar**'ın çağdaş yorumunun anahtarı burada değil mi? Evet ama çağdaş rejisörden söz eden kim? Sayın Mahir Canova hükümet tiyatromuzun biricik "baş rejisörü"; onun yorumu da kendine özgü olacak elbette.

Bir zamanların ekspresyonist dekor yapımcılarından olan Max Meinecke'nin dekoru bile "baş rejisör" Mahir Canova'nın

beğenisini aşmıştı. Ne var ki, Meinecke'nin hantal, vinçlere, makinelere ihtiyaç gösteren dekoru da temsilin temposunu düşüren bir neden oldu. Meinecke'nin sahneye, neden bir de buldozer çıkartmadığına şaşıktık. Temsilin iki olumlu yanı Semiha Bedri Göknil'in çevirisi ve Hale Eren'in kostümleri.

Ağa düşmüş balık gibi çırpınan oyunculara gelince: Franz'ı oynayan Semih Sergen, öncekilere oranla daha çok çalışmış bu rolüne; ama onda bir saplantı durumuna gelen Shakespeare'in III. Richard karakterinin de yine etkisi altında kaldığı düşüncesindeyim. Franz'ın yorumu da böylece sapıyor yolundan. Karl'ı oynayan İstemi Betil'in yetenekli bir sanatçı olduğuna hala inanıyorum; ne yazık ki o da Mınakyan perukalı makyajı ve rejisör tarafından verilmiş abartılı oyunculuk yorumu içinde erimeğe mahkumdu. Amalia'da Işıl Yücesoy ise **Küskünler Kahvesi**'ndeki güreş tutan Miss Amelia'yı oynadığını sanıyordu, herhalde.

Bu oyunu çağdaş bir eleştiriye yönelmeden sahneye koymak demek, o kimsenin kendi çağı hakkında hiçbir fikri olmaması demektir. Bir gazetede çıkan Devlet Tiyatrosu ilanında rejisör olarak Max Meinecke, dekorcu olarak Mahir Canova'nın adı vardı. Önce yanlış yazıldığı sanıldı, ama şimdi bu ilanın doğruluğuna inanıyorum.

(Cumhuriyet, 18 Kasım 1970)

"SALINCAKTA İKİ KİŞİ"

Kent Oyuncularının, Muhsin Ertuğrul'un 60'ncı sanat yılını kutlama vesilesiyle, yine onun mizanseninden oynamaya başladığı "Salıncakta İki Kişi" oyunu hiç de "eski ağıza yeni taam" değil; tersine "yeni ağıza eski taam" bence. Sebebini açıklayayım: Eseri on yıl önce, Yıldız ve Müşfik Kenter büyük bir başarı ile temsil edilip yorum güçlerini İstanbul seyircisine kabul ettirerek, gönlünde taht kurmuşlardı. Aynı sanatçılar oyunun 170 versiyonunu daha da bir suples, olgunluk ve ustalıklarla sevdire beğendire verdiler bize... En önemlisi, iki büyük sanatçının bu on yıl içinde, elle tutulurcasına üstün bir aşamayı sembolleştirmiş olmaları.

Yazar William Gibson'un 1953'de yazıp 1958'de Broadway sahnelerinde oynanmaya başlayan ve çok tutulan "Salıncakta İki Kişi", bu arada birçok değişikliklere uğrayarak bugünkü şeklini almıştır. Oyunu on yıl önce olduğu gibi, denebilir ki aynı zevkle izledik ve zamanın hemen hiç de gadrine uğramadığını gördük. Konu bugün de varolan bir problemin etrafında dönüyor ve bu gökkubbe altında nice "Gittel" Jerry'lerin hangi ülkede olurlarsa olsun olay eş alinyazılarını yansıtıyor. Ustaca, duya ve duyruyla, yaşana yaşana tüm bir beşerilik ve içtenlikle anlatıldığı için de seyirci gittikçe artan tatlı bir ilgi ile sahnede olup bitenlere tanıklık ediyor.

Piyeste "duygu" malzemesi bol ama dozunda buruk bir neşenin ambalaj erkek kahramanı hayatta başarıya ulaşmış bulunmakla beraber, bu başarıda zengin karısının baş unsur olduğunu anlayınca uğradığı hayal kırıklığı sonucu, onu terk edip New York'a gelen ve bu kocaman şehirde can sıkıntısından patlayan hukukçu genç Jerry'nin kaderi etrafında yumaklanır. Bir gün ortak bir dost toplantısında tanışan çift, ertesi gün, Jerry'nin bir buz kutusunu bahane ederek telefonla genç kıza aramasıyla tekrar buluşurlar. Aralarında birbirlerine belli etmek istemedikleri, fakat öylesine riyasız bir yıldırım aşkı başlar. Hep sevgiden doğan çekişme, çatışmalar birbirini kovalar. Ama yine mutsuzluk içinde mutludur sevgiler. Nihayet beklenen gün gelmiştir. Jerry karısından ayrılmıştır. Gittel, artık en büyük

emeline kavuşabilecek ve delice sevdiği erkeği ile evlenecektir. Acaba bu mucize gerçekleşebilecek midir? Bunu anlamak için, size gidip oyunu görmenizi salık veririm hararetle.

Harikulade zarif giyimi ile oyunu aktüel bir hava içine getiren büyük sanatçı Yıldız Kenter aşka susamış, sevgisine karşılık görmese de yine mutlu olacağına kendini inandırmış; hep kendinden veren Gittel'de bir ateş parçası kadar sıcak; sabah meltemi kadar da ruha ve gözlere haz veren zarif nefis bir kompozisyon çizgisinde idi. Bir genç dulun, çeşitli duygu grafiğini, tabii, hareketli ve öylesine kolay gibi görünen sade bir yorum sentezi içinde içtenlikle dolu kişiliğini bütün safiyet ve güzelliği ile ön plana çıkararak çizdi. Kendi kendini asla tekrarlamayan ve her rolünde bütünü ile yaşayan bilinçli bir sanatçı, Yıldız Kenter.

İçine kapanık, haysiyetine düşkün, karısını sevmesi, ona derin bir saygı beslemesine rağmen şerefi bahis konusu olunca her türlü nimeti teperek aile bağını koparmaktan çekinmeyen; bu kopuş gerçekleşince de sonsuz duygu çelişkileri anaforuna kapılan Jerry'yi Müşfik Kenter, onun bu ruh hallerini ölçülü mimik ve jestleri ile canlandırıp dile getirdi. Partnerinin başarısını tamamlayan bir ifade ahengi içinde bize Jerry'nin burukluğunu tattırdı. Hep oyunun kahramanından yana olarak, onun mutlu olmasını diledik. Böylesine bir ustalıkla resimlediği genç hukukçuyu Müşfik Kenter.

"Salıncakta İki Kişi", aktüalitesini hiç kaybetmeyen ve her zaman seyredilecek şirin bir oyun.

(Meydan, 27 Ocak 1971)

"ÇARK"

Çark bir durum oyunu. "İş İdaresi" öğrenimine giden bir zengin oğlunun, "hippy" özentisi olarak dönüşünde karşılaştığı durum. Özentisi sözünü bilerek kullandım. Çünkü babasının özentisi demesini reddediyor Salih. "Ben özentisi falan değilim, düpedüz hippy oldum" diyor. Ama, "düpedüz hippy" falan olamamış. Düpedüz hippy Salih'in ikide birde söylediği gibi, sırtüstü yatar, güneş seyrederdi. Öyle pırıl pırıl pahalı elbiseler içinde babasının evinde yan gelip oturmazdı. Kendi çapında da olsa savaş yapmazdı. Savaşmaz, sevişirdi.

Küçük Tiyatro'da oynanan oyunun yazarı Başar Sabuncu, Salih'in öyküsü ve durumunu, sosyal düzene karşı yaptığı savaşta yenilgisine, oyunun ismiyle de sembollediği gibi, çarkın dönüşünü sürdüreceğine bağlıyor. "Dönecektir bu Çark" diyor. Nitekim oyunun kahramanı da savaşı kaybedince saçlarını kesecek, çarkın dönüşüne uyacaktır

Salih, bir hippy olarak değil de, sosyalist görüşlü bir genç olarak dönseydi ingiltere'den ve babasıyla işçilere haklarını vermesi için savaşıyorsa, çatışmaları anlam kazanırdı. Ama aslında tipik burjuva zevkleri olan, güçsüzlüğünü çevreyi şaşırtıcı davranışlarda, kurtuluşu içkide arayan özentisi bir züppenin Çark'ı durdurması zaten imkânsız. Sabuncu, bunu bilinçli olarak yerleştirmemiş oyuna. Sahnelerin akışına kendini bırakmış. Nitekim daha birinci perdenin sonuna doğru Salih'in çevresindekiler de, yazar da, seyirciler de bunu anlıyorlar.

Bu yargı okuyucularımıza garip gelebilir. Ama derim ki, Sabuncu oyuna kendini kaptırmış. Durum olarak yaratacağı şey kalmayınca tiyatronun teknik öğelerini kullanmaya başlamış. Bunları da başarıyla yürütüyor. Özellikle ikili sahnelerde başarılı bir diyalog kurucu, dramatik sahne yürütücü yazar olduğunu ispatlıyor. Salih'in babasıyla, annesiyle ve fabrika yöneticisi ile karşılıklı sahneleri en doyurucu sahnelerdi. Buna karşı kalabalık sahnelerde, dramatik unsur dağılıyor. Oyun tiplerin küçük tepkileri, yozlaşan davranışlarıyla, yapııştırma, düzensiz sahnelere dönüşüyor. Küçük – nüktelere, şaşma ünlemlerine dayanan kalabalık sahneler, fars havası içinde

seyirciyi oyalamaya yöneltiyor.

Ali Cengiz Çelenk, sahneye koyarken oyunu ne derinleştirmiş ne de sığlaştırmış. Gerilim olan sahnelerde (ikili konuşmalar) gerekli atmosferi veriyor da, kalabalık sahnelerde, küçük buluşları, süsleri yok. Ben rejisör Çelenk'in oyunu sevip sevmediğini anlayamadım. Dikkatli bir reji, fakat fantazisi az. Final sahnesini ise hiç sevmedim.

Yılgın bir Salih'in mankenler arasında rutin'e dönüşü ve işçi Hasan'ın onu uzaktan seyretmesi ne kazandırıyor bitişe? Hiç. Seyircinin zekasına güvensizlik de denebilir buna patetik bir tablo yaratmak isteğide. İkisi de gereksiz.

Aykut Sözeri, yerine oturmamış bir kişi olan Salih'de inişli çıkışlı bir oyun çıkarıyor Yazarın tededdütlü çizgilerini Sözeri de yer yer bulanık kişilikle veriyor ve Salih'in büsbütün anlaşılması zor bir hale gelmesine yol açıyor. Zaman zaman gereğinden çok yumuşak bir oyun, zaman zaman gereğinden sert çıkışlarla Salih ne sempati, ne de antipati duyulan bir tip halinde kalıyor.

Yazar, Salih dışındaki kişileri daha iyi çizmiş. İyi bir kadro ile oynanan oyun da usta oyuncuların kompozisyonlarıyla başarılı bir oynanış bütününe varıyor.

Uzun zamandır görmediğim Baykal Saran'ı, çok olgunlaşmış buldum. İddiasız bir başlangıçtan sonra, Salih'le pazarlık sahnesinde Saran, sahneye ve salona hakim oldu. Dolgun sesi, iyi fiziği ve yerine oturmuş bir kompozisyonla Nedim'i gerçekten ayağı yere sağlam basan bir kişi olarak verdi.

Anne-baba'da Meliha Ars ve Ahmet Evintan yılların tecrübesi ile rahat, anlaşılır, inandırıcı kişiler verdiler. Babüler Nutku, hayat mücadelesi içinde, temiz bir işçiyi, düz mübalağasız bir sunuşla veriyor. Özellikle tavla sahnesinde, kendisi için Salih'in söylediklerinden daha önemli olan oyuna kendini kaptırışı çok başarılı bir sahne yarattı. Maral Üner Nutku, oyuna çok kısa bir zamanda hazırlanmasına rağmen Mustafa Yalçın, Değer Gündemir, Nurşin Demir de başarılıydılar.

Hüseyin Mumcu'nun dekoru biraz yer kaybına sebep olmakla beraber oyunun akışını zorlaştırmıyor Büro'nun gözü yormayan, düz çizgilerini ev içine göre daha çok sevdim.

İlk oyunu "Şerefiye"nin çok seviyeli bir oyun olduğunu bildiğim Başar Sabuncu'dan daha doyurucu bir oyun bekliyordum. Bazı bölümleri övgüye değse bile "Çark" bütünüyle başarılı

sayılamaz. Daha ayıklansa, bir homojen yapıya sokulsa ve Salih üzerinde daha çok düşünülseydi yazar için aşama sayılabilirdi. Genç bir yazarın başarılı bir ilk oyundan sonra seyirciyi hayal kırıklığına uğratması olağandır. Çünkü kendisinden çok şey beklenir. Sabuncu, seviyesini çok düşürmüyor. Hayal kırıklığına uğrattıyor denemez. Çark, gene de eliyüzü düzgün bir oyun sayılabilir. Fakat bir "çıkış" değil. Biraz kolayca kaçan, teknik oyunlarla yürütülen orta halli bir piyes. Şanslı bir oyun, çünkü iyi bir kadroyla oynanıyor. Yarı-amatör bir özel topluluğa düşmemiş. Yoksa vakit kaybı olabilirdi seyirci için. Bugünkü haliyle böyle değil. Ama görülmezse ne kaybedilir? Çok şey değil.

İSTANBUL TİYATROLARINDAN İTTİHAT VE TERAKKİ

Haldun Dormen'le Gülriz Sururi—Engin Cezzar Tiyatrosu'nun ortak yapımı İttihat ve Terakki'yi, Engin Cezzar değil de, daha yetkili biri sahneye koysaydı, daha yüklü bir kadro oynasaydı, beğenilecek bir oyun çıkarabilirler miydi ortaya? Sanmıyorum. İttihat ve Terakki'nin başarısızlığında sahneye koyanın, oyuncuların da payı olmadı değil, ama büyük pay, bence Güngör Dilmen'indi.

Bir açığa, bir tarih anlayışına oturtulmamıştı İttihat ve Terakki. Böyle olunca da, seyirciler, "Okul kitaplarında var bu bilgiler" gibi sözlerle çıkıyorlardı oyundan. Oysa bir yazarın okul kitaplarında olmayan bilgiler vermek zorunda olduğunu kimse ileri süremez. Aslında eksikliği duyulan bir dünya görüşü, bir yorumdu. Okul bilgilerini çağrıştıran yüzeydenlik bu eksiklikten doğuyordu.

Çok çekingen bir yazar Güngör Dilmen, kendini ele vermek istemeyen bir tutumu var. Hep örtülü, hep dolaylı. Tarihe el atınca bu tutumu daha da açıkca ortaya çıktı, büyük bir kusur olarak gözüktü.

Güngör Dilmen niçin bu konuyu seçmiş? Bir genç kuşağın dramını görmüş bu tarihsel olayda. Özgürlük özlemi duyan, yiğit yurtsever, gözünü budaktan sakınmaz gençlerin memleketlerini kurtarmak için giriştikleri bir serüvende nasıl harcan-dıklarını, nasıl kötülüğün eline düştüklerini anlatmak istemiş. Daha yakın tarihimizde de gördüğümüz durumları İttihat ve Terakki dönemlerinde işleyerek birşeyler söylemeye çalışmış. Ne var ki söylemek istedikleri aydınlığa çıkmıyor, bir oyunun yazılıp oynanmasına neden olacak güce erişemiyor. Emperyalistlere karşı yapılacak hiçbir şey yok mu? Yazar bu soruyla ilgili değil, öyle ki Tanrıların yerine konuluşlarıyla dramatik bir dokunulmazlık kazanan emperyalistlerin, yanına varılmaz görüntüsü bütün kurtuluş yollarını kapatmış gibi geldi bana." Kemal'i başa getirin," sözüyle bir umut kapısı aralamaya çalışmak boşunadır. Bu söz günümüzün seyircisine ancak tarihin güzel bir dönemini hatırlatır, alkış toplar, o kadar.

Güngör Dilmen'den böyle sergileme yoluyla geliştirilen olaylar, sahneye getirilen haberlerle sürdürülen bir oyun beklemiyordum. Bir kuşağın dramını o kuşaktan birkaç kişide yoğunlaştıracaklarını sanıyordum. Nitekim Enver Paşa oyun boyunca bayağı bocalattı yazarı. Kendileri için birşey istemeyen gençlerden birinin, tarihin akışı içinde, " Sarıkamış'a Enver'den önce girdi dedirtmem!", "Bu adamlar nasıl olsa bir gün ölmeyecekler miydi!", Ancak daha büyük bir yenilgi kurtarabilir benim durumumu!" sözlerine gelip dayanmasındaki kişisel dram belki daha Güngör Dilmen'e göre bir oyuna konulabilirdi. O zaman ne böylesine açık bir bildiri aranırdı, ne de tarihçiler dünkü yanlışlar üzerine yazılar yazarlardı.

Olayların haberleri hızlı gelişimi kişisel derinleşmeleri silip oyuncularla sürdürmeyi gerektirince, oyunculara çok şey bırakmış. İstedikleri yöne gitmeleri kolaylaştırılmış oluyor. (Sahneye koyanın böyle bir oyunda yazardan daha büyük bir etki kazandığı, çok uyanık olması gerektiği bir gerçek.) İttihat ve Terakki'yi ilk "Yeşil bayrak altında toplanalım!" sözünün aldığı içten alkışa. Mehmet Akan, Derviş Vahdeti'de çok fazla katabilirdi, bilinçli bir oyuncu oluşuyla, bu rolü alkışlamaya hazır seyircilere çıt çıkarttırmadı. Ama düşünce çevresinde birleşmiş toplulukların ortak oyunlarında kolayca kimin elinde ne biçime gireceği bilinmeyen bu tür olaylarında denemeleri doğru değil, bence.

İttihat ve Terakki'nin bir yerden sonra büsbütün hafifleşmesinin bir nedeni de Yakup Cemil'di. Metin Serezli yüzeyde çizilmiş bir tipi istediği yöne çekme rahatlığı içinde, bir Western havasına giriverdi. Yakup Cemil, Mustafa Kemal'i vurmayıp İttihat ve Terakki'den uzaklaştıktan sonra ise, bu hava daha çok belirlendi. Alaycı seyirciler de bu ikinci bölüme " Yakup Cemil İttihat ve Terakki'ye Karşı" adını takmakta gecikmediler

Oyunda Güngör Dilmen'e sanatçılığına hiç yakıştırmadığım çok ucuz sahneler vardı. Örnekse Yakup Cemil'in ölümü, Talat Paşa ile Anası. Sonra üstüne basa basa söylenen birtakım sözler: "Mısır'ı almadan dönmeyeceğim!" Biz savaşa değil, savaş bize girdi!" Bir de yer yer insanı ürperten uyaklar:

Sen Yakup Cemil
Öcünü almayı bil.

(Yeni Dergi, Kasım 1971)

PEK SAYIN CENTİLMEN SALOZ

İçimizden biri değil Peter Weiss.

Ve çoğumuz bilmiyoruz kaçınıcı enlem ve kaçınıcı boylamda-
dır Angola.

Yine de Angola pamuk tarlalarında, yine de Angola maden ocaklarında, yine de Angola tezgâhlarında haysiyetini satmamak için namusunu satmamak için, erdemini satmamak için dişini tırnağını, ciğerini-soluğunu, kanını-terini, kısaca emeğini pek sayın centilmenlerin görünür görünmez kırbaçlarına dola-
mış insanları omuz başımızda duyduk. Peter Weiss anlamış dünyanın hangi öküzün boynuzlarında sallandığını; biliyor yara nedendir, nerededir, hangi neşterle değil. Ezilen halklardan bir halk takılmış kaleminin ucuna yazmış.

O yazmış, Türkçesini Can Yücel söylemiş. Türkçesini söylemiş ya Can Yücel, daha da öte Türkçe bir yürek karmış, daha da öte şiire, insana varmış Can Yücel.

Salozun Mavalı bir uyarlama değil. Adları Ayşe, Fatma, Ahmet, Mehmet olup da, kurgunun Johnny kaldığı bir uyarlama değil. Ustanın "Sen Türkçem kadar güzelsin" dediğini haklı kılacak ölçüde soluk vermiş sözcüklere Can Yücel. İyi çevirilmiş bir dille oynanan oyunu seyretmiyor seyirci, sahnedekilerden her birini dokuz ay karnımızda taşımışcasına, kendimiz döllemişçesine bizim kılmış Yücel. Kimi adam sandıklarımızın profesörlük külahlarını tavlansın, kimi adam sandıklarımızın boş sözlerle avlanıp ortalarda dönendiği şu günlerde, Ankara Oyuncuları, ölenlerin yanı sıra yaşayan yüreklerin de var olduğunu kanıtladılar seçimleriyle. Salozun Mavalı doğru seçilmiş, doğru yorumlanmış, doğru uygulanmış bir oyun.

Dünyadaki tüm ezilen halkların yakından tanıdığı emperyalizm ve onun pek sayın köpekleri ve onun pek sayın maşaları ve onların baskıları ve onların yozlukları bir Portekiz-Afrika kurgusunda somutlanmış Salozun Mavalı'nda. Yer Angola, yerliler Angolalılar, Saloz Salazar ya, oyun hep o bildik oyun, düzen hep o bildik düzen. Yurdaer Erşan, yalın, dürüst bir yorumla oyunu sahneye koymuş. Emperyalizmin eski ve yeni

çağlar boyunca misyonerlik kurumuyla denizaşırı sömürgelerinde sürdürdüğü, faşizmin her darda kaldığında sarıldığı çare olan din istismarıyla ezilen halklar üzerinde kurduğu baskıcı niteliği, Yurdaer Erşan'ın yorumunda iyice belirlenmiş. Yer yer gölge oyununa yönelik anlatım tarzıyla, dekor, kostüm ve aksesuarlarda lekeler halinde işlenen yerellikle, belirli paralellikler abartmasız sağlanabilmiş.

Ankara oyuncularını, iyi dengelenmiş bir takım oyunculuğunda aşamalı bir oyun sundular İstanbul seyircisine. Oyuncuların tümü ekonomik ve çoğunluğu bilinçli, tutarlı bir oyunculuk düzeyine ulaşmışlardı. Anlaşmış bir grup çalışmasıyla, seyredene de huzur ve sevinç getiren, gösterişli ustalıklardan arınmış biçimde oynuyor Ankara oyuncularını, Zehra Erşan, Güzin Özyağcılar, Savaş Yurttaş, Özer Aydın yer yer öne geçen oyunculuklarıyla, Saloz'un başarısına büyük katkıda bulunan sanatçılar.

Aslında, oyunun işlediği konu gereği, sahnedekileri sanatçı olarak, belirli bir topluluğun üyeleri olarak adlandırmak ve değerlendirmek yerine halkımızın duyarlı, bilinçli bir grubu diye tanımlamak daha doğru olur sanıyorum. Saloz'un Mavalı, Portekiz'in Afrika'daki beşyüz yılı aşkın sömürgeleştirme olayını işliyor. Afrika'nın yeraltı zenginlikleriyle dolu kıyılarına ilk adım atanlardan, Salazar'a dek uzanan bir öykü bu. Episodlardan kurulu oyunda, Portekizli ak tenlilerin ve onlarla işbirliğine giren ihanet içindeki kara tenlilerin, Afrika'nın çeşitli sömürgelerindeki halkı nasıl ezdikleri, bir yandan kırbaç ve sopa zoruyla, öte yandan putperestleri hak yoluna çekme kisvesi altında yerlilerin nasıl insana aykırı bir düzende çalışmaya koşuldukları anlatılıyor. Ve bütün bu kurgunun üstünde Saloz'un heyulası oturuyor. Bir erişilmez, bir ulaşılmaz yücelik gibi halka gösterilegelmiş olan Saloz, gerçekte süslerle bezenmiş, renklerle biçimlendirilmiş bir korkuluktan başka bir şey değil. Bütün Salozlar gibi. Büyük bir maskın içinden konuşuyor Saloz'un dediklerini aktaracak olan oyuncu. Çünkü emperyalizmin kol gezdiği bütün ülkelerde olduğu gibi burada da Saloz'un gerçek suratı, gerçek kişiliği önemli değil. Saloz olabilecek, Saloz maskının altına girmeyi kabullenebilecek herkes bir Saloz olabiliyor bu düzende. Konuşulanlar değişse de, Saloz'un görünürdeki niteliği değişmiyor çünkü.

Ailenin kutsallığı mavalları ile sözümona hak yoluna sokul-

duktan sonra aileleri emperyalizmin kesesini doldurmak adına dört bir yana dağıtılan halk, yüzyıllar boyu süren işkencelerden, istismardan, baskıdan sonra giderek uyanmaya, giderek bilinçlenmeye başlıyor. Halkta kırıntılar başlayınca da, emperyalist güçler, kendi egemenliklerini, kendi çıkarlarını, kendi kazançlarını sürdürmek adına birleşip topa tüfeğe davranıyorlar. Asker üstüne asker, silah üstüne silah yığılıyor ezilen ülkeye. Emek istismarıyla, ekonomik baskıyla, kırbaçla yüzyıllar boyu sömürülmüş olan halk, bu kez de coptan başlayıp makineli biten bir vahşetin pençesine düşürülüyor.

"Kalksın bu karabasan üstümüzden!

Kovalım kafiri ülkemizden

Köyden, kentten, dağdan, düzden,

Katalım kafiri önümüze,

Sürelim kafiri, sürelim

Dökelim kafiri denize!"

diye halk silkinince, başlıyor akmaya: "Milyonlarca mark, milyonlarca sterlin, milyonlarca dolar...

Paralansın diye insanlar, para yağıdırıyorlar

Al sana tank!

Al sana zırhlı!

Al sana uçak!

Karşılıklı ölüm fonundan

Karşılıksız ve bedelsiz!"

Ne var ki, yıllar yılı canından başka yitirecek birşeyi kalmamış, çoğu kez para babalarının cüzdanları adına canını da yitirmiş halk sinmiyor bu sille, gülle yağmurundan:

"Hayda uşaklar, haydaa!

Efendi gibi yaşayalım biraz da!

İçelim kebabı,

Yiyelim şarabı!

Kötürümler ki, ayağa kalktığımızda

Dünya bir yarım papuç ayağımızda, ayıbı, günahı, sevabı...

Devrim ki, bu şölenin halklar tarafından görülmüş hesabı,

Zalimin malı mazluma helal...

İnsan ki bir kuş, dünya ki bir dal...

Ve böyle başlayınca bu sevda...

Ölmek için yaşadığımız yeter,

Yaşamak için ölelim biraz da!"

deyip doğruldu mu halk, çeker ipini Saloz kuklasının ve

görölür ne mene şey gizlidir o kat kat urbalar, nişanlar ardında:
Bir teneke yığını ve kof saman çuvalları!

Salozun sahnedeki mavalı umuda, aydınlığa açık olarak
sona eriyor Bilinçli bir yazar, bilinçli bir çevirmen, bilinçli bir
grup el ele verdi mi, güneşe uzanan yolda, tiyatronun da döşe-
yebileceği taşlar olduğunu doğruluyorlar.

(Tiyatro 72, Nisan 1972)

ÖNCE İNSANDILAR...SONRA EV OLDULAR...

Bir günlük gazetede, bana verilen dar bir çerçevenin içine sığmaya çalışarak İsmet Küntay'ın "Ankara Tiyatrosu"nda oynanan Evler Evler adlı oyunu üzerinde düşüncelerimi ancak özetleyebilmişim. Söylemek istediklerimin çoğunu söyleyemeden, önemli noktalarını değerlendirmeden çerçevenin sonuna gelmişim. Doğal olarak, oyunu istediğim gibi değerlendiremediğim için de rahat değilim. Bu oyun, sıcaklığı ve içtenliği yanı sıra, acı veren bir suçlamayı ve kırıncılığı da birlikte getiriyordu. Derinden derine gelişen, ama yüzeyde hiçbir şey olmuyormuş gibi duran bir aksiyonla bir tersinlemeyi ortaya çıkartıyordu.

İki bölümden kurulu olan bu oyun beş epizodu kapsıyordu: Yazarın koyduğu başlıklarla bunlar "Karakazan", "Usanmak", "Boru Çiçekleri", "Ayşe-Pablina-Bubo" ve "İkinci Vardiya" idi. "Karakazan" bir köy evinde, ikincisi bir memur evinde, üçüncüsü evi barkı olmayan balıkçılar arasında, dördüncüsü bir fabrikatör evinde, sonuncusu da bir işçi evinde geçiyordu. Kısacası, evler, evler. Çeşitli ekonomik katları kapsayan insanların evleri... Daha doğrusu ev olan, eşya olan, gazete ve radyo olan insanları. Yalnızca sonuncu epizodda insan olmanın saygınlığını unutmayan bir kadın ve birkaç da erkek vardı.

Yazarın bu oyundaki tutumu açısından onun program dergisine yazdığı sözlerle dikkat etmek gerekir: Bir yorumcu Van Gogh'un yaptığı için "suç üstünde yakalanmışcasına gözlem" diyor. (...) Bunun içindir ki, ne kadar ustaca verilirse verilsin bir sanat yapıtı bir kımıldamayı, içindeki oluşumu vermedikçe marifet olmaktan ileri gidemiyor. Sanat, ip canbazının kaslarını dengeli kullanması gibi göstermeliğe, bireye dönüşüyor, sonra yalnız kalıyor. (...) Kimi kez bir yudum şarabın türküsünü söylerken, kimi kez de halkın dramını ve sorunlarını yerinden söküp kültür aristokrasisinin bucağına taşıırken görüyoruz bunları. Oysaki, halkın canevinde beslediği kök yerindedir. Acımasız-gerçekçiliğin kazması ile derine... Daha derine."

Evet, Küntay da kazmasını daha derinlere vurmaya çalışıyor bu oyunda... Kazmasıyla vuruyor köke ulaşmak için, buluyor da kökü, ama bazan da bir taşla çarpıyor kazması ve orada kalıyor

Birinci episodda ortaya gelen kara tencereden çorbayı kaşıklayan bir aile görürüz. "Ambarın dibi süprülmüş", soğukta "zeytin sıyırmakla" zar zor geçinen bir aile. Kız, bir oğlana kaçmak üzeredir. Oğul yoksulluğa çareler arar, hatta borç bile almayı düşünür; ama babanın buna çıkışı sert olur: "Bugüne dek bizim eşiğimizden bir tek canımız girdi borca karşılık. Yarın bir yük zeytin yap, Mudanya'ya in, un al gel." Baba, ocağı tüttürmek sorumluluğunu tek başına kendi omuzlarında taşımak isteyen bir köylü. Evin de dediği dediktir. Türk Bağımsızlık Savaşı'na katılmıştır; Mustafa Kemal Paşa'yı unutamaz. Sakarya'da savaşmış ve soyadını "Sakarya" almıştır. Ama Mustafa Kemal'in yaptıkları, ölü bir toplumdan diri ve genç bir toplum yarattığı devrimler, baba için yalnızca bir hayal dünyasında kalmıştır. Cumhuriyet'in savunucusu olacağı yerde, beğenmez Cumhuriyet çocuklarını: "Bak bunlara bir şeycikler demem, çünkü bunlar Cumhuriyet bebeleri" diye küçümser yeni kuşağı. O hâlâ Osmanlı kafasının temsilcisidir. Ama Mustafa Kemal'e hayrandır. İşte bu köylü babanın baş çelişkisi budur. Belki on kez anlattığı Bağımsızlık Savaşı anıları, artık bir plak gibi tekrarlanır onun ağzında; ama o bağımsızlık kavgasının anlamını hiç anlamamıştır; o anıları yalnızca kendi de içinde bulunduğu anlatır Bilinçsizdir, tıpkı bilinçsiz yetiştirdiği çocukları gibi... Köylü babanın başka bir çelişkisi, içten görünmesine karşın, hala başkalarının düşüncelerine göre hareket etme mekanikliği içinde olmasıdır. Kızının kocaya kaçtığını bilir, bırakır; ama komşular bir şey demesin diye de çiftesini kapar kuru sıkı atmak için kızın ardından. Bunlar aynı zamanda bu episodun önemli simgelerinden biridir. Bağımsızlık Savaşının içinde yaşamış, Mustafa Kemal Paşa'yı her an hatırlayan, ama tıpkı kaçan kızının ardından atacağı kurusıkı gibi, yaşamı da kurusıkıya oturmuş bir babadır bu. O, bir zamanlar insandı, inandığı önderin ardından gitti, ama sonra ne oldu? Mustafa Kemal Paşa'nın resmini duvara astı ve ev oldu... Düşünmedi, ne yaptı bu büyük Paşa, diye... Düşünmediği için de onu kerpiçten bir ev yaptılar...

İkinci episodda kadın kocasına şöyle der: "Mustafayla sen... Biriniz gölgesine yumruk sallayan sözde kabadayı, öteki de gölgesinden korkan adamın biri..." Kadının teşhisi doğrudur. Gölgesinden korkan adam, gölgesine yumruk sallayanı yetiştirmiştir Neden? Yıllarca memurluk yapan baba ile anne hep

aynı yerdedirler. Kurulu oyuncaklar gibi belirli saatlerde işe gidip-belki de hiç sevmeden yaptıkları-işlerinden yine belirli saatlerde dönmüşlerdir. Baba bir avuntu bulmuştur kendi için. Rakı içip kendini unutmak... Çevresindeki hiçbir şöyle ilgilenmez, oğluyla da... İçip sızar. Sahi bir avuntusu da radyodan spor-toto sonuçlarını öğrenmek... Umudu sportotoda. Sonra radyoda avutacak daha bir çok haber vardır: Deterjan kutularından çıkan otomobiller, binlikler, yüzlükler; banka hesaplarından çıkan apartman daireleri, onbin liralara; bisküi kutularından çıkan Avrupa seyahatleri... Memur beyin yarınından umutlu olması için daha çeşitli göz kamaştırıcı ikramiyeler düzenlenmiştir zaten. Memur babanın içinde kükreyen aslanlar da vardır; içtikçe bu aslanlar kükrer, ama ayıkken bir neşe keleşliği olur, mutluluğun kağıttan kayıklarını yapar...

Cebinde gazetesi, elinde rakısı ve iki yüzelli gram zeytin eve gelir; bu belki de Sisifos'un kayayı tekrar tepe üstüne itmesinden önceki, bayırdan aşağı inişinde duyduğu bir sevinç kıpırtısını getirir. Ama o da, kayayı tepeye çıkarıp kaya tekrar bayırdan aşağı yuvarlandığında, Sisifos'un yuvarlanan kayanın arkasından bakması gibi, ayıldığında yine kendi yarattığı gerçeğin tepesinden bakmaya başlar... İçinde yaşadığı toplumun önemli yazarlarından biri ölmüş, her şey gibi, ona da yabancılaşmıştır. Belki bu yabancılaşmanın bilincine varmıştır; ama iş işten geçtikten sonra... Bir zamanlar o da insandı, ama Orhan Veli'nin dediği gibi, şimdi "rakı şişesinde balık olarak" bulmaktadır tek çareyi. Belki de rakı şişesi olmuştur. Radyo olmuştur, çoban salatasının içindeki dört zeytin tanesidir... Beşinciye bile dayanacak direnci yoktur... Bir totoda tuttursa çamaşır makinesi de olacaktır, buzdolabı da... Kısacası, o da bir ev olmuştur; kirasını zorlukla verdiği yatak odası ile ayakyolu soğuk bir ev... Bu babanın çelişkisi, kendine acıma hakkını kazanmadığı halde, kendine acımasıdır. Başka deyişle, ekmediği bir tohumun ürün vermediğini görünce üzülen masallardaki keloğlanlar gibi...

Üçüncü episod "Boru Çiçekleri" adını taşıyor. Gündüz açıp gece kapanan, yersiz yurtsuz, orada burada yetişen, uzaktan garip görünen yakından güzel oldukları anlaşılan boru çiçekleri...

Burada, kendilerine bir gecekondu yapmaya çabalayan genç bir balıkçı ile karısını, bir de yaşlı balıkçı Pano'yu izleriz.

Yaşlı balıkçı Pano'yu ilk kez gecekondunun damı için gerekli olan eski bir çinko levhayı getirdiğinde tanırız. Kendine özgü, yapayalnız yaşayan yaşama sevincini, insan sevgisini buruk bir yolda da olsa, sürükleyip bugüne değin getirmiş bir balıkçıdır Pano. İnsan ile balık ilişkisinin yalın, ama anlamlı bir sentezini yapar kendi kafasında: "Emine, bu dünyada kör boğaza iki şey can verir: Biri balık öbürü insan... Atarsın oltayı denize, bir ucunda balık bir ucunda insan" dediğinde Emine sorar, "Ya yem Pano?" Pano "O yalan" der, "onun asıl temeli iğne, yem süsü...Balık iğneyi yutsun diye süs... Döner balık oltanın ucunda. Gelir vurur. Bir daha vurur. Bir daha vurur, o zaman çekeceksin nafakasını az bir şey yukarı, balıkta başlar telaş, atlar yeme, ama yem gidecek..." Ve böylece balık iğneyi yutar; tıpkı balıkçı Pano'nun da kabzımalların yemli iğnesini yuttuğu gibi: "Bak Emine tek tek tutarsın balığı... Avuç avuç alırlar senden... Parayı da tek tek verirler bak... Az dersin, çekerler parayı geriye..." Emine tamamlar bu sözü: "Oltanın ucundaki yem gibi" Pano gülererek sonucu söyler: "Sonra hap diye yutarsın" ve Emine de noktayı koyar: "Balık gibi..."

Emine'nin kocası Yakup o sırada attığı ağa balık düşmüş mü diye bakmaktadır Pano'yu bütün sıcaklığı ve yanılığısı içinde daha yakından tanımaya başlarız.

Yakup'la karısının kendilerine gecekondunu yapmasına sevinmektedir. Emine, gecekondunun önüne, marul, maydanoz, domates, kavun, karpuz gibi yiyecek şeyler ekmek ister. Ama kimsesiz ve sandalın içinde uyuyan Pano'nun estetik duyguları bunu kabul etmez; Emine'ye çiçek ekmesini salık verir: "İnsan ne olsa yer Sen beni dinle bol bol çiçek ek... Her renk, her boy çiçek ek buralara..." "Pano, iyi insandır, sıcak insandır ve yalnızdır Pano, çiçekleri sever, denizi sever..."

Özgürdür Pano, ama bir şeyi eksiktir: Kabullenmiştir el açmayı... Lokantanın artıkalarını yer, kabullenir durumunu. Ama böyle de olsa güzeldir ihtiyar balıkçı... İşte Pano'nun da acı ilişkisi bundadır.

Episod'un sonunda, daha gecekondunu tamamlanmadan birkaç kişi gelir oraya: Bir müteahhit ile yıkıcılar ve tam balıkçıların evi önüne dikerler tabelayı. Tebelada şunlar yazar: "Yuvam Kollektif Şirketi" Okurlar tabelayı... Pano, hediye diye getirdiği gaz lambasının ışığını söndürür bu episod da biter. Onların ev olmalarına olanak kalmamıştır.

Dördüncü episodda bir fabrikatör evinin içi görülür. Burada, yanlarında evlatlık olan Ayşe'nin evlenmesini tiksintiyle kabul eden evin bayanı ile Matmazel Pavlina kaniş köpeklerini evlendirebilmek için büyük bir telaşın içine girmişlerdir. Burada Ayşe ile köpek arasındaki değer farkı sergilenir. Bu episod oyunun en zayıf bölümü. Çünkü öteki episodlarda insanlarına yakından bakan yazar, burada uzaktan bakmış. Belli ki, onlarla yaşamamış, onları uzaktan gözlemle incelemiş. Böylece, buradaki kişiler birer karikatür olmaktan ileriye gidemiyor. Oysa olumsuz olduklarını belirtse bile yazar, bunların da öbür insanlar gibi içinde yaşadıkları toplumun bir ürünü olduklarını düşünmesi gerekir. Eğer öyleyse, bu insanları da daha derinden derine inceleyebilir ve böylece daha etkili, ötekilerde olduğu gibi derinden giden bir aksiyonu ortaya çıkartabilirdi. Bence belli bir toplum düzeni içinde yaşayan insanları kategorileştirmeden eleştirmek ve şu yada bu katları aynı etkileyici açıdan görmek gerekli. Bu insanların da böyle olmasının bir nedeni yok mu? Böyle doğmadılar ya! Ama böyle olmaya şartlandırıldılar, tıpkı ötekiler gibi... Bu yönden, yazarın, bu episoddaki insanları ele alışı biçimi, gerek oyunun içeriğinin bütünlenmesi yönünden, gerekse biçim açısından bir yama gibi kalıyor

"İkinci Vardiya" da yazar, tekrar çok yakından tanıdığı insanların arasına giriyor ve bunun için de birinci bölümündeki başarılı yönelimini sürdürüyor. Burada bir yandan, foto-romanlardaki yalancı aşklarla avunan işçi ailelerinden iki genç kız sergilenirken, öbür yanda da işçinin hakları için çalışan bir işçinin fabrikanın gece bekçisi tarafından vurulması olayı vardır. O zamana değin, korktuğu için kocasını bu çalışmalarından uzaklaştırmaya çalışan kadın, kocasının öldürüldüğünü öğrenince aynı şeye kocasının bıraktığı yerden başlamaya karar verir. Bu olaya dek foto-romanların birinde Roberto ile İrena'nın aşklarıyla havalara uçan genç kızlardan biri, kocasının ceketini giyen kadına sorar: "Ne o abla, ne yapacaksın?" Kadın bunu şöyle yanıtlar: "Çare yok Nurten, çare yok kızım, her şeye yeniden başlayacağız..." Nurten bağırarak ağlar: "Ne kaldı ya ablacağım, ne kaldı ki, neyin neresinden başlayacağız?" Kadının su gibi durgun, "Enver'in, tam Enver'in bıraktığı yerden başlayacağız" diye konuşmasıyla oyun biter. İşte bu son episodda ev olan bir insan, tekrar insan olma duygusuna doğru yönelir.

Bu beş episod, ayrıca kısa ön ve son oyunlar ile çerçevelenmiş Başka deyişle, beş episodda gösterilen çeşitli manzaraların çerçevesi ön ile son oyunlar; ve aynı zamanda bunlar o manzaraların, dış katı sınırları.

Bu oyunlarda birinci ve ikinci anlatıcı, son gelişmeleri beğenmeyen, iki Osmanlı çelebisidir: "Zatıalınız, bendeniz, devlethane, fakirhane, mahdum, muhterem zevceniz, refikam cariyeniz" gibi hitap biçimlerinin gittikçe ortadan kalktığına üzülen bu iki çelebi, İstanbul'un Anadolu'nun her yerinden gelen insanlarla dolu olduğundan da yakınır: "Canım Dersaadet sanki Babil kulesi, köylüler, işçiler ve memur maku-lesi, her yerde mirim her yerde" Bu iki çelebi sonra da sözlerini şöyle bitirirler: "Eskiden bunlar ne güzel kul'du efendim memleket bir alem oldu efendim" Oyunun çerçevesini ortaya çıkaran bu iki anlatıcı aynı zamanda, çeşitli bölümlerde gösterilen insanlarla da sıkı sıkıya ilintilidirler; çünkü bu insanların sorunlarının anasıdırlar.

İsmet Küntay'ın yalın ve duru bir dili var. İnsanlarını en yalın biçimde konuştururken onların düşüncelerini, duygularını sözü uzatmada küçük fırça vuruşlarıyla ortaya çıkarıveriyor. Sahne tekniği yönünden de geçen yıllarda oynanan Tozlu Çizmeler'den daha ileriye gitmiş, daha ustalaşmış. Oyununu, ilk üç episodunu kapsayan birinci bölümü, sonraki iki episoddan daha iyi işlenmiş. Gerçi son episodda bir öncekinden daha inandırıcı olmakla birlikte öncekiler kadar etkilemiyor kişiyi. Benim en çok beğendiğim "Boru Çiçekleri" oldu.

Oyunun grup yönetmeni Çetin Öner, belli bir duyarlılık içinde, akıcı bir oyun düzeni hazırlamış. O da, yazarı gibi yalın olmaya dikkat etmiş. Bunlar onun lehine olan noktalar. Ancak grup yönetmeninin sahne üzerinde gösterilmek istenilen insansal çelişkileri daha iyi ortaya çıkaracak vurgular getirmesi, karşılıkları daha kesin bir biçimde göstermesi gerekirdi. Bunların olmayışı, oyunu bir "atmosfer" oyunu durumuna getiriyor, hatta yer yer statik bir görünüşe sokuyor. Hele yazarı tarafından da yüzeyde ele alınmış olan dördüncü episod, bir dereceye kadar daha inandırıcı yapılabilirdi. Bence, köylü baba, memur baba ve Pano gibi renkli oyun kişilerinin üzerinde daha iyi durulabilir, gerekli ayrıntılara inilerek, karşıtlıklar ortaya çıkarılabilir ve böylece oyunun gereği olan insansal çelişkiler üzerine basılabilirdi. Ama yine de saygı duyulacak bir çalışma

ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz.

Grup yönetmeni, nedense dekor konusuna önem vermemiş. Süleyman S.İnanç'ın yaptığı dekor hem bir müsamere dekoru gibi acemice, hem de oyunun yorumunu yer yer dikkate almadan yapılmış bir çalışmaydı. Geri plana yerleştirilen resimli panoların bu oyunda oldukça gülünç durduklarını söyleyebilirim. Üçüncü episodda taştan bir gecekondu resmi nekadar yorum yönünden batıyorsa, her episod için seçilen eşyalar da tam olarak özellikleri getirmiyordu. Resim yapabildiği anlaşılan bu gencin tiyatro dekoruna çalışması şart.

Rahmi Saltuk'un etkili sazi ve sesiyle verilen türküler yardımcı nitelikteki görevini yaparken, İbrahim Bergman'ın çekmiş olduğu başarılı renkli resimler, gereğinden çok sayıda gösterildiklerinden etkisinden kaybediyordu. Tek başlarına hepsi güzel olan bu resimlerin, oyun içinde daha işlevsel olarak kullanılması gerekirdi. Bunun için de resimler arasında bir seçme yapılmalıydı.

Takım oyunculuğunu ciddiye alan bu toplulukta oyunculukta çok başarılı kişiler olduğu gibi, oyunculuk çalışmalarını yalnızca sahne provalarına bırakmayıp boş bulduğu her saatte oyunculuk çalışmaları yapmak zorunda olan genç sanatçılar da var. Memur baba ile Pano'da Rutkay Aziz, iki değişik kompozisyonla etkileyici oyunlar gösterdi. Köylü Anada ve İşçinin Karısı'nda Emel Çeviren, Yakup'ta Şener Kökkaya, Fabrikatör'de Levent Ersin, Kocaya Kaçan Köylü Kızı'nda ve Nurten'de Serap Kıran, Handan'da Cavidan Polatkan, Köylü Oğulda Savaş Yurttaş doyurucu oyunculardı.

İsmet Küntay ilerisi için gittikçe daha çok umut veren bir yazar olarak izleniyor. Olanak olsa da, Küntay, bir toplulukla devamlı olarak sahne üzerinde çalışsa... Çağımızda kağıt üzerinde oyun yazma işi bir yana bırakıldı artık. Yazarlar da sahneler sürekli olarak. Günümüzün ün yapan bütün yazarları bütün zamanlarını sahnede geçiriyorlar ve yazdıklarını da orada başlayıp orada bitiriyorlar. Küntay gibi, duyarlı bir yazarın, takım oyunculuğuna ve birlikte çalışmaya önem veren bir toplulukta sürekli bir çalışmaya girmesi çok olumlu sonuçlar verebilir.

(Tiyatro 72, Aralık 1972)

"VIŞNE BAHÇESİ"

Harbiye Şehir Tiyatrosu, dünya tiyatrosunun en ünlü yazarlarından biri olan Anton Pavloviç Çehov'un en güzel eserlerinden biri olan "Vişne Bahçesi"ni oynamaya başladı. Çehov'un oyunları bugüne kadar tüm dünya tiyatrolarının eserlerinde başköşeyi işgal etmiş ve etmektedir. Değerli yazarın oyunlarından "Üç Kızkardeş", "Vişne Bahçesi", "Ayı", "Teklif" ve "Vanya Dayı" yıllarca önce Darülbedayi ve Şehir Tiyatrosu'nda oynanmış, "Vişne Bahçesi" ve "Vanya Dayı" Devlet Tiyatrosu'nda tekrar edilmiş, "Martı" "Üç Kızkardeş" ve "İnsan Denen Garip Hayvan" Kent oyuncularında oynanmaktadır. Herhangi bir tiyatro Çehov oynamaya cesaret edemez.

Biz burada, herşeyden önce, sahnelerimizi kaplayan bu komedi bolluğu içinde, Çehov gibi ünlü bir yazarın eserini sahnesine aldığı için İstanbul Şehir Tiyatrosu yöneticilerini kutlayalım... Ödenekli bir tiyatro, bir Devlet Tiyatrosu veya Şehir Tiyatrosu, arada sırada, böylesine güçlü yazarları repertuarına alırsa, ödevini yapmış demektir. H.Kemal Gürmen, Şehir Tiyatrosu'nda yıllarca Çehov oyunlarında ödev almış değerli bir sanatçı ve rejisördür. "Vişne Bahçesi"ni sahneye koyarken, yerinde bir yorumla çok mükemmel mizansenler bulmuş, seyircinin hızla izleyeceği bir temsil meydana çıkarmıştır. Bu bakımdan Bay Gürmen'e teşekkürler borçluyuz.

Nedret Güvenç, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun en değerli sanatçılarından. Onun adı, bir oyunun garantisidir. Bayan Güvenç, "Vişne Bahçesi"nde, nefis bir kompozisyonla son yılların en başarılı oyunlarından birini gözlerimizin önüne seriyor. Özlem duyduğu yuvasına dönüşü, sonunda vişne bahçesinin elinden gitmesiyle duyduğu üzüntü ve malikanesinden ayrılışı... Bunların hepsi Nedret Güvenç'in oyununda dile gelmektedir. Köle olan babasının çalıştığı Vişne Bahçesi'ni satın alan Lepahin rolünde Atıf Avcı başarılı bir tip çizmiş... İsmet Ay, bardo meraklısı Gayev dayı rolünde, en parlak yaratışlarından birinde yine... Her gördüğü insanlara bir bakışı ile çok şeyler söylüyordu İsmet Ay...

Tijen Par, oyunun en önemli rollerinden biri olan Varya'da başarılı bir kompozisyon çizmiş... Cüneyt Türel, ezeli üniversite öğrencisi Trefimov rolünde, dolgun sesi, güzel diksiyonu ile çok

başarılıydı. Anya rolünde Ayşın Atav, sevimli oyunu tatlı sesi, seyyal hareketleri ile seyircilerinden takdir ve alkışlar toplamayı bildi. Haldun Ergüvenç'in dolgun bir sesi ve samimi bir oyunu var. Belalar Kumkuması Epihodov rolünde bu yeteneklerini yerinde kullanmayı bilmişti. Gülçin Akçay, hizmetçi Dunyaşa rolünde sade, dümdüz, çok tatlı bir oyunla gözü yükseklerde, fakat kaderine razı bir genç kızı mükemmelen verdi. Epihodov'dan kaçıışı, onu küçümseyişi, Yaşa'ya aşkını söyleyişinde ne kadar tabii idi. Şener Şen, dobra dobra konuşan, hareket eden Pişçik rolünde, arkadaşları arasında sivrilmeyi bildi. Engin Gürmen Avrupa görmüş uşak Yaşa rolünde, eski evini beğenmeyişinde ne kadar rahattı. Zihni Rona, "Vişne Bahçe"nin en önemli rollerinden biri olan yaşlı uşak Firs rolünde başarılı bir tip çizmişti. Yanında çalıştığı aileye kanat gerışı, onlara saygıda kusur etmeyişi... Bunları mükemmelen verdi Zihni Rona. Provalardaki melodram havasını, oyunda yumuşatmayı bilmişti. Çetin Akçan bir yolcуда, ufak sahnesinde çok başarılıydı. Fakat bu sahneye bu kadar basılmasını yolcuyu adeta bir kahraman mertebesine çıkarılmasının nedenini anlayamadık. Bayan Andereyevna'dan altını aldığı zaman da metinde olduğu gibi sadece teşekkür edip gitmeliydi. Jale Erkut, Tiyatro sahnesinde çıktığı ilk rolde, Şarlotta İvanova'da hiç aksamadı, aksine fiziği, değişik oyunu ile rolü çok tatlılaştırdı. Son olarak "Vişne Bahçesi"nin dekorlarının mükemmeliyetini söylemeliyiz. Turgut Atalay nefis dekorlar hazırlamış... "Vişne Bahçesi" bu komedi furyası içinde ciddi bir oyun seyretmek, Çehov'un şiirini tatmak isteyenlerin kaçırmamaları gereken bir oyun...

(Sinema, 26 Mart 1973)

"EVLATÇIKLAR"

Türkiye Cumhuriyeti'nin 50. yılına ulaşmasının "anlam ve önemi"ni Ankara Devlet Tiyatrosu Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Akın" İstanbul Şehir Tiyatrosu ise Turan Oflazoğlu'nun "Bizans Düştü" adlı oyunları ile belirtmeği yeğlerken, Ulvi Uraz arayıp taramış, hem kendi eğilimine göre, hem de 50. yılın bir bölümünün toplum yapısındaki izdüşümü olabileceği inancıyla O.Zeki Özturanlı'nın ikinci oyunu "Evlatçıklar"a sahnesinde yer vermiş.

Cumhuriyetin 50.yılıyla "Evlatçıklar" arasında gerçi doğru-
dan doğruya hiçbir ilişki yok, ama Lale Oraloğlu kumpanyası-
nın "yurt dışındaki vatandaşlarımız için Devlet himayesinde
cumhuriyetimizin 50.yıl kutlama programı"na alınan yılışık
"Kızlaar"ından bir milyon kat daha çok bu memleketin bu
memleket insanının, canlı bir kesiti olma niteliğini taşıyor.

Üstelik, ağırbaşlı bir yapıtı bu zamanda, bu ortamda, bugü-
nün koşulları altında sahneye çıkarmakta da her işletmecinin
harcı değil. Oysa Ulvi Uraz bunu bile, birtakım çığlıkların, suluk-
ların sağlayacağı kazanç olanaklarına sırtını dönüp, (Hayati
Bey örneği) seyircisini karşısına onun görmesini, anlamasını,
üstünde birazcık kafa yormasını zorunlu saydığı bir oyunla
çıkmaktan çekinmemiş.

"Evlatçıklar" İkinci Dünya Savaşı'nın sıkıntılı günlerine
doğru götürüyor bizi. İki aile arasındaki ilişkilerin savaştan nasıl
etkilendiği, inançların nasıl zedelendiğini, bunun sonucu olarak
duygulardan nasıl bir körelme, değer yargılarında nasıl bir
bencilleşmeye gidildiğini göstermeye çalışmış yazar. Az kişili,
az hareketli bir oyunu ilginç ve tutarlı bir alana çekmede, tartış-
masız başarılı bir ustalık örneği veriyor Özturanlı. Bu da, sanı-
rım, onun önce iyi bir anlatmacı, öykülerini okuyanlar, bilirler,
iyi bir gözlemci olduğundan. Birkaç yıl önce Kent oyuncularının
tanıttığı ilk sahne yapıtı "Batak Göl" de belli ediyordu bunu.
Tıpkı Necati Cumalı, Haldun Taner, Aziz Nesin ya da S.K.
Aksal gibi uzun süre kalemelerini öykü türünde tüketmiş yazar-
larda gördüğümüz tip ve karakter çizimi Özturanlı'nın her iki
oyununun da en belirgin ortak özelliği. Bu çizimle birlikte, yazar

bir tez—antitez kalıbı hazırlıyor ve olayları, sağlam diyalektiğinin potasına döktükten sonra, oyunun kanevasını saptamış oluyor.

Bundan ötesi sahneye koyucunun işi. Biraz da seyircinin kendini zorlamaları gerek.

Nitekim yazarın kendisi de "oyunun bugüne göre seyirci tarafından yorumlanması benim için daha önemli olacaktır" diyor.

Bencileyin, kasaba bakkalı İbrahim'le makasçı Hayati başka bir yorum aramak gerekmezsin, birer zümrenin temsilcileridir. Koşullar ne olursa olsun, onlar kendi kimliklerine sadık kalır, ama koşulların getirdiği değişikliklere uyup uyamamaları ölçüsünde, toplumda ezilenler ya da sivriyenler grubunda yaşamlarını sürdürürler. Ama en "katı"ların bile bazan "insan" yanı bulunur. İbrahim, böylelerinden. Yetiştği ortam, görgüsü içinde, kendi deyimiyle, "baklava yufkası" gibi yüreği var: Kendi sadist ruhlu, cırlak karısına karşı bile Hayatigiller'in hakkını savunmağa değin. toplumsal kişiliğiyle bilinçaltı kişiliğini yazar ustaca betimlemiştir.

"Evlatçıklar"ın sahnelenişine geçmeden, bir duruma değinmeği zorunlu sayıyorum. Gözüme iliştiği kadarıyla yapıt üstüne gazetelerde çıkan eleştirilerin sayısı ne yazık ki bir elin parmaklarından daha az; onlar da "alelusul" kaleme alınmış izlenimi veriyor. Ne Melih Vassaf (İstanbul), ne Hayati Asilyazıcı (Yeni Ortam), ne Zeynep Oral (Milliyet Sanat) ne de Erdem Yücel (Bizim Anadolu) oyunun temel felsefesi üstünde uzun boylu durmamışlar. Bunun yerine Özturanlı'nın açıklama yazısından parçalar aktarmakla yetinmişler. Oysa en az bir "403. Kilometre", bir "İpteki" bir "Şili'de Av" kadar ilgi gösterilmesi gerekirdi.

Oyuna gelince, ilkin şunu belirtiyim ki, iki saat boyunca Hayati (Ulvi Uraz) ile Makbule (Gülşen Tuncer)'nin şiveli konuşması hem yorucu, hem de teknik yönden yanlış oluyor. Yanlışlık şundan: konuşmalardan çıkardığımıza göre Hayati'nin anayurda gelmesi olayı onun ilk çocukluk yıllarına dek uzanmakta; Türkiye'ye ileri yaşta göçedenlerin dışında bu denli belirli ağızla, konuşan göçmene daha rastlamadım. Hele Makbule'nin konuşması, yöresel bir ağızdan çok benim yakından tanıdığım bir iki, Beyaz Rusun konuşmasını andırıyor.

Bir başka teknik yanlış da, 1905–1909 (1321–1325) yılları arasında doğduğunu ve kendini bildi bileli demiryolcu üniforma-

sını taşıdığını söyleyen Hayati (oyunun konusu 1943'lerde geçtiğine göre o sırada 35–38 yaşlarında bulunuyor demek ki) tazminatsız görevden çıkarılmasını on bir yıllık hizmetli oluşuyla açıklıyor.

Sahne uygulaması bakımından kafayı tutsülemiş bir Hayati'nin boyuna "İbrahim Efendi!.." diye seslenmesini de duygu gerilimi içinde bulunan seyirciyi gülmeğe yöneltmesi nedeniyle kusurlu bir davranış olarak görüyorum.

Oyunun önemli kişilerinden biri de Hatice. Onda da temiz kalmış bir yan var. Yazar bu tipten bir bağlantı elemanı olarak yararlanmış. Oyun yönetmeni de pek üstünde durmamış. Oysa Hatice'nin de söylemek istediği, bize anlatmak istediği birşey var ki, burası atlanmış.

"Evlatçıklar"da rol alan sanatçılardan İbrahim'i başlangıçta Yılmaz Gruda canlandırıyordu. Sonradan Ergin Ocaklı rolü aldı. Hatice rolünde Minay Şentürk (o da topluluktan ayrılınca yerine Fersa Kuzgun geçmiş) ve Sabriye rolünde Ufuk Aydın oynuyorlar. Rol dağıtımının ikinci sırasında görünen Delikanlı rolü kaldırılmış olmasına karşın, bu rolü aralarında paylaşan Deniz Şentürk'le Sinan Bekleviç'in adları silinmemiş.

Yukarda da belirttiğim gibi, eleştirmen arkadaşlarımız öylesine üşenik davranmışlar ki "Evlatçıklar"ı hak ettiği ölçüde ele almaya, dekor yapımcısının bile adını yazmamışlar; çünkü listede görünmüyor. Ben sorup soruşturdum ve dekor işinin Sinan Bekleviç tarafından gerçekleştirilmiş olduğunu öğrendim. Ayrıca Makbule rolündeki sanatçının adı da "Gülten" olmayıp "Gülseren"dir. İlgililere duyurmayı görev bilirim.

(Yeditepe, Şubat 1974)

"HAMLET 70"

Geçen yıllarda bu sayfalarda yayımlanan yazılarımla, Bakırköy Halkevi tiyatro kolunun çalışmalarını da duyurmuştum. Kimi okurlar için bir semt tiyatrosundaki oyunlar üstüne eleştiri yazmak gereksizdir. Oysa, eleştirmecinin görevi görmek, gördüğünün olumlu ya da olumsuz yanlarını okura duyurmak, yazdıklarıyla seyirci-tiyatrocu arasında daha düzenli, daha bilinçli bir bağlantı sağlamaktır. Eleştirmeci kendi kafasında neyin ne için, nasıl yapıldığını tartışır, olay üstüne görüşlerini açıklayarak yapıları, ya da yapılması gerekeni değerlendirir. Bu nedenle Beyoğlu'ndaki, Şişli'deki profesyonel sanat topluluklarının yanısıra Şehzadebaşı'nda, Fındıkzade'de salt ticaret amacıyla çalışanları da, daha kenardaki amatör toplulukları da elden geldiğince izlemek, gördükleri arasında kendi ölçülerine göre bir seçim yaparak düşüncelerini belirtmek eleştiricinin günlük çalışmaları içindedir.

Bu girişten sonra gelelim Bakırköy'deki tiyatro hareketlerine. Önce şuna işaret edeyim ki bugün kendi adıyla topluluk yöneten ya da ünlü oyuncular arasında yer alan pek çok sanatçı, sahne tozunu ilk kez burada yutmuş, tiyatro dışlılarının arasına burada kapılmışlardır. Bir zamanlar Bakırköy, tiyatroyu kuyumcu gözüyle gören saygıdeğer ailelerin oturduğu bir yermiş. Yıllar nüfusu arttırdı, geliri, keyfi yerinde kişiler yeni mahallelerin gösterişli yapılarına doluştu, ama o gerçek kuyumcular o denli azaldı ki... Bununla birlikte, iyi tiyatroyu seven, sayan kişiler yine de var.

Bu dönem iki topluluk birden açtı perdelerini Bakırköy'de: Bunlardan Tiyatro Alibaba, "matrak" oyunları ile bir sınıf seyirciyi memnun etmek amacını güdüyor. Bu sahnenin kurucuları Bakırköy Halkevi tiyatro kolunun eski oyuncuları, halkevi salonunda ise yepyeni bir tiyatro filizleniyor. "Halkevleri Deneme Tiyatrosu" adıyla ocak ayında hazırlıklarını tamamlayan topluluk, öyle görünüyor ki "uyandırıcı" görevini bilinçle sürdürecektir.

Hamlet 70 adıyla sunulan oyun, ünlü Shakespeare yapıtından Beklan Algan'ın çıkardığı bir günleme, yani kişilerle olaylar arasındaki ilişkilerin günümüz koşulları açısından yorumlanma-

sl. Düşçü, duygulu ve soyut bir Danimarka prensi yerine gerçekçi ve toplumcu bir cumhuriyet gencinin, uzay döneminin başladığı yıllardaki yaşamını seriyor gözler önüne.

Bu yaşamda, bugünkü ekonomik, politik, toplumsal sorunlarımıza değinilmektedir. Gerçi, şimdi moda oldu böyle konularda "tiyatro yapmak", çoğunlukla kabare türünde rağbet görüyor bu çeşit günlük olaylardan esinlenme şıpın işi taşlamalar. Ama Hamlet 70'te derinlik var her şeyden önce; toplum katları ya da toplum birimleri arasındaki ilişki ve karşıtlıkların tarihsel belgesel kesiti tutarlı bir üslupla sunuluyor. Bunun için de çok denenmiş yavan yollara başvurulmadan, hafifliklere sapılmadan salt sanatsal bir yöntemden yararlanılmış.

Böylece, bir yanda Bakırköy Halkevi'nin çalışkan devrimci başkanı Orhan Tuğsavul, beri yanda değerli tiyatro yönetmeni Beklan Algan'ın işbirliğiyle gerçekleşen Hamlet 70, en az bu özelliği bakımından bile bugün kent tiyatrolarında halkın karşısına çıkarılan çoğu oyunların üstünde bir "eylem", bir "amaç" niteliği taşıyor.

Gerçekten, tiyatro halka varmak, halkı etkilemek, halkın duyuşlarına yön vermek içinse, Halkevi tiyatrosunda gördüğümüz Hamlet 70 Bakırköy çapında görevini yapmaktadır, diyebiliriz.

Oyunculara gelince, yalnız amatör değil, genellikle sahneye bile yabancı kişilerden kurulu bir kadrodan fazla birşey beklenmeyeceğini düşün kolaydır. Nitekim, her zaman önyargılardan kaçınmaktaki titizliğime rağmen, bazı kez ister istemez böyle sanılara yine de kapılıyorum.

Evet, Hamlet 70'in yirmiyi aşkın oyuncusundan çoğu belki de kalabalık karşısında hiç söz söylememiş, yüzlerce çift gözün önünde zorunlu hareketlerini hiç yinelememişlerdir, bugüne dek. Ama sanatçı kişiliklerinin yanı sıra Algan çiftinin ne deli tiyatro eğitmeni olduğuna bundan önce de tanık olduğumuzu belirtmeliyim.

Özellikle, Peter Weiss'in Marat-Sade oyunundan LCC öğrencilerinin "kalıplanışı"na hayran kalmıştım. Bakırköy tiyatrosunda da Algan'ların eğitmenlik gücüne olan inancım pekleşti. Muhakkak ki meslekte yıllanmış tiyatro sanatçısı ile ilk basamaklardaki genç bir sanatçı adayı arasında hemen her gözün açık seçik görebileceği belirli farklar vardır. Oysa bu farklar aslında, bazı şeyleri seyirciye nasıl "çaktırmayacağını"

bilenle bu konuda yeterince pişmemiş olanı ayıran incecik bir perdedir. Bu nedenle, ellerini nereye koyacağını bilmeyen, söyleyeceği sözcükleri unutuveren, ya da rol arkadaşının unutkanlığından ötürü kendi rolünü de şaşırıveren tecrübesiz bir oyuncuyu eleştirmek, eleştiri değildir.

Şu halde eleştirmeci gözüyle, diksiyon, sahne rahatlığı, özü kavramışlık, takım çalışması, düşünceyi aktarma, doyurucu ve inandırıcı olma gibi teknik yönlerden bakarsak, Hamlet 70'teki genç sanatçıların rollerini bilerek, anlayarak, içtenlikle yapmak çabasını gösterdiklerini, bunda da kent tiyatrolarındaki yetişmiş oyuncuların çoğundan daha başarılı olduklarını kabul etmeliyiz.

İşte Taner Barlas, Hamlet'in yeni yorumunda kişiliğini liderleştirmesini bilen iyi bir oyuncu. Gerçi "yap" denilenin belki pek dışına çıkmıyor ama, verilen ham maddeyi kendine özgü yollarla biçimlendirmeyi deniyor. İşte Polonius portresini açıklıkla ve incelikle çizen Macit Koper. İşte her bir toplum içinde yol gösterici bir görev almanın gerçek coşkusuyla dolu diğerleri: İsmet Üstekin, Murat Çelikel, Emel Uluöz, Cezmi Baskın, Perihan Betül, Meral Onuktav.... Birbirinden ne fazla ne eksik, birbirini tamamlayan erlerden kurulu küçük ama güçlü ve dinamik bir sanat ordusu.

Sonra Metin Deniz'in dekorları, Kuzgun Acar'ın maske ve heykelleri, Şanar Yurdatapan'ın ezgileriyle Hamlet 70 kentte oturanların bile gelip görmeleri gereken değerinde bir tiyatro yapıtı kısacası.

Özellikle, önemsemediklerinden ya da üşeniklikten ötürü bu oyunu görmemiş olan eleştirmeci arkadaşları uyarmak isterim.

(Yeditepe, Şubat 1974)

"SEZUAN'IN İYİ İNSANI"

Her olay her insanda aynı izlenimi uyandırmaz.

"Sezuan'ın İyi İnsanı" adlı oyun, Çiçek Açmış Şeftali Ağacı izlenimi uyandırdı bende. Öyle sanıyorum ki, bundan böyle ne zaman bir çiçek açmış şeftali ağacı görsem, "Sezuan'ın İyi İnsanı" oyununu anacağım.

18 Mayıs Pazartesi gecesi gördüm "Sezuan'ın İyi İnsanı"nı. İstanbul'dan onbeş günlüğüne Ankara'ya gelen Birlik Tiyatrosu oynuyordu. Menekşe Sineması'nda gördüm.

Brecht'in bu oyununu Adalet Cimcoz çevirmişti. Kaç yıl önce çevirmişti, şimdi çıkaramayacağım; fakat, Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" gibi oyunları ile aynı günlerde okuduğumu sanıyorum.

"Sezuan'ın İyi İnsanı"nı Vasıf Öngören koymuştu sahneye. Daha önceleri "Asiye Nasıl Kurtulur?" oyunuyla tanıdığım Vasıf Öngören, ben görmeyeli hayli yol almıştı. (Her zaman yineler dururum: iyi bir tiyatro izleyicisi değilimdir ben.) Tek sözle: Vasıf Öngören'in yönettiği, müziğini Sami Altındağ'ın yaptığı, dekor ve kostümünü Yunus Saltuk'un, maskalarını Özer Kabaş'ın gerçekleştirdiği "Sezuan'ın İyi İnsanı" yukarıda dediğim gibi "Çiçek açmış şeftali ağacı" izlenimi veren, veya, bir başka deyimle, saat gibi işleyen bir oyundu: eksik birşeyler aradım, bulamadım, fazlalık dersiniz, hiç yoktu. Vasıf Öngören'in dediğine göre, benim gördüğüm oyun, otuzuncu oyunmuş. Demek ki, provaların dışında, otuz oyunda, yontulup işlenmiş bir Eskişehir veya Hacıbektaş taşı gibi güzel olmuştu oyun, çekici olmuştu.

Kimler mi oynuyordu "Sezuan'ın İyi İnsanı"nda?

Oktay Sözbir, Aydın Işık, Sedat Pamuk, Mehmet Müfit, Meral Taygun, Güler Ökten, Ertuğ Koruyan, Gülümser Gülhan, Doğan Dal, Taygun Yeşiltaş, Belkıs Taşkeser, Erdal Karadavut, Sema Yavuz, Nurettin Şen, Gülsen Tuncer, Kazım Hün...

Bu sanatçılardan kiminin bir, kiminin iki rolü vardı. Örneğin, Aydın Işık, hem Birinci Tanrı, hem Halıcı rolündeydi; Sedat Pamuk, hem İkinci Tanrı, hem yeğen rolündeydi; Mehmet Müfit, hem Üçüncü Tanrı, hem Topal; Meral Taygun, hem Şen

Te, hem Şui Ta; Ertuğ Koruyan, hem Adam hem Berber Şu Fu; Gülümser Gülhan, hem kadın, hem Bayan Yang; Sema Yavuz, hem Genç kız, hem Halıcının Karısı rolündeydi.

Size şunu söyliyeyim mi; bir oyunda birkaç kişiliğe birden bürünebilmek son derece güç bir iştir! Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun sahneye koyduğu "Köpenikli Yüzbaşı" oyununda da aynı durum vardı: bir kişi, birkaç görevi birden sırtlanmak zorunda kalmıştı.

Birlik Tiyatrosu yönetmeni Vasıf Öngören'i, hem böyle bir sanatçı topluluğuyla çalıştığı, hem de "Sezuan'ın İyi İnsanı" gibi bir oyun gösterebildiği için bize, kutlamak isterim. 17 Mayıs Pazartesi gecesi, üç saatlik zamanımızı son derece iyi değerlendirdik, başarılı bir sahne çalışmasının verdiği umut ve coşkuyla döndük evlerimize.

Şunu hemen belirtmem gerekir ki, Meral Taygun değerli bir sanatçı. Brecht'in yazdığı bir Çin oyunu, öyle sanıyorum ki, Meral Taygun gibi bir sanatçının kişiliğinde bu derece başarılı olabilirdi ancak. Gerek Şen Te, gerekse Şui Ta rolünde son derece başarılıydı Meral Taygun. "Çiçek açmış şeftali ağacı" imgesine ve izlenimine belki de Meral Taygun'un başarılı oyununun etkisiyle vardım. Meral Taygun, iki karşıt kişiliği -hem de ayrı cinslerden iki kişilik!- büyük bir başarıyla yaşadı ve bizlere de yaşattı. Brecht'in demek istediğini başka nasıl vermek kolaydı ki? İyilik meleği bir "kötü kadın" ve kötülük simgesi bir erkek patron... Doğrusu, bir sanatçının, bu iki kutbu bu derece canlı tutabilmesi çok güç bir iştir. Rahat, dengeli, sahneye egemen bir sanatçı Meral Taygun.

Ya Gülsen Tuncer?

Gülsen Tuncer, oyundaki ağırlığını baştan sona kadar korumasını bilen, sahnede her görünüşünde, bir Çin kasabasını, bu kasabanın mülk sahibi Çinli kadın töre, gelenek ve kişiliğini seyirciye yaşatabilen, kostümden jest ve mimiklerine, diksiyonundan sahne dinamiğine- seyirci üzerinde ağırlığını duyuran bir sanatçıydı Gülsen Tuncer. Bir kasabada, yoksulların çoğunlukta olduğu bir Çin kasabasında, gelenekçi bir Çin kadını da ancak Gülsen Tuncer gibi davranabilirdi. (Gülsen Tuncer'i daha önce de İlerici Kadınlar Derneği'nin bir programında görmek onuruna kavuşmuş ve diksiyonunu, sanatçı kişiliğini çok sevmiştim.)

Şin rolündeki Güler Ökten'i de kutlamalıyım, Gebe Gelin

rolündeki Belkiş Taşkeser'i de... Bir kez gördüğüm oyunun sanatçılarını tek tek ele almak ve eleştirmek son derece güç bir iştir. O bakımdan, oyundaki öbür oyuncuların hakkını yemiş olmaktan korkarım. Sucu Wong'u oynayan Oktay Sözbir'i unutmak kolay mı? Oktay Sözbir, danseder gibi rahat oynuyordu. Oyunu Brecht'in kendisi de görse, herhalde, "Bravo Oktay!" derdi. Sonra, Berber Şu Fu'yu canlandıran Ertuğ Koruyan, Bayan Yang'ı canlandıran Gülümser Gülhan, oyunun unutulmaz kişileriydi bence. Sonra, Maragoz'u oynayan Taygun Yeşiltaş; Polis'i oynayan Nurettin Şen; tanrıları canlandıran Aydın Işık, Sedat Pamuk, Mehmet Müfit... Hepsi de başarılıydı.

Aslında, "Sezuan'ın İyi İnsanı" oyunundaki bütün sanatçılar, bir yapının taşları gibi yerlerini almışlardı; Sami Altındağ'ın müziği, Yunus Saltuk'un dekor ve kostümleri, Brecht'in bu Çinli oyununu bize çok canlı, çok diri, pırıl pırıl bir oyun olarak verme çabasıındaydı. Üç saate yakın süren oyundan çıkarken, alnıma "Çiçek açmış bir şeftali dalı" dokunuyor gibiydi. Yoksul, ezik, perişan bir Çin kasabasından bu derece umutlu, iyimser bir oyun çıkartmak kolay değildir. Bu, Brecht'in dünya görüşünden olduğu kadar, Birlik Tiyatrosu sanatçılarının bu dünya görüşünü kusursuz özümlemiş ve benimsemiş olmalarından, günümüz insanına umut ve iyimserlik aşılama çabalarından ileri geliyordu. Hele, Meral Taygun'un, karnındaki çocuğun dünyasını oynarkenki oyunu hepten şiirdi, bayıldım o sahneye! Şiir mi oynuyordu Meral Taygun, yoksa Brecht'in oyunundan bir sahneyi mi canlandırıyordu, anlayamadım doğrusu!... Bu sahneyi Brecht'in bu derece canlı çizmiş olabileceğini hiç sanmıyorum.

Tanrılar... Birinci Tanrı, İkinci Tanrı, Üçüncü Tanrı...

Onlarlı ve onlarsız bir dünya... "Sezuan'ın İyi İnsanı" Meral Taygun ne güzel canlandırdı bunu!... Ve çekilip gittiler tanrılar!... Bu noktada dekor, son derece başarılıydı. Çin müziği de yardım ediyordu bu dekora.

Ve "Sezuan'ın İyi İnsanı" Meral Taygun, oyunun bitiminde sahnenin ucuna geldi, oyunun çözümünü seyirciden sordu. Kurtuluş neredeydi?

Brecht'in istediği de buydu zaten.

Saat 24'lere yakın, Menekşe Sineması'nın kapısından caddeye çıkarken, "Sezuan'ın İyi İnsanı"nın soran gözleri ve soran yüzü, herhalde, kimsenin gözünün önünden gitmiyordu

ve herkes biliyordu çözümün nerede olduğunu.

Seviniyorum; çünkü, günümüzde, başarılı tiyatro toplulukları var. Çağdaş Sahne var, Ankara Sanat Tiyatrosu var, Ankara Birlik Tiyatrosu var, Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu var, Dostlar Tiyatrosu var, Birlik Tiyatrosu var ve daha başkaları... Bunlar, günümüzün tanığı, günümüzün acı-tatlı yanlarını bütün canlılığıyla yaşayan devrimci tiyatrolar istediğim şudur yalnız; sayıları durmadan artsın bunların!

Bir tek nokta kafamı karıştırıyor: Çağdaş Sahne'nin "Grev" adlı oyunu bütün Türkiye'de rahatlıkla anlaşılabilir, değerlendirilebilir; fakat, acaba, büyük kentlerin aydın çevreleri dışındaki seyirciler, "Sezuan'ın İyi İnsanı gibi bir oyuna ne derler? Acaba, yeterince anlayıp değerlendirebilirler mi? Nüfusunun yüzde altmışının okuma-yazma bilmediği bir ülkede böyle bir soru kafamı karıştırıp duruyor. Ne dersiniz?

Şuna güveniyorum: sanatçısı bu derece umutlu ve iyimser olan bir ülkenin yarını mutlaka güzel olacaktır. Kitap düşmanlıkları, bilgi ve bilim düşmanlıkları birgün mutlaka masal olacaktır.

(Tiyatro 76, 8 Şubat 1976)

"BECERİKLİ KANGURU"

Ankara Çocuk Tiyatrosu'nun Çağdaş Sahne salonunda sergilediği ikinci oyun "Becerikli Kanguru" Bu yapıtın yazarı ve müziklerini hazırlayan Ahmet Önel. Yönetmeniyse bu tiyatronun kurucusu ve "Bir Şeftali Bin Şeftali"nin yönetmeni Salih Kalyon.

Oyun bülteninde şöyle diyor A.Ç.T çalışanları:

"Çağımız hızlı bir gelişim içindedir. Değişen yaşam, değişen değer yargıları yanında çocuk kavramı da değişmekte ve düne göre oldukça ileri bir seviyede yer almaktadır. Bugün televizyonda yayınlanan bir polisiye filmi soluksuz seyreden günümüz çocuğuna artık cinli perili öyküler anlatılamaz. Öyleyse ne söyleyebiliriz, ya da neyi nasıl anlatabiliriz?

Özellikle belirtmemiz gereken nokta tiyatroşuzluk talihsizliğinden çocuk tiyatrolarının da etkilenmiş bulunması (...) çocuk tiyatrolarının ciddiye alınmaması da önemli bir neden olarak gösterilebilir.

Ankara Çocuk Tiyatrosu görevinin burada başladığına inanıyor öncelikle... (...) Dileğimizize bu beraberliğimizin sürmesi..

İşte bu beraberliği sürdürme çabasında olan A.Ç.T ikinci yapıtla da tutarlı bir çizgide olduğunu somut bir şekilde kanıtladı.

Şeftalinin masalından sonra da kanguru kardeşin masalı.... Çocuklara yansıtmak istedikleri nokta hayvanlar arası dayanışma, işbirliği olduğu kadar, hayvanların kendilerine yabancı gelen kanguruyu içlerine almak istemedikleri sırada onun eğitici, öğretici tutumuyla onları nasıl kazandığıdır... Becerikli Kanguru isminden de anlaşıldığı gibi bu dayanışma içerisinde pratik çözüm yolları önererek, onlara oluşum için ortam da hazırlamaktadır.

Oyunda hayvanların en önemli özelliklerini vurgulayan kostümleri ve bunun çocuklar üzerindeki sevimli etkisi kostümleri hazırlayan Hatice Caneri ve Haluk Yüce'ye bu konuda önemli puanlar kazandırıyordu. Dekorsa yalın ama renkli, Hayati Köklükaya bu noktada (Bir Şeftali Bin Şeftali'nin dekorlarını hazırlayan) İbrahim Niyazioğlu'na yaklaşan olumlu bir çizgiydi. Ahmet Önel'in müzikleriyse hatırdaki kalacak imajları taşıyan, oyunda işlevsel yanı olan nitelikteydi.

Hayvanlar: Tilki (Turgay Pasinligil) kurnazlığıyla, Baykuş (Ahmet Önel) bilgiçliğiyle, Tavşan (Işık Yeşilyurt) sevimli ve süsüne düşkün hanımlığıyla, Fare (Süheyl Caneri) sempatik ve daima işe koşulan, ara sıra "yeter" demesine karşın çalışkanlığıyla, Ayı (Haluk Yüce/ doymak bilmezliği, tembelliği ama çocuksu saflığıyla, Sincap ('Harun Yeşilyurt) oyunun en küçük elemanı Harun'un şirinliğiyle bir dayanışma örneğini seyirciye veriyor. Sonra ormanda büyük bir tehlike başgösteriyor: "AVCI" adından bile ürkütücü olduğu anlaşılan, hayvanların korktuğu bir kişi. (Cemal Eskidemir).... İşte bu noktada Kanguru çıkıp geliyor ormana. (Yeşim Dorman-Tülay Şensoy) kocaman kulaklı ve ayaklı ve iri cepli kanguru... Ama çözüm yolları arıyor onlar için, yardımcı oluyor ve "Avcılar Heryerde Birdir" Diyor onlara... Öyleyse iş AVCI tehlikesini yok etmek. Hazırlanan planda aksama olunca Ayı yakalanıyor, bu sorguyu uzaktan izleyen avcı etkileniyor ve böylelikle belli bir değişim geçiren avcı, hayvanların arasına girmeye ve onlarla arkadaş olmaya karar veriyor.

Avcı gruba katılmalı mı? Katılmamalı mı? Yanıtı doğaldır ki seyirciden bekliyorlar. Çoğunluk gruba alınmasını onaylıyor. İşte BARIŞ ve ÖZGÜRLÜK ortamını, İŞBİRLİĞİ ile DAYANIŞMA'nın önemini çocuklar bir kez daha onaylamış oluyorlar. Avcı artık bir tehlike değil, bir arkadaşdır ve ormandaki görev bölümü içinde o da işlevsel olarak yerini almıştır.

Hayvan sevgisi yoğun olan çocuk, seyirci kitlesi her seferinde avcının alınmasını onaylamaktadır. Belki de insan olan avcının kabul edilmesinde kendilerinin hayvanlara olan yaklaşımını görüyor çocuklar... Ama herşeye karşın önemli bir gözlemimizi de burada belirtmek zorundayız. Avcının gruba alınışı sırasında, bunu onaylayıp onaylamadıkları sorulduğunda seyircilerden biri "aranıza alın ama avcının tüfeğini de kırın" diye yanıtladı. Avcı değişti ama silah aynı silah, bu nedenle de yok edilmeliydi. Doğrusu bu ya, Salih Kalyon çocukları seven, onları anlayan ve bugün Türkiye'de çocuk tiyatrosuna gereken önemi hakkıyla veren bir yönetmen....

Bu arada oyunda avcının değişimini Cemal Eskidemir daha iyi vurgulamalıydı, Ahmet Önel'in Baykuşta ses tonunu daha anlaşılır biçimde ayarlaması ve Tülay Şensoy'sa Kanguruda amatör yanlarından sıyrılmalıydı. Bunun için çaba göstermeleri gerekmekte bizce...

Bununla şunu belirtmek istiyorum: Turgay Pasinligil ve Yeşim Dorman gibi gerçekten yetenekli bir o kadar da tecrübeli olan arkadaşlar, daha önceden oluşan A.Ç.T 'nin ilk elemanları diğer arkadaşların da bu çizgiye yakın bir gelecekte ulaşacaklarını umarız. Harun Yeşilyurt gerçekten tiyatromuza kazandırılmış küçücük bir eleman. Süheyl Caneri, Işık Yeşilyurt ve Haluk Yüce de başarılı A.Ç.T. çalışanları arasında...

Ankara Çocuk Tiyatrosu'nun bu oyununu eğitici, öğretici yanıyla faydalı, müzik esprili yanıyla eğlendirici-bu iki unsuru birleştirdiği için, seyredilmesi gerekli oyunlar arasında görmekteyiz.

(7 Gün Dergisi, 15 Aralık 1976)

GÖRÜLMEMEYE DEĞER BİR OYUN: "SABOTAJ OLAYI"

Dostlar Tiyatrosu geçtiğimiz sezon ilginç yapıtlar sergiledi. "Kerem Gibi" "Alpagut Olayı" "Ezenler Ezilenler Başkaldıranlar" "Ortak", "Sabotaj Oyunu" gibi... Ve izleyicisinin ilgisini daima ayakta tutmayı başardı. Ayrıca giderek bu tutarlı çizgiyle kendi de ayakta kalabildi. Bu yazımızda Dostlar Tiyatrosu'nun "Sabotaj Oyunu" üzerinde durmak istiyoruz. Sabotaj Oyunu Genco Erkal'ın sahneye koyduğu ve Macit Koper'in de oyunlaştırdığı bir yapıt...

Yapıtın ilginç yanı 12 Mart faşizminin getirdiği sabotaj davalarına ilişkin oluşu... Burada yapıtı oluştururken yangınlarla ilgili sabotaj olayları ele alınmış: Kültür Sarayı, Marmara Gemisi, Sirkeci Arabalı Vapuru olayları...

Kültür Sarayı davası en iyi şekilde işlenmiş. Bu da tiyatroya ilişkin oluşu ve teatral öğeleri içerdiği için olsa gerek. Ardından Marmara Vapuru ve Sirkeci Arabalı Vapuru olayında sabotaj niteliği değişik olmasına karşın her ikisinde de içerik bakımından gereksiz bazı tekrarlara düğüldüğün kanısındayız.

Oyunda kadro şu kişilerden oluşmakta: Mehmet Akan, Ulvi Alacakaptan, Deniz Çakır, Yavuzer Çetinkaya, Emel Çeviren, Genco Erkal, Macit Koper, Gökhan Mete, Meral Onuktav, Latif Özalp, Erdoğan Tuncel, Levent Yılmaz....

Oyunda izlediğimiz, yorum açısından vurgulanmak istenen Kültür Sarayı'na gelen seyircinin çöp kovasına benzer plastik kovalarla içi boş, kof kafalar, mahkeme sahnelerinde hakim ve diğerlerinin yakasındaki eğrilmiş, çarpıtılmış plaklarla bozuk plak simgesi ya da "hep aynı terane" diyebileceğimiz yanlar (bu gibi örnekleri daha da çoğaltabiliriz) gözler önüne serilmiştir. Oyunun bizce en önemli yanlarından biri de kontr-gerilla hareketinin verilmesidir. Delil toplama konusunda işkenceden kaçınmayan ve her türlü baskı, eziyet unsuruna başvuran bu kişiler izleyiciye en yalın şekilde sunulmuştur. Oyunda verilen şudur: "Bir sınıfın diğer bir sınıf üzerine egemenlik kurmak istemesi" iddia nedenidir ve bu yüzden bazı gençler tutuklanmakta ayrıca cezaevlerinde alıkonulduktan sonra delil yetersizliği ya da işkence ve baskı yoluyla ifadeler alınıp serbest bırakılmış-

lardır) yanlışlık var ya da bu seferlik tutturamadık tavrı takınılmaktadır. İşte bu nokta da egemenlik kurmak isteyenler kimlerdir, kimler değildir? Bir başka deyişle kasten yakma olayı var mıdır? Yok mudur? Henüz tam aydınlığa kavuşmamış belgeler olmasına karşın Dostlar'ın seyircisi bunu bilmekte ama oyunda "gerçekten siz bunları yaptınız mı?" sorusu sorularak oyuna uzak açı kazandırarak, olayın parodisi de getirilmektedir. Olay tarihsel süreç olarak yakın bir dönemi ele almakta ve belgesel bir oyun niteliği kazanmaktadır. Bir bakıma belgeleri seyirciye sunulmak amaçlanmakta seyirci de objektif olarak bunları gözleyip sonuca ulaşmakta değerlendirmesini yapmaktadır. Sonuçta bu olayı izleyen, olayın içinde yaşamış olan kişiye ve diğerlerine soru yöneltmek üzere izleyici ile söyleşiye girilmektedir. Dost oyuncular bu konuda da bunun pazarlamasını yapmamak, ucuza kaçmamak ardına saklamış bu açıklamayı...

Olayın anlamı., gerçeği, olmuş olması tiyatro da güçlü bir ifade kazanarak seyirci karşısında işlevsel olma niteliği taşıyor. (Hayatın gerçeği)-(Yazılan, çizilen, araştıranlar bir yana) bu arada değerlendirme daha doğrusu yorum açısından ekleme, katma olabiliyor (Sanatın gerçeği açısından) olaylar teatral öge ve diğer tiyatro dili olma özelliği taşımaktadır. Yalnız bu nokta da yapının özgün bir örnek olma açısından bazı yetersizlikleri olması bir yana oyunda bizce en büyük eksiklik oyunculuk. Oyun prova havasında sürmekte, slaydlarla desteklenmekte. Slayd seçimi tutarlı ve iyi oyunun organik bütününe verebilecek ve gelişim çizgisini belirleyecek nitelikte. Ama aynı şeyi müzik için söylemek mümkün değil, seçimde işlevsel olmayan bazı yanlara da gereğinden fazla yer verilmiş kanımızca...

Güldürü unsuru, kara mizah yanı dramatik olanın daha da bir vurgulanmasını gerektirmekte. Şöyle ki kadro içinde Genco Erkal gibi tavır açısından doğru bir çizgide olan oyuncunun yanında ekip zayıf kalmakta... Olayı yaşamış olanlara karşın Genco Erkal 12 Mart hakimi ve diğer oynadığı kişiler idil ve tavır açısından öylesine gözlemiş, yorumlamış ki her şeyiyle izleyiciye doğru ve inandırıcı olanı verebiliyor. Gözlem inceleme ve tavır mimik açısından olumlu bir örnekleme getiriyor. Oyunculuk açısından en çok kontrgerillanın işkence sahneleri yetersiz, eksik kalıyor. Tekrarlar da seyirciyi etkilememesi nedeniyle boşluk yaratmakta.. İddianamenin zaten gülünç olması nedeniyle oyunda güldürü unsuruna ağırlık verilince,

dramatik yoğunlukta oyunculuk yetersizliği ön plana çıkıyor Ama herşeye karşın Metin Deniz'in mask ve dekoru, Genco Erkal'ın başarılı bir reji ve oyunculuk örneği, Macit Koper'in de olumlu bir belgesel oluşturma çabası ile izlenecek oyunlar arasında... Özellikle de Dostlar Tiyatrosu'nun şaşmaz çizgisini belirleyen, toplumsal çalkantılara ve bizlere ışık tutacak yanları vurgulamasıyla görülmesi şart olan bir oyun.

(7 Gün Dergisi, 2 Şubat 1977)

BİR DENEME SAHNESİ

Çocukluğumda para birimleri şöyleydi. Altın 108 Kuruş, gümüş Mecidiye 20 kuruş, gümüş çeyrek 5 kuruş. On paralık bir simit almak için bir çeyrek bozdurmak isterseniz eğer , simitçi verdiğiniz çeyreği, kalp çeyreklerden ayırt etmek için, kaldırımın büyükçe bir taşına atar, çıkardığı sesi dinlerdi. Simitçinin kulağı som gümüş çeyrekle, kalp kurşun çeyreği sesin çınlamasından ayırt ederdi. Ancak böyle bir denemeden sonra çeyreğin üstünden kalan dört kuruş otuz parayı geriye verirdi. Bunu ilk gördüğüm gün denemenin ne olduğunu anlamıştım. Pekiyi, nasıl oluyor da hiç kulak eğitimi görmemiş bir taşralı çocuk gümüşle kurşunun sesi arasındaki başkalığı ayırd edecek kadar duyarlı oluyor, gerçekte kalp ayırımı yapabiliyor? Deneme, yaşam boyu aldanmamak için güzel bir başvuru. Arkadaşta, işde, çalışmada, yazıda, resimde denemeye önem vermek gerek.

Çoğu kez çevrenizdeki sesler kurşunlaşır, doğaldır, ama karamsarlığıyla yer vermemeli. Çünkü yapayalnız kalırsınız, çevresiz yaşamak güçleşir. Kalp seslere karşın yeni yeni umutla, yeni yeni denemelerle, yepyeni tanışıklık kurmak gerek. Ancak böyle yaparsanız belki sonunda bir elin parmakları kadar katıksız dost edinebilirsiniz. Sevgili insan aramada da tek çıkar yol budur: Deneme.

Gençlerimizin bugün hazıra kondukları tiyatro durumu çok iyidir. Seyirci tiyatroyu benimsemiştir. Devlet tiyatroya kesesini ağızına kadar açmıştır. Sanatçıların geleceği güven altındadır. Tiyatronun başında alnı açık, erdemli önderler vardır. Eskiden bir tek topluluğu besleyemeyen kentlerimizde bugün on yirmi birlik var. Sanatçının aç çalışma dönemi geride kalmıştır. Bugün parasal yönden geçim kaygısı yoktur. Onun için de tiyatroculuğa istek çoğalmıştır. Bugünü görmek, bu amaç için savaşım verenlerin yüreğini ferahlatıyor, göğsünü kabartıyor, içini açıyor.

Gel gelelim yeni gençler yeni düşünlerle geliyorlar, bunları uygulayacak alan arıyorlar. Onlara özgürce çalışabilecekleri bir yuva bulmak gerek, ki orada diledikleri yapıtları denesinler,

kafalarının içindekilerini ortaya koysunlar. İşte bunun için bir (deneme sahnesi) ayrılmalıydı. İki yıl önce Beklan Algan Tepebaşındaki maragnozhanede (Adsız Oyun)la böyle bir denemeyi başardı. Başardı ama, bir çatı altında hem marangozların çalışmasını, hem de sanatçıların provalarını sürdürmek zordu. İki yıllık geceli gündüzlü çabalamakla Beklan Algan ve tüm arkadaşları bugün bir yangın artığından, her uygar kentin imreneceği bir (Deneme Sahnesi) yarattılar. Hem nasıl, hiçbir resmi kuruluşa avuç açmadan, kendi çevrelerindeki sanatsever kişilerin el birliğiyle, yardımıyla çökük bir kalıntıyı yaşama kavuşturdular. Yıkık dökük bir taş yığınının, geçmiş yüzyıla dayanan ünlü Tepebaşı Tiyatrosu'nun geleneğini sürdürecektir bir çalışma yuvası yarattılar. Niçin? İşte kafalarının içindeki sanat anlayışını denemek için.

Tiyatro; ilerlemesini tümüyle böyle denemelere borçludur. Örneğin 1880'lerde Antoine'ın (Théâtre Libre)'i, Reinhardt'ın (SCHALL und RAUCH)'u, Stanislavsky'nin (Cercle Moscovite)'i, Brahm'ın (FREIE BÜHNE)'si, Strindberg'in (Intime Theater)'i, Piscator'un (Das Tribunal)'i, Meyerhold'un (DEVÂİM TİYATROSU), Vahtangof'un (ÜÇÜNCÜ STUDIO)'su, bunun gibi daha birçok yenilikçilerin girişimleri hep bu (DENEME SAHNELERİ) olmasaydı ne büyük tiyatro adamları, yazarları, sanatçıları yetiştirdi, ne de tiyatro bugünkü göz kamaştırıcı doruğuna ulaşabilirdi.

Deneme demek, bir rejisörün veya bir yazarın alışılmış çerçeve dışına taşarak kafasının içindekilere yol vermesi, bunu seyircilere sunması demektir. Pek doğaldır ki bu taşma sana bana ona hoş gelmeyebilir. Her şeyde olduğu gibi önce bir yadırgama girebilir araya. Ama duraklamayan bir toplum sanatı da ileriye doğru adımlamak zorundadır. Her adım bir geriden kopmadır. İleri adımlar bize aykırı gelse de yine ileriye dönük bir eylemdir. Şunun, bunun hoşuna gidebilir.

Denemeyi kimler yapar? Bence en azından şimdiye kadar yabancı ve yerli sahnelerde yapılmış deneyleri izlemiş, bu deneylerle varılan amaçları incelemiş yetenekli sanatçılar yaparlar. Yoksa yıllar önce şurada buradaki bayatlamış deneyleri ısıtmakta hiç bir yarar yoktur. Denemecinin yaratıcı hayal gücü, sanat becerisiyle atbaşı giderse denemeler başarıya ulaşır. Söz denemecilere gelmişken bu yolda ünü dünyaya yayılmış Meyerholdü anmamak olmaz. Çünkü denemeleri

yüzünden ağır suçlamalar uğrayan, hatta bütün örnek başarılarına karşın bu yüzyıdan cezalandırılan ilk rejisör olarak onun serüvenini öykülemek yerinde olur.

1934 Moskova Tiyatro Şenliği'nde oynanan (La Dame aux Camelias)'dan sonra yemekte yanyana düştüğümüz usta ile görüşmemiz sırasında, benim tanıdığım 1925'deki (D?E?) piyesinden o güne kadar oynattığı klasiklerin birbirinden büsbütün ayrı, tüm değişik sahneye koyuş üslupları üzerindeki yadırgamayı şöyle yanıtlamıştı:

-Araştırmalarımı sürdürüyorum, işimiz bu! Çeşitli denemeler yapıyoruz Düşünülecek olursa usta ne kadar haklıydı. Gerçek bir tiyatro önderinin asıl görevi bu! Yoksa yerinde sayan bir tiyatro; seyircilerini de, sanatçılarını da sıkar, uyutur. Basma kalıp piyeslerini ısıtıp ısıtıp, bayat bayat seyircisine sunan bir tiyatro giderek eski eşya sergileyen küf kokulu müzeye döner.

Eleştirmen Curt Riess (Tiyatronun Alacakaranlığı) adlı kitabında Meyerhold için şunları yazıyor.

-Yirmi yıl tam özgürlükle denemeler yaptıktan sonra, 1940'larda aydınların kıyımı sırasında Meyerholdü'de sigaya çektiler. Eğer yüksek yöneticilerin isteklerine uyup da suç yüklenseydi postunu kurtarabilirdi. Ama 65 yaşına varmıştı. O küçüklüğü sanatçı onuruna yedirmede, suçlayanların karşısında şöyle konuştu:

"Klasik piyeslerimiz üzerindeki davranışım için çok ağır, katı sözler söylediler. Beni, saygıdeğer yapıtlarımız üzerinde, Gogol'ün, Griboyedof'un, Ostrovski'nin piyesleri üzerinde bağışlanmayacak deneylerde bulunmakla suçlandıldılar. Bu piyesleri sahneye koyarken belki pek ileriye gittiğim olmuştur. Belki yaratıcı hayal gücüme gereğinden aşırı özgürlük verdiğim oldu. Kuşkusuz bu piyeslerin özü belki benim ekleyeceklerimden daha çok değerlidir. Amaa, bir ustanın... çünkü ben kendimi bir usta, bir sahne ustası sayıyorum, bir ustanın DENEMELER yoluna gitmeye hakkı vardır kanısındayım. Benim gibi bir ustanın sanat alanındaki düşüncelerini, sonuç ne olursa olsun denemesi onun doğal bir hakkıdır. Öte yandan onun da, bütün ölümlüler gibi, yanılması olağandır. Ama ben, sonunda (Formalist) damgası vurulacak kadar ileri gitmedim. Benim sanat çalışmalarım (Formalizm)en bir iz bulunabileceğini sanmıyorum. Benim bütün çabam, tam bunun tersine uyumlu bir üslup bulmak amacına dönüktü. Bugünkü tiyatromu-

zun gelişmesini bilmem sizler nasıl değerlendiriyorsunuz? Ben kendi hesabıma açıkça söyleyeyim ki, tiyatrolarımızdaki çalışmaları acınacak kadar aşağı ve korkunç buluyorum. Adına (Realizm Sosyalist) denen bu kurak kısırlığı ben, sanatla hiç ilgisi olmayan zoraki bir çaba sayıyorum."

Denemeler yüzdeyüz başarıyla sonuçlansa, o zaman bunun adı deneme olmaz. Deneme bir bakımda doğru yolu aramaktır. Deneme en iyiye, en güzele, en gerçeğe ulaşmak için harcanan çabadır. Yalnız tiyatrodaki değil, uygarlığa ışık tutan her alanda varılan olumlu sonuçlar hep (DENEME)'den doğmuştur. Onun için tiyatromuzun yarınını yaratacak (DENEME SAHNESİ)'nin, kurulmasında emeği geçenleri candan kutlamak gerek.

(Tepebaşı Deneme Sahnesi Dergisi, 21 Kasım 1977)
(Cumhuriyet, 26 Kasım 1977)

"CESARET ANA VE ÇOCUKLARI"

Kazananın da kaybedenin de yenik düştüğü, zaferin de yenilginin de pahalıya oturduğu, kahrolası, lanet edilesi bir savaş ve bu savaşın içinde bir ana. Bir yandan çocuklarını savaşın dışında tutmaya çalışacak, öte yandan geçimini savaştan sağlayacak... Bu ikisi birbiriyle çatıştı mı birini gözden çıkaracak. Savaşı değil, çocukları tabii... Çünkü savaş, cepheden cepheye potin alıp fanila satan, miğfer alıp içki satan Anna Fierling'in geçim kaynağıdır, kazancıdır. Daha çok kazanması için yeni yeni cepheler, daha büyük, daha yaygın savaşlar gerekmektedir.

Tepebaşı Deneme Sahnesi'nde bir süredir sergilenmekte olan "Cesaret Ana ve Çocukları" Bertolt Brecht'in en önemli ve en güçlü oyunlarından biri. Önemi, belli bir ekonomik düzenle savaş arasındaki ilişkiyi göstermesinden, gücü de bunu somut bir şekilde ortaya koymasından doğuyor. Brecht'in bu oyunda göstermek istediği, "kapitalizmin var olabilmesi için savaşın gerekliliği bu ekonomik düzenin savaşa dayandığıdır." Nitekim, oyunda kapitalizmi simgeleyen Cesaret Ana (Anna Fierling) çocuklarına gelen zarara, kesesine giren kazanca göre ya savaşı lanetleyecek, ya da "Yaşasın savaş!" diye haykıracaktır. Ve "Savaş-ekonomi çarkının dişlileri arasında kazanıyorum" derken "kazanıyorum" sanırken her şeyini, teker teker tüm çocuklarını yitirecektir...

Beklan Algan'ın sahneye koyduğu oyunda, yukarıda belirttiğimiz özün en açık seçik en yalın bir biçimde iletilmesi yolu seçilmiş. Bu nedenle de oyunun yorumlanışında, sahneye konuşa en ufak ayrıntıya dek her nokta titizlikle ele alınmış, raslantıya hiç ama hiçbir olanak tanımaksızın oyunun her anına anlam yüklenmiş. Zaman zaman bu anlamlar çok yönlü ya da birkaç düzeyde, birkaç çizgide birden geliyor. Sözlerdeki anlam, oyunculara verilen hareketlerle ve çok yönlü ilişkilerle güçlendiriliyor. Seyirci-mekan ilişkisi, oyuncu-seyirci, oyuncu-oyuncu, seyirci-müzik- oyuncu ve sahnedeki tüm nesnelerle oyuncular arasındaki ilişki bugüne dek ender rastlanan bir düzeyde. Bu ilişkiler yalnız oyun kişilerine ışık tutmakla kalmıyor, aynı zamanda oyunun eleştirel yanını vurguluyor,

yeni yeni eleştiriler getiriyor. Örneğin, ana, çocuklarından birini (hatta çocuğunun ölüsünü) çıkarı gereği tanımamazlıktan geldiğinde öteki çocuğu Catherine'in arabanın tekerleğine saklanması; savaş ve barış haberlerini değerlendirirken Catherine'in kundaktaki bebeği bağrına basmasıyla annenin askerin sırtından çekip aldığı kürkü bağrına basması arasındaki koşutluk, "savaş orospusu" Yvette'in kendi türküsünü söylerken çamaşır ipindeki asker pantolonunu kullanışı, ana ile aşçının savaş içinde çıkar çatışmasını bir horoz kavgasına dönüştürmeleri, her oyun kişinin parayı (ya da İncil'i) elleyiş biçimi vb... Kolaylıkla çoğaltabileceğimiz bu örnekler kendi içlerinde bir yorum, bir eleştiri ve bir bakış açısını ortaya koyuyor...

Yukarda seyirci-mekan-oyuncu-müzik ilişkisinden söz ettik. Oyun, seyirciyi çepeçevre saran bir alanda geliyor. Bu düzenleme yalnız biçimsel olanaklar sağlamakla kalsaydı, iğreti, yapmacık, özentili olabilirdi. Oysa, oyunun içeriğiyle de organik bir bütünlükte. Metin Deniz'in gerçekleştirdiği bu çevre düzeni gerçekten oyunculara sonsuz olanaklar sağlarken, aynı zamanda savaşın "pis"liğini, "kokuşmuşluğunu" da yansıtıyor. Yine, giysiler ve aksesuarlar çok yerinde kullanılıyor. Oyunun müzikleri Ergüder Yoldaş'ın. "Cesaret Ana"nın orijinal müziğini bilip sevenler bu prodüksiyondakini önce yadırgayabilirler Ancak, hem oyunla bütünlenip kulaklarda kalıcı niteliği, hem de yabancılaştırma etkeni oluşu yüzünden Ergüder Yoldaş'ın müziği, kanımızca çok başarılı. Şarkıların Ayla Algan ve Neco tarafından söylenip playback'le verilmesi de olumlu. Böylelikle oyunun anlam yüklü sözleri en açık seçik biçimde seyirciye iletilmiş oluyor.

Ani İpekkaya, Cesaret Ana'nın iç dünyası, yüreği, duygusu, dengesi, aynı zamanda haberci diyebileceğimiz ikinci Cesaret Ana'da Ayşin Çekmez, çocuklarda Leyla Altın, Aslan Altın, Erdoğan Gemicioğlu ve adlarını sayamadığımız tüm oyuncular oyuna sahip çıkma- oyunlarını raslantıya bırakmama çabasındalar.

Şunu da belirtmek gerekir, yıllar önce Türkiye'de bir liste halindeki epik tiyatrodaki şu şu, dramatik tiyatrodaki bu bu yapı- lır ya da yapılmaz diye bir bildiri yayınlanmıştı. O günden beri bu listeye uymakla Brecht'e alabildiğine ihanet edildi. Deneme Sahnesi'ndeki "Cesaret Ana ve Çocukları"yla sözü edilen listedeki kurallar silinip atılmış, doğrudan, yepyeni ilişkileri vurgula-

yan, bir Brecht ortaya konmuş oluyor.

Oyunun kesintisiz oynanmaktan ve oyuncuların ağırlığından doğan uzunluğu var. Ama, bunca önemli evrensel ve çağdaş bir özün (çünkü savaş yolları hâlâ açıktır, çünkü savaş-ekonomi çarkının dişlileri giderek daha hızlı insan öğretmektedir), üstelik yetkin bir tiyatro aracılığıyla bunca açık seçik iletilmesini alkışlamak gerek. Yalnız "Cesaret Ana ve Çocukları"na değil, hiç yoktan bir tiyatro binasını, bir Deneme Sahnesi'ni var etmede emeği geçenleri kutlarız.

(Milliyet Sanat Dergisi, 9 Ocak 1978)

"BİR ÖLÜMÜN TOPLUMSAL ANATOMİSİ"

Bir dönem, köyü, köy sorunlarını işleyen oyunlar oldukça yaygındı. O zamanlar, bu oyunların ilerici-devrimci tiyatro çizgisi içinde önemli bir yer tuttuğu yadsınamaz. Ne var ki bu tür oyunlar kısa zamanda birbirini yineler duruma geldi. Çünkü köy yaşamını en kaba çizgileriyle sergilemekten, köy insanını klişe anlatımıyla sahneye çıkarmaktan öteye geçmiyordu büyük-çoğunluğu. Başlarda kentsoylu seyirci için folklorik bir öge, değişik bir çeşni olarak da beğeni toplamışlardı. Sonra alışıldı ve giderek sahnelerden silindiler.

Aslında bu tür oyunların hepsini bir kefeye koyup, hepsini birden kesin bir tanım olmaktan uzak "köy oyunu" adıyla nitelemek bizi doğru sonuçlara götürmez. Kimi, yukarda saydığımız gibi, özgün bir yapıt olamamış, bu yüzden de bir zamanlar nerdeyse tüm tiyatrolarımızı kaplarken, günümüzde yokolup gitmiştir. Nitelikli olanları ise eskiden de, günümüzde de sahnelerimizde yerini bulmuş, önemsenmiştir. Böyle özgün bir oyunu zaten "Köy oyunu" genellemesi çinde saymak bile doğru değildir. İster köyü işlesin, ister kenti, başlıbaşına bir bütündür, kendine özgü bir değeri vardır.

Özenli Bir Tiyatro Dili

Oktay Arayıcı'nın "Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi" böyle biroyun. Her ne kadar köyde geçiyor, köy sorunlarını irdeliyorsa da, kapsamı çok daha derinlerden, toplum analizinden gelen damarlarla besleniyor. Bir kez bu bakımdan özgün bir yapıt. Konusunun zenginliği, ilginçliği yanında bir bütünsellik taşıması çok önemli. Olanları seyirci önünde irdelerken, yalnızca sergilemekle yetinmiyor, nedenlerine değin iniyor. Kimin çıkarına, kimin zararına olduğunu gizli ve görünen ilişkiler içinde açıkça ortaya koyuyor. Bundan başka Arayıcı'nın bu oyunu ile başarılı bir üslup geliştirdiğini söyleyebiliriz. Çok önemli, titizlikle işlenmiş bir dil ve tümce kurgusu oyun metnine ayrı bir şiirsellik katıyor. Yerel ağız kullanımı bu genel üslup içinde sağlam bir dengeye oturtulmuş. Onun için, hiç bir sözcüğünün kaçırılmadan, her sesin yerli yerinde ve net anlaşılacak izlenmesi gerekiyor. Burada, Can Gürzap'ın rejisine geçmeden

önce hemen üzerinde durulması gereken bir durumun altını bir kez daha çizelim. Yeniden onarılan Atatürk Kültür Merkezi'nin büyük ve olanaklı sahnesi ne yazık ki akustik bakımından bir felaket. Sahneden salona ses aktarılamıyor; hele sahnenin bazı kör noktalarında söylenenler hiç duyulmuyor. Bu durumu ilk kez "Otello"da izlediğimiz için, nedenin oyuncuların bozuk diksiyonunda olduğunu sanmıştık. Ama aynı salonda oynanan öteki iki oyunun da aynı başarısızlıktan kurtulamaması, bu teknik aksamayı bütün gerçekliğiyle ortaya çıkarıyor. Ve hemen önlem alınmasını gerektiriyor. Yoksa Kültür Merkezi bir tiyatro salonu olarak işe yaramaz durumda kalacak.

Hem seyirlik oyunun hem de tragedyanın özellikleri

Oktay Arayıcı'nın oyununun bir de sahneye koyucu için büyük güçlük taşıyan bir özelliği var. Oyun geçmişte şimdilik zaman arasında sürekli gidip geliyor. Böylece Arayıcı hem seyirlik oyun geleneğimizin, hem de tragedyanın yapısal özelliklerini bir araya getirmek çabasına girmiş. Ancak bu çaba oyunu seyirci için oldukça güç anlaşılır kılmış. Güçlüğü yenmek, durumu aşip geçişleri kolayca algılanır kılmak için rejisöre büyük oranda yaratıcılık payı bırakmış. Oysa ne yazık ki, rejide bu katkıyı göremedik. Can Gürzap, oyunu kendi akışı içinde yorumlayıp sahnelemiş. Buna sahnenin yapısından doğan sözlerin güç anlaşılabilirliğini eklersek metin beklenen başarıyla sahneye aktarılamıyor diyebiliriz. Bununla birlikte, rejide, bu eksiği teknikle, efektle bir oranda kapatarak beğeniyle izlenir bir sonuca ulaşıyor. Oyuncuların büyük ayrımlar göstermesizin genel atmosfer içinde, alışkın oldukları oyunla sonuca katkıda bulunduklarını ekleyelim. Böylece, ilginç bir metin denemesinin, belli düzeyi aşamayan, ama gene de görülmesi öğütlenebilecek bir sunuşu çıkıyor ortaya.

(Cumhuriyet, 31 Ekim 1978)

"VATANSEVERLER"

Acı... Ama ne yazık ki gerçektir.

Bugün bütün dünya ikiye bölünmüş. bir tarafta yönetilenler; diğer tarafta yönetenler. İktisaden geri kalmış olanlarla; güçlü olanlar. Ve azgelişmiş bir ülkenin kaderi; orada yaşayan insanların hayatı, iktisaden güçlü olan bir başka ülkenin çıkarları uğruna daima kurban edilir. Bu bir yazgı değil; çağların değişmez savaş kuralıdır. Direnenler siyasal olduğu kadar, ekonomik bağımsızlık isteyenler daimi bir bağımsızlık savaşı içindedirler.

Ve yönetenler.... yüzlerinde dost maskeyle; gülen tebessüm eden çehreleriyle, ellerini uzattıkları "azgelişmiş" ülkelerde, mutlak satılık insanlar bulurlar. Ve kendi çıkarları uğruna bir toplumu; bütün varlığıyla ölüme sürüklemekten de çekinmezler.

Yönetenler... kendi ülkelerinde bile aynı maskeyi takarlar. Zaman zaman fakir halkın desteği; yoksulun ümidi; bir inancın yaratıcısı olarak görünürler. Amaçları tektir ve değişmez. Daha çok, daha çok; çok para kazanmak. Gardroplarında, her dönem takacakları çeşitli maskeler bulunur.

Vatanseverler böyle bir temanın güçlü bir ifadesidir. Yazarlar simge olarak Amerika'lı bir mültimilyarderle, Meksika'lı bir generali oyunun iki kahramanı olarak ortaya korlar. Gerçekte Yönetenler'in simgesidir Amerika. Onun yerine, bir başka ülkeyi de koyabilirsiniz. İster Sovyetler Birliği ister Fransa, ister Almanya veya İngiltere. Farketmez. Oyunun kuralları aynıdır. Satın alacak ve yıkacak.Meksika yerine de, azgelişmiş, iktisaden geri kalmış herhangi bir ülkeyi düşünün... Farketmez.

Oynayanlar ve reji

Evvela Joe'da Burçin Oraloğlu'nu kutlamak istiyoruz. Duygusuyla, içgüdüleriyle görevi arasında bir savaş veren; bunalan, kahrolan, ama gerçek yaradılışında alçak bir adamın karakterini taşıyan Jeo'yu başarıyla oynadı. Büyük patron, Martin Handerson'da Saltuk Kaplangı çok iyiydi. Duygusuz çıkarıcı, aşağılık bir karakterin portresini mükemmel çizdi. Parkman'da Erhan Yazıcıoğlu, gafletten uyanan, ama çaresiz; ama güçsüz bir delikanlının duygularını mükemmel belirtti. Lois'de Betül Alabora, biraz zayıf, biraz hafif kaldı. Oyunuyla da bir mültimilyarder kızına yakışmayan giysileriyle de.

Oyunu sahneye koyan Kemal Bekir'i kutlamak istiyoruz. Son derece mükemmel aksamayan bir trafik içinde, kişilere ruh, hareket ve anlam verebilmek maharetini gösterdi.

İlgiyle izlenecek bir oyun.

(Son Havadis, 4 Kasım 1978)

15 YIL SONRA "AYAK BACAK FABRİKASI"

"Ayak-Bacak Fabrikası" tiyatro tarihimizde dönüm noktası oluşturan oyunlardan biri sayılabilir. İlk kez 1964-65 yıllarında Gençlik Tiyatrosu'nda amatörlerce oynandığı zaman dikkatleri çekmiş, uluslararası Erlangen şenliğinde de başarı kazanmıştı. Bundan sonra belli bir yükselme çizgisini sürdüren Ankara Sanat Tiyatrosu'nda asıl çarpıcı etkisini gösterdi. Oyunla AST'ın birbirini desteklediğini, belirlediğini bile söyleyebiliriz. AST daha bir AST olmuştu "Ayak-Bacak Fabrikası"ndan sonra.

Toplumun değişimi ve gelişimi sürüyordu bir yandan. Aynı oyunu bu kez 1967 yılında yazarı Sermet Çağan'ın yönetimindeki Türkiye Öğretmenler Sendikası Tiyatrosu'nda (Tiyatro TÖS) bütün yurdu kapsayan bir turnede görürüz. Daha sonra da 1970'de AST'daki rejisörü Güner Sümer'in İstanbul Sanat Tiyatrosu'nda. Bu arada oyunu sahneleyen amatör toplulukları saymak olanaksız.

Peki bu oyunu böyle uzun bir süreç içinde geçerli ve işlevsel kılan nedir acaba? Ve bu geçerliği günümüzde de sürmekte midir? Kadıköy Şehir Tiyatrosu'nun bu oyunu oynaması yerinde bir seçim midir yani? Birinci sorunun yanıtını, oyunun geri bırakılmış ülkemizin ekonomik ve dolayısıyla toplumsal yapısını bilimsel bir yöntemle irdelemesinde, çözümlenmesinde bulabiliriz. Güncelden genele giden bir nesnellik ve verilere dayalı gerçekçilik sağlamaktadır oyunun bu temel doğruluğunu. Toplumumuzun sınıfsal yapısı ve çelişmeleri simgelerle somutlaştırılır oyunda. Sınıflar ve katmanlar arası ilişkiler bütün açıklığıyla ve yalınlığıyla gözler önüne serilir. Kimin hangi çıkar uğruna ne yaptığını kuşku duymaksızın görür seyirci. Nesnel bir izleyici olarak algılar; yargılama olanağı bulur. Örneğin dinsel inançlardan çıkar çevrelerine köprü kuran bir rahiptir. Genel yansılamayla Türkiye özneli anlatılır. Öte yandan oyunda fanteziler de birer anlatım ögesidir. Yenmemesi gereken karatohumu yiyip kötürüm kalan yurttaşlara çıkar çevreleri ayak-bacak takarlar. Ama burda da düzenin çarpıklığı ortaya

çıkart; kimse doğru-dürüst yürüyemez bu takma ayak ve bacaklarla. Üstelik bunlar, insanlardan saklanan buğdaylarla dışardan getirilmiş ve "montaj"ı ülkede yapılmıştır.

Sorunların çözümü gerçekte bulunamadığına göre, bunları sağlam bir tiyatro kurgusuyla işleyen yapıtın eskimesi de söz konusu değildir genelde. Ne varki burada, hemen ikinci sorumuza geçebiliriz ve oyunun aradan geçen onbeş yıl içinde gerek Türkiye somutunun gerekse seyirci bilinçlenmesinin değişimi gözönünde tutularak daha derinlemesine inen bir dramaturji çalışmasıyla oynanması, çok daha büyük bir tiyatro olayı kazanmamıza yol açardı diyebiliriz. Oyunun yazıldığı günler 27 Mayıs 1960'ın hemen ertesidir. 1961 Anayasası henüz seyircide ve sanat yapıtlarında bütünüyle yansımamıştır yani. Birçok şeyi simgelerle, çağrışımlarla anlatma zorunluluğu o günler denli kesin değildir artık. Toplumsal çözümlememiz birçok bilim adamımızca yapılmış, kitaplara geçirilmiştir. Öyleyse, 1978'in "Ayak-Bacak Fabrikası" da bu gelişimi yansıtan bir güçlenmeyle vurgulanabilirdi.

Onu erkenden yitirmemiş olsaydık, kazandıracağı yeni oyunlar yanında bu oyunu da baştan yazacaktı, inanıyorum buna. Günümüzün, olayları bilimsel yöntemlerle incelemeye yeni yeni başlayan seyircisine büyük katkılarda bulunacaktı.

Bu boşluğu, sahneye koyucu Cüneyt Türel de duymuş ve oyunun başına, sonuna eklemeler yapmış. Bu tiyatro döneminin önemli gösterilerinden birini izlediğimizi belirtmek durumunda kalıyoruz. Gösteri bütünüyle sağlam bir tiyatro olayıdır çünkü. İlk kez seyredene de, yeniden seyredene de tiyatro tadını vermeyi başarıyor. Önemli olan da bu olduğuna göre, müziği yeniden düzenleyen Turgut Denizer'den, dekoru hazırlayan Duygu Sağıroğlu'ndan yönetmen Cüneyt Türel'e ve bütün oyunculara değin tüm kadroya başarılar dilemek düşüyor bize; Sermet Çağan'a övgümüzü en başa koymayı unutmadan...

(Cumhuriyet, 6 Şubat 1979)

KAFKAS TEBEŞİR DAİRESİ

Dostlar Tiyatrosu Mehmet Ulusoy'un yönetiminde bir süreden beri Venüs Sineması'nda "Kafkas Tebeşir Dairesi"ni oynuyor. "Tebeşir Dairesi" daha önce de Dostlar Tiyatrosu'nun dağarcığındaydı. 1972'de Mehmet Akan'ın yönetiminde izlemiştik bu oyunu. Bu kez eski yapımdan çok değişik bir çalışmayla karşılaşıyoruz. Değişik ve şaşırtıcı. Öyle ki Venüs Sineması'nın sevimsiz atmosferini ve insanın iliklerine işleyen buz gibi bir soğuğu oyun başlar başlamaz unutuyorsunuz ve bittiğinde aradan üç buçuk saat geçmiş olduğuna inanamıyorsunuz.

Bir masal anlatıyor bize, maskelerle, araba lastikleriyle, birbirine yamanmış paçavralardan oluşan, çektikçe uzayan, garip biçimlere giren metrelerce uzunlukta bir örtüyle ve sonsuz bir uyum içinde birbirini tamamlayan, bir oyuncu kadrosuyla, evet bir masal, öğretici, düşündürücü bir masal.

Biliyorsunuz, masalın özünü bir Çin söylencesinden almış Brecht. Çin öyküsünde bir çocuk vardır, iki anne sahip çıkar ona. Çocuğun özannesini kimdir? Çocuk kimindir? Bilge bir yargıç koca bir daire çizer yere, çocuğu dairenin dışına çıkarmayı başaracak olan kişi yargıca göre çocuğun özannesidir. Ancak özanne çocuğa kıyamaz, onu yeterince kuvvetli çekemediğinden yitirir bahsi. Böylece bilge yargıç bir kurnazlık sonucu özanneyi bulmuştur. Brecht, özanne ile analığı arasında geçen bu savaşı kendi dünya görüşüne göre değiştirirken, şu sorudan yola çıkar: Çocuk kimin olmalıdır? Özanne mi, yoksa analığa mı? Doğal olan Çin öyküsünde olduğu gibi çocuğun özanneye verilmesidir, ancak bu durum her zaman için geçerli olabilir mi? Ya özannesini çocuğu sevmiyorsa, bir sömürü aracı olarak görüyorsa analığı ise çocuk için türlü özverilere katlanmışsa, o zaman değerlendirmemizde değişiklikler yapmamız gerekmez mi? Brecht bu oyunda anne sevgisi gibi çok doğal bir olgunun bile içinde bulunduğumuz ortamdan ve koşullardan soyutlanamayacağını gösterir. Oysa yaşadığımız toplum düzeninde sevgi, iyilik, kahramanlık gibi tüm değerler

kendi başına bağımsız değerler olarak benimsendiği için, alabildiğine yozlaştırılarak sömürü aracı yapılmıştır. Tüketim toplumunda anne sevgisi gibi en doğal, en insancıl bir duygu bile doğallığını, insancılığını yitirmiş, bir mülkiyet tutkusuna dönüşmüştür. Brecht'in öyküsünde özanne çocuğunu yüzüstü bırakan katı yürekli bir vali karısıdır, mal-mülkten başka birşey görmez gözü. Çocuğu kurtaran, ona bakan ve onun için hiçbir özveriden çekinmeyen analığı ise basit bir köylü kızı, bir hizmetçidir. Savaşın sonra mirastan dolayı çocuğu geri isteyen özanne ile analığı mahkemelik olurlar. Tebeşir dairesi denemesi sonucu bu kez analığı çocuğu çekip incitmeye kıyamaz. Böylece yargıç çocuğu özannesine değil de, onu gerçekten seven analığına verir.

Oyun üç ayrı bölümden oluşur: Önoyun; Hizmetçi Gruşe'nin öyküsü; Yargıç Azdak'ın öyküsü. Önoyun, oyunun özünü ve ana temasını verir: Savaş sonrası köylerine geri dönen Kafkas köylüleri kendilerine ait olan vadiye komşu köyün sahip çıktığını görürler. Komşu köylerdeki tarımcılıkla geçindiklerinden, vadiye sulama aygıtı kurmak isterler, oysa hayvancılıkla uğraşan vadinin eski sahipleri vadiden yeterince yararlanamayacaklardır. Aralarında bir tartışma çıkar. Bu durumda vadi kime verilmelidir? Tartışmanın sonunda vadiye onu daha iyi değerlendirebilecek olan komşu köyün sahip çıkması kararlaştırılarak sorun kendiliğinden çözümlenir. İnsanların böylece her tür mal ve mülk tutkusunun ötesinde birbirleriyle uygarca tartışmaları, sorunlarını sağduyu ve akıl yoluyla birlikte çözümledikleri bu önoyundan sonraki (bu sahnede çok doğal, neşeli, tatlı bir hava vardır), tartışmacılar bu çözümü ve bu çözümden çıkan kıssadan hisseyi vurgulayan oyunu, "Tebeşir Dairesi" oyununu oynarlar. Oyunun sonunda önoyunla öbür bölümler birleştirilerek bir sonuca varılır: "Çocuk ona bakana verilmeli, araba sürene, toprak işleyene."

Sahnelemede "Tebeşir Dairesi" öyküsü bir çok alışılmadık sahne buluşuyla anlatılıyor. Brecht'in söyledikleri, özden uzaklaşmadan görsel bir düzeye aktarılıyor. Tip çiziminde herhangi bir kalıplaşmadan titizlikle kaçınılmış. İşte sömürü sınıfının temsilcisi vali: Aklınıza astığı astık, kestiği kestik bir canavar mı geliyor? Tersine, karşınızda zavallı bir yaratık, çelimsiz bedenini saran şişkin araba lastiklerinin içinde büsbütün çaresiz görünüyor, yüzünde bön, şaşkın bir ifade. Çatal bıçaklı maskelerle

(aç insanlar) çevresinde dolanan uşakları gibi, o da kendi sınıfının tutsağı değil mi? Uşakların efendileri için didinmeleri ise lastik pompalamayla gösteriliyor. Valinin bu bön, çelimsiz yüzünü daha sonraları zavallılığı ve üçkağıtçılığı temsil eden başka rollerde de göreceğiz. Gruşe'ye kazık atmak isteyen sütçü rolünde, vb.

Tek tek kişiler değil de gruplar gösterildiğinde (uşaklar, askerler) genellikle maske kullanılıyor. Maskeler tenekeden yapılmış. Daha oyun başlamadan sahnede bir askıya asılmış bir dizi maske görüyoruz. İlk bakışta bir hurda yığını izlenimi uyandırıyorlar bizde, ancak dikkatle bakınca seçebiliyoruz onları. Oyunun ikinci yarısında askıdaki maskeler sahnenin ön kısmına getirilerek, asılmış olan kişileri simgeliyorlar. Malzeme olarak neden teneke kullanılmış olduğu sorusunu sordum kendime. Teneke kafaları simgelemek için mi? Yoksa bozuk bir düzenin insanların ilkelliğini, yoğurulmamışlığını vurgulamak için mi? Askerler maskeden başka bir de kaplumbağa kabuğu biçiminde zırh taşıyorlar. Askerlerin dansı sahnesinde kabukları önlü arkalı kullanarak içinde yitiliyorlar, öyle ki birden hayvanımsı, garip yaratıklara dönüşüyorlar.

Dikkatimiz tek tek kişiler üzerinde toplandığı zaman maske kullanılmıyor, ancak maske gibi, donuk bir yüz, belli bir davranışı simgeleyen bir hareket ya da bir gösterge, tipi en somut biçimde bize anlatıyor. Valinin hastalıklı yüzü, valinin karısının boynundaki tasmanın üstünden tepeden bakan donuk bakışları ve elindeki çatal (yiyici simgesi) tembelliği, uyuşukluğu dile getiren katı yürekli yengenin araba lastiğinin içine gömülmüş hantal vücudu (yalnızca yusuvarlak bir surat ve şişman bacaklar görünüyor), at bakıcısını baştan çıkaran kızın Bruegel'in tiplerini anımsatan karikatürümsü görünümü, kısık sesi, vb. Oyunun özünü belirleyen gortesk öğeler yer yer düğün sahnesi örneği ölümcül (makabr) görünümlere dönüşüyor. Tel kapının ardından matem giysileri içindeki düğün konuklarının attıkları tüyler ürpertici çılgınlıklar gülünç bir karabasan sahnesini yaşıyor bize.

Oyunun ilk bölümü metrelerce uzun bir örtünün içinde, altında, üstünde, kenarlarında geçiyor. Oyuncular sıraları geldikçe örtünün içinden çıkıyor, sonra gene görünmez oluyorlar. Kimi kez yalnızca bedenlerinin bir kısmını görüyoruz: Bir yüz, bir kol, bir bacak. Örtü dekoru ilk bölüme bir devinim getiriyor. Sahnede duran hiçbirşey yok, herşey sürekli bir hareket ve

değişim içinde. İşte Gruşe, elinde bebek, örtünün kah içinde kah dışında; onun askerlerden kaçıışı, gerginliği, heyecanı daha güzel nasıl dile getirilebilirdi? Sırasına göre bir ev oluyor örtü, Kapalı bir kapı, bir tepe, bir dağ, bir dere oluyor. Kimi kez belli bir atmosfer yaratmak için kullanılıyor, valinin evi basıldığına delicene dalgalanan örtü, çırpınan insanların çaresizliğini, şaşkınlığını dile getiriyor. Savaş sonrası Gruşe ile Simon karşılaştıklarında çalkalanan örtü hem aralarındaki dereyi, hem de içlerindeki heyecanı, kaynaşmayı anlatıyor.

Oyunun özünü belirleyen karikatürümsü, grotesk anlatıma karşın, Zeliha Berksoy Gruşe rolünde alabildiğine gerçekçi bir yorum getiriyor. Çocuğa acıması, onu ölümden kurtarması, türlü özverilerle yetiştirmesi ve sonunda yavrusunu koruyan bir kaplan kesilmesi, kısaca çocukla ilişkisini belirleyen her aşama gittikçe yoğunlaşan, yer yer trajedi boyutlarına ulaşan duygusal patlamalarla gösteriliyor. Grotesk bir düzenin karşısında yalnızlığını, çaresizliğini her an birlikte duyduğumuz bir insan Gruşe. Zeliha Berksoy'un oyunu eğer içinde bulunduğu ortamı, çevresini değil de, Gruşe'nin öyküsünü ön plana alan bir sahne yorumu içinde gösterilseydi, çok yadırgatıcı olurdu. Ancak ilk bölümde gerek türlü sahne buluşlarıyla çevrenin ön plana alınması, gerek Gruşe'nin düşüncelerini, duygularını dile getirerek Gruşe ile izleyici arasında bir uzaklık kuran anlatıcının işlevi belli bir dengenin kurulmasını sağlıyor. İkinci bölümde anlatıcının ortadan kalkmasıyla denge bozulur gibi oluyorsa da, bu kez yargıç Azdak tipi durumu kurtarıyor ve oyunun yalnızca "çocuğu için türlü özverilere katlanan kahraman kadının öyküsü" olarak algılanmasını önlüyor. Genco Erkal'ın Azdak tipine somut bir boyut kazandırarak oyunun dengesini sağlamasına karşın, Zeliha Berksoy yer yer aşırı abartımlara ve duygusallığa düşüyor. Öyle ki tebeşir dairesi denemesinin yapıldığı son sahnede, dikkatimiz o denli Gruşe üzerinde toplanıyorki, Azdak da dahil olmak üzere sahnedeki tüm tipler ikinci plana itiliyor. O an çocuğunu yürekten seven bir ananın çilesini birlikte çekiyor, birlikte yaşıyoruz. Ben açıkcası gözyaşlarımı güç tuttum; öyle ki yüzüne Çinli bir çocuk maskesi takarak üç yaşında bir çocuğu anlatan oyuncuyu bile gerçek bir çocuk olarak görmeye başladım; amaçlanan bu değildi herhalde. özellikle bu son sahnede Zeliha Berksoy'un sekiz yıl önceki

Gülizar Kız (Gruşe) rolünü anımsadım. Hiç bir abartmaya kaçmadan, alabildiğine sıcak, insancıl bir Gruşe tipi çizmişti o zamanlar.

Çocuğu özannesine değil de analığa vererek doğru çözümü bulan insancıl yargıç Azdak'a gelince, üçkağıtçı, dolandırıcı, hırsız, kısaca toplum dışı bir tiptir.... Çünkü Tebeşir Dairesi öyküsü ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisinin egemen olduğu bir düzende geçmektedir. Yasaların haksızdan yana çıktığı bu düzende, hak ancak yasa çiğneyerek elde edilebilir. Şimdiye değin izlediğim Azdak tiplerinde, Azdak'ın tek bir yanı vurgulanıyordu: İnsancılığı, soytarılığı ya da üçkağıtçılığı. Bu nedenle Azdak bana çoğu kez gerçek dışı, masalımsı bir figür gibi gelmiştir. Nedir Azdak'ın karakterini belirleyen? Düşünen, sorunların özüne inen bir insan mı, yoksa kafayı çeken bir sarhoş mu? Yürekli mi, yoksa korkak mı? Katı mı, yoksa yufka yürekli mi? Dürüst mü, yoksa düzenbaz mı? Ciddiye alınması gereken bir insan mı, yoksa bir soytarı mı? İşte Genco Erkal'ın yorumunda Azdak'ın karakterindeki tüm bu çelişkiler öylesine kaynaşıyor, öylesine bütünleşiyor ki, Azdak etiyile canıyla varolan, aramızda yaşayan, yaşadığı düzene ve bu düzenin kurallarına kuşkuyla bakan ve her zaman ezilenden yana olan gerçek bir insan olarak karşımıza çıkıyor.

Dikkati çeken bir başka nokta da, anlatıcının bu oyundaki işlevi. Her iki bölümü de birbirine bağlayarak oyunda bütünlük sağlayan anlatıcı, burada yalnızca ilk bölümde oyuna katılıyor. Oyuna katılıyor diyorum, çünkü anlatıcı genellikle olduğu gibi oyunun dışında, bir köşede durup da olayları anlatmıyor, oyunun kah içinde, kah dışında, şimdi örtünün içinden beliriveren yüzünü görüyoruz, sesini duyuyoruz ki, gözden gene yitiveriyor. Dansederek, şaklabanlık yaparak, kimi kez şarkı söyleyerek anlatıyor anlatıcı. İkinci bölümde Genco Erkal anlatıcı rolüne geçince, anlatıcı büsbütün kalkıyor, bu kez anlatıcının görevini yer yer oyuncular üstleniyor. Anlatıcı rolü, bu rolü başından sonuna değin sürdürebilecek olan bir kişiye, yani Genco Erkal'ın dışında birine verilemez miydi? Bir başka önemli nokta da müziğin işlevi. Brecht'in oyunlarında müzik son derece önemli bir yer tutuyor. Burada ne yazık ki biraz güme gitmiş, renksiz, cılız kalıyor, varla yok arası birşey. Ben bunun nedenini görsel öğelerin ağır basmasına verdim, çünkü müzikten tutun da anlatıcının öğretici, düşündürücü işlevine değin,

görsel olmayan ne varsa ikinci plana itiliyor bu oyunda.

Evet, görsellik... Şimdiye değin tiyatro yaşamımızda genellikle konuya önem verilmiş, konunun nasıl biçimlendirileceği üzerinde ise hemen hiç durulmamıştır. Bu eğilime karşı tepki olarak kimi yöneticilerimiz biçimsel denemelere girişmişler, ancak dış ülkelerde gördükleri sahne yorumlarını yinelemekten öteye gidememişlerdir, konudan kopuk bir biçimciliğe saplandıkları için de inandırıcı olamamışlardır. Türkiye'de ilk kez öz ile biçimin bu denli kaynaştığı, birbirini tamamladığı bir sahne yorumuyla karşılaşyoruz. Alışlagelmiş bir Brecht yorumundan çok değişik olmasına karşın, bu yorumun Brecht'e özgü, Brecht'in düşüncesi doğrultusunda olduğu söylenebilir. Mehmet Ulusoy, Brecht'in oyununu türlü sahne buluşlarına olanak sağlayan esnek bir model olarak değerlendirirken, onun tiyatro anlayışından ve dile getirdiği temel düşünceden ödün vermiyor, tersine, bu düşüncüyü dil duvarlarının ötesinde bir dile, görsel bir dile aktararak tamamlamaya, somutlaştırmaya çalışıyor.

Can Yücel'in çevirisine gelince, bıraktığı izlenim (izlenim diyorum, çünkü elimde metin yok) arı, akıcı bir dil. Dileriz ki onun çevirileri başta olmak üzere şimdiye değin sahnelenen tüm Brecht oyunlarının çevirileri bir an önce basılsın da, bu oyunları göremeyen daha geniş bir kitle, okuyucu kitlesi de Bercht'i tanımak olanağını bulsun.

(Milliyet Sanat Dergisi, Mart 1980)

1979/1980 TİYATRO SEZONUNUN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

1980'lerin Türkiye'sinde sanat işleri tabii ki büyük kentlerin tekelinde. Özellikle seyircisiz varolamayan tiyatro, küçük burjuvanın emrinde ve hizmetinde. 1970'lerden sonra taşra patlamasının bütün ağırlığını bağrında duyan kentlerde, öğrenim olanağı bulabilmiş ve de anarşiden uzak kalabilmiş bir avuç taşra kökenli genç kuşağın üstyapı kurumlarına eğilebilmiş olmasını şükranla karşılıyoruz ama, gerisi hep aynı seyirci. Örneğin İstanbul'da 1960 öncesinin tiyatrolarına alışkın, ağırbaşlı, durağan- bir o kadar vodvil meraklısı, tiyatroya gitmeyi gülme-eğlenme arzusuyla eş tutan, kulaklarında çok belli şiir okuma kuralları ve yerli film dublajının tonları olan, Muhsin Hoca'nın bile ayıltamadığı Cumhuriyet sonrası kuşakları ağır ağır akıp gidiyor fakat ne beğenisini ne de seçimini ortaya koyamadan. Kent halkının niteliğini, gittiği lokanta kadar gittiği tiyatro da belirliyor tabii. Yeni kentli, küçük esnaf, zanaatkar, öğrenimi az geliri biraz yüksek olanlar, ya da üretim dışı kazançlardan kafayı kullanıp pay çıkaranlar, bulvar tiyatrolarına gelebiliyorlar. Hem gülme olanağı var, hem de tiyatroya gitmiş olmanın, basit eğlencelerden insanı biraz ayıran kollayan yanı. İşin umutlu olanı şu ki, yıllardır tartışılan, televizyon olgusunun tiyatro için bir yıkım olup olmadığı sorunu, artık gündemden kalkmış gibi. Evet 1970'lerden sonra çok özel tiyatro kapandı İstanbul'da ama, bunun sosyal ve ekonomik çalkantılar sonucu bir tutunamamak sorunu, devletsiz sanatçının yıkımı olduğu çoktan anlaşıldı. Şimdi bütün zorluklara ve televizyonun sunduğu kolay ve bedava oyalanmaya karşın, halk tiyatroya gidiyor, aklının erdiği, gönlünün çektiğine gidiyor, o başka. Örneğin Nejat Uygur'a, Ali Poyrazoğlu'na, Aydemir Akbaş, Tevfik Gelenbe v.s.'ye gidiyor, "çok komikti" diyebiliyor, eskiler Gazanfer Özcan'ı iyi kötü yalnız bırakmazken, Deveduşu Kabare, daha çağdaş görünümlü daha genç bir kuşakla dolup taşıyor. Özel tiyatroların içinde, biz iyi tiyatro yaparız savı gene Kenter'lerde. Gerçekten de, onların tiyatroları en çok "tiyatro" ve "sanat" kokuyor, ne yazık ki kendi oyunculuk yeteneklerinden çok, kendi tutumları, tavırları, seçtikleri oyunlar çağdışı bırakıyor onları. En azından kendi toplumlarındaki dinamizmin

gerisinde kalıyorlar. Tiyatroların kendi anlayışları ve inançları çizgisinde birşeyler yapmak için çırpındıkları bir ortamda, kendi kendilerini durgunlaştırmak, yarışdışı, safdışı bırakmak, heycansız, umarsız bir tiyatro yapmak peşindeler. Sanki yorgunlar, işlevlerini tamamladılar, -ki bunda haklı olabilirler, en azından oyunculuk yönünden bir ölçü bir kıstas getirdiler yıllarca, bir yol açtılar, ilerleyen başkaları bile olsa artık o yolda, onlar yorulduklar yaşılandılar artık birşey yapmak istemiyorlar da, zorunluluklar yüzünden, eski bir alışkanlıkla zoraki oynuyorlar sahnede. Genç ve ucuz oyuncunun kitlediği şu dönemde, üstelik oyunların bütün yükünü omuzlayarak. Oyun seçimindeki tutumları da öyle renksiz isteksiz, suya sabuna dokunmayan düşüncelerin, gösterişsiz duyguların, küçük insanların sözde evrensel dramlarını oynamanın çok sotalı yerlerdeki kulelerine kendini çekip, ufak tefek düşüncelerin oyunlarını da küçük oyunculara bırakıyor olmalıdır. Kendilerini hiç ilgisiz bırakmayan, kürkleri içinde uyuklamak pahasına her oyunlarına gelen uyuşuk seyircileri varolduğu sürece, bütün bir ekip artık hep birbirinin kopyası olan oyunculuklarıyla, hangi oyunu oynasalar koro halinde hep belli bir beğeniyi donduracaklar seyircinin kafasında, ama bakalım nereye kadar. Aynı salonda yer verdikleri, Müjdat Gezen'in Vatandaş Tiyatrosu, ya da Miyatro, tiyatronun yoğun bir sanat olgusu olduğunu halkımıza iyice unutturana kadar mı acaba? Gene de tutumunu açıkça ortaya koymuş olan Müjdat Gezen dürüst ve içtenlikli, Kenterlerin seyircilerini davet ediyor, ama, onlara hoşça zaman geçirteceğine de söz veriyor işin başında. Güncel zorluklar, terslikler ve saçmalıkların işlendiği küçük skeçler, müzikli bir gösteri olunca hiç de kötü durmuyor hani! Herkes ağzı kulaklarında, memnun ayrılıyor tiyatrodan. Müjdat'ın Miyatrosu'nun işlevi de bu zaten. Bir de bu arada epik tiyatro anlayışını benimsediğini, uyguladığını filan yazıp söyleyip, yaptığı açık seçik işe imgesel nitelikler ve boyutlar karıştırmasa daha iyi olacak. Özel tiyatrolar açısından en sevindirici olan, Gülriz Sururi ve Engin Cezzar'ın yeniden sahneye dönmeleri. Babil Kulesine dönen Kenter tiyatrosunda, onlar da, Uzun İnce Bir Yol'la tiyatromuzun yetmiş yıllık geçmişine şöyle bir göz atmayı konu edinen bir oyunla işe başladılar. Konusu bakımından tiyatroyu, ama aslında kendi oyunculuk geçmişlerini de anımsatma olanağı veren bir oyundu bu. Oyunun yazılışına da emeği geçen Gülriz Sururi, yazarlık yeteneği ve gücü olan ender tiyatro oyuncularından biri olduğunu daha önce

yayımladığı anılarıyla da göstermişti. Bundan sonra yapacak oldukları tiyatroyu, kuşkusuz umutla beklemek gerekir. Engin Cezzar iyi tiyatro yapmaya tutkun, yaptığı işin sorumluluğunu kavramış, dürüst bir tiyatrocunun izlenimini kişiliğinde her zaman vermiştir.

Özel tiyatrolar hızla azalırken, açılan boşluklar gene de hemen dolduruluyor. Meral Taygun'un 141-142'lerle ilgili oyunu iş yapamazken, Yapı Endüstri Merkezi'nde, Ortaoyuncular adlı topluluk müzikli güldürülere başlıyor. Bu arada Şan Sineması Uluslararası Sanat Gösterileri A.Ş.'nin kıvançla sunduğu büyük gösterilere sahne oluyor. Her düzeyde seyirciye seslenen masraflı, reklamlı, sözlü, sazlı, Yedi Kocalı Hürmüz örneğin. İstanbul seyircisi, Ayten Gökçer'i çok yakından ve en güzel haliyle izleme olanağı buldu böylece, sesini dinledi, Taşkasaplı Hürmüz için değil de sanki sultanlar için hazırlanmış kostümlerini seyretti, çok sesli modernize müzikle klasik dekorun, takunya ve hamam tasının nasıl uyuştüğünü buz gibi salonda ürpererek iliklerinde hissetti; yani kimlerin hangi amaçları için kullanılmak istendiğini bir türlü, anlamadı ki, Hürmüz'ün şarkıları kulaklarından silinmeden, Hisseli Harikalar Kumpanyası'nı ön sıralardan seyredabilmenin savaşımına attı kendini. Halkı nasıl ağırlayacağını çok iyi bilenler, bütün bahar ayları boyunca büyük başarıyla sundular müzikli gösterilerini. Artık böyle alanın ve verenin çok razı olduğu, karşılıklı anlaştığı kitlesel olgularda, yergi övgü ve genel anlamda eleştiri gereksiz kalıyor

Bir de Dostlar Tiyatrosu'nda, Paris'ten gelen Mehmet Ulusoy'un yönettiği Kafkas Tebeşir Dairesi vardı bu kış sözü edilmeye değer tiyatro olayları arasında. Brecht'in bu masalsı oyunu, Zeliha Berksoy ve Genco Erkal'ın her zamanki yoğun çabalarıyla İstanbul sanat eserlerine -ki bu oyunun seyircisi genellikle aydın ve sanatçı kişilerden oluşuyordu gözlemlerimize göre- üst düzeyde bir yapımla olarak tanıtıldı. Sanıldığına ve denildiğine göre, toplum olarak bizim pek anlayamayacağımız, yabancı olduğumuz, açıkçası görgümüzün ve bilgimizin biraz dışına düşen yorumlama ve uygulama özellikleriyle dolu olması gereken, usta işi, çağdaş, modern bir yapıtı bu. Epik tiyatronun artık biraz da soluğu kesilmiş zaferini tekrar alkışlamağa koştığımızda, sabırsızlığını yenemeyip, ya da doyamadığı yaratıcılığının hızına kapılıp, bir oyunda her şeyi birden denemek isteyen, yadırgatmayı araç olarak değil de amaç olarak kulla-

nan, taşkın bir tutumun, oyundaki gerçek ve gerçekdışı derinlikleri, şiiri, masalsı havayı ve de mesajları yutan bir canavarın ağzından bize seyrettirdiğini şaşkınlıkla gördük. Kuzgun Acar'ın anısına toz kondurmak istemeyiz ama, maskalarıyla oyun ve oyuncunun bütünleşmesi ne denli zor oluyordu; acaba kendisi sezebilmiş miydi bunu? Madeni ses ve gürültü, Kafkas'ın büyü- lü ve ibretli öyküsünü bozdu, hırçınlaştırdı. Lastikler, örtüler, perdeler ve paçavralar, sahneye gelen sonu gelmez ağırlıklar, soylu olanla olmayanın simgesel görüntüsüne katkıda bulunuyorsa da, bütün Brecht metinlerine egemen olan yalınlığa taban tabana zıttı. Ama biz ulusca batıdan gelen herşeye gözü kapalı inançlı ve saygılı olmak özelliğimizi henüz terkedemediğimize, kimseciklerin sesi soluğu çıkmadı. Oyuncular da, sahneye ve seyirciye en üst düzeyde bir saygıyla ve o denli insanüstü bir çabayla oynuyorlardı ki, Mehmet Ulusoy'un sahneye yığdıklarıyla adeta boğuştukları pek belli olmuyordu. Aslında Kafkas Tebeşir Dairesi'nde başarı Genco ve arkadaşlarının idi.

İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda, Fakir Baykurt'un romanı Tırpan'ı oyunlaştırıp sahneye koyan Taner Barlas, aynı oyunda Uluguş rolünü oynayan Suna Pekuysal, övgüye değer bir çalışmayla kendilerine ve dolayısıyla tiyatrolarına ödül kazandırdılar. Atmasyonya Berberi, Beş Para Etmez Oyun, Godot Geldi, Salozun Mavalı, Gençliğin Tatlı Sesi, Balaban Ağa, Erkek Satı, Yollar tükendi Babanın Gorilleri, Sakarca, Karar 71, bütün bir tiyatro sezonu boyunca Şehir Tiyatroları'nda sessizce sergilenen oyunları arasında. Oyuncular gene yan işler peşinde koştu. Oyunların çoğu dolu olmayan salonlara düşük tempolarla oynandı, soğuk kış gecelerinde. Bazı oyunlarda eskiler ve yeniler yeni bir oyunculuk arayışını birlikte geliştirdiler, kalıplaşmalar epeyce aşıldı. Şehir Tiyatroları'nın durmadan yenileşen ve gençleşen, özel tiyatrolardan tekrar yuvaya dönen yetenekli oyuncularına, yeni yönetim şekilleri de daha heyecanlı ve iddialı bir çalışma ortamı yaratıyordu.

Devlet Tiyatrosu'nun Kültür Sarayı'nda sergilenen oyunları ise, oyuncuların sanırım biraz da memur gibi davranmalarından, ya da başka türlü olmalarına hiçbir olanak tanınmadığından, daha gösterişli salonlara, sahnelere, görkemli dekorlara karşın amatör ruhunun sıcaklığından ve umut veren yaratıcılığından yoksundu. Her oyun, olması gereken mizansenler,

aşırılığa kaçmayan konuşmalar, en üzmeyen yorumlarla oynanıyordu. Hiçbir oyuncu da, verilmeyen ya da eksik olan birşeyi iyi veya kötü olsun, yaratmak için kılını kıpırdatmıyordu. Bütün bir sezon boyunca belli bir tamperamanın dışına çıkan, görevini bozan ve aşan hiçbir oyuncu yoktu. Disipline olmuş tiyatro heyecanları, yaratıcılık diye ne varsa silip süpürmüş, yorumlar sanki okuma provası yapan oyuncuların bir kulağından girip öbür kulağından çıkmış, havada kalmış gibiydi. Bu izlenimi veren en önemli etkenler arasında, çoğunlukla oyunların yanlış seçilen sahnelerde sergilenişi, okullu oyuncuların, klasik konservatuar öğretisindeki, çok belli mimik, el kol hareketlerine duruş ve yürüyüşlerine, zamanlamaya, mizansen çizgilerine, gösterdikleri aşırı özen, rolleri tipleştirmeğe meraklı eski bir anlayışın dışına çıkmak istemeyişleri, oyuncuların henüz rollerini yorumlayabilecek aşamaya gelmeden, ya da tiyatroyu çok sevmeden profesyonel olmaları gibi nedenler vardı. Tiyatronun gönüllüsü, genç oyuncusu olamadan maaşlı memuru olanlar, eğer doyurucu bir kaynaktan beslenemiyorlarsa, katılığa ve verimsizliğe düşüyorlar. Ama gene de araya karışan nitelikli oyunları, en ucuza en güzel salonlarda, devletin kanatları altında onun koruyuculuğunda ve kişiye güven veren onurlandıran ortamında seyretmek isteyen aydın sanatsever, genellikle genç bir kuşak, salonları boş bırakmadı, kendi görgüsüne, gelişen beğenisine bir katkıda bulunduğu içindir ki, alkışlarını esirgemedi. Bu söylediklerimize kanıt olarak, büyük salonda uçup havaya karışan, göz göre göre yok edilen Kafka ve Dava gösterilebilir. Zor ve önemli bir oyun sahnelemek savaşıla ortaya çıkıp, çok büyük dekorları içinde çok küçük bir oyuncuya K'nın oynatılması, ışın başında kolayca kaçmak Olmuştu. Kafka'nın dar mekana sıkıştırıldıkça yoğunluk kazanacak, gözle görülür hale gelebilecek olan küçücük ama çağının pek çok sıkıntılarını içeren dünyası, şaşkınlıklar içinde çözüm arayan mantığı, kocaman sahnenin içinde hiç duyulmayan replikleri aşağı yukarı koşuşturan zayıf genç bir adamın varamadığı hatta hiç anlamadığı bir platformda, seyircisine varamadan yok olup gitmişti. Oğuz Atay'ın Oyunlarla Yaşayanlar adlı biricik oyunu da, büyük salonun daha çok söze dayalı oyunları efendice harcayan görkeminde, aynı şanssızlıklar zincirinden kendini koparamamıştı. Yönetmen Bozkurt Kuruç, dediğine göre, Oğuz Atay'ı bu oyunu sahneye koymak görevi kendisine verildiğinde tanımıştı. O sevmişti

yazarı, anlamıştı, ama oyuncular ne alemdi! Acele tipleşivermişler, toplumda çok yakından tanıdıkları ev kadınlarının, genç oğulların, bunamış büyükannelerin, sivriliğe meraklı sanatçıların, sıkıntılı kocaların, kısacası orta sınıf halkın güdürüye dönüştürülmeğe son derece elverişli hastalıklar dolu kişilik kalıplarına sığdırıvermişlerdi rollerini. Pakize Atay'ın ve dramaturg Murathan Mungan'ın program dergisine yazdıklarından en azından biraz aydınlanabilseydi oyuncular, emekli öğretmen Coşkun rolünü oynayan Sadrettin Kılıç'ın bu denli yorularak oyununu oynamasına, yasak aşkın ve ölümün çekiciliğine seyirciyi sürüklemesine gerek kalmaz, Oğuz Atay 'ın konunun boyutlarını çok aşan, toplumu ve insanı gülümseyerek derinlemesine irdeleyen düşüncelerine soğukkanlılıkla bir ucundan ışık tutabilirdi. Ve her oyuncu da bunu yapabiliirdi. Yani artık sorun, oyuncunun yetenek, deney vs. gereksiniminden çok, entelektüel bir beyin taşımasında düğümlenmiş gibidir. Her an nasıl bir oyun oynadığının bilincinde olmak, bir refleks haline gelebilmelidir. Devlet memuru olmanın bir sosyal güvence sayılamadığı, sanatçıya rahat ve özgür bir çalışma ortamı sağlayamadığı zamanlarda, bu istekler çok lüks sayılsa bile.

Devlet Tiyatroları'nın İstanbul'da sergilenen Söz Veriyorum, Kadife Çiçekleri, Bay Hiç ve Sonsuzluk Kitabevi, Deli Dumrul gibi oyunları çok fazla olay yaratmadı ve özürlerinde çok konuşulmadı. Anouilh'un modern Antigone'si, kışın karlı günlerinde Oda Tiyatrosu'nun hemen hemen boş salonlarına, bir okul tiyatrosu havasında oynandı. Yabancı yönetmen bile işi kurtarıyordu. Demek ki trajedi fazla yorum kaldırmıyor, hatta Anouilh'un çabalarını bile giderek gereksiz kılıyordu. Eskiyen bir şey vardı oyunda ama, biz onu bu yüzyılın sonunda net olarak görememenin, trajediye karşı tavrımızı belirleyememenin sancısını çekiyorduk.

Gelecek yıl kentimizde oynanacak olan oyunlar, bakalım neler getirecek seyircisine, seyircisinin ona yöneldiği ölçüde, nasıl bir düzeye varılabilecek.

(Süreç, Eylül 1980)

"PÜSKÜLLÜ MORUK"

Ben Johnson (1573-1637), Elizabeth çağı tiyatrosunun yazarı olmak şansına, aynı zamanda Shakespeare'in çağdaşı olmak şanssızlığına sahipti. Jonson'la birlikte, Shakespeare'den biraz daha genç olan bütün oyun yazarları kuşağı yıllarca onun gölgesinde yaşadı. Sonradan gerçek değerlerini, gerçek yerlerini buldular. İşte Dekker, Beaumont, Fletcher, Massinger ve başkaları.

Bu kuşağın ve bütün Elizabeth çağı yazarlarının içinde yerinin Shakespeare'in hemen yanı olduğu tartışmasız kabul edilen Ben Jonson çağını çok iyi anlamış, çok iyi yaşamış, yazılı eserini ayrı bir eser olan hayatıyla doğrulamıştı. Fakir bir aileden gelmesine rağmen köklü bir klasik kültüre sahipti, duvarcılık yapmış, İspanyollara karşı savaşa katılmış, oyunculuk etmiş, bir arkadaşını düelloda öldürdüğü için, sonra da yazılarıyla "zararlı fikirler" yaydığı için ("kökü de dışarda" mıydı acaba?) iki kere hapse girmiş, "masque" adı verilen danslı, müzikli oyunlar yazıp sarayda oynatmıştı.

Çağının İngiltere'sini, özellikle Londra'sını, saray hayatını, aristokrat sınıfını, yükselmekte olan burjuva sınıfını, halkı çok iyi tanıyordu. Bu kişilerden yola çıkarak gerçekçi, zehir gibi acı, keskin hicivli bir komedyaya çıkardı ortaya. Genellikle eksen olarak riyakar, kendini beğenmiş, paraya düşkün, aşağılık bir kişi alır ve onu abartarak işlerdi. The Alchemist (1610) ve Bartholomew Fair (1614) oyunları da buna tanıktır.

Gerçekçi ve dürüst dehasının en başarılı yankısı Volpone, or the Fox (1606) oyununda görülür. Olay 16. yüzyılda Venedik'te geçer, Volpone adında yaşlı bir "tilki" gelip yerleşmiştir şehre. Servetini arttırmanın da çok tatlı ve sağlam bir yolunu bulmuştur: Kendine ölüm döşğinde hasta süsü verir, mirasını kendilerine bırakacağını uman bir sürü cibiliyetsiz herifi yolar, para pul, mal mülk koparır. Çevresine toplanan kişiler de kendisinden hiç aşağı kalır insanlar değildir zaten: Avukat-noter Voltore (vulture: yırtıcı kuş)- Corbaccio (-karga) gibi.

Volpone'nin cin gibi akıllı, hergelelikte ve adam kazıklamada üzerine olmayan bir de uşağı vardır: Mosca. "Sinek" demektir Mosca. Johnson'un oyununun başına koyduğu "kişiler" sayfa-

sında, "parasite" kelimesinin dilimizdeki en güzel karşılığı "otlakçı"dır bence. Volpone ile otlakçı Mosca'nın çevirdiği dolaplar ve sonunda kazıkladıkları kişilerle birlikte yakalanıp kürek cezasına çarptırmaları oyunun konusunu meydana getirir.

Ülkü Tamer'in uyarlamasında, Ben Jonson'un orijinal metnine de başvurmakla beraber, Jules Romain ile Stefan Zweig'in 1928'de yaptıkları başka bir Volpone uyarlaması gözönünde tutulmuştur sanıyorum.

Romain ile Zweig'in uyarlamasında oyunun birçok sahneleri kalkmış, eğlendirici bir tadı olan baştaki "Argument" ile "Prologue" atılmış, ikincil kişiler olan Sir Politick Would-be, Peregrine, Nano, Castrone, Androgyno, avukatlar, hizmetçiler falan tamamen kaybolmuş, oyunun yapısı daha derli toplu bir görünüş kazanmış, sonu da değiştirilerek Mosca'nın efendisine attığı hiç beklenmeyen bir kazık konmuştur.

Bu arada, kimi daha güzel sahneler de yokolmuştur tabii, örnekse Nano, And. v.s.'nin eğlence sahnesi (1,2).

Ülkü Tamer, Pastav dergisine yazdığı bir yazıda, Ulvi Uraz'la bu konu üzerinde konuşurken ikisinin de oyunu günümüze getirmek istediklerini, ancak örneğin mahkeme sahnesinin, ve başka sahnelerin gerçekte çelişkiye düşeceğini belirterek, bu yüzden Osmanlı tarihine indiklerini, olayı 18. yüzyıl İstanbulu'na aktardıklarını anlatıyor. Önce şunu belirttim ki, yüzyıl konusunda yanlışlığa düşülmüş gibi bir durum var, "padişah zabiti" Mecit'in üniforması tarihi hemen 1900'lere, 1910'lara atıveriyordu. Belki daha da erken bir tarih, 1850'ler falan, ama 18. yy. değildi herhalde.

Ülkü Tamer'in şiir yeteneğinden gelen çok rahat ve duru bir dili vardı oyunda, çevirilerinde olduğu gibi. Fakat iyi bir Volpone çevirisinin sağlayacağı zengin malzeme, yani Jonson'un metninin tadı, güzelim dili ortadan kalkıyordu.

"Püsküllü Moruk", bir Volpone uyarlaması değil, Volpone'nin temel "plot"u alınarak hazırlanmış koştur bir oyundu. O zaman da, Halit Ziya'nın Dumas Fils'in "Francillon"undan yaptığı "Füruzan" uyarlamasında (1918) kişilerin hayat tarzları ve davranışlarının iğreti durması gibi, komşunun uşağının gelip Uncuzade'ye "Karıınız Kağıthane'ye gidiyor, koşun yakalayın" demesi de garip kaçacaktı. Ama Ülkü Tamer bu durumu kendisi için önemli olmadığını, meselenin bir klasiğin seyircimizin önüne rahat çıkarılabilmesi olduğunu söylüyor.

Oyunun özüne baktığımızda, sahneye çıkarılıp "teşhir" edilen kişilerin bizim toplumumuza aslında hiç de yabancı olmadığını görüyoruz. Osmanlı toplumunun batının ekonomik değişimiyle bayağı bunalımlı ve ters işleyen bir dinamiğe boyun eğdiği sıralarda mı ortaya çıktı böyle bir insan, bilemiyorum. Ama şurası bir gerçek ki, Volpone, ya da Volpone gibi olan ötekiler bünyemizde asalak gibi yaşayan yabancılaştırmış insanı temsil ediyorlar, abartarak tabii. Batıda artık çürümekte olan, bizde de bu cürük süt kardeşlerine göbeklerinden bağlı nefes almaya çabalayan bir sınıfın son temsilcileri, pinponlar, moruklar, kişilikleri fizik yapılarına sinmiş sanki, eciş bücüş leş kargaları, para için karısını başka bir moruğun koynuna kendi elleriye sokmaktan çekinmeyen "işadamları", yalancı avukatlar, anasının gözü tacirler, para kokusu alınca çevrede dolanmaya başlayan, beş kuruş için beş takla atan, uygun bir fiyat verirsən anasını da satan, kaz gelecek yerden tavuğu bile esirgeyen pinti pezevenkler bugün de aramızda yaşamıyor mu?

Ne güzel söyler Mosca:

"Neredeyse

Bütün dünya aslında otlakçılar

Ve onların otlakçılarından başka birşey değil"

"Almost

All the wise world is little else, in nature,

But parasites or sub-parasites"

(III,1)

En azından Ülkü Tamer ile Ulvi Uraz'ın gösterdikleri iyi niyet ve çaba açıktır.

Venedik'te yerleşen Volpone, İzmir'den gelip İstanbul'a yerleşen Sunuhi olmuştur. Mühürünün ucunda kocaman kırmızı bir püskül sallandığı için dostları (I) arasında adı "Püsküllü Moruk" diye anılır. Avukat Voltore, Hamdullah olmuştur. Corbaccio, Mutfazade. Corvino, Uncuzade.

Bu arada, asıl metindeki, kişiliklere pek uygun isimlerin niçin bizdeki benzerlerinin aranmadığını sorabiliriz. Akbaba ile Karga'nın bıraktığı izlenim, Uncuzade ile Mutfazade'nin bıraktığı izlenime eşit olmasa gerektir. Gene Bonario (bir üçkağıt sonucu Corbaccio'nun mirasından mahrum ettiği oğlu) "iyilik" kavramını karşılar. Burada Mecit olmuştur.

Hem Çetin İpekkaya'nın rejisi ve sahne düzeni, hem de Metin Deniz'in dekoru iki sanatçının şimdiye dek yaptıkları en

başarısız, ya da başarının çevresinde dolanıp yakalayamadıkları çalışmaları olsa gerek. Belki tiyatro enflasyonunda Metin Deniz'e gösterilen aşırı "talep"le açıklanabilir bu. Çetin İpekkaya'nın eski rejilerini hatırlayınca eli yüzü düzgün bir rejiyi vasat yönetmenlere bırakıp bunun çok ötesinde birşeyler yapabiliirdi, ne olmuş böyle İpekkaya'ya?" diyorsunuz ister istemez.

Cem Karaca'nın müziği iyi, fakat "sahne müziği" değil. Hani bir Honegger, bir Kurt Weill ile karşılaştırmak gibi bir niyetim yok Cem Karaca'yı, ama şu ayrımı, yalın bir mikrofonda bir şarkıcıya eşlik eden müzikle "sahne müziği" ayrımını yapması gerekirdi. Belki bu kaniya varmamda oyuncuların şarkıcılık yeteneklerinin "asgariye yakın" olmasının bir payı vardır, bilemiyorum.

Yerinde kullanılan bir ışık düzeni bu oyuna neler katabilirdi... Beş altı tane binlik spotu kaldırıp sahneye vurmamak neyi çözümlüyor?

"Koreografi" başlığı altında hem de iki kişinin adı verilince, seyircinin gerçekten "koreografi" beklemek hakkı olsa gerektir.

Püsküllü Moruk Sunuhi'yi oynayan Ulvi Uraz, nihayet işi ufak tefek kompozisyonlarla geçiştirmekten kurtulup, gerçek oyuncu kişiliğini gösteriyor. Büyük aşırılıklara imkan veren böyle bir rolde oldukça ölçülü oynaması yeteneğine ve akıllıca oyununa güzel bir kanıttır. Yalnız bir Volpone (gerçekten Volpone'den söz ediyorsak) bu kadar sevimli, bu kadar "pozitif" olamaz. Bir farkı yoktur ki ötekilerden.

Uşağı Osman'ı oynayan Erdal Özyağcılar, kafamda hep daha soytarı olarak kurduğum Mosca'yı silip, yerine kendi yarattığı hinoğlu hin bir uşağı, Scapin ya da Sganarelle çapında bir uşağı kabul ettirdi. İyi dengelenmiş bir değişim oynuyor, "efendisini kazıklamak"a geçişini. Ulvi Uraz için söylediklerim burada da geçerli belki, sevdiriyorsunuz bize bu kişileri yahu...

Erdal Özyağcılar, sanat adımları dikkatle izlenmesi gereken bir oyuncu. Hababam Sınıfı bilmem nerede adlı oyunda da Adanalı kompozisyonuyla dikkati çekiyordu. Osman'da ileri bir adım atmış.

Emin Şahin'i güç ve yorucu Mutafzade rolü için tebrik etmek isterim. Hamdullah'da Kutay Köktürk abartmalı oyunuyla iyi bir Voltore çiziyor, ama öteki oyuncuların herbiri kendi başına bir oyun tarzı tutturunca , göze batıyor tabii. Hani hiç kimse bu oyunda bütün oyuncuların belli bir üslupta birleştikleri bir takım

oyunu uyguladığını söyleyemez.

Zeki Dinçoy ile Celile Toyon, tecrübelerinden gelen bir rahatlıkla arada da yıllardır edindikleri alışkanlıklarını kullanarak oynuyorlar. Mecit'te Yavuz Şeker ile Rukiye'de Ayben Uz daha canlı birer kişilik yaratabilirlerdi. Yavuz Şeker'in fizik yapısı türlü cambazlıklara imkan veriyor ama demek istediğim bu değil.

Püsküllü Moruk görülmeye değer bir oyun. Sağlam bir teknikle desteklenseydi (hem teknik araç gereçler, reji, dekor, v.s..., hem de oyun tekniği) kimbilir ortaya nasıl bir "spectacle" çıkardı...

(Tiyatro 72, Ocak 1972)

"BAHAR NOKTASI"

Dar bir yolda ilerleyip küçük bir kapıdan baraka bir yapıya giriyorsunuz, Fuaye olarak kullanılan aralıkda yanıp kül olmuş tarihi Tepebaşı Tiyatrosu'nun o yangından nasılsa kurtulmuş bir küçük maketi duruyor. 1950'lerde Cocteau'ya İstanbul tiyatrolarını gezdirdiğimiz zaman hayran kaldığı o canım yapıtın bugüne kalmış hüzünlü bir anısı... Çoğunluğunu genç öğrencilerin oluşturduğu seyircileri, salonda dört kuru tahta tribün ve onların ortasında bomboş bir cimnastikhane düzlüğü karşılıyor. Bu yoksul atmosferin içinde biri çıkıp da, biraz sonra kasvetli şubat ikindisinden birdenbire bir yaz gecesinin ılık ve şehvetli iklimine geçeceğinizi, o önünüzdeki boşluğun bir anda sihirli bir ormana dönüşeceğini ve sımsıkı bağlı olduğunuz her günkü basmakalıp mantığınızı unutup birdenbire en olmayacak şeyleri kabullenecek bir uysallığa bürüneceğinizi söylese, inanmazsınız. Ama işe Shakespeare karışınca gelin de bu sihirbazın mantık dışı mantığına kapılmayın, gelin de onun yarattığı gerçek dışı olmasına karşın gerçekten daha gerçek dünyasına kapılmayın. Düşle uyanıklık, fantezi ile mantık arasında gidip gelen, bir yanı ile göklerde kanat çırparken bir yanı ile sapa-sağlam yere basan sözlerle örülmüş oyunda, gelin de tiyatronun bir kafa ve ruh şöleni olduğuna inanmayın, mesleğin piri Diyonyosos Baba misali, bu sanatın coşkudan kaynaklandığına inanmayın.

Onun (Bir Yaz Gecesi Rüyası)'nı Şehir Tiyatrosu Deneme Sahnesi (Bahar Noktası) adlı bir uygulama ile kotardı. Bir Deneme Sahnesi'nin şanına layık taze, diri, canlı bir yaklaşımla sahneye konulan bu oyun bu sezonun en ilgi çekici prodüksiyonlarından biri sayılsa yeri. Türlü olanaksızlıklara ve bu arada türlü engellemelere karşın kazanılan bu başarının çeşitli nedenleri var. Birincisi çağın gidişinin farkında olmak. Her çağ kendi koşullarına göre yeni bir gustoyu da beraberinde getiriyor. Değil Shakespeare gibi her çeşit yeniliğe, deneyime yatkın bir usta, herhangi klasik bir oyunu da bu çağın verilerini hesaba katıp, tozlarını silkeleyip, çağcıl bir açıdan kotarmak bazen vacip oluyor. Zaman durmuyor. Yorgun, üşengeç, üretkenlikten yoksun kafaların belledikleri eski kalıpları yineleyerek yasak

savmayı rejisörlük sanıp sandırmaya kalkmaları yanında yenil-
ğe teşne, kolayı değil zoru arayan genç yöneticilerin yürekli
atılımları daha da bir değer kazanıyor. Oysa ilk akla geleni
beğenmemek, daha iyiyi ve yeniyi aramak, sade mantığı değil,
ondan çok daha üretken bir kaynak olan muhayyileyi harekete
geçirmek Avrupa'da yeni reji çalışmalarının ne zamandır artık
en olağan yöntemi oldu çıktı. Tiyatroda her olumlu işin önderi
olan Muhsin Hoca bu ihtiyacı daha 1950'lerde duymuş ve
Küçük Sahne'de yönettiği yine Shakespeare'in (On İkinci
Gece)'si ile başarılı bir örneğini vermişti. İlk deneme sahnesi
ürünü niteliği taşıyan bu atılımdan sonra 1967'de kurduğumuz
modern tiyatro okulu LCC'ye Bochum deneme sahnesinin en
başarılı bir hocasını getirip bu aşığı aktör eğitimi alanında da ilk
tutturmaya çalışan yine o olmuştu.

Tepebaşı Deneme Sahnesi'nin yönetmeni Beklan Algan
başında bulunduğu tiyatronun uzantısında bir reji anlayışını
deneme sahnesine geçmeden önce de Marat-Sade'la belgele-
miş bir yönetmen. Bahar Noktası'nın rejisörü Başar Sabuncu
deseniz Paris'te bulunduğu sırada tiyatro alanında olup bitenle-
ri, neyin miadını tükettiğini neyin geçerli olduğunu yakından
görüp izlemiş genç bir rejisör. Metin Deniz ve arkadaşlarının
dekor çözümünü de beğenmemek elde değil. Bir anda yukar-
dan aşağı iniveren iki ağaç gövdesinin verilisinde,dekoru en
aza indirgeme meraklısı Shakespeare'in ruhunu incitmemek
için gösterilen özen.... Başka bir deyimle kitlesellikten kaçıp
çizgisellikte hatta saydamlıkta kalmak kaygısı. Sonra uygula-
manın parodi havasına koşut olarak o yaz gecesi korusunu bir
anda donatıveren kağıttan yapraklar kullanışı, bu mutlu bulu-
şların sadece ikisi. Asıl ilginç ve orijinal bir buluş da yukardan
inen ayın, tatlı düşlerin bir hamağı bir salıncağı olarak kullanılı-
şı ve eşek kulaklı Öreke ile kendini dağıtmış Müzeyyen'in aşk
sahnesindeki cinsel birleşmeyi simgeleyişte o ay salıncağına
verilen ritmik işlev.... Bir birleşme bence müstehcenlikten bu
kadar uzak tiyatro estetizmine de bu kadar yakın yansıtılamaz-
dı.

Can Yücel'in uygulayışı Shakespeare'in dehasından sonra
bu başarının ikinci kaynağıdır fikrindeyim. Yücel'in metni, içeri-
ğindeki ince mizahı ve kıvrak ifadeyi rejiye de, dekora da,
oynanışa da yaymış. Bu metni eline alan rejisörü, dekoratörü,
oyuncuları, ışıkçıyı ister istemez onun üslubunda ve doğrultu-

sunda çağrışımlara, buluşlara adeta zorlamış. Can Yücel, Shakespeare'ye öyle bir sarmaş dolaş olmuş, özdeşleşmiş ki Bertold Brecht kıkansa yeri. Ama birden yine de bu yüzyılın bir insanı olduğunu çabuk hatırlamış. Sade bu yüzyılın insanı değil tuluatın, orta oyununun, çadır tiyatrosunun, meddahın, halk anlatılarının alaturka müzik güftelerinin, divan edebiyatının imiğinden geçmiş bir birikimin sahibi bir Türk insanı yanını da harekete geçirmiş. Bu yaklaşım ana metne o kadar alışılmadık, o kadar sıcak, öyle bizden bir esprili katkıda bulunmuş ki, bayılıyoryorsunuz. Yücel'in dili hem güç beğenir aydını doyuruyor hem halkın kolay anlayışını kolluyor. Aynı anda entellektüel ve halkçı. Kolay erişilemeyen bir sehl-i mümteni örneği. Bu dil tiyatroya çok yaraşıyor. Yücel'in dilini dinlerken hem tiyatronun hem Türkçenin tadını çıkarıyorsunuz.

Oyunun hiç eksikliği aksaklığı yok mu? Elbet var. Mesela hep bir alt müzik dokusu verilen oyunun burada bundan yoksun oluşu, sade birkaç yerde yama gibi bir iki müzik verilışı. Max Reinhardt'ın rejisi için Mendelson'un bu oyuna özgü yaptığı ve işi romantikleştiren müzik elbet burada yersiz olurdu. Ama uygulamanın parodi tarzındaki havasına ve çapaçul seyyar oyuncuların üslubuna uygun düşecek üslubda düşünülmüş bir alt müzik parodisi oyuna bambaşka bir renk ve can katabilirdi. Bu kadar ortada eksiklikleri bu oyunu kotaranlar bilmezler mi? Elbet bilirler. Prodüksiyonda bu kısıtlamalara zorlandılarsa ne yapsınlar? Ya "Bu olanaksızlıklarla, bu oyun oynanamaz" diye bu işten vazgeçmek vardı. Ya da herşeye karşın oynamak. İkinci şıkkı seçmekle bence iyi etmişler. Oyun bittiğinde içimi hem estetik bir doymuşluğun mutlu yorgunluğu, hem de bunları düşünmenin ezikliği doldurmuştu.

Deneme sahnelerinin, değil gereğini, yararını, zorunluluğunu içimizde hâlâ anlamamış olanlar vardır. Oysa bunlar çağın bir zorunluluğudur. Nasıl çeşitli bilimlerin araştırma enstitüleri ve laboratuvarları varsa ve devlet bunlara para döküyorsa, tiyatronun laboratuvarı da bu deneme sahneleridir. Devletin ona da gözü gibi bakması gerekir. Batıda her büyük tiyatronun bir de küçük deneme sahnesi vardır. Yeni yolların burada arandığı, taze ufuklara ışık tutan olumlu atılımların buradaki çalışmalarından doğduğu doğacağı bilindiği için devlet ve oranın kültür bakanlıkları, belediyeleri bunları gözleri gibi korurlar. Deneme tiyatroları, tiyatronun adeta beynidirler. Ayrı bir saygınlıkları

oluşu buradan kaynaklanır. İleriye çok iyi gören Muhsin Ertuğrul, Tepebaşı'ndaki eski bina yandıktan sonra bu barakayı alelacele yaptırmış ve buranın bir deneme sahnesi olarak çalışmasını adeta vasiyet etmişti. Hoca'nın üzerinde en çok durduğu tiyatrolardan biri çocuk tiyatrosu, öbürü deneme sahnesi idi. O öldükten sonra adı Harbiye'deki tiyatroya değil de, bu deneme sahnesine verilse idi, sanırım kişiliğine çok daha uygun düşerdi. Şimdi Avrupa deneme sahneleri paralelinde çalışan, orada olup bitenleri bilinçle izleyen, bu hepsi cevherli ve coşku-lu gençlerin hevesi söndürülür, kanatlarına gereksiz taşlar konursa çok zararlı bir iş yapılmış olur. Bu sade Muhsin Ertuğrul'un hatırasına değil, tiyatroya da saygısızlıktır, ihanettir. Bu uyarıya neden mi gerek gördüm, onu da söyleyeyim. "Benim aklım ermiyor, öyleyse gereksizdir" fetvasının sıkçana verilmeye başlandığı sanat ortamımızda böyle bilirkişi uyarılarının yararsız olmayacağına hala inandığımdan.

(**Milliyet**, 15 Şubat 1981)

HEMŞERİMİZ SHAKESPEARE

60'ların başlarında Varşova Üniversitesi Profesörlerinden Jan Kott Çağdaşımız Shakespeare adlı kitabını yayınladığı zaman, Batı Avrupa'daki bazı tiyatro yönetmenler Shakespeaere oyunlarını yorumlamada kendileri için yepyeni ufuklar açıldığını gördüler. Jan Kott bir üniversite hocası olmakla birlikte İkinci Dünya savaşının tüyler ürpertici yıkımlarını, Nazi işgalini, Polonya'daki soykırımını, savaş sonrasının baskılı yıllarını günü gününe yaşamıştı. Daha önce Fransa'daki gerçeküstücülük akımına katılmış bir tiyatro eleştirmeni olarak çağdaş tiyatro repertuarını yakından izlemişti. Bu yüzden Shakespeare'in bugünün insanına nasıl bir sahne diliyle sunulması konusunda oldukça ilginç görüşleri vardı. Brecht'in saçma kavramı ile Shakespeare'in dünyası arasında anlamlı bağlar kuruyordu. Shakespeare'e bu kuramsal yaklaşımın uygulamadaki en başarılı temsilcisi de İngiliz tiyatro yönetmeni Peter Brook oldu. Titus Andronicus, Kral Lear ve özellikle de Bir Yaz Gecesi Rüyası yorumlarıyla yalnız İngiltere'de değil, Royal Shakespeare Topluluğunun çıktığı yurtdışı turnelerinde de Jan Kott'un görüşlerini doğrulayan bir yaratıcılığı ortaya koydu.

Bütün bunları şunun için söylüyorum: Bu tiyatro mevsiminde İstanbul'da Bir Yaz Gecesi Rüyası Devlet Tiyatrosu ve Şehir Tiyatroları Tepebaşı Deneme Sahnesi topluluklarınca iki değişik yorumla sergileniyor. İstanbul Devlet Tiyatrosu Nurettin Sevin'in çevirisini kullanmış ve oyunu sahnelemek için de David Conville adlı bir İngiliz yönetmeni görevlendirmiş. Çeviri özenli bir çalışma olmakla birlikte, Shakespeare'in özünden çok sözüne bağlı kalmaya çalışmış. Özellikle de biçimsel bazı ince-likleri koşuk diliyle aktarmaya kalkıştığı bölümlerde bir "manzu-me" gülünçlüğüne düşmekten kurtulamamış. Yönetmen ise Türkçe bilmemesi bir yana, böyle bir metnin Türk seyircisi için nasıl bir oyun diliyle anlamlı olabileceği konusunda da hiç bir çaba göstermemiş. Ama Conville'in kendi topluluğu ile aynı oyunu bir kaç yıl önce İstanbul'da İngilizce olarak sunduğu gösteride de basmakalıp bir yorumdan öteye gidemediğini o temsili görenler hatırlayacaklardır. İşe böyle bir tutumla başla-

yınca da, yabancı uzmanın ortaya çıkardığı oyun Bir Yaz Gecesi Rüyası'ndaki masal ve kaba güldürü öğelerinin altı çizilmiş bir çocuk temsili olmuş çıkmış. Şunu da hemen söyleyeyim ki bu derme çatma gösteride Devlet Tiyatrosu oyuncularının pek bir suçu yok. Çünkü aynı oyuncuları geçen mevsimin değişik oyunlarında görenler, ne yaptığını bilen bir yönetmenin yol göstericiliğinde onların ne kadar başarılı olduklarını izlemişlerdir.

Bu olumsuz sonuç başka yüzyıllarda, başka toplumlarda yazılmış sahne eserlerinin günümüzde kendi toplumları için yorumlayacak sanatçıların nasıl davranmaları, ne gibi hazırlıklar ve araştırmalar yapmaları gerektiği sorununu yeniden gündeme getiriyor. Peter Brook'un dışında Giorgio Strehler, Antoine Vitez, Peter Stein gibi yönetmenler klasikleşmiş oyunları sahnelerlerken o oyunların nasıl bir tiyatro geleneği içinde ortaya çıktıklarını araştırmakla kalmamışlar, o geleneklerle kendi toplumlarının yaşanan gerçekleri arasındaki bağları bularak başarıya ulaşmışlardır. Aynı yöntemi sinemada uygulayan Pier Paola Pasolini de Kral Oidipus ve Medea filmlerinde bu yapıtları yiminci yüzyıl seyircisi için, daha önce benzerine rastlanmayan bir açık seçiklikle anlaşılır kılmıştır.

Tepebaşı Deneme Sahnesi'nde Can Yücel'in Bahar Noktası diye çevirdiği Bir Yaz Gecesi Rüyası'nı sahneye koyan Başar Sabuncu da oyunu böyle çağdaş bir yaklaşımla ele aldığı için son yılların en başarılı tiyatro çalışmasını gerçekleştirmiş. Bu çalışma tiyatronun ortaklaşa bir çaba gerektirdiğini yazarın, (yazar yabancı bir dilde yazmışsa çevirmenin) yönetmenin, oyuncuların, sahne düzenleyicisinin ve öbür sahne teknisyenlerinin el ele vererek uyum içinde nasıl çarpıcı bir tiyatro olayı yaratabileceklerini de gösteriyor.

Bir metin olarak neyi anlatmak istiyor Shakespeare'in oyunu? "Aşkın nasıl bir meşk olduğunu" ve insanları ne hallerle düşürdüğünü göstermek. On altıncı yüzyılın sonunda İngiliz tiyatrosu bu konuları işlerken taa Plautus'a Tenteus'a uzanan klasik güldürü geleneği ile orta çağın köy seyirlik oyunlarından kaynaklanan yerli güldürü geleneğinden yararlanıyor, ayrıca gene orta çağ aşk hikayelerinden esinleniyordu: Shakespeare de bu gelenekleri birbirleriyle uzlaştırarak kendi "romantik" güldürülerini yazmış. Ama oldukça şaşırtıcı bir alaycılık var Shakespeare'in güldürülerinde. Gerçekçi tutumunu hiç elden bırakmayışından ileri gelen bir alaycılık. Böylece doğayı ve doğal ölçü alan yazar, bu ölçüden uzaklaşan ya da ölçüyü

kaçıran insanların garipliklerini, çarpıklıklarını ve gülünçlüklerini sergileyen bir düş dünyası kurmuş arif olanlar için. Bir yanda görmüş geçirmiş Atina Dükü Tezeus'la Amazon Ecesi İpolita; bir yanda birbirini seven İskender'le Hermiya, Hermiya'yı seven Dimitri ve Dimitri'ye tutkun Eleni gibi genç âşıklar; başka bir yanda da Tezeus'la İpolita'nın düğünü için bir oyun hazırlayan Atinalı zenaatkarlar, aşk temasını işleyen gösterileriyle konuya bambaşka bir bakış açısı getiriyorlar. Bütün bunların üstünde, zaman zaman onları uzaktan seyreden, zaman zaman da onların aralarına karışarak özellikle âşkın, genellikle de gerçekliğin karmaşıklığını onlara anlatmaya çalışan Periler Sultanı Babaron'la Periler Ecesi Müzeyyen'i görüyoruz.

Oyunu yöneten gücün aşk olduğu bu söylediklerimizden de anlaşılıyor. Ama nasıl bir aşk bu oyuna yön ve biçim veren? Shakespeare, Eleni'nin ağzından şöyle özetliyor bu konuyu...

Öyle garip bir meşk ki aşk, en bayağı, en aşağılık şeyleri allayıp pullamaya, yüceltmeye birebir. Eros'u onun için mi acep kör gösterir hep esatir? Kanatlı ya, havalanır, uçar gider kafirliğine, gözünün gördüğüne değil de, aklının estiğine.

Shakespeare'in yaşadığı çağda insanlar aşk konusunda geleneksel kalıplardan yararlanmakla birlikte bu kalıplar içinde alabildiğine özgür ve açık saçık konuşmaktan da çekinmemişler, cinselliğin yarattığı coşkunluğu daha sonraki yüzyıllardaki gibi iki yüzlü bir ahlakçılıkla bastırmaya kalkışmamışlar. Bu yüzden Jan Kott Bahar Noktası'nın Shakespeare'in en erotik oyunlarından biri olduğunu söylerken önemli bir gerçeği dile getirmiş oluyor. Tarih boyunca tiyatro sanatında el ele veren erotizm ve güldürü öğeleri Shakespeare'in oyununda eşine az rastlanır bir yaşama gücü olarak karşımıza çıkıyor. Yazarın kendi çağının gerçeklerine ve özelliklerine dayanarak yarattığı söz oyunları, kaba ve ince sahne soytarılıkları Can Yücel'in özgür çevirisinde ve Başar Sabuncu'nun seyircinin ilgisini biran bile yitirmeyen sahneleyişinde en anlamlı karşılığını buluyor. Denilebilir ki, Shakespeare'in kendi çağına özgü arabeski ile bizim bugün yaşadığımız arabesk olayı arasında eğlenceli bir köprü kuruluyor. Söz gelimi, on altıncı yüzyıl sonu İngilteresi'nde Yunan efsanelerinden, Latin ozanlarından, yerli folklordan esinlenerek biraraya gelen öğeler, Türkçe metinde Shakespeare'in özünden uzaklaşmadan, ama yerli bir bağlam içinde dramatik işlevlerini en eksiksiz bir biçimde yerine getiriyor.

Sanırım Babaron'un şu sözleri bu yargımı doğrulayan bir örnek:

Derken, birde baktım sen ordaydın ama, görmedin, o ara dalgadaydın. Aşk Tanrısı, bizim madrabaz kemankeş, cambazlık ederken ayla dünya arasına gerilmiş sırmatellerde çekip tirkeşinden yanar bir ok, nişan almaz mı sana oyunbaz. Salacak'ta mehtaba karşı salıncak sallanan Mehlika Sultan'a! Aman zaman demeye kalmadan maksuduna uçtu ok, yardığı sümbüli havaları tutuşturarak. Ama allah'tan ve soğuk nevadın kolan vuruyor ya Sultan, o anda yükseldi de salıncak, o sayede hedefini şaştı ok, hanımına gümüş tepsi içinde buzlu şerbet getiren bir hercai cariyenin kalbine düştü. Akpaktı biçare, odlara yandı, öyle mosmor, boynu bükük kala kaldı. Bin yıllık meşeler bile şaştı bu işe. O zaman bu zaman, Türkler mor menekşe diyorlar o çiçeğe.

Shakespeare'e bu oyunu düğün hazırlıkları içindeki soylu bir ailenin ısmarladığı söyleniyor. O da böyle bir eğlenceye uygun düşen abartmalı olaylara yer veren, söz oyunları ile dolu bir gösteriyle şenliğe katılmış olabilir. Ama Bahar Noktası'nı ölüm-süz bir sanat eseri yapan özelliği, gerçek dünyanın karmaşıklığını, düşler aracılığı ile de olsa, yansıtmayı, doğadaki yaratıcı güçleri sergileyerek insan hayatını kutsamasıdır. Oyunun sonunda herkesin kendine en uygun kimseyle eşleşmesi, gelin ve güveylerle birlikte bütün insanların Babaron'un şu sözleriyle esenlenmesi de bunun kanıtıdır:

Gün ağarana dekburda
Seferberiz ecinniler,
Gelinlere hayır dua
Okuyalım hep beraber
Üçü de doğurgan ola,
Bahçeler çocukla dola,
Ki gül gibi yaşasınlar
Kocalarıyla bahtiyar!
Gadretmesin soylarına
Halden anlar Doğa Anı!
Leke, ben, çil, tavşan dudak
Misli özür olsun ırak,
Kadife tenleri akpak
Açsınlar dünyaya kucak!
Herkes işinin başına!
Barış içre bu sarayda

Kutsanacak herbir oda!
Kimse buranın sahibi
Mutluluk olsun nasibi!
Durmaca yok hep koşmaca,
Tam yerinde buluşmaca!

Oyunu gördükten sonra biz de katılıyoruz duaya: Bahar Noktası'nı Türkçeleştiren ve Shakespeare'i hemşerimiz yapan Can Yücel'e, sahne yorumuyla bir oyunun tiyatrodan neler anlatabileceğini gösteren Başar Sabuncu'ya evre düzenlemesini gerçekleştiren Metin Deniz'e coşkun oyunlarıyla seyirciyi de coşturan oyunculara, bu oyunun sahnelenmesinde emeği geçen bütün sanatçılara binlerce teşekkür.

(Gösteri, Mart 1981)

ORHAN VELİ "RAKİ ŞİŞESİNDE BALIK" DEĞİLDİR

Orhan Veli, Türk edebiyatında, Türk şiirinde koskoca bir serüven demektir. Şiirimizin bir yerden alınıp, başka bir yere ulaştırılmasının serüvenidir bu. Duyguyla mantıkla ve de müthiş bir dikkatle, titizlikle, an be an işlenmiş, yoğrulmuş ve yaşanmış bir serüven... Bu serüvenin kahramanı Orhan Veli'nin adını taşıyan ve onun dizelerinden oluşan bir sahne olayı, hele Müşfik Kenter gibi bir sanatçının oyunculuk yeteneğiyle birleşince, kimbilir ne müthiş, ne doyulmayası tadlar verecekti. İşte bu coşku, bu inançla koştum Kenter Tiyatrosu'na.... Ve heyhat!

Orhan Veli, yalnız kendi şiirini değil, şiiri daha ileriye götürürken, kendini de sürekli yenilemiş, ileriye götürmüştür. Aşamaların, bireycilikten toplumsallığa uzanan bir sürecin insanıdır o. Diyelim ki, atın, yok sayın bu süreci, bu aşamaları... Her şeyden önce yenilikçi öncü "eski" şiire karşı amansız bir kavga veren bir savaşçıdır o. Diyelim ki, bu yanını da (yan man değil ya, tepeden tırnağa bir şiir savaşçısı) görmeyiverin... Bir kadını sevmekten, sevdayı sevmeye uzanan; "sokaktaki adam"a seslenmekten, onun dilini kullanmaktan, "sokaktaki adamla" bütünleşmeye yönelen gelişimin ürünleridir şiirleri. Diyelim ki bu gelişimi de yoksayıverin... Yani Orhan Veli'yi, kendi zamanı, çevresi ve koşullarından soyutlayıverin.? "Yoo, çok oldun artık Bu kadarı da fazla" demeyin. Ben demiyorum. Oyunun yönetmeni Oğuz Aral, program dergisinde söylüyor: İnanmak güç ama, aynen böyle diyor. O"Orhan Veli'yi yorumlarken onu kendi zamanı, çevresi ve koşulları içinde düşünmedik. Dünden yarına uzanan, geniş ve özgür bir boyut içinde anlatmaya çalıştık. "İzlediğimiz gösteride, ilk cümle uygulandığı için, ikinci cümle elbette ki gerçekleştirilememiş. Yukarıda, "yok sayın, görmeyiverin, atın..." dediğim özellikleri çekip çıkarınca Orhan Veli'nin tüm eleştirisel tavrı, çevresini, giderek dünyayı algılayışı, tüm duyarlılığı da yok oluyor. Geriye bol içki içen, bol âşık olan zaman zaman da komiklik olsun diye argoya şaşırtmacalı sözcüklere sığınan biri kalıyor.

Murathan Mungan'ın Orhan Veli'nin şiirlerinden hangilerini, nasıl neden, hangi yöntemle seçtiğini ve yine bunları neden, nasıl, hangi yöntemle sıraladığını, seçimi ve sıralamayı hangi amaçla yaptığını gösteri boyunca bir türlü anlayamadım. Hâlâ

da anlamış değilim. Yazılış sırası değil, konu birliği (hani bütün kedili şiirler bir arada, bütün ağaçlı şiirler bir arada vb.?) desem değil. Keşke ozanın aşamalarını, düşünce ve duygu gelişimi izlense... Hele o hiç değil. ne bir prolog, ne şiirler arasında herhangi bir bağlantı, ne bir tamamlayıcı, bütünleyici, bilgi düşünce, duygu, atmosfer ya da efekt yok metinde. Salt Orhan Veli'nin dizeleriyle yetiniliyor. (Doğru ya unuttum çevresinden, zamanından, koşullarından soyutlayacaktık Orhan Veli'yi. Öyleyse sondaki açıklama niye?)

Sahneye uygulayıştta da metinde de yok dediklerim, yok. Birkaç dakikalık savaş şiirlerini (Gangster, Tereyağı, Karanfil vb.) içeren bölüm dışında. Nitekim, sahnede ışıkla, müzikle, efektle savaş atmosferi yaratılınca, şiirler gerçek anlamlarına kavuşuyor, sahne bir duyarlılık kazanıyor. Peki ama, 1939 yılında yazılan bu şiirleri niye kendi zamanı dışında düşünmedi, düşünemedi yönetmen? Sahneye egemen olan uygulama, oyuncunun sözlerin söylediğini yapması: "Çayın rengi ne kadar güzel" diye başlayan beş dizelik bir şiir için, oyuncunun sahneye üzerinde bir çay fincanı bulunan masayı getirmesi... Ya da klasik örneğiyle, hani sahnede "ben seni seviyorum" derken, oyuncu eliyle önce kendini, sonra karşısındakini, sonra kalbini işaret etmez ya, işte onun gibi... Dekora da bu uygulama egemen. Şiirlerde neden söz ediliyorsa, onun resmini görüyoruz. (Kedili şiirlerde, kedi resimleri gibi.) Gösteride kullanılan özgün müzik de tüm gösteriyi bütünleyecek, yorumlayacak biçimde değil, kendi başlarına şu ya da bu şiirleri şarkıya dönüştürmek biçiminde düşünülmüş.

Müşfik Kenter, bu gösterinin tek oyuncusu, Orhan Veli'den ve kendinden gelen potansiyelle ama, işte yukarıda belirttiğim verilerle yola çıkıyor. Orhan Veli, onu "insan" yapan pek çok şeyden soyutlandığı için seyirci ozandan çok oyuncuyu dinliyor gösteride.

Orhan Veli yalnızca "rakı şişesinde balık" değildi. Bugün balıkları bile zamanlarından, çevrelerinden, koşullarından soyutlayıp yorumlayamıyoruz. Değil, insanı...

(Milliyet Sanat Dergisi, 1 Mart 1981)

KOMEDYA VE "TARTUFFE"

Tiyatro, çağlar boyu tragedya ve komedyanın yenilenmesiyle deneysel ve biçimsel evrimi ile devrimini sürdürüyor. Gelişen tiyatro, değişik türün özgün örneklerini vermekle birlikte sahne sanatında oyun türlerindeki dayanaklar, temel görüşe göre tragedya ve komedya ile biçimsel içeriğini sürdürögelmiştir. Oyun türü, yapıtı içerik ve biçimcilik açısından yönlendirmiştir kuşkusuz. Ne ki, yergi oyunları komedya ile ilintiliydi. Gülünç olan olay dizisi, ya da oyunun kurgusu ne olursa olsun güldürü oyunlarında ağırlık yergiden yanadır. Tragedya ve komedyanın ayrı yapıda olmalarına karşın, komedyada tragedya gibi dinsel inançlardan ortaya çıkmıştır.

Aristofanes'in komedyaları günümüzde yeni yorumlarla sergilenir. Bu komedya modern tiyatro ile uzantı kurmuştur. Öripides'in tragedyaları da modern tiyatro akımlarıyla özdeşleşmiştir. Her iki tür, komedya ve tragedya, Dionisos şenliklerinden çıkmıştır. Tragedya, Dionisos için söylenen yas şarkılarından, komedya ise Dionisos adına düzenlenen eğlence ve kutlama törenlerinden doğmuştur.

Eski komedya Aristofanes'ten önce (İ.Ö. 427) çıkmasına karşın, ancak Aristofanes'le yeni içerik ve biçimsellik kazanmıştır. Komedyanın evrimi yeni komedya türü ile boyutlanıyor. Menandros döneminde (İ.Ö. 330) Öripides'in etkisinde kalmasıyla birlikte, Menandros'un yazdığı oyunlarla Aristofanes'ten ayrılmaktadır. Temel ayrılıklarının belirgin biçimde ortaya çıkışı nedeniyle Menandros, komedyada bir değişiklik yaptı; "Parabasis" bölümünü çıkardı ve koronun görevini kaldırdı. Öripides'in etkisini ise Prologus (ön oyun)'la sürdürdü. Konuşmalar manzum olmakla birlikte satirik (yergili) şarkı ve dansları ekledi yapıtlarına. Böylece, dört ayrı öge ile yeni komedya türünü başlatmış oldu, Menandros. Ne ki, bütün bu yenilikleri tiyatroya getirirken, kendinden önce Yunan Tiyatrosu'nda başlatılmış olan siyasal sorunları bırakıyordu. Kişinin yaşamına, özel duygularına önem verdi ve kadın-erkek arasında sevi temasını çağımız insanlarına özgü biçimde işlemeyi başardı.

Menendros'un Parabasis'i yapıtlarından kaldırması başlı başına yenilikçi yöntemini simgeler.Parabasis; Antik YunanTiyatrosunda eski komedya türünde oyunun yanılığını (illüzyonu) bozma yöntemini deniyor. Koro, maskeyi çıkarır ve doğrudan doğruya seyirciye seslenir. Yazar- bir çeşit sözcülük eder yapıtın bu bölümünde, Pharabasis gibi, Koragus'u da Plautus komedyalarında görürüz. Yapıtın tam orta yerinde Plautus, günlük olayları seyirciye getirmekte ve sözü seyirciye alaylı olarak yöneltmekteydi. Bu türün değişik örneğini Haldun Taner, Eşegin Gölgesi'nde kullanmıştır bizde.

Eski komedya yukarda değindiğimiz gibi Aristofanes'in yapıtlarıyla filizlenip gelişti. Komedyalarına, gerçekçi yergi ve eleştiriyi getirmişti. " Eski komedyanın temsilcisi Aristofanes, Atina'nın en güçlü kimselerini, adlarını ederek alaya alırdı. Savaş sırasında çatışmayı yerer, en önemli generalleri taşıması içinde renklendirdi. Atina'da, devlet, bu özgürlüğü kısıtlamak şöyle dursun, bu oyunların oynanması içni ödenek ayırırdı."(1)

Miguel de Cervantes (1547-1616) Don Kişot'la dünyaca ünlüdür. Yazarlık yaşamında tek bir yapıt kimi zaman sanatçıyı ünlerin doruğuna ulaştırır. Çağdaş insan yapısında Don Kişot'luk payı oldukça etkindir. Örneğin İspanyol romancı ve denemecilerinden Miguel de Unamuna (1864-1936) "Vida Don Quijote Sancho" (1905) adlı yapıtından çağdaş yazara özgü bir yaklaşımı getirmiştir Cervantes'e.

"Don Quijote ile Sancho'nun, aralarında çatışmadıkları için aynı pınardan su içtiklerini söylemiyorum. Don Quijote'lik yanları vardı, bunu Don Quijote ile Sancho'nun Hayatları adlı kitabımda tanıtlamış olduğumu sanıyorum. Bu kitabımdaki Don Quijote ile Sancho'nun, Cervantes'inkilere benzemediğini söyleyenler eksik olmuyor gene de. Öyle olduğu da muhakkak. Çünkü Don Quijote de, Sancho da, ne Cervantes'indir ne benim. Onları yaratanların, onları yeniden yaratanların malıdır onlar, olsa olsa. Daha da doğrusu, onlar kendi kendilerinin malıdır, bizler de, onlara baktığımız, onları yarattığımız zaman onların malı oluyoruz.

Ben de, benim Don Quijote'min Cervantes'inkinden başka olup olmadığını ya da aynı ise, onun ruhunda, onu ilk ortaya koyan Cervantes'in kaşfetmemiş olduğu bir takım derinlikleri-keşfedip etmediğimi bilmiyorum. Çünkü emin olduğum birçok şeyler arasında bu da var: Cervantes, Şövalye'nin hayat

düşünde, Aldonzsa Lorenzo'ya duyduğu utanç dolu, suskun aşkın taşıdığı anlamı bütünü ile değerlendirmemiştir. Cervantes, Sancho Panza'nın Quijote'lik yanını da sonuna dek işlememiştir." (2)

Don Kişot'la Şanço Panço, Şanço Panço ile Don Kişotluk birbirinden soyutlanamıyor. Lunaçarski'nin Don Kişot'u, diyalektik yöntemle yazıldı. Aynı yorumla, günümüzde belki de en iyi Cervantes yorumunu ünlü tiyatro adamı Josef Szajna gerçekleştirdi. Her insanın biraz Don Kişot olduğu varsayımıyla günümüz insanını, Cervantes adlı sahne yapıtında Szajna, büyük bir komedyanın çağdaş anlayışla çatısını çatmış ve yüzyılımızın tiyatro dağarına yeni bir yaklaşım getirmiştir. Unamuna'nun anlatmak istediği Don Quijote ile Sancho'nun Cervantes'le olan çatışmalarını anlatmada eşsiz bir örneğini vermiştir Szajna.

Genelde Klasik Fransız Tiyatrosu, özelde, Klasik Fransız Tragedyasını Comedia dell'arte'nin etkilediği bilinmektedir. Kral Henri, Commedia dell'arte'nin gösterilerini çok seviyordu. Onları Paris'e Getirtti, ikiyüz yıl orada çalışmalarını sağladı. Onlar, gelenek ve soylarını sürdürdüler. Commedia dell'arte, kendini yenileyemedi. Goldoni (1707-1790) ve Gozzi (1720-1806) gibi güçlü oyun yazarlarına karşın bu oyun türü çöktü. Commedia dell'arte gibi, Cervantes, Lope de Vega ve Calderon gibi İspanyol Tiyatrosunun ünlü yazarları da bu çağın Klasik Fransız Tiyatrosunu etkilemiştir.

Corneille'in "Le Cid" adlı traji-komedi türünü bir yana bırakırsak, Moliere, XVII. yüzyılın görkemli komedyası yazarıdır. Onbeş yıl taşrada tiyatro yaşamını sürdürdü. XIV. Lui'nin kaba güldürüleri yasaklaması, daha ayrıntılı estetik düzeyi olan güldürüleri önem verilmesi nedeniyle saraya girebildi. Özellikle Moliere, şematik katılıktan kaçan usta yazarlığıyla insan ve sorunlarını derinliğine ineleyen ruhbilimsel açıklamalar getiren oyunları komedyanın doruğuna varır. Karakterlere kavram ya da anlatım yöntemine açıklık getirir. Karakterlerinde sınıfsal yaklaşım olmamakla birlikte etkileşim tozu seyirciyi saran niteliğe bürünüyor, toplumsal yergiyi töre ve karakter komedyelerinde canlı kılmayı başarmıştır. Çözümlemelerinde, daha çok toplumsal yergi sonuçlarıyla insan tutkusunu ve yüceliğini dile getirmede ustalaştı. Yanlış bulguları yakalarken burjuvaziyi de eleştirebiliyordu. Toplumsal yerginin içinde burjuvazinin çürüten, kokuşan, ahlak kurallarına uymayan bütün aksaklıklar yatıyordu.

Bütün bunları acımasız eleştirebiliyordu.

XVI. yüzyılda iyi kurulu oyunlar yazılmaya başlayan Fransa'da, XVII. yüzyılda Moliere, komedy sanatını doruğuna ulaştırdı. Tartuffe, toplumsal yerginin özgün örneğini veren, amaca yönelik bir yapıttır. Bilinçaltı, ruhbilimsel yönsemelerle iç beni, iç çelişkiyi veriyordu bu yapıtında. Günümüzde çok örneklerini gördüğümüz, iki yüzlü, bağınaz karakterli kişiyi simgeliyor. Dinsel davranışları baskı aracı olarak kullanıyor ve cinsel ilişkilerde sınır tanımaz bir şehvet düşkünü karakter çiziyordu Tartuffe'de. Don Juan, Faust gibi güç yaratı isteyen görkemli yapıtlardandır Tartuffe. Siyasal yaşamda Tartuffe benzerlerini çok gördük yurdumuzda. Evrensellik, çağlar boyu geçerli kılıyor yazar ve yapıtını. XVII. yüzyılın sorunlarından başlıcası dinsel baskıydı. Kilisenin Ortaçağ'dan kalma tutucu dünya görüşü, en belirgin biçimde kilisede, din adamlarında, tutucu çevrelerde etkinliğini sürdürüyordu.

Devlet Tiyatroları, Comedie Française'ın 300. yıldönümü nedeniyle Moliere'in ünlü yapıtı Tartuffe'ü ramp ışıklarına aldı. Moliere, bilindiği gibi Comedie Française'in kurucularındandı. Bu nedenle, Fransa'nın tanınmış bir Moliere yorumcusuna Tartuffe'ü sahneletmesi olumlu bir davranıştır. Ayrıca, klasik yapıtların çağdaş anlayışla sahnelenmesi özellikle ülkemiz tiyatrosu için gerekliydi. Klasikler, yeteneksiz yönetmenlerce ele alınıp budanmakta, çağdışı yorumlara varılmaktadır. İyi yorumlu klasiklerin örneklenmesi için yabancı yönetmenlerle kimi oyunların örneklenmesi tiyatromuz açısından doğru yöntem olmaktadır. Bu soy yapıtları böylece kopyacılıktan, aktarmacılıktan kurtarmış oluyoruz.

Fransız yönetmen Jean-Louis Martin-Barbaz, Tartuffe'ü özgün biçimiyle ele alarak sahnelemekle hepimize açıklık getirmektedir. Yurtdışında birçok kez izleme olanağını bulduğum Tartuffe'ü, en çok Yuri Lubimof ve Adam Hanuszkiewicz'in yorumlarından sevip beğenmiştim. Konuk yönetmenin çalışmasını da başarılı bulduğumu belirtmek isterim. Tartuffe'ün perde arkasını, Moliere'in çalışma düzenini, yönetmenin deyimiyle "Versailles Tuluatı"ndan, yazara karşı oluşturulan yobazların örgütünden genişçe yararlanması yorumun önemini artırmış, yapıtın bütünsellik kazanmasında etkin olmuştur. Bu çalışmanın ortaya konuluşunda dekorlarıyla Güven Öktem'in, giysileriyle Gül Emre'nin katkıları büyük. Oyunda görev alan sanatçıların

başarılı çalışmaları, Tartuffe'le Devlet Tiyatroları dağarına değer kattığını söylemek doğru olur elbet.

Tartuffe, bir eksen kişidir. Karakterlerin çizimi de "aktörlük" gerektirir. Bozkurt Kuruç, dış ve iç görünümlü, çağımızda örnekleri çok olan ikilemli bir karakteri büyük bir başarıyla canlandırıyor. Her doğruya çelme takan, gereçleri alan dışına atmaya çalışan bağınaz kişidir Tartuffe! Şehvet düşkünü düzenbaz Tartuffe'ü yorumlayış, çağdaş insan karakterini canlandırışın plastik oyunculukla başarılabileceğini kanıtlıyor Kuruç. Din bezirganlarını, şeytansı tavırlı kişileri tanıyan bir ülkeyiz. Bu soy tiplerle, bağınaz karakterli kişilerle oyuncululuğunu özdeşleştiren Kuruç, unutulmaz bir kompozisyon çiziyor. Karakter yaratma, oyunculuk gücünün belirtisidir.

"Orgon"da Zafer Ergin, son yıllarda oynadığı oyunlarına oranla bir aşama yapıyor. Esop'un Masallarından sonra komedya oyuncululuğunda yeni bir tiptemenin başarılı örneğini veriyor. Çizdiği karakteri abartmadan, rolüne uyan bir düzeyde yorumladığını söylemeliyim.

Bütünleyici başarının çıkmasında etken olan Değer İmsel-Aykut Sözeri, Gülseren Gürtunca, Mustafa Şekercioğlu, Canan Tekindor'u özellikle belirtmek isterim. Diğer küçük rollerdeki sanatçıların da katkılarıyla iyi yorum, inandırıcı iyi oyuncululuğu çıkarıyor ortaya. Bugüne dek ülkemizde oynanan en başarılı Moliere oyunuydu Tartuffe.

(Varlık, Ocak 1982)

(1) Prof. Dr. Özdemir Nutku-Dünya Tiyatro Tarihi Cilt 1.

(2) Türk Dil Kurumu Roman Özel Sayısı.

ANKARA HALK TİYATROSU'NDA "MUTFAK"

Ankara Halk Tiyatrosu, 1981-82 döneminin üçüncü oyununa başladı. Mutfak, genç İngiliz yazarlarından Arnold Wesker'in ilk oyunu. Wesker'in birbaşka oyunu Kökler de, birkaç yıl önce İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda oynanmıştı. Arnold Wesker, 1981'de Ankara'ya gelmiş, Devlet Tiyatroları Genel Sekreterliği'nin düzenlediği bir söyleşide tiyatroya ilişkin düşüncelerini açıklamış, izleyicilerle tartışmıştı. Wesker, oyunları yönetmenlerin yeterince değerlendiremediğini, olanak varsa yazarların yöneticilik yapmasının daha doğru olacağını söylemişti. Wesker'e göre, yazarın yaratıcılığı yöneticilikle pekişecektir. Hiç değilse, dramaturg, yönetmen ve oyuncular yazara bağlı olmalıdır. Wesker, İngiliz tiyatrosundaki saygın yerini, güçlü sorumluluk duygusuyla koruyan, soluklu başarılı bir yazar.

Mutfak, çok güzel ve o ölçüde zor bir oyun. Mutfak'ta, yaşadığımız dünyadaki görev dağılımı, ilişkiler dizisi, sıkıdüzen kurumları, toplumsal bağlar ve korkunç bir çalışma hızı içinde koşuşup duran insanlar anlatılıyor. Mutfakta, her şey önceden hazırlandığı gibi işlemek zorundadır. Bu düzenli durum sonunda, mutfakta çalışanlar, önce, ne verilirse (ya da ne aşırabilirlerse) kendileri yiyecekler, sonra da istedikleri yemeği seçme özgürlüğünden olan müşterilere hizmet edeceklerdir.

Ankara Halk Tiyatrosu'nda sahnelenişine gelince... Oyunun seçilmesine, seyirci iyi bir oyun görecektir diye sevinmişken, yanıldığımı anladım. Mutfak, kalabalık ve yetişkin bir oyuncu kadrosunu gerektiriyor. Halk Tiyatrosu'nda çalışanlar, sanırım yine, oyuncu kadrosundan ötürü olumsuz eleştiri yöneltmesine tepki göstereceklerdir. Ancak, seyirci adına şöyle bir mantık haklılık kazanıyor; 200 lira ödeyip bir bilet alıyorsunuz. Sizi kimi olanaksızlıkların beklediğini doğal karşılıyorsunuz. Ankara Halk Tiyatrosu'nun tiyatro anlayışı size görkemli bir sahne görüntüsü vaat etmiyor. Bunu da aramıyorsunuz. Doğru seçilmiş, doğru yorumlanmış, derli toplu bir oyuna dönüşmüş yapıtlar görmeniz yeterli olacak. Ne varki, sahnede ne dediği anlaşılamayan, yürümeyi, gülmeyi, durmayı bilemeyen, ilk kez sahneye çıktığı hemen anlaşılan bir oyuncu kadrosuyla karşı-

laşmayı da hiç beklemiyorsunuz. Kendi payıma sorun, ödediğim giriş parasının karşılığı olan sanat tadını alamayışım değil. Daha çok giriş parasını ödeyip neyin nesiymiş diye görmeye gittiğim Sait Hop Sait Müzikalini yarım bırakıp çıktığımda hiç de verdiğim paraya aldırmadım. Ancak, Ankara Halk Tiyatrosu, sanat ve kültür sorunlarına önemle eğilmeyi görev bilen bir kurumlaşma sürecindedir. Bu amacı, gerektiği boyutta gerçekleştirmek zorundadır. Zaten açıklanan oyun dağarı da ancak yeterli bir kadroyla (sanatsal ve teknik açıdan) kurumlaşmış bir tiyatro topluluğunca gerçekleştirilebilir. Oyuncu mu alınacaktır, varolan oyuncular ciddi bir eğitimden mi geçirilecektir, yönetmenlerin teknik bilgi donanımları geliştirilip, gözlemsel birikimleri tazelenecek midir, çekirdek bir kadro takım oyunculuğuna hazırlanmak için yoğun bir kampa mı alınacaktır, tüm bu sorular, Halk Tiyatrosu yönetiminin ertelemeden yanıt ve çözüm araması gereken sorunlardır.

Mutfak'a gelince, öncelikle, Halk Tiyatrosu'nun oyuna ilişkin yorumu anlayışlamıyor. Sahnede bir telaş, bir yılgınlık kargaşasıdır gidiyor. Yanlış düşlerle kendilerini yanıltan, umutlarını filizlendiremeyen insancıklar, yozlaşmış değerlerin üzerinde yaşatılmak istenen aşklar, baş döndürücü hızda çalışmaya ayak uyduramayıp yorulanlar.... yerli yerini bulamadan bulanık bir ortamda uçuşup duruyorlar. Erkan Yücel'in yorumunu bulup çıkarmak olanaklı değil. Oysa, Arnold Wesker, tüm bu duygu düşünce ve durumları belli bir yoğunlukla belirli bir akışla geliştirerek sonuca yaklaşır.

Oyun kişilerini hep düşünmeye, durum incelemesi yapmaya yöneltir. Oyunun son sözcükleriyle, somut bir soruya dönüştürerek bu yöneltme seyirciye sıçratılır. Marango sorar: "Bilmediğim bir şey mi var? Doğru dünyada yaşıyorum değil mi?"

Daha önce değindiğim gibi, oyunculuk yetersiz. Bu eksik, dramatik gerilimli oyunlarda bu denli açıklıkla görülüyor, ama Mutfak'ta belli oluyor. Ancak, Paul'da Sinan Bengier, Vinnie'de Yaşar Özdemir ve Alfreda'da Necati Kürümoğlu ince, abartısız oyunlarıyla ilgi çekiyorlar.

Sahnede bazı belirgin teknik yanlışlar var. Oyuncuların iç davranışlarıyla dış davranışlarının devinimlere ve sözlere yansması tutarsız görülüyor. Oyuncuların söyledikleri başka, yaptıkları başka oluyor bu nedenle. Gergin bir duyguyu tanımlayan sözleri, dingin bir biçimde söyleyen bir oyuncu görmek

seyirciyi rahatsız ediyor. Çoğu zaman tonlamaların yanlış kullanılması, öfkeyle bağırılacak sözcükleri şiirsel tonla aktaran oyuncuyu gülünç duruma düşürüyor. İkinci teknik yanlış ise sahne etmenlerinin yanlış kullanılmasından kaynaklanıyor. Dekor parçası ve "butafor"da çoğu kez gerçekçi davranılmış: Sahnede domates, balık, hamur gibi gerçek ya da benzeri gereçler kullanılıyor. Ancak gidip, buzdolabından bir et parçasını kesip gelen kasap bir süre sonra "et kesiyor gibi" oynamaya başlıyor. Gerçek bir hamuru uzatıp uzatıp seyirciye göstererek pasta yapan pastacı, biraz sonra düşsel yumurtalar kırmaya başlıyor. Tüm mutfak gereçleri gerçekken, garson kız, birden olmayan bir dolaptan düşsel bardaklar toplamaya başlıyor! Biçem için bir karar vermek gerekmez mi?

İlhan Yılgör'ün hazırladığı dekorun oyun metniyle tutarlı, işlevsel bir yapısı var. Dekorun sahneye yerleşimi, büyük bir kalabalığın yoğun giriş çıkışına olanak sağlıyor. Erkan Yücel'in kalabalığı sahnede başarıyla dolaştırdığını belirtmek isterim? Giysilerde, her şey iyi hoş da, hanım oyuncuların etekleri niye kısa, anlayamadım.

Tüm olumsuz koşullara, özellikle parasal darlıklara karşın tiyatro üretmenin güçlüklerini görmezden gelerek, uzak ve kolaylayan bir tavırla eleştirdiğim düşünülebilir güçlükler bellidir. Bu güçlüklerde tiyatro üretmenin saygınlığı da bellidir. Ne var ki bunlara yaslanarak, seyirciden hoşgörü beklemeye, bu beklentiyi hoş görüp, olumsuz eleştiri yazmaktan kaçınmaya da kimsenin hakkı olmasa gerek.

Gene de Mutfak'ı ve bundan sonraki oyunları görmeye Ankara Halk Tiyatrosu'na gidilmesini öneririm. Daha iyilerini ve kötülerini yapmalarında seyircinin belirleyici etkisine önem vererek.

(Türk Dili, Mayıs 1982)

"MAUDE'U BİRAZ DİNLER MİSİNİZ?"

Kent Oyuncuları, Collin Higgins'in Harold ve Maude isimli oyununu Ankara turnesinde sürdürüyor. Oyun, 350. kez oynanıyor ve biletlerin birkaç gün öncesinden tükenişinden anlaşılıyor ki, daha uzun süre oynanmasını gerektirecek seyirci potansiyeline sahip.

Collin Higgins, seksen yaşındaki Maude'dan örnek almayı öneriyor insanlara. Maude ise, her şeye karşın, yaşama sevincini yitirmemeyi, olumsuzluklara teslim olmamayı öneriyor, yaşamak için mutlaka bir neden vardır diyor. Ancak bu, "ye iç eğlen, çok kısa ömrün" "haydi gençlik hop hop hop" yüzeyselliğiyle özetlenecek bir öneri değildir. Maude, günlük yaşamı düzenleyen kural ve yasalarla sürekli bir çatışma halindedir. Mülkiyet anlayışı çok özgündür. Ahlaksal değerleri alışılmışla bağdaşmaz. İlkesi, daha insanca olan; insanlara mutluluk getirecek şeyleri engelleyen öğeleri yok etmektir. Kurallar-yasalar, insanların yaşamını düzenlemek, mutluluklarını, huzurlarını sağlamak için var olmalıdır; İnsanların bu yasalara uygun yaşamalarını zorlamak için değil. Maude, biraz Tatlı Kaçık, biraz Çılgın Amanda'dır. Başkalarının onayladığı gibi yaşamak uğruna, yaşamı kendisine zindan edenlerden değildir. Bu nedenle de taze bir mutluluk kaynağı gibidir, direnen bireydir. Direnme gücünü, Harold'a aktardığında gönül huzuruyla ölüme karar verir. Karar yetkisini, toplumsal kurallara bırakmadığı gibi doğaya da bırakmaz. Harold ise, kendisiyle, görevi olduğu için ilgilenen annesinin ördüğü sevgisiz dünyasında boğulmak üzeredir. Annesinin ilgisini (sevgisini) derleyebilmek için çılgınlıklar yapmaya başlar. Takma gereçler ve uzun uğraşlar sonucu bulunduğu tekniklerle kolunu bacağını koparır, kafasını parçalar, kendini asar. Sonuç başarısızdır yine. Annesi oralı olmaz. Harold, kendini asıp annesini korkutmak istediğinde, annesi dingin bir sesle, "In ordan aşağı Harold, ben sana demedim mi, siyah ayakkabıyla kahverengi çorap giyilmez" diyerek umutlarını yıkar. Anne, günlük yaşamında Harold'a bir "iş" ögesi olarak yer ayırmaktadır. Hatta "sorun" haline gelen bu "iş" üzerinden atmak için zararsız biriyle evlendirip kendi renkli ve hareketli yaşantısına dönmek istemektedir. Harold, toplumumuzun,

annesi babası olsa da sahipsiz-kimsesiz kalmaya hükümlü çocuklarından biridir. Collin Higgins, toplumsal sorunların çaresizliği karşısında yok olup gitmektense, doğayı ve insanları severek yaşama bağlanmanın daha doğru olduğunu savunuyor. Yaşam, böylesine çabalarla düzene girecek midir? Doğal ki çözüm bu değildir. Ama, böylesi bir esnekliği, yumuşaklığı edinmeden daha köklü yönelişlere varmak da olası görülüyor. Birçok kişi, böylesi oyunları; gerçek çarelere yöneltmediği için kolaycı ve saptırıcı olduğu nedenleriyle yadsımaktadır.

Kent Oyuncuları, Harold ve Maude'u, Yıldız Kenter'in yönetimiyle oynuyor. Oyunun çevirisi Gencay Gürün'ün, dekoru Osman Şengezer'in. Gencay Gürün'ün çevirisi öylesine tiyatroya deyin ki, insan oyunun Türkçeyi iyi bilen bir Türk yazarı tarafından yazıldığını düşünebilir. Adaptasyon batağına düşmeden böyle bir çeviri yapmak hem Türkçeyi hem tiyatroyu iyi bilmeyi gerektiriyor, hem de titiz bir çevirmen kişiliğini.

Yıldız Kenter, yıllardır oyunları ile seyirci, Konservatuvar öğretmenliğiyle ve yönetmenliğiyle de oyuncu yetiştirerek ve oyun seçiminde belli düzeyi korumayı bilerek Türk tiyatrosuna ciddi katkıları olmuş bir sanatçıdır. Ancak giderek, oyunculuğunu hırpalamış, sanatçılığını sarsıntıya uğratmıştır. Eskiden Kent Oyuncuları, oynadıkları oyunları kitap halinde basar, satışa çıkarırdı. Doğal olanı bu işin sürdürülmesi ve geliştirilmesiydi. Belki, oyun ve oyun yazarı, yönetmenin yorumu gibi bazı bilgiler de kapsayan bir kitap basımı şeklinde görülebilirdi bu gelişme. Ya da benzeri. Ancak, tersine; bir küçük broşürle yazar, yönetmen ve oyuncuların isimlerinin duyurulması ve broşürün önemli bir bölümünde de bazı ticari kuruluşlara, oyuna yaptıkları maddi katkılar için teşekkür edildiği görülüyor. Kabaca bir hesaplama ile, hayli iyi kazanan bir tiyatro topluluğunun, reklamını yapmak zorunda kaldığı bu katkılara ne denli gereksinmesi olduğu anlaşılamamaktadır. Daha doğrusu hiç gereksinmesi olmadığı anlaşılmaktadır. Yıldız Kenter'in oyunculuğuna gelince, Devlet Tiyatrolarındaki yıllarından bu yana oyunculuğu tartışılmaz bir yetkinlikle kanıtlanmıştır. Belki Devlet Tiyatrolarına olan köreltici bağımlılığını koparıp atmakta gösterdiği kararlılık ve kurduğu tiyatronun kalıcılığı, bu sanatsal yeterliliği sergilemek için gerekli ortamı ve olanakları sağlamıştır kendisine. Ancak, son on yıl içinde Yıldız Kenter'in oyunculu-

ğu tıkanıp kalmış, kendini yinelemeye başlamıştır. Küçük televizyon oyunlarının ve reklam skeçlerinin, ortaya çıkardığı bu durum, Harold ve Maude'da da izlenebiliyor. Yıldız Kenter Maude'da, adeta geçmiş yılların Yıldız Kenter'ini taklidini çıkarmakta, gelişkin tekniğini kullanarak Maude'u yüzeysel çizgilerle çizmektedir sahnede. O, müthiş kondisyonu ve tekniğiyle, bu işinde üstesinden geliveriyor. Ancak, günümüz oyuncularının iki hızlı devinimde kesiliveren solukları, vücutlarını kıpırdatmakta güçlük çeken hantallıklarıyla, Yıldız Kenter'den öğrenmeleri gereken çok şey var.

Oyunda değerli sanatçılar yer almış. Kamran Yüce ve Şükran Güngör'ün yanında Gül Onat çok güzel bir oyun çıkarıyor. Ayhan Kavas ise, iyi bir oyuncunun tüm özelliklerini bulunduruyor. İleriki yıllarını görmek için sabırsızlanıyor insan. İnce, ölçülü, duyarlı ve dikkatli Ayhan Kavas. Yıldız Kenter'in yanında ezilmiyor, dupduru sürdürüyor oyunculuğunu. Belki Yıldız Kenter'in eski oyunculuğunu aramamıza neden olan da bu oyunculuk. Yıldız Kenter'in bu öğrencisiyle karşılıklı oynamasının, olumlu bir etkileşime dönüşmesi, Kenter'i oyunculuğu üzerine düşünmeye çağırması ne güzel olurdu.

Harold ve Maude, bir savunma aracı olarak; yaşamı sevmeyi öneriyor insanlara.

(Türk Dili, Ağustos 1982)

"AMADEUS"

"Amadeus", Latince "Tanrı'nın sevgili kulu" anlamına geliyor. Oğlu Wolfgang'ın dünyayı şaşırtan bir harika çocuk, sonra da kabına erişilmez bir müzik dehası olacağını daha doğarken keşfetmiş gibi, babası onun göbek adı ile soyadı arasında adeta yazgısını özetleyen bir ikinci küçük ad sıkıştırmış.

Mozart'ın Salileri tarafından zehirlenerek öldürüldüğü söylentisini, bizzat Salieri'nin yaydığını, Beethoven'ın notlarından öğrenmiş bulunuyoruz. Bir adam durduğu yerde kendini neden suçlasın? Kimsenin çözemediği bu bilmeceyi, bir oyun yazarı olarak Shaffer de kendince çözmeye sıvanmış. Aynı zamanda bir müzik eleştirmeni de olan yazar, üç yıl boyu Mozart'ın mektuplarını, notlarını, müziğinin de ışığında incelemiş, yorumlamış, ahkam çıkarmış. Shaffer'in Salileri'si, Mozart'ın dehasını için için kabul ediyor, ama onun tanrısal müziği ile adi günlük yaşamı arasındaki korkunç çelişkiyi hazmedemiyor. Koyu bir katolik olmasına karşın sanatkar ihtirası ve kıskançlığı baskın çıkıyor. İlahi müziğini kendine değil de bu ağzı bozuk oğlana ihsan eden Tanrı'ya bile bu yüzden baş kaldırıyor.

Evet, Amadeus, Tanrı'nın sevgili kulu demek. Mozart da elbet tanrısal kıvılcımı içinde hisseden bu nadir mutlulardan biri. Bundan ötürüdür ki, su içer gibi, nefes alır gibi kolay besteliyor o koca senfonileri, operaları. Salileri ise tersine, ıkına sıkına bestelediği, belki eli yüzü düzgün, ama yapay ve zorlama, ruhsuz ve kabız eserleriyle, daha da çok kurnaz taktikleriyle sarayda bir post edinmiş, her dakika ipliğinin pazara çıkacağından işkilli bir yaratık. Başa çıkamayacağı dehayı nasıl önlesin? Elbet hileyle önleyecek. Biri olgun, öbürü genç, biri hesapçı ve sinsi, öbürü aylak ve açık iki zıt karakter, II Joseph'in sarayında karşı karşıya. Bir piyes yazarının arayıp da bulamadığı bir durum. Elbette yaşlı ve entrikacı kurt, rakibinin içinde bulunduğu sefaletten ve verdiği kişisel açıklardan bol bol yararlanarak oğlanı köşeye sıkıştırarak.

Mozart otuz iki yaşında gencecik ölünce, meydan kendisine kalacak sanıyor ama, dünya büyük bestecinin eserlerini -hep öyle olmaz mı- o öldükten sonra anlamaya başlıyor. Ölüp

giden, eserlerinin ölmezliğı ile, yaşamaktayken cesetleşeni işte şimdi yenmektedir.

Salileri, bu yaşarken unutulmuşluğun külleri altından silkinen son kararını veriyor. Tanrısal adalete son isyanı, Mozart'ı zehirlediğı söylentisini yaymak olacaktır. Katolik töhmetini üstlenmek pahasına, böylece hiç değilse rakibini ölmezliğinin kuyruğına takılıp kendine bir unutulmazlık sağlayacaktır. Onun kara da olsa bir çağrışımı olacaktır. Ne vakit Mozart'tan söz edilse, Salileri'nin de lafı geçecektir. Yok mudur öyle ölmezlik delisi olanlar? Adlarını kötüye çıkarma pahasına tarihe bir çentik atanlar? Bu muhterislerin hepsi Zemzem Kuyusu'na işeyip ölümsüzleşen Beval-i Çah-ı Zemzem soyundan gelirler.

Bu oyunu iki yıl önce Berlin'de, Schiller Tiyatrosu'nda seyrettiğim zaman beni en çok Mozart'ın küfürbazlığı irkiltmişti. Nazik ve zarif Viyana'nın simgesi olan Mozart'ın turistik Viyana bonbonları üstündeki hassas yüzü ile ağzından b... kelimesi düşmeyen bu küfürbaz oğlan imajı arasında çok afallamıştım. Sonradan tahkik ettim. Gerçekten de öyle imiş. Psikiyatride buna koprohagle ya da kot fetişizmi: Dışkı fetişizmi deniyor. Bu gibi hastalar b.k kelimesini, os...k kelimesini, s...mak fiilini, poponun daha kabası g.. kelimesini her türlü varyasyonlarıyla bol bol kullanmaktan hoşlanıyorlar. Alfred Jarry'nin meşhur Kral Übü'süne merde: b.k ile başlaması bu merakın her ulustan sanatçılar arasında hayli revatça olduğunu gösteriyor. Mozart'ın umursamazlığını ve şımarıklığını ise saraydan saraya konser turneleriyle yüklü çocukluğunu çocukça geçiremeyişinin bir tepkisi saymak gerek.

Yücel Erten'in Viyana atmosferini çok iyi yansıtan rejisi ile sahneye konan oyunda başta Can Gürzap (Salieri), Alev Sezer (Mozart)- Selmin Hürmeriç (Konstanze) olmak üzere tüm sanatçılar kaliteli oyun özlemi içindeki seyircilere bol bol doyum sağlıyorlar.

Yeteneksiz entrikacılığın, tanrısal kıvılcımların aracısı dahi-leri, yaşamda pekala yenebildiklerini, gene de durduklarını, ama ölümden sonraki uzun vadeli savaşı hep kaybettiklerini görmek isteyenlere öğütlenecek bir oyun.

(Milliyet, 1 Nisan 1984)

İKİ "GALİLEİ"YE DERKENAR

Bertolt Brecht'in başyapıtlarından Galileo Galilei iki ayrı yorumla, Ankara Sanat Tiyatrosu'nda ve Dostlar Tiyatrosu'nda sergileniyor. Brecht, üzerinde üç kez değiştirici mahiyette kalem oynattığı Galileo Galilei'yi, ilkin 1938'de Danimarka sürgününde yazdı. Dostlar Tiyatrosu'nun esas aldığı bu versiyonda, yazar, Nazi Almanyasıyla ve Faşizm karşısındaki aydınlarla çağrışımlar kurmaya ağırlık verdi. 1947 ABD versiyonunda (Galile rolünü Charles Laughton oynadı) ve daha sonraki Berliner Ensemble versiyonunda ise, İkinci Dünya Savaşı'nın atom bombalarının da etkisiyle, bilim adamının/aydının çağına karşı sorumluluğu/sorumsuzluğu sorununa kaydırды ağırlığı Brecht. Galile eleştirisini enikonu sertleştirdi. Brecht'in Galile karşısındaki son kararı şudur: "Her şeye rağmen o bir kahramandır ve her şeye rağmen de bir suçludur" AST bu "yargı"nın ışığındaki son yazımı esas alıyor.

Brecht'in Galile'ye yaklaşımındaki farklılıklar, matematik nüanslar halinde yansımıştır oyunun metnine. 1938 versiyonunun en belirgin farklılığı 14. Tablo'da görülür. "Yazık o ülkeye ki, kahramanlara ihtiyacı vardır" sözleriyle (13. Tablo) somutlanan bir sosyal yapıya tepki, finalde, Discorsi'lerin yazımını sürdüren ve görüşlerini yaymak için örgütlü mücadeleye katılan Galile'nin göze aldıklarıyla şoka uğratılır. Galile, yeraltı mücadelesiyle işbirliği içinde, "katlanır" gözükerek sürdürmektedir eylemini.

Her sahne ilerdeki bir başka sahneyi -yahut gerideki-, her tilcik bir başkasını çağırarak biçimde örülmüş olağanüstü bir simetri... Diyalektik tiyatroya açılan geniş bir kapı... Her jest bir başkasıyla dengelenerek oluşturulmuş bir bütünlük...

Galileo Galilei'nin gestus'u nedir? Bu konudaki genel kabul, bilim adamının çağına karşı sorumluluğudur. Ama yalnızca bu mu? Brecht incelemecilerinden Bernard Dort, Galile'nin nesnel sorumluluğunun, kendisine yaptığı baskıda olduğunu söylüyor. Buna göre; bir insan olarak sosyal ilişkiler ve değerler toplamı içerisinde yaşayan bilim adamının, ulaştığı düzey ile, sosyal yapı arasındaki farklılığın hesaplaşmasını yaşaması da, en az

birincisi kadar önemli bir gestus ağırlığı taşıyor.

(Yıl 1938; Brecht, sürgün yaşamının beşinci yılında, Danimarka'da. Beyaza boyanmış bir ahır çalışma odası olarak kullanıyor; oda arkadaşı bir eşek... Bir gün eşeğin boynuna, "ben onu da anlamalıyım" yazısını asar. Galile'yi çok yönlü anlama çabasıyla eşzamanlı...)

AST yorumunun belli başlı aksaklığı, kanımca, Galile simge-tipinin trajik boyutta ele alınmış olması. Kerim Afşar (Devlet Tiyatroları ya da Carl Ebert ekolünün güçlü oyuncusu) gövde ve ses titreşimleri yayarak, özdeşleyici bir Galile tipi çiziyor. Patlarını silmiş bir Othello gibi; ya da finalde, ölüm döşesindeki Kral Lear gibi... Brecht'in Galileo Galilei'de, Elizabeth dönemi İngiliz Tiyatrosu'nun ve Shakespeare'in teatral tutumundan çıkış yaptığı göz önüne alınırsa, bu tuzağa nasıl düşüldüğünü anlamak da kolaylaşır. Bu oyunun simetrik dengesi bozulduğunda, ortaya çıkacak oyun, Galileo Galilei'nin Acıklı Yaşamöyküsü 14. Kısım, Birkaçı Hariç bile olabilirdi. AST yorumu, bu kadar olmamakla birlikte, Brecht'in çok boyutlu dengesine ulaşabilmiş değil.

Dostlar uygulamasında da, AST uygulamasında da, Galilei'nin Floransa'ya gittiği, 4. Tablo'nun başındaki nefis bölüm çıkartılmış. Burada, dokuz yaşındaki Toscana Dukası Cosmo de Medici ile küçük Andrea arasındaki, sonu kavgayla biten gökbilim tartışması, insan/iktidar insan ikilemi üzerine kurulmuş nefis bir paradokstur. İki uygulamada da bulunmayan bir diğer bölüm ise, Discorsi'lerin İtalya dışına kaçırıldığı 15. Tablo. Brecht, kendi rejisinde de (Berliner Ensemble) bu bölümü çıkartmış. Demek, aydınlık gece ironisiyle ulaştığı çarpıcı diyalektiği, final için yeterli bulmuş... Buna karşın, Dostlar uygulamasında dışarıda bırakılan 5. Tablo (Veba Salgını), Engizisyon Mahkemesi'nde Galile'nin kendi ulaştığı gerçeği yadsıyış olgusuyla Brecht'in kurduğu simetriyi bozduğu için; 9. Tablo'nun başındaki, Galile'nin Mucius'a söylediği " gerçeği bilmeyen aptaldı. Ama bilip de yalandır diyen canidir" sözlerinin çıkartılması da, 13. Tablo'da Andrea'nın göndermesini havada bıraktığı için, bende bir eksiklik duygusu uyandırdı.

Yukarıdaki eksiltmeler bir yana bırakılırsa, Dostlar Tiyatrosu'nda Genco Erkal'ın yaptığı rejî çalışması, tragedyya tuzağına sürekli teğet geçerek sahneler arasındaki dengeleri

ve göndermeleri titizlikle vurgulayarak çelişkilerin altını ustaca çizerek oluşturulmuş nadir Brecht yorumlamalarından biri... Erkal'ın rejisi, finaldeki Virginia yorumlamasında doruğa varıyor. Virginia; o 'aptal kız', o, babasının ilgisine bir türlü mazhar olamayan şirin 'şey', korkunç bir intikam aletine dönüşüyor finalde. 7 Tablo'da- Engizisyon Yargıcı'nın ima ettiği görevini, babasının gözetmenliğini yaparken Virginia, bir bakıma Engizisyon'un ta kendisi olarak beliriyor. Andrea'nın kendisine tercih edilmesinin, Ludovico'yla evlenememesinin, teleskoptan gökyüzüne bakmaya bile layık görülmemesinin intikamını, Gestapo'ya çalışan bir kapıcı gibi, adeta şehvetle, cinsel bir hazla alıyor Virginia. Buradaki bir başka önemli soru da, bilim adamı Galile'nin, öz kızını bu denli bilim dışı bırakması ve tam anlamıyla Kilise'nin kucağına itmesinin nedenleridir.

Kardinal Barberini/Papa VIII. Urban tipi, insan/iktidar-insan ikileminin doruğu belki de. Matematikçi/Kardinal/Papa boyutluluğu içinde, sürekli inkarın inkarı konumundaki bu tipleme, 12. Tablo'da (Galile'nin Engizisyon Mahkemesi önüne çıkartılmasına karar verilmesi) neredeyse "düşük kare" bir gelişim gösteriyor. Barberini'den ("Aritmetik cetvellerinin yokedilmesine göz yumamam" Kilise ekonomisine bağımlı din adamına ("Evet, çok tatsız birşey-Galile'nin Latince yazmaması- bunu söyleyeceğim ona,") ve tacını başına giydiği son anda Papa/iktidar insan'a ileri geri geçişleriyle, tüyler ürpertici bir mekanizma tasviri çıkartılıyor ortaya. Dostlar'da Mehmet Akan, en ince nüanslarına dek, tadını çıkartarak oynuyor Barberini'yi. Engizisyon Yargıcı'nda Macit Koper için de aynı güzellikte sözler söylemek istiyorum. Rolünün sentezine varmış oyuncular izlemek ne hoş bir duygu... Bu sahenin kritik dengesi, iktidar çaresizliği ile iktidara dönüşüm arasındaki farklılığın vurgulanmasıydı. Dostlar'da bu başarılmış...

İki uygulamada da çok başarılı olan bir sahne, 10. Tablo'daki Karnaval. 7 Tablo'nun perde arkasındaki soyluluk eğlencesine simetrik olarak kurulan halk eğlencesi, bir bakıma "sokaktaki muhalefet"tir. Yeniye karşı çıkanların eskide çıkarı vardır. 2. Tablo'da Galile, Sagredo'ya (Bayan Sarti'yi kasıtlı) "Kim demiş bu insanlar gerçeği kavrayamaz diye. Gerçeğe susamış bunlar," derken de, Brecht'in yaptığı gönderme budur.

AST'ta Yücel Tanyeri'nin dekor çalışması başarılı. İnip çıkan merdivenlerle sağlanan derinlik, bir'büyük sahne' oyunu olan

Galileo Galilei için düşünölmüş usta bir mekan değerdendirilmesi. Aynı ustalık, Dostlar'da en olanaksızı olanaklı kılan Tuncay Çavdar dekorunda da görölüyor. Baro Hanı'nın o küçücük sahnesi için beyaz renkle sağlanan sonsuzluk duygusu, döşemelere konulan kapaklar ve salonun sahneye dahil edilmesi, giysilerdeki (Sevim Çavdar) beyaz egemenliğiyle birleşince, tiyatrodaki yaratıcılığın önemi bir kez daha beliriyor. Dostlar Tiyatrosu'nda, Huşper Akyürek'in hazırladığı karnaval sahnesi maskaları da tek kelimeyle nefis! (Kuzgun Acar'ın ve Peyman'ın ruhları şad olsun...)

Fizikçi/Keşiş Felgenzio'da Ali Gül(AST) ve Mehmet Esen (Dostlar) çok zor bir rolün altından başarıyla kalkmışlar. Priuli ve Nöbetçi Rahip'te Zihni Küçümen'i (Dostlar) izlemek büyük zevk. Genç Andrea'da Tarık Ünlüoğlu ve Nöbetçi Rahip Sokak Şarkıcısı Adam'da Cezmi Baskın AST yorumunun öne çıkan oyuncularını. Virginia'da Berrin Koper (Dostlar) oyunculuk örneği veriyor. Galileo Galilei'nin Dostlar'daki oyuncusu Genco Erkal ise, her jesti, her vurgusu, her esi üzerinde uzun uzun düşünöldüğü besbelli bir büyük oyunculuk örneği sergiliyor. Öyle ki, Galile'ye tam sempati duyacakken, eleştirilecek bir yanını görüyor; tam lanetleyecekken bir doğrusunu yakalıy veriyorsunuz.

Galileo Galilei (ya da Andera'nın Önlenebilir Yükselişi-O.A.); yeni çağı dayanmış kapıya.... boydan boya engizisyon...

(Gösteri, Mart 1984)

DÜRÜSTÇE KOTARILMIŞ BÜYÜK EMEK ÜRÜNÜ İKİ "GALİLE" ÜZERİNE

Brecht'in ünlü yapıtı "Galile'nin Yaşamı" ya da "Galileo Galilei" hemen hemen aynı günlerde, Ankara'da AST, İstanbul'da Dostlar Tiyatrosu tarafından sahnelendi. Böylece Galile'nin "sorunu" her iki kentimizde de soluk soluğa yaşandı bu yıl.

Nedir bu sorun? Bilimsel gerçeklerin biçimlendirdiği bir çağda yaşıyoruz. (Bilim adamı Galile, "Gerçek ancak bizim kabul ettirebildiğimiz ölçüde kabul edilir" diyor?) Bilim adamları, "gerçek" diye bilinenden, "gerçek" olana her yeni adım atışta, buldukları yeni gerçeğe insanlık adına sahip çıkabiliyorlarsa "yeni" bir çağa geçiyor dünya; sahip çıkamıyorlarsa, egemen güçlerin güttüğü politikanın aracı oluyorlarsa, "eski" çağ daha da karanlıklaşarak sürüyor. Atom çağının yerini nötron çağının alması bir yıfta değışikliğı yalnızca! Bilim adamının, günümüzün çok karmaşık koşullarında, baskıcı güçlere kafa tutarak, insan düşüncesini ve dolayısıyla dünya düzenini daha iyiye, daha güzele ulaşma yolunda değıştirecek gücü var mı? Ne yapabilir, ne yapamaz, ne yapmalı? Brecht'in Galile'si işte bu güncel sorunu yoğun bir biçimde yaşayan çağdaş bir bilim adamıdır; "Galile" oyunu "değişmez" olduğu varsayılan bir dünya anlayışından, "değişebilirliğı olan" bir dünya anlayışına geçme aşamasında, elde ettiğı bulgulara insanlar adına sahip çıkamamış, "eski" çağdaş "yeni" çağa atlayamamış bir bilim adamının açmazlarını tartışır.

Bu tartışmayı sergileme yolunda AST, Adalet Cimcoz-Teoman Aktürel çevirisini kullanmıştır; Dostlar Tiyatrosu ise, aynı çeviriden yola çıkarak, oyunu günümüz gerçeğine daha bir yaklaştıracak yeni bir sahne yazısı oluşturmuştur. Genco Erkal imzasını taşıyan bu yeni çeviri anlatım, söz konusu iki yapıım arasındaki temel ayrımı belirliyor. AST yapıımı, var olan bir çeviri üstüne biçimlendirilmiş, Dostlar yapıımı için ise, kotarılacak sahne olayı doğrultusunda bir metin hazırlanmış?

Bir yapımda "insan", öbüründe "bilim adamı" ağır basıyor

Dostlar yapımında tüm çaba ve emek, sahnede yer alacak "tartışma" üstünde, AST yapımında ise, öncelikle Galile üstünde yoğunlaştırılmış. Dostlar yapımında Galile, güçlü ve zayıf yanlarıyla yalnız bilim adamını değil hepimizi dile getiren "insan"dır; AST yapımında ise daha çok, kendi özel koşulları içindeki sorunları yaşayan "bilim adamı"dır? Dostlar yapımında öncelikle insanlar arasındaki "ilişkiler" vurgulanmıştır. Bu nedenle de Galile'nin öyküsüyle birlikte tüm bir toplumun öyküsü de dile gelir. AST yapımında ise, Galile'nin öteki insanlarla ilişkileri ikincil düzeyde bırakılmıştır. Böylece, Dostlar yapımında, odak noktasını Galile oluşturmadığı sahneler de eşit derecede önem kazanırken, AST yapımında tüm oyun kişilerinin eşit düzeyde işlenmediği görülmektedir.

Birinde dekor ve giysi ağır basıyor, öbüründe müzik

Dostlar yapımında, Galile'nin baştan sona yaşadığı "düşünme" süreci sergilenmektedir; AST yapımının Galile'si ise daha çok "konuşan" bir oyun kişisidir. AST yapımında yoğun ve oldukça gürültülü olan sahne trafiği, Dostlar yapımında hızla kayıp gitmektedir. Buna karşılık konuşma temposu AST yapımındakine oranla daha yavaştır. Tuncay Çağdar'ın her düzeyde "beyaz", neredeyse "boş" dekoru, Dostlar yapımında kişilerin ve ilişkilerin anlamını daha bir yoğunlaştırmakta, sanki söylenenleri daha bir anlaşılır kılmaktadır. Sevim Çavdar'ın usta işi giysileri, AST yapımındaki giysilere oranla oyun kişilerinin sınıfsal konumlarını daha bir belirlemekte, toplumsal tavırlarını daha bir belirginleştirmektedir. Dostlar yapımında Galile olayı günümüz gençlerinin müziğiyle yorumlanıyor;; AST yapımında ise eski-yeni çağlar arasında asılı kalmış bir madrigal koro-suyla. Timur Selçuk'un AST yapımı için kotardığı bu özgün ve çarpıcı çalışmayı -sözlerin anlaşılmasını zorlaştırsa da- daha çok sevdim ben.

Galile'nin iletisini doğru aktaran iki yapım

Çok genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, Dostlar Tiyatrosu yapımında daha net, daha açık seçik bir yorum, daha yalın ama daha soluklu bir sahneleme ve oyunculuk çalışması sergilenmiş, Brecht'in "diyalektik tiyatro" adını verdiği olay daha bir ortaya çıkmıştır. Ancak yaptığım karşılaştırmadan amaç, iki yapım arasındaki ayrımı belirlemektir. Dostlar'ın mı, AST'ın mı daha iyi tiyatro yaptığını oyunu Erkal'ın mı Aziz'in mi daha iyi yönettiğini ya da Galile'yi Erkal'ın mı Afşar'ın mı daha iyi oynadığını saptamak değil. Çünkü, alışma yaklaşımları değişik de olsa, dürüstlükle kotarılmış büyük emekle oluşturulmuş, en önemlisi "Galile" nin iletisini seyirciye doğru olarak aktaran iki yapım var ortada. Her ikisini de görmüş olmak keyif veriyor insana. AST sanırım İstanbul'a götürecek "Galile"yi. Dostlar da Ankara'ya getirebilse... "Galile" bir kez görmekle bir köşeye kaldırılabilircek oyunlardan değil...

(Cumhuriyet, 18 Nisan 1984)

SAHNEDE İKİ GALİLEİ

Ankara Sanat Tiyatrosu ile Dostlar Tiyatrosu Bertolt Brecht'in Galile'sini sahneye çıkardılar. İki oyunu da seyredenler, karşılaştırma yapmaya giriştiler. Belki de onlar açısından kaçınılmazdı bu. Ne var ki böyle bir karşılaştırma ister istemez bir seçimi de birlikte getiriyordu. Oysa seçim yerine bir değerlendirme gerekiyor kanımca. Her sahnelenişi kendi içinde değerlendirme...

Ankara Sanat Tiyatrosu'nun derinliksiz ama geniş sahnesini dolduran bir dekorla karşılaştık salona girince. Orta önde bir oyun alanını çevreleyen yükselteler, duvarlar, merdivenler... Oldukça kalabalık bir koro Timur Selçuk'un ortaçağ kilise müziğini çağrıştıran müziği ile oyunu başlattı. Ardından Kerim Afşar, kanlı canlı, hareketli, hızlı konuşan bir Galilei'i yaşatarak çıktı sahneye..

Adalet Cimcoz'un çevirdiği tekste, bir sahnesi dışında tümüyle bağlı bir uygulamaydı seyrettiğimiz. Son sahneyi çıkarmış yönetmen.

Aydınların toplumsal gelişmelerde oynadıkları rol, sorumlulukları ya da sorumsuzlukları ile epey uğraşmış Brecht. Galilei üzerine yazdığı oyun da bunlardan biri. Üç kez elden geçirmiş olması da konuya verdiği önemi gösteriyor sanırım. Galilei kişiliğinde Brecht, aydın sorunsalında önemli ayrıntıları tartışmaya açar.

Kerim Afşar'ın oynadığı Galilei, böyle bir tartışmanın iniş çıkışları yerine, duyguları ile akıllı çelişen herhangi bir insanın çelişkilerini yaşıtıyordu seyirciye. Kerim Afşar karşıtlarıyla olan çekişmelerini aşıp da, kendi içinde hesaplaşan bir Galilei'e varamadı oyunun sonunda. Oyun boyunca, Devlet Tiyatrosu kalıpları içinde, duygu yönü ağır basan bir oyunculukla hızlı konuşan bir Galilei oynadı. Seyirci, onunla üzüldü, onunla sevindi, sonunda ona acıdı. Andrea ile konuşmasında "korktum" deyince çevremdeki birkaç bayan seyirciye "Ah! Yazık!" dedirtecek denli üzdü seyirciyi. Diksiyondaki, artikülasyondaki oyunculuk aksamaları daha bir belirginleşmişti Galilei rolünde.

Afşar alabildiğine özgürdü sahnede. Yalnız o değil bütün oyuncular... Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılmış oyuncularla AST'ın

kadrosu güçlenmiş. Ama Galilei'de bu durum değişik oyunculuk biçimleri getirmiş sahneye. Dramatik oyunculukla, yeni oyuncuların yerleşmemişliği bir aradaydı. Bu koşullarda, Brecht'in rolünü eleştiren oyuncusunu aramak hayalperestlik miydi?

Galilei'de altı çizilen neydi? Galilei'nin hangi özelliği? Brecht'in metninde de birkaç Galilei var, Galilei kişiliği içinde. Zaman zaman, biri ya da öbürü öne geçen birkaç Galilei... Afşar'ın çizdiği Galilei tipinde bu ayrımlar iyice belirtilmediği için Galilei'nin iç çelişkisi ortaya konamıyor. O zaman; yaşadığı şunca yılda, zaman zaman hata yapan bir bilim adamının acıklı öyküsü çıkıyor ortaya. Galilei bu mu?

Kilise, özellikle 17 yüzyılda kilise nedir? Yalnızca bir din kuruluşu mu? Savunduğu, koruduğu yalnızca din mi? Brecht'te bu açıkseçik konur ortaya. Kilise adı altında, oynanan politika-dır. Doğrudan toplumsal kesimlerin çıkarının boy gösterdiği politika. Bu politikanın felsefi yönünü zedelemekte Galilei'nin buluşu. Galilei halk diliyle yazmasa pek de büyük sorun çıkmayacak gibi görünüyor. Ama bunları halk öğrenirse, kilise'nin söylediklerinin gerçeğe uymadığı görülecek. Bunun ardının çorap söküğü gibi geleceğini görür papazlar.

Galilei'nin dünyaya bakışı, bilimsel araştırma anlayışı ile kili-seninkiler arasındaki fark, toplumsal tavırlarına (gestus) yansı-mıyor bu sahnelemede.

Rutkay Aziz'in Galilei'i düz bir yorumla sahneye çıkardığını söylemek pek yanlış olmayacak sanırım.

Yücel Tanyeri'nin dekoru oyunu uzatmakta önemli bir etken olmuş. Onca karışık bir dekor içinde, koronun girip çıkışı sahne-aralarının uzamasına katkıda bulunmuş. Timur Selçuk'un müzi-ği bu kez metni yorumlamaktan uzak geldi bana. Kostümlerin az çeşitliliği, sınıfsal konumları vermekte yetersiz kalışı da vurgulanması gereken bir durum.

AST'ın Galilei'i için üzüle üzüle, "yetersiz bir çalışma" diyebileceğim ancak.

Dostlar Tiyatrosu, yeniden kurgulanmış bir teksti oynuyor. Brecht'in 20 yıla yakın zamanda üç kez yazdığı bu oyunun yalnız son çeşitlemesi yayımlanmış. Genco Erkal, Teoman Aktürel'le de işbirliği yaparak önceki iki tekstten de yararlanmış, yeniden kurgulamış oyunu. Bu kurgulamada bazı repliklerin yerleri değiştirilmiş, bazı bölümler çıkarılmış. Oyunun iki sahne-si tümüyle kurgu dışı bırakılmış: Veba sahnesi ile son bölüm.

Buna neden gerek gördü Erkal? Brecht'in metni yeterince açık değil miydi?

Baro Han'ın olanaksız sahnesini elden geçirip oyun için yeniden düzenlemiş Tuncay Çavdar. Sahnenin beyaza boyanması daha bir derinlik kazandırmış. Dekor,değişen aksesuarlarla kuruluyor.Yalın, işlevli... Epizod aralarında, değişimleri perde üzerine projeksiyonla çözümllemek, iyi bir buluş. Ancak gösterilen projeksiyonların, bölüm aralarının açımında, değişimleri vermede yeterli olduğu söylenemez.

Genco Erkal'ın baştan beri sürdürdüğü, kendine özgü bir oyunculuğu var.

Zaman zaman soğuk, uzak, ama her zaman denetimli.Böyle bir oyunculuk, Brecht'ci bir oyuna elverişlidir. Nitekim Erkal daha önce oynadığı böylesi oyunlarda öne çıkmıştı.Erkal, değişimleri, çelişkileri ile bir bilim adamının, Galilei'in portresini çiziyor sahnede. Rolünü sürekli eleştirerek. Galilei'de varolan mizah duygusunu hiçbir zaman düşürmeden...

Berrin Koper ile Avni Yalçın'ın zaman zaman kendilerini rollerine kaptırmalarına karşın, bütün oyuncular denetimli bir oyunculuk göturdüler baştan sona.

Nejat Yavaşoğulları'nın oyun için hazırladığı müzik oyunun havasına da, bölüm aralarının anlatıcı işlevine de uyamıyordu. İlgiyi toplayıcı, yorumlayıcı, anlatıcı olmak zorunda Galie'i'n müziği. Oyun için çok sıradan kalıyordu müzik.

Yönetmen Genco Erkal, değişik anlayışlarla yetişmiş oyuncular arasında birlik sağlayabilmiş. Bu, oyunu rahat izlenebilir kılıyor ki az şey değil. Denetimli ve ekonomik bir oyunculukta ortaklaştırmış oyuncularını.Kendisi de oyuncu olarak topluluk içinde öne çıkmadan sürdürüyor oyunu.

Erkal'ın yorumu, Galilei kişiliğinde aydın sorumluluğu sorunsalını, Galilei sorunsalını yeterince açıyor. Ancak aydın sorumsuzluğunun nelere yol açacağı sorununun altını çizemedi gibi geliyor bana. Bu nokta önemli bence. Halkın asgari eğitimden bile yeterince yararlanamadığı ülkemizde aydının önemi, Avrupa ülkelerinden daha önde çünkü. Oysa aydınımız hiç olmazsa Tanzimat'tan bu yana bir kopukluğu yaşamakta. İşte bu aydına, sorumluluğu ortaya koyan uyarıcı bir Galilei daha etkin olurdu sanırım.

Tuncay Çavdar'ın yalın dekor anlayışı, en gerekli olanı getiriyor sahneye. Bu, ülkemizde sık rastlanan bir uygulama değil.

Sevim Çavdar'ın hazırladığı giysiler oyun kişilerinin sınıfsal özelliklerini vurgulayıcı, işlevsel olabilmiş. Özenli bir giysi çalışması yapmış Sevim Çavdar.

Gerçi oyun Baro Han'ın salonuna olabildiğince uyarlanmıştı. Ancak Galilei söz konusu olunca, insan geniş bir sahne canlandırıyor gözünün önünde. Göklerin sonsuzluğu, böyle bir sahne de daha iyi seyredilirdi.

Bu dönemde, iki topluluk birden niçin Galilei'i oynamayı seçti? Oynanış, dekor, yorum, kostüm, her şey biryana iki topluluk birden, bu dönemde neden bu oyunu seçti?

Bu sorunun yanıtını aydınlarımız bir düşünsün.

(Varlık, Mayıs 1984)

"SAVUNMA": İNSAN ONURU

Kent Oyuncuları'nda sahnelenen David W. Rintels'in yazdığı, Müşfik Kenter'in sahneye koyarak oynadığı *Savunma* adlı oyun, Irving Stone'un *Clarence Darrow for Defense* adlı romanından uyarlanmış. Bu tek kişilik sahne gösterisi, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında doğmuş beyaz tenli bir Amerikan vatandaşının, ceza avukatı Clarence Darrow'un yaşam öyküsü çerçevesinde, Amerikan toplumunun, "Amerikanlaştırılmış değerler"nin çarpıcı bir panoramasını çıkartıyor. Clarence Darrow sahneye çıktığında 67 yaşındadır. Çocukluğundan, babasıyla birlikte, saman yığınlarının altında, güneyden kuzeye zenci köleleri kaçırdıkları günlerden başlayarak, "insan onurunun ve özgürlüğünün bilincine varışının" öyküsünü anlatır oyuncu boyunca.

İşte, Ohio'lu bir ceza avukatını roman, film, oyun kişisi haline getiren, yaşam öyküsünün arka planına boydan boya Amerika'yı döşeyen gerçek de bu denli basittir: Darrow insan onurunu; bir insan olarak kendi onurunu savunmaktadır... bunu yaparken de, yaşananları salt bir olgu olarak kabul etmeyip, müdahale hakkını, karşı çıkma hakkını gücünün son kertesine dek kullanmaktadır. 1886 Şikago grevinden başlayarak, bir dizi önemli toplumsal olayı mahkeme önünde savunur Darrow; yaşamı boyunca 102 insanı 'ipten döndürür'; gerçekliğine inandığı her konuda sonuna dek ayak diretir... Yazar Rintyels ve yönetmen Kenter, böylesine kritik bir noktadaki oyun kişisini "kahraman", "efsane kişisi" haline dönüştürmeksizin yorumlamayı başarmışlar. Bu da, oyunun hedeflediği düşüncüyü yakalamasını sağlamış. Bu düşünce, oyunda, Darrow'un ağzından şöyle dile getirilir "Nefretin ve kıyımcılığın insanların yüreklerini denetlemeyeceği bir zamanın geleceğini iddia ediyorum."

Oyunun bir diğer başarısı da, Amerikan toplumuna, dolayısıyla "Hür Dünya" imgesine oldukça sağlıklı bir yaklaşım sunması. Sözgelimi, "bilinmeyen bir adamı, bilinmeyen bir yerde, nedeni anlaşılamayan bir davranışla bombalı suikast hazırlamaya kışkırtmak"la suçlanan dört aydın İDAM EDİLDİĞİNDE, Darrow, "Ve Şikago halkı tatmin olduğunu bildirdi" der. Çünkü, kamuoyunu oluşturan, ortalama vicdanı

oluşturan ve maden işçilerini, demiryolcuları, yoksulları, fahişeleri, "suça mütemayil çocuklar"ı bu kamuoyunun, bu vicdanın dışında bırakan çok güçlü bir mekanizma vardır. Savunma bu yönüyle, A.Decaux'un *Rosenbergler Ölmeli'si*, L.Vicnezoni-M.Roli'nin *Saccho ile Vanzetti'si* gibi oyunlarla aynı kategoride yer alıyor.

Savunma, yapı itibariyle önemli güçlükleri olan bir oyun. Bir kere belge-drama anlayışıyla yazılmış; sonra, tek kişilik bir oyun. Tek kişilik oyunlarda, yapı gereği dış aksiyon düşük olur. Bu da iç aksiyonun, anlamsal yapının çok güçlü olmasını gerektirir. İkincisi; tek kişilik oyun "iyi" oyuncu ister. Üçüncüsü; seyircinin dikkatini uzun bir süre (bu oyunda bir saat elli dakika) tek oyuncunun üzerinde tutabilmek için, zamanlama ve tartımın, milimetrik denilecek kadar ölçülü olması gerekir. Ve ışığın, çevre düzeninin adeta birer oyuncu gibi, sahne olayına katılması gerekir. Peki; Savunma bu özellikleri taşıyor mu?

Oyunun arka planındaki tarihsel süreç ve bunun içerisinde Clarence Darrow'un rolü, oyunun anlamsal yapısını güçlendiriyor. Darrow'un mytheleştirilmeksizin sunulması, biyografinin zenginliğinden kaynaklanan "sıla-evlilik-duruşma-sendika-konferans vs." gidiş gelişleri ortaya çok boyutlu bir oyun kişisi çıkartmış. Buna, müşfik Kenter'in detaylı, incelikli oyunu da eklenince oyun bir sahne olayı haline dönüşebilmek için başlıca güçlüklerini aşmış oluyor. Müşfik Kenter, sezgileri, seyirciyle "hemen" ilişki kurabilmesi ve onun zihnini yönlendirebilmesi, sahne plastiği, harmonisi, ses denetimiyle Türkiye'nin önde gelen oyuncularından. Ancak yönetmen Müşfik Kenter'in oyuncusuna olan bu aşırı güveni, yönetimin yer yer aksamasına neden olmuş.

Sahnelenişi Sahne üç mekana bölünmüş. Sağ sahne, Darrow'un yazıhanesi. 1920'leri yansıtıyor. Orta sahne duruşma salonu. Sol sahne, Darrow'un evi; baba evi. 1890'ların zevkini yansıtıyor. Rejisör Kenter, bu sol sahneyi hemen hiç kullanmamış. Bir iki dosya, kitap alışverişi ve ilk sahnedeki sıra anlatısı dışında genellikle sol sahne karanlık kalıyor, oyuna katılmıyor. Bu sahne kısıtlaması oyuncuya kolaylık getiriyor belki, ama zaten düşük olan dış aksiyonu ve atmosfer duygusunu daha da zayıflatıyor. Sonra, ışığın plastik katkısını da önemsememiş rejisör Kenter. Bu sahneleme aksaklıklarının sonucunda ne mi olmuş: Oyuncu Müşfik Kenter, rejisörün aşırı güvenini zerrece

sarsmaksızın, bütün bunları aşan bir performansla perdeyi açıp, perdeyi kapatıyor.

Osman Şengezer, klasik stilize dekorlarından birini gerçekleştirmiş Savunma için. Rahat, sade, oyuncuyla bütünleşen bir dekor oluşturmuş. Yalnız,dekor panolarını oluşturan fotoğrafların seçiminde yeterince titiz davranılmamış anlaşılan. Oyunun "zaman-aşımı" boyutu vurgulanmak istenmiş olmalı ki, fotoğraflarda çağdaşlık aranmış. Eğer böyleyse oyunun izleği üzerinde yeniden düşünülmesi gerekir. Çünkü sorun, "Amerika dün-bugün" değil, "insan onuru her zaman" olarak belirlenmiş metinde. Doğru seçilecek fotoğraflarla, çok daha boyutlu bir atmosfer duygusu elde Muazzez Menemencioğlu'nun şiirsel üslubuyla başarılı bir çeviriye ulaştığını söylemek gerek. Rintels, Hayyam'ın bir rübasıyla bitiriyor oyunu: "Aşkın kitabına yazılacağım/Aldırmıyorum yukardaki kitaba/İster silin, ister yazın adımı/Yazılacağım ben aşkın kitabına" Clarence Darrow, aşkın kitabına yazılmıştır.

(Nokta, 12 Aralık 1984)

50. YILINDA ÇOCUK-TİYATROMUZU ANARKEN

"Benim kanımca, seyircisini çocukluk çağından yetiştirmeye başlamayan şehirler ileride tiyatrolarına seyirci bulamayacaklardır. Bugünün çocuğu, yarının genci, ilerinin aydın seyircisidir. Bugün İstanbul şehri, tiyatrolarına seyirci ve oyuncu buluyorsa, bunun kaynağını dünkü Çocuk Tiyatrosunda ve öğrenci oyunlarında aramalıdır. Bu bakımdan tiyatronun en önemli sorunu "Çocuk Tiyatrosu"dur."

Muhsin Ertuğrul

İstanbul Şehir Tiyatrosu kuruluşunun 70. yılını kutlarken dikkati çeken bir olgu, yine İstanbul Şehir Tiyatrosu'nca gerçekleştirilen, ilk çocuk oyunundan bu yana 50 yılın geçmesi. Başka bir deyişle, Türkiye'de tam yarım yüzyıldır Çocuk Tiyatrosu yapılagelmekte! Bu da, ister üstüne önemle eğilelim, ister eğilmeyelim, yarım yüzyıllık bir Çocuk Tiyatrosu sorununun varlığını belirtir. Ülkemizin tiyatro tarihine bir bakış, bazı dönemlerde Çocuk Tiyatrosunun önemle ele alındığını, çocuk eğitiminde tiyatronun yeri ve öneminin vurgulandığını, ve bu bağlamda birtakım yapısal yeniliklere başvurulduğunu ortaya çıkarır. Atılan önemli adımların arkası gelmemiş, ilkeler sonuna dek sürdürülememiştir.

Türkiye'de ilk çocuk oyununun ("Çocuklara İlk Tiyatro Dersi") 1 Ekim 1935'te K. Küçük tarafından yazılıp yönetilmesi, III. Selim'den o güne dek süregelen bir düşüncenin uygulanmasıdır. Gerçekten de Çocuk/Tiyatro ilişkisinin eğitsel ve ekin sel değerinin anlaşılması, batılılaşma hareketinin sonucu olarak İstibdad Dönemi yıllarına rastlamaktadır. (1) Bu dönemde çocuklar için oyunlar yazılır ve çevrilir. II. Meşrutiyet Döneminde okullardaki tiyatro çalışmalarını kapsayan bir yönetmelik hazırlanmıştır. Böylece 1915 yılında tiyatro dersleri, belirli bir düzen içinde, ilkokul eğitiminde resmen yerini almış olur. I. Dünya ve Kurtuluş savaşları her alanda olduğu gibi tiyatrod a da bunalıma neden olur. Cumhuriyet'in ilk yıllarına dek Çocuk/Tiyatro ilişkisinin sağlam temellere oturtulması gerçekleşememiştir. 1930'larda sorun yeniden gündeme gelir.

Çocuk ve oyun kavramları irdelenir, çocuğun eğitim ve öğreniminde tiyatronun işlevi vurgulanır. Öncülüğü Muhsin Ertuğrul yapmaktadır. "Darülbedayi" dergisinde, diğer ülkelerde (ABD, Sovyetler Birliği, Almanya...) yapılan çalışmalar üstüne gözlemler, incelemeler yayımlanır. 1934 yılında Türkiye'de ilk Çocuk Tiyatrosu çalışmaları başlatılır. 1915'te kurulmuş ilk ödenekli tiyatro olan İstanbul Şehir Tiyatrosu, Çocuk Tiyatrosu konusunda da ilklğini sürdürür ve kuruluşundan 20 yıl sonra bünyesinde bir de çocuk tiyatrosu oluşturur. 14 ay süren uzun ve ciddi bir çalışmadan sonra 1 Ekim 1935'te, Tepebaşı Sahnesi'nde, "Çocuklara İlk Tiyatro Dersi"yle perdelerini küçük seyircilere açar. Burada ilgi çeken nokta çocuk oyunlarının ancak 1935-1936 döneminin sonlarında, basın da ilgi göstermesiyle birlikte canlılık kazanmasıdır (2) Aynı dönemde çocuklar için tiyatro dergisi yayımlanmıştır. Ne var ki bu dergi beşinci sayısından sonra "Türk Tiyatrosu" dergisinde sürdürmüştür yaşamını. Seyirci çocuklar arasında anketler yapılmış, oyunlar için özel olarak orkestra ve dans toplulukları oluşturulmuştur.

Türkiye'de kurulacak diğer çocuk tiyatrolarına örnek olan İstanbul Şehir Tiyatrosu, inişli çıkışlı dönemlerden geçerek günümüze dek çocuk oyunlarını sürdürebilmiştir. Bu arada birtakım yapısal değişikliklere başvurulmuş (Yalnızca çocuk oyuncuların oynaması, ilkokul ve ortaokul düzeyine yönelik oyunlar, geleneksel Türk Tiyatrosunun çocuklara tanıtılıp sevdirmesi...) ama uygulamada bunlar yürütülememiş ve eskiye dönmüştür. Sonuç olarak, tüm girişimlere karşın, İstanbul Şehir Tiyatrosu kapsamında ayrı bir birim kurulamamış, çalışmalar 1931 yılının yönetmeliğine bağlı olarak sürdürülmüştür.

İstanbul'dan sonra Çocuk Tiyatrosuna kavuşan ikinci kent İzmir'dir. İzmir Şehir Tiyatrosu, (1946) aynı zamanda ikinci ödenekli tiyatro. Genellikle İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndan ayrılmış olan sanatçıların görev aldığı bu tiyatroyu Ankara Devlet Tiyatrosu izlemiştir. 1947'de Tatbikat Sahnesi genel yöneticiliğine atanan Muhsin Ertuğrul burada çocuk oyunlarını başlatmıştır. Tatbikat Sahnesi Çocuk Tiyatrosu, amaç, etkinlikler, ilkeler açısından İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun yolunu izlemiştir. Devlet Tiyatrosu'nun çocuk oyunları bakımından önemli bir dönemi de 1954-1955'tir: Yönetim Kurulu, Çocuk Tiyatrosu "Kadro yönetmeliği"ni kabul edip yürürlüğe sokar. Günümüzde bağımsız bir "Devlet Çocuk Tiyatrosu"nın olmaması bu önemli kararın

uygulanmadığını gösterir. Çocuk oyunlarını hiç ara vermeden sürdüren Devlet Tiyatrosunun olumlu bir atılımı da İzmir'de, Bursa'da İstanbul'da şubeler açarak Çocuk Tiyatrosu çalışmalarına, düzensiz de olsa, yer vermesidir.

1935 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu kapsamında başlatılan, İzmir Şehir Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrolarınca sürdürülen ödenekli çocuk tiyatrolarını özel tiyatrolar izlemiştir. İlk kez 1940'ta Ankara'da Çocuk esirgeme Kurumu'nun girişimiyle başlatılan ödeneksiz çocuk tiyatroları günümüzde çoğunlukla İstanbul ve Ankara'da toplanmıştır. Bunlar, ya özel tiyatroların çocuk bölümlerini oluşturur, ya bir kuruluşun reklamı için ücretsiz olarak oynamaktadır, ya da -ki bu öbek azınlıktadır- yalnızca çocuklara yönelik yapıtlar sergiler.

Ama, ne amaçla kurulmuş olursa olsun, günümüzde ödeneksiz çocuk tiyatrosu sayısı oldukça az. Örneğin 1950 yıllarında İstanbul'da birkaç özel çocuk tiyatrosu bilinirken, 1985'te aynı kentte çocuklara tiyatro yapan özel toplulukların sayısı 16-20 arasında değişir. Çocuk tiyatrolarının sayılarını artırmakla bu sanatsal işlev yerine getirelemeyeceğinden günümüzdeki çocuk tiyatrosu olgusunun niteliksel yanını irdelemekte yarar var. Böyle bir bakış açısı eski bilincin, atılımların, coşkuların günümüzde görülmediğini gösterir. Tam tersine, geriye gidiş, hatta geçmişte yapılanların da gerisinde kalan bir durum içindedir 1985'teki çocuk tiyatromuz.

Çocuk Tiyatrosu kavramını tiyatro kavramından, tiyatro kavramını sanat kavramından, sanat kavramını insan kavramından ayrı düşünmek olanaksız. Bu bağlam da Çocuk Tiyatrosu sorununu doğal olarak içinde yaşadığımız toplum düzeninden, sanata ve sanatçıya verilen değerden soyutlayamayız. Bir toplumda sanat bir lüks, fantazi, varlıklı azınlığın bir uğraşı olarak görülüyorsa, bunun sonucu da niteliksiz sanat olacaktır elbet. Arada bir değerli çalışmalara rastlanırsa da bunlar genel çizginin dışında kalır, bütünü değiştirmez.

Aynı biçimde, toplumun ekonomik düzeyine de koşut gider sanatsal etkinlikler. Ekonomik olanakların da kısıtlı olması, yukarıda vurgulamaya çalıştığım nitelikli sanatın, dolayısıyla nitelikli Çocuk Tiyatrosunun sağlıklı yürümesini engeller. Bu koşullarda salon kirasını, oyuncuların "asgari" ücretlerini, gösterir ve altyapı giderlerini karşılayabilmek için giriş biletini 500 TL'si olarak saptayan bir çocuk tiyatrosunu pahalı diye

suçlamaya hakkımız var mı? Birtakım "müzikallerin" ya da "prodüksiyonların" bilet ederlerini biliyor ve bunların tıka basa dolduklarını gözlemliyorsak, böyle bir suçlama Çocuk Tiyatrosuna verilen değerin, ya da değersizliğin bir göstergesi olabilir ancak. Böyle bir durum Devlet'in bir çocuk tiyatroları politikası olması zorunluluğunu açığa çıkarır. Ama bu politika son birkaç yıldır uygulanan parasal yardımla sınırlanmamalıdır. Yardım miktarının yeterli olup olmadığı bir yana, tiyatrolara yalnızca ekonomik yardım ne derece yapıcı olur? Daha doğrusu biraz kandırmaca olmuyor mu? Ya maddi ve manevi altyapı? Yani bina, gerekli donanım ve seyircinin, sanatçının eğitimi?.... Devletin sanat konusunda daha "gerçekçi" bir biçimde duyarlı olması ve bu olguyu eğitim politikasının içinde algılaması gerekir. Nedense bizde eğitim denince sanat hiç akla gelmez. Oysa çocuğun tarihini, coğrafyasını, matematiğini bilmesi ne kadar önemliyse, sanatın ruhsal ve toplumsal işlevi de o kadar önemlidir. Öte yandan sanatsal bir etkinlik olan tiyatro aynı zamanda eğitseldir de. Tiyatronun çocuğun eğitimine, gelişimine sağlıklı olarak katkıda bulunabilmesi için sanırım önce çocuklara tiyatro yapan sanatçıları, anne-babaları eğitmek gerek. Sanatçıları eğitmek gerek, çünkü yazardan yönetmene, oyuncudan müzikçiye dek, üstlendikleri sorumlulukların bilincinde olmaları gerekir. Anne babaları, çünkü izlenecek oyunları seçen de, çocukları tiyatroya götüren de onlardır. Her iki kesimin de tiyatro sanatının çocuklar üstündeki etkisini iyi ve doğru kavramaları önemlidir. Bu eğitim okulda başlar ve tüm bir yaşamı kapsar.

Çocuk Tiyatrosunun binası da dikkatle seçilmelidir. Bina, en azından gösteri kadar önem taşır, onun biçimini oluşturur. Yetişkinlere yönelik yapılmış bir bina çocuğu yabancılaştırır. Boyutlarıyla olsun, döşenmesiyle olsun çocuğun zengin yaratıcı dünyasına uygun olmayan binalar, sahneler ona ulaşmakta güçlük çekerler.

Şunu unutmamak gerekir ki, tiyatro sanatı çocuğa hiç de yabancı gelmeyen belki de ona en yakın sanat dalıdır; onun doğal yapısında bulunan "oyun", dolayısıyla "taklid" kavramından yola çıkar. Çocuğun, kendi oyununda yarattığı kişilerle özdeşleşerek kendi dışına çıktığı, kendine dışarıdan bakabildiği bilimsel olarak saptanmıştır. Tiyatroda da çocuk bir başka yolla, bu kez başkalarının kurduğu bir yaşamdaki kişilerle

özdeşleşerek, kendini ve çevresini tanımayı öğrenir.

Çocuk Tiyatrosu işi sevgi işidir; gönül ister, coşku ister, imgelem ve düşgücü ister. Herşeyden önce de yaptığına inanç ister. Çocuğa inanıyorsak eğer, onun duyarlılıktan, yaşama sevincinden yoksun, sığı, kişiliksiz bir yetişkin olmasını istemiyorsak, çocuk tiyatrosuna, çocuğun sanatsal eğitimine daha çok özen göstermeliyiz.

Muhsin Ertuğrul 1963 yılında "Türk Tiyatrosu" dergisinin çocuk ekine yazdığı makalesinde uyarılarda bulunur. Aradan 11 yıl geçer. 1974'de kaleme aldığı bir başka yazıda hiçbir şeyin değişmediğinden yakınır. Bir 11 yıl daha geçer. Ve Türkiye'deki Çocuk Tiyatrosunun 50. yılına girerken, bu konuda saygın çalışmalar yapmış olan Muhsin Ertuğrul'un 22 yıl önce yazdıkları ne yazık ki- geçerliliğini korumaktadır:"

"Gönül ister ki Türkiyemizde her şehir ufak çapta bir Çocuk Tiyatrosu kursun ve gençlere insanları yükselten bir sanat anlamını ta çocuk yaşta aşilasın. Yoksa çok geç kalıyoruz. Yazık oluyor."(3)

Bundan sonraki kuşakların yetiştirilmesinde geç kalmayacağımızı umarım.

(1): "Türkiye'de Çocuk Tiyatrosu" Tekin Özertem. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983.

(2) "Çocuk Tiyatrosu" Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Yayınları Ankara 1978 (Tekin Özertem bildirisi)

(3) Cumhuriyet, 3 Mayıs 1979.

(Şehir Tiyatroları 70. Yıl Özel Sayısı, 1985)

"CALIGULA" İSTANBUL'DA

Bu yazıda İstanbul'da yaşanan önemli bir tiyatro olayından söz açacağız: Şehir Tiyatrosu Harbiye Muhsin Ertuğrul sahnesinde oynanan Albert Camus'nün Caligula'sından.

Caligula, ilk gençliğinden beri tiyatroyla iç içe olan Camus'nün 25 yaşında yazdığı ilk oyundur. Ancak, 1938 yılında 2. Dünya Savaşı öncesi yazılmış olmasına karşın savaştan sonra 1945'te, Camus'nün ikinci oyunu Yanlışlık'tan (Le Malentendu, 1944) bir yıl sonra oynanmıştır. Bir ilk oyun oluşunun yanı sıra Caligula klasik yapısı, özellikle de Camus'nün düşüncesinin aşağıda değineceğimiz ilk aşamasının tüm izleklerini içermesi bakımından önemli bir oyundur. Bunlara bir de Caligula'yı kotaracak yönetmen ile Caligula'yı oynayacak oyuncunun karşısına dikilecek güçlüklerin çetinliğini eklemek gerek. Birincisi Camus'yü çok iyi bilmek, ayrıca Camus'nün düşüncesini izleyiciye aktarmak; ikincisi de bu aktarma süreci boyunca Caligula'nın düşüncesinin tüm ayrıtıları, sahnede oyun oynadığı ve oynamadığı anlardaki farklılıkları, çılgınlıkla salt-mantık arasındaki kıldan ince çizgiyi umutsuz umudunu yaşatmak ve Camus'nün amacı doğrultusunda, izleyicide uyumsuzluk duygusunu ve bilincini yaratmak zorundadır.

Uyumsuzluk duygusu ve bilinci Camus'nün düşüncesinin ilk aşamasında ortaya çıkan temel kavramdır. Yapıtlarının bildirisini tam olarak kavrayabilmek için Camus'nün düşüncesini birbirini izleyen iki döneme ayırmak zorundayız.

Camus'nün düşüncesinin ilk aşaması nihilist ya da yadsımacı dönemdir. Bu dönemde Camus'nün insanı yaşamın anlamsızlığının bilincine varır ve boş yere ussal bir çıkış yolu arar. Caligula, Yanlışlık Yabancı (L'Etranger, 1942) ve Sisyphe Söylencesi'nden (Le Mythe de Sisyphe, 1942) oluşan bu dönem açıklamada bu son yapıt bir tür el kitabı niteliğindedir. Bu yapıtta Camus uyumsuzluk ve uyumsuz insan kavramlarını açıklar ve usdışı ile çevrelenmiş insana, sınırlı usuyla usdışının içinde yaşamak zorunda olan insana ussal bir dayanak bulma arayışına girişir. Bu dönemde Camus için temel felsefe sorunu insanın kendini öldürmesi ya da öldürmemesi sorunu, bunun nedenleridir. Bu soruna yanıt arayış temel uğraştır. Camus'ye

göre insan, yaşama sevgisi ve mutluluk isteği ile kaçınılmaz bir olgu olan ölüm bilinci arasındaki çatışma sonucu günün birinde, şu ya da bu biçimde, şu ya da bu nedenlerle, çıkmazını görecek ve uyumsuzluk duygusuyla tanışacaktır. Uyumsuzluk duygusu, Camus'nün deyişiyle, yaşamdaki mantıkdışılık ile insandaki önüne geçilmez açıklık isteğinin çatışmasıdır. (1) Usdışı güçlere, örneğin ölüme, ussal yollarla bir çözüm getirememesi: "İnsan ölecekse niçin doğuyor?" sorusundan başlayıp: "Öleceğini bilen insan mutlu olabilir mi?" sorusundan geçip: "İnsan mutlu olmak için ölümsüzlüğü elde edebilir mi?" ya da "Nasıl elde eder?" sorusuna varıncaya kadar -bütün bu soruları Caligula sorar- tüm soruların yanıtsız kalması insanı uyumsuzluk bilincine ulaştırır. Bunun sonucu olarak da insan bir tiksinti duygusuna kapılır, bir kopma, bir yabancılaşma sürecine girer. Kendisini çaresiz bir sürgünde görür. Doğa ötesine, doğaya, topluma ve kendisine yabancılaşır. Bu dörtlü yabancılaşma Caligula'da bir arada vardır. Caligula doğa ötesinden kopar: Tanrı olmayı amaçlar, tanrı heykellerinin başları yerine kendi büstlerini koydurur; doğadan kopar; tanrıça kılığına girer; toplumdan kopar: Yasaları, töreleri, gelenekleri tersyüz eder; kendinden kopar: Aynadaki görüntüsünü kendisi sanır. Çünkü Caligula, kızkardeşi ve sevgilisi Drusilla'nın ölümü üzerine, insanların öldüklerini ve mutlu olmadıklarını anlamıştır.(2) Caligula ölümsüzlüğü elde ederse, Ay'ı elde edebilirse mutluluğa ulaşacak, uyumsuzluğu yenecektir. Bunu elde etmek için usu egemen kılarak bu kısır döngüyü kırmak ve insanların mutluluğunu sağlayabilmek için kendi mantığını sonuna dek sürdürme çabasına girer. Bu çabada hiçbir ödün söz konusu değildir. Aslında bir tür oyun oynadığının da bilincindedir. Ancak Roma imparatoru olmanın kendisine verdiği sonsuz denebilecek yetkiler ve güç ile denemeye değer bir oyundur bu. Ne var ki, Camus'nün tüm bu dönem yazınsal yapıtlarında olduğu gibi Caligula'da da hiç kimse iki yönlü ölümlerin (başkasını öldürme ya da kendisini öldürme/öldürtme) kısır sonucundan başka bir yere ulaşamayacaktır. Caligula'nın kendisini tanrıların yerine koyup onlar gibi rastlantısal ölümler yağdırması da, onu öldürmeye gelenlere karşı koymayışı, tersine onların gelmesini isteyişi de bu mutluluk arayışının çıkmazlarıdır. Caligula da oyunun sonunda, Caesonia'yı bu kez kendi elleriyle boğduktan sonra bu gerçeği anlar: "Ama öldürmek çözüm

değil" (3) Caligula'nın ölümü isteği yeni yenisinin kabulü, oyunun son repliği "Hala yaşıyorum!" ise son bir ölümsüzlük umudu olarak yorumlanabilir.

Çıkış yolu, Camus'nün stoacı diye nitelenebilecek ikinci düşünce aşamasındaki yapıtlarda: Veba (La Peste, 12947), Sıkıyönetim (L'etat de siege, 1948), Doğrular (Les justes, 1949), Başkaldıran İnsan'da (L'Homme Revolte, 1951) belirecektir. Önceki yazınsal yapıtlarındaki düşüncesini özümlemeler nitelikte olan Başkaldıran İnsan'ın başlığının da çağrıştırdığı gibi, Camus'nün insanı bu aşamada uyumsuzluğa başkaldırarak karşı koyar ve çözüm yolu önerir. Başkaldırı sağlam bir dayanak ister. Camus'nün önerdiği bu sağlam dayanak insanın kendisidir: Tüm sınırlılığına karşın bilinçle donatılmış insan yaşamda var olabilecek en saygın yaşama nedenidir. Caligula'nın da, bu aşamaya geçişi gösteren belirtiler içerdiği açıktır. Romalıların kendisini tanrısallaştıran güce karşı ayaklanmaları ve o gücü yok etmeleri Camus'nün başkaldırma eylemine ilk tiyatro yapıtından başlayarak simgesel bir ön yönelmesi niteliğindedir. Ayrıca Caligula uyruklarında -ve izleyicilerde- başkaldırmayla sonuçlanacak uyumsuzluk bilincini uyandırma görevini üstlendiğini açıkça söyler: "Hiçbir şey bilmiyorlar; onlara neden söz ettiğini bilen bir öğretmen gerek." (4)

Camus, Roma İmparatoru Caius Ceasar Augustus Germanicus Caligula'nın (İ.S. 12-41) gerçek yaşam öyküsünden esinlenmiştir. Yaşam öykücü Romalı Suetonius'un (İ.S. 69 ?-128 ?) Oniki Sezarın Yaşamı adlı yapıtında anlattığına göre çocukluğu ve ilk gençliği askerlerin arasında geçen Caligula (bu ad kendisine askerlerin taktıkları sandır), imparatorluğunun özellikle ilk yıllarında ordu ve halk tarafından çok sevilmiştir. Bu sevgiyi davranışlarıyla kazanmıştır: Tiberius'un özgürlükleri kısıtlayan yasalarını yürürlükten kaldırmış, köleleri bağışlamış, adalet, tarım, maliye alanlarında önemli düzenlemeler yapmış, halk yararına denebilecek belirli bir toplumsal düzen kurmuştur. Suetonius açıkça söylemese bile, soyluların ve senatonun bu yeni düzenden pek hoşlanmadıkları anlaşılmaktadır. Ancak, Caligula, zaman zaman, toplumsal yaşamın törelerine ve doğaya aykırı davranışlarda bulunmaktan da hiç çekinmemektedir. Suetonius Caligula'nın kız kardeşi Drusilla ile yatarken büyük annesi Antonia tarafından yakalandığını ve Drusilla'yı Lucius Cassius Longinus ile evlendirmek zorunda kaldığını yazar.

Ancak, dayanamayan Caligula kız kardeşini kocasının evinden kaçırp kendi yasal karısı saydırır; imparatorluğunun sekizinci ayında hastalanınca da onu tüm malvarlığının mirasçısı ve Roma İmparatorluğu'nun varisi ilan eder.(5) Ne var ki ölen Caligula değil, Drusilla olur. Bu ölüm üzerine Caligula'nın davranışını Suetonius şöyle anlatır: "Drusilla ölünce mahkemeleri kapattı ve bu süre boyunca gülmenin, yıkanmanın, ailece yemek yemenin cezası ölüm oldu. Acısına dayanamayıp bir gece birdenbire Roma'dan kaçtı, Syracusa'ya gitti; sonra oradan da ansızın saç sakalına karışmış bir durumda Roma'ya çıkageldi. Bundan sonra, en önemli konularda bile, halkla ya da askerlerle konuşurken, hep "tanrıça Drusilla" üzerine and içti. (6) Yine Suetonius'a göre, Caligula "kendisini tanrısal saygınlıklarla donatmak istedi" (7) ve dört yıl süren imparatorluğunun son yıllarında korkunç cinayetler işledi. Bu yüzden Suetonius Caligula'ya "canavar", der. Bu yıllarda senatoya sonsuz hakaretlerde bulunan ve atını konsül seçtiren Caligula'nın ilginç yaşamı sarayının ıssız bir koridorunda senato üyesi Cherea'nın hançeriyle 29 yaşında son bulur.

Caligula'daki farklı davranışların nedeni olarak hastalığı gösterilir. Gerçek yaşamında bu hastalık Drusilla'nın ölümünden öncedir ve genellikle çıldırma olarak değerlendirilmiştir. Caligula'nın çocukluğundanberi saralı olduğunu ve davranış bozukluklarının kökeninde bu hastalığın bulunduğunu ileri sürenler de olmuştur. (8) Ancak, nedeni ne olursa olsun, Caligula'nın gerçek yaşamında Camus'nün izleklerine şaşırtıcı biçimde uyan yanlar olduğu görülüyor. Ne var ki bunlar, doğal olarak , karmaşık bir biçimde belirlemektedirler.

Camus, Caligula'nın yaşamını pek değiştirmemiş, ancak buna amacına uygun bir biçim vererek yazınsallaştırmıştır. Bu aşamada gerçeğin sanat yapıtına dönüşme sürecinin ilginç bir örneği görülmektedir. Camus karmaşık yaşam demetini iki karşıt yaşam dilimine ayırmış ve 1. aşamadan 2. aşamaya geçiş nedeni olarak da çarpıcı ve inandırıcı bir olay seçmiştir. Caligula'nın açık üstyapısı şöyle özetlenebilir: 1- Olumlu Caligula, 2- Drusilla'nın ölümü, 3-Olumsuz Caligula.

Bu ayırım, uyumsuzluk bilincine varma açısından da şöyle özetlenebilir: 1- Bilinçsiz Caligula, 2- Uyumsuzluk duygusu, 3- Bilinçli Caligula.

Birbirine eşit olan bu kümelerin karşılaştırılmasından da şu

sonuca varılabilir: 1- Caligula uyumsuzluk bilincine varmadan olumludur; 2- Drusilla'nın ölümü Caligula'da uyumsuzluk bilincini uyandırmıştır; 3- Caligula uyumsuzluk bilincine ulaştıktan sonra olumsuzlaşmıştır.

Bu sonuç Camus'nün nihilist ya da yadsımacı aşamasındaki kaçınılmaz durumu özetler: Caligula aracılığıyla Camus ölüm mantığını sonuna dek sürdürmek amacındadır. Camus'nün stoacı aşamasında ise olumsuz 3. kümenin yerini olumlu bir 3. küme alacaktır, çünkü artık çıkış dayanağı bulunmuştur.

Caligula yalnız uyumsuzluk felsefesi açısından ele alınırsa oyunda var olan ikinci bir boyut gözden kaçmış olur. Bu boyut oyunun toplumsal boyutudur. Camus Caligula'nın kişiliinde ve çevresinde, insanda ve toplumsal yaşamda var olan aykırılıkları ve sapmaları da sergiler. Yönetim düzeyindeki aykırılıklar (Caligula'nın gönlünce yönetimi; senatörlerin korkudan ve iki yüzlülükten görevlerini yapmayışları); adalet düzeyindeki aykırılıklar (Caligula'nın cezasız kalan suçları); insan doğasındaki sapmalar (aile içi cinsel ilişki; eşcinsellik: Scipion'un elması). Bir başka deyişle Caligula'da ölümsüzlük arayışı insan gerçeği içinde sürdürülür.

Camus'nün tiyatrosuyla ilgili olarak belirtilmesi gereken bir nokta da bu tiyatrodaki uyumsuzluk kavramı ile İonesco, Beckett, Adamov gibi yazarların tiyatrosunu nitelemekte kullanılan uyumsuzluk tiyatrosu kavramı arasında ad benzerliğinden başka biçimsel hiçbir yakınlık olmayışdır. Bu yazarlar da varoluş sorunları ve ölüm izleğinin yönlendirici etkisi üzerinde sürekli durmuşlardır; ancak anlatım yolları Camus'nünkinden çok farklıdır.

Camus Caligula'yı klasik bir anlayışla yazmıştır. Dört perde ve her perdede geleneksel sahneler ayrılan oyun (1. Perde XI sahne; 2 Perde XIV sahne) Racine'in tragedyalarını anımsatan bir anlayışla kurulmuştur. Gereksiz tüm olaylar sahne ve eylem dışına çıkartılmış ve tüm gereksiz ayrıntılar ayıklanmıştır. Yukarıda sözü edilen ilk iki aşama: Bilinç öncesi ve Drusilla'nın ölümü aşamaları perdenin açılmasından önceye alınmıştır. Oyun yalnızca 3. aşama üzerinde yoğunlaştırılmıştır. Perde açıldığında izleyicinin kendini senatörlerle birlikte eylemin içinde bulması sağlanmıştır. Klasik tiyatronun bu özelliklerinin yanı sıra Camus'nün eylem, yer ve zaman birliği kuralına da, 1. Perde ile öteki Perdeler arasındaki üç yıllık süre dışında,

uymuş olduğu gör÷lmektedir.

Temel niteliklerini yukarıda özetlemeye çalıştığımız bu önemli oyunun İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun dağarına alınmış olması gerçekten sevindirici bir olay. Genelde titiz ve dürüst bir yorum ve oyunculukla, çok başarılı bir çevre düzeni ve müzikle sergilenmesi de bu seçimi haklı çıkartıyor.

Caligula'ya ilişkin görüşlerini belirttiğı yazısında her ne kadar "Oyunun tam anlamını çıkartmak sanıyorum ki çok güçtür, çünkü yazar bilinçli olarak eserini tartışmaya açık bırakmıştır" diyerek oyunun belirgin bir bildirisi olmadığını söylüyor- sa da, yönetmen Mehmet İksel'in yer yer Camus'nün düşüncesini kavramış olduğı ve kavradığını izleyiciye ince buluşlarla aktarmayı başardığı gör÷l÷yor. Scipion'un eline bir elma vermek, Caligula ile Cherea arasındaki iki karşıt mantık yaklaşımının cambazlıklarının sergilendiğı sahnede iki oyuncu- yu ellerinde meşalelerle önsahne kenarında bir tür tel üzerinde yürütmek, oyun içinde oyunu gerçekleştirmek için aynı zaman- da anfi-teatro-yu anımsatan bir çevre düzeni kullanmak; senatör- lerle izleyicilerin özdeşliğini belirtmek için Caligula'nın söylevi süresince senatörleri sürekli olarak onun hareketinin ters yönü- ne baktırmak; köle Helicon'u ağırbaşlı bir bilge gibi çizerken soylu senatörleri gülünçleştirmek bu buluşların önemlileri, Camus'nün düşüncesini somutlaştıran uygulamalar. Ancak birtakım uygulamaların aynı doğru çizgide olduğunu söylemek güç: Caligula'nın ilk sahnesindeki Azrail, Caligula'nın aynada ilk kez görüyormuş gibi kendini incelemesi gereken bu sahnede ayna yerine karşısına Azrail görünümünü çıkartmak bu oyunda çok önemli bir işlevi olan ayna izleğinden bilerek vazgeçmek demek. Oyunda bu oyunda çok önemli bir işlevi olan ayna izle- ğinden bilerek vazgeçmek demek. Oyunda bu izlek baştan sona geçirilmiş, yalnızca parlak düzeylerle verilmekle yetinil- miş. Bu arada çok önemli bir dönüş anını simgeleyen Caligula'nın aynayı kırması sahnesi de oyundan çıkartılmış. Ancak bunlar sahnelemenin önemini ortadan kaldırmıyor. Ayrıca Mehmet İksel, Camus'yü bilenlere yönelik bir uygulama yapmış olmasına karşın, sahneden izleyiciye çok belirgin bir bildiri iletmese de, tüm izleyicilerin dikkatlerini iki saat süresince bu zor oyunda tutmayı başarıyor.

Bu başarıda oynanışın da önemli bir etkisi var. Caligula'nın her an çeşitli duygu düzeyleri arasında gidip gelmelerini, /ussal

ile ussal olmayan davranışlarını/, ile oyun oynadığı anlarla oynamadığı anları birbirinden ayıran ince çizgiyi duyup aktarmak son derece güç. Cüneyt Türel, Caligula'nın oyun oynadığı anları çoklaştırmasına karşın bunu başarıyor. Gözleriyle, ayrıntılarına kadar incelediği belli olan mimikleriyle Caligula'yı etkili bir biçimde yaşıyor.

Tüm topluluk da aynı düzeyi görmeye alışık olmadığımız bir oyun disiplini içinde, ayrı ayrı iyi çalışılmış ve benimsenmiş rollerde tutturmuş. Her bir oyuncunun oyunun bu düzeye ulaşmasında başrol kadar payı olduğu kanısındayım. Bertan Onaran'ın tiyatro diline uygun çevirisi; Metin Deniz'in hem senato, hem anfiteatro, hem arena, hem cambazhane, hem saray oluveren, hiçbir görünen değişiklik olmadan oluveren, ölümsüz tanrılarla ölüleri ve canlıları bir arada yoğuran çevre düzeni Sevim Çavdar'ın ayrıntılarda farklı, çevre düzenini bütünleyen giysileri Uğurtan Atakan'ın tamamlayıcı ve etkili müziği Caligugla'yı bir tiyatro olayı yapıyor.

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun Gencay Gürün ile yeniden soluk alıp vermeye başladığı anlaşılıyor.

NOTLAR

- 1) Camus, Le Mythe de Sisyphe (Sisyphos Söylencesi), Gallimard, Paris, 1958 (Coll. Soleil), s. 37
- 2) Caligula, 1. Perde; XI. Sahne
- 3) a.g.y., 4. P.; XIII S.
- 4) a.g.y., 1.P.; IV. S.
- 5) Suctone, La Vie des Douze Césars, Paris, 1935, s. 212
- 6) a.g.y., s. 212
- 7) a.g.y., s. 209
- 8) R.Gay Croisier, Les Envers d'un échec. Minard Paris, 1967, s.67

(Çağdaş Eleştiri, Şubat 1985)

CİDDİ BİR GÜLDÜRÜ

Ali Poyrazoğlu'nun "hassa"sı, ciddiliği su götürmez bir konuyu sululuğa yol açmayan yetkin bir güldürü anlayışıyla yansıtmaktadır. Bu bağlamda yönetmendir, yazardır, oyuncudur, dramaturgdur Poyrazoğlu. Topluluğun bugünlerde sergilediği Aş Bunları Aş başlıklı oyunda bu olgunun son örneği yaşanıyor. Özgün Adı What Did We Do Wrong (Nerede Yanıldık) olan oyunun yazarı Henry Denker gerçekte avukat adliye koridorlarını arşınlarken sayısız roman radyo ve televizyon oyunu tiyatro eleştirisi kaleme almış. Cüppeyi sıyrıp yazarlığa soyunduğunda da kendini tümüyle sahne olayına kaptırmış. Time Limit (Zaman Sınırlaması, Ralph Berkey'le birlikte) ilk Broadway oyunu; ardından Olive Ogilvie ve A Far Country (Uzak Bir Ülke) sahnelendi. Necef Akra'nın kıvrak Türkçesiyle dilimize Aş Bunları Aş adı altında çevrilen What Did We Do Wrong Broadway'de eşine az rastlanır bir gişe başarısına neden oldu.

Oyun kişileri yaşlılar kuşağıyla gençler kuşağının basmakalıp örnekleri; yazar olumlu bir tartışma ortamına neden olabilecek kişilikler geliştirmiş. Oyunun gerçek önemi iki "cepheye"de söz hakkı tanınması; yaşlılarla gençler duygularıyla düşüncelerini korkusuzca açığa vuruyorlar, "hodri meydan" uzlaşıyorlar. Çeviri aksamayan bir dinamizm gerektiren yönetime kolaylıkla ayak uyduruyor; özenle seçilen sözcüklerin gerektirdiği inişlerle çıkışlar, yükselimlerle düşüşler oyunun temposuyla eldiven içinde el gibi... Yönetmen Ali Poyrazoğlu özgün metinde yeri olmayan sekiz ayrı "seyirci" tipi katmış oyuna dört ayrı çiftten oluşan bu sekizli, bizim seyircimize eleştirel mercekten bakmayı amaçlıyor. İlk çift (Hayriye-Cafer) Muhsin Ertuğrul'un "Tiyatro adabı sofraya kadar önemlidir!" deyişini anımsatırcasına salonu piknik yerine çeviriyor. Firuze-Saim karikatürize edilmiş bir "gençlik düşmanı"yla sokak kadını dostu; ahlak konusundaki kavram karmaşasını gözler önüne sermeleri açısından önemli bu ikili. Üçüncü çift bir tiyatro eleştirmeniyle tiyatronun marangozu; "Ayla" akademik çağrışımların fildişi kulelerinden sahne tozuyla yoğrulmuş gerçeklere bir tür inemezken, "Nuri" ona "kalaslı, hevesli" bir tiyatro dersi veriyor. Şukufe ve Halim "solgun gençler" olarak çizilmiş; bedenleri yaşlanmışsa da

beyinleri çağdaş, yürekler dinamik. "Halim" yaşlı kuşaklara Halil Cibran'ın gençlere ilişkin şu sözleriyle sesleniyor: "Sizler aracılığıyla dünyaya gelmişlerdir ama sizden değildirler./Sizlerin yanındadırlar ama sizlerin malı değildirler./Onlara sevginizi verebilirsiniz ama düşüncelerinizi asla./Çünkü onların kendi düşünceleri vardır." (Halil Cibran, Ermiş, çev. Aytunç Altındal, Havas Yayınları, s. 32.) Dört ikilide de kadınla erkeği canlandıran Zerrin Sümer ve Ali Poyrazoğlu istenilen yabancılaştırma efektini başarıyla gerçekleştiriyorlar...

Özellikle Baba rolündeki Alpay İzer'i uzunca alkışladım; tempoyu tek an aksatmadan sürükledi İzer. Profesyonel ustalığından oyundaki gençlerin de yararlandığı apaçık; şöyle ki, Altuğ Yücel (Wally), Derya Alabora (Cindy), Peker Açıkalin (Woody) ve Levent Kazak '(Scott) deneyimsizliğin doğurduğu aşırı çıkışlara ya da yersiz durmalara yol açtıklarında oyunculuk terazisini dengeleyip çanağın taşmasını önleyen Alpay İzer oluyor. Bu bağlamda genç oyunculara "itidal" ve "ölçü" öneririm; yeteneğin bilgi ve birikimle yönlendirilmesi gerekir, salt coşkuyla değil. Baba "kalıpcı", çağdışı normlarla gençlerin yaşantısını yönlendirmeye çalışırken, Anne tüm çözümleri kimi "popüler" incelemelerde arıyor; sonuç kaba uygulamayla evcil ruhbilimsel yöntemin çalışması. Anne'de Hümeysra inandırıcı bir portre çiziyor; yine de ortayaşlı "sosyetik" Amerikan kadınının fıkırdaklığı vurgulanmamış gibi geldi bana. Mert Egemen'le Nilgin Belgün yoğurdukları tiplerde abartı payını dozunda tutarak alkış alıyorlar. Yönetim yardımcıları Ali Avenk'le Nergis Çorakçı'nın oyunun genel sağlığına katkıları yadsınamaz kuşkusuz. Arto Berberyan'ın dekor tasarımı "özelliksiz" olmakla birlikte Amerikan "ortadirek mekanını" doğru yansıtmaları açısından işlevsel...

Ali Poyrazoğlu'nun amacı Aş Bunları Aş'daki öğrencilerin eğitim sistemiyle ilgili düşüncelerini, kurulu eğitsel düzene karşı "düzensizliğin düzenini" savunarak alternatif arayışlarını bizim sorunlarımıza da göndermeler yaparak evrenselleştirmek. Kuşaklararası savaşın "cepheciliğe" yol açan köktenci (radikal) yöntemlerle çözümlenemeyeceğini, uzlaşmacı yaklaşımla barışın daha hızlı sağlanabileceğini savunuyor Denker/Poyrazoğlu ikilisi. 1984 Orwell'ci sanrılarla sarsılırken, çağlar tarihindeki dosyası "Gençlik Yılı" başlığı altında açılan 1985'de şöyle sesleniyor Wally: "Artık bizler sizleri gördükten sonra kafamızı

kaldırıp dünyayı nasıl daha güzel, barış ve mutluluk dolu bir hale getirebiliriz diye düşünüyoruz. (...) Bize verdiğiniz değer yargıları içinde iyilerini saptamak için arayış içindeyiz."

(Gösteri, Şubat 1985)

SAÇMALAMANIN TADI

Haldun Dormen, on dört yıllık bir aradan sonra Ankara seyircisinin karşısına kıvrak bir dolantı komedyası ile çıkıyor. *Hangisi Karısı* bir giz saklama oyunudur. Oyunun öyküsü gizin saklanma çabası ile başlar, bu durumdan haberi olmayanların tepkileri ile gelişir. Başlangıcından beri güldürü sanatının şaşırtmaca hünerinden bolca yararlandığını hep biliriz. Ya seyirci şaşırır, kendi şaşkınlığına güler, ya oyun kişisi şaşırır, seyirci ona güler. Seyirciyi akılcı üstün bir duruma getiren güldürme hünerleri her zaman hoşta gitmiştir. Bu türlü dramatik ironi yaratmanın çok kullanılmış, gene de hiç eskimemiş yöntemlerinden biri gizi bilememe oyunudur. *Hangisi Karısı*'nın bir özelliği, bu emektar yöntemi, çağdaş duyarlığa uyacak biçimde geliştirmiş olması, seyircide bir saçmalık, bir usdışılık bilinci uyandıracak ölçüde abartmasıdır. Kim kimin karısı, kimin çocuğu, kimin komşusu, neresi kimin evi, kimin işi derken işler arapsaçına dönmekte, bu karmaşa karşısında kadın oyun kişilerinin sinir krizine tutulmaları, komiserlerin aptallaşmaları seyircinin gülme zembereğine boşaltıvermektedir. Bu gülmede saçmalamanın tadına varılmaktadır.

Ray Cooney'in yazdığı, Orhan Azizoğlu'nun dilimize çevirdiği *Hangisi Karısı*, iki evi ve iki karısı olan bir taksi şoförünün serüvenini sergiler. Taksi şoförü John Smith, bir gün yolda bir kadına yardım edeyim derken hem dayak yemiş, hem kahraman olmuştur. Olay basına yansıyınca dikkatler John Smith'e dolayısı ile iki evi arasındaki garip yaşantısına çevrilir. O güne kadar iki karısını ustaca idare etmiş olan taksi şoförü durumu açıklamamak için olmadık çarelere başvurur. Komşuların ve iki mahallenin emniyet amirlerinin işe karışması, ardarda gelen yanlış anlamalar, olayı büsbütün karmaşıktırarak içinden çıkılmaz duruma sokar. Böylece tipik bir dolantı komedyasının kurgusu kurulmuş olur. Bu kurgu çok bilinen bir yapıya oturtulmuştur. Bu yapıda birbirine koştut ve karşıt iki ayrı ilişkiler zinciri kurulmakta, sonra bunlar birbirlerine dolandırılmaktadır. Plautus Menaechmi (İkizler) adlı oyununda ikiz kardeşlerin öyküsü ile böyle bir yapı gerçekleştirmiştir. Aynı öyküden yararlanan Shakespeare, efendilerin ikiz olması ile yetinmemiş,

onların uşaklarını da ikiz yapmış, birbirine karşıt ve koşut durumları çeşitlemiştir. *Hangisi Karısı*'nda aynı yöntemden yararlanılarak birbirine karşıt ve koşut iki mekan sahnede eş zamanlı olarak kullanılmakta, John Smith'in iki evi, iki karısı, iki erkek komşu ve iki güvenlik amiri simetrik bir karşıtlık içinde ele alınmaktadır. Koca eksenî üzerinde katlanabilen Kadın-Komşu-Komiser kümesinin birinde daha becerikli güçlü, girişken olanlar, ötekinde daha saf, şaşkın yumuşak olanlar bulunur. Olay geliştikçe güçlülerin güçsüz, güçsüzlerin güçlü olabildikleri de görülür. Bu çeşit dengeli dolantı oyunlarının başarısı genellikle birbirine çok benzeyen olay ve durumların çeşitlendirilebilmesine bağlıdır. İngiliz yönetmen Adrian Brine böyle bir çeşitleme yapmayı başarmış, hatta seyircinin gerçeklik duygusunu bozmadan iki ayrı mekan arasında geçişler yapmıştır. Sahnede gerçeğe benzerliğe pek meraklı olan seyirci bile bu usdışı geçişlerin 'oyun' karakterini değerlendirebilmektedir. Sahnelenişte ve oynanışta 'oyunsuluğun' vurgulanmış olması, oyunun türüne, amacına, yapısına uygundur. *Hangisi Karısı* öğretici, değiştirici değil, eğlendirici, zekayı bileyici, yenileyici bir oyunur. Başta Metin Serezli olmak üzere Haldun Dormen, Hüseyin Kutman, Kamuran Usluer, Turgay Kantürk, Aliye Uzunatağan, Tilbe Saran ve Hakan Ökten'den oluşan oyuncu kadrosu, bu canlı ve hareketli oyunun hakkını veren bir toplu oyunculuk sergilemektedirler. Osman Şengezer'in oyunun trafiğine uygun dekoru, onun her zaman renk uyumuna gösterdiği özeni de yansıtıyor. Bu oyunu ile Haldun Dormen Tiyatrosu kendi uslûbu içinde eski başarısını sürdürmektedir.

(Hürgün, 30 Eylül 1985)

UMUTSUZLUĞUMUZA KARL VALENTİN'İN OYUNU YAKIŞIYOR

Karl Valentin iki Dünya Savaşı'nı da yaşamış bir halk sanatçısı. Usta bir tuluatçı. Oyunları doğaçtan hazırlaması, onun en önemli niteliklerinden. Yaşamının kopmaz parçası Elizabeth Wellano'nun bu oyunları kaleme alması, ikilinin uzun yıllar Münih kabarelerinde sağladığı başarının sağlam bir dayanışma ürünü olduğunu kanıtlıyor. Sanatçı salt kabare türünün değil, skeçlerin de tersine işleyen mantığın doğruyu vurgulayışıyla da "uyumsuz tiyatro"nun öncülerinden. Öte yandan, "Bu komedye-nin birasını yudumlayıp sigarasını tüttüren ve sanki onu bir spor olayını izlercesine izleyen kalabalıkla arasında kurduğu bağlantı Brecht'e yeni bir tiyatro biçiminin varlığını hissettirdi" diyordu Feuchwanger 1930'da.

"Diyalekt komedye-ni", "sahne dehası", "dil sihirbazı" olarak tanımlanan Valentin'i İstanbul seyircisine "Türkiye'nin içinde bulunduğu umutsuzluğa Karl Valentin yakışıyor" diyen Ferhan Şensoy ve Ortaoyuncular tanıtıyor sevdiliyor. Bu arada hemen belirteyim ki, Ortaoyuncular seyirci değişimine doğru gidiyorlar. Şensoy, "Ödün vermeden seyircinin bizde görmeye alışmadığı şeyler koyuyoruz bu yıl. Bize televizyondan esinlenip gelmesinler" diyor ve ekliyor, "Daha az seyirciyle kaybettüğümüz zamanı yakalamak istiyoruz" Gördüğüm kadarıyla seyirci kesinlikle az değil, ama belli ki "Köşe Dönücü"yü görmek ya da yoldan geçerken "Hayrola Karyola"nın bir başka versiyonunu izlemek için gelmemiş Küçük Sahne'ye...

Dalga uzunluğu

"İçinden Tramvay Geçen Şarkı", Ferhan Şensoy'un hazırladığı bir kolaj. Şensoy aynı temayı iki ayrı çizgide işleyen skeçleri belli bir politik temele oturtmuş. Bir yandan Karl Valentin'in kabare yaşamını verirken, aynı zamanda bu "soğuk mizah kralı"nın savaş dönemleri Almanyasını yine onun skeçleriyle resimlemiş. Ve kendi çalışmalarıyla da Dünya Savaşlarının bize dek getirdiklerini, götürdüklerini özümleyivermiş. Yaşadığımız çağın açmazlarını kendine has üslubuyla, kelime oyunları ve müzikle aktarmayı amaçlamış. Valentin'in belki bize biraz donuk bile gelebilecek mizahını içeren bölümlerin ardın-

dan kendi yorumunu getirmiş faşizmin tırmanışına Şensoy. Birinin dil ustalığını bastırılmış (under-play) anlatım biçimiyle vermesi, diğerinin dili yer yer uçuklaşan ama Valentin'in düzeyine asla aykırı düşmeyen bir dengeyle kullanması, Haldun Taner Usta'nın program dergisinde sözünü ettiği dalga uzunluğunu yakaladığını gösteriyor Ferhan Şensoy'un.

Faşizmin önlenemez yükselişi

Valentin'in içinden tramvay geçen Standling Sokağı'ndaki yaşamdan kesitler veren "Akvaryum", "Bisikletli", "Tiyatroya Gidiyoruz" gibi bölümler onun ustaca kotarılmış anlamlı esprilerin belirgin örneklerinden. Şensoy'un bu bölümleri izleyen "1. Dünya Savaşı Revüsü" ise kıvrak kelime oyunları ve şarkılarla gerçekten hoş bir siyaset panoraması. "İrmak Duruldu Klaus" yine bu çizgide bir başka kara mizah örneği. "Eczane"de ise ırkçılığı inceden inceye alaya alan Valentin'in dil ustalığını kolayca yakalamak mümkün.

Oyun salonun dışında başlıyor ve kendi deyimiyle gestapetler eşliğinde gruplar halinde alınıyor izleyici içeri. Nikotin Bulut Bar'da anlatılan kara mizahı daha içeri girerken vermeyi amaçlayan hoş bir buluş. Bu bölümde biraz da Valentin'in o pırl pırl "Zorla Tiyatro"sundan da esinlenmiş olabilir Şensoy. "Biz eskiden bugünü daha pembe ummuştuk" şarkısıyla başlayan oyun, dinamik bir tempo ile bir skeçten diğerine, bir şarkıdan ötekine geçiyor ve Karl Valentin'in yaşamı, faşizmin önlenemez yükselişi, geçen yılın pembe umutlarla başlayıp mor bitmek üzere oluşu geçiriyor gözler önünden iki saat süresince.

Oyuncululuğunda da abartısız bir biçim yeğleyen Ferhan Şensoy'un yanı sıra Elizabth Wellano rolünde Hümeysra bu yapıtın zevkle izlenen kişisi. Valentin'in yaşamına 1911'de giren Wellano'nun ondan ayrılışını da, ona özleminde onunla tanışmasında olduğu gibi yumuşak bir oyunla veriyor. Değişik kompozisyonların yanı sıra kabareye yatkın sesiyle de sahneye sıcaklık getiriyor... Rasim Öztekin her oyunda biraz daha kurtuluyor Ferhan Şensoy'luktan ve karşılıklı iyi bir ikili oluşturuyorlar. Hümeysra ve Grup Gündoğarken'in kulağa hoş gelen müziği yer yer "Şahları da Vururlar"ı hatırlatıyor. Çok değişik mekanlar içeren tramvay, yer kaplamayan ve işlevsel bir dekor.

Özenle seçilmiş, özenle hazırlanmış bir kabare "İçinden Tramvay Geçen Şarkı"

(Cumhuriyet, 27 Şubat 1986)

"ÇIKMAZ SOKAK"

Tuncer Cücenoglu'nun seyirci karşısına çıkan beşinci oyunu Çıkmaz Sokak; 1974 yılında 7 yaşına ulaşmış bir baskı rejiminin, Papadopoulos düşüncesinin egemen olduğu Yunanistan'ı mekan olarak seçmiştir. Bir "durum" oyunudur "Çıkmaz Sokak" İki karşıt kişiliğin yüz yüze gelmesi ve acı çektirenin güçsüzlüğü karşısında, acı çekenin güçlü bir konuma yerleşmesi, söz konusu "durum"u oluşturur.

Güvenlik görevlisi Spanos, yasal olduğu halde kapatılan bir partinin üyesi Celika'yi işkenceden geçirmiştir. Şiddet uygulaması derin izler açmıştır Celika'da. Giderek öç alma duygusu yaşamının anlamı olmuştur onun. Spanos'a uygulamayı planladığı şiddet, onu özgürlüğüne kavuşturacaktır adeta. Düşündüğünü de yapar Celika; Spanos'u tutsak alır ve ona işkence yapmaya koşular. Celika'nın içinde bulunduğu 'durum' aydınlanır böylece: Öç almaya çalışırken, giderek kendisi de yıkıma uğrar, acı çeker.

Yazar, Celika ile Spanos'u karşı karşıya getirmeden önce, Birinci Perde boyunca süren bir hazırlık evresi kurmuştur. Dramatik aksiyon, ilk perde sonunda Spanos'un tutsak alınmasıyla başlar. Birinci Perde'de, oyun kişilerinin tanıtılması yanında, onların duygu ve düşünce dünyaları da açığa vurulur. Spanos, kendine güvenen güçlü biri gibi görünmesine karşın, yakın çevresinden tedirgin, evlilik yaşamında mutsuz, "yoğun iş" mesaisinden dolayı yorgundur. Aşık rolü oynamayı beceremez, sevgiyle yaklaşım, onda bir güç gösterisidir.

Öteki oyun kişisi Lilika ise; ablasını seven, barışı özleyen, şiddete karşı bir kişidir. Ama öç almak için ablasının kendisini kullanmasına razı olur.

Bir çatışma içermeyen, benzer tartımlar ile yürüyen birinci bölümü hazırlık evresi olarak ele alırken, yönetmen; seyircide beklentiler doğurup, merak uyandıracak kimi davranışların altını çizmiş ve müzikten yararlanmıştır. Oyunun başlangıcında eli silahlı Celika'nın Lilika ile pencereden dışarıyı gözlemesi, ardından saklanması, yaklaşan ayak sesleri, yansıyan kırık dökük tedirgin konuşmalar, Birinci Perde'nin daha yakından izlenmesini sağlamaktadır.

Dış aksiyonun geliştiğı ve yoğunluk kazandığı İkinci Perde'de oyun kişilerini bir çatışma ve hesaplaşma içinde görürüz. Spanos, şiddet uygularken emir kulu olduğunu savunurken, Celika, onun yöntemiyle işkence etmeye koyulur. Şiddet duygusu Celika'daki daha iyi bir dünya özleminin yerini almıştır. Barış yanlısıdır, ama güvenlik görevlisi Spanos ile aynı araçları, aynı yöntemi kullanır. Eylemin sonuçsuzluğu ve bir çözüm getirmediğı billurlaşır sonunda. Kimi sorular da açığa çıkar böylece: Celika, kendisine yapılanların hesabını kimden nasıl soracaktır? Daha iyi bir dünya özlemi içinde, bireysel tavrın yeri nedir? Papadopoulos düşüncesi içinde Spanos tutumunu nereye koymalı?

Oyun, bu ve benzer soruları düşündürürken, sahnelemede tiyatronun öteki öğlerinden; dekor, müzik, ışık etmenlerinden yeterince yararlanılmamıştır. Özellikle dekor, "bir oda" denilince akla gelebilecek ilk biçimiyle kotarılmış; duvarların rengi, pencere ve kapıların yerleştirilmesi oyunun atmosferini daha iyi yansıtmaya yolunda kullanılmamıştır. Dağ başında bir ev izlenimi doğurmaktadır dekor. 7 yıllık bir baskı rejiminin doğurduğu tedirginlik ve huzursuzluğu iletmede, teknik etmenlere başvurulabilirdi kanısındayız.

Öte yandan; müziğe, atmosfer yaratıcı, tartımı destekleyici bir işlevle değil, kimi gerilimsiz bölümlerde özgürce yer verilmiştir. Yönetmen Oben Güney'in, oyunun öncelikle düşünce yanına ağırlık verdiğini ve oyuncu yönetiminde başarılı olduğunu belirtmek isteriz.

Celika'da Işıl Yücesoy, Spanos'da Orhan Alkan ve Lilika'da Gülen Karaman ortaklaşmacı bir anlayışla, başarılı bir oyunculuk sergilemektedir.

Devlet terörü karşısında, bireysel terörün, şiddetin çözümsüzlüğüne eleştiri merceğinden yaklaşan Çıkmaz Sokak eleştiriye, dram kişisi Celika'nın gerçeğinden bakmakla güncel olanı aşmış ve sorular üretilmesini sağlamıştır.

(Gösteri, Mayıs 1986)

"MEDEA" İLK KEZ SAHNEDE

İstanbul Festivali'nin tiyatro programı 21-22-23 Haziran 1986 günleri, Rumelihisarı'nda etkileyici bir açık hava gösterisiyle başladı Euripides'in Medea'sı İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nun festival katkısı olarak Amerikalı yönetmen Arthur Housman'ın yönetimi ve başrol oyuncusu Çiğdem Selişik'in yorumuyla oynandı.

Bu sahneleniş, klasik Grek tiyatro dağarcının en ünlü oyunlarından birinin Türk sahnelerinde ilk kez oynanmasıydı. Oysa Medea, insan yaşantısının olağanüstü uç noktalarından birine, akıl almaz bir usdışılığa tanıklık etmesinin yanı sıra, yeteneklerini kanıtlamak isteyen kadın oyuncuya sağladığı olanaklarla tanınmış bir oyundur.

Üç büyük Grek trajedi yazarı içinden Euripides, insan ruhunun derinliklerine inmesiyle ve tam boyutlu kadın kişileri büyük duyarlılıkla işlemesiyle bilinir. Ozanın başka oyunlarından Alkestis ile Bakhalar 1940'lar ve 1960'larda ülkemizde sahnelenmişti. Medea'nın Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından gerçekleştirilmiş ve 1943'te basılmış bir çevirisi var. Buna karşın oyunun bugüne dek sahnelenmemiş olması şaşırtıcı. Bunu yönetmenin program dergisinde belirttiği gibi, metnin irkilticiliğine mi, yoksa klasik yapıtlara karşı tiyatromuzdaki genel ilgisizliğe mi bağlamalı?

Medea'nın kadın sorunlarına ilişkin içeriği oyunu-kadın konularının "moda" olmasıyla bugün için güncel kılıyor. Ünlü Argo teknesiyle ve yiğitleriyle birlikte Hellen topraklarından yola çıkıp Karadeniz'in doğusundaki değerli altın postu ele geçiren Jason, kendisine yardım eden yaban prensesi Medea ile evlenir, onu uygar Hellen ülkesine getirir ve ondan iki oğlan çocuk sahibi olur. Fakat yıllar sonra ün ve iktidar uğruna genç Korint prensesi ile ikinci bir evlilik yapmaya karar verir.

Bu evlilik yüzünden Medea, çocukları ile birlikte sürgüne gönderilecektir. Euripides'in oyunu, Medea'yı bu yazgı karşısında karar noktasında görüntüler. Hem çiğnenen gururu hem de her şeyini yitirme korkusuyla kısırıldığı köşeden Medea, insanlık için en usdışı bir davranışa sıçrar. Kendi elleriyle öldürdüğü çocuklarının ölüsünü babalarının önüne koyar.

Medea, aynı zamanda kadının yazgısal çilesine ilişkin bir arketip. Kadının salt biyolojik yetileriyle tanımlandığı, gençlik, çekicilik, doğurganlık gibi niteliklerin, yitirdikten sonra tüketim nesnesi gibi bir kenara atıldığı düzeni anlatıyor. Öykünün ayrıntılarında baş kişiye her ne kadar özellik tanınmışsa da o günle bugün, o toplumla bu toplum arasındaki zaman uzaklığı Medea kişisini bizim açımızdan bir genellemeye dönüştürüyor. Sonuç olarak yorum için ele alınan metin, gerçek bir kadından çok, düşsel bir arketipi anlatır oluyor. Oyunun sahneleme sorunlarının başında böyle soyut, genel ve evrensel bir kalıba can verme sorunu yatıyor.

Euripides'in Medea'sı öteki Grek trajedi ozanlarının tutumundan farklı biçimde dinsel inanç ve söylenceden sıyrılmış bir yapıttı. Burada önemli olan, Medea'nın tanrısal akrabalık ilişkileri, büyücülüğü ya da doğa güçlerine egemenliği değildir. Euripides Medea'yı salt kadın olarak ele almıştır Robinson Jeffers'in ünlü uyarlaması (Jeffers 1887 doğumlu) oyunu daha da çağdaş ve gerçekçi bir anlayışa yaklaştırıyor. Tanrıların varlığını, koro gibi üsluplaşmış bir anlatım ögesini ortadan kaldırıyor. Koronun yerini üç Korintli kadın almış. Bunlar, Medea'nın yaşadıklarını özdeşlik ile dehşet arasında gidip gelen bir ilgiyle izliyorlar. Varlıklarıyla oyunda dramatikleştirici katkıda bulunuyorlar. Jeffers'in koşuk dilini Talat Halman Türkçe'ye etkili bir sahne dili oluşturacak biçimde aktarmış.

1986 yaz oyunu olarak sahnelenen Medea, Çiğdem Selişik'in başarısıyla anılarda kalacak. Sanatçı klasik bir metni yorumlamanın her türlü zorluğunu, hayranlık uyandıran bir ustalıkla aşıyor. Çiğdem Selişik'in 60'lı yıllarda Türk sahnele-
rindeki başarılarını izleyenler, yetenekli bir genç oyuncu olarak anımsarlar. 1986'da izlediğimiz olgun sanatçı ise doğal yeteneklerinin ötesinde bir teknik beceriye sahip.

Çiğdem Selişik'in ustalıkla kullandığı teknik, sözcüklerin tınısından, bu tınının insan bedeninde ve ruhunda yarattığı çağrışımlı jestlerden kaynaklanıyor. Sanatçı için sözcükler adeta bir yol gösterici. Örneğin düşman için "köpek" sözcüğünü kullanırken "k"ların, "ö"nün ve "p"nin onu sürüklediği nefret noktasından konuşuyor. Ya da "yıkım" haykırışında tüm oyun uzamı "y", "k" ve "m"nin korkunç olumsuzluğuyla yankılanıyor. Gerçi bu teknik, yoruma ağırlıklı olarak biçimci bir üslup kazandırıyor ve Medea, etkin bir mizaçtan çok estetik bir duyarlılık

ortaya koyuyor. Bununla birlikte Şehir Tiyatrosu'nun seçkin oyuncularıyla paylaştığı sahnede Selişik'in oyunu, doğal yetenek ile sistem bilinci arasında bir kıyaslamaya olanak veriyor ve ülkemizde oyunculuk eğitimi konusundaki büyük eksikliği gündeme getiriyor.

Yalın ve etkili bir dekorun önünde yer alan kostüm ve aksesuarda bazı dengesizlikler göze çarpıyor. Batı'daki sahneleniştten aktarıldığı izlenimi veren bazı giyim parçaları ile Şehir Tiyatrosu atölyelerinde hazırlandığı anlaşılan ötekiler arasındaki tutarsızlık, oyuncuların ayaklarındaki Bodrum tipi sandaletler, el ve kollarındaki güncel takılar, mizansen bütünlüğü açısından kusur oluşturuyor. 1986 Medea'sı gibi kusursuz bir sahnelenişte izleyici haklı olarak bu gibi kusurlara karşı hoşgörüsüz olabiliyor. Oyun sonbaharda da oynanmaya devam edeceğine göre bazı teknik sorunlar giderilebilir.

Bugün artık oyunculüğün anadan doğma yetenek artı diksiyon ve eskrimden ibaret olamadığını Batı'dan gelen tüm sanatçılarda izliyoruz. Oyuncunun baş araçları olan sese bedenine özel bir teknikle eğitilip geliştirilmesine artık sahnelerimizde de önem verilmeli. Günümüzde Stanislavski, Lecoq gibi klasik öğretilerden kaynaklanan ve bunları aşarak gelişmiş birkaç düzine oyunculuk sistemi var. Bu gerçeği fark etmemiz için Çiğdem Selişik'in kariyeri ve Medea yorumu iyi bir örnek. Sesini ve bedenini tam bir denetimle kullanan sanatçının izleyiciden hak ettiği ilgi yoğunluğunu aldığını görüyoruz. Bu alışveriş, gerçekten ender yaşanan, özellikle yeryüzünün bu yörelerinde pek ender rastlanan bir tür tiyatro yaşantısı. Sonucu Şehir Tiyatrosu'nun tüm kadrosu ile Housman-Selişik çiftine borçluyuz.

(Gösteri, Ağustos 1986)

AVRUPA'NIN İLK AŞK OYUNU: EURİPİDES'İN "MEDEİA"SI

Uluslararası 14. İstanbul Festivali'nin tiyatro etkinliklerinin başında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun Rumelihisarı'nda oynattığı "Medea" (aslı: Medeia), aşk ihanetine uğrayan bir kadının trajik kaderiydi.

Avrupa Tiyatrosu ilk aşk oyununu Euripides'e borçludur. İ.Ö. 431 yılında ilk kez Atina'da sahnelenen bu oyunda kahraman Medeia'dır. Kadın olmanın, yumuşak olmanın acısını çeken, ruhundan yaralı, erkeğinin karşısında ezilen kadını değil, kadının başka yaratılıştaki da olabileceğini göstermek istemiştir. Burada acı içinde kıvranan, haklarından yoksun bırakılan bir ana canlandırılmıştır. Euripides, o devir için yeni olan biçimler içinde "kadının özelliği, yalnız trajik yaşamı içinde olamaz!" diyordu. Bunun için de kadının durumunun sahneden düzeltilmesi gerektiğine inanıyordu. Hiç bir yerde Medeia'nın monoloğunda olduğu kadar, bir kadının, o zamana değin kaderinden böylesine açıkça yakındığı görülmemiştir. Bu gerçeği, bir Kolchis'li kadının yaşam profiline pek uymuyordu ama, içi nefret dolu bir kadının sözlerini, orada bulunan binlerce erkeğin yüzüne fırlatmak, bununla da Polis'in (kent devletinin) yüzüne fırlatmak için bir vesile olmuştu.

Yeryüzünde, insanlar arasında "kötü kader", ezelden bu yana hep kadına düşmüştür. Kadınlar, erkeklere pahalıya mal oluyor, sonra da onların malı oluyorlar. Bu da işte kadınların gücüne gidiyor. Kimi iyisine düşüyor ama, çoğu da kötüsüne... Yaşamları, mutlulukları hep kocalara bağlanır çünkü ne pahasına olursa olsun, o devirde boşanamazlardı. Boşanma, kadının adını kirletirdi. Boşandıktan sonra da artık bir başkasına varamazlardı. Nereye gittiklerini bilmeden, yeni bir eve girerler, yeni bir yaşama başlarlar, kocalarına karşı davranışlarını kendi kendilerine düzeltmeye çalışırlardı. Baba evinde öğrenilirdi hep bunlar. Düzenleme yöntemlerinde başarılı oldular mı, evlilik yaşamları, erkeklerine yük değil, imrenilecek bir mutluluk getirirdi; yoksa ölmeyi yeğlerlerdi. Evinde erinçlik bulamayınca erkek, gücünü dışarıda kullanmaya bakar, avunmayı dışarda arardı. Kadınların ise kocalarından başka kimsecikleri yoktu.

Onları avutacak bir dış dünyaları olamıyordu. Diyorlardı ki: "Erkekler savaşa gidiyor, siz kadınlar ise evlerinizin çatısı altında korunuyorsunuz!" Hesap yanıltıyordu. Kadınlar ise: "Bir kez anne olmaktansa, üç kez savaşa gitmeyi yeğleriz!" diyorlardı. Tüm yalınlığı içinde söylenen bu sözler, aslında söylediklerinden çok daha fazlasını söylüyor, sözlerle el kol hareketleri de eşlik ediyordu. Medeia'nın bu maskesi, özel bir deyiş kazandırdı: Genç Avrupa uygarlığını içten sarstı. Kadın erkekle aynı hakkı alabilmesi için yaptığı ilk savaş meydanını açtı.

Euripides, kadın kaderinin insanlık onuru uğruna savaşılan öncülerden biri oldu. Bunun için de onu kadınlar çok sever. Tiyatroda, onun oyun dünyasıyla, ilk kez bir toplum sorunun yararına çalışılmış oldu. Ama, sınıf ayrımları, yüksek ve alçak, zengin ve yoksul bakımlardan değil, kadın ile erkek arasında verilen ve alınan haklar bakımından toplumun yararına çalışıldı. Acı çeken kadın ruhunun ilk yargıcı olduğundan, duyguya dayanan her şey Euripides'i ilgilendirdi. Aiskhylos'un arkaik eğilmezliği karşısında, Sophokles'in daha ince de olsa erkek onuru karşısında Euripides'in dünyası ve insanları, sözcüğün tam anlamıyla derin duyguludur. Onunla başlıyor Avrupa'nın psikolojik tiyatrosu. Euripides'de özellikle, çocukları zorla ellerinden alınan annelerin içlerini kemiren sahneler, amansızca işlenmiştir bu oyunda. O, seven yüreğin çektiği acının ne olduğunu biliyordu. Oyun da, umudumuzun üstünde başarıydı, etkiledi!

(Güneş, 6 Ağustos 1986)

ARNOLD WESKER VE "KÖKLER"

"Bu yaşamda bazı şeyleri kutsal saymaktan vazgeçmeliyiz, yoksa insanlığımızı yitiririz. Kutsanacak şeylerden biri de şaşkınlıklarını, yaralarını, umarsızlığını gözlerimizin önüne seren ya da sadece varolmanın sevincini coşku ile dile getiren aşırı duyarlı adamdır."

Arnold Wesker'in bir konuşmasından alınan bu sözler biraz da kendisini tanımlamıyor mu? Wesker yalnız yarattığı kişilere kendi özelliklerini yansıtmakla kalmadı. Seyircilerin özel yaşamını tanımaya hakları olduğunu, kişiliğini tanırlarsa oyunlarını daha iyi anlayacaklarına inandı.

Yazar 1932'de Londra'nın doğu yakasında doğdu. Babası Joseph Wesker, Rus kökenli bir Yahudi terziydi. Annesi Leah, Macaristan'dan göçmüştü. Arnold "Kökler" oyunundaki Beatie'yi andıran Dusty ile evleninceye kadar baba ocağında yaşadı. Upton Okulu'nda okurken bir yandan da amatör tiyatro çalışmalarına oyuncu olarak katılıyordu. 1948'de okulu bıraktı. Mobilyacı çıraklığından aşçı yamaklığına kadar çeşitli işlerle uğraştı, çiftliklerde rençberlik etti. En son Londra'da pastacılık yapmaya başladı. Bu işte ustabaşılığa yükselince Paris'te dokuz ay çalışıp Londra'da Sinema Tekniği okuluna girebilmek için para biriktirdi. 1957'de Lindsay Anderson ile rastlantı sonucu tanıştı. Yaşamını değiştirecek bir rastlantıydı bu. Ona bazı yapıtlarını okudu. Bir kısa öyküsünden bir film senaryosu çıkabileceğini umuyordu. Anderson asıl oyunları ile ilgilendi. "Chicken Soup With Barley" (Tavuk Suyuna Arpa Şehriyesi) ile "The Kitchen" (Mutfak) adlı oyunlarını "Royal Court" Tiyatrosu'na gönderdi. Bu oyunlardan birincisi 1958'de John Dexter yönetiminde sergilenince büyük ilgi uyandırdı. Bunu 1959'da sahnelenen "Roots" (Kökler) ile "Kitchen" (Mutfak) izledi. Wesker "Evening Standard"dan yılın en umut verici genç oyun yazarı ödülünü aldı. Bunu pek çok önemli yapıt, pek çok önemli ödül izledi.

"Kökler"in bir başka yeri var benim gözümde. Bu oyunu ilk kez 1959'da, Londra'da Yıldız ve Müşfik Kenter'le birlikte izledikimiz zaman yepyeni bir yazarın tiyatroya estirdiği taptaze bir soluktu. Bugün Wesker dünyaca tanınan, yapıtları dünyanın dört bucağında sergilenen bir yazar. Üstelik ülkemiz de sık sık

gelen, tiyatrocularla, basınla tanışın, konuşmalar yapan, oyunlarını okuyan, bizden biri. Bizim Arnold Wesker'i büyük bir titizlikle Türkçe konuşturan Cevat Çapan da büyük bir özenle sahnede yorumlayan Müşfik Kenter de bizden. Kent Oyuncularının sunduğu kusursuz takım oyununu benimsemek elde mi? Ya, ölümlerden dönen Yıldız Kenter ile Şükran Güngör'ü yeniden sahnede görmek. Nasıl da var güçleriyle sarılmışlar rollerine. İşte kendini adamışlık bu, inanç bu, sevgi bu!

"Kökler"in eksen kişisi köy kökenli işçi kız Beatie'dir. Londra'daki bir lokantada çalışırken tanıştığı sözlüsü Ronnie ona değişen dünyayı, toplumsal dalgalanmaları, yeni gelişimleri anlatmıştır. Genç kız bütün bunları kırsal bölgede yaşayan ailesine açıklamaya çalışır. Başlangıçta tutuk, özentili, başkalarının iyice kavranmamış sözlerini tekrarlayan biri gibi inandırıcı olmaktan uzaktır. Gelgelelim oyun boyunca gelişmeye, kendi düşüncelerini, kendi sözlerini bulmaya başlayacaktır. Kendi ayakları üstünde durabilen bir kadının dünyaya söyleyecek bir çift sözü bulunur.

Beatie'de Gül Onat, dengeli, abartısız, içten bir oyunla çok zor bir görevin üstesinden geliyor. "Beş Yol"daki kaba fırça darbeleri ile çizilmiş boyacı kızıdan çok farklı bir "Beatie" sunuşu ayrıca övgüye değer. Mrs. Bryant'da Yıldız Kenter, inatçı dediği dedik ama sırasında sabırlı, sırasında sevecen anneyi unutulmayacak rolleri arasına katıyor. Şükran Güngör'ün hem babacan, hem pinti, hem ezik, hem ailesini geçindirmek için sonuna kadar direnen babayı ince ince işlemiş. Stan Mann'da Müşfik Kenter büyük bir oyuncunun küçük bir role neler katabileceğini gösteriyor. Stan Mann'ın apansız ölüverışı hem sahnedekileri, hem seyircileri çok etkileyen bir sahne oldu. Rol dağıtımında Mr. Healey'i Kamran Yüce'nin canlandıracağı bildirilmişti. Ne yazık ki Kamran Yüce artık yok aramızda. Bu güzel insan, bu iyi şair, bu sağlam oyuncu yok. Kent Oyuncularını saygın bir topluluk yapanların başında gelirdi. Ama arkadaşları onurla sürdürüyorlar iyi tiyatro yapma savaşlarını. Jenny Beales'de Kadriye Kenter, Jimmy Beales'de Mehmet Birkiye, Frankie Bryant'da Ayhan Kavas, Pearl Bryant'da Mübeccel Vardar tiyatronun onurlu bir yer, tiyatroculuğun övünülecek bir meslek olduğunu bir daha kanıtlıyorlar.

(Gösteri, Ocak 1987)

ACIYI KAYNATANLARIN GÖZÜYLE MACBETH 'TRAGEDYASI'

Müge Gürman genç bir sanatçı. İzleyicinin karşısına ilk kez iddialı bir yapıtla çıkıyor. Bir Shakespeare uyarlamasıyla. Devlet Tiyatrosu'nun Gürman'a böyle bir olanak tanıması olumlu bir girişim. Ödenekli tiyatrolarımızda bu tür çalışmaları değerlendirecek, destekleyecek deneme sahnelerinin bunca yıldır açılmaması büyük eksiklik.

Müge Gürman, "Cadılar Macbethi"nde, Shakespeare'in "Macbeth" tragedyasına cadıların dünyasından bakmayı yeğliyor ve bunu yaparken de cadıları bir yandan düzenin gözlemcileri, öte yandan da olayların gelişiminde birer yorumcu olarak ele alıp oyunun özüne yeni bir boyut getirmeyi amaçlıyor.

Macbeth'in iktidar hırsı

Tragedyada, Macbeth'i görmeden önce, onun ne denli yaman bir asker olduğunu Macdonwald'ı (bir kez geçer bu ad oyun içinde) nasıl öldürdüğünü, yaralı bir subayın anlatışından tanırız. Tragedyaya ilişkin incelemelerde görüldüğü gibi, İskoçya Krallığı'nda kan ve şiddettir kahramanlık simgesi. Nitekim Duncan da Macbeth'ten hep yürekli bir kahraman olarak söz eder. Gürman'ın yorumunda ise, Macdonwald, haklarını arayan yoksulların önderi olarak belirlenir ve bu noktadan hareketle Macbeth'in iktidar hırsı sergilenir cadıların ağzından. Güçler çatışması vurgulanır Shakespeare'in tragedyalarında olduğunca.

Gürman'ın özde getirmeyi amaçladığı bu ilginç bakış açısı, oyun içinde oyun çizgisinde getirilerek birbirini tamamlayan bir bütün oluşturmaktadır. Bu bağlamda, "cadılar Mağarası" sahnesi öncelikle onların toplumsal, ekonomik ve politik düzendeki çarpıklıkları yansılayışları ve güç kavgasında olaylara eleştirel yaklaşımlarıdır. Lady Macbeth ile Macbeth arasında oynanan sahnelere cadıların da gözlemci olarak katılmaları, yorumun ilginç bir biçimde sergilenişinin ötesinde onların gerçeği vurgulayışlarının simgesel anlatımıdır. Özellikle ikinci perdedeki "büyük tören" hazırlığı bu yönden ilgi çekicidir. "En acı gerçekler, en güzel anlatılabilirler... Ama biz en kötüyü en

çirkinle anlatacağız ve acıyı kaynatacağız." Lady Macduff sahnesinin de "büyük tören" kapsamında bir kukla oyunu olarak cadılar tarafından oynanması, yine onların, Gürman'ın "bilim öncesi bilim adamları" olarak tanımladığı cadıların olaylara bilinçli yaklaşımlarının işaretidir. Oyunun sonundaki sözleri ise İskoçya Krallığı'nda kavganın süreceğine bir işarettir. "Ah İskoçya, zavallı İskoçya! Öyle kötülükler aşılandı ki sana;çiçekleri kapkara"

Müge Gürman, oyununda Shakespeare'in dizeleriyle kendi dilini bir arada kullanmış. Bunu yaparken de salt cadılar sahnelerinde kendi tekerlemelerine, sözcüklerine yer vermiş ve böylelikle kendi yorumu doğrultusunda, ama dilde Shakespeare ağırlıklı bir beraberlik kurmuş. Yaptığı kolajda ise dengeyi sahneleri iç içe getirerek sağlamış. Gürman, son bölümde Macbeth ile Shakespeare'in "soytarı" figürü arasında bir paralellik kuruyor ve "Kendi kendisinin soytarısı olur Macbeth" diyor? Belki bu deyiş kısa süreçte yeterince işlenmediği için, kanımca Shakespeare'in gerek soytarı kavramına gerek trajik kahramanına uzak kalmış bir yaklaşım olarak tartışılabilir.

İllüzyona yer veren biçimsellik

Gürman'ın uyarlamacı ve yazar olarak sağladığı başarıyı, yönetmenliği tamamlıyor. Dinamik ve cesaretli bir yorumun getirdiği sahne plastiğinin dekor, müzik, ışık, hareket ve kostümle kaynaşması alışılmışın dışında illüzyona yer veren biçimselliğiyle çarpıcı bir bütün oluşturuyor. Özellikle müzik ve dekorun sahnedeki yaşamın bir parçası haline gelmesi çok güzel. Bu bütünleşmede Tongur, Özkönü, Güldağları, Tezcan ve koreografinin katkıları yadsınamaz.

(Cumhuriyet, 18 Şubat 1987)

DEĞİŞİM

İlk akla gelen soru, bir yapıtı öykü dilinden tiyatro diline aktarırken doğacak sorunlar bir yana, Kafka gibi olağanüstü düşlem, imgelem gücü olan bir yazarın söylemini, evrenini, tüm çelişkiler ve çıkmazlarıyla birlikte, sahnede görselleştirmek sorunu. İkinci soru -ki en azından brincisi kadar önemli -bu yükün altından Taner Barlas'ın oyuncularının kalkıp kalkamayacağı.

Önce şunu belirtmek gerek: Steven Berkoff da, Ahmet Levendoğlu da sorunların ayrımında olarak girişmişler cüretli çalışmalarına. Berkoff çözümü "oyunu alabildiğince biçimci bir yaklaşımla uyarlama ve yönetme" yolunu seçmekte bulmuş. Ahmet Levendoğlu aynı yolu benimsemiş olacak ki özgün metne, biçim ve içerik açısından, genelde sadık kalmış. Ayrıca Levendoğlu başka bir riski de göze aldığıнын bilincinde: "Oyunu tiyatrolarımızda genel olarak geçerli olan oyun üretme biçim-anlayışına uygunluk göstermiyor. Kafka'nın olağanüstü düşleni, alışılmış tiyatro kalıplarını taşıyor; çözümlemede, görüntüleme-de zorlu sorunlar getiriyor."

İki bölümden oluşan oyunda sahne iki ayrı uzama bölünür: Böcekleşen Gregor'un odası ve ötekilerin alanı olan ev. Uzamlar yer yer birbirleriyle kesişirler, aralarında karşılıklı ilişki oluşur; ama çoğunlukla Gregor ve diğerleri birbirlerini görmezler, yalnızca seyirci görür onları. Gregor'un odası ailenin bulunduğu yere göre daha yüksekte bulunur ve madeni çubuklardan yapılmış bir kafesi andırır. Çubuklar aynı zamanda giderek böcekleşen Gregor'un sürünerek tavana tırmanmasına, tavan-dan sarkmasına yardımcı olur. Ailenin, hizmetçilerin, kiracıların uzamı evin çeşitli odalarını kapsar. Burası Gregor'a yasaktır. Böcek -insan ne zaman ailesinin alanına girmeye kalksa büyük bir tepkiyle karşılaşır ve kendi kafesine dönmek zorunda kalır. Evdeki nesneler en aza indirgenmiştir; Üç tabure, aksesuar olarak kullanılan bir sopayla üniforma ceket. Oyunda geriye

kalan her şey mimle verilir, olaylar sessel ve görsel olarak aktarılır seyirciye. Örneğin ailenin sevinci, kederi, korkusu, takınılan birtakım pozlar, dondurulmuş durumlar (fotoğraf çektirircesine) aracılığıyla verilir. "Yüzler maskeleyir", devinimler kırıklaşır. "Canlı kuklalara" dönüşürler, kendi küçük çıkarları dışında hiçbir şey düşünemeyen birer insan takliti olurlar. Oysa giderek "yaratık" gözüyle bakılan Gregor'un devinimi diğerlerine göre daha açık seçiktir, klişeleşmemiştir. Çünkü Gregor, bedeninin hızla böcekleşmesine karşın halen düşünebilmekte ve bu yetisini yitirmemek için ölesiye bir savaşımla vermektedir. Kafesinden olup biteni gözler, konuşulanları dinler, kendini anlatmaya çalışır, tepki gösterir vb.

Kişilerin hem anlatıcı hem de oyuncu oldukları oyunda sık sık geriye dönüşlere başvurulur. Zaman değişimleriyle çoğunlukla kişilerin durumlarındaki değişimlerle verilir. Kiracılar gibi aile de bir koro gibi çalışılmıştır. Her iki öbeğin kişileri birlikte düşünüp karar verirler, devinimleri de hep aynı çizgidedir. Bu durum Gregor'un tek başınalığını bir kez daha vurgular. Gregor birlikte yaşadığı insanların saplantısal bir biçimde sarıldıkları tutumlarının, özlemlerinin, -küçük burjuva düşlerinin- tutsağı olmuştur. Aslında onu böcekleşmeye götüren, yöneten ve yönlendirilenlerin oluşturduğu böcek-toplumu ta kendisidir. Sahnede ailenin yer yer böceğin devinimlerini yansıtmaması, bir başka deyişle, kendi devinimlerini Gregor'unkilerle özdeşleştirilmesi, bu gerçeğin imgesinin tiyatrodaki başarılı bir biçimde görselleştirilmesidir.

"Değişim"in tiyatroya uyarlanması doğal olarak yapıtın oldukça uzaklaşılmasına neden olmuş. Gerçek dışıyla gerçeğin, olağanüstüyle olağanın içiçe bulunduğu Kafka evrenini tüm çıkmazlarıyla sahnede yansıtabilmek zaten olanaksız gibi bir şey. Steven Berkoff'un başvurduğu imgelerle beslenen biçimci yol da yazarı ancak genel ve kaba çizgileriyle verebiliyor. Burada Taner Barlas'ın dışındaki oyuncuların amatörliklerini unutmamak gerek. Yapıt üzerinde uzun süre çalıştıkları hemen belli olan oyuncular, tüm çabalara karşın, ne yazık ki rollerinin üstesinden gelememişler. Öte yandan, "koreografik tepkiler,

tutumlar, donuk devinimlerle" verilmeye çalışılan durumların uzantısı olarak yüzlerin, seslerin de aynı biçimde kullanılması gerekirdi. Oysa bunlar daha çok doğalcı kalıyor ve oyunu zayıflatıyor. Aynı bağlamda ışık ve ses etmenleri de daha bilinçli, ağırlıklı olarak değerlendirilebilirdi. O zaman çeşitli öğeler arasında bir bütünlük sağlanır, oyun da daha çarpıcı, etkileyici olurdu.

Her şey bir yana, Taner Barlas Mim Tiyatrosu'nun girişimi kutlanması ve desteklenmesi gereken bir eylemdir. Tiyatrolarımızın genel görünümünün pek parlak olmadığı şu günlerde maddi ve manevi tüm güçlükleri göze alarak, genç ve gönüllü insanlarla, ciddi ve disiplinli bir çalışmaya koyulmak bile kendi içinde büyük bir başarıdır, tiyatro adına umut vericidir. Bu atılım, topluluğun gelecekteki etkinliklerine bir cesaret kaynağı oluşturması ve yapılacak çalışmalarda her zaman bir öncekini aşarak daha güzele, daha doğruya gitmesi bakımından önemli bir adımdır. Taner Barlas Mim Tiyatrosu'nun çalışmalarını, tüm engelleri aşarak, sürdürebileceğini umuyoruz.

(Gösteri, Mart 1987)

"ÖNEMLİ ADAM"

İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun yeni mevsimi açan ilk oyunu "Önemli Adam" edebiyatımıza (50'li yıllarda) şiir ve öyküyle giren Sabahattin Kudret Aksal'ın, tiyatrosunu da şiirle sürdürdüğünü kanıtlıyor.

İlk kez Ankara Devlet Tiyatrosu'nda (Yeni Sahne 1983) oynanan Önemli Adam, Aksal'ın "Gerçekçi tiyatroya yaslanmayan", özgür ve çağdaş biçim kaygısını yansıttığı kadar, kısa replikler içinde, ustaca değerlendirdiği psikolojik öğeleri de yansıtıyor. Sosyal yaşamın güncel sorunlarına değinmeyi de ihmal etmeyen bu öğeler, yeter ki, oyunun biçimsel düzeni içinde, seyirciye aktarılabilsin.?

Önemli Adam, yüzyıla varan uzun bir zaman kapsamı içinde yaşamlarını sürdürmüş, çok yaşlı bir çiftin gerçekleştirmemiş farklı özelemlerini ve sonsuz bekleyişlerini sergiliyor. "Önemli adam" olmak, aranmak, önemli görevlere çağrılmak için 50 yıldır telefon başında bekleyen "erkek"ın kurduğu hayallere karşın, mutluluğu daha gerçekçi, daha basit bir yaşam düzeninde arayan "kadın"ın, karşılıklı bir sevgi ve saygıya dayalı öyküsüdür bu hüznün ve şiir yüklü.... "Şiir, dilin içinde bir başka dildir", diyor Aksal ve devam ediyor: "İlk çağın büyük ustalarından son çağdaşa değin günümüze kalan, ya da yarına kalacağı umudunu veren oyunların çoğunda iki niteliğin varlığı açıkça görülüyor. Bunlardan biri sözün şiir yoğunluğuna ulaşması, öbürü ise, kişilerin de, kurgunun da, biraz gerçek dışı, büyük boyutlara ulaşmasıdır ki şiirin bir ilkesinden başka bir şey değildir bu da."

Bize yer yer S.Beckett ile Ionesco'yu anımsatan "Önemli Adam"ın usta bir kuyumcu titizliğiyle işlenmiş dilinde bu şiiri zevkle dinliyoruz. Oyunu yöneten Kemal Bekir'in rejisi gibi, Etem Özboran'ın dekorunda ve Hale Eren'in kostümlerinde de

gerçek dışı kurgunun çağdaş bir bütünlük içinde gerçekleştirildiğini görüyoruz. Benim tek sakıncalı bulduğum, oyunun dinamizmi içinde hızlı yürütülen konuşmaların ve kreşendo halinde verilen müziğin replikler arasına serpiştirilmiş psikolojik nüansların, taşlamaların, yakınmaların seyirciye gereğince aktarılmasına engel olması, oyunun bütünündeki şiirsel havayı da, yer yer zedelemesi olasılığıdır. Bunun dışında Kemal Bekir ve yardımcıları, uyumlu bir düzen, çağdaş bir yorum içinde zevkle izlenen bir aşamayı gerçekleştirmişlerdir.

Oyuna gelince: "Erkek"de, Ahmet Uğurlu, "Kadın"da, Ülkü Duru, oyunun iki önemli kişisini başarıyla canlandırıyor, yaşlı karıkocada (Gençlere taş çıkartacak hızlı bir tempo içinde) dipdiri bir oyun ve tertemiz bir diksiyonla inandırıcı tipler çiziyorlar.

(Güneş, 18 Ekim 1987)

ŞŞŞT....

Biz, okurluğa adını çöğünluk Varlık yayınlarıyla atan kuşak, İstanbul'u biraz da Sait Faik'ten öğrendik, Sait Faik'le sevdik. O günlerin yeri doldurulamayan okul etkinliklerinden edebiyat matinelerinde tanıdık Sait Faik'i. Hep bir koyu renk, galiba neftiye çalan, pardösüsü ile okulun toplantı salonundaki sahneye otururdu. Masanın hemen yanı başına. Nedenini bilmiyorum, öykülerini kendi okumazdı. Onun yerine Şükran Güngör okurdu. Biz öyküyü dinlerken, Sait Faik de bir yerlere dalıp gitmiş gibi görünen mavimsi bakışlarını üzerimizde gezdirdi.

Evet, bizler İstanbul'u biraz da Sait Faik'in kalem suyu hürmetine sevdik. Bugün İstanbul'a doluşan kalabalığın İtalyan mobilya merakına karşılık, tahta masalı kır meyhanelerini seviyorsak, onlara okşayan bir hoşgörüyü bakmasını biliyorsak, bu masaları bize Yanakımu'nun ayırdığını duyumsamamızdır. Hele örtüsü gazete kağıdından ise...

Savaş Dinçel, Sait Faik'i ve Sait Faik'in insanlarını getirmiş sahneye. Bu, ne yazarın yaşamını anlatan bir oyun, ne de bir öyküsünün oyunlaştırılmış biçimi. Savaş Dinçel, "Ben ancak 'öyle bir Sait Faik ' dünyası anlatmaya çalıştım yaptığım kolajla" diyor. Macit Koper de "Sahneye fırlamış bir oyuncuyla ona dışardan bakan bir yönetmen, Sait Faik'i tiyatrocu diliyle tartışmaya başlamışlar" diye tanımlıyor çalışmalarını.

Dinçel ve Koper, bu tartışmayı Özhan Özdil'in ya da Sait Faik'in kalem, kağıt, martı ve bir laterna esintili dünyası içine oturtmuşlar.

Burgaz'dan başlayıp "Tünel" üzerinden Taksim'e uzanan, oradan Atikali, Zeyrek, Şişhane yokuşu yoluyla tamamlanan bir turda balıkçısı, martısı, meyhanesi, sanatçı dostları, sıradan insanları, sıradan hayvanlarıyla bir tamam Sait Faik yaşamı, Sait Faik dünyası seriliyor önümüze.

Tek kişilik oyunların söz yığını tuzaklarına, kalabalıklarda yalnızlığı, yalnızlığında kalabalıkları yaşamış bir sanatçının anlatımında saplanabilecek statikliğe düşmeden kotarmışlar Savaş Dinçel ile Macit Koper. Çisentili akşam karanlıklarında gerçekten bir tiyatro dekoru gibi görünen Beyoğlu (hele o eski

Beyoğlu) boyunca o dans eden lambalar (dönüp bakıverecekmiş gibi yapıp da dönmeden seke seke giden tanımadık kız) ile yapılan yürüyüş, tek başına alkışa değer.

Oyun ya da tartışma ya da dertleşme ya da paylaşım bir "Şşşşt" ünlemiyle bitiyor. Gecenin karanlığında Şişhane yokuşunu tırmanan Sait Faik'in arkasından gelen bir "Şşşşt" çağırısı. Sait Faik de biliyor o saatte, o semtte kimsenin kendisine "Şşşşt" diye seslenmeyeceğini. Ama yine biliyor ki, insanı seviyorsak, insana, dahası sevgiye inanmışsak, "Şşşşt" diyen birileri mutlaka çıkacaktır, çıkmalıdır.

Gidin izleyin "Meraklısı İçin Öyle Bir Hikaye"yi. Ama tiyatroya gider gibi değil. Lacilerinizi giyip gözlüklerinizi takarak değil. Aylardan Nisan'sa, "Şimdi Sevişmek Vakti" ise, tiyatro seyircisi gibi gitmeyin, işinizi asarak, okulunuzu asarak gidin, bu yaşam-kaçkınının dünyasını bir okul kaçkını olarak paylaşın. Tiyatrodan çıktığınızda arkanızda "Şşşşt" diye bir ses duyacaksınız....

(Milliyet Sanat Dergisi, 15 Nisan 1988)

ÇAĞDAŞ TİYATRODA YÖNETMENİN YERİ

Çağdaş tiyatrodaki aktörün yerini incelerken, (Gösteri, Mayıs 1988 sayısı) tiyatronun yatay ekseninde bulunan yazar, oyun metni, dekor, kostüm, ışık, ses düzeni, müzik, seyirci öğelerinin tiyatro sanatının tarihselliğini oluşturduğunu, aktörün ise bu öğelerin dışında dikey eksenin uzamsal ve zamansal sürekliliğini gösteri alanına taşıyan, tiyatro sanatının tarih bilincini oluşturan özgürleştirici bir öğe olduğunu belirlemeye çalışmıştık.

Buna göre aktör, tiyatronun dikey ekseninde işlevsel olan taşıyıcı öğeleri özgürleştirdiği oranda, dikey eksenin tek yaratıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa tiyatro sanatının yapısını belirleyen dikey ve yatay eksenler arasındaki bütünlüğün sağlanması, her iki eksenin işlevleri üstünde bir üçüncü işlevin devreye girmesiyle mümkün olacaktır.

İşte her iki eksenin işlevleri bağlamında, üçüncü bir işlevi devreye sokan, ona tasarlananın ötesinde anlamlar yükleyen kişi ise tiyatro yönetmenidir.

Tiyatro sanatının gelişim evrelerinde yönetmenin yeri çok yenidir, çok yeni olmasına karşın çok da özeldir. Tiyatronun yatay eksenine bir kez daha göz atacak olursak, oyun yazarından seyirciye kadar sıralanan öğelerin arasında yönetmene yer bulmamız olanaksızdır. Çünkü yazardan seyirciye kadar sıralanan her öğe, kendinden bir önceki öğenin bağlamında anlaşılabilen bir düzeni ortaya koymaktadır. Dikey ekseninde ise özgürleştirici özellikleriyle, dikey eksenin yaratıcı öğesi olan aktör bulunmaktadır. Buradaki her öğenin anlamı, yaşadığımız anı hem geçmişe, hem de geleceğe taşıyan aktörün (şimdiki zamanı)nın içindedir. Buna göre tiyatro yönetmenini dikey eksenin düzeninde de arayıp bulmamız olanaksızdır.

Tiyatro sanatı, tiyatro yönetmenine olan gereksinimini, 20. yüzyılın insanlığa taşıyıp getirdiği yaşamsal, yaşamsal olduğu kadar da evrensel bir kaosun içinden ayıklayarak sağlamıştır. Bir bunalım çağı olan yirminci yüzyıl, kendinden önceki yüzyılların bilgi birikimleriyle, gittikçe hızlanan toplumsal değişiklikleriyle soluk soluğa kopup geldikleri ve burada tıklandıkları bir yüzyıldır... Bu nedenledir ki tiyatro yönetmeninin işlevi, tiyatro

sanatını vareden eksenler arası bir işlevdir ve tiyatro yönetmeni yirminci yüzyıl insanının her an parçalanmış bütünlüğünü yeniden bütünlemeye dönük bir sanatın bence tek bireysel yaratıcısı olma özelliğine sahiptir.

Çağımız tiyatrosu fiziksel faaliyetin yanı sıra zihinsel faaliyetle de donanımlı yorumcularını aramaktadır. Şimdiye dek aktörün fiziksel faaliyetini ancak yaratım anında zihinsel faaliyete dönüştürmesi, onu kendi dışında kalan öğeler arasında kurulması gerekli zihinsel faaliyetlerden zaman zaman uzak bırakmıştır. Bu uzak kalış, aktörü şimdiye dek dördüncü duvar olarak tanımlanan ve yatay eksenin tamamlayıcı son ögesi olan seyirciyi, seyirciyle birlikte aşarak özgürleştirmekten yoksun bırakmıştır.

İnsanla birlikte, insanın yaratıcı zenginlikleriyle aynı oranda gelişen tiyatro sanatının çağımıza kadar ulaşan değişim ve gelişiminde kendini bütünleyemeyen dizgesel eksikliği, ancak yönetmen fenomenini yaratmasıyla birlikte çağdaş bir anlam kazanmıştır. Çağdaş anlam, tiyatro sanatının çok sesliliğidir. Yönetmen, yatay ve dikey eksenler arasındaki bütünlüğü sağlayan, ona kültürlerarası bir içerik kazandıran, önce oyun yazarından kopan oyun metninin yan anlamlarını tiyatro deneyen görsel zenginliğin asal yapısının içine taşıyarak, dilsel özü eylemsel öze çeviren bir yaratıcıdır.

Özellikle yirminci yüzyılda, aklın boyutlarındaki zenginleşme ile zihinsel faaliyetin algılama gücü, insanın günlük yaşam biçimi tekniğini, günlük yaşam üstü biçimi tekniğinde aramaya yöneltmiştir.

Tiyatro yönetmeni öncelikle bu yaşamsal boyut değişikliğinin araştırmacıdır. Yirminci yüzyılın hemen başlarından itibaren, tiyatronun tözsel yapısı içinde birbiri peşisıra yetişen ve ilk aklı gelen A.Antoine, D. Belasco, Stanislavski, Gordon Craig, Meyerhold, Vaktangov, Louis Jouvet, Boris Zakava, Ervin Piscator gibi tiyatro yönetmenleri, bu önlenemez değişimlerin taşıyıcıları ve yorumcuları olmuşlardır.

Tiyatro yönetmeni bir düşündürür ve bir düşünürün yaratıcı faaliyetlerini güçlendiren diğer sanatsal yaratım alanlarında özgün boyutlar yakalayan ve bunları en geniş anlamlarıyla insanın açıklamasında kullanan bir fenomendir. Bu bakımdan insanı tümüyle sanatsal bir nesne olarak karşısına alır ve onu ondan bağımsız bir nesne olarak gözlemler.

Yukarda adlarını sıraladığımız hemen aynı çağın ortak tiyatro düşünürleri ve yaratıcıları olan yönetmenler, aynen tiyatroyu vareden dikey ve yatay eksenleri arasında kurulan iç bağıntılar örneği, kendi aralarında kurdukları düşünsel bağıntılar aracılığıyla tiyatronun artı değerlerle yüklü eksenler üstü görüntüsünü gösteri alanlarına getirmişlerdir.

Özellikle günümüz tiyatrosunu etkilemiş olan A.Artaud ve Brecht gibi sanatın bütün boyutlarını özümlemiş düşünür yönetmenler, sahnelere yalnızca insanın yaşamsal sorunlarını değil, o yaşamsal sorunlara çözümleyici ve dönüştürücü anlamlar getiren düşünsel başkalaşımalar da getirmişlerdir. Bu başkalaşımların oluşturduğu yeni insan, kendi özünden doğurduğu günümüzün düşünür yönetmenlerini, kendi özüyle bir hesaplasmaya ve bu hesaplasmının sonunda da bir başka üst çizgide yenilenmeye götürmektedir. Örneğin Brecht'in, insanı imgeleminden süzülüp gelen kendine özgü düşünsel çizgisinde açıklamaya yönelik yöntemini, günümüzün bir başka önemli düşünür yönetmeni Peter Brook, insan sorunsalını Brecht'in bıraktığı uçtan ele alarak, insanın tiyatro sanatına bakış açısını genişletip derinleştirecek biçimde irdeliyor ve şu sonuca varıyor: "Bazı görüşlere göre Brecht, örnek olarak tehlikelidir. Shakespeare hiç bir zaman seyircinin zekasından, toplumsal konumundan Brecht'ten daha az söz etmezdi. Fakat aynı zamanda seyircinin kişiliğindeki bilinmeyen, akıl dışı derinliklerden de büyük bir yoğunlukla söz ederdi."

"Brecht bana aynı zamanda, akıl ile duygu arasında bir seçenek istediği için tehlikeli görünür. Her iki düzlemde de aynı şekilde uğraşmak, yetişkin bir insanın bütün olgun işlevlerine aynı anda yönelmek bana olası geliyor..."

"Aristoteles'teki katarsis düşüncesi de yanlış anlaşılmıştır. Sanırım Aristoteles'in duygulardan arınma düşüncesi, Satorinin duygu ve aklın, kavrayışın ani bir eyleminde kristalleştiği, en yüksek duygu ve akıl yoğunluğuna ulaştığı yerdeki (zen) düşüncesine benzer."

"Benim (Lear) sahnelememde söz konusu olan ise ilk bakışta Brechtvari görünmesine karşın, yalnızca çok yüzeysel anlamda bu çizgide olmasıdır. Oyun toplumsal, entellektüel ve duygusal olarak seyirciyi algılama yetisinden arındıracak, ama bununla birlikte yoğunlaştıracak biçimde ortaya kondu. Bu da bütün düzlemlerde aynı zamanda öznellik ve nesnelliğin bütün-

cül bir algılamada kaynaşacağı bir etkiyi amaçlıyordu. Benim son hedefim, Artaud'un anladığı anlamda, en kısa zaman aralığında ve en büyük yoğunlukta bir yaşantı-seyircinin aynı anda özdeşleşmesi ve yabancılaşmasıdır... Bu da seyircinin midesine bir yumruk atıp, aynı anda ona kendi tepkisinin bir fotoğrafını göstermeye benzer..." (Theater 1985, Çev: Sibel Arslan)

Bu yazıda da açık seçik anlaşıyor ki, Artaud'dan Brecht'te, Brecht'ten Brook'a, Brook'tan ise yine Artaud ve Brecht'te yönelen düşünsel dolaşım ve bu düşünsel dolaşımın Brook'un yorumladığı oyunlara yansıması, geçen zaman diliminde insan aklının nasıl "konstrüktif" düşünce biçiminden "dinamik" düşünce biçimine yöneldiğini göstermektedir.

Antik çağdan bu yana geliştirilen çeşitli düşünce disiplinleri insanı hep "konstrüktif" düşüncelerin doğrultusunda ele alıp açıklamaya çalışmıştır. Brecht'in bu tür açıklamalar doğrultusunda geliştirip ortaya koyduğu insan varlığı, sahnede gördüğü şeyle özdeşleşmeden ona yabancılaştırılan ve bu yolla yabancılaştığı şeyi algılayan insan varlığıdır. Oysa Peter Brook'un düşüncesi Artaud'un anladığı anlamda insanı bütüncül kılan bir görüşten yola çıkarak, insanı açıklamaktır. Bu da "seyircinin aynı anda özdeşleşmesi ve yabancılaşmasıdır..." Çünkü özdeşleşme bir anlamda duyguları kuram haline getirmektir. Yabancılaşma ise sanatsal nesneye, aklın süzgecinden geçirilmiş bağımsız bir özne olarak dışardan bakıp duygulanım kuramını duyguların diline çevirmektir. Ne var ki, bir algılama eyleminin olmadığı yerde diğer bir algılama eyleminin oluşmasından söz edilemez...

Bu yaklaşım doğrultusunda sahnesel uygulamasıyla Peter Brook, "dinamik" düşüncenin yani insan varlığını meydana getiren dikey ve yatay eksenlerin öğelerinin, bütüncül bir uyum içinde yaşamsal görüntülere yönelebileceğinin yöntemini getirmeye çalışmaktadır. İnsan varlığını meydana getiren dikey ve yatay eksenlerin öğeleri nasıl insan varlığını bütünlemeye yönelik bir işlevle yükümlü iseler, tiyatro sanatının varlığını meydana getiren dikey ve yatay eksenlerin öğeleri de tiyatro sanatının varlığını bütünlemeye yönelik işlevle yükümlüdürler. Bu nedenledir ki insan varlığı, tiyatro sanatıyla organik birliktelik içindedir, yine bu nedenledir ki tiyatro sanatı bir yaşam biçimidir ve tiyatro yönetmeni ise bu yaşam biçiminin yaratıcısıdır...

Günümüz tiyatrosunda yönetmene bu ayrıcalığı tanıyan şey, insanın kendisine daha derinden, daha bilinmezliğini çözümleyici, daha da anlamlandırıcı bir gözle bakmaya başlamasıdır. Bu bakış açılarının çeşitliliği, getirdiği yorumların boyut zenginliği, başlıbaşına bir eylemler dizisidir. Tiyatro sanatı bu yoğun görüntüleri saptayıp onu sanatsal bir yaratım düzeni içinde açıklamaya çalışan anlatım zenginlikleriyle kendini donatmak zorundadır. Örneğin tiyatro antropolojisi böyle bir zorunluluğun ortaya çıkardığı yeni bir araştırma alanıdır. Yine örneğin yenilerde, bu araştırma alanına, insanın özüyle ilgili değişik konular getirilmiştir. Hemen akla gelenlerden üçü, biyoloji, etoloji ve nörolojidir. Özellikle nörolojinin, insan davranışlarının enerji alanlarını yönlendirici ve taşıyıcı nitelikleri açısından, aktör çalışmalarına yenileyici katkılarda bulunabileceği ilk akla gelen yönüdür. Belki de zihinsel faaliyetlerimizin anlattıklarını nörolojinin diliyle çözümleyebileceğiz.

Bütün bu ve buna benzer oluşumları içinde barındıran ve ortaya çıkardıkça da insana taşıyan tiyatro sanatının eksenler üstü kurgulayıcısı ve bireysel yaratıcısı yönetmendir diyoruz... Tiyatroda özgürleşmenin imgelerini taşıyan şeyin tiyatroyu var eden öğelerle yönetmen arasındaki iletişim ve etkileşimden kaynaklandığını belirlemek istiyoruz... Böylece yönetmenin kişiliğinde bireysel yaratıcısına ulaşan günümüz tiyatrosu, kendi doğası içersinde kendini sürekli yenileme aşamasına da gelmiştir...

Bu aşamada tek boyutluluktan kurtulmuş insanın, fiziksel ve zihinsel faaliyetlerinin bütünlüğünde, günlük yaşam üstü biçimi tekniğine uygun, uzam ve zaman araştırması ve yorumuyla insan varlığına yeni anlamlar ve anlatım olanakları sağlayan, kuramsal ve uyumsuz tiyatronun tek önemli ve vazgeçilmez öğesi haline getirilen oyun yazarının tekelinden arınmış, evrensel insanın toplam yaratılarının araştırılıp yansıtıldığı bir olanaklar alanı olma özelliklerine sahip çıkan günümüz tiyatrosu, belki de bu içerikle bir üçüncü tiyatro ortamında alternatif tiyatroyu var edecek bir potansiyeli gündeme getirecektir.

Son söz olarak hemen kendimize dönersek, şu anda Türk tiyatrosunun içinde bulunduğu sancılı durum, bir geçiş döneminin kargaşasından kaynaklanmaktadır. Bu kargaşanın temeli yenilenmek isteyen insanımızın -özellikle genç insanımızın-

hızla kabuk değiştirmeye yönelik çağcıl direncidir... Belirtmek gerekir ki, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarının üç yıldan beri uyguladığı mayıs ayının gençlik günleri, çözüm arayan sanatsal ve tiyatrosal sorunların izlenip tartışıldığı bir forum özelliği göstermektedir. Gençlerin sorumluluk yüklenerek becerilerini sergiledikleri, kendilerini birey olma yolunda sınamadan geçirdikleri, özveri dolu bir dayanışma örneği verdikleri, Şehir Tiyatrolarının onlara açmış olduğu bu bilinç yapıcı alan, boyutları gittikçe genişletilebilecek araştırıcı, özümleyici üretim biçimiyle yaratıcı bir okul olma aşamasına gelmiştir.

Bu bilinç yapıcı faaliyetler, sanırım bugünden yarına, Türk tiyatrosuna yaratıcı sanatçı ve yönetmenler yetiştirecek bir potansiyeli içermektedir...

(Gösteri, Haziran 1988)

"OYUNUN OYUNU"

Evvela böyle Bir komediyi, repertuara atabilmek cesaretini gösteren aziz dostumuz, Genel Müdür Prof. Raik Alınışık'la, İst. Dev. Tiyat. Müdürü Zafer Ergin'i kutlamak gerekir. Bu ifadeyi biraz eksik kullandık. Tasrih ve tavih edelim. (belirtme ve düzeltme). Bugüne kadar, Devlet Tiyatroları'nda nice komedi seyrettik. Çoğu , güzel ve zarıftı. Oyunun oyunu adlı komedinin bir başka özelliği ki bizim açımızdan son derece önemlidir Devlet Tiyatrosunun bir tabuyu (yasak edilen) yıkmasıdır.

Bu, gerçekte bütün yönleriyle bir başarıdır; bir yürek meselesidir. Sanatı özellikle tiyatroyu-çatık kaşlı ve mutlak giyimli olarak gören, düşünen bazı tutucu çevreler, bu oyunda bütün güzellik ve zerafetini sergileyen, bu iki özelliğini de oyunuyla güçlendiren sanatçılarımızı, yöneticileri, yönetmeni eleştireceklerdir. Harekete geçecekler ve mutlak bir kurban arayacaklardır. Temennimiz yanılmış olmamızdır. İnşallah onlar da sanatın gerçek sanatın müstehcenlikten ve iğrenç pornografiden tamamen uzak olduğunu düşünürler, bizim de endişemiz boşa çıkar...

Gelelim Oyun'a

Bütün tiyatro oyunlarında seyirci, daima sahnenin ön tarafını, salona açık olan kısmı görür, olayları burada izler. Ağlar, güler, sıkılır, vb... vb. Velhasıl nice çelişkili duygu, düşünce ve yorum bu mekanda gördüklerine göre yapılır. Seyirci, bu oyunun oyununda sahnenin arkasını "oyunun" hangi şartlar altında, sahneye çıkarıldığını gördü. Bunun yanında, duygu yönünden nice çelişkiler de yaşadığı oldu. Sahnenin önünde gördükleriyle, kuliste yaşanan olaylar, birbirinden çok farklı olduğunu da anladı. İnsan kalplerini dolduran nice duygunun perde arkasında da, var olduğuna tanık oldu. Sahnede yaşanan olaylar bir "gibi yapmak"tan öteye geçmez. Sahnede kimse ölmez, ama ölür gibi yapar; kimse aşık olmaz, ama aşık gibi yapar. Kuliste tam gerçekten yaşanan, rol alanlar, kulise girdikleri an, oyuncu kimliklerinden sıyrılarak gerçek kimliklerine bürünürler. Bu oyunda bunu izledik.

Oynayanlar

Oyunda müthiş bir dinamizm var... Öyle bir sürat ki, bir saniyelik gecikme, yanlış bir adım zamansız bir replik, bu oyunun, akıl almaz temposunu hemen düşürür. Ve bu hız, bu dinamiğin yarattığı olanca güzellik, bir an içinde değerini yitirir. Yönetmen Chris Harris, ancak saniyelerle çerçevelenen bir düzen içinde, olağanüstü bir sonuca ulaştı.

Sanatçılara gelince... tam bir ekip oyunu. Birbirine, repliğiyle, oyunuyla destek olan, omuz veren, güçlendiren sanatçılardan oluşan bir kadro.

Bu arada çok değişik bir kompozisyonda seyrettiğimiz Meral Oğuz'un çizdiği sarışın geri zekalı koket tipi, kolaylıkla oynanacak bir rol değildir. Biraz dengenin bozulması, bir hareketin zamansızlığı bir repliğin gerektiği gibi söylenmemesi, bu zarif, şevimli, yorumu da, oyunu da çok zor olan tipi, adileştirebilirdi. Özlenen yok olur, ortada sadece çıplaklık kalırdı. Meral Oğuz, mevzun vücut yapısı, güzel yüzü ve son derece başarılı oyunuyla, bütün bu tehlikeli virajları kolaylıkla dönmesini bildi.

Bütün sanatçıları yürekten kutlamak isteriz. Dekorları çizen Ethem Özbora'yı, kostümleri hazırlayan Hale Eren'i, ışık düzenini yapan Ayhan Güldağlar'ı ve nihayet oyunu mükemmel bir Türkçeyle dilimize çeviren Lale Eren'i velhasıl herkesi tek bir vücut olarak kucaklar ve kutlarız. Ve Prof. Raik Alınacı dostumuz da, bu yürekli davranışından gene "alını açık" olarak çıkmıştır.

Bütün tiyatro sevenlere ve tiyatroyu gerçek sanat olarak düşünen bütün seyircilere tavsiye ederiz.

(Son Havadis, 28 Ekim 1988)

"PEYNİRLİ YUMURTA"

Devlet Tiyatrolarının Ankara Oda Tiyatrosu sahnesinde iki kişilik bir oyun sergileniyor: Peynirli Yumurta, Macar oyun yazarı Ferenc Korinthy'nin eserini dilimize F. Çiğdem Öztep çevirmiş. Sahneye koyan Cünyet Çalışkur. Devlet Tiyatrosunun bu genç oyuncusu ilk reji çalışmasında çok başarılı. Özellikle deneyimli dekor sanatçısı Erkan Kırtunç'la gerçekleştirdikleri dekor çalışması oyunun anlamı ile bütünleşmesi açısından son derece işlevsel. Bu işbirliğini kutlamak gerekir. Oda Tiyatrosu'nun o küçücük sahnesinde altı makaralı ve parçalı bar tezgahı oyunun dönemeçlerini vurgulayacak biçimde katlanıyor, yer değiştiriyor. Böylece hem oyuna bir devinim kazandırılmış, hem de tekdüze olması olası bir uzun diyalogda atağa geçme, savunma, karşı atak, dengelenme gibi noktalar vurgulanmış oluyor.

Rejinin başarısında oyuncuların katkısı büyük. Selçuk Yöntem-Zeynep Eronat ikilisi oyun boyu kesintisiz süren karşılıklı konuşmayı anlamla donatmayı başarıyorlar. Oyunda ilgiyi çeken bu iki kişinin karakter derinliğinden çok, genelde insanın zeka ve duygu boyutlarını ele veren konuşma örgüsü. Selçuk Yöntem sesini kullanmada usta. Zeynep Eronat da tavırlarına ifade yüklemeyi biliyor.

Tiyatro çok yönlü bir sanat. "Tiyatrodan ne beklersiniz?", sorusuna kolay kolay kapsamlı bir yanıt bulamıyor insan. Ya da birbirinden farklı birbirini bütünleyen birçok yanıt buluyor. Kimi oyunda insanın acısına tanık oluyor, acıyı içinde duyuyor, duyarlığının keskinleştiğini farkediyorsunuz. Kimi oyun insan zaafı karşısında düşünmenizi, hatta yargıya varmanızı sağlıyor. Kimi oyunda kendimizi, kimisinde karşımızdakini daha iyi anlıyor, daha çok sevmeyi öğreniyoruz. Kimi oyun bilmediğimiz gerçekleri tanıtıyor, kimi oyun düşlerimizi besliyor. Öte yandan bir oyunun oyunsuluğundan alınan tadı, gerçeği yansıtmamasından gelen anlam yükünden ayırmak olası değil. "Peynirli Yumurta" gibi, önemli bir gerçeği, anlamlı bir öneriyi sunar görünmeyen bir oyunu bunca sevimli yapan nedir, sorusu takılıyor insanın aklına. Çünkü sahnede bize sunulan, sıradan bir kadın-erkek ilişkisinin öyküsüdür. Hatta

epeyce kullanılmış, yıpranmış bile sayılabilir bir öykü: Gecenin geç bir saatinde küçük bir kahve-bar karışımı yere gelen erkek müşteri kadın tezgahlarla bir gecelik bir beraberlik yaşama eğilimindedir. Kadın da Erkek de bu türlü karşılaşmalarda ele alınan kalıplaşmış tiplerden farklı yönleri ile yaşama başlarlar karşımızda. İkisinin de seyircide duygular ve özlemler uyandıran bir incelikleri vardır. Konuşmalar zekice, sözcükler anlamlı, davranışlar duyarlıdır. Tahmin edilebileceği gibi bu hoş ilişki giderek gerçek bir sevecenlik üretecek, hatta sevgiye dönüşecektir. Böyle özetlendiğinde öykümüzün ucuz bir romantizm koktuğu söylenebilir. İnsan ilişkilerinde sevecenliğe, anlayışa duyduğumuz özlemi doyuran bir yapay gerçekle avutuluyoruz kuşkusuna düşebiliriz. Oysa oyunu dikkatle izlediğimizde kuşkularımızın yersiz olduğunu hissediyoruz. Çünkü oyun çekiciliğini gerçeklik iddiasından değil, diyalogun düzenlenişindeki ustalıktan alıyor. Bu iki kişilik oyun öncelikle hünerli bir karşılıklı konuşma gösterisidir. Genellikle iki kişilik oyunların ortak özelliği olan, konuşmayla tahtıravalli oynamanın tadını üretme tekniğinden yararlanılmıştır. Bu tahtıravalli oyununda denge bir taraftan öteki tarafa doğru bozulur ve düzelir. Seyirci kendini aynı oyuna kaptırmış, denge bozma ve yeniden kurma cambazlığının keyfine dalmıştır.

Ancak, Ferenc Korinthy'nin oyununu yalnızca hünerli tekniği yönünden değerlendirmek bu oyunun tam hakkını vermemek olur. Çünkü karşımızda bize insanlığın, insan olmanın onurunu duyuran bir oyun var. Bir genç kadın, sırf peynirli yumurta yapmayı çok özenli tarif etti diye bir erkeğin güvenilir olduğunu keşfedebiliyorsa, bir erkek, yeni karşılaştığı bir kadını, kendine büyük bir ödül olarak değerlendirecek ölçüde tanıyabiliyorsa, bu insanlık adına bir iltifattır ve iyi kabul görmelidir. Burada, yazılıştaki ve oynanıştaki içtenlik bize sunulan gerçeğin inandırıcılık ölçüsü oluyor. Cüneyt Çalışkur yönetiminde Selçuk Yöntem ile Zeynep Eronat yaşam soluğu üfleme başarıyorlar rollerinde. Onlara inanıyor, onları seviyoruz. Sanat çalışmalarında işini sevmenin, yaratıcı eylemin coşkusunu duymanın değerini bir kez daha anlıyoruz. Gönül ister ki bu saygın ve sevimli çalışma Oda Tiyatrosu'nun çok dar seyirci kapasitesinin üstündeki seyirciye ulaşsın, her tiyatroseverin içini aydınlatsın.

(Gösteri, Ocak 1989)

O GÜN VE BUGÜN "ÜÇ KURUŞLUK OPERA"

Üç Kuruşluk Opera, İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda 1988/89 sezonu ilk dönem oyunları arasında oynanıyor. Bu çok önemli bir tiyatro olayı. Çünkü oyun, 1964/65'te Kent Oyuncuları'nın ilk sahneleyişlerinden sonra Türkiye'de hiç oynanmadı. Boğaziçi Üniversitesi oyuncularının bir "Beş Paralık Roman" uyarlaması dışında. Aradan geçen süre 24 yıl. Bir kuşak süresi. Yani bugünün 20-30 yaşlarındakiler için ilk kez Üç Kuruşluk Opera. Bundan başka 1988 sahnelenişi adı konmamış uzun bir Brecht yasağını noktıyor. Üstelik sahneleme yürekliliğini gösteren, Devlet Tiyatrosu. Belki de Şehir Tiyatrosu'nun müzikal atağına bir yanıt. Son yıllarda Şehir Tiyatrosu'nun "popüler tiyatro"luğu üstlenmesi, Devlet Tiyatrosu'nu "haute culture" savunuculuğuna doğru itiyor. Bu arada Brecht de Türkiye'de ister istemez "haute culture"e giriyor.

Üç Kuruşluk Opera'nın kaynakları, onsekizinci yüzyıl İngiliz tiyatrosunun en popüler türlerinden biri olan balad-opera'da yatar. Balad-operalar o yılların Londra'sında kibarların pek beğendiği Haendel operalarına öykünülerek ve onları alaya alarak ortaya çıkmış bir tür halk tiyatrosuydu. Türün baş özelliği, oyun içinde yer alan aşırı müziklerinin günün sevilen parçalarından ödünç alınmasıydı. Bilinen eski ezgilere yeni söz yazılırdı. Bu ve başka özellikleriyle balad-opera, Brecht'in halk tiyatrosu anlayışına uygun düşüyordu. Çalışma arkadaşı Elizabeth Hauptmann'ın önerisiyle John Gay'in Dilenci Operası böylece Üç Kuruşluk Opera'nın malzemesini oluşturdu.

İlk kez 1728'de sahnelenen Dilenci Operası, konusunu ayaktakımı arasında geçen olaylardan aldığı için o yıllarda tiyatro yöneticilerinin çekimser tutumlarıyla karşılaşmış, ama sonunda sürekli bir sahneye koyucu bulduktan sonra yüzelli yıl kadar tiyatro afişlerinden inmemiştir. Demek oluyor ki, tiyatro tarihinin en uzun süre oynanmış ve en çok tutulmuş oyunlarından biriyle karşı karşıyayız. Günün eleştirmenlerinden biri Brecht'in uyarlamasının ilk oynanışında izleyicinin Polly'nin "Korsan Jenny" şarkısına dek soluğunu tuttuğuna, ama ondan sonra oyunun bitişine dek tam bir coşku içinde tepki gösterdiği-

ne tanık olmuş. Dilenci Operası'nın ilk sahnelendiği yıl 1728'di. Brecht'in Üç Kuruşluk Operası'nın ise 1928. Werner Hecht, iki oyunu karşılaştırırken şöyle demişti: "1728'deki, uluorta kötü-lüklerin üstü kapalı bir eleştirisiydi, 1928'dekiye üstü kapalı kötülüklerin uluorta eleştirisi."

İlk oynandığı yıllardan sonra Üç Kuruşluk Opera, dünya tiyatrolarının en sık ve en sevilerek oynanan başyapıtlarından biri oldu. Brecht'in Amerika Birleşik Devletleri'nin en bağınaz yıllarında bu ülkede bir ölçüde tanınmasına ve kabul görmesi-ne yardım etti. Brecht bu yapıtının filmini de çevirdi. Sonraki yıllarda oyunun Avrupa'daki ünlü yorumcularının başında Giorgio Strehler geldi. 1956, 1972 ve son kez 1986'da Strehler bu oyunu üç kez değişik oyuncularla sahneledi. 1986'da Paris'te "Theatre de l'Europe"daki sahneleyişinde olayları İngiltere yerine ABD'ye yerleştirmişti. Peachum'un dilencileri, huzur, bozma yürüyüşlerini kralın taç giyme töreninde değil, bir seçim gününde yapıyorlardı. Aralarında Barbara Sukowa (Polly), Michael Heltau (Mackie) ve Milva (Jenny) gibi oyuncuların bulunduğu bir topluluk, onsekizinci yüzyıl halk tiyatrosu oyunculuk biçimini yer yer burleske yaklaşan ve commedia dell'arte'den ödünç alındığı belli olan bir canlılık, hareketlilik ve büyük jestlerde yeniden yaşıtıyordu.

Görkemli bir geçmişe sahip olan bu güzel oyunun ülkemizdeki ikinci oynanışı ne yazık ki beklentileri karşılayacak nitelikte değil. 1988'de Atatürk Kültür Merkezi'nde sahneye koyduğu Üç Kuruşluk Opera için yönetmen Yücel Erten, oyunu Brecht'in ilk uyarlamasının yıllarına, yani 1930'lara yerleştiriyor. Bunun böyle olduğunu yönetmenin program dergisindeki açıklamasından anlıyoruz. Ne yazık ki dekor-kostüm tarihsellik taşımıyor. Özellikle giysilerde genel bir "müzikal kostümü anlamından öte bir anlam bulunmuyor. Ancak sahne tasarımında Erten güzel bir buluşla AKM büyük sahnesinin tüm teknik olanaklarını yabancılaştırma etkisine yönelik kullanırken bir yandan da izleyiciyi sahne makinelerinin, inip kalkan yükseltilerin, asansörlerin, sahne arabalarının ve metrelerce sahne derinliğinin yarattığı büyüyle karşı karşıya bırakıyor. Temsil, kenarda oturan oyun kişileri "yönetmen ile yardımcı"sının varlığıyla bir genel prova havası içinde ve bunun sağladığı estetik uzaklık duygusuyla gerçekleşiyor. Yönetmen ya da yardımcısı tablo başlıklarını oyunculara sahne açıklaması biçiminde mikrofon-

dan sesleniyorlar. Bu da bir yandan epik uzlaşılara sadakat anlamı taşıırken, bir yandan da sahne üstünde yazılı pano ya da ışıklı yazılar vb. kalıplaşmış uygulamalara yenilik getiriyor. Fakat yönetmen müdahalesiyle tekrarlar, "dublaj sesi ile al!" vb. uyarılar bu güzel rejî düşüncesini kanımca fazla ileri götürüp buluşun etkisini azaltıyor. Üstelik zaten oldukça düşük olan sahne temposunu daha da yavaşlatıyor.

Üç Kuruşluk Opera "epik" oyun özelliklerini en iyi yansıtan bir dramatik yapıya sahip. Alabildiğine dağınık olaylar örgüsü ile üç kez yinelenen final yeterince yabancılaştırma etkisi yaratıyor. Bu yüzden kanımca fazladan bir yabancılaştırma çabasına gerekli değil.

1988 İstanbul AKM'sinde başlayan yapımın en sorunlu yanı oyunculuk. Dünya tiyatro dağarının en güzel yapıtlarından biri, tarihsel önem ve değerine hiç yaraşmayacak ölçüde coşkusuzca oynanıyor. Bazı roller hak ettikler dramatik tattan bütünüyle yoksun görünüyorlar. Örneğin Polly'nin sonradan değişen saflılığı, Jenny'nin aldatılmışlık acısı Deniz Gökçer ve Işıl Yücesoy'un oyunlarına hiç yansımıyor. Oysa bunlar izleyicide unutulmaz anılar bırakması gereken dev roller. Ama heyhat! Ömür boyu yüklüce bir maaş garantisi gibi devletten bahşedilmiş sanki bu roller oyuncularına. Ve bir mesai yükü gibi taşıyorlar üç buçuk saatlik oyun süresince.

Gangsterler, dilenciler gibi rollerdeki genç oyuncular daha algılanır bir çaba gösteriyorlar. Buna karşın ne yazık ki tüm topluluk bir toplu oyunculuk temposu içinde birleşemiyor. Evet, müzikli oyun salt söze dayalı bir oyun oynamaktan birkaç kat daha güçtür. Fakat eldeki oyun, Devlet Tiyatrosu topluluğundan bile her zamankinden farklı bir anlayış beklentisi getiriyor. Şehir Tiyatrosu'nun Keşanlı Ali Destanı'nda olduğu gibi Üç Kuruşluk Opera örneğinde de 1960'lı yılların sahnelenişlerine özlem duymamak elde değil. Belki beceriksiz, naif ve tartışmalı yapımlardı ama içtenlikle ve coşkuyla oynanıyorlardı.

(Argos, Ocak 1989)

"SACCO İLE VANZETTİ"

Ankara Sanat Tiyatrosu, yeni dönemi geçtiğimiz hafta Başkent'te açtı. Binbir güçlülere karşı savaşımlar veren topluluk, yaşamını sürdürüyor. Sosyal Demokrat bir belediyeden belirli destek görmeli ve yaşamını sürdürmeli. Bu, hem Ankara Belediyesi'nin görevi, hem de Ankaralı tiyatroseverlerin gişe yardımlarıyla böyle bir sanat topluluğunu yaşatmalılar.

AST, toplumda yeralan süreçlerin, tam bir farkındalığını, 1960'lardan sonra ortaya çıkan toplumcu tiyatro anlayışı ile yönlendiren topluluklardan biridir. İnişli çıkışlı süreçlerinde de tutarlılığını korumuştur. Çağdaş tiyatromuzda, yeni oluşmaya başlayan gerçekçilik anlayışının çizimiyle dikkati çekmiştir. 1960 sonrası Türk Tiyatrosu'nun toplumsal gerçekçiliği ısrarla AST'ın sürdürdüğünü biliyoruz.

AST'ın geçtiğimiz hafta Başkent'te sergilemeye başladığı oyun, Howard Fast'ın yapıtından tiyatroya uyarlanmış. "Suçsuzlar" (Sacco ile Vanzetti), M.Role-L.Vencenzoni'nin sahneye uyarladıkları bir oyun. Amerikan toplumunda adaletsizliği simgeleyen bir oyun olması nedeniyle de tarihsel bir konumu vardır.

"Suçsuzlar"ı 1967'de ilk kez Sermet Çağan, yönettiği Tiyatro TÖS'de sahneye koydu. Oyunun dramatik kurgusu üzerinde çalışarak çok ilginç bir dramaturji örneği verdi. Seçkin Çağan'ın çevirisiyle oynandı (şimdi aynı oyun yine Seçkin Selvi Cılızoğlu'nun Türkçesiyle) AST'ta rampa ışıklarına çıkarıldı. AST, ilk kez Uluslararası I. İstanbul Tiyatro Festivali'nde oynadı.

Sermet Çağan'ın 1967'de sahneye konusundaki güncelliği 1989'larda sürdürdüğü için AST'ın "Suçsuzlar" adlı oyunun seçiminde büyük 'isabet' vardır. 12 Eylül'le her türlü grevin yasallığı kaldırıldı. Günümüzdeki grev anlayışı, Türkiye'ye özgü bir siyasal ortam yarattı. Depolitizasyon, tiyatromuzda bütün ağırlığıyla kendini gösterdi. Yasaklar, seyirciyi düşürdü. Sonra depolitizasyon anlayışının getirdiği repertuvarlarla seyircinin arttığı söylendi. Bu görece artışın birçok siyasal ve yönetsel etkenleri olduğunu söylenmeden, magazin basını ipin ucunu dilediği gibi çekti. Bir takım yapay kahramanlar yaratıldı.

AST, "Suçsuzlar"la önemli bir tiyatro işlevini daha yerine getirdi. Rutkay Aziz, başarılı bir sahne koyuşla topluluğa yakışan takım oyunculuğu sergilendi. 12 Eylül duyarsızlığından duyarlılığa geçişe, çağrı çıkaran bir oyun.

(Dünya, 27 Ekim 1989)

"ÜÇ KIZKARDEŞ"

İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları da, ilk kez birinci İstanbul Tiyatro Festivali'nde sergilediği "Üç Kız Kardeş"i yeni mevsimin ilk oyunları arasında sahne ışıklarına çıkardı. "Üç Kız Kardeş", "Vişne Bahçesi"nin ardından Çehov üçlemesinin ikinci oyunu. Çehov üçlemesi düşüncesi Şehir Tiyatroları'nın çok olumlu bir seçimi. "Vişne Bahçesi"ni, "Üç Kız Kardeş"i, "Vanya Dayı"yı (va kanımca "Marti"yı) karakterleri, kurguları, kişilerinin o bastırılmış istekleri, o boğucu taşra yaşamı ve değişmeyen sonlarıyla nasıl birbirinden ayrı, birbirinden bağımsız düşünebiliriz?

Evet, "Üç Kız Kardeş" de taşranın o boğucu havası, o tekdüze yaşamı, yalnızca içki içilen, bol bol konuşulan, felsefe yapılan ortamında geçer. Üç kız kardeşin üçü de Moskova'ya gitme, gidebilme özlemi içinde yaşamaktadır, en büyük özlemleridir bu. Ama hiçbir zaman Moskova'ya gidemeyeceklerdir, hiçbir zaman aradıkları aşkı bulamayacaklardır, hiçbir zaman mutluluğu bulamayacaklardır, mutluluk bir an için göz kırpacak gibi bile olsa sonunda yine eski yaşantılarına ve mutsuzluklarına döneceklerdir. İşte taşranın bu karanlık ortamında bir yıldız gibi parlayan Verşinin'in Maşa'nın yüreğinde estirdiği akıllamaz fırtınalar, Maşa'nın yaşayabildiği bir anlık mutluluk ve yeniden yalnızlığa, mutsuzluğa düşüşü. Olga ve İrina'nınsa yeni bir yaşam kuracak güçleri kalmamıştır, özlemlerini garip bir biçimde bastırmaya çalışmaları ve taşrada ayakta kalma gayretleriyle yapıtın en ilginç kişileridirler. Ve tüm bu umutsuzluklar içinde, yapayalnız, ama ayakta kalmaya kararlı sürdürecektir yaşamlarını. Neredeyse tüm oyunu özetleyecektir Olga'nın son sözleri: "Zaman geçecek, hepimiz çekip gideceğiz. Yüzlerimiz, seslerimiz unutulacak, kaç kişi olduğumuz unutulacak; ama bizden sonra gelecekler var, acılarımız neşeye dönüşecek onlar için, yeryüzünü huzur kaplayacak, mutluluk kaplayacak, işte o zaman bizi sevgiyle anacaklar. Ah, kardeşlerim benim, hayatımız bitmedi daha. Yaşayacağız! Bando öyle neşeli, öyle güzel çalışıyor ki, sanki biraz daha çalsa niye yaşadığımızı öğreneceğiz, niye acı çektiğimizi... Bir öğrenebilseydik, bir öğrenebilseydik!"

Ülkü Tamer'in güzel Türkçesiyle dilimize kazandırmış oldu-

ğu oyunu Çehov uzmanı ünlü Sovyet yönetmen Leonid Heifets en ince ayrıntıları değerlendirerek, özellikle sessiz ve suskunlukları en anlamlı biçimde konuşturarak koymuş sahneye. Dekor tasarımıyla da bütünleşmiş bu rejide iç ve dış mekanlar birleştirilerek sahneye derinlik ve boyut kazandırılmış, dekor değişimleri gereği ortadan kaldırılmış; bu geniş alan içinde kurumuş dallardan üç boş iskemleye dek yalnızlıklar, çaresizlikler ve gerçekleşemeyen özlemler daha bir ağırlıkla vurgulanmış.

Bu başarılı rejî altında son derece başarılı, bir an olsun aksamayan düzeyli bir grup oyunculuğuna tanık oluyoruz. İlk izlediğimden bu yana oyun daha bir oturmuş, oyuncular rollerini daha bir özümsemişler. Sözelimi, ilk izlediğimde yorumunu çok sert, çok katı bulduğum, böyle bir yanlışlığa düşmesine bir anlam veremediğim Candan Sabuncu bu kez yeni bir yaşam kurma gücünü yitirmiş Olga'da dengeli ve hiç aksamayan doğru oyunculuğuyla yapıtın yıldızı olarak parlıyordu. Neşe Altiner de vurgulamalarını olabildiğince düzeltmiş, gereksiz bağırımlarına set çekmiş olarak insanın yüreğini burkan İrina kimliğiyle ilk kez bu denli ortaya koyuyordu yeteneğini. Evita'da hayal kırıcı bir oyunculuk sergilemiş olan Arsen Gürzap tüm durgun yaşantısı içinde yüreğinde esen fırtınaları, bastırılmış özlemleri ile kusursuz bir Maşa'ydı sahnede. Tüm gerçekleri görüp, karısını yitirmeme uğruna, görmezlikten gelen kendi acılarını bastırıp karısınıninkileri ortadan kaldırmaya çalışan Kuligin'de Argun Kınal; küçük burjuva Nataşa'da Berrin Koper; durgun taşra yaşamı ortamında biryıldız gibi parlayan, ama hasta karısı nedeniyle bir an olsun mutluluğa kavuşma umudu bulunmayan Verşinin'de Yalçın Boratap; Tuzenbah'ta Şükrü Türen, Solyoni'de o karmakarışık kişiliği kusursuzca yaratan Salih Sarıkaya, Çebutkin'deyse Toron Karacaoğlu; iki küçük rolde iki büyük kompozisyon yaratan Filiz Toprak'la Necdet Yakın "Üç Kız Kardeş" in hak ettiği düzeye ulaşmasını sağlayan sanatçılardı.

Yıllar önce Kenterler'de sahnelenmiş ve başarısı uzun süre kulaklarda yankılanmış olan "Üç Kız Kardeş" i görmediğim için bir karşılaştırma yapmam mümkün değil. Ama Şehir Tiyatroları'nda izlediğim "Üç Kız Kardeş", "Vişne Bahçesi" yle birlikte son yıllarda gördüğüm en başarılı Çehov yorumları.

(Gösteri, Aralık 1989)

TIYATRO ÇOKSESLİLİKTİR

Tiyatro "çokseslilik" demektir. Müzik bağlamında yıllardır yapılagelen "çokseslilik-tekseslilik" tartışmasıyla ilgisi olmayan bir "çoksesliliktir" bu. Tiyatro "söz"e, harekete, yüz ve beden anlatımına dayalıdır; her türlü düşüncenin sahnede her an yansımaya olanak tanır. Bu nedenle de tiyatro, "demokrasi"nin sahne yoluyla dile getirilen en güçlü "ses"idir. Dahası, ancak bir araya gelmiş bir seyirci topluluğunun katılımıyla varolabilen tiyatro, yabancı bir oyunu sergilese bile, topluma "ulusal" düzeyde seslenir. Kısacası, "özgür düşünce"yi destekleme yolunda etkili bir silahtır tiyatro.

Tiyatro, "özgür düşünce"nin dile gelmesini "sakıncalı" bulan, ama "çağ atlamış" olma görüntüsüne de leke sürmek istemeyen yönetimler tarafından ilginç yöntemlerle "denetlenip" "tekelleştirilebilmektedir". Ülkemizde yıllardır yapılmış ve yapılagelmekte olan da budur. Tiyatroyu ülkemizde kurumlaştırmak ve geliştirmek amacıyla, önce iyi niyetle Devlet Tiyatrosu kurulmuş, "iktidar" yarışması içinde geçen yıllarda ise, Devlet Tiyatroları şu ya da bu bakanlığa bağlı bir "genel müdürlük" durumuna getirilerek, tiyatro sanatı önemli oranda "siyasi iktidar"ların denetimi altına sokulmuştur. Devlet Tiyatroları'nın -tiyatronun ülke çapında yaygınlaştırılması amacına hizmet etse de -birkaç yılda bir çeşitli illerde açılan yerleşik sahneleriyle, bu "denetim" sistemleştirilmiştir. Böylece bir yandan "sanatı ve kültürü yaygınlaştırma görüntüsü" altında hem seçim yatırımı yapılmakta, hem de "tiyatroyu tekelleştirme" söylemi başarıyla sürmektedir.

"Denetim" ve "tekelleştirme"nin çeşitli biçimleri vardır. Sözgelimi, devlet bütçesinden tiyatro için ayrılmak zorunda olan para devlet denetiminde olan tiyatro kurumlarına akıtılmakta, Devlet Tiyatroları sanatçıları ödenen yüksek ücret nedeniyle "kuruma bağımlı" kılınmakta, bu kurumlarda yapımlar için yüksek harcamalar yapılarak, sıradan tiyatro olayları bile "düzeyli" gösterilebilmekte, devlet denetimi dışında kalan ve tiyatrodaki çok sesliliğin sorumluluğunu taşıyan özel tiyatroların payına ise, özel tiyatroya "devlet yardımı" görünümü altında,

paranın enflasyonla gün geçtikçe eriyen değeri görmezden gelinircesine, artık "sadaka" özelliği bile taşımayan gülünç bir tutar düşmektedir. Devlet, kendi kurumu yoluyla tiyatroyu ülke düzeyinde desteklemekte değil midir? Daha ne yapsın?....

Bir dolu sıradan spor kulübüne bütçeden birer milyar Türk lirası ayrılabilirken, otuz dolayında özel tiyatroya toplam 150.000 lira devlet yardımı öngörülmüş olması, tiyatroyu ülkemizde "teksemliliğe" tutsak etme eğiliminin açık bir uzantısıdır. Bu "eğilim" 1980'lerde kurnazca yaklaşımlarla güçlendirilmiştir. Salon yokluğuna, tırmanan enflasyon sonucunda, yüksek salon kiralarnı, eli yüzü düzgün bir yapımın gerektirdiği masrafı karşılayamayan, sanatçılarına belirli bir yaşam düzeyini sürdürmelerini sağlayacak ücreti ödeyemeyen özel topluluklar, ya tiyatro yapmaktan vazgeçmekte, ya da yaptıkları tiyatronun düzeyi doğal olarak düşmekte, bunun sonucunda da özel tiyatrolar "düzeysiz yapımlar" yapmakla suçlanmakta ve devlet yardımı almamaları için "gerekçe" hazırlanmaktadır. Üstelik, "yardım" mavi boncuğunun sunulduğu 80'li yıllarda, yaşamlarını "yardım umudu"na bağlayan özel topluluklar da önemli oranda "denetim" altında tutulabilmiştir.

Tiyatro üstündeki devlet denetiminin bir başka boyutu da televizyondur. Ortaya özel tiyatro kimliğiyle sürekli ve düzeyli yapımlar çıkarmakta parasal zorluklar nedeniyle zorluk çeken tiyatro sanatçıları hem "50 milyon tarafından tanınmak" hem de para kazanmak amacıyla TV'nin ucuzlatılmış kitle kültürü ürünlerine katkıda bulunmakta, böylece de bu sanatçıların TRT denetimi altında, "teksemlilik" düzenine ayak uydurmaları kolaylaştırılmaktadır.

Tiyatro üstündeki "denetim" konusunu ve ülke düzeyinde yer alan "tekelleştirme" sürecini abarttığım sanılmasın. Başkent Ankara her ikisine de en iyi örnektir. Son beş altı yıldır Ankara seyircisi Ankara Sanat Tiyatrosu dışında yalnızca Devlet Tiyatroları'nın sunduklarından izlemektedir tiyatroyu. AST ise yıllardır bir aldığı bir alamadığı kısıtlı devlet yardımı ile, Devlet Tiyatroları için uygulanan ucuz bilet politikasının rekabeti karşısında duramamış, kadrosu zayıflamış, yapım sayısı ve düzeyi düşmüştür. AST'ın tüm bu olumsuz koşullara karşın, başkentteki "teksemliliği" kırmak adına bu dönem sahnelediği Nazım Hikmet'in "Yusuf ile Menofis" oyununa ise televizyonda "haber" olarak bile yer verilmemiş, AST'ın genel sanat yönetmeni

beyaz camda yansıyan bir söyleşisinde, yeni dönemin tek AST yapımı olan bu oyunun başlığını ve yazarını belirtmeden konuşmak durumunda bırakılmıştır. Oysa, dönemi başında, Devlet Tiyatroları'nca sergilenecek oyunların seçiminde bile "her türlü düşünce"ye yer verileceği açıklanmış, Nazım Hikmet'in "Ferhat ile Şirin"ine birtakım listelerde yer bile verilmişti...

Tüm özel tiyatrolara 150 milyon devlet yardımı uygun görülürken, neden spor kulüplerine milyarlık yardımlar yapıldığına hiç şaşmayalım. Çünkü bize sunulan demokrasi anlayışı şu ya da bu takımı alkışlamak, yuhalamak, seçimlerde şu ya da bu partiye oy vermekle özgürlüğüyle sınırlı gibi görünüyor. Tiyatroda "çok seslilik" gibi gerçek demokrasiye ışık tutan bir anlayışın yerleşmesi ise 1980'lere yaraşmıyormuş anlaşılan. Ne çelişki! SSCB'de "açıklık" ve "yeniden yapılanma" anlayışları doğrultusunda, tiyatronun devlet tekelinden ve denetiminden kopmasına çalışıldığı, ABD'de ise Broadway'in parasal güce dayalı tiyatro imparatorluğunun yıkılıp, tiyatronun yerel kaynaklardan yeşermesinin savunulduğu yıllar bunlar. Hangi yönde çağ atladık biz?

(Cumhuriyet, 23 Aralık 1989)

BİR HÜZÜN SENFONİSİ: "ÜÇ KIZKARDEŞ"

İlk gösterimi Rusya'da, 31 Ocak 1901'de gerçekleşen Üç Kızkardeş, Anton Çehov'un (1860-1904) en yetkin ve sahneleme açısından en karmaşık oyunu sayılmaktadır.

Üç Kızkardeş, hayatın hüznünü anlatan, şiir yüklü bir oyundur. Evet, insan ruhunun incelik ve derinliklerine seslenen, insanın içine işleyen bir hüznün, Hüzün... asla ıstırap değil!

Onun oyunlarında iyiler/kötüler yoktur, kişilere kaybedenler/kazananlar sınıflaması açısından bakmak ise, kaba bir değerlendirmedir. Çehov, Çehov'dur... Gerisinin canı cehennem!

Çehov oyunları, hayatın içinde hareket eden, yaşıyıp giden, insanların psikolojik gerçeğini aktarmaya çalışır. Her oyun kişisi normaldir onun oyunlarında; coşku, sıkıntı, yalnızlık bu insanların hayatın içinde yaşadıkları duruma karşı hareketlerinden ya da hareketsizliklerinden doğar. Oyun kişilerinin hareketlerinde insancıl, psikolojik bir gerilim veya coşku vardır. Oyunlarında, hayatın içinde yaşıyıp giden insanların -bizim de yaptığımız gibi!- arzuları, istekleri hatta derinleşip tutkuya dönüşen istekleri, ölçülü bir gerilim içinde gösterilir. Tıpkı dün, bugün veya yarın insanların yaşadıkları/yaşayacakları hayatları gibi!... Çehov, doğrudan günlük hayatın gerçeklerini, olduğu gibi, yaşandığı gibi iletmeye çalışan bir yazardır. Tiyatro edebiyatında çokça rastlandığı gibi, Çehov, bir "sorun" öne sürüp tartışmaya girmez; yapmaya çalıştığı, yaşanan olaya/olaylara tanıklık etmek, göstermektir yalnızca.

Diğer oyunlarında olduğu gibi, Üç Kızkardeş oyununda da, aktarmaya çalışan bir sorun (hikaye) vardır; ancak oyunun sonu geldiğinde, hikaye (sorun) anlatıldığı dönem için sonuçlanmış, hayat aslına uygun olarak devam ederek, kendi ırmağında akıp gitmektedir.

Tarafsız bir yazardır Çehov; zorlanırsa ölüme karşı hayatın tarafını tuttuğu söylenebilir. Onun oyunlarını izlerken insan, içinde bulunduğu duruma, yaşlılığa, ölüme doğru yolculuğuna, bir hüznün bulutu içinde bakar, kendi hayatının akışını, yitip gidişini seyreder. Çehov, insanlara durmaksızın ne durumda olduklarını, nasıl yaşadıklarını göstermeye çalışan bir yazar olmaya

çalışmıştır. Çünkü o, "ne durumda olduğunu gösterirsen, insanın daha iyi olacağına" inanmaktadır. Aynı nedenle oyunlarında gösterişli sahnelere, abartılı olaylara, büyük laflara, kahramanca tutumlara rastlanmaz. Duygu ve düşüncelerini karşısındaki insana iletmeye çalışan dokunaklı içten sözcükler, insanın içine işleyen bir müzik, yanıtı mutlaka verilmesi gerekemeyen sorular ve insan yaşamını harcaayıp giden "tatlı saçmalıklar" onun konuları arasındadır.

Çehov, insanlara içtenlikle şunları söylemek istemektedir: "Bakın kendinize, nasıl kötü, sıkıntı içinde yaşadığınızı görün! Önemli olan insanların bunu anlamalarıdır. Bunu anlarılarsa, kendiliklerinden farklı ve daha iyi olacaklardır kuşkusuz. Ben görmeyeceğim ama, bütün bunların başka olacağını ve hiçbir şeyin bugünün yaşamına benzemeyeceğini biliyorum."

Anton Çehov, Üç Kızkardeş oyununu 1890 yılında yazmıştır (1). Çehov, Üç Kızkardeş'in çerçevesini oluşturan küçük taşra kentini kafasında canlandırmak için, uyuşukluk içindeki ilçede, aydınlarla garnizon subaylarının can sıkıntısı, aylaklık ve gevezelik içinde ömür tükettikleri Vorskressensk ilçesinde geçirdiği günleri anımsamıştır. Bu anlara, Luka'da Litvaryen soyadlı üç kızkardeşin villasında geçirdiği tatilinin anılarını eklemiştir. Gerçekte, birbirlerini hiç görmemiş olan bu iki insan grubu arasında gizemli bir kaynaşma oluştu kafasında. Genç kızlar, topçu subaylarını evlerine aldılar ve yapıt onların tuhaf birleşmesinden doğdu (2).

Bir generalin kızları olan üç kızkardeş, Moskova'da doğmuşlardır ve şimdilerde yaşadıkları küçük taşra kasabasının bayağılığından, anlamsızlığından kurtulmak istemekte, yeniden doğdukları şehre dönmeyi arzulamaktadırlar.

Üç Kızkardeş.... Olga, Maşa ve İrina. Bir tek hayal vardır kafalarında, sadece o hayal güçlenmektedir...

"...Moskova'ya gitmek,
hayallerin şehri Moskova'ya..."

Oyunun ana motifi "Moskova'ya gitmek", oyunun başından sonuna kadar sürüp gidecektir. Üç kızkardeşin yüreklerine acı veren Moskova özlemi, onları birleştiren ortak yanlarıdır. Diğerlerine göre katı, üzüntülü ve görev duygusuyla dolup taşan büyük kız Olga (28), ilkokul öğretmenidir ve evde kalmış kız durumunda olmaya kararlı gibidir. Oyunun Moskova'daki ilk

temsilinde Çehov'un karısı Olga Knipper'in yorumlayıp oynadığı Maşa, ikinci sıradaki kardeştir; duyarlı ve sinirli biridir. Kendini beğenmiş, ünlü fakat aptal bir ilkokul öğretmeni olan Kalugin ile sevişerek evlenmiş, bugünlerde ise mutsuzdur. Kendi yaşadığı düşkünlükünden bütün dünyayı sorumlu tutmaktadır. Son derece canlı, neşeli bir kişiliğe sahip İrina (20) ise, düşler dünyasında yaşamakta, kendini inandığı bir şeye, seveceği bir insana adamak için yanıp tutuşmaktadır. Yaşadıkları bu küçük taşra kentinde, kendi dillerinin yanında yabancı dil bilen üç kızkardeş, mutsuzluk içinde yaşamakta, hayallerinin gerçekleşeceği günleri, gittikçe derinleşen bu özlem içinde beklemektedirler.

Tam bu sırada bir alay, yaşadıkları küçük taşra kentine gelip yerleşir. Alaydan konuşabilecekleri, ilişki kurabilecekleri birkaç subay, evlerine gidip gelmeye başlar. Giderek, yüzeysel, hafif ancak umut verici ilişkiler kurulmaktadır. Tembellik ve uyuşukluktan kurtulan üç kızkardeş, yaşamdan tat almaya başlamış, içlerini sıkı bir çalışma özlemi kaplamıştır.

İrina: Bu sabah uyanınca kalkıp yıkandım, dünyadaki her şeyi ansızın anlamışım gibi geldi bana, insanın nasıl yaşaması gerektiğini ansızın anlayıvermesi gibi. Sevgili İvan Romaniç, her şeyi biliyorum. İnsan çalışmalı, alın teri dökmeli, kim olursa olsun, hayatının anlamı, amacı bunda saklı çünkü, mutluluğu, sevinci bunda saklı. (...)

Üç Kızkardeş'te "Moskova özlemi" giderek yerini çalışma arzusuna bırakır. Ama bir gün "Moskova'ya gitmek" hep vardır oyunda, ancak bu yolda atılan bir adım, eyleme dönüşen bir istek yoktur. Sadece hayal edilir, eskiye, çocukluğa, mutlu günlere duyulan bir özlem olarak ön planda yer alır. Oyunun kişileri, "üzerine ölü toprağı serpilmiş" taşra kentinden bir gün ayrılacaklarına sadece inanırlar. Yaşamları, ayakta durabilmeleri, yaşamlarının ayırdına varabilmeleri için gereklidir bu. Hayatın anlamı istemek, arzu etmekle eşdeğerdir. Felsefe yapmak için bile, insanın bir amacı, inancı olmalıdır.

Tuzenbah: (Parmağını sallayarak) Gülün bakalım! Değil iki-üç yüz yıl, aradan bir milyon yıl bile geçse, hayat hep aynı kalacak; değişmiyor ki, olduğu gibi duruyor, bizi ilgilendirmeyen yasalarına, hiç öğrenemeyeceğimiz yasalarına uyuyor sadece. Göçmen kuşlar, leylekler sözğelişi, durmadan uçuyorlar, kafa-

larında ne düşünceler olursa olsun, ister büyük ister küçük düşünceler, boyuna uçacaklar, nereye gittiklerini, niye gittiklerini bilmeden. Uçuyorlar, istediği kadar felsefeci çıksın aralarından, yine uçacaklar; uçtukları sürece de istendiği kadar felsefe yapılınsın...

Maşa: Ama bir anlamı yok mu bunun?

Tuzenbah: Anlamı mı? Bakın, kar yağıyor. Ne anlamı var bunun? (Sessizlik)

Maşa: Bana kalırsa bir inancı olmalı insanın, ya da kendisine bir inanç aramalı, yoksa hayatı boş, bomboş olur... Yaşamak, leyleklerin niye uçtuğunu, çocukların niye doğduğunu, niye gökyüzünde yıldızların bulunduğunu bilmeden yaşamak... İnsan niye yaşadığını bilmeli, yoksa ne değeri kalır yaşamının? (Sessizlik).

Anton Çehov'un oyunlarında, yukarıdaki konuşmalardan da anlaşıldığı gibi, insana hüznü veren eşsiz bir şiirsellik vardır. Üç Kızkardeş oyunu, psikolojik bir gerilim içinde, insanı, oyun-kişileriyle birlikte "Yaşamın anlamı nedir?" sorusunun yanıtını aramaya yöneltiyor. Çehov, özentisiz, küçük tümcelerle öylesine ağır ve şiirsel bir hava yaratıyor ki, hem sahnedeki oyuncular, hem de seyirciler, yaşamın içinde insan durumunun saçmalığı karşısında şaşkınlığı ve içlerinde buğulanan hüznü paylaşıyor.

Çehov bütün oyunlarında olduğu gibi, bir dış olayı bize aktarmak, izletmekten çok, bizi, iç dünyamızın derinliklerinde kendimizi anlamaya çağırıyor. Üç kızkardeşin yaşadıkları dram, "bizim hüznümüz"; boğuk, iç karartıcı taşra kenti "bizim iç yurdumuz" olmaktadır. Üç kızkardeşin yaşadıkları, taşrada ne yapacakları, Moskova'ya gidip gidemeyecekleri, insanın nereden gelip, nereye gittiğinin serüvenidir. İnsan, koskocaman hayatın içinde, giderek algılanması zor parçalara bölünmekte, günlük, sıradan olayların insanı tüketen denizinde yok olup gitmektedir. Üstelik, peşinde koştuğumuz, adına mutluluk dediğimiz şey de geçici bir duygudan, ötesi kuruntudan başka bir şey değildir. Oysa çalışmak, insan yaşamına anlam veren, hayatını anlamasına yardımcı olan bir eylemdir.

Moskova özlemi, çalışmaya duyulan istek, her oyun kişinin farklı oluşumlarda yaşanır. Moskova'ya gitmeyi, düşlerindeki hayatı yaşamayı en çok küçük kardeş İrina ister. İrina, aynı

zamanda çalışmaya karşı, yoğunluktan ölünceye kadar ateşli bir istek duyar. Olga ve Maşa, sıkıldıkları, bunaldıkları küçücük taşra kentinden en kısa zamanda Moskova'ya gitmeyi arzu ederler.

Yukarıda da değindim gibi, garnizonun taşraya gelmesiyle her birinin hayatında "renklenmeler" yaşanır ve mutlu olmayı umarlar. Yeniden keyif almaya başlanır hayattan. En büyükleri Olga, okuldan ayrılmayı bile düşünür. Kötü, mutsuz bir evlilik yaşayan Maşa, yine evli bir mutsuz olan yarbay Verşinin'e aşık olur. En küçükleri İrina ise, bir başka subay, teğmen olan Tuzenbah'ın evlenme önerisini kabul eder. Ancak, taşraya yerleşen alay, birkaç ay sonra garnizon değiştirir ve buradan ayrılmak durumunda kalır. Üç kızkardeş için "renklenen" hayatlarının yeniden tekdüzeliğe dönüşmesidir bu. Moskova özlemi, erkek kardeş Andrey'de, şımarık küçük burjuva Nataşa ile yapmış olduğu evliliğin mutsuzluğa dönüşmesiyle sonuçlanır. O duyarlı, sevgi dolu, yaratıcı bir insan olan Andrey, yaşadığı iç gerilim nedeniyle, katılmadığı/inanmadığı duyguların içinde bocalar durur.

Oyunun sonunda -tıpkı başında olduğu gibi- bando eşliğinde geçen dört yılın sonunda acı çeken, büyüyen üç kardeşin duygu ve düşüncelerini hüznü dolu bir gerçeklikle izleriz.

İrina: (Başını Olga'nın göğsüne dayar.) Bir gün gelecek, herkes sebebini anlayacak bunların, bu acılar niye çekildi anlayacak; gizli kapaklı birşey kalmayacak o zaman, ama bu arada, yaşamalıyız! Yarın tek başıma gideceğim, öğretmenlik edeceğim bir okulda, bütün hayatımı ihtiyacı olanlara adayacağım. Şimdi sonbahar, kış gelecek yakında, her şey karla örtülecek, ben çalışacağım, çalışacağım...

Olga: (Kardeşlerini kucaklayarak) Öyle neşeli, öyle yiğitçe çalışıyor ki bando, insan yaşamak istiyor. Ah, Tanrım! Zaman geçecek, hepimiz çekip gideceğiz, yüzlerimiz, seslerimiz unutulacak, kaç kişi olduğumuz unutulacak; ama bizden sonra gelecekler var, acılarımız neşeye dönecek onlar için, yeryüzünü huzur kaplayacak, işte o zaman bizi sevgiyle anacaklar. Ah, kardeşlerim benim, hayatımız bitmedi daha.Yaşayacağız! Bando öyle neşeli, öyle güzel çalışıyor ki, sanki biraz daha çalsa niye yaşadığımızı öğreneceğiz, niye acı çektiğimizi... Bir öğrenebilseydik, bir öğrenebilseydik!

(...)

Üç Kızkardeş, Şehir Tiyatrosu, Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nde sahneleniyor. Oyunu, Sovyet yönetmen Leonid Heifets sahneye koymuş. Öncelikle belirtmek istiyorum, Heifets Çehov'u tanıyan ve doğru yorumlayan bir yönetmen. Oyunda metinsel anlamda bir değişiklik yok, kısaltmadan, aslına uygun olarak sahneleniyor. "Yorumlama" üzerinde ısrarla durmak istiyorum, çünkü özellikle Çehov'un Üç Kızkardeş, Vişne Bahçesi oyunları, yorumlanıp sahnelenirken çok incelikli bir dengeye sahip. Örneğin, Üç Kızkardeş'ten örnek verelim: Oyun kişilerin- den Tuzenbah veya Verşinin... İkisi de geleceğe karşı büyük umutlar duyuyor, çok değil on beş yıl sonra, Rusya'da, mutlu bir hayat başlayacağına inanıyorlar. Bu noktada, politik güdüler- i ağır basan bir yönetmen, "gelecek ve mutlu bir hayat" olgusu- nu ön plana çıkarırsa doğru olmayacaktır. O zaman Çehov'un ironisi ortaya çıkmamış olacaktır. Çünkü sözü edilen oyun kişi- lerinden örneğin Tuzenbah, çok çalışmaktan gelecek mutlu günlerden söz etse de, kendisi okulunu sekiz yıldır bitirememiş bir öğrencidir. Buna rağmen Tuzenbah ya da Verşinin, oyunda olumsuz kişiler değildir. Hayatın içinden, bizim de arada bir rastladığımız kişilerdir. Çehov'un kişilerindeki sezi/eylem çeliş- kisi, oyunlarındaki "komedi" özelliğini artıran, seyirciyi gülümse- tirken düşündüren önemli bir yanıdır.

Bir Çehov oyununda sözcükler, eylemler, sessizlikler, kısacası her şey yerli yerinde, kendi ağırlığı ya da hafifliği içinde olmalıdır.

Leonid Heifets, Çehov'a ters düşmeyen, oyuna anlam derin- liği kazandıran simgeler de bulabilmiş. Oyun başlarken ışıklar kararıp, salon simsiyah olduğunda, sahnenin önünde kızkar- deşleri simgeleyen üç saksı çiçeğin üzerine ışık düşüyor.

Oyun bittiğinde aynı şey oluyor, çiçekler yine aydınlanıyor: Üç kızkardeşin sevinç ve hüznü dolu hayatları devam etmekte- dir. Şimdilik taşra kasabasında, belki yarın başka bir yerlerde.

Son üç yıldır, Harbiye Şehir Tiyatrosu'nda oynanan iki Çehov oyunu, sahneye koyma ve oyunculuk açısından başarılı yapımlar. Vişne Bahçesi'ni de keyifle seyretmiştim. Üç Kızkardeş oyunu da öyle. Salonu dolduran insanların soluğu kesiliyor, boğazlarına bir şeyler tıkanıyor, kimilerinde birkaç damla gözyaşı oluyor. Burada, sahneleme ile birlikte, oyunculu-

ğün önemi çok büyük. Üç kızkardeşi oynayan Candan Sabuncu (Olga), Arsen Gürzap (Maşa), Neşe Altıner (İrina) eşsiz bir oyunculuk örneği veriyorlar.

Üç Kızkardeşin duygularını içine atan, bu nedenle daha katı gibi görünen Olga'sı yaşadığı mutsuz evliliği taşımaya çalışırken yine kendisi gibi mutsuz Verşinin'e gönül veren Maşa, oyunun başında gencecik, cıvıl cıvıl bir genç kızken yaşadığı dört yıl boyunca hayallerinin yavaş yavaş söndüğünü görebilen hüznün ve şair dolu İrina...

Öncelikle belirtmek gerekiyor, zaten hissediliyor, oyuncular Çehov'u severek oynuyor. Verşinin'i Yalçın Boratap, Tuzenbah'ı Şükrü Türen, Solyoni'yi Salih Sarıkaya, Çebutikin'i Toron Karacaoğlu, Andrey'i Ayhan Kavas, Nataşa'yı Berrin Koper...

Genelde bütün oyuncular, oynanması zor olan bir Çehov oyununu, sevgileri ve oyunculuk yetenekleriyle, başarıyla oynuyorlar. Üç Kızkardeş'in dekor anlayışı da, oyunun "doğru yorumlama"sına koşut olarak başarılı; oyunun gelişimine, oyuncuların oyunlarına katkıda bulunan bir görsel düzenleme içinde. Oyunun dekoru İosis Sumbatoşvili, kostümler ise Sevim Çavdar tarafından tasarlanmış...

...Üç Kızkardeş, bir hüznün senfonisidir. Dinlediğim, algılayabildiğim için sevinçliyim.

(1) Üç Kızkardeş oyununda yapılan alıntılar Ülkü Tamer çevirisinden alınmıştır. Üç Kızkardeş, A.Çehov, Kent Yayınları, 1970.

(2) Çehov, Henri Troyat, Ada Yayınları, 1987, Çeviren: Vedat Günyol

(Argos, Ocak 1990)

ÇİN İMPARATORU'NUN GİYSİLERİ

"Pamuk Prenses ile Yedi Cüceler, Kırmızı Başlıklı Kız, Çizmeli Kedi, Uyuyan Güzel, Peter Pan, Binbir Gece Masalları, Karlar Kraliçesi, Küçük Kurşun Asker... Böyle uzayıp gidiyor liste. "Çocuklara yazılmış masallardan büyükler için acıklı güldürüler çıkartmak istiyordum nicedir" diyor Mehmet Baydur.

Michel Trabay, bu listedeki masallardan birkaç tanesini biraraya getirerek, acıklı bir güldürü yazmıştı. "Les Héros de mon enfance" (Çocukluğumun Kahramanları.) Bu oyunda Pamuk Prenses ile Uyuyan Güzel kendilerini kurtaracak prensi boşuna bekliyorlardı. Çünkü o da derdine derman olacak başka bir prens bekliyordu. Gelgelelim, "Cumhuriyet Kızı"nı görünce, her iki yazarın da listesinde bulunmayan bir masalı anımsadım. "Çin İmparatorunun Giysileri"ni. Mehmet Baydur'un düşünsel seviyesi, şiirsel hüznü, orunsal gelişmesi ve bütün bunları dile getirmedeki ustalığı öylesine övüldü ki, Cumhuriyet Kızı'nı bu erdemlerle bezenmiş olarak göremediğimi söylemek, Çin İmparatorunun çıplaklığını yüzüne vurmaktan daha güç...

Oyunla ilgili eleştiriler daha çok konu seçimiyle sınırlandırıldı. Üniversiteden uzaklaştırılan profesörler kendi durumlarının paradossi yapıyor diye alınmışlar. Yazarın bu maksatla yola çıktığını sanmıyorum. Yedi profesörün uzun sürmüş bir günün gecesinde ocaklarına düşen şuh bir kadınla cilveleşmeleri büyük suç değil. Hele bazı meslek erbabına serbest ticaret hakkının tanınmadığı ülkemizde suç bile değil. Ama bu yedi adamı, hangi meslekten olursa olsun, aralarında garnitür farkı bile bulunmayan yedi sosisli sandviç olarak seyirciye sunmak son derece biktirici.

Balıklar üzerine çeşitleme

Walt Disney yedi cüceyi perdeye çıkarırken, her birine Somurtkan, Utangaç, Güleç v.b. özellikler eklemişti. Oysa burada Abidin ile Bünyamin, Abbas ile Cafer ve diğer üçü arasında

ayrı bilim kollarından ya da kişiliklerinden gelen herhangi ayrım yok.

Örneğin tahtakurularının cinsel yaşamı üstüne söylenen o ünlü tiraydı zooloji profesöründen dinlemiyoruz. Profesörler, isimleri lâzım değil, balıklar üstüne bir çeşitleme yapıyorlar. Kaya balığına ayrılan madde bile bir hayli uzun..

Yedi profesör ansiklopedilerini neden bar kızlarının gangsterlerden kaçabileceği bir saatte hazırlarlar? O kadar ince eleyip sık dokumayalım. Ama artık geçimleri bu yüzden olduğuna göre, daha insafli çalışma saatleri uygulansaydı, hayatın bunca sillesinden sonra bir de Peri-Pakize'den fırça yemezlerdi. Pamuk Prenses'in ilk repliği "Bok herifler." Artık pak ve paki-ze olmasa da can derdine düştüğü bir sırada kendisine kucak açanlara sövülmeyeceğini akıl etmez mi?

Peri-Pakize'yi tanıdıkça, insan sarrafı olduğunu öğreniyoruz. Barlarda tanıştığı her adamdan birer cümle öğrense, yedi profesöre laf yetiştirebilirdi pekala. Mehmet Baydur, bazan sanılanın aksine uyumsuz ya da absürd tiyatroya eğilimli olmadığını söylüyor.

Peri-Pakize'nin konuşmalarında gerçekliği değilse de gerçekliğin bir gölgesini arayabiliriz sanırım. Orta ikiden ayrılan kadın şöyle çatıyor profesörlere: "Bizim pavyonun müşterilerini size benzetirken hem haklıydım hem de haksız... Hepiniz de ülkemizin bütün gürbüz mümtaz ve muhsin evlatları gibi, kendi alanlarında mütehassıs olmuş ve ayrı ayrı kabalaşarak ustalaşmış, ustalaştıkça iyice kabalaşmış ve ayılığı çeşitli cinslerde sunmaya alışmış müstesna cinssiniz."

İster pavyonlara düşsün ister düşmesin, bir cumhuriyet kızının sözleri değil bunlar. Peri Pakize'nin, cumhuriyet kızı oluşu üstünde o kadar az duruluyor ki, feministlerin şimşeklerini üstüne çekmedi. Oyunun adı Cumhuriyet Altını da olabilirdi belki.Ama o zaman da Türk parasının değeri üstüne titreyenleri incitebilirdi.

Havada kalan tonlar

Oyunun İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndaki yorumunda bize

maçolar diye sunulan Fuat İhan, Macit Koper, Bilge Zobu, Ersan Uysal, Ersin Canver, Yalçın Akçay ve Ersan Barkın fazla olanaklı olmayan rollerine bir hareket, bir bereket getirmeye çalışıyorlar. Tomris İncer'in rolü dişi gibi görünüyor gelgelelim bu hayli yapmacıklı, tutarsız ve yüzeysel kadını kavrayıp bir yere oturtmak kolay değil. Birçok devinimleri ve tonları henüz havada kalıyor. Oyunu sahneye koyan Cüneyt Türel'in özenli bir çalışma yaptığı belli. Ama Tomris İncer'i eğik bir platformdan sisler arasında sahneye getirmek, zaman zaman dönen Venüs başı, aynayla ilgili efektlerle biraz "tasannu"ya kaçıyor. Dekorü hazırlayan Gürel Yontan o ikide bir eşyaya takılan tül perdeyi niçin koymuş acaba? Pamuk Prenses striptiz mi yapacak diye düşünürseniz, çok aldanırsınız. Bünyamin'in Kızılderili sahnesi için kullandığı ok ile yay fazla iri, fazla kalın.

Memet Baydur, iyi yapıtlar okuyan, yabancı ülkelerde eğitilmiş, diller bilen, dünyayı gezmiş bir genç yazarımız. James Joyce'dan Jean Genet'ye, Hüseyin Rahmi'den Bilge Karasu'ya kadar pek çok gerçek yazarı incelemiş. Ama üstündeki asıl büyük etkiyi, en kalıcı ve "onulmaz" izleri şairlerin yaptığını söylüyor. Cumhuriyet Kızı üstünde aralıksız iki yıl çalışmış. Bir moda, bir fantazyaya değil de daha genç yazarlarda kalıcı ve "onulmaz" izler bırakan biri olmak istiyorsa, belki iki yıl yeterli değil.

(**Güneş**, 25 Ocak 1990)

"KRAL ÜŞÜMESİ"

Sabahattin Kudret Aksal'ın "Kral Üşümesi" adlı oyunu, İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun AKM Oda Tiyatrosu Sahnesi'nde oynanıyor. Oyun ilk kez, 4 Ekim 1969 tarihinde, Ankara Devlet Tiyatrosu Yeni Sahne'de sahneye konulmuş. O tarihte, Raik Alınışık'ın sahnelediği oyun, bu kez Ecdar Akışık tarafından "yorulanıp" sahneye getirilmiş...

Bir gece yarısı, yalnızlığın insanın yüreğine belki de en çok dokunduğu, seslendiği an, kendini sorgulayan, düşünmesini geliştiren Kral; tutkuya dönüşen bir istek içinde buluyor kendini. Çocukken, çocukların arasına bile giremeyen, yapayalnız bir çocukluk yaşayan Kral, ilk kez düşünmeye vakit bulmuştur ve durumundan sıkılmıştır. Gençlik ve delikanlılık yıllarında, kendini ağır giysilerin altında tüyden hafif hissettiği yıllar akıp gitmiş, yerini düşünmenin/sorgulamanın yılları almış, hızla yaşlanmış... Yirmili yaşlarda babasından krallığı devralmış ve yirmi iki yıl ülkeyi baskıyla yönetmiş, düşünmekten yoksun bırakmış, şimdi elli yaşlarında gösteren biridir... Babası gibi, doğruları hep kendine söyleyen bir kral olmayı daha fazla sürdürememiş, düşünmenin erdemini seçmiştir. Ancak, tragedyanın yapısı gereğince, iş işten geçmiş midir? Evet, krallığın bittiği yerde koyu bir yalnızlık başlayacaktır. Bir kez tökezlemesin, ayağı sürçmesin Kral'ın... Bu, her şeyin sonudur. Önemli olan krallığın siyasal bir iktidara dönüşmeden, bireysel olarak yaşanabilmesidir. Oyundaki Kralın açmazı buradadır: Bir yandan bireysel özgürlüğün yolunu düşünebilmekle seçmiş, diğer yandan yirmi iki yıldır sürdürdüğü krallığı, özgürlüğün önündeki en büyük engeli oluşturmaktadır. Çelişkisi yine kendisindedir, o güne kadarki sürüp giden tutumundadır, iktidarındadır. "Birey olmanın," "düşünebilmenin" bedeli ağırdır. Gece yarısı kaloriferlerin +32C gibi yoğun bir sıcaklıkta yandığı bir saray odasında "üşümektedir" Düşünmesi, kendine gelmesi, kendini anlaması, yaşamı boyunca dengesinin en çok yerinde olduğunu bilmek duygusu, şimdi onu "üşütmemektedir" Kral, gerçekten üşütmüştür, üstelik bunun sebebi grip ve nezle değildir. Ve bir

tek ilacı vardır bunun, kendini yaşamdaki son durağa hazırlamasıdır. Bunu da, seyirciyle birlikte oyunun sonuna doğru öğrenecektir. Oyunun sonu, Kral'ın da sonu olacaktır. Tragedya, kaymaklı ekmek kadayıfı değildir. İçinde ölüme/yıkıma mutlaka yer vardır.

Evet... Oyunun hikayesinde nerede kalmıştık? Kral, iktidarını bırakma düşüncesini, bir gece yarısı en yakınlarına Kraliçeye, Saray Bakanına, Kolcuya açmak ister. Uyandırır uykusundan onları ve düşüncesini açıklar onlara. Şaşkındır hepsi, sert itirazlarla karşılık verirler Kral'a, caydırmaya kalkarlar. Bir tek kişi anlamakta onu, o da Kraliçenin kız kardeşi Genç Kız. Çünkü sevmektedir onu, seven insan da sevdiği sürece karşısındakini sorgusuz/sualsiz anlayan insandır.

Kral, iktidarı bırakmasını, çevresindekilere söylediği günün sabahında, sevgili halkına durumu açıklayacaktır. Ancak açıklayamaz, bu dürüstlüğe izin vermeyeceklerdir.

Her ülkenin bir Güvenlik Yönetmeni vardır, ülkenin asıl yönetici odur. Duruma, yönetime gerektiğinde müdahale eder. Tiyatro yaşama çok benzediği için, Kral Üşümesi oyunundaki Güvenlik Yönetmeni de İktidar boşluğuna, -kargaşaya mahal vermemek için- el koyar, Kral'ı tutuklar; Yönetime Saray Bakanı'nı ve Kraliçeyi getirir. Kral'ı, hep birlikte kurdukları sahte bir mahkemeye yargılayıp, ölüme mahkum ederler.

Sabahattin Kudret Aksal'ın Kral Üşümesi, belli olmayan bir yerde, belli olmayan bir çağda geçiyor. Yazarın deyimiyle, "bir kral oyunu" Yazar, tiyatro oyunu olması ve ona konu oluşturması açısından, zamanının ve tarihinin belirsiz olmasını uygun bulmuş. Bu nedenle, oyunun, krallığın siyasal/toplumsal bir kurum olduğu çağlarda geçtiğini düşünmek mümkün. Ama herkes biliyor ki, Kral Üşümesi, öncelikle içeriğiyle ve diliyle çağdaş bir oyun sayılıyor.

Yazar; oyununda sözle, şiirsel sayılabilecek sözlerle, bir devinim yaratmaya, eyleme dönüşen bir dünya oluşturmaya çalışıyor.

Tiyatroda söz, romandan, hatta bazen hayattakinden daha etkilidir, söylendiği an bir devinime dönüşür. Söz eylemdir tiyatrodaki, absürd sayılan oyunlarda bile böyledir. Kral Üşümesi'nde sözler yer yer şiire dönüşebiliyor.

Kral Üşümesi oyununa gitmeyi düşünenlere, oyunu görmeden önce okumalarını öneriyorum. (Varlık Yayınları, Nisan 1970)

Çünkü oyunun "tadını, şiirini", sahnelenmesinde bulamayacaklar. Oyunun sahneye konuluşunda, "yorumunda", oyuncu seçiminde ciddi yanlışlıklar yapıldığını düşünüyorum. Yönetmen, oyundaki oyuncuların kuklalarını yapmış, yine oyunculara kullandırıyor onları. (Kral'a ve Güvenlik Yönetmeni'ne...) Sözde Kral'ın, sonra da Güvenlik Yönetmeni'nin elinde oyuncaktır, kukladır insanlar, hatta kendileri bile. Bana çok şematik, şablon bir yaklaşım olarak göründü. Yine aynı şekilde, sahneye indirilen darağacı ipleri de öyle. Baskı altındaki bir ülkeyi, yönetilen insanları vurgulamak için basit simgeler bunlar. Üstelik, oyunun soyutlamasını, şiirselliği daraltan, sıradanlaştıran, birebir bir ülkeyle özdeşleştirme sağlayabilecek simgeler... Oysa Sabahattin Kudret'in, oyununun üzerine yazısından da anlaşıldığı gibi, yazarın amacı sözlerle, soyutlamalarla bir devinim yaratmak. Oyundaki espri ve kara mizah, soyutlamayla, şiirsel sözlerle, incelikli bir biçimde ortaya çıkabilirdi.

Yağlı siyah urganlar, kuklalar ve dekorun asfalt siyahlığı insanın içini kartıyor. Tabii bu tek kelimeyle yorumdan kaynaklanıyor. Dekor anlayışı, yorum olarak başarısız, oyunu ve insanın ufkunu daraltıyor. Kostümlerin çağdaşlığı da öyle. Güvenlik Yönetmeni, kötü biri diye, niçin siyah deriler içinde; Saray Bakanı, niçin bandocu gibi giyinmiş, anlayamadım doğrusu. Oyunun yazarı, "giysilerin bir çağı, ya da yeri düşündürecek bir özelliği olmamalıdır. Ama gene de, biraz eski bir çağın izlenimini vermelidir" diyor.

Sınırların yakıldığı, duvarların yıkıldığı bir dünyada oyunun çok güncel sayılabilen bir yanı var bence: Düşünmek, birey olmak duygusunun altının çizilmesi. Seyirci, oyunu izlerken yirmi iki yıldır iktidarda olan, üstelik babadan oğula geçen bir krallığı zaten yıkılması gerekir diye düşünüyor. Burada, bence, önemli olan, bir kral da olsa, bir kişinin, yaşamının bir evresinde kendisinin, kendi duygularının bilincine varması, düşünme/algılama periyodunu genişletmesidir. Bugünün dünyasında yirmi iki yıldır iktidarda olmasının bedelini ödeyeceği zaten

bellidir, herhalde sessizce köşesine çekilmesini kimse ummazdı. Kör gözüm kör parmağına, soyutlamalarla, şiirsel sözlerle açıklanan oyunu bir iktidar kavgasına dönüştürmek, basit ve sıradan bir yorumlama yaklaşımı gibi geliyor bana. İktidar olmak, onu korumak, kalın çizgilerle mümkün olabilir, ancak Sabahattin Kudret'in oyununda bu incelikle işleniyor ve böylece esprisi ortaya çıkıyor. Oyun, şablon çizgiler, tipler heline dönüştüğünde derinliğini kaybediyor.

Kanımca, oyunun önemli mesajı, Kral'ın yalnızlığıyla, kendisiyle tanışmasıdır. Oyunun tüm kişileri -Genç Kız dışında- Kral'ın yaşamak istediği değişime kendi sertlikleri ölçüsünde karşı çıkıyorlar. Sonsuz bir ihtirasla, yaşadıkları, beslendikleri düzenin savunucusu oluyorlar. Kral'ın kafasında yeşerttiği bilinç, kendi sorunudur ve olayın dramatik yanı, öncelikle iktidarın başı olan bir insanda bu duygunun filizlenmesidir.

Diğer bir deyişle, Kral'ın kafasında yaşanan eylem, son derece dramatiktir ve onu yalnızlığın kucağına itmiştir. İşte, bireysel olarak varolma çabası, oyunun özünü oluşturmaktadır. Bunun savunulması, altının çizilmesi gerekmektedir. Çünkü bugün, dünyadaki değişimlerin kaynağını oluşturan da böylesi duygulardır. Üstelik bu varolma, birey olma duygusunu hissedenden sıradan bir insan değildir, bir Kral'dır... Ülkesinde iktidarda olduğu sürece, her türlü matematiksel dengeyi kurmuş, daha kötüsü düşünme eylemini yasaklamış ve yasakladığı "düşünme" bir gün kendisinde yeşermiştir. Klasik oyunlardaki kadın işlerini yüklenen Genç Kız ise, bu yeşermenin tek tanığıdır, belki de sebeplerinden biridir.

İşte oyunda savunulması gereken şey, kişilikten yoksun yönetici kişileri, şablon bir çizgide vermek yerine, abartmadan, şekilciliğe düşmeden, her insanın içinde saklı olan, belki de bir gün uyanacak olan varolma duygusunun ortaya çıkmasına, kendisini keşfetmesine yardımcı olmaktır.

Oyunu "yorumlama yanlışlığı", oyuncular da yansımaları sürdürüyor. Yirmi iki yıldır iktidarda olan, elli yaşında gösteren, görmüş geçirmiş, yorgun düşmüş Kral'ı, 30-35 Yaşlarında bir izlenim bırakan Mahir Günşiray oynuyor. Tabii, böyle olunca rolünü yaşayıp yansıtamıyor, bir okuma provasası halinde rolünü ezberliyor, adeta okuyor. Genelde tüm oyuncular, oyunu

benimsemeyen, inanmadan oynuyorlar. Özellikle oyunun birinci bölümünde tempo oldukça düşük, Kral'ın ve oyuncuların okuma provaları sıkıntıyla izleniyor. İkinci bölüm, oyunun gelişen dramatik yapısına koşut olarak daha hareketli ve birinci bölüme göre temposu yüksek oynanıyor. Birinci bölümde uyuklayan seyirciler, ikinci bölümde oyunla ilgilendiler.

Bir tiyatro oyunu, roman veya öykü okunur gibi okunmuyor. Kral Üşümesi oyununu okuduğumda bunu anladım. İnsan, kafasında oyunu biçimlendirmeden, kişileri yaşatmadan, ses tonlarını düşünmeden oyunun ruhunu/içeriğini kavrayamıyor. Seyrettiğinde hayal kırıklığına uğradığında, geriye asıl olan oyun metni kalıyor. Keşke yönetmenler, oyuncular ve bir tiyatro oyununun sahnelenmesinde emeği geçen herkes, oyunu okurken düşünde yaşattığını, sahnede yaşatabilselerdi.

Kral Üşümesi oyununda söz eylemdir, sessizlik de öyle. Sabahattin Kudret'in şiirsel sözleri, eyleme dönüşemiyor.

Ne güzel ki, tiyatro sahnesi bir okuma provası değildir.

Önemli olan sözcüklere ve insanlara inanmak; sözcükleri, insanları inandırıcı kılmaktır, inandırmaktır.

(Argos, Nisan 1990)

"BURUK EZGİ"

Baskılı bir ortamda aydının çıkmazı

Vaclav Havel Buruk Ezgi'de zaman ve uzamdan soyutlanmış, ama açık gönderge alanları oluşturan baskılı bir toplumda, aydının kimliğini sorguluyor. Ancak metin ana motif olarak ortaya çıkan aydın sorunuyla sınırlı değil, bu sorun insan varoluşunun diğer temel boyutlarıyla dolaysız bir bağlantı içinde. Bu açıdan metindeki motif zenginliği oldukça kuşatıcı.

Dr. Leopold Kopriva, bedensel ve ruhsal çöküntünün eşiğine gelmiş bir burjuva aydınıdır. Oyun boyunca korkular, kuşku-lar, bekleyişler, arayışlar ve baskıların yarattığı kaygıları sürüp gider. Karısı Rosanna ile ilişkisi tükenmiş gibidir; salt biçimsel anlamda devam eden evlilikleri Rosanna'nın Uli ile, Leopold'un da Lusi ile olan birlikteliğini engellemektedir. Leopold'un çevresindeki kişiler onu içinde bulunduğu durumdan kurtarmaya çalışırlar. Ancak bu çabalar gerçekte Leopold için değil, kendi çıkarları içindir. Örneğin Leopold'u ziyarete gelen işçiler ondan yana olduklarını söylerler. İsimlerinin de gösterdiği gibi - ikisinin de adı Wenzel'dir- kişiliksiz ve anonim olan bu tipler Leopold'un teslim olmaması gerektiğini, onun birçok insan için umut ve dayanak olduğunu yineleyip dururlar. Kendi çıkarları için Leopold gereklidir onlara. Tartışmalı bir aydın kişiliği çizen, dostu Olbrom ise, çevresindekilerin artık Leopold'a güvenlerini yitirmek üzere olduklarını vurgulayarak, onu mizah duygusunu, çalışkanlığını, dayanıklılığını, anlatımındaki keskinliği yitirmekle suçlar. Sevgilisi Lusi ile de durum aynıdır: O da Leopold'u taşlaşmış olmakla ve kendisini duyularının akışına bırakmakla suçlamaktadır. Lusi'nin de sorunu Leopold'un düzelmesi değil, varoluşuna bir anlam katabilmek için kendi beklentilerinin yerine getirilmesidir.

Leopold'a karşı olanlar, yani yine yığın insanı olan yerleşik ideolojinin temsilcileri (1. ve 2. Herif), suçlandığı yazıyı yadsı-masını, başka bir deyişle yazanın kendisi olmadığını açıklama-sını önerirler; böylece oraya gitmekten kurtulacaktır. Karşı olanların baskısı altında olduğu gibi, ondan yana olanların da baskısı altındadır. Leopold'u ziyarete gelen felsefe öğrencisi Marketa ise, kendi inançsızlığını aşmak için olsa gerek, herşe-

ye karşın savaşması, insanlığını yitirmemesi için onu inandır-
maya çalışır. Marketa'ya göre varolmanın temel boyutu olan
sevgi kurtarabilir ancak Leopold'u. Yeni bir umut kıvılcımı onla-
rın (1. ve 2. Herif) gelmesiyle birlikte sönüp gider. Yine de
Leopold, Marketa'nın da etkisiyle, görevlilere hiçbir şey imzala-
mayacağını, kendisini götürebileceklerini söyler. Oysa dava
süresiz ertelenmiştir. Leopold yıkılır, Marketa'nın gözü önünde
ve onun düş kırıklığına aldırmaksızın, gelenlere artık bu işi bitir-
meleri için yalvarır. Köşeye kısıtılmış Leopold oyunun sonun-
da yine korkular, kuşkular, bekleyişler ve arayışlar içinde
kıvrانmaktadır.

Nedir Leopold'u bu hale getiren? Bu soruyla birlikte Havel
Buruk Ezgi'de aydının sorumluluğunu, çevresindekiler tarafın-
dan mutlaklaştırılması, hatta sömürölmesini, buna karşılık
insan olarak aydındaki psikolojik süreçleri, korkuları; bireyin
belki de kendiliğindenliğini yok edebilecek bir güce sahip olan
bilimi; yasal ve yasal olmayan sevgiyle, onun gücü ve sınırlılığı-
nı; kaynağını dilde bulan belirsizliği, başka bir deyişle dil/
gerçeklik arasındaki örtüşmezliği, -oyun boyunca gerek
kavramlar, gerekse kişiler ve hatta mekanlar (onlar, orası) bir
sis perdesinin ardındadırlar- buna bağlı olarak insanlar arasın-
daki iletişimsizliği; inanç ve inançsızlık sorununu; kimliğin yitiril-
mesiyle varoluş nedeninin de yitirilişini; içsel ve dışsal her türlü
baskıyı; eleştirel düşünceden yoksun ve klişeleri yineleyip
duran yığın insanıyla düşünen ve eleştiren aydın arasındaki
çatışmayı; aydının egemen güçler tarafından nasıl öğütölüp
yok edildiğini; bireyin yalnızlığı ve yabancılaşmasını adeta
büyüteç altına yatırıyor.

Öz ve biçim bütünlüğü: Oyunun yapısındaki kısır döngü

Havel bütün bu motifleri içeriğe çok uygun bir biçimde koyar
ortaya. Oyunun biçimi de tıpkı Leopold'un içine düştüğü kısır
döngü gibidir: Davranışlar; eylemler; içi boşalmış, klişeleşmiş,
ne anlama geldiği belli olmayan sözler; diyaloglar arasındaki
cansıkıcı sessizlikler sürekli yinelenir. Wenzeller Leopold'a hep
aynı sözleri söylemekte, Leopold hep aynı hareketleri yapmak-
ta, kendi durumunu Lusi'ye anlatırken, önceden Ilbrom'un
kendisi hakkında söylediklerini aynen aktarmaktadır. Bu kalıp-
lar giderek öylesine yoğunlaşırlar ki, oyun kişileri bunları değiş-
tokuş ederler.

Bir çıkış yolu var mıdır? Havel oyunun karamsar bir sona bağlıyor. Buruk Ezgi başladığı gibi biter. Birinci sahnedeki betimlemenin aynısıyla son sahnede de karşılaşırız: (...) Sahnede yalnız Leopold vardır. Kanepede oturmuş, gözleri giriş kapısındadır. Bir süre sonra kalkar, kapıya yaklaşır, gözetleme deliğinden dışarıya bakar. Sonra kulağını kapıya dayayıp dikkatle dinler. (...) Daire kapanmıştır, tıpkı Leopold'un kafasında oluşan daireler gibi. Bir çıkış yolu yok gibidir.

Sahneleme ve yorum

Toplumumuzun sorunlara hep tek açıdan yaklaştığı ya da yaşamın zenginliği içinden tek bir sorunu alıp, onun diğerleriyle olan bağlantısını gözardı ettiği, bunun sonucu olarak da kişi, kurum ve olguları mutlaklaştırma eğilimine saplandığı ya da çeşitli etkilerle böyle davranmak ve düşünmek zorunda bırakıldığı düşünülürse, Dostlar Tiyatrosu'nun (Genco Erkal'ın) böylesi zengin bir oyunu seçmesi son derece yerinde bir karar.

Sahnelemede yorum, oyunun iletisinden birkaç ufak nokta dışında pek sapmıyor; egemen güçlerin baskısı diğer motiflere göre biraz daha ön plana çıkarılıyorsa da, metnin çok boyutluluğu korunmaya çalışılmış.

Yönetmen Genco Erkal 4. sahnenin kimi yerlerinde metnin biraz dışına çıkıyor: Sahnenin ortalarında, Leopold ve Lusi ilişkilerini tartışırken kapı çalar. Gelenler 'Herifler'dir. Leopold kapıyı açar, 'herif'lerden biri sırtı Leopold'a dönük olarak kapının önünde durmaktadır: Metinde adamların kapıda duruşlarıyla ilgili herhangi bir açıklama yok, ama sahnelemedeki bu buluş gelenin baskıcı gücünü çok yoğun olarak duyumsatıyor. Yine 4. sahnenin sonunda bizim için güncel olan bir sorun, yerleşik ideolojinin düşünen ve tavır alan bireyi nasıl sindirmeye çalıştığı müzik ve ışığın da yardımıyla etkili bir biçimde vurgulanıyor: İki 'herif' Leopold'a imzalaması gereken belgeyi verirler, Leopold belgeyi okurken ışıklar azalır, müzik başlar. Leopold umarsızlık içinde bir birinci, bir ikinci adama bakar, ışıklar tamamen söner.

Leopold salt egemen güçlerin baskısı altında değildir. Bu açıdan, oyunda iyi niyetlerine karşın, 'Wenzel'lerin Leopold'e uyguladıkları psikolojik baskı belki biraz daha vurgulanabilirdi; 'Wenzel'ler baskıcı tipler olmaktan çok, oldukça gülünç ve Leopold'ün pek de ciddiye almadığı kişiler olarak canlandırıyor-

lar. Oyunun genelinde de gülmece dozu belki biraz daha az tutulsaydı, yani metnin izin verdiği ölçüde kullanılsaydı, Leopold'un traji-komik durumu ve 'buruk' atmosfer daha da belirginleşirdi.

En önemli nokta ise, yapıtta gerek içerik, gerekse biçim açısından özel bir önem taşıyan son sahnenin oyundan çıkarılmış olması. Genco Erkal oyunu bütünüyle umutsuz bir sona bağlamak istemediğinden, son sahneyi çıkarmış olabilir. Ancak böyle bir yaklaşım, oyunun bütünlüğünü ve yapısını bozma tehlikesini de beraberinde getirmektedir; çünkü Leopold'un çıkmazı, içinde bulunduğu kısır döngü, gerek oyun boyunca anlamsız söz ve davranış yinelemeleriyle, gerek oyunun başındaki durumun sonunda yinelenmesiyle oyunun kurgusunu belirlemektedir.

Rol dağıtımında tiplendirme, metni okumuş olanların somutlamalarında ortak bir paydayı yakalayabilecek düzeyde. Tüm oyuncular rollerine egemenler, jest ve mimikler abartıya kaçmadan gereken etkinliği yaratabiliyor. Bu açıdan özellikle Leopold rolünde Genco Erkal ve 1. Herif rolünde Avni Yalçın çok iyi bir oyun sergiliyorlar.

Dekor basit olmasına karşın, işlevini yerine getirmek bakımından yeterli. Özellikle metinde cam kapılar olarak betimlenen kapıların ince muşambadan oluşturulmaları, oyun kişilerinin dünyasındaki yapaylığı tamamlıyor. Ayrıca tüm çevreye egemen olan gri renk, oyunun boğucu havasıyla bütünleşmiş. Kostüm seçimi de tiplerin toplumsal konumlarını Olbrom'un entelliğini, Rosanna'nın kurulu düzeni korumak ve gezip tozmaktan başka bir şey düşünmeyen ortalama ev kadınlığını, Uli'nin çıkarıcılığını vb. -imlemesi bakımından yerinde.

Havel'in Buruk Ezgi'sini ve Genco Erkal'ın yorumunu, içerdiği izleksel zenginlik ve estetik değer açısından herkesin okuması ve izlemesi gerektiği kanısındayım.

(Gösteri, Haziran 1990)

TIYATRONUN NERESİNDEYİZ?

Cumhuriyet yönetimiyle birlikte tiyatro alanında oldukça önemli atılımları gerçekleştirdik. Ülkemizde tiyatro sanatını, özlenen düzeyde olmasa da kurumlarıyla, sanatçılarıyla, bilim adamlarıyla bir gelişmenin içinde görüyoruz. Gerçekte, bu atılımı ve gelişmeyi, tiyatro eğitimi, öğretimi açısından Ankara Devlet Konservatuvarının 1936 yılında kuruluşuna borçluyuz. Devletin tiyatro sanatına ilgisinin açık örneği olan bu okulun eğitim ve öğretime başlamasının, Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşunu hızlandırdığını, oyuncu yetiştirilmesinden çağdaş oyun yazarlarımızın var oluşuna, seyircinin çoğalmasına değin birçok sorunu çözdüğünü, tiyatromuza yeni bir kimlik ve canlılık kazandırdığını hepimiz biliyoruz.

Bu oluşumda, M.Ertuğrul'un, Carl Ebert'in büyük paylarının olduğunu, ayrıca tiyatro tutkunu nice aydının katkılarının bulunduğunu unutmuyoruz. Ancak 1936'dan günümüze, hem ülkemizde hem dünyada tiyatro alanında da büyük değişimler oldu. Örneğin, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı konservatuvardan 1964 yılında üniversitede tiyatro öğretimine, AÜDTC Fakültesi'nde açılan Tiyatro Kürsüsü'ne ulaşıldı. Bugün, ülkemizde artık, YÖK tarafından yapılan bir düzenlemeyle birlikte tiyatro öğretimi ve eğitimi üniversitelerin denetimi ve yönlendirmesi altındadır.

Ankara'da, DTC Fakültesi'ndeki Tiyatro Bölümü'nde, Hacettepe Üniversitesi Rektörlüğü'ne bağlanan (eski) Devlet Konservatuvarı'nda, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Tiyatro Anasanat Dalı'nda, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, yine aynı üniversiteye bağlı Devlet Konservatuvarı'nda ve İstanbul Belediyesi Konservatuvarı'nda Eskişehir Anadolu Üniversitesi'ne bağlı olarak yeni kurulan Devlet Konservatuvarı'nda tiyatro öğretimi ve eğitimi yapılmaktadır. Bu öğretim kurumlarına, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'na bağlı olarak kurulan Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'ndan (TAL) nice büyük kentimizde kurulan konservatuvarlarda (!), denetimden, programdan uzak, tümüyle amatör bir yapıda yürütülen eğitim çalışmalarını ekleyebiliriz. Şu günlerde açılış çalışmaları sürdürülen Erzurum

Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 'ndeki Tiyatro Bölümü'yle birlikte, niceliksel olarak ulaşılan bu sonuca baktığımızda oldukça olumlu bir gelişmeyle karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Devlet konservatuvarlarında oyunculuk eğitimi temel alan bir öğretim programı uygulanırken fakültelerin bünyelerinde de oyunculuk, yazarlık ve sahne tasarımı öğretimleri yapılmaktadır.

Tiyatro sanatında, doğal öncülüğü nedeniyle, seyirciyle sahnenin kan bağıını kuran oyuncuların eğitimi, bütün ülkelerde özel bir önem taşır.

Peki biz bugün, oyuncuların yetiştirilmeleri açısından, özel bir önem taşıyan bu eğitim ve öğretim düzeyinde neredeyiz? Bu soruyu, 1936 yılındaki düzeydeyiz diyerek yanıtlarsak durumumuzu abartmayacağımız inancındayım!... 15 Ekim 1977 günlü Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan bir söyleşisinde, cumhuriyet dönemi tiyatromuzun en büyük emekçisi M.Ertuğrul'un sözleriyle de tamamlayarak bu soruyu daha iyi açıklayabiliriz:

"Bence tiyatromuzun en önemli sorunu gelecek kuşakta sanatçı adaylarının eğitimi sorunudur."

Gerçekten bugün, tiyatromuzun en büyük sıkıntısı, eğitici ve öğretici bulamamakta saklı. Bugüne değin, C.Ebert'in öğrencilerinin tiyatromuzun gelişimine olan katkılarını yadsımıyorum. Ancak salt usta-çırak ilişkisine dayanarak yürütülen bu eğitim tıkanma noktasındadır. Bu tıkanıklığı aşmak için kesinlikle, akademik anlamda kendini yetiştirmiş, oyunculuk eğitimine, öğretimine kendini adanmış öğreticilere gereksinimimiz var. Doğru dürüst eğitim çalışması yapacak eleman bulma sıkıntısı yaşayan resmi öğretim kurumlarının yanında, işin bu denli önemli olduğunu kavrayamamanın rahatlığıyla, tiyatronun büyümesine kapılmış gençleri eğitmeyi amaçlayan belediye konservatuvarları da Anadolu'da açılıyor, kapanıyor!...

Bu sorunu aşmak için izlenecek yolu değerlendirmeden önce tiyatro eğitim ve öğretim düzeyimizin göstergesi olan yayınlarımıza bir göz atalım: 1936 yılından günümüze, tiyatro eğitimine ilişkin kaç yayına, kitaba sahibiz? Sayısal olarak soruna baktığımızda özellikle tiyatro tarihimiz adına önemli araştırmaların yayımlandığını biliyoruz. Refik Ahmet Sevengil'in açtığı yolda ilerleyen Prof. Dr. Metin And'ın, Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun, Prof. Dr. Sevda Şener'in ve onları izleyen genç kuşakların çalış-

malarının büyük bir kazanç olduğunu hiç tartışmıyoruz. Ancak 1936'dan günümüze mesleksi bir yapı gösteren oyunculuk ve sahne tasarımı alanında kaç yayına sahibiz?

Bugün bile tiyatroculuk mesleğinin temelini oluşturan konuşma eğitiminin, bilimsel bir içerikle yazılmış bir kitabı yok!... İ.Galip Arcan'ın, Nüzhet Şenbay'ın ve Suat Taşer'in yapıtları, bu alanda ancak boşluğu dolduran ürünlerdir. Dilbilimsel verilerle güçlendirilmiş, Türkçe'nin fonetik (sesbilimsel) yapısını çözümleyip oyuncularımızın kullanımına sunacağımız bir araştırmamız yok. Belki Türkçenin fonetik (sesbilimsel) çözümlemesinin yapılmadığı öne sürülebilir. Ne var ki bu bilimsel alana en yakın kişiler olan oyuncular, yıllardır bilinen temrinlerle çalışırken Türkçenin fonetik yapısı Amerikalı bir araştırmacı tarafından çözümlüyor, ilgililerin haberi bile olmuyordu. Rose Nash, Turkish Intonation, An Instrumental Study, Mouton, The Hague, Paris-1973.

Oyunculuk öğretiminin temelini oluşturan hareket, rol, mimik derslerinde de aynı durumla karşı karşıyayız. Bu alanda da usta çıkarak bütünleşmesiyle yürüyen eğitimimiz, öğretim aşamasına geçememiş, kitaplaşmamıştır!

Sözlü geleneği yaşayan bir toplumdan yazılı kültüre geçmeyi amaçlayan bir toplum olmayı sık sık yineliyoruz. Acıdır, tiyatrodaki hala sözlü kültürü yaşıyoruz. Bu aşamayı geçmek adına yapılacak ilk iş, tiyatro eğitime, öğretime kendini adanmış öğreticiler yetiştirmek olmalıdır. Eğer bunu ülkemizde gerçekleştiremiyorsak, hiç vakit yitirmeden, tiyatro öğretimi alanında gelişmiş ülkelere öğrenciler göndermeliyiz. İki üç aylık kurslarla, Royal Akademi ziyaretleriyle (!) ne oyuncu, ne de yönetmen olunamayacağını artık iyi biliyoruz.

Yeniye arayan tiyatro, eğitim ve öğretimde de kendini yenilemek zorundadır. Durağan bir yapı kazanan, tıkanma noktasına gelen eğitimimizi yenilemek zorundayız.

Yayın alanında da bu boşluğu kapatmanın tek yolu, akademik niteliklerle donatılmış, uygulamayı bilen ve onu yaşayan sanatçıların, araştırmacıların yaratılmasından geçiyor.

(Cumhuriyet, 14 Haziran 1990)

OSMANLI SARAYI YİNE GÜNDEMDE

Uluslararası Tiyatro Festivali, İstanbullu tiyatroseverlere Ankara oyunlarını da seyretme olanağını sağladı. Devlet Tiyatroları'nın üç oyununu da izleyen tiyatroseverlerinin genel kanısı, Yılmaz Karakoyunlu'nun "Sokollu"sunun Nezihe Araz'ın, "Ballar Balını Buldum"u ile Güngör Dilmen'in "Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını" oyunlarından fersah fersah ilerde olduğuydu.

Yılmaz Karakoyunlu uzun yıllar devlet bürokrasisinde çalışmış biri. Bu oyun ile İş Bankası'nın ödülünü kazanmış. Oyunu seyrederken ilk düşüncem, bu ödülün boşa gitmediği oldu. Tüm aksaklıkları bir yana, yazar önemli bir adım atmıştı. Saraydaki insanlar da bizim gibi konuşuyorlardı. Bilindiği gibi Osmanlı döneminde yazı dili ağdalı tamlamalarla doludur. Konuşma dili ise günümüz diline oldukça yakın, tamlaması az bir dildir. Ancak Osmanlı dönemi oyunlarında -yazarlarının edebiyat severliğinden olacak- genellikle kahramanlar yazı dilini konuşurlar. Padişahlar vezirleri ile konuşurken fermanlarında kullandıkları hitapları kullanırlar. İşte Karakoyunlu bu gereksiz ve seyirciyi bezdiren uygulamayı yoketmiş. Artık izleyici kendisi gibi konuşan insanları sahnede seyrediyor. Eh bu da bir aşama diyorsunuz. Bence tiyatromuzun en büyük çıkması da bu, hala aşama yapıyoruz.

Gelelim oyuna: Oyunun dramatik yapısı oldukça sağlam. Sindirilmiş bir bilgi birikimi göze çarpıyor. Osmanlı Sarayı'ndaki entrika düzeni, sultanlar arasındaki çatışma çok iyi sergilenmiş. Sokollu'nun kişiliğinde barındırdığı çatışma ise, biraz tek yanlı gibi geldi bana. Evet Sokollu Osmanlı devlet düzenini kuran sadrazamlardan biri, devlete kişiliğini feda etti derken, biraz kantarın topuzu kaçıyor gibi. Evet Sokollu dirayetli bir devlet adamı ama muhalifleri de bu kadar haksız mıydı? Burada biraz daha kişilikleri işlemek ve çeşitlilik kazandırmak gerekiyordu.

Tarihi oyunlarda aydınlatılması gereken bir nokta var. Bu da tarihe ne kadar sadık kalınacağı ve bunda ölçünün ne olması gerektiği. Yazar anlatmak istediğini ortaya koyarken, karakterleri saptırmamalı. Nurbanu bu kadar iyi ve net çizgilerle ortaya konarken Safiye'nin ihtirasları neden bu kadar bayağıdır. Bir

yerde gerçekçi olurken bir yerde yazar sırf altını çizmek uğruna biraz gerçek dışı bir karakter oluşturmuş. Hele Sultan'ın vezirleri ve paşalarıyla bir yemek yeme sahnesi var ki, ne yazara, ne de yönetmene hiç yakışmıyor. O dönemde değil sarayda, sıradan bir evde bile bu tür bir yemek sahnesi olduğunu sanmıyorum.

İşte bu noktada oyunun yanlışları başlıyor. Eğer bir Saray oyunu sunuyorsanız, biraz protokol bileceksiniz. Hiç bir padişah ayaklarını Valide Sultan'ın burnuna dayayarak "Eee Valide..." diye söze başlamaz. Hiç bir veziriazam gece yarısı Padişahın karısının dairesine girip onunla devlet işlerini konuşmazdı herhalde. Bu diyaloglar gece olabilir ama bu tür bir ortamda olunca biraz arabesk kaçıyor.

Protokol derken şunu da belirtmek gerekir. Bu tür oyun yazarların, biraz tarih ve sanat tarihi incelemesi gerekir. Eğer ortamı gerçekçi çizgilerle ortaya koyabilirseniz, olayın dramatik gerilimi daha çok ortaya çıkar. Burada bir örnek vermek istiyorum: Osmanlı haremî Nurbanu ve Safiye arasındaki çatışma ve gerilim sonunda bazı kurallar ile düzene konmuştur. Valide Sultan ile Haseki Sultan'ın yetki ve sorumlulukları da o aylar sonunda bir örf hukukuna bağlanmıştır. İşte tüm bunlar bile usta bir yazarın elinde tiyatro olabilir. (Bu bir ara cümle ve gelecekte yararlanılan yazarlara sataşmadır.)

Bir de tiyatroda bütünlük sorunu var... Eğer kostümlerde bu kadar gerçekçi iseniz, neden dekorlar bu kadar soyut... Ayrıca soyutluğu da biraz su götürür. Ortaya birer çekyat koyup, ben soyut dekor yaptım diyemezsiniz, hele bir de bazı aksesuarlar gerçekçi ise. Burada başarısı alkışlanacak biri varsa, o da Gül Emre bence. Oldukça gerçekçi ve rahat kostümler hazırlamış. Dönemin özelliklerini yansıtıyor. Özellikle bugüne kadar 16. yüzyılda 18. yüzyıl kavuğu kullanan kostümcülere bu kadar alışmışken.

Evet lafı çok uzattık. Daha oyunculara gelmedik. Oyuncular için söyleceklerimizi daha sonraki bir toplu yazıya bırakalım.

(Gösteri, Temmuz 1990)

AMATÖRLER İÇİN TİYATRO

Ülkemizde, Meşrutiyet döneminden beri, bilinçli bir biçimde amatörler için tiyatro çalışmaları yürütülüyor. Çoğunlukla İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin -Partisi'nin denetiminde, partinin etkinliği çerçevesinde gerçekleşen tiyatro uygulamalarının "amatör" karakterin tipik özelliklerini yansıttıklarını biliyoruz. Salt tiyatro sanatına tutkun gençlerin, sahneye çıkma özlemleriyle tamamlanan bu sahnelemelerde, yüzlerce oyun, okul müsamerelerinde, Parti etkinliklerinde, Donanma Cemiyeti'ne yardım amaçlı gösterilerde ve Türk Ocakları'nın gecelerinde ilgi çekiyordu:

"Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin taht-ı himayesinde Manastır Milli Tiyatro kumpanyası: Hafiye Faciaları-Dram 4 perde-Milli, hissi ve edebi-Müellifi: Neyyir-i Hakikat Gazetesi Sermuharriri Hasib Efendi Bu akşam Ferah Tiyatrosu'nda"(1).

Bu çalışmalara zaman zaman dönemin profesyonel oyuncular da katılarak gösterinin daha bir canlı olmasını sağlıyorlarsa da oyuncuların büyük bir çoğunluğunun yüksekokul öğrencileri olduğunu biliyoruz:

"Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'nda: Talebe-i Hukuk Cemiyeti masarif-i tesisîyesine karşılık olmak üzere erbab-ı merak tarafından mevki-i temaşaya konulacaktır. 'Mazi ve Atı' Dört perde-lik milli oyun-Müellifi Said Hikmet-Lu'biyyattan evvel İkdam sermuharriri Ali Kemal Bey tarafından müzahabe."(2).

İstanbul'da İzmir'de "Heveskârân Cemiyet"lerinin etkinliklerinin, özellikle döneminin önemli bir kültür merkezi olan Türk Ocakları'nca desteklendiğini, oyuncu gençlerin aynı zamanda Ocak üyesi olduklarını, işgal altındaki İzmir'den, 1922 Şubat'ından örnek alınılarak anımsatmakta yarar görüyorum:

"Pek yakında Heveskârân Heyet-i Temsiliyyesi tarafından İzmir'de Milli Sinema'da mevki-i temâşâya vazedileceğini istihbâr ettiğimiz edib-i muazzam Kemal Bey merhumun 'Kara Bela' nâm merak-âver piyesinin şimdiden ihzâr edilmekte olan dekorlarıyla pek mükemmel bir sahne-i edeb teşkil ve provalarına da ehemmiyetle devam edilmekte olduğundan şu muazzam, mükemmel piyesin gençlerimiz tarafından muvaffakiyetle oynanacağını ümid etmekteyiz. Memleketimizde bu gibi tehzib-

i ahlak ve tenvir-i efkâra bâdı âsârı temsil edecek ve halkımızın rağbetine mazhar olacak bir heyet-i temsiliye vücudâ getirmiş olmalarından kendilerini tebrik ile beraber muvaffakiyetler de temenni ederiz"(3).

Cumhuriyet'in, duyurumundan sonra, ülkemizde amatör tiyatro çalışmalarının çoğunlukla okul "müsamere"leriyle bir tutulduğu gözlenir. Ancak Türk Ocakları'nın yer yine, Cumhuriyet yönetiminin ideolojisini, "kemalizmi" yaygınlaştırmak amacıyla 1932 yılında kurulan Halkevleri'nin Tiyatroya özel bir önem verdiğini görürüz. "Gösteri Kolu" adıyla yürütülen tiyatro uygulamaları, tiyatro sanatının ülkemizde yaygınlaşmasına ve tanınıp daha çok ilgi görmesine yardım etmiştir(4). Bugün tiyatromuzun ünlü bir çok sanatçısı, Halkevleri Tiyatro Kolu'ndan yetişmiştir.

Halkevleri döneminde tiyatro çalışmalarına yardımcı olması için başta oyun yayını olmak üzere yardımcı kitaplar ve dizi yazılar yayınlanmıştır. Örneğin Ankara Halkevi Sahnesi Müdürü Hami Uybadın 'Sahne' (1939) adlı kitabında, basit bir sahnenin yapımından ışık düzenine değin bilgi verirken M.Ertuğrul, önce Ahmet Rıdvan takma adıyla "Mektep ve Heveskâr Temsilleri -1-9"- daha sonra da özadını kullanarak "Yurtta Tiyatro" başlıklı 17 sayı süren makaleler yayınlamıştır. (5) Amaç, yurdun değişik yörelerinden seslenen, tiyatro sanatını yaşamayı özleyen amatörler, yardımcı olmaktadır. Halkevleri'nden örneğin Bakırköy, Eminönü Halkevleri'nden yetişen genç tiyatroların yanında 1950'li ve 1960'lı yıllarda süren etkinlikleriyle Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) ile Türkiye Milli Talebe Federasyonu'nun (TMTF) öncülüğünde tiyatro çalışmaları yapılırken özellikle İstanbul'da İstanbul Teknik Üniversitesi Tiyatrosu, Gençlik Tiyatrosu (İstanbul Üniversitesi), Robert College Tiyatrosu, Akademi Tiyatrosu, Yeşil Sahne, Genç Oyuncular, Ankara'da Ankara Üniversiteler Tiyatrosu yükseköğrenim gençliğinin başarılı çalışmalarına kaynaklık etti(*)).

T.M.T.F.'ye bağlı Gençlik Tiyatrosu'yla birlikte diğer amatör tiyatrolarında, başta bugün adını saygıyla andığımız değerli oyun yazarı Oktay Arayıcı olmak üzere, Tunca Yönder, Metin Serezli, Nisa Serezli, Güneş Uğurlu, Okay Sağtürk, Yurdaer Erşan, Erdoğan Tuncer, Erol Aksoy, Güngör Dilmen, Orhan Asena, Genco Erkal, Atilla Alphöge, Ergun Köknar, Yılmaz

Gruda, Oğuz Aral, Melih Vassaf, Şener Şen, Seden Kızıltunç, Soner ağın, Tolga Tiğın, Tuncel Kurtiz, Cüneyt Türel , Üstün Korugan ve adını unuttuğumuz nice gencin katkılarıyla "Türk Amatör Tiyatroları Festivali" düzenlediklerini, yurtdışı turnelerine çıkıp ülkemizi festivallerde başarıyla temsil ettiklerini bugün unutmuyoruz.

Peki günümüzde durum nasıldır? Bir gerçeği dile getirerek söyleyelim ki amatörlerimiz, gençlerimiz bugün sahipsizdir. Halkevlerinde yetişen, tiyatroyu öğrenen ve öğreten gençlerin yarattıkları "Gençlik Tiyatroları"ndan, "Üniversite Tiyatroları"ndan yoksunuz. Tümöyle bireysel birkaç çırpınış dışında bu yönde hiç bir çalışma görmüyoruz. Bu bireysel çırpınışlara destek olunmadığı gibi yapılandan korkulan bir uzak denetim de var. Gençliği tiyatroya yönlendirmede önemli bir işleve sahip ortaöğretim kurumlarının tiyatro kolları, yönetmeliklerdeki çağdışı yaptırımlar nedeniyle oyun bulmakta büyük sıkıntılar yaşıyorlar. Devlet Tiyatroları repertuarındaki yapıtları oynayabilmek için denemedikleri yol kalmıyor. Bu köhnemiş, tiyatrodan korkan yönetmelikleri değiştirecek güçlerin kimlerde olduğunu hepimiz biliyoruz ve acıdır susuyoruz. Günümüzdeki bu boşluğu gidermenin yolu, gençlere yeniden güç vermek, onlara yol göstermek olacaktır. Amatör tiyatroyla uğraşanların gerekli yayınlardan da yoksun olduğunu görüyoruz. Bugün, Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun 'Sahne Bilgisi' (1980) adlı çalışmasının dışında bir el kitabının olmadığını belirtmeliyim.

Özlenen ve beklenen, günümüz amatörlerini, gençlerini tiyatro sanatıyla kaynaştırmaksa, onları destekleyecek, yasakçı anlayıştan ve katı bir denetimden uzak bir yapıda yönlendirecek Amatör Tiyatrolar Örgütü'nü kurmak olmalıdır. Amatör Tiyatrolar Örgütü, bir model olarak gençliği tiyatroyla kaynaştırırken, salt gelir getirmek, geçinmek amacıyla tiyatro yapmayacak gençlerin, tiyatronun deneysel yönüne yönelebilecek bir birikime ulaşmaları da zor olmayacaktır. Ancak, salt amatör gençlerin kendi kendilerine arayışlara girmelerini beklemekle de oyalanacak zamanımız yok. Almanya'da, Fransa'da olduğu gibi amatör tiyatrolara destek olarak profesyonel bir yönetmenin denetiminde yapılacak çalışmalar, bu sanat dalının ülkemizde gelişimine ve yaygınlaşmasına daha bir bilinçle katkıda bulunacaktır.

Bu örgütü kurmak, üniversitelerde, gençliğin değişik kesim-

lerinde sanatın gücünden yararlanarak, gençleri ülkenin sorunlarına ve çözüm yollarına hazırlamak görevi de Kültür Bakanlığı'nındır. İsteğimiz, gençliğin ve kendini genç hisseden herkesin katılımıyla oluşacak bu örgütlenmenin, 1960'lı yılların tiyatrosever gençlerin çabasını yeni bir başarıya ulaştırmak olacaktır. Ülkemiz, bu örgütlenmeyi yürütecek eğitilmiş, bilgili, deneyli kadrolara sahiptir.

Türk Amatör Tiyatrolar Festivallerinde buluşmak isteğiyle.

*) Özel Tiyatrolar ve Amatör (Gençlik) tiyatrolar adlı araştırmamda bu dönemi ayrıntılı olarak inceliyorum.

1) Tanin, 23 Kânûn-ı evvel (Aralık) 1908

2) y.a.g.y, ayrıca bkz. Efdal Sevinçli, Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e, Sinema'dan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul, İstanbul, Broy Yayınları, 1987, ss.11-21.

3) Efdal Sevinçli, "İzmir'de Sanat YAşamı -1895/1927, -Çağdaş Eleştiri s.11, Kasım 1983, ss.41-42.

4) Nurhan Karadağ, Halkevleri Tiyatrosu Çalışmaları (1932-1951) Ankara D.T.C.F. Tiyatro Kürsüsü Doçentlik Tezi 1982.

5) Efdal Sevinçli, Görüşleriyle, Uygulamalarıyla Muhsin Ertuğrul, İstanbul, Arba Yay., 1990, ss.186-190.

(Gösteri, Temmuz 1990)

YANGIN VAR

Yaz ayları tiyatro açısından oldukça fakir geçer ülkemizde. Ancak Anadolu'nun bazı kentleri turneye çıkan tiyatrolar nedeniyle birkaç oyun izleyebilme şansına sahip olurlar.

İstanbul'da alışlagelen durgunluk bu yıl biraz kırıldı. Önce Uluslararası Tiyatro Festivali gerçekleştirildi. Dünya tiyatrolarından örnekler izledik. Geçen yıl hak ettiği ilgiyi göremeyen Genç Seyirci tiyatrosu bu yıl seyircisine ulaştı ve benzersiz bir tiyatro şöleni yaşattı izleyicilerine. Yunanistan, İtalya ve Avusturya'dan gelen tiyarolar ise yeni ses ve biçimler getirdiler bize.

Bir de Tiyatro Kurultayı yapıldı. Tiyatro ile yakından ve uzaktan ilgili herkes eteğindeki taşı döktü ve dertlerini sıraladı. Devlet yetkilileri de (başta sayın Bakan olmak üzere) dinlediler. Ancak yine Festival'de Devlet Tiyatrosu'nun sahnelediği oyunlara bakarak, bu gidişle devletin kendi tiyatrosunda bugünkü olanakları ile ivedilikle bir şeyler yapması gerektiği ortaya çıkıyordu.

Oyunların tümü hakkında düşüncelerimi geçen yazımda belirtmiştim. Bu kez beni en çok hayal kırıklığına uğratan bir oyundan Güngör Dilmen'in "Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını"ndan söz etmek istiyorum.

"Hayal kırıklığı" dedim. Evet bundan önce iyi oyunlarını izlediğimiz bir yazardı Dilmen. Özellikle Midas üçlemesinde bizim olan malzemeden iyi bir tiyatro çıkarmış, zaman zaman derinlemesine işlediği kişiliklerle karakter yaratmayı başaramış yazarlarımızdandı. Bu 'dı' ekini kullanma gereğini duydum çünkü son oyunda bunların hiç biri yoktu. Tüm bu oyunları yazan Dilmen gitmiş, yerine bir amatör gelmişti. Bu amatörün oyununu yutturmak için de bol sazlı sözlü bir sahneleme uygulanmış, her şeyin güme gitmesi için herkes gerek şive taklitlerinde, gerekse attıkları göbeklerde -bunlara dans demeye dilim varmıyor- tüm marifetlerini sergiliyordu.

Gelelim oyuna: Yazarı, çocukluğunun yıllarını ve bugün

yaşadığı mahalleyi yazdığını belirtiyor. Bunu oyunu izlerken anlıyorsunuz zaten. Saraydan çırak çıkarılan hanım kapalı arabalarda gece yarıları mahalleye getiriliyor ama mahallenin kadınları erkeklerle birlikte kapı önü sohbeti yapıyorlar ki demeyin; kaç göç kalkıveriyor. Saraydan çırak çıkarılan genç kız tüm kadınların dilinde ve gözetimindedir. Yine mahallenin Firuz amcası, kemancı Artin ile başgöz etmeye karar verir genç kızı. Burada da bir hayret nidası gerek; kimse de "adam senin ne üstüne vazife" demiyor. O kaç göç içinde adam Artin'e kopyalar verip mektuplar yazdırıyor ve bu mektupları gece yarıları konağın kapısını çalıp eve yerleştirdiği çingeneye veriyor. O da yetmiyor, bir gece Artin'i alıp konağın balkonunun altında keman çaldırıyor, yanında da kendisi. Hadi yine zamanlar karıştı, o yıllarda Aksaray'da bu olay oldu diyelim ama bu kadar da Cyrano de Bergerac olunmaz ki. Bir kez daha insaf.

Her neyse mahallenin 'amca'sı işi becerir. Evlilik gerçekleşir. Ama nasıl, mahallenin tulumbacıları Artin'i sünnet ettirirler ve aynı akşam da gerdeğe giriverir. Erkeksizlikten yanıp tutuşan, saraydan çırak çıkarılan Mahitap ise yeni kocasına saldırı verir. Işıklar kararırken duyduğumuz Artin'in "Ay yapma" sesi olur.

Devlet Tiyatroları'nın bu özgün ve şık sahnelemesinin en ilginç yanı da burada başlıyor. Bir düğün yapılıyor ki evlere şenlik; mahallenin tulumbacıları ile genç kızları bir göbek bir göbek sormayın gitsin. Ortada çingene darbukacı, oynanır da oynanır. İşte burada insanın sabrının taşmaması imkansız; kimin çocukluğunda, hadi Osmanlı'dan vazgeçtik Cumhuriyet'in ilk yıllarında böyle bir mahalle düğünü vardı. Kim gördü, böyle sabah sünnet, akşam geldik.

Bundan sonrası sürpriz değil. Saraydan verilen paralar bitiyor. Artin Muzika-i Hümayun'a giremiyor -Zaten neden girsin ki adam sünnet olunca ve de Müslüman bir kızla evlenince saray muzikasına alınır diye bir kural yok ki. Mahallenin 'amca'sı nın süzgün ve dolu gözlerinde aşk bitiyor. Bu kez Mahitap aşkıdır, Artin'in gözü ise dışardadır. Mahitap karar verir. Aşklarının ateşi ikisiyle birlikte mahalleyi de yakacaktır.

Mahalleden ne isteniyor o da meçhullerden biri- küfelerle kömür yığılan ev bir kömür deposuna dönüşür. Ahşap konak ya da ev niye taş kömürü doldurularak yakılıyor, bu kadar meçhulden sonra bunu sormasanız da olur deyip geçebilirsiniz. Ev ve Mahitap yanar, ancak Artin kurtarılır.

İmdi kıssadan hisse, erkeklere fazla sulanmayın, başınız belaya girer olabilir. Mahallenin amcalarına uymayın olabilir. Gayrimüslim almayın, gözü dışarda kalır olabilir. Saraydan çırak çıkarılanlar biraz azgındır da olabilir.

Hadi bu oyun yazıldı diyelim. Kimler nasıl ödülleri verdi, o tartışılmalı. Eğer tiyatro değerlerimiz bu kadar elden gidiyorsa, ölçüler bu kadar şirazesinden çıkmışsa, gerçekten Aksaray'da değil Türk Tiyatrosu'nda yangın var demektir.

Bu oyunu görün; tüm tiyatroseverler Türk Tiyatrosu'nda nelerin olmaması gerektiğini tartışmak için görün. Bir yazarın bir yönetmenin nasıl mahvolduğunu görün, hiç olmazsa şahit olun. Çocuklarımız bir gün Türk Tiyatrosu ne oldu derlerse, bunlar yazılıp sahnelendiği için dersiniz.

(Gösteri, Ağustos 1990)

TİYATRO MEVSİMİ BAŞLARKEN

Yeni bir tiyatro mevsimi başlamak üzere. Ödenekli tiyatrolar oyun seçimlerini çoktan tamamlayıp provalara girdiler. Özel tiyatroların bir bölümü kent içi turneleriyle, Kadıköy yakasındakiler İstanbul yakasında, İstanbul yakasındakiler Kadıköy'de oyunlarını sergileyerek açacak perdelerini. Bir bölümüyse ekim, kasım, hatta aralık ayının başını bekleyecek seyircinin karşısına çıkmak için. Oyunlar değişiyor, oyuncular, yönetmenler değişiyor, ama tiyatromuzun sorunları yıllardır hiç mi hiç değişmeden, dahası artarak sürüp gidiyor. Hep aynı sorunlar, hep aynı sorumsuzluklar, hep aynı vaatler ve hep aynı çözüm-süzlükler.

Tiyatromuzun bugün gözle görülen sorunlarının başında hiç kuşkusuz yerli oyun yazarı eksikliği ve yerli oyunlarımızın düzeyi gelmektedir. Yerli oyun yazarlarımız oyunlarının yeterince oynanmadığını ileri sürüp veryansın etmekte, tiyatro yöneticileriye düzeyli yerli oyun bulamadıklarından yakınıp durmaktalar.

Telif eserin değerini, anlamını yadsımak kesinlikle mümkün değil. Ne var ki, yerli oyundan kastedilenin hangi verimler olduğu üzerinde bir hayli düşünmek gerektiği kanısındayım.

1960'lı yılların genç, bilinçli tiyatro seyicisi 1970'li yıllarda artık hepimizce bilinen nedenler yüzünden yerini çalgılı-çengilli oyunlara koşan, patlamış mısır ve kola içerek, tempo tutarak oyun izleyen bir seyirci kitlesine bıraktı. Yozlaşan beğeni oyun seçimlerini etkiledi, talep arzı yarattığında oyun düzeyleri de düşmeye başladı. Kolay beğenen, kolayı alkışlayan seyirci koltukları doldurdukça düzey daha da düştü. Günün beğeni ölçütlerine öylesine bağlıyız ki, yerli oyunlar çokluk televizyon parodilerinden, eğlencelik dizilerden, fıkra düzeyindeki mizah metinlerinden ya da yalan yanlış tarih derslerinden ayırt edilemiyor. Seyircinin beğenisi zorlanmaksızın doğrudan doğruya gelgeç talepleri yanıtlayan bu oyunlarla tiyatromuz elbette iler-

leyemeyecektir. Belki kısa bir süre için gişe sorunu çözümlenecek, ama uzun vadede kalıcı çözüm elden hep kaçacaktır.

Dahası, dünün telif eserleriyle bugünküler arasındaki düşündürücü düzey ayrılığı, oyun yazarlığında geriye düştüğümüzün acı kanıtı gibidir. İdealistçe davranan bir-iki yeni, genç oyun yazarı dışında bu alan epey uzun bir süreden beri bakir. Sorunun bir başka cephesi de salt telif eserle yürütülecek tiyatro çabasıdır. Tiyatro gibi evrensel bir sanat salt kendi içine kapanarak nereye kadar kolay olabilir? Yerli oyunda seyirci kendini buluyor gibi bir sav, sözkonusu seyircinin ufkunu bir ölçek daha daraltalım düşüncesini de birlikteliğinde taşımaktadır. İleri sürülen bütün bu tutarsız savlar, yazarlarımızın ödenekli tiyatrolara yaptıkları neredeyse şantaja varan baskılar hep yazdıkları oyunları, düzeyi ne olursa olsun oynatma çabasından ileri gelmektedir. Onları bu anlamsız, hatta komuoyunda kendi aleyhlerine dönen mücadeleye iten nedenlerin başında oyun yazarlarımızın kendilerini ortaya koyma olanaklarından yoksun bırakılmaları gelmektedir.

Her şeyden önce yazarlarımız oyun yazarlığını ikinci iş olarak görmekte, görmek zorunda kalmaktadırlar. Özel tiyatroların oynamaya cesaret edemediği, gişe kaygısı nedeniyle repertuarlarına alamadığı oyunları ödenekli tiyatrolar yüzde elli yabancı oyun oynama ilkeleri doğrultusunda sahnelemektedirler. Ödenekli tiyatroların bilet fiyatlarındaki düşüklük nedeniyle de yazarlarımızın telif hakları ister istemez düşük olmaktadır. Ama bu, yazarlarımızı Devlet Tiyatrolarıyla ucuz pazarlıklara girmeye yöneltmemeli, daha tutarlı bir çözüm aramaya yönlendirmelidir. Devlet sübvansiyonu örneği...

Nurullah Ataç oyun metinlerinin okunurluğu üzerinde durmuştur sık sık... Oysa günümüzde tiyatro oyunu yayımı hemen hemen hiç yok gibidir. Oyunu oynanmamış bir yazarı ne tanımamız, ne de yapıtını değerlendirmemiz mümkün. Bir aralar Milli Eğitim Bakanlığı oyun kitapları basardı. Bugün bu yayınlar yok denecek kadar zayıfladı. Özel yayınevleri artık hiç oyun basmıyor neredeyse. Devlet Tiyatroları da bir ara oynanmış oyunlarını basıyordu. Bu diziye uzun zamandır yenileri

eklenmedi.

Tiyatro yazınınımızın sorunu salt yerli oyun yazarı yetişmemesi değil hiç kuşkusuz. Tiyatro incelemeleri, araştırmaları hemen hiç yok denecek kadar azdır. Bir iki araştırmacının titiz çalışmaları dışında hemen hemen aynı kaynaklardan yararlanılarak yazılmış kitaplar, tiyatro dergilerinde, tiyatroya yer vermiş dergilerde çıkan kimi makaleler, incelemeler... Pek çok araştırmacının başvurduğu, alıntılar yaptığı kimi kaynak kitaplar neden yeniden basılmaz? Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları bunu neden üstlenmez? Refik Ahmet Sevengil'in hepsi birbirinden değerli belge niteliğindeki kitaplarının yeni baskıları neden yapılmaz?

Tiyatro anıları da tiyatro tarihimizin bir belgesidir. Tiyatro sanatçılarının anıları her yerde popüler bir kimlik kazanmışken ülkemizde üç-dört oyuncu kaleme almış yaşadıklarını, gördüklerini. Hatta bu tiyatro anılarının bir kısmı belli bir tarihe kadar gelip kalmış, devamı bastırılma olanağı bulunamamış, Haldun Dormen'in, Gülriz Sururi'nin anılarında olduğu gibi. Batı dünyasında Jean Marais'den Sir Laurence Olivier'e kadar birçok sanatçının anılarını okumak mümkün.

Tiyatro tarihimiz de bu ilgisizliğin kurbanı olmuştur. Tiyatro geçmişimizi bir çırpıda silip unutuvermişiz neredeyse. Sanatçılarımızın vermiş olduğu mücadeleleri, özverileri anımsamaz olmuşuz. Belki de kendi kendimizi bağışlamak için, bağışlayabilmek için toprağa gömmüşüz başımızı. Çünkü hepimiz biliyoruz: Tiyatromuza gönül vermiş ilk sanatçıların hepsi de... Modern Türk tiyatrosunun ilk aktörü Ahmet Fehim Bey'in anılarını okuduğumuzda Anadolu'nun dört bir yanına tiyatro gruplarının hangi zor koşullar altında gittiklerini saptarız.

İlk Müslüman kadın oyuncu Afife sahneye çıktığının ikinci haftasından başlayarak 1923 yılına kadar sürekli biçimde polis baskısıyla yüz yüze gelmiştir. Üstelik bu çetin mücadelesinde yalnız kalmış, yalnız bırakılmıştır. Afife, İbnürrefik Bey'in tiyatrosunda yeniden kovuşturmaya uğrar. Bu kez kendisiyle birlikte karakola götürülen bir başka aktrist daha vardır: Şaziye Moral. Eğer filmi oynamamış olsa kaç kişi Afife Jale'yi anımsayacaktı merak ediyorum. Bugün kaç kişi Şaziye Moral'ı anımsıyor, tanı-

yor acaba?

Tiyaromuz bu ilk sanatçılarının yaşadığı acı günleri çok gerilerde bıraktı, serpildi, toplumun gözbebeği sanatçılar yetiştirildi. Dış görünüm böyle. Oysa, mutfak tarafına geçtiğimizde sorunların başka şekilde sürüp gittiğini görüyoruz. Hatta mücadeleci, idealist tutum da silinmiş günümüzde. Tiyatro uğruna sahnede can vermek isteyen kaç sanatçı çıkar bugün ve niye çıksın? Bırakın can vermeyi, günümüzde birkaç dublaj, birkaç TV filmi için sahneye çıkmama çareleri arayanların varlıkları da oldukça üzücü. En tehlikeli işaret de sanatçının sayıca azalması, ulusal tiyaroyu ayakta tutacak (yukarıda da değindiğim gibi) yerli oyun sayısının büyük bir hızla düşmesi, yenilikçi yönetmenlerin yetişmemesi.

Oyun seçimi de hep bir sorun olarak tiyatromuzun gelişmesi aşamasında karşımıza çıkmaktadır. Özel tiyatrolar oyun seçiminde büyük bir özgürlüğe sahiptirler ama, teknik olanaklardan yoksun salonlarda çalışma, parasal sıkıntılar nedeniyle bu özgürlükleri ister istemez kısıtlanmaktadır. Ucuza çıkan dekorları olan, az kadrolu, fazla teknik gerektirmeyen oyunları seçmek zorunda kalmaktadırlar genellikle. Ödenekli tiyatrolar sa parasal olanaklara sahip olmakla birlikte oyun seçiminde daha başka kısıtlayıcı kurallara bağlı kalmaktadırlar. İstanbul Şehir Tiyatroları, Gencay Gürün yönetiminde bu bağları büyük ölçüde kırmayı başarmışsa da yeni kurulmuş olan Repertuar Kurulu gibi kısıtlayıcı bir kurul yaşanan umudu gölgelemektedir.

Özel tiyatroların salonsuzluk sorunundan söz etmek istemiyorum artık. Son yedi-sekiz yıllık yazılarımızı yeniden yazıp imzalayabileceğimiz kadar değişmeden sürüp gidiyor bu sorun. Daha da uzun süre değişmeyecekmiş gibi görünüyor. Bugüne dek her yeni yapılan bir spor tesisiyle birlikte bir tiyatro salonu yapılmış olsaydı bu sorun büyük ölçüde çözülmüş olurdu. Şimdiye dek böyle bir uygulamaya gidilmedi, bundan sonra da hiç gidilecekmiş gibi durmuyor.

Tiyatromuz ne yazık ki hiçbir zaman kültür yaşamımızda ön plana çıkamamış, baş tacı edilmemiştir. Batı edebiyatına baktı-

ğımızda tiyatronun, tiyatro dünyasının, tiyatro yaşamının romanlara konu olduğunu görürüz. Sözelimi Fransız edebiyatında tiyatro dünyası önemli bir yer tutar. Konusu tiyatro salonlarında, kulislerinde, sahnelerinde geçen pek çok roman yazılmış, pek çok film çevrilmiştir. Hep bir merak ve ilgi konusu olmuştur tiyatro, çekiciliğini sürekli korumuştur, korumaktadır da. Dönüp kendi edebiyatımıza baktığımızda, söz konusu dünyanın yalnızca bir-iki yazarın ilgisini çektiğini görürüz. Kısacası edebiyatımız da ilgisiz tiyatroya, okurumuz da, yayıncımız da... Tiyatromuz başka sanat dallarının desteğinden yoksun, var olmaya çabılıyor ve seyircinin ilgisini bekliyor, bunca ilgisizliğin ardından. Mücadeleci ruhunu çevreden gelecek destekten yoksun kalarak kaybetmeye yazgılı bir sanat dalı ister istemez kendi içine kapanıyor, kısırdöngüden dışarıya çıkamıyor bir türlü. Geçmişin duygulu dünyası akılla birleşemediğinden geçmişteki bütün o emekler boşa harcanmış olmuyor mu? İlk sanatçılarımız yaşamlarını ortaya koyarak var ettiler Türk tiyatrosunu. Bugünse anlamsız mücadeleler, yanlış seçilen hedefler ve yapmaktan çok yıkmaya yönelik girişimlerle zaman yitiriyoruz.

Türk tiyatrosu bir çıkmazın içindedir. Özel tiyatrolar zorlukla ayakta durabilmektedirler. Oyun yazarı, oyuncu, seyirci, yönetmen, salon... hep artan, ama eksilmeyen sorunlar olarak ortaya çıkmakta. Bütün bunlarla mücadele etmek ve tiyatromuzu çağdaş düzeye getirebilmek için Türk tiyatrosu dünkü heyecanına şimdi daha çok gerek duymaktadır.

(Argos, Eylül 1990)

BİR ESKİ ŞARKI: DRAMATURGİ'NİN ÖNEMİ

Kültür Bakanlığımız tarafından düzenlenen Tiyatro Kurultayı 11 Haziran Pazartesi günü başlayıp, 13 Haziran Çarşamba akşamı bitti. Açılış-kapanış gürültüleri arasında kalan bir buçuk gün içinde, kümелendiriliş mantığı bir türlü anlaşılamayan beş komisyonda tiyatromuzun sorunlarını bilenler, yaşayanlar, onların ne olduğunu zaten bilenlere tekrarlama fırsatı bulabildiler! Sürenin konuları yeterince olgunlaştırmaya yetersiz olduğundan sık sık yakınıldı.Yeni seslerden eski şarkılar dinledik. Bu eski şarkılardan biri de "Dramaturgi"üstüneydi.

Türk Tiyatrosu'nda bir dönemin en büyük sorunu Müslüman kadının sahneye çıkması olarak görüldü. Ardından usta-çırak ilişkisini okullar, konservatuarlar çatısı altında sürdürmenin sancıları çekildi.Tiyatroyu "Heveskerân maskaralığı" olmaktan çıkarıp saygın bir meslek olarak görme ve göstermenin başarısını elde eden insanlar, sosyal güvenlik ve parasal sorunlarını çözmenin savaşına giriştiler. Ödenekli tiyatrolar doğdu. Böylece oyuncuyla başlayıp oyuncuyla bittiği sanılan tiyatro işlerinde sahne dışındaki görevlerin de önemi anlaşılmaya başlandı.Yetki ve sorumlulukları farklı yaklaşımlarla belirlenen bu görevlilerle tiyatrolarımızın kurumlaşma süreçleri de başlamış oldu. İşte dramaturgi ve dramaturg kavramları da bu kurumlaşma sürecinin ilk ürünlerinden biri olarak ortaya çıktı.

Ne var ki, dramaturgun kim olduğu ve ne işe yaradığı konusunda kadrolu dramaturglarına maaş ödeyen ödenekli kurumlarımızda dahi bugüne kadar, tiyatro biliminin verilerine uygun düşen, sağlıklı bir uygulama geleneğinin kurulabildiğini ileri sürmek olası değil. Bugüne kadarki uygulamalara bakılacak olursa, kısa soluklu bir kaç girişim dışında, ödenekli tiyatrolarımızın dramaturglarını, belli aralıklarla toplanan oyun seçme kurulları ya da "Edebi Heyet"lerinin işini kolaylaştırmak; karar alma sürelerini kısaltmak adına bir tür: "Ön eleyici okuma memuru" gibi görüp değerlendirdikleri anlaşıyor.

Bu anlamda dramaturg: Yüksek öğrenim görmüş; öncelikle de ülkemizde sayıları şimdilik ikiyle sınırlı üniversite düzeyinde kuramsal eğitim veren bir tiyatro bölümünden mezun olmuş; tercihan dil bilen bir okuma memurudur. Bu memur masasının

üzerine konan yüzlerce telif ya da çeviri oyun metnini okuyup, seçmeye yetkili kurula ışık tutucu bir iki paragrafla yargılarını belirtmekle görevlidir. Yaygın bir görüşe göre de işi burada biter. Dramaturg haddini bilmeli; oyun seçiminin ardından yönetmene akıl vermeye, provaları eleştirmeye, yorumun oluşturulmasında kanun sözcülüğü yapmaya kalkışmamalı, tercihi tere satmamalıdır. Çoğu yönetmen, bir ara ödenekli tiyatrolarda başlatılmak istenen: "Her oyuna bir dramaturg" ilkesine büyük tepki gösterirken kimi yönetmenler -ki oldukça azınlıkta kalmışlardır- pratik dramaturgi uygulamalarından oldukça yararlandıklarını ifade etmişlerdir. İşin bir başka acıklı yönü böylesi bir ortamda dramaturgların yaklaşımlarındaki belirsizlik de kendisini gösteriyor. Durumlarından hoşnut olmama dışında ortak bir düşünce birliği ya da eylem, hiç olmazsa dışa yansıyan bir açıklamaya da rastlamıyoruz. Anlaşılan konu bu yönde de belirsizlikler, tedirginlikler taşıyor.

Tiyatro Kurultayımızın 1 no'lu komisyonu tarafından hazırlanan raporda dramaturg, ödenekli tiyatroların oyun yazarlarıyla ilişkilerinde neredeyse bir arabulucu olarak değerlendiriliyor. Dramaturg'dan yazarlara kabul edilen ya da reddedilen oyunları için gerekçeli raporla bilgi vermesi isteniyor. "Yazar-yönetmen-dramaturg" işbirliği ve koordinasyonunun önemi üzerinde duruluyor. "Türk Tiyatrosu'nun gereksindiği nitelikli dramaturgların yetiştirilmesi için üniversitelerde ve tiyatro kurumları içinde yeterli çabanın harcanması", "Tiyatrolarda yeterince dramaturgun görevlendirilmesi", "Oyun seçiminden sahnelenişe kadar, dramaturgların etkin ve işlevsel kılınması"; "Ödenekli tiyatrolarda ekonomik açıdan sanatçılarla aynı düzeye getirilmesi"; "Kadrolu dramaturgu bulunmayan özel tiyatrolarda dramaturgi işlevlerini staj çalışmaları içinde yerine getirecek öğrencilere fırsat verilmesi" dileklerinde bulunuyor.

Ortaya çıkan şu ki, 1990'lı yılların başında, Türk Tiyatrosunda varlığına adanmış gereksinim duyulan "dramaturg"un kimliği, niteliği, işlevleri konusunda belirsizlikler sürüp gitmektedir. Bu yazının bir amacı da bu saptamanın ardından konuya tiyatro bilimsel bir açıklık getirmeye çalışmak olacak.

Tiyatro Bilimi "dramaturg"u en yalın çizgilerle: "Oynanmak üzere yazılmış; karşılıklı konuşmalarla gelişen ve dramatik bir öz taşıyan metinlerle ilgili sorunları çözmek üzere belli bir eğitilden geçmiş uzman kişi" olarak tanımlar. Bu tanımın

kapsamına giren görevlinin dram sanatının yapı bilgisi, repertuar ve tiyatronun işleyiş mekanizması konusunda bir uzmanlık eğitiminden geçmiş olması ilkesi önem taşımaktadır.

Dramaturg'un çalışması: "Biri olmazsa olmaz" denecek ölçüde kesinlik taşıyan üç temel alanda bilgi ve uygulama becerisini içermekte ve gerektirmektedir. Sağlıklı bir dramaturgi çalışması için gerekli altyapıyı oluşturan bu üç alan şöyle sıralanır:

- 1) Dramaturgun dram sanatı ve repertuar bilgisi.
- 2) Görev yaptığı tiyatronun teknik ve estetik olanakları.
- 3) Tiyatronun yöneldiği seyirci kitlesinin yaşam koşulları, ilgi alanları, kültür ve beğeni düzeyi.

Bu üç temel alandan herhangi birinde yeterli bilgi düzeyine sahip olmayan bir dramaturgun oyun önerileri ve sahneleme öncesi hazırlıklarının başarı şansı raslantılara bırakılmış sayılabilir.

Bir tiyatronun, kadrolu dramaturgundan beklediği ilk iş, olanaklarına uygun ve seyirci toplayacak oyunlardan oluşan bir repertuar hazırlamasıdır. Dramaturg, eğitimi aşamasında edindiği ve sürekli geliştirmek durumunda olduğu oyun metinleri repertuarı içinden, oyuncu kadrosunun altından kalkabileceği oyunlar bulmak, bu oyunların seçim aşamasında önerilebilecek ön hazırlıklarını yapmak durumundadır. Tiyatro topluluğunun yapısı, sanat çizgisi, kullanılacak sahnenin teknik olanakları ve yapım bütçesi gibi faktörlerin yanında dramaturg, seyircinin beklentilerini, duyarlı olduğu noktaları, ilgi alanını ve sosyopolitik ortamı gözönünde bulundurmak durumundadır. Turneye yönelik bir çalışma yapılacaksa değişen mekan ve seyirci kitlesi karşısında oyun metni üzerinde alınması gerekli önlemler konusunda öneriler geliştirmesi gereken ilk kişi yine dramaturgudur.

Burada dramaturgun niteliğiyle ilgili önemli bir konu gündeme gelmektedir: Yaygın bir kanının aksine dramaturgun sanatsal bir yaratıcı olmadığını; sanatsal bir duyarlılığı olan, ancak bilimsel yöntemlerle çalışan bir uzman incelemeci olduğunu vurgulamak gerekiyor. Bu gerçeğin dramaturgu ikinci sınıf vatandaş durumuna indirgemeye kalkışan yanlış görüşü tekrarlamak gibi bir anlam ve amaç taşımadığını hemen belirtmek zorunluluğunu duyuyorum.

Dramaturgu yaratıcı sanatçı olmaktan çok bilimsel yöntem-

lerle çalışan bir uzman-araştırmacı olarak değerlendiren bu yaklaşım kısaca şöyle açıklanabilir: Bir oyunun sahneye çıkmasında doğrudan söz sahibi olan yönetmen, oyunda görev alan oyuncular, sahne tasarımcıları, kuşkusuz birer sanatçı formasyonu olan, olması gereken kişilerdir. Çünkü bir sahne uygulaması temelde bir sanat olayıdır ve her sanat olayı gibi belli bir yoruma dayanır. Bu yorum, sahnelemeye katkıda bulunan tüm sanatçıların bireysel yaklaşımlarını içeren, ama sonuçta yönetmenin temel görüşleriyle biçimlenen ve uygulamanın estetik çizgilerini belirleyen bir düşünce çerçevesini oluşturur. Yorum öznel bir bakış açısidir. Sahibinin dünya görüşünü, estetik anlayışını ve sanat yapıtına kişisel yaklaşımını, değerlendirme-lerini kapsar.

Bu anlamda her yoruma yeni bir sentez gözüyle de bakılabilir. Sentezin yapılabilmesi için mutlak bir analize, çözümlemeye gereksinim bulunduğu da açıktır. Tiyatro olayı, genel anlamda dramatik öz içeren bir oyun metninin, görsel ve işitsel iletişim yöntemlerinin estetik bütünlüğüyle sahnede varedilmesi olduğuna göre, herşeyden önce oyun metninin sanatsal yaratıcılığa yönelik yeni bir senteze (yorum) olanak sağlayacak açıklık ve nesnellikle çözümlenmesi gerekmektedir. İşte bilimsel ve nesnel bir yaklaşımla bu çözümlemeyi yapacak kişi de dramaturgtur.

Bir araştırma ve çözümleme olayı şu ya da bu şekilde belli bir yöntemle yapılmak durumundadır. Hele sanatsal bir uygulamaya temel olacak yorumun dayandırılacağı çözümlemenin sağlam ve doğru olması yapıtın nirengi noktalarına, mesajına, amacına ve yapısal bütünlüğüne ters gelebilecek yanlışları içermesi istenmiyorsa çözümleme yönteminin olabildiğince nesnel ve bilimsel bir çizgide yürütülmesi ve tamamlanması zorunluluğu vardır. Bilim araştırır, sanat yaratır ilkesi burada el ele vermektedir.

Şu halde "Dramaturgi çözümlemesi" bilimsel yöntemlerle yapılacak. Yorumun üzerine kurulacağı temeller dikkatle açılacaktır. Yönetmen, sahneleme aşamasında devreye girecek tüm sanatsal yaratıları yönlendirecek yorumunu bu çözümlemenin üstüne daha sağlıklı bir biçimde kurabilecek; metnin üzerinde daha sonra yapılabilecek değişiklikler, eklemeler, budamalar bu yorum doğrultusunda dramaturg tarafından hazırlanacak; sonuçta rol dağılımları ve sahne çalışmalarında

başarıya giden yolun haritasını oluşturacak oyun metni bu çözümleme ve değerlendirmelerin ışığı altında biçimlendirilecektir. Bu anlamda tiyatronun çağdaş Dionysos'u yönetmen ise Apollon'u da mutlaka dramaturgtur.

Dünyanın pek çok ülkesinde de tiyatro eğitimi veren kurumlarda dramaturgluk örneğin bir oyunculuk ya da sahne tasarımıcılığı gibi kesin ayrı bir meslek formasyonu içeren program olarak henüz görülmemektedir. Dramaturglar genellikle oyun yazarlığı eğitimi almış kişiler içinden çıkmaktadır. Bu eğitimin "tiyatro tarihi", "tiyatro kuramları", "oyun incelemesi" gibi temel tiyatro formasyonu dersleri yanında "dramatik yazarlık", "dramaturgi", "sahne uygulaması" gibi daha özel mesleki dersleri; "psikoloji", "toplumbilim", "sanat toplumbilimi", "felsefe", "sanat tarihi", "mitologya" vb. kültür derslerini içerdiği görülmektedir. Yabancı dil bilgisinin bu eğitim içindeki önemi ise açıkça kendisini göstermektedir. Böylece ağırlıklı olarak tiyatro bilimi ve yabancı dil eğitimi gören dramaturgun çalıştığı tiyatronun repertuarını hazırlamada, oyun seçiminde ve seçilen oyunun yönetmeni için yoruma temel oluşturacak çözümlemesi dramaturgi raporunun esasını oluşturmaktadır. Sorun bu aşamada nasıl bir çözümleme yönteminin kullanılmasının daha yararlı olacağı, noktasına gelip dayanmaktadır ki bu başlı başına ayrı bir inlemenin konusunu oluşturmakta.

Sahneye koyma olgusunun ortak çalışma sürecinde dramaturgu: "Yaratıcı sezgiyi,coşkuyu, özgürlüğü engelleyen bir fren pedalı" gibi görme yada gösterme eğiliminin sonunda dramaturgu tüm işlevleriyle dışlamaya yönelen bir tedirginliğin kaynağını oluşturduğu gerçeğini de yadsıyamayız. Dramaturglarımızın bugün içinde bulundukları edilgin koşullar bu tedirginliğin beslediği olumsuz yaklaşımların sonucundan başka bir şey değil. Bilgiyi yaratıcı sezginin kösteği değil fırlatma rampası olarak değerlendiren çağdaş bakış açısına tümüyle ters düşen bu tedirginliği aşmak zorundayız. Çağdaş tiyatronun özlediği-miz boyutlarına ulaşacak uygulamalar bu nitelikli ortak çalışmalardan geçiyor. Öyleyse tiyatronun bu kadar kadrolu Dionysosuna işlevsel bir kadrolu apollon çok görülmemeli.

(Gösteri, Kasım 1990)

HAVEL'İN OYUNLARINDA DÜŞÜNEN İNSANIN YALNIZLIĞI

Dostlar Tiyatrosu'nda geçen sezondan bu yana sergilenen Buruk Ezgi'de (Yönetmen: Genco Erkal) ve ilk kez İstanbul Tiyatro Festivali çerçevesinde gösterilerek Şehir Tiyatrosu'nda gösterime giren kısa oyunlar Görüşme-Kutlama-Çağrı'da (Yönetmen: Oben Güney) Vaclav Havel aydın kimliğini değişik açılardan sorguluyor. Baskılı bir ortamda aydının işlevi ve konumu nedir? Aydın dediğimiz bir kişi böyle bir ortamda kendi kimliğini ve kişiliğini ödün vermeden nasıl koruyabilir? Aydınla toplumun diğer kişileri; küçük burjuvalar, işçiler, baskı grupları ve benzeri güçler arasında nasıl koruyabilir? Aydınla toplumun diğer kişileri; küçük burjuvalar, işçiler, baskı grupları ve benzeri güçler arasında nasıl bir ilişki söz konusudur. Olaylara uzaktan bakma ile içinde olma, gözlemcilik ve etkinlik arasındaki gelgitler ne türde bir kişilik çatışmasına yol açmaktadır? Tüm bu sorunları bu oyunlarında çarpıcı bir biçimde dile getirir Havel. Buruk Ezgi'de oyunun tüm kurgusu türlü korkular ve bunalımlar içinde bocalayan yazar Leopold'un çevresinde odaklaşırken Görüşme-Kutlama-Çağrı'daki Vanek tipi geri planda kalan sessiz bir gözlemcidir sadece. Bu üç kısa oyunda değişik sosyal kesimlerden insanlarla bir araya gelen Vanek'in çevresinden kesitler gösterilir. Tüm bu oyunlarında aydınla çevresindekiler arasındaki çatışmayı düşünen insanın yalnız ve bunalımlı kişiliğini gözler önüne serer Havel.

Vanek'den de Leopold'dan da insanlar hep bir şeyler Beklemektedir. Bekleme motifi insanların içyüzünü tüm çıplaklığıyla ortaya koyar. Sözgelimi Kutlama'da sözde mutlu bir evlilik sürdüren bir çift, Vanek'e öğütler vererek ondan kendilerine benzemesini beklerler. Ne var ki konuştuğça, beklentilerini, özlemlerini dile getirdikçe sürdürdükleri sahte yaşamın içyüzü ortaya çıkar. Hiç bir şey görüldüğü gibi değildir, ama oynadıkları rollerin sürmesi, sürdürdükleri yalan dünyanın tersyüz olmaması Vanek'e bağlıdır. Vanek'in sessiz tanıklığı onları çılgına çevirir. Kendi zavallılıklarının ve çaresizliklerinin bilincine varırlar böylece. Oysa Vanek onları değiştirmek için hiç çaba göstermez, suskun bir gözlemcidir sadece. Buruk Ezgi'de ise insanların bekleyişi tam bir kuşatmaya dönüşür. Leopold çevresindekilerin gözünde bir kurtarıcıdır, kurtuluşun simgesi-

dir sanki. Uzak yakın herkes Leopold'un çevresinde giderek giriftleşen bir ağ örerek onu çıkmaza sürüklerler. Böylece çevresiyle Leopold arasındaki çatışmaya bir iç çatışma boyutu da eklenir. Yalnız çevresine değil kendi kendine de yabancılaşmıştır Leopold. Bu bakımdan Leopold'un yaşamının Vanek'inin bir sonraki aşaması olduğu söylenebilir. Havel Buruk Ezgi'de aydın kimliğini bir büyüteç ardından sergilerken, Görüşme-Kutlama-Çağrı da dürbünün tersinden bakıyor sanki.

Tüm bu oyunlarında aydın çıkmazını gösterir Havel. Yer yer buruk bir gülmece anlayışının ağırlık kazandığı bu karamsar dünyadan hiçbir kurtuluş, hiçbir çıkış yoktur. Havel, bir çözüm vermemesinin nedenini şöyle açıklıyor: "Bence tiyatronun amacı olumlu kahraman tipleri yaratmak değildir. Çözümü insan kendi bulmalı. Benim amacım sorunun öylesine temeline inmek ki, hiçbir kaçış olmasın... Çünkü ancak kendi kendimize kendi içimizde, kendimiz için bulabileceğimiz bir çözümün, bir umudun değeri olabilir." (1) Eleştirinin ve özeleştirmenin önemine işaret eden bu sözler, umudun umutsuzluğun sınırlarında başladığını dile getiriyor. Çekoslovakya'daki karşı hareketi aydınların, sanatçıların başlattığını ve Havel'in bu hareketin öncülerinden olduğunu gözönünde tutarsak, oyunların eleştirel boyutunu daha iyi kavrayabiliriz. Acımasız bir eleştiri ve özeleştiri bir şeyleri değiştirebilmenin belki de tek yoludur.

Oyunların başkişileri Leopold ile Vanek arasındaki ortak ve farklı özellikler sahnelenişte daha da belirginleşiyor. Buruk Ezgi de Genco Erkal Leopold'un çelişkilerle dolu olan kişiliğini, ruhsal dalgalanmalarını, çevresine ve kendisine yabancılaşmasını en ince ayrıntılarına değin çıkartan renkli bir oyunculuk sergilerken, Görüşme-Kutlama-Çağrı'da ise Cüneyt Türel Vanek'in içe dönük ve sessiz kişiliğini büyük bir ustalıkla canlandırıyor. Her iki rolün de kendine göre güçlükleri ve tehlikeleri var kuşkusuz. Leopold rolü, Leopold'un kendine ve çevresine yabancılaşmasını vurgulayan gelgitler ve çelişkilerle dolu bir oyunculuğu koşullarken, ilk bakışta daha kolaymış izlenimi veren Vanek rolü bıçağın ucunda bir dengeyi gerektiriyor. Ufak bir aşırılık Vanek tipini inandırıcılıktan yoksun kılacağı gibi, 'küçük-oyunculuk' dozunda hafif bir dengesizlik de onu iyice silikleştirip yok edebilir. Aslında her iki tipin de Leopold'un da Vanek'in de ortak özelliği hem hiç bir aşırılığa ve abartıya gelmemeleri, hem de tüm inandırıcı ve ağırlıklı kişilikleriyle tam bir aydın tipini sergilemeleridir. Böylesi bir dengenin kurulması da diğer kişilerle olan ilişkilerini belli bir uyum içinde gelişmesi-

ne bağlıdır. Her iki sahnelenişte de Leopold ve Vanek rollerinin dışındaki rollerde yer yer ufak tefek aksamalar oluyorsa da bu uyumun aksadığı söylenemez. Bu bağlamda özellikle Buruk Ezgi de polis rolünde hiç bir abartıya kaçmadan kolay kolay unutulmayacak bir tip çizen Avni Yalçın'ın, karikatürümsü görünüşleri ve oyunları ile oyunun buruk havasını hafifleten Wenzellerin (Yüksel Özkök, Serdar Bordonacı) oyunları gerçekten övgüye değer.

Oyunların sahnelenişindeki ortak nokta, dramaturjik yapılarının, matematiksel bir düzen içinde gelişen kurgularının, farklı düzlemlerde kullanılarak anlam değiştiren dilin, motif yinelenmelerinin vb. üzerinde büyük bir özen ve titizlikle durulmuş olunması. Ne var ki Buruk Ezgi de oyundaki çelişkileri kesin çizgilerle çıkartan bir soyutlama ağırlık kazanırken, kısa oyunlar daha gerçekçi bir biçimde yorumlanıyor. Buruk Ezgi'de hüznün dolu bir müzikten bir tutukevini çağrıştıran dekora değin tüm öğeler oyunun anlaşılmasına katkıda bulunuyor. Kimliğini arayan aydın teması böylece yalnız Genco Erkal'ın usta oyunculuğunda değil, oyunun bütününde belirginleşiyor. Buruk Ezgi'nin sahnelenişindeki bir başka özellik de oyundaki çelişkileri, insanlar arasındaki iletişimsizliği, diyaloglardaki anlam kaymalarını vurgulayan buruk bir gülmece anlayışına ağırlık vermesi. Kısa oyunlarda ise uyumlu bir ekip çalışmasına karşın, yer yer bir tekdüzelik duyumsanıyor. Özellikle Havel'in dramatik yapı açısından diğer oyunlarından belirgin bir biçimde ayrılan Çağrı da bu tekdüzelik daha da yoğunlaşıyor. Ancak özellikle bu oyunun aydın sorumluluğunu gündeme getiren konusu bizler için özel bir önem taşıdığından, izleyicinin ilgisini yine de çekebiliyor.

Sonuçta hem baskılı bir toplumda kişiliğini arayan aydın konusunun bizler için taşıdığı önem, hem de eliyüzü düzgün bir oyun izleme açısından Buruk Ezgi'nin ve Görüşme-Kutlama-Çağrı'nın bu sezonun kaçırılmaması gereken oyunları olduğunu söyleyebilir.

1) Vaclav Havel- Bildirim, Çağdaş Drama Dizisi, Can Yayınları, İstanbul 1990, S.11,12

(1960-1990)
DİZİN I (ELEŞTİRMEN)

AKALAN, Ayperi
AKARSU, Günay

ALKAYA, Orhan

ANAMUR, Hasan
AND, Metin

ARDIÇ, Engin
ARPAD, Burhan
ASIL YAZICI, Hayati

ATAÇ, Nurullah
ATASEVEN, Haluk Şevket

AY, Lütfi

AYVAZ, Ülkü
BENK, Adnan
CANDAN, Aysın(Seven)

ÇAĞDAŞ, Hami

ÇAMURDAN, Esen

ÇAPAN, Cevat
DELEON, Jak
EDİZ, Hasan Ali

ERGAND, Çağlar Tanyeri
ERTUĞRUL Muhsin

Kayıp Mektup
Bir Ölümün Toplumsal
Anatomisi
Ayak Bacak Fabrikası
Savunma
Galileo Galilei
Caligula
İçerdekiler
Köşebaşı
Püsküllü Moruk
Cendere
Sacco ile Vanzetti
Tartuffe
Günce
Çağdaş Tiyatroda
Yönetmenin Yeri
Sezuan'ın İyi İnsanı
Önemli Adam
Çıkmaz Sokak
Eurydice
Üç Kuruşluk Opera
Medea
Yangın Var
Sokollu
50. Yılında Çocuk
Tiyatrosunu Anarken
Değişim
Bahar Noktası
Aş Bunları Aş
Mor Defter
Arzu Tramvayı
Buruk Ezgi
Bir Deneme Sahnesi
Perde Açılıyor

FUAT, Memet	İttihat ve Terakki
GÜRPINAR Melisa	Kıvırcık Paşa
	1979/1980 Tiyatro
	Sezonunun
GÜVEMLİ, Zahir	Düşündürdükleri
	Fizikçiler
	Hamlet
HÜSEYİN, Hasan	Sezuan'ın İyi İnsanı
HOYI, İbrahim	Salıncakta İki Kişi
	Şerefiye
İLKSAVAŞ, Yaşar	Üç Kızkardeş
	Tiyatro Mevsimi
	Başlarken
İPŞİROĞLU, Zehra	Kafkas Tebeşir Dairesi
	Haval'in Oyunlarında
	Düşünen İnsanın
	Yalnızlığı
KARAKADIOĞLU, Gülşen	Harold ve Maude
	Mutfak
KÖK, Mehmet	Üç Kızkardeş
	Kral Üşümesi
KUDRET, Cevdet	Leonse ileLena
	Gergedan
NUTKU, Hülya	Sabotaj Olayı
	Becerikli Kanguru
NUTKU, Özdemir	Haydutlar
	Evler Evler
ORAL, Zeynep	Cesaret Ana ve Çocukları
	Bir Garip Orhan Veli
ORTAYLI, İlber	Evlere Şenlik Kaynanam
	Nasıl Kudurdu?
OZANSOY, Halit Fahri	Arzu Tramvayı
Ömer Atıla (Sav)	Mikadonun Çöpleri
	Kaçak
ÖZÇELİK, Tahir	Evlatçıklar
	Hamlet 70

ÖZGÜ, Melahat
PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali

SEFA, Peyami
SANLI, Sevgi

SAV, Ergun
SELVI, Seçkin

SERCAN, Mustafa
SEVENGİL, Refik Ahmet
SEVİNÇLİ, Efdal

SIYAVUŞGİL, Sabri Esat
SOLELLI, Sezai
SOMER, Melih
SUVEREN, Kâmi

ŞENER, Sevda

TANER, Haldun

TUNCAY, Murat

UÇARER, Dikmen Gürün

ULUNAY, Refii Cevat
VASSAF, Melih
YÜKSEL, Ayşegül

Medea
Kördüğüm/Yatık Emine/
Eşeğin Gölgesi/Babayiğit
Arzu Tramvayı
Kökler
Cumhuriyet Kızı
Çark
Meraklısı İçin Öyle Bir
Hikaye
Solozun Mavalı
Galileo Galilei
Babamızın Evinde Hayat
Amatörler İçin Tiyatro
Tiyatronun
Neresindeyiz?
Arzu Tramvayı
Yaygara 70
Evcilik Oyunu
Oyunun Oyunu
Vatanseverler
Peynirli Yumurta
Hangisi Karısı
Bahar Noktası
Amadeus
Bir EskiŞarkı
Dramatürğun Önemi
Cadılar Macbethi
İçinden Tramvay Geçen
Şarkı
Bozuk Düzen
Vişne Bahçesi
Galileo Galilei
Tiyatro Çoksesliliktir

(1960-1990)
DİZİN II (OYUN/KONU)

Amadeus	Haldun TANER
Amatörler İçin Tiyatro	Efdal SEVINÇLI
Arzu Tramvayı	Hasan Ali EDİZ
Arzu Tramvayı	Halit Fahri OZANSOY
Arzu Tramvayı	Peyami SAFA
Arzu Tramvayı	Sabri Esat SIYAVUŞGİL
Aş Bunları Aş	Jak DELEON
Ayak Bacak Fabrikası	Günay AKARSU
Babamızın Evinde Hayat	Refik Ahmet SEVENGİL
Babayiğit	Ali PÜSKÜLLÜOĞLU
Bahar Noktası	Cevat ÇAPAN
Bahar Noktası	Haldun TANER
Becerikli Kanguru	Hülya NUTKU
1979/1980 Tiyatro Sezonunun	
Düşündürdükleri	Melisa GÜRPINAR
Bir Deneme Sahnesi	Muhsin ERTUĞRUL
Bir Eski Şarkı: Dramaturginin Önemi	Murat TUNCAY
Bir Garip Orhan Veli	Zeynep ORAL
Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi	Günay AKARSU
Bozuk Düzen	Refii Cevat ULUNAY
Buruk Ezgi	Çağlar Tanyeri ERGAND
Cadılar Macbethi	Dikmen Gürün UÇARER
Caligula	Hasan ANAMUR
Cendere	Burhan ARPAD
Cesaret Ana ve Çocukları	Zeynep ORAL
Cumhuriyet Kızı	Sevgi SANLI
Çağdaş Tiyatroda Yönetmenin Yeri	Haluk Şevket ATASEVEN
Çark	Ergun SAV
Çıkamaz Sokak	Ülkü AYVAZ
Değişim	Esen ÇAMURDAN
50. Yılında Çocuk	Esen ÇAMURDAN
Tiyatrosunu Anarken	
Eşeğin Gölgesi	Ali PÜSKÜLLÜOĞLU
Eurydice	Adnan BENK

Evcilik Oyunu
Evlatçıklar
Evler Evler
Evlere Şenlik Kaynanam
Nasıl Kudurdu
Fizikçiler
Galileo Galilei
Galileo Galilei
Galileo Galilei
Gergedan
Günce
Hamlet
Hamlet 70
Hangisi Karısı
Harold ve Maude

Havel'in Oyunlarında Düşünen İnsanın

Yalnızlığı
Haydutlar
İçerdekiler
İçinden Tramvay Geçen Şarkı

Kaçak
Kafkas Tebeşir Dairesi
Kayıp Mektup
Kıvırcık Paşa
Kökler
Kördüğüm
Köşebaşı
Leonse ile Lena
Medea
Medea
Meraklısı İçin Öyle Bir Hikaye
Mikadonun Çöpleri
Mor Defter
Mutfak

Melih SOMER
Tahir ÖZÇELİK
Özdemir NUTKU
İlber ORTAYLI

Zahir GÜVEMLİ
Orhan ALKAYA
Mustafa SERCAN
Ayşegül YÜKSEL
Cevdet KUDRET
Nurullah ATAÇ
Zahir GÜVEMLİ
Tahir ÖZÇELİK
Sevda ŞENER
Gülşen
KARAKADIOĞLU

Zehra İpşiroğlu
Özdemir Nutku
Metin And
Dikmen Gürün
UÇARER
Ömer Atila (SAV)
Zehra İPŞİROĞLU
Ayperi AKALAN
Memet FUAT
Sevgi SANLI
Ali PÜSKÜLLÜOĞLU
Metin AND
Cevdet KUDRET
Melahat ÖZGÜ
Ayşın CANDAN
Seçkin SELVİ
Ömer Atila (SAV)
Hasan Ali EDİZ
Gülşen
KARAKADIOĞLU

Sokollu
Oyunun Oyunu
Önemli Adam
Peynirli Yumurta
Püsküllü Moruk
Sabotaj Olayı
Sacco ile Vanzetti
Salozun Mavalı
Salıncakta İki Kişi
Savunma
Sezuan'ın İyi İnsanı
Sezuan'ın İyi İnsanı
Şerefiye
Tartuffe
İttihat ve Terakki
Tiyatro Çoksesliliktir
Tiyatro MEvsimi Başlarken
Tiyatronun Neresindeyiz?
Üç Kızkardeş
Üç Kuruşluk Opera
Vatanseverler
Vişne Bahçesi
Yangın Var
Yatık Emine
Yaygara 70

Hami ÇAĞDAŞ
Kami SUVEREN
Lûtfi AY
Sevda ŞENER
Engin ARDIÇ
Hülya NUTKU
Hayati ASILYAZICI
Seçkin SELVI
İbrahim HOYI
Orhan ALKAYA
Lûtfi AY
Hasan HÜSEYİN
İbrahim HOYI
Hayati ASILYAZICI
Memet FUAT
Ayşegül YÜKSEL
Yaşar İLKSAVAŞ
Efdal SEVINÇLİ
Mehmet KÖK
Ayşın Candan (SEVEN)
Kâmi SUVEREN
Melih VASSAF
Hami ÇAĞDAŞ
Ali PÜSKÜLLÜOĞLU
Sezai SOLELLİ

1923-1990 yıllarını kapsayan Türk tiyatro eleştirilerini bir seçkide toplamak, herşeyden önce Cumhuriyet dönemi tiyatrosunu eleştirel bir süzgeçten geçirmek olur.

Dönemlerinin tanıkları olarak nitelendirebileceğimiz eleştirmenler açısından tiyatroya bakmak, belki de onu çeşitli yönleriyle, değişik boyutlarıyla yeniden izlemeye, yeniden görmeye götürecektir bizi.

İstanbul ve İzmir kentlerinde oluşturulan otuz kişilik bir ekip tarafından son derece titiz ve sistematik bir çalışmayla hazırlanmış olan bu seçki iki bölümden oluşuyor: Birinci kitap 1923-1960, ikinci kitapsa 1960-1990 yılları arasında yayımlanmış tiyatro eleştirilerini kapsıyor.

Aynı zamanda Cumhuriyet Sonrası Türk Tiyatro Eleştirisi'nin çizgisini kendiliğinden ortaya çıkaracak olan seçkinin araştırmacılara rehberlik yapacak daha geniş kapsamlı bilimsel kitaplara yol açacağını umuyoruz.

ISBN 975-17-1394-3



ISBN 975-17-1396-X



100.000 TL.