

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>

AYŞEGÜL YÜKSEL

UZUN YOLDA BİR MOLA

Cumhuriyet
Kitapları

AYŞEGÜL YÜKSEL

Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar

UZUN YOLDA BİR MOLA



Cumhuriyet
Kitapları

İnceleme

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

AYŞEGÜL YÜKSEL

Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar
**UZUN YOLDA
BİR MOLA**



YAYIN KURULU

Doğan HIZLAN (Başkan), Turhan GÜNAY (Başkan Yardımcısı),
Ataol BEHRAMOĞLU, Celal ÜSTER, Deniz KAVUKÇUOĞLU,
Egemen BERKÖZ, Erdal ATABEK, Fazilet KUZA

YAYIN YÖNETMENİ

Zeynep ATAYMAN

GRAFİK TASARIM

Ahmet SUNGUR, Müge KAYGUSUZ

DİZGİ/SAYFA DÜZENİ

Serpil ÜNAY

BASKI/CİLT

YAZIN BASIN YAYIN MATBAACILIK TRZ.TİC.LTD.ŞTİ.
Çiftelavuzlar Caddesi Maltepe Mahallesi Prestij İş Merkezi
No:27/806 Kat:9 Zeytinburnu / İstanbul

0212 565 01 22 – 0212 565 02 55 Sertifika No:12028

DAĞITIM



I. Baskı: Nisan 2011

Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş.

Prof. Nurettin Mazhar Öktek Sk.

No:2 34381 Şişli - İstanbul

Tel : (0212) 343 72 74

Faks: (0212) 343 72 65

ckk@cumhuriyet.com.tr

www.kitap.cumhuriyeti.com.tr

Yayın Hakları Cumhuriyet Kitapları'na aittir.

Tanıtım amacı dışında izinsiz alıntı yapılamaz.

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

Ayşegül Yüksel

Türk Tiyatrosu  st ne Notlar
UZUN YOLDA BİR MOLA

Prof. Dr. AYŞEGÜL (GÜNKUT) YÜKSEL, 1941 yılında İstanbul'da doğdu. 1959'da Üsküdar Amerikan Kız Lisesi'ni, 1964'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Fulbright bursuyla gittiği ABD'de New York University'den 1966'da "Master of Arts" derecesini aldı. Şiir, makale çevirileri *Yelken*, *Türk Dili*, *Ataç*, *Eylem* dergilerinde, roman çevirileri *Ataç* ve *Ağaoğlu* Yayınevlerince yayımlandı (1962-1965). Y. Önder Yüksel ile 1969'da evlendi. ABD'ye bir kez daha giderek New York'taki The New School'dan tiyatro edebiyatı üstüne dersler aldı. 1970'te Ankara'ya yerleşti. Bir kızı (Ömür), bir oğlu (Özgür) oldu. Doktorasını 1981'de Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü'nde tamamladı. 1970-87 yılları arasında ODTÜ'de görev yaptı. 1982'de, AÜ DTCF Tiyatro Bölümü'nde de ders vermeye başladı. 1985'te doçentliğe, 1992'de profesörlüğe yükseltildi. 1987'den başlayarak AÜ DTCF İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda kadrolu olarak çalışan Yüksel 2006 sonunda kendi isteğiyle emekli oldu. İngiliz Dili ve Edebiyatı ve Tiyatro programlarında ders vermeyi sürdürüyor. Bir torunu (Ezgi) var.

1975'ten bu yana yazdığı tiyatro inceleme ve araştırma yazıları *Özgür İnsan*, *Gösteri*, *Bilim ve Sanat*, *Milliyet Sanat*, *Tiyatro... Tiyatro*, *Evrensel*, *Kitap-lık*, *Felsefe Yazın*, *Oyun*, *TEB Oyun*, *Sahne*, *Patika* dergilerinde, "ortak kitap"larda ve üniversite dergilerinde yer aldı. Kimi makaleleri ve bildirileri yabancı dillere çevrildi. 1979'dan bu yana *Cumhuriyet*'e oyun eleştirileri yazıyor. Yazılan iki haftada bir, gazetenin kültür sayfasındaki "Sahnedən" köşesinde yayımlanıyor.

Yapıtları: *Samuel Beckett Tiyatrosu* -1992, 1997, 2006; *Dram Sanatında Ezgi ve Uyum* -2004; *Sahnedən İzdüşümler* -2000; *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar* -1997; *Haldun Taner Tiyatrosu* -1986 (1993 Kültür Bakanlığı Tiyatro İnceleme ve Araştırma Ödülü); *Yapısalcılık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu* -1981, 1995 (1982 YAZKO İnceleme Özendirme Ödülü ve 1982 Türk Dil Kurumu İnceleme Ödülü).

İÇİNDEKİLER

Öndeyiş	9
I. Doğu ile Batı Arasında Kimlik Arayışı	13
II. Gelenekten Beslenme	23
III. Cumhuriyet Dönemi Sürecinde Dünden Bugüne	35
IV. Oyun Yazarlığında Nitel ve Nicel Oluşumlar	55
V. Yazar Tiyatrosu	89
VI. Belgesel Oyun/Tiyatro	103
VII. Müzikli Tiyatromuz	115
VIII. Devlet Tiyatroları: Zorunlu ve Sorunlu	125
IX. Özel Tiyatrolar: Çoksesliliğin Simgesi	153
Kent Oyuncuları: Muammer Karaca Tiyatrosu'ndan Kenter Tiyatrosu'na	161
Ankara Sanat Tiyatrosu: 50 Yıla Yaklaşan Savaşım	163
Dostlar Tiyatrosu: 40 Yılı Geride Bırakırken	168
X. Amatör Tiyatroculuk: Olmazsa Olmaz	175
Ankara Deneme Sahnesi: Amatör Tiyatroculukta Yarım Yüzyıl	182
Genç Oyuncular'ın 50. Yılında	187
ODTÜ Oyuncuları 50 Yaşında	190
XI. Tiyatro Eleştirisinde Temel Boyutlar	197
XII. Tiyatro Eğitimi: Bir İleri Bir Geri	217

XIII. Tiyatro Biliminin ‘Üç Büyükler’i	227
Sevda Şener	231
Metin And	244
Özdemir Nutku	260
Sondeyiş Yerine	283
Kaynakça	287
Ad Dizini	293
Kavram Dizini	321

*Tiyatro bilimini 'yaşama sanatı'yla
buluşturmuş bir ustaya,
dostum, hocam
Prof. Dr. SEVDA ŞENER'e...*

ÖNDEYİŞ

Bu kitabı nasıl tanıtlamam ya da tanıtmam gerektiği konusunda epeyce kafa yorduğumu söylemeliyim.

Cumhuriyetin 75. yılının kutlandığı 1998 yılında düzenlenmiş olan birçok sempozyum, seminer, panel ve benzeri toplantılar için benden istenen metinleri, annemin çok ağır bir ameliyat geçirdiği dönemde, çeşitli bilim ve sanat kurumlarına vermiş olduğum sözlerden dönmeyi beceremediğim için ya da –belki de– yaşanmakta olan çetin anların, saatlerin, günlerin, haftaların –payıma düşen– acısını birazcık olsun hafifletir umuduyla, hastane koşullarında yazmıştım. Annemi yedi yıl önce yitirdim. Oysa onun en zor günlerinde oluşturulmuş metinler olduğu gibi duruyor. Bu çalışmada yer alan kimi bölümler işte o metinlerle mayalanmıştır.

Daha sonraki yıllarda, Türk tiyatrosunun çeşitli boyutları ile ilgili daha birçok makale ve bildiri yazmam gerekti. Türk tiyatrosu üstüne yaptığım değerlendirmelere son yıllarda tiyatromuza/teyatrolarımıza ilişkin olarak yaşanan bir dolu yıldönümü için yazdıklarım da eklendi. Devlet Tiyatroları'nın kuruluşunun muştusunu veren, Ankara'daki Küçük Tiyatro'nun açılışının 60. yılının kutlandığı aşamada, tiyatro tarihimize geçmiş iki önemli amatör topluluk Genç Oyuncular ve Ankara Deneme Sahnesi 50. yıldönümlerini aşmaktaydı. Bursa Devlet Tiyatrosu kuruluşunun 50. yılına varırken, Kent Oyuncuları ve Ankara Sanat Tiyatrosu da 45. yılını dolduruyordu. Dostlar Tiyatrosu 40 yaşına basmak üzereydi. Yıldız Kenter 60., Genço Erkal 50. sanat yılına ulaşırken, ülkemizde tiyatro bilimine atı-

lan ilk adım olan, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi bünyesindeki Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü'nün kuruluşunun da 50. yılı doluyordu. Devlet Tiyatroları ise 2009-2010 döneminde 60. yaşını kutlayacaktı. Cumhuriyetimizin 90. yılına yaklaşıldığı bir aşamada, tiyatroya ilişkin böylesine çok yıldönümünün art arda birbirini izliyor olması, içinde bulunduğumuz döneme, Cumhuriyet tarihi içinde yaşadığımız tiyatro serüveninde –kolayca göz ardı edilemeyecek– bir kilometre taşı özelliği kazandırıyor gibi geldi bana. Sanki, uzun ve zorlu bir yolculuk süresi içinde 'mola' verilebilecek bir 'zaman'a, yeniden yola koyulmadan önce kendimizi şöyle bir yoklayıp gücümüzü tartabileceğimiz bir 'yer'e varmıştık. Türk tiyatrosuna ilişkin olarak yazdıklarımın kitaplaşması bu yönde yararlı olur muydu? Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun ilk otuz yılından sonraki oluşumların pek çoğuna okur, izleyici, eleştirmen, araştırmacı ve yazar olarak birinci elden tanıklık etme şansına sahip olmuştum. Bu tanıklığı –kendi çerçevesi içinde– 'bütünlüklü olarak', 1974 yılından bu yana seslenmeye çalıştığım okurlarla paylaşmam gerekmez miydi?

Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar: Uzun Yolda Bir Mola başlıklı çalışma işte bu düşüncelerin ürünü olarak ortaya çıktı. Daha önce yayımlanmış onlarca makale ya da yazıda yapılacak yeni düzenlemeler (özellikle de güncelleştirmeler) ile yeni yazılanlar harmanlanınca, tiyatromuzun Cumhuriyet dönemi içinde yaptığı yolculukta ulaştığı kimi aşamaları bir kez daha gözden geçirme olanağı doğdu. Kitabın hem baştan sona okunduğunda, hem de belirli bir konuyu işleyen bir bölümü seçildiğinde, 'genel bir düşünce birikimi' oluşturmaya özen gösterildi. (Buna karşın, yinelemelerden olabildiğince kaçınıldı.)

Kitabın içerdiği 'tanıklıklar'ı dile getirirken 'ben' zamirini –zorunlu noktalar dışında– özellikle kullanmamaya çalıştım. Anılarımı yazmıyordum. Kitapta tüketici bir 'bilgi döküm'ü yapmaktansa, 'genel saptamalar'a yönelmeyi seçtim. Bu nedenle, tiyatro kurumları-

nın, toplulukların, sanatçıların, yazarların, oyunların ve yapımların adı, yalnızca tartışılan noktaların vurgusu gerektiriyorsa anıldı. Türk tiyatrosunun en önemli kurumlarından İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, oyunlarını 1969'dan bu yana düzenli olarak izleyemediğim için, başka kurumlaşmış belediye tiyatroları da çalışmalarının sıkı bir takipçisi olamadığım için kitabın ayrı bir bölümü olarak ele alınamadı. Tiyatromuza ilişkin yasa/yönetmelik konuları ve 'çocuk tiyatrosu' –uzmanlık sınırlarının dışında kaldığı için– kitabın kapsamı içinde değerlendirilemedi. 'Şenlikler'i tek tek irdelemeye ise tanıklığım yetmeyecek, kâğıt üstünde kalmış bilgilerle yetinmek zorunda kalacaktım.

Bir kez daha yinelemekte yarar görüyorum, amacım Türk tiyatrosu üstüne almış olduğum 'notlar'ı paylaşmaktır, yeni bir 'tiyatro tarihi' yazmak değil... Sevda Şener, Metin And, Özdemir Nutku imzalı yapıtlar bu görevi çeşitli boyutlarda yerine getirmiştir. (Bu alandaki son ürün, Şener'in İş Bankası Kültür Yayınları'ndan 1999'da çıkan –baskısı ne yazık ki tükenmiş olan– *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu* başlıklı kitabıdır.) Yaptığım çalışmanın altyapısında, Türk tiyatro biliminin temel yapıtlarını üretmeye yaşamlarını adanmış, 'Türk tiyatro biliminin üç büyüğü' olarak adlandırdığımız bu değerli hocalarımızın onlarca çalışmasının katkısı bulunuyor kuşkusuz. Ayrıca, bu kitapta yer alan yıldönümleri arasında onlarınkiler de var: 2007'de Metin And 80. yaşını, Özdemir Nutku da 50. sanat yılını kutladı. Sevda Şener ise 2008'de hem 80 yaşını hem de meslek yaşamında 50. yılını doldurdu. Metin And hocamızı ne yazık ki 2008 güzünde beklenmedik biçimde yitirdik. Kitabın son bölümü bu üç değerli bilim insanına ilişkin yazılarımdan ve onlarla yapma şansına sahip olduğum söyleşilerden oluşuyor.

2009 güzünde tiyatro eleştirmenliğimin 35. yılını noktaladığımı da unutmuyorum bu arada. Bilgisayar basımları yaşamımıza girmeden önce de sonra da, yayımladığım metinlerin 'görsel sunum'una

her zaman titizlikle katkıda bulunmuş olan ‘incelikli çizimler ustası’, dil kullanımında baş danışmanım, en yakın arkadaşım, sevgili eşim Prof. Dr. Y. Önder Yüksel ile 2010’da evliliğimizin 41. yılını kutlamamız da bir başka hoş rastlantı. Ona yeterince teşekkür edemediğimi sanmıyorum. Yılların bu kadar çabuk geçeceğini kim bilebilirdi...

Ayşegül Yüksel
Ankara, 14 Şubat 2011

I. BÖLÜM



DOĞU İLE BATI ARASINDA KİMLİK ARAYIŞI

Tiyatro, insanlığın uygarlaşma yolunda tarih boyunca gerçekleştirdiği aşamaların temel göstergelerinden biri olmuştur. Tiyatro sanatının özgül gelişim aşamaları ise, toplumdaki kültür birikiminin yeni bir atılım noktasına ulaştığı, özgürlük ve insancılık (humanizma) anlayışının egemen olduğu, devletin politik ve ekonomik açıdan güçlü bir konuma geldiği, ulusçuluk duygusunun oluştuğu ya da pekiştiği toplumsal ortamlarda görülmektedir. Bu nedenle tiyatro, insanın tarih içinde yaşadığı serüvenin sanat düzlemindeki en belirgin yansıması olarak da nitelendirilebilir. Belirli bir tarihsel aşamada bir toplumun sergilediği düzey ile o toplumun tiyatrosunun düzeyi hep aynı gelişmişlik ya da geri kalmışlık çizgisinde olmuştur.

Doğa-insan ilişkisinin ve çatışmasının temel anlatımlarından biri olan dinsel kökenli törenlerden (ritüellerden) kaynaklanan ilk gösterilerin Ortadoğu ve Doğu uygarlıklarında tarihin çok eski dönemlerinde başlamış olmasına karşın, tiyatronun kurumsallaşmasının ancak İsa'dan Önce 5. yüzyılda gerçekleşmiş olması bir rastlantı değildir. 'Devlet'in çoğunlukla 'imparatorluk' boyutlarına ulaşacak denli güçlendiği ve ülke topraklarını genişletme yolunda yoğun nüfusun öncelikle 'savaş gücü' olarak değerlendirildiği Ortadoğu ve Doğu toplumlarında, 'birey' olma özelliği geri düzeyde bırakılan 'insan', imparator uğruna verilmeye hazır yüz binlerce 'can'dan biriydi yalnızca. Politik ve toplumsal baskılarla bir yandan 'boyun eğme'ye alıştırılırken, bir yandan da titizlikle korunan geleneklere aşırı bağlılığı, toplumu etkisi altında tutan düşünme ve davranış biçimleri-

ni sorgulamasını engelliyor, kimliği kişisel özelliklerle değil, toplumsal-geleneksel değerlerle belirleniyordu. Bu nedenle, Doğu kültürü çoğunlukla, var olanı 'değiştirme' ya da 'dönüştürme' değil, geleneksel değerler doğrultusunda 'kusursuz'u yakalama çabalarıyla beslenmiştir. (Halı, kilim örgelerinin [motiflerinin], geçen zaman içinde hemen hemen hiç değiştirilmeden, ama nice özenle ve nice emekler harcanarak, bıkmadan usanmadan, yeniden üretildiğine tanık değil miyiz?) Böylece Batı'da kültür ve sanat alanında sık sık köklü değişimler yer almasına karşın, Doğu'da çabalar, 'bilinenin en iyisi'ne ulaşma yönünde 'yineleme' üstünde yoğunlaşmıştır. Bugün geleneksel tiyatronun en 'bozulmamış', en kusursuz örneklerinin Doğu'da görülmesi bu olgunun açık göstergelerinden biridir.

Antik Yunan'ın, coğrafya koşulları nedeniyle yayılma ve 'imparatorluğa dönüşme' olasılığı sınırlı, nüfus yoğunluğu az olan kent-devletlerinde ise 'bireysel' değerler öne çıkıyor, 'yurttaş' olma ayrıcalığını taşıyan bireyler, insana, topluma, politikaya, sanata ve bilime ilişkin olguları 'sorgulayarak' kültürün her alanında değişime ve gelişmeye yöneliyordu. Bugünkü ölçülere göre çok sınırlı da olsa, Antik Yunan'daki demokrasi anlayışı, bireye tanıdığı 'sorgulama özgürlüğü' sonucunda, Attika bölgesine gelecekteki Batı uygarlığının 'beşiği' olma niteliğini kazandırıyor. Antik Yunan'ın Altın Çağı'nın, Atina'nın politik ve ekonomik açıdan en güçlü olduğu döneme rastlaması da 'özgürlük', 'insancılık' ve 'ulusçuluk' adına hızla yol alınmasını sağlamıştı. (Atina'nın politik ve ekonomik gücünü yitirdiği, bu olumsuz gelişme doğrultusunda düşünce ve söz özgürlüğünün de ortadan kalktığı İ.Ö. 4. yüzyılda –bir önceki yüzyılda Aeskilos, Sofokles, Öripides, Aristofanes gibi dev yazarların yapıtlarını sahneye çıkarmış– Antik Yunan tiyatrosunun da özüyü ve biçimiyle gerileyerek 'evcilleştiği', böylece toplum içindeki belirleyici konumunu yitirdiği görülür.) (Yüksel, 1990: 565)

Bu noktada kültür ve sanatın ilerleme çizgisini belirleyen de-

vingen ögelerin altını bir kez daha çizmekte yarar var: Devletin politik ve ekonomik açıdan güçlü bir konumda olması, bireysel ve toplumsal özgürlük, 'insancılık' anlayışı doğrultusunda 'birey'e verilen değer... Batı tiyatrosu, bütün bu etkenlerin bulunduğu Antik Yunan'ın Altın Çağı'nda atılan tohumlardan yeşermiş, aradan geçen yirmi beş yüzyıl içinde, Avrupa'nın 'insancılık' aşamasına gelmiş toplumlarında, 'insan'ı, 'insan kimliği'ni tanımlama ve belirleme adına sürekli olarak 'sorgulayarak', 'öz'de ve 'biçim'de durmadan değişerek bugünkü konumuna ulaşmıştır.

Türk kültürü, Anadolu'daki uzun geçmişi ve Osmanlı İmparatorluğu'nun üç kıtaya yayılmış olması nedeniyle Doğu ve Batı kültürleri ile etkileşim içinde var olmuştur. Türkiye hem Balkan, hem Akdeniz, hem de Ortadoğu ülkesidir. Asya kültüründen taşıyıp getirdiği, Ortadoğu uygarlıklarında oluşan ve İslam dininden alınan değerler nedeniyle 'doğulu', Balkan ve Akdeniz kültürüyle olan ilişkileri nedeniyle de 'batılı' özellikler taşımaktadır. Bu gerçekler, genelde 'kültür', özelde de tiyatro bağlamında Türkiye'nin Doğu ile Batı arasında anlamlı bir köprü oluşturacak aşamaya gelip gelmediği sorusunu gündeme getirmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun 'kulluk', İslam dininin 'ümme't anlayışı içinde, Türk toplumunun insanlarına 'birey' olma hakkı tanınmamıştır. Sonuç olarak da Batı'nın, 'değişim'i sağlayan 'sorgulama' alışkanlığı kültürümüzde yerleşememiş, Türk insanının geleneksel değerlere tutsak edilmesi sonucunda, Osmanlı yönetiminin oluşturduğu baskı mekanizması yüzyıllar boyunca 'birey'e karşı çalıştırılabilmektedir. Batı 15. yüzyılda yeşeren Rönesans tohumlarıyla, 'insancılık' anlayışı doğrultusunda, düşünce ve söz özgürlüğüne doğru hızla ilerlerken, Türk insanı, gelenek ve göreneklerin belirlediği kimliğiyle yetinmek zorunda bırakılmış, kültür birikimini bu dar koşullarda oluşturmuştur. Bu nedenle Türk kültürü temelde doğulu özellikler taşımaktadır. Geleneksel sanatlarımız, tıpkı Doğu'da ol-

duğu gibi, çoğunlukla aynı örgenin ya da tasarımın ‘yinelenme’ yoluyla kusursuzlaştırılması yönünde gelişmiştir. Sanki birey olarak dile getiremediklerimizi, insan adına sorgulayamadıklarımızı, kısacası tüm çilemizi durmadan yinelenen örgelerle dokuyup durmuşuz yüzyıllar boyunca... Geleneksel tiyatromuz da aynı özellikleri taşıyor. Karagöz, meddah ve ortaoyununda, bilinen öyküleri, bilinen anlatım biçimleriyle yüzyıllar boyunca yineleyip durmuşuz. Gelenek ve göreneklere bağlılığımız, bir anlamda otoriteye boyun eğmişliğimizin göstergesi olmuş. Bu süre içinde Avrupa, Rönesans’tan sonra Aydınlanma Çağı’nı yaşamış; önce Fransız Devrimi, sonra Endüstri Devrimi gerçekleşmiş ve adım adım modern çağa ulaşılmış. Kısacası, Avrupa hemen her yüz yılda bir, tüm değerlerini –zaman zaman da devlet ve toplum anlayışını– kökten değişimlerden geçirirken, biz hep kendi bildiğimizi okumuşuz. Sonunda da, gücünü, bireysel kimliği olmayan ‘can’ların oluşturduğu ‘savaşçı’ yığınlardan alan Doğu imparatorlukları gibi göçüp gitmişiz.

Cumhuriyet dönemi Batılı anlamda tiyatroya devlet tarafından sürekli bir biçimde sahip çıkılan süreci getirir. Mustafa Kemal Atatürk, öteki sanatlar gibi çağdaş tiyatroyu da Türk toplumuna çağdaş bir yaşam biçimini benimsetmek için desteklemişti.

Atatürk, Türk toplumunun Batı ile Doğu arasında yaşadığı ikilemi tüm boyutlarıyla irdeleme ve bu ikilemi ortadan kaldırma çabasıındaydı. Türk insanının gelenekselleşmiş doğulu kimliği ilk kez Atatürk tarafından tüm Türk ulusu adına sorgulanıyor, Ulusal Bağımsızlık Savaşı boyunca akıllara durgunluk veren bir inanç, direnç ve özveri örneği göstermiş insanların, kendilerine yüzyıllar boyunca çarpıtılmış aynalardan sunulan ‘kimlik’ten çok daha üstün bir kimliği benimsemeye hak kazandığı ileri sürülüyordu. Atatürk’le birlikte Türk tarihinde ilk kez etkili ve kapsamlı bir ‘insancılık’ hareketinin başladığı rahatça söylenebilir.

Batı’ya karşı yengi kazanan Türk ulusunun hak ettiği ‘kimlik’,

Osmanlı İmparatorluğu gibi büyük bir gücün birkaç yüzyıl içinde erimesine neden olan, ‘otoriteye boyun eğme’ anlayışına bağımlı dogulu kimliğinin değil, ‘araştırmacı’ ve ‘sorgulayıcı’ çağdaş Batı kimliğinin özelliklerini taşımalıydı. Türk insanı her şeyden önce, Batı’nın yüzyıllar boyunca süren bir ‘sorgulama’ süreci sonunda, çağdaş uygarlık düzeyini belirleyecek bir konuma ulaşan ‘düşünme biçimi’ni benimsemeliydi... (Bir parantez açmak zorunlu görünüyor. Nâzım Hikmet’in 1948’de yazdığı ve Türkçe basımı ilk kez 1965’te yapılan –ve ülkemizde ilk kez 1965’te Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu tarafından sahnelenen– *Ferhat ile Şirin* oyununu anmadan geçemeyiz çünkü. Bu yapıt, öykünün başlangıcında, geleneksel ‘süsleme’ öğelerini [nakışları] biçim ve renk açısından kusursuza ulaştırma çabası içinde gecesini gündüzüne katan nakkaş Ferhat’ın, olaylar dizisinin gelişimi içinde toplumu ‘değiştirme’ ve esenliğe kavuşturma adına ‘sorgulayıcı’ olabilen –Şirin’e olan aşkının yerine toplum sevgisini koyabilen– bir ‘düşünce’ ve ‘eylem’ adamına ‘dönüşüm’ünün öyküsünü anlatır bize.)

Bu noktada, Tanzimat döneminde gerçekleştirilen, Batı kültürünü Osmanlı toplumuna ‘aktarma’ eylemiyle, Atatürk’ün, Türk insanının, çağdaş düşünme biçimini benimsemesi yolunda ortaya koyduğu eylem arasındaki ayrımı açık seçik belirlemek gerekiyor. Tanzimat eylemi, altı yüz yıllık bir imparatorluğun çökme döneminde Batı ile çok gecikmiş bir ilişkinin kurulması çabasıyla sınırlıdır. Bu nedenle de Batı’dan aktarılan yenilikler içselleştirilememiş, ülke düzeyinde yaygınlaştırılamamış, aydın kişiler tarafından bile tümüyle sindirilememiş. Böylece, çok önemli bir başlangıç olmasına karşın, Tanzimat’la gelen yenilik anlayışı ‘öz’de bir değişimi genel toplumsal düzeyde gerçekleştirememiştir. Atatürk’ün eylemi ise, ‘kulluk’ ve ‘ümmet’ anlayışının ötesine geçerek kendi yazgısını kendi avuçları içine almış bir ulusun ‘yeni kimliği’ adına yapılmıştı; bu nedenle de ‘biçim’e değil ‘öz’e yönelikti...

Ancak, 'öz'ü belirleme yolunda 'biçim'den yola çıkılması gerekiyordu. Özlenen, ekonomik ve politik bağımsızlığa sahip gelişme yolunda ortak ilkelere bağlı yepyeni bir toplumdur. Bu da İslam düşüncesinin egemen olduğu yaşama biçiminin değişmesini gerektiriyordu. Türk toplumunu çağdaş uygarlık düzeyine getirme yolunda yapılan devrimler, 'öz'ü değiştirmeye yönelik eylemlerin çıkış noktasını oluşturmuştur. Atatürk, 'laiklik' ilkesiyle, 'din' olgusunu devlet yönetiminden, eğitimden, toplumsal yaşama biçiminden ayrı bir yere yerleştiriyordu. Kültürü, sanatı, politikayı, eğitimi ilgilendiren alanlarda bir 'sorgulama' ve 'değiştirme' sürecine geçilmesi bu ilkenin uygulanması sonucunda gerçekleşmiştir. İslam anlayışına dayalı yaşama biçimine getirilen seçenek çağdaş Batı'nın yaşama biçimiydi. Ne ki amaçlanan, Batı kültürünün 'taklit edilmesi' değildi. Atatürk, Batı uygarlığının gelişmiş biçimleriyle Anadolu'da yaşayan Türk insanının kültürünü bağdaştıran ulusal bir kültürün oluşmasını istiyordu. (Kongar, 1986:34) Osmanlı döneminin 'saray kültürü-halk kültürü' ikiliğini ortadan kaldırma yolunda benimsenen 'halkçılık' ilkesi, yeni ulusal kültürün halkın ortak çabasıyla oluşmasını sağlamaya yönelikti.

Cumhuriyet döneminde tiyatro adına yapılan büyük atılım, gerçekleşmesi öngörülen toplumsal ve kültürel değişim sürecini başlatmada tiyatronun da önemli bir rol oynayacağı inancından kaynaklanıyordu. Tiyatro, halkın beğenisine seslenecek, halkın kültür düzeyini yükseltmeye yardımcı olacak bir sanat olarak değerlendiriliyordu. Tüm sanat alanlarında olduğu gibi, tiyatrodan da ulusal içeriği dile getirmede çağdaş Batı'nın gelişmiş tekniklerinin kullanılması öngörülmüyordu. (And, 1983:19) Ayrıca tiyatromuz Türkçenin, dilbilgisi kurallarının kapsamadığı Osmanlıca sözcüklerden ve kullanımlardan arınmış olarak, ustaca kullanıldığı bir platform oluşturmalıydı. Türk dilinin sahnede en incelikli vurgulama ve tonlama özellikleriyle kullanılması yanında, Türk insanına özgü jest ve mi-

mikler sahne sanatı düzeyinde de değeriendirilmeliydi. (And, 1983:62) Tiyatro sanatına çok önemli görevler yükleyen bu yaklaşımın gerçekteşmesi için de ön koşul Müslüman-Türk kadının sahneye çıkmasıydı. Tiyatro toplumsal ve kültürel bir olay olduğuna göre kadın ve erkek tiyatroya birlikte gitmeli, oyun izlerken yan yana oturmalıydı. Bu noktada, tiyatronun, yeni kurulan ve çağdaş uygarlık düzeyine ulaşması özlenen bir toplumu biçimlendirme görevini üstlenirken 'laiklik' ilkesinden nasıl büyük ölçüde destek aldığını özellikle vurgulamak gerek.

Atatürk, gerçekleştirdiği devrimler doğrultusunda hem oyun yazarlarını hem de sahne sanatçıları destekleyen bir önder olarak, tiyatronun ve tiyatroculuğun ülkemizde saygın bir konuma gelmesini sağlayan ilk devlet adamıdır. Cumhuriyetin kuruluşunu izleyen yıllarda ve 'devrimler süreci' içinde, sahnelenecek yapıtları gözden geçirdiği, metinler üstünde – gerekçelerini de belirterek– düzeltmeler yaptığı bilinir. Atatürk'ün bu yaklaşımı, devrimlerin zedelenmesi için gösterdiği duyarlığın önemli bir göstergesidir. Kısa yaşamına, bir ölümlünün toplumu adına yapabileceği eylemlerin birkaç katını sığdıran Atatürk, her alanda yaptığı gibi, tiyatronun da temel taşlarını yerleştirerek geleceğin Türk tiyatrosunun yönünü belirlemiştir. Özlediklerinin gerçekleşmesinin gelecek kuşakların aynı duyarlığı sürdürmesine bağlı olacağının bilincindedir.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun günümüze dek ulaşan ve gelecekte de sürecek olan serüveni böylece başlamıştır.

II. BÖLÜM



GELENEKTEN BESLENME

Modern Türk tiyatrosunda görülen arayış ve gelişimlerin temelinde, ‘geleneksel’ tiyatromuzun biçimsel zenginlikleri ile Batı tiyatrosunun düşünsel ve teknik yaklaşımlarını buluşturma eyleminin yattığı söylenebilir. İçinde yer aldığı coğrafya gereği Doğu ile Batı’nın bulunduğu bir ortamda yeşeren çağdaş Türk kültürünün ve bu kültürün ürünü Türk tiyatrosunun, Cumhuriyet döneminin 90. yılına yaklaşıırken, bir anlamda Batı tiyatrosuyla olan alışverişini sürdürdüğünü, Doğu’nun özelliklerini taşıyan geleneksel gösteri biçimlerini de modern tiyatroda bir oranda değerlendirmiş olduğunu görüyoruz. Son elli yıl içinde ortaya çıkmış olan kimi çalışmalar, yeterli bir enerji yoğunluğu olmasa da, uzam (mekân) kullanımı, dekor, oyunculuk, sahneleme ve oyun yazarlığı bakımından, dünyaya Batılı bir gözle bakmayı amaçlayan, aynı zamanda da doğulu özelliklerle işlenmiş bir tiyatro biçimine ve biçimine (üslup) yöneldiğimizi gösterir. Bu yolda olumlu adımların atıldığı pek çok örnekle kanıtlanabilmektedir.

Modern tiyatromuzun yönelişleri arasında yer alan, ‘Türk tiyatrosuna özgü’ olarak nitelendirilebilecek özellikler, hem kent-kasaba kültürünün ürünü olan geleneksel ‘halk tiyatrosu’nda, hem de ‘ritüel’ kökenli seyirlik ‘köylü tiyatrosu’nda bulunmaktadır. Bu özellikler, gösterinin, seyircinin çevrelediği bir orta alanda sunulması, belirli bir tiyatro yapısı gerektirmeyişi, açık havada da sergilenebilmesi, doğaçlamaya dayalı bir oyunculuk anlayışını yansıtmaması olarak özetlenebilir. Bu tür gösteri anlayışı –kentli ve ‘köylü’ tiyatroları birbi-

rinden farklı olsa bile– kentte de köyde de her zaman oyuncularla izleyicilerin iç içe olduğu bir ‘şenlik’ (festival) ortamı içinde varlık kazanmıştır.

Osmanlı sarayı tarafından önemli günlerde düzenlenen şenliklerde tüm halk bir araya gelir ve çeşitli gösteriler arasında ‘esnaf kol-ları’ da oyunlar sergilerdi. (Bu şenlik ortamı Osmanlı minyatürlerinde ayrıntılı olarak izlenebilmektedir.) Seyirlik köylü oyunlarında da halkı köy meydanında buluşturan aynı şenlik atmosferi söz konusudur. Ortaoyununun açık uzamda (temaşa çayırı) sunulduğunu da anımsayalım. (And, 1992-94:55) Meddah da seyircisiyle iç içeydi; öykülerini kimi zaman açık hava uzamlarında da dillendirirdi.

Belirtilmesi gereken ikinci özellik, şarkı ve dansın her zaman gösteriyle iç içe oluşudur. Osmanlı döneminin eğlence ortamının vazgeçilmezleri arasında ‘erkek dansçı’ anlamına gelen –gösterilerini kadın giysileriyle yapan– ‘köçekler’ bulunmaktaydı. Seyirlik köylü oyunları geleneğinde de tiyatro eylemiyle dansı buluşturan –‘Kartal Dansı’ gibi– halk oyunları sıkça görülmektedir. Karagöz’ün olmazsa olmaz tiplerinden biri de ‘kadın dansçı’ anlamına gelen ‘çengi’dir. Ortaoyunu da meddah da müziğin katkısıyla renklenmiş ve bu yolla daha da çekici kılınan geleneksel gösteri sanatlarıdır.

Geleneksel tiyatromuzun üçüncü özelliği, ‘zaman’, ‘uzam’ ve gösteride kullanılan araç-gereç bağlamında ‘gerçekçi’ değil, ‘soyut’ (simgesel) bir anlatımın uygulanmasıdır. Sözgelimi, seyirlik köylü oyununda ‘binek hayvanı’, üstüne örtü atılmış oyuncuların devinimiy-le temsil edilir. Karagöz’deki ‘dükkân’ görüntüsü, bir bakışta tanı-nıveren, gelenekselleştirilmiş bir soyutlamadır. Ortaoyununun iki temel dekor parçası olan ‘dükkân’ ve ‘yeni dünya’, seyircinin imgeleminde doğru anlamına ulaşarak somutlaşan işlevsel birer simgedir.

Dördüncü özellik, geleneksel Türk tiyatrosunun ‘güldürü’ ağırlıklı oluşudur. ‘Kaba fars’tan incelikli ‘söz oyunları’na dek uzanan geniş oylumlu bir gülmece anlayışı içinde taşlama ve yergiye de yer

verilirdi. Özellikle saray şenliklerinin hoşgörölü ortamında kimi sanatçılar sultana bile sataşabilme yürekliliğini göstermişlerdir. (And, 1992-94:43) Ancak, sanatçılara tanınan bu özgürlük İstibdat döneminde tümüyle ortadan kalkacaktır.

Geleneksel halk tiyatrosunun oyuncularını genellikle görüntüleriyle, mimik ve jestleri ile 'güldüren' kişilerdi. Sözelimi, ortaoyunu ustalarından Kavuklu Ali Bey, birbirinin içine girmiş burun-ağız-çene yapısıyla da güldürü üretirdi. (Bugün 'komedyen' seçmek için yapılan TV yarışma programlarında, yüz hatları abartmalı özellikler taşıyan oyunculara şans tanınması, geleneksel güldürü anlayışımızın sürmekte olduğunu gösteriyor.) Son ortaoyunu ustası İsmail Dümbüllü yüzünü çeşitli biçimlere sokabilmesiyle ünlüydü.

Özellikle Karagöz ve ortaoyununda yer alan çeşitli tipler yoluyla tüm 'toplumsal çevre' bütün renkleri ve sesleriyle dile gelirdi. Bu nedenle her oyunda çok sayıda 'tip' yer alırdı. Böylece Osmanlı toplumunu oluşturan sınıflar ve etnik gruplar topluca temsil edilirdi. Tipleri canlandırmada 'taklit' çok önemliydi. Tiplenmeye ve taklide dayanan geleneksel tiyatro 'abartılı' ama ustalıklı bir oyunculuk gerektiriyordu. Bu nedenle de oyuncular özellikle belirli tiplerde uzmanlaşmak için usta-çırak ilişkisi içinde yetişiyorlardı. ('Taklit'in, günümüz Türkiye'si'nde de çok tutulan bir güldürü sanatı olduğunu anımsamadan geçmeyelim.)

Geleneksel Türk oyunları, Batı'da gelişmiş dramatik yapı anlayışının tersine, birbirini neden-sonuç ilişkisi içinde izleyen yoğun bir olaylar dizisi üstüne kurulmamıştır. Gevşek bir dokuya ve çok eklemli (epizodik) bir yapıya sahiptir. Bu yapı içinde oyunda doğaçlama yoluyla değişiklik yapılabilir. Bir başka deyişle, sunulan oyunda, Batı'nın gerçekçi tiyatrosunun önkoşulu olan 'dramatik yoğunluk' değil, 'gösteri'ye yönelik 'oyunsu' hünerlerin gündeme gelmesi amaçlanmaktadır. (Buna karşılık, usta meddahların sunumlarında zaman zaman 'dramatik yoğunluk' katarıldığı da bilinmektedir.)

Bu noktaya dek tartıştığımız özellikler, geleneksel Türk tiyatrosunun, 'kapalı biçim' özellikler taşıyan Avrupa kökenli 'gerçekçi tiyatro'nun tam tersine, 'açık biçim' özelliği taşıdığını gösterir. Oyunculukta, sergilenen olayın yalnızca bir 'oyun' olduğunu seyirciye de duyumsatan 'göstermecî' biçim benimsenmiştir.

Türk tiyatrosu 19. yüzyılın ortalarında, işte böyle bir gelenekten Avrupa tiyatro geleneğine geçmiştir. Artık çerçeve sahnesi olan tiyatro yapılarına gereksinme duyulmaktadır. Daha da önemlisi, oyuncuların, yazılı metne dayalı, gerçekçi dekor gerektiren dram ve melodramlar oynamaya başlamasıdır. Çağdaş Türk tiyatrosuna ilk önemli adım 1860'ta yapılan Gedikpaşa Tiyatrosu'nun Ermeni asıllı tiyatrocı Güllü Agop tarafından satın alınıp 1868'de Osmanlı Tiyatrosu adı verilen topluluğun kurulmasıyla atılmıştır. Bu toplulukla tiyatrosunu Türk yazarlarına ve Türkçe oyunlara açan Güllü Agop, Sadrazam Ali Paşa'nın -İstanbul'un çeşitli bölgelerinde Türkçe oyunlar sergileyen tiyatrolar kurması koşulunu benimsemesi karşılığında- kendisine sağladığı destekle, 'Türkçe oyunlar oynama tekeli'ni uzun süre elinde tutmuştur. Güllü Agop'un topluluğunda, Ermeni oyuncular yanında, Türk-Müslüman oyuncular da yetişmiştir. Bu oyuncular içinde en ünlüsü Ahmet Fehim'dir. İlk dönemlerde, Ermeni oyuncuların başrollere çıktığı Türkçe oyunlarda yansıyan oyunculuk alabildiğine abartılıydı. Bu abartılı biçimin en ünlü örneklerini Ermeni asıllı bir usta olan Mardiros Minakyan vermiştir.

Geleneksel tiyatrodan modern tiyatro anlayışına geçiş, Türkler için kolay olmamıştı. Özellikle, 'gerçekçi dram' yazarlığı bağlamındaki 'karakter yaratma', 'diyalog kotarma' ve 'olay dizisi oluşturma' işlemlerinde görülen aksaklıkları aşabilmiş oyun yazarlarımızın sayısı günümüzde bile çok değildir. (Bkz. Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, 1972; Beliz Güçbilmez, *Zaman/Zemin/Zuhur*, 2006) Bir yandan Avrupa tiyatrosu modeline yönelen yazar ve sanatçılar yetişirken, bir yandan da eski gelenek çeşitli biçimlerde sürmekteydi.

Geleneksel Türk tiyatrosunun baskın güldürü özelliği nedeniyle, en çok tutulan batılı yazar komedi ustası Molière oldu. Molière'in oyunları Türk toplumuna uyarlanarak geleneksel oyunculuk biçimiyle sergilendi. Ahmet Vefik Paşa'nın ve başka kalem ustalarının yoğun emeği sonucunda, ünlü Fransız yazarının yapıtları Türk toplumu tarafından, kendi kültürlerinin ürünleriymişçesine benimsenmiştir.

19. yüzyılın son dönemlerinde, İstanbul'un Direklerarası adı verilen tiyatro semtindeki gösterilerle Ramazan aylarında bir 'şenlik' ortamı oluşurdu. 'Tuluat' tiyatrosu adını taşıyan topluluklar bu ortamda oluştu. Bu topluluklar, Batı oyunlarının konularını genel bir senaryo olarak ele alıp oyunları 'doğaçlama' yoluyla ve geleneksel Türk tiyatrosunun oyunculuk biçimiyle, ama çerçeve sahnede sergiliyorlardı. (Böylece, Güllü Agop'a verilmiş olan 'yazılı metinden Türkçe oyunlar oynama tekeli' de uygulama dışı bırakılıyordu.) Batı komedi geleneğindeki efendi-uşak ikilisi tuluat tiyatrosunun en tutulan iki tipi olmuş, 'uşak' tipi Osmanlılaştırılmış ve 'İbiş' adını almıştı. Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pişekâr tiplerinde görülen 'komik ikili' geleneği tuluat tiyatrosunda İbiş ve Efendisi ile sürdürülüyordu. İbiş tiplemesi özellikle, ünlü Kel Hasan Efendi'nin yorumuyla tiyatro tarihine geçecekti. ('İbiş', 1970'li yıllarda Tarık Buğra'nın romanından aktarılan ve ünlü oyuncu Naşit'in yaşamının bir bölümünü içeren *İbiş'in Rüyası* başlıklı televizyon dizisinde de Münir Özkul'un yorumuyla ölümsüzleşti.)

Tuluat topluluklarının sunduğu gösteri düzeni içinde yer alan vazgeçilmez bir öge de 'kanto'lardı. 'Kantocu' adı verilen dansöz-sarkıcılar çok tutulurdu. Dans ve şarkı geleneğimiz içinde önemli bir yeri olan kantoculuğa gönül verenler günümüze dek ulaşıyor. En yakından tanınanları –müzikhol ya da televizyondaki gösteri ya da 'şov'ları nedeniyle– Nurhan Damcıoğlu ve Huysuz Virjin tiplemesiyle Seyfi Dursunoğlu.

Tiyatroda şarkı ve dans geleneği, yerel malzemeyle yoğurulmuş olan 'operet' türünde, tuluat oyunculuğu ise usta oyuncular eliyle, uyarlama ve yerli güldürülerde sürdürülmektedir. 'Operet' geleneğimizin en ünlü ürünü Ekrem-Cemal Reşit Rey kardeşlerin yapıtı *Lüküs Hayat*, tuluat (doğaçlama) sanatının modern tiyatrodaki en büyük ustası da –İstanbul kentine Beyoğlu'ndaki Karaca Tiyatro'yu da kazandırmış olan– Muammer Karaca'dır.

Batı tiyatrosu geleneğiyle Türk popüler halk tiyatrosu geleneğini buluşturan ve çok sayıdaki sahne yapıtıyla Cumhuriyet dönemi tiyatrosuna geçişte bir 'yöneliş' oluşturan ilk yazarımız Musahipzade Celal'dir. (Bkz. Şener, 1963)

Türk tiyatrosunun absürd ve epik tiyatroyla tanıştığı 1960'lı yıllarda bu türlerde yerli yapıtlar üretilirken, geleneksel halk tiyatrosunun anlatım biçimlerinden de izler görülür. Sözelimi, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var* adlı absürd öğelerle bezenmiş oyununda meddahın uzantısı bir anlatıcı-yorumcu karakter ('Garson') yer almaktadır. O zamana dek dramatik biçimde birçok oyun yazmış olan Haldun Taner ve Turgut Özakman da 'açık biçim' tiyatro üstünde yoğunlaştılar. Çok-eklemlili, epizodik bir yapı üstüne kurulan oyunlar meddah, Karagöz ve ortaoyununun biçimlerini modern yazarlık teknikleriyle buluşturuyordu. Oyunlara bir kez daha 'komik' dünya görüşü egemen oldu. Tıpkı geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi, bu tür oyunlarda da 'tiplendirme', 'söz oyunları', 'taklit', 'şarkı ve dans' iç içedir. Oyunculuk ve sahneleme 'göstermecili' biçime yönelmiştir. Sahnede hızlı bir tempo içinde yer alan tablolar, meddahın 'modern dönüşümü' olan Anlatıcı tarafından birbirine bağlanır ve yorumlanır. Haldun Taner'in bu türdeki en ünlü sahne metinleri *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*, *Zilli Zarife*, *Eşeğin Gölgesi*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, *Özakman*'ın da *Sarıpınar 1914*, *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi* ve *Bir Şehnaz Oyun* başlıklı yapıtlarıdır. Bu oyunlar popüler seyirlik geleneğimizde var olan 'taşlama' özelliğini de içermektedir.

Özellikle Karagöz ve ortaoyununda, tipler yoluyla tüm 'toplumsal çevre'yi bütün renkleri ve sesleriyle dile getirme geleneği, çağdaş Türk tiyatrosunda Musahipzade Celal'in oyunları ile sürdü. Nâzım Hikmet'in *Sabahat*'ı bu grupta yer almasa da 'toplumsal çevre'yi betimleyen etkileyici sahneler içerir. Bu geleneksel özelliğin tiyatromuzda özgün bir 'biçim' olarak kurumlaşması ise 1940'larda Ahmet Kut-si Tecer'in -Boğaz'ın bir semtinin 24 saatinin canlandırıldığı- *Köşebaşı* (Bkz. Sevdâ Şener, *Oyunlar ve Gerçekler*, 2007:104-110), 1960'lı yıllarda da Haldun Taner'in, bir eczaneye girip çıkan semt halkının yaşantılarını dramatik yaklaşımla irdeleyen *Fazilet Eczanesi* ve bir gecekondu mahallesinin öyküsünü anlatan *Keşanlı Ali Destanı* oyunları ile gerçekleşti. Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya*, *Rumuz Goncagül*, Güngör Dilmen'in *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* oyunlarında da bir oranda yansıyan -geleneksel tiyatro kökenli- 'toplumsal çevre'nin dinamiğine dayalı sahneler, Memet Baydur'un, 1980'li yılların sonunda gündeme gelen başyapıtlarından *Yangın Yerinde Orkideler* ile sürdü. 2000'li yıllarda Münir Canar, seyirlik geleneğimizi 'toplumsal çevre oyunu' çerçevesi içinde değerlendirdiği *Bir Mahalle ki* ile geçmişe dönüş yaptı. Bu gelenek günümüzde tele-vizyon dizilerinde de yansıyor. Tüm bir mahalle ya da semtin insanlarını bir araya getiren, *Perihan Abla*, *Süper Baba*, *Mahallenin Muhtarları*, *İkinci Bahar*, *Çiçek Taksi*, *Cennet Mahallesi*, *Akasya Durağı* gibi dizilerle, yine birçok dizide sık sık yer alan komik 'karakol' sahneleri, tiyatrodan televizyona sıçrayan uzantılar...

Türk tiyatrosundaki bu önemli ve belirleyici gelişme, oyunların sahneleniş biçimini de etkilemiş, öncelikle soyut dekor anlayışı gelişmiştir. Sözelimi, ortaoyunu geleneğini çağrıştıran daire biçimindeki platform birçok 'açık biçim' de yazılmış oyunda kullanılagelmiştir. Ferhan Şensoy'un *İstanbul'u Satıyorum* (1988) oyunu İstanbul kentinin maketi üstünde oynanmıştı. Yine Ferhan Şensoy'un *Soyut Padişah* (1989) oyununda gerçek kavuk ve gerçekçi dekor ye-

rine 'balkabağı' görünümündeki kavuk ve sahne gereçleri kullanılarak 'soyutlama' yoluyla 'gülünçleştirme' gerçekleştirilmiştir.

Bu tür yapıtların sürmesiyle, şarkı ve dans, oyunların yeniden bir parçası olmuş, müzikli oyunlar için besteler yapılmış, 'gerçekçi' oyunculuk biçiminin kalıplarının dışına çıkılmış, 'göstermeci' biçim gereği, seyirciyle göz göze oynanan, mimik, jest ve hareketlerde abartıya izin veren 'göstermeci' biçimdeki oyunculuk yeniden gündeme gelmiştir.

1960'lı yıllarda başlanan yerli kabare tiyatrosu uygulamaları da, geleneksel halk tiyatrosunun biçimine yaklaştırılmasıyla, büyük popülerlik kazanmıştır. Politik taşlamaya ağırlık veren bu türde bir dolu usta yetişmiş olmakla birlikte, Zeki Alasya-Metin Akpınar ikilisinin yeri özeldir. Bu iki sanatçı, Karagöz'le Hacivat'ın, Kavuklu ile Pişekâr'ın, İbiş'le Efendisi'nin modern tiyatrodaki ardılları olarak yirmi yılı aşkın bir süre seyirciyi kahkahadan kırıp geçirmiştir.

Meddah geleneği de 1970'lerden bu yana, modern bir anlayış içinde sürdürülmektedir. Yeni yazılmış meddah oyunları olduğu gibi, çağdaş meddah motifi, Mehmet Esen'in, Genco Erkal'ın, Ali Poyrazoğlu'nun, Ferhan Şensoy'un ve başka sanatçıların tek kişilik gösterilerinin çoğunda oyuncunun biçem arayışlarına da katkıda bulunuyordu.

1950'li yılların sonundan başlayarak, özellikle amatör tiyatroculuk bağlamında, geleneksel tiyatro ile Batı tiyatrosu arasında, bu noktaya dek söz ettiklerimizden daha farklı bir bireşim arayışı olduğu da görülür. Bu arayışın temelinde 'ritüel'den kaynaklanan 'seyirlik köylü oyunları' ile 'çağdaş sahne estetiği'ni buluşturma amacı yatar. Genç Oyuncular ve Ankara Deneme Sahnesi ile başlayan bu çalışmalar sürmüştür. En ünlü örneklerden biri oyun yazarı-yönetmen-oyuncu Haşmet Zeybek'in -izleyici tarafından çok tutulan ve tiyatromuzun repertuarında sürekli olarak yer alan- *Düğün ya da Davul* oyunudur. Bu oyunda, modern oyun/oyunculuk yaklaşımıyla

ritüele dayalı 'köylü tiyatrosu'nun öğeleri yan yana kullanılmıştır. Bu bağlamda sürekli ve üretken bir 'bireşim' çabasının 1980'li ve 90'lı yıllarda Ankara Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde gerçekleştiğini görüyoruz. Sedat Veyis Örnek'in araştırmalarından yola çıkılarak oluşturulmuş, Yeşim Dorman'ın kaleme aldığı *Ölüm, Evlenme, Doğum* başlıklı çalışmada yaşam döngüsüne ilişkin temel ritüel olgular oyunlaştırılmıştır. Anadolu kültürüne ilişkin özgün malzemenin kitap taraması ve alan çalışması yoluyla toplanması, sonra da bu malzemenin sahneye uyarlanarak özgün bir biçimde sergilenmesi amacını taşıyan çalışmalar birçok özgün sahne metninin oluşmasını sağlamıştır. DTCF Tiyatro Bölümü'nün öğretim üyesi/yönetmen (aynı zamanda Ankara Deneme Sahnesi'nin kıdemli üyesi) Prof. Dr. Nurhan Karadağ'ın sahne düzeniyle sunulan bu çalışmaların başında, Yunus Emre'nin öyküsünü ritüel anlatıma dayalı bir şiirsellikle sahneye getiren *Yunus Diye Göründüm*, Yunus Emre şiirinin otantik bir hareket düzeni içinde 'operatik' anlatımla sunulduğu *Emrem Yunus*, otantik köylü oyunlarının otantik bir yaklaşımla buluşturulduğu *Yazıbağında Şenlik* gelmektedir. *Yaren* ise Anadolu'daki esnaf kollarının ritüele dayalı uygulamalarının oyunlaştırıldığı bir çalışmadır. Yazar Bilgesu Erenus'un bu ritüelden yola çıkarak yazdığı *Misafir* oyunu da tiyatromuzun dağarının değişmezleri arasına girmiştir. DTCF Tiyatro Bölümü'nün mezunları arasında yer alan ozan-yazar Murathan Mungan ise öğrenci olduğu dönemde Metin And'ın derslerinde öğrendiği, İslam geleneği içinde yer alan ve ölüyü anmak için yapılan dinsel tören niteliğindeki 'taziye' olgusunu –sahne yapıtlarında– çağdaş Türk trajedisi için kaynak olarak değerlendirmiştir.

İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Tiyatro Laboratuvarı (TAL) da, Ayla-Beklan Algan, Erol Keskin gibi sanatçıların yönetiminde, zengin ve karmaşık Anadolu kültürünün içerdiği evrensel temalardan yola çıkarak, 'oyun' arayışını ve yaratıcı oyunculuk bi-

çimini kültürlerarası bir çağrışım zenginliği içinde oluşturma çalışmalarına ağırlık vermektedir. Çalışmaları epeyce yıl önce durdurulan TAL'ın kurucularından Beklan Algan'ın ölümü, Laboratuvar'ın yeniden yaşama geçirilme isteğini tetiklemiştir.

Ne ki, son on yıl içinde Türk seyirlik geleneği ile çağdaş tiyatro anlayışını buluşturma yönündeki çalışmaların ivmelenmediğini, daha çok yarı-amatör ya da üniversitelerdeki toplulukların çalışmalarında, sokak tiyatrosunda bir oranda sürdüğünü gözlemliyoruz. Hasan Erkek'in, sahne dilini ritüel olgusundan yola çıkan hareket ve devinimlere dayalı bir anlatımla oluşturduğu, 'söz'ün kullanılmadığı *Kutsal Döngü* başlıklı metninin 2007'de Nurhan Karadağ tarafından Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü'nde sahnelenmiş olması sevindirici olsa da, 'atılım'lar hızlanabilecekken, varılmış olan nokta yeterli görülmüş, daha öteye gitmek gereksiz sayılmış gibi sanki... Neden? Açıklayabilmek için, bir sonraki uzun bölümün içerdiği ayrıntılara girmek zorundayız.

III. BÖLÜM



CUMHURİYET DÖNEMİ SÜRECİNDE DÜNDEN BUGÜNE

Cumhuriyet döneminin Osmanlı döneminden aldığı miras, ‘kültür’ bağlamında ‘ikilik’ içermektedir: ‘Saray kültürü’ ve ‘halk kültürü’ ayrımı vardır. Tiyatro alanında ise, bir yandan Tanzimat ile Batı’dan ‘ithal’ edilen, yazılı oyun metnine dayalı ‘Batı modeli’ kurumlaşmışken, bir yandan da doğaçlamaya dayalı ‘popüler seyirlik geleneğimiz’ zayıflayarak da olsa sürmektedir.

Cumhuriyetin kurulduğu yıllarda her iki tür tiyatronun da temel gösteri alanı İstanbul’dur. Tek resmi tiyatro kuruluşu Batı modelinde tiyatro yapan Darülbeydi idi. Ortaoyunu ile Batı tiyatrosunu çeşitli dozlarda buluşturan tuluat tiyatrosu, Batı modelinde tiyatroyu ya da geleneksel tiyatroyu temsil eden özel topluluklar ve gezginci tiyatrolar vardı. Geleneksel türlerin, özellikle de Karagöz’ün toplum eleştirisine yönelik taşlama özelliği İstibdat döneminde bastırıldığı için, popüler geleneksel tiyatro, yalnızca ‘eğlence’ sunan nitelikleriyle sınırlandırılmıştı. Bir başka deyişle, popüler seyirlik gelenek, Doğu’nun geleneksel sanatlarında olduğu gibi, ‘bilineni yineleyen’, Batı sanatının tersine, ‘sorgulayıcı’ olmayan, toplumu ‘düşündürme’ ve ‘dönüştürme’ işlevi taşımayan, ‘evcilleşmiş’ bir sanat konumundaydı. Dahası, Müslüman-Türk kadınların sahneye çıkmasının uygun olup olmayacağı tartışmaları henüz aşılamamış, Afife Jale’nin –zaman içinde ruh ve beden sağlığını yitirmesine ve ölümüne neden olacak– çabaları sonuç vermemişti. Ünlü sanatçı Bedia Muvahhit’in 1923’te İzmir’de Mustafa Kemal’in karşısında ilk kez sahneye çıkmasıyla tiyatromuzda çok önemli bir atılım gerçekleşmiştir.

Atatürk'ün, Türk toplumunun Batı ile Doğu arasında yaşadığı ikilemi ortadan kaldırma yolunda ve Türk toplumunu çağdaş yaşama hazırlama yönünde öncelikle bir dolu kurumun temellerinin atılmasına öncülük ettiği görülür. Cumhuriyet devleti, zor koşulları zorlayarak, olanaksız sayılanı olanaklı kılmıştır. Cumhuriyetin kurulduğu yıllarda bir tek yerleşik tiyatrosu bile bulunmayan başkent Ankara'da, hiç zaman yitirilmeden, ulusal Türk kültürüne sağlam bir altyapı oluşturmak için, Türk Dil Kurumu, Türk Tarih Kurumu, Türk kültürünü araştırma görevini yüklenecek Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi ile Türk insanının kültür ve sanatın çeşitli alanlarında uygulama yapmasını sağlayacak olan halkevleri kurulmuş, Cumhuriyet ilkelerine uygun bir tiyatronun oluşması için de 1936 yılında Ankara'da Devlet Konservatuvarı kurulmuş, bu kurumun tiyatro eğitimi veren birimince kotarılmış ürünler –1941'de Tatbikat Sahnesi'nin oluşturulmasıyla– genel seyirciye sunulmuş, 1947'de Küçük Tiyatro'da sahnelenen oyunlara geçilmesiyle de, iki yıl sonra (1949'da) kurulacak olan Devlet Tiyatrosu'nun temeli atılmıştı. Böylece, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu için, özenle planlanmış ve gerçekleştirilmiş bir kuramsal/uygulamalı kültür-sanat altyapısı hazırlanmıştır.

Tiyatromuzda oyun yazarlığının, toplulukların ve sahne sanatçılığının ilk ve en yaygın gelişim aşaması, yaklaşık olarak 1923-1975 yılları arasında yer alır.

Dün: 1923-1975

Hızlı Yükseliş Öyküsü

Atatürk, öngördüğü ve yaşama geçirdiği devrimler doğrultusunda, hem oyun yazarlarını hem de tiyatro sanatçıları destekleyen bir önder olarak tiyatronun ve tiyatroculuğun ülkemizde saygın bir konuma gelmesini sağlamıştır. Kurulmasına önayak olduğu, 1930'lu yıllardan başlayarak oluşan altyapı, tiyatromuzun 1970'li yıl-

ların ilk yarısını da içeren gelişim çizgisini belirler. Bu gelişim çizgisi izlendiğinde ortaya umut verici bir tablo çıkar.

Cumhuriyetin ilk yıllarında büyük bir yerli yazar sıkıntısı çekilmekteydi. Ünlü tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul'un başka edebiyat türlerine yönelmiş pek çok yazarı oyun yazmaları yolunda yönlendirdiğini ve üretilen yapıtları art arda sahnelediğini biliyoruz.

Yurt düzeyinde tiyatro oluşumu 1950'lere gelinene dek tutarlı bir çalışma düzleminde yer alır. Yalnız –tiyatro açısından en gelişmiş iki kent olan– İstanbul ve İzmir'de değil, Anadolu'da da göz ardı edilemeyecek yoğunlukta bir tiyatro hareketi görülür. Bu hareketin itici gücü halkevleri ve köy enstitülerindeki tiyatro çalışmalarıdır. Prof. Dr. Nurhan Karadağ'ın *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları* başlıklı kitabındaki verilere göre, 1932-1951 yılları arasında halkevlerinin yaklaşık 60'ında yaklaşık 1220 tiyatro yapımı sergilenmiş ve Anadolu'nun pek çok yöresindeki Türk seyircisi yerli ve yabancı yaklaşık 350 yazarın oyunuyla tanışmıştır. Halkevleri bu bağlamda amatör tiyatroculuğun ve 'nicel' olarak tiyatronun gelişiminde önemli rol oynamıştır. Köy seyirlik oyunlarının derlenmesi, kukla, Karagöz ve ortaoyunu çalışmaları da bu dönemin halkevleri etkinlikleri arasında yer alır. Amaç, Anadolu'nun kendi sanatçısını ve seyircisini kendi öz kaynaklarından beslenerek yetiştirmesidir. (Karadağ, 1998:96-268). 'Deneme dönemi' 1936 yılında ilköğretimin yaygınlaştırılması amacıyla başlatılan köy enstitüleri uygulaması, eğitim görmüş Anadolu insanların kendi yörelerindeki gençleri eğitmesi ilkesinden kaynaklanıyordu. Köy öğretmeni yetiştirmek için 1942'de Hasanoğlu'da kurulan üç yıllık 'yüksek bölüm'de başlatılan ve ülke düzeyindeki başka köy enstitüleri arasında da yaygınlık kazanan sanat çalışmaları, bu bağlamda yapılan oyun incelemeleri ve verilen temsiller, 'eğitimde tiyatro' eylemini başlatmak yanında, öğrencilerin kendi köylerinden bildikleri 'seyirlik köylü oyunu' geleneğinde yeni yaratımlar kotarmasını sağlıyordu. (Konur, 2001:17)

Tiyatro alanında 1950'lere gelinene dek gözlenen gelişmeler, genç Türk Cumhuriyeti'nin kurucularının, kültürel ve sanatsal kalkınma seferberliğinde akılcı, ileri görüşlü bir planlama ve düzenleme yaklaşımı benimsemiş olduğunu gösterir. Bu planlama, köy-kasaba-kent ayrımı gözetmediği gibi, Batı'nın gelişmişlik çizgisine ulaşma amacı yanında, Anadolu'ya özgü olanı araştırma, paylaşma ve geliştirme işlevini de ön düzeyde tutmuştur. Eğitim-kültür-sanat yoluyla bireyi ve toplumu geliştirme adına yapılmış bir 'aydınlanma' hareketidir söz konusu olan. 1940'ta yayımlanan Halkevleri Talimatnamesi'nin III. Bölüm, 46. Maddesi dikkat çekicidir: 'Piyeslerdeki kadın rolleri hiçbir bahaneyle erkeklere verilemez.' (Karadağ, 1998:96) Söz konusu olan, her yönden girilmiş olan çağdaşlaşma hareketine tiyatro aracılığıyla da katkıda bulunmaktır.

1960'lı yıllarda tiyatromuz 'altın çağ'ını yaşamaktadır. Bir önceki bölümde değinildiği ve daha sonraki bölümlerde de inceleneceği gibi, tiyatro yazarlığı alanında bir 'arayış' ve 'sorgulayış' dönemine girilmiş, umut veren yapıtlar üretilmiştir. Bu yıllarda yalnız dram yazarlığında değil, tiyatro kuruluşlarında da önemli bir gelişim yaşanır. Ankara'daki Devlet Tiyatrosu'nun sahneleri çoğaltılmış, Bursa ve İzmir sahneleri kurulmuş, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları kentin çeşitli semtlerinde sahneler açmıştır. Dahası, iki büyük kentimizde bir özel tiyatrolar patlaması yaşanmıştır. Bu topluluklar, politik oyunlardan yabancı kaynaklı bulvar güldürülerine dek tiyatronun çeşitli türlerinde uzmanlaşma yanında, yeni Türk yazarlarının yetişmesine de hizmet etmiştir. Konservatuvardan yetişen sanatçıların özel ve ödenekli tiyatrolarda kotardıkları etkinliklerle, yurtdışında oyunculuk ve yönetmenlik eğitimi görerek yurda dönmüş Haldun Dormen, Tunç Yalman, Beklan Algan, Ayla Algan, Engin Cezzar, Asaf Çiyiltepe gibi sanatçıların katkılarıyla tiyatromuzda nitelik ve nicelik açısından bir 'atılım' gerçekleştiği görülür. Tiyatromuz bu yıllarda ne yazar ne sanatçı ne de seyirci sıkıntısı çek-

mektedir. Yıldız oyuncular ve yetenekli yönetmenler art arda sundukları düzeyli yapımlarla iki büyük kentimizdeki seyirciye zengin bir tiyatro yaşantısı sunmaktadır. Gelişim 70’li yılların ortalarına dek sürer. Türk tiyatrosu ‘yükseliş’ini tamamlamış görünmektedir.

Ne ki, bu noktaya dek anlatılan, yalnızca ‘iyimser’ bakış açısıyla dile getirilmiş ‘hızlı gelişim ve başarı’ öyküsüdür.

Devlet ve Tiyatro Arasındaki Çelişkili İlişki

Tiyatromuzun ulaştığı ya da ulaşamadığı ‘nitelik düzeyi’ bağlamındaki tartışmanın vazgeçilmez bir boyutu da devlet ile tiyatro arasındaki çelişkili ilişkidir.

Tiyatro, toplumun yaşamını, arayışlarını, yönelişlerini, özlemlerini yansıtan pahalı ve zor bir sanattır. Devlet ise toplumun gelişimini düzenlemek, ulusal bütünlüğü korumak amacıyla örgütlenmiş bir üstkurumdur. Tiyatronun hem devletin parasal desteğine gereksinimi vardır, hem de doğası gereği devlet baskısından özgür olmak ister. Devlet ise tiyatronun düşünce özgürlüğünü kullanmasını her zaman hoşgörmez. Tiyatronun iki altın çağı sayılan Antik Yunan’da ve I. Elizabeth dönemi İngiltere’inde, bir oranda da XIV. Louis Fransa’sında olduğu gibi, devletin denetleyici (tutucu) konumu ile tiyatronun ilerici özü arasında ‘duyarlı dengeler’in kurulabildiğine de tanık olunmuştur. Tiyatro ve devlet, tiyatro tarihi boyunca zaman zaman birbirini destekleyerek el ele yürümüş, kimi zaman da çatışmıştır.

Osmanlı döneminde de bu çelişkili ilişki görülür. Osmanlı sarayı geleneksel tiyatroya bir ölçüde sahip çıkmıştır. Saraya bağlı oyuncular olduğu gibi, sarayın düzenlediği ve toplumun her kesiminin buluşturulduğu şenliklerde, çeşitli meslek grupları tarafından sunulan tiyatro gösterilerine de olanak sağlanırdı. Gerek Karagöz gerekse ortaoyunu, içerdiği ‘açık biçim’ özellikler nedeniyle toplumsal-politik taşlamaya olanak sağlayan bir yapıya sahipti. Karagöz ve ortaoy-

yunu sanatçılarının 18. ve 19. yüzyıllarda, devlet büyüklerine, dahası padişaha bile dil uzatma özgürlüğü de söz konusu olabiliyordu. Metin And bu olguyu, Sultan Mustafa'nın oğlu Şehzade Selim'in doğumunun kutlandığı şenliklerle örneklemektedir: '...birtakım Yahudi ve Rum oyuncu toplulukları şenliklerde hep görülen sınırsız özgürlükten yararlanarak, sadrazam ve öteki devlet büyüklerinin makamlarını alaya aldılar, bu işi padişahı bile taklit edecek denli ileri göturdüler. Kuşkusuz bu gösterilerin en çok şaşılacak yanı, hiçbir cezaya çarptılmadan yapılmış olmasıdır.' (1982b:198)

Devletin koruyucu desteğinden yararlanan popüler halk tiyatrosunun politik-toplumsal eleştiri gücü, kimi hoşgörülü dönemlerde parlamışsa da, devletle ters düşme kaygısı nedeniyle genel olarak sınırlı kalmış, İstibdat döneminde ise –daha önce de belirtildiği gibi– saray tarafından bütünüyle bastırılmıştır.

Politik baskı tiyatro üstünde etki gücüne sahiptir. Bu güç, tiyatronun politik değişim oluşturma yönündeki baskı gücünden çok daha büyüktür. **Yine de korkulmaktadır tiyatrodan.** Cumhuriyet döneminde de tiyatronun zaman zaman 'zararsız bir eğlencelik' durumunda kalması yeğlenmiş, politik baskı dönemlerinde ise toplulukların ve sanatçıların sindirilmeye çalışıldığı görülmüştür.

Atatürk'ün önderliğinde kurulan kültür altyapısı doğrultusunda devletin tiyatroya verdiği destek 1950'lere gelinene dek etkili olmuştur. Daha sonra ise tiyatro adına öngörülen gelişimin niteliği yön değiştirmiştir. Cumhuriyet rejiminin 'kültür seferberliği' bağlamında 1932'de kurulan halkevlerinin 1951'de, köy enstitülerinin de 1954'te siyasal nedenlerle sakıncalı bulunarak kapatılması sonucunda, tiyatroyu Anadolu kültürüyle ve yazar-sanatçı-seyirci olarak Anadolu insanıyla bütünleştirme eylemi sona ermiştir. Artık tiyatro yalnızca en büyük kentlerin sanatıdır.

Daha sonraki yıllarda, tiyatronun Anadolu halkıyla bütünleşmesi için bir başka girişim yapılmış, 'bölge tiyatroları' düşüncesi günde-

me gelmiştir. Bölge tiyatroları tasarısının en ateşli savunucularından olan Muhsin Ertuğrul, Fransa'daki Centres Dramatiques Nationaux'dan esinlenerek, kamu ödenekleriyle gerçekleşecek, yurdun coğrafi, toplumsal, etnik bölgelere ayrılması yoluyla her bölgenin merkezinde kurulacak tiyatro kuruluşlarının, hem o merkeze bağlı, hem de bölgenin çeşitli kesimlerinde gezici olması, yerel kaynakları ve yetenekleri kullanması, yerel yeteneklerin eğitimi için tiyatroya bağlı bir okulun olması, yönetim ve eser seçimi bakımından tiyatronun bağımsız ve özerk olması düşüncesini ortaya koymuştu. (And, 1970:331) Bu düşünce tartışılmış, ayrıntılarda düşünce birliğine varılmasa da olumlu karşılanmış ve 1961'de toplanan VII. Milli Eğitim Şurası'nda kaleme alınan tasarı Bursa milletvekili Sadrettin Çanga ve 106 arkadaşı tarafından bir Bölge Tiyatroları yasa tasarısı olarak TBMM'ne sunulmuşsa da hiçbir zaman tartışma gündemine getirilmeyerek rafa kaldırılmıştır. (And, 1970:331) Devlet tiyatroyu halkla birlikte oluşturmaya yönelik, denemeye açık, hevesli, genç amatör topluluklara da destek olmadığı gibi, tiyatro eylemini belediyeler düzeyinde geliştirme yoluna da gitmemiştir. Uzak görüşlü politikacılar, yöneticiler, düşünürler, sanatçılar, araştırmacılar tiyatronun ülke çapında yaygınlaşması, Anadolu insanı için bir anlatım aracı olabilmesi için art arda öneriler getirmişlerse de yasal boyutta hiçbir sonuca ulaşamamıştır. Kısacası, çok partili rejime geçtiğimiz 1950'li yıllarda hükümetler tiyatro olgusunu ciddiye almamış, yeni tiyatro kurumlarının açılmasına önayak olmadıkları gibi Devlet Tiyatrosu'nu geliştirme adına da harekete geçmemişlerdir. Devletin tiyatroya olan ilgisi bundan böyle Devlet Tiyatrosu için bütçeden ayrılan parayla sınırlıdır. Tiyatro, Türkiye'nin çağdaşlaşma sürecinin bir parçası olarak görülmeyen, çünkü artık 'yeterince batılılaşmış' bir görüntü veren, 'göstermelik' kalmasında sakınca olmayan bir sanattır...

1960'larda İstanbul ve Ankara düzeyinde yansıyan gelişim önemsenmiş olsaydı, özel tiyatrolara destek sağlanabilir, tiyatroyu ülke ça-

pında yaygınlaştırma yolunda özel topluluklardan yardım istenebilirdi. Oysa devlet özel tiyatrolarla ilgilenmiyordu. Genco Erkal'ın Adana'da yarı ödenekli bir bölge tiyatrosu oluşturmak için aralarında Şevket Altuğ ve Arif Erkin'in de bulunduğu arkadaşlarıyla yaptığı girişimin sonuçsuz kalması bu yıllara rastlar. Dostlar Tiyatrosu'nun 1969'da başka bir ilde değil de, en çok sayıda özel ve ödenekli tiyatroyu barındıran İstanbul'da kurulmuş olmasının nedeni devletin tiyatro bağlamındaki ilgisiz ve/ya da çekinceli tutumudur.

Sonuç olarak, 1950'li ve 60'lı yıllarda tiyatromuz yalnızca birkaç büyük kentin aydın kesimine seslenme konumuna kilitlenmiştir. Dahası, devletin kendi tiyatro örgütü de özellikle İstanbul'un Be-yoğlu semtindeki özel tiyatroların zaman zaman iyice hafifleşen ve sıradanlaşan oyun dağarını benimsemeye başlamıştır. Bu tutarsızlık sonucunda seçilen kötü oyunlar, yıldız oyuncuların rolleri parlatmasıyla seyirci için çekici kılınıyordu. Yerli yazarlarımız, yapıtlarının Devlet Tiyatrosu'nca doğru biçimde sahnelenmediğinden yakınadursun, devletin tiyatrosu art arda yabancı müzikaller sahnelemektedir.

1960'larda düşünce ve duyarlık açısından hızlı bir değişim geçiren toplumun, Broadway müzikalleriyle, bulvar güldürüleriyle son-suza dek yetinmeyeceği kesindi. AST gibi, Dostlar Tiyatrosu gibi topluluklar, 'takım çalışması' nı 'yıldız' oyunculuğun önüne geçiren, sahnede düşünce yoğunluğu oluşturmayı 'göz alıcı' yapımlara yeğ tutan yaklaşımlarıyla toplumun önünde gidiyordu. Oysa 1970'lere yaklaşıldığında, çoğu özel tiyatrolar ve ödenekli tiyatrolar toplumun gerisinde kalmıştı. Tiyatro ortamını AST ya da Dostlar Tiyatrosu çizgisini benimseyen genç, yarı amatör topluluklar dolduruyordu. Tiyatro bu yeni kimliğiyle tutucu güçleri rahatsız ediyordu. Toplum sorunlarını deşen oyunlar saldırılara uğramaya başladı. 1964'te İstanbul Şehir Tiyatroları'nca sergilenen, Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyununa yapılan saldırılarla başlayan tutucu tepkiler Ulvi Uraz

Topluluğu'nun bir oyununun 1965'te Konya'da yasaklanmak istenmesiyle süregelmiş, 1960'ların en parlak ilerici topluluklarından biri olan Halk Oyuncuları'nın sergiledikleri oyunların İstanbul'da ve başka kentlerde uğradığı saldırılarla doruğa ulaşmıştır. Tiyatromuzda yasaklamaların, sorguya çekilmelerin sürüp gittiği yeni bir dönem başlar böylece. Tiyatro, egemen güçleri 'eğlendirme' yerine 'tedirgin etme' görevini üstlenmiştir. Bir bakıma seyirci üstündeki eğitici, uyarıcı, bilinçlendirici etkisini sınamaktadır. Toplum ise son hızla 12 Mart'a gitmektedir.

1970'ler, sınıflararası çelişkilerin keskinleştiği, öğrenci hareketlerinin, işçi eylemlerinin yoğunlaştığı, kentlere göçün hızlandığı, ülke ekonomisinin darboğaza girdiği, sıkıyönetimlerin, 'Cephe' iktidarlarının birbirini izlediği bir baskı ve toplumsal huzursuzluk dönemidir. Bu dönemde devletin tiyatro karşısında 1950'lerden başlayarak takındığı hem pohpohlayıcı hem de çekinceli tutumun olumsuz sonuçları da gözlemlenmektedir: Demokratik rejime geçildikten sonra hükümetlerin çoğu tiyatroya yalnızca kentlere yaraşan bir lüks, Türkiye'nin çağdaş yüzünün vitrini olarak bakmıştır. İktidarlarda tiyatro topluluklarının çalışmalarına, kendi politikalarıyla çatışmadığı sürece izin vermiş, tiyatrodaki üretilen düşünce ile iktidardaki partinin görüşünün çatıştığı noktada ise tiyatro sanatçısının karşısına devletin savcısını, polisini, jandarmasını çıkarmıştır.

Sonuç olarak, 1970'lere varıldığında, devletin tiyatroya artık destek değil, köstek olduğu görülmektedir.

Ancak, tiyatromuzun 'dün'üne ilişkin üçüncü bir bakış açısı da söz konusudur.

Kabul Edilmesi Gereken Gerçekler

Üçüncü bakış açısı, tiyatro sanatını üretenlerin sorumluluklarını yeterince taşımamış olmalarından kaynaklanan sorunları öndüzeye getirmektedir. Çoğu zaman devletin ilgisizliği, politik baskılar ya da

ekonomik zorluklar çerçevesinde açıklanma yoluna gidilse de, bu sorunları tiyatrocularımızın yanlışlarıyla ilişkilendirmeden tartışabilmek pek de olanaklı görünmemektedir. 1970’li yılların ortalarına gelindiğinde, tiyatromuz özelinde aşağıdaki yanlışlar gözlemlenebiliyordu:

Sahneleme ve oyunculuk açısından 60’lı yılların sonunda ‘doruk’ noktasına ulaşıldığı inancına kapılan Devlet Tiyatroları ve çoğu özel tiyatrolar, yeni atılımlara yönelmek yerine ‘bilineni yineleme’yi yeğlediler. Böylece ‘doruk’taki konumlarını koruyabileceklerini düşünmekteydiler.

Tam ödenekli tiyatrolar ile özel tiyatroların çoğu, ‘sanat ile politika birbirine karıştırılmamalıdır’ düşüncesi içinde, ülkenin sorunlarıyla ve toplumla ilgisi olmayan, sanat değeri tartışılır oyunları sergilemeyi sürdürdüler.

Özellikle ödenekli tiyatrolar, üstünde yeterince çalışılmamış yapımları art arda sahnelemekte sakınca görmeyerek tiyatro olayını sıradanlaştırdılar. Böylece sanatçılar ‘memur’ statüsünde bir varoluşa razı oluyorlardı.

Repertuarda ise Batı’da ‘iş yapmış’ oyunlar yer almakta, ödenekli tiyatroların temel görevlerinden olan ‘klasik tiyatronun büyük örneklerini sahneleme’ eyleminden –‘çok çaba gerektirdiği’ için– kaçınılmaktaydı. Sözgelimi, hazırlanması uzun zaman ve yoğun emek isteyen Shakespeare yapımlarının sayısı gitgide azalmaktaydı.

1960’larda büyük kentlerde oluşan hareketli tiyatro yaşamı içinde parlayan yeni yıldızlar, bu hareketliliğin sürekli olacağı inancı içinde, bağlı oldukları topluluklardan ayrılarak zayıf kadrolarla kendi özel topluluklarını kurdular. Çoğu çok kısa bir süre içinde ‘iflas’ın eşiğine geldi. Çünkü seyirci bu yeni yıldızları kendileri gibi yüksek düzeyde sanatçılarla birlikte izlemeye alışmıştı; deneyimsiz kadroların ‘yıldız’ oyuncularını olarak değil...

Toplumcu tiyatro yapan özel toplulukların bir bölümü ideo-

lojik açıdan bölünerek zayıflamış, her biri kendi çizgisine yakın yazar aramaya koyulmuş, bulamayınca da tiyatronun işlevini seyirciye ‘ders belletme’ eylemine indirgeyen slogancı tiyatroya yönelerek sanatla olan bağlantısını koparmıştı.

1960’larda tiyatromuzda başarılı örnekleriyle yer almış ‘gerçekçi köy oyunları’, ‘epik müzikaller’, ‘tarihsel dramlar’ ile seyirlik geleceğimizle çağdaş Batı tiyatrosunu buluşturan ve tiyatromuzda yeni bir çığır açmış olan ‘açık biçim’e dayalı ‘göstermecî’ biçimdeki oyunlar ve kabare tiyatrosu, bir sonraki bölümde de tartışılacağı gibi, birkaç önemli yazarın ürünleri dışında, yinelene yinelene sıradanlaştırılmış, şaşırtıcılığını ve çekiciliğini yitirerek ‘kolay tüketim’e sunulmuştur.

Bu temel yanlışlar –ya da yanlışlar– nedeniyle, 1970’li yılların sonuna gelindiğinde, tiyatromuzun ‘tıkanma’ noktasına ulaştığı görülür. ‘Dün’ bitmiş, ‘bugün’ başlamıştır. 1970’lerin ortaları, tiyatromuz için bir durum değerlendirmesi ve özeleştirî dönemi olmalıydı. Ancak, böyle bir yaklaşım ne sanatla ilgili devlet kurumları ne de sanatçılar düzeyinde gerçekleşebilmiştir.

Bugün: (1975-2010)

Duraklama Dönemi

1970’lerin ikinci yarısına damgasını vuran Milliyetçi Cephe hükümetleri, 1980’de Silahlı Kuvvetler’in müdahalesi ve hemen ardından Turgut Özal’ın başlattığı ‘liberal ekonomi’ serüveniyle girilen politik-toplumsal-kültürel-ekonomik dönem, ilk bakışta, tiyatromuzda 70’li yılların ortalarında başlayan tıkanıklığın ‘bugün’e dek sürmesinde başlıca etkenler olarak görülebilir. Politik ve ekonomik baskılar, tiyatromuzun içeriğini ve biçimini etkilemiştir. Her şeyden önce, 80’li yıllarda, yazarlar yapıtlarını oluştururken ve tiyatrolar sah-

nelemek için oyun seçerken ‘otosansür’ uygulanmıştır. Dahası, ege-
men güçler, toplumun önünde gidecek oyunlar yerine ‘eğlendirici
ve oyalayıcı’ gösterileri yeğlediğini de dolaylı olarak ifade etmiştir.
(80’li yıllarda ANAP’lı bir bakanın Devlet Tiyatroları genel müdürüne
‘öyle seyircinin içini karartan şeyler oynamayın, komik bir şeyler ol-
sun ki biraz yüzleri gülsün’ dediği –söylenti olarak– Ankara kulis-
lerinde haftalarca dolaşmıştı.) Özel tiyatrolar, ekonomik zorluklar
nedeniyle, kolay sahnelenebilir ya da kestirme yoldan popüler ola-
bilecek oyunları seçerek, sanatsal çıtayı yükseltme çabasına sırt çe-
virmiştir. Politik ve ekonomik baskılar altında bunalan seyirci ise,
sunulan yapımlardaki nitelik yitimini de gözlemlediği için, tiyatro-
dan büyük oranda elini eteğini çekmiştir. Seyircinin tiyatrodan uzak-
laşması, tam da ülkemizde ‘televizyon tutkunluğu’ dönemine geçildiği
bir aşamaya denk gelmiştir...

Ne ki bu etmenlerin hiçbiri tiyatromuzun gelişiminin yolunu tı-
kayan güçlü birer ‘engel’ olarak belirlenemez. 2. Dünya Savaşı sıra-
sında, Nazi işgali altındayken bile tiyatrodan vazgeçmeyen, tiyatroya
dirençlerini besleyen bir sanatsal güç olarak sarılan Orta Avrupa
ülkelerinin varlığını biliyoruz. Eski Yugoslavya topraklarında son
dönemde yaşanan savaşta da toplumların sanatla iç içeliğini göste-
ren benzer sahnelere tanıklık etti dünya. Demek ki sanat her koşulda
yapılabilir. Bizde ise tiyatrocular olumsuz koşulların getirdiği zor-
lukları bahane etmekten gocunmuyorlar. Oysa sanat, ‘zenaat’ olarak
algılanmaya başlayınca, yapılan tiyatronun düzeyi piyasa koşullarıyla
sınırlanmış olur; o zaman da nitelikli sanat üretilemez.

Sonuç olarak, 70’lerin ortalarından bugüne ulaşan tiyatro se-
rüvenimiz içinde görülen şudur: Ülke düzeyinde yaygınlaşması ya-
vaş bir sürece bağlanmış, seyirci tarafından beslenmeyen/yönlendiril-
meyen, seyircisinin önünde gitmeyi başaramayan tiyatro sana-
tı, var olan kurumlarıyla deneye yanıla yol almaya çalışmaktadır...

Nicel Gelişme Derken...

Son 30-35 yıllık dönemde, 50'li ve 60'lı yıllarda tiyatromuzu beslemiş olan yazar patlamasına benzer bir gelişme görülmemektedir. 1980'li yıllardaki tiyatromuza imzasını atarak 2000'li yıllara ve günümüze uzanmış yazarlarımızın sayısı sınırlıdır. Oysa oyunlarını sahneletmeye hevesli her kesimden bir dolu genç yazar –her zaman olduğu gibi– o zamanlarda da söz konusuydu. Bu gençlerin yapıtlarının patlama yaratamayışı birkaç nedenle açıklanabilir. Her şeyden önce, 60'lı yıllarda yeni yerli yapıtların –nitelikli yapımlarla– tanıtılmasında büyük katkısı olan özel tiyatrolar, ekonomik sıkıntılar nedeniyle, tanınmamış yazarların oyunlarını sahneleme riskini üstlenmemektedir. (Tiyatro Stüdyosu'nun 1990'lı yılların sonunda Turgay Nar'ın *Çöplük* adlı oyununu sahnelemesi kuralı bozmayan 'istisna'lardan biridir.) İkinci olarak, ödenekli tiyatrolar da genç yazarların yeni oyunlarını sahnede başarılı kılma çabası içinde değildir. Daha kolay seyirci çekecek eski oyunlar yeğlenmektedir. Üçüncüsü, yeni üretilen yapıtların çoğunda, 'eski ve tüketilmiş olan'ın yinelenildiği görülmektedir.

70'li yılların ortalarından bu yana, Muhsin Ertuğrul'un gerçekleşmemiş Bölge Tiyatroları projesinin yerine geçmek üzere, Devlet Tiyatroları'nın ülke düzeyinde yaygınlaştırılması gündemdedir. Son 35 yıl içinde, bu kurumun yerleşik sahnelerde sürekli olarak etkinlik sunduğu kentlerin sayısı 20'ye yaklaşmış, sahne sayısı ise 50'yi aşmıştır. Bu sahneler ayrıca 30 dolayındaki ilde turne hizmeti vermektedir.

YÖK yasası ile konservatuvarların yükseköğretim kurumları kapsamına alınması ve tiyatro uygulaması alanında eğitim veren üniversite bölümlerinin sayısının artması, yalnız birkaç büyük kentin değil, kurunlaşmış bir tiyatroya sahip olması 50'yi aşkın yıldır ertelenmiş olan kimi başka kentlerin de tiyatroya açılmasını kolaylaştırmıştır. Özel üniversitelerin kurulması ve çoğalmasıyla da ülke düzeyinde tiyat-

ro sanatçısı yetiştirmeyi hedefleyen üniversite bölümlerinin sayısı 30'a yaklaşmıştır.

Ancak, ilk bakışta umut verici bir gelişme sayılabilecek bu nicel gelişim, niteliğe ilişkin çeşitli sorunları da gündeme getirmiştir. Her şeyden önce, 'bölge'lere atamalar çoğunlukla, 'staj dönemi'ndeki yeni mezunlar için yapılmaktadır. Kıdemli sanatçılar –yönetmelik görevler ya da oyun sahnelemek dışında– çoğunlukla bölgelere gitmemektedir. Bu nedenle de 'bölge'lerdeki sahne çalışmalarını bir yandan deneyimsiz kadroların deneme-yanılma dönemini, tiyatro bilincine henüz ulaşmamış yörelere aynı zamanda tiyatro taddı aşılama çalışarak geçirmelerine neden olmakta, bu doğrultudaki çabalar her zaman olumlu sonuç vermemektedir. Bir başka sakınca da sanatçılığa yeni adım atmış gençlerin ilk çalışmalarını büyük kentlerin kültür etkinliklerinden uzak bir iklimde –kültürel çevreden soyutlanmış olarak– yapıyor olmalarıdır.

Nicel gelişmenin yeterince nitelikli olmasını zorlaştıran sorunlar arasında, ülkemizde tiyatro yönetmeni yetiştiren eğitim kurumlarının sayıca çok az olması ile tiyatro eğitimi veren kurumların çoğalmasıyla, yetişmiş eğitici sıkıntısının baş göstermiş olması yer almaktadır. Yeni yönetmenlerin yetişmemesi, sahnelenen yapımların niteliğini etkilemekte, yeni açılan bölümlerin çoğunda ise eğitimin, öğretim üyeliğine henüz adım atmış ve yeterince deneyimi olmayan genç kişiler ya da başka kurumlardan gelip arada bir seminer/atölye düzeyinde katkıda bulunan sanatçılar tarafından yürütölmeye çalışıldığı görölmektedir. Çoğu dersler ise o alanda eğitim görmemiş öğretmenler tarafından verilmektedir.

Yerel yönetimlerin tiyatroya katkısı ise, 'bugün' olarak belirlediğimiz son 35 yıllık süreç göz önüne alındığında son derece sınırlı olmuştur. Bugün ülke düzeyinde adı bilinen ancak 6-7 yerel yönetim tiyatrosundan söz edebiliyoruz. Üzölerek görüyoruz ki siyasal iktidarların bir uzantısı olarak görev yapma alışkanlığını edin-

miş olan yerel yönetimlerimiz, yönetim alanları içindeki vatandaşlar bağlamında, anayasamızın 21. maddesindeki 'herkes bilim ve sanatı öğrenme hakkına sahiptir' belirlemesinden kendilerine bir görev payı çıkarmamışlardır. Son 15 yıl içinde Ankara ve İstanbul'daki kimi belediye başkanlarının çeşitli sanatlarla ilgili olarak basında günlerce yer alan –en ünlüsü 'Tüküreyim böyle sanatın içine' olan– küçültücü sözleri bugün de belleklerdedir.

Devletten aldıkları destek gereği turne hizmeti veren özel toplulukların da katkıları sınırlıdır. Son 30 yıl içinde ulaşılabilen belelerin sayısı sınırlıdır. Dahası, oyun seçiminde ödenekli kurumlara oranla daha özgür sayılan özel toplulukların yapıları kimi belelerde, daha önceki dönemlerde de olduğu gibi garip engellemelere takılmaktadır.

Nitelik Arayışına Doğru

Tiyatromuzun son 30 yıl içinde görülen durgunluğa karşın, ortaya çarpıcı sahne olayları da çıkmıştır kuşkusuz. Sorun, ödenekli ve özel tiyatrolar bağlamında parlak çıkışların sürekli olmayışıdır. Süreklilikteki bu eksiklik öncelikle yönetmenlik eğitimi görmüş yeterli sayıda sanatçıya sahip olmayışımızla açıklanmalıdır. Bir rekabet ortamının oluşamaması, kimi zaman eğitilmiş yönetmenlerimizin de işlerini kolayla alma eğilimine girmelerine neden olmaktadır. Bir başka eksiklik de ülkemizde dramaturji çalışmalarının yeterince üstünde durulmayışıdır. Dramaturg, rejî asistanı olarak çalıştırılmakta, yönetmen 'tek adam' olarak kimi zaman, denetimsiz biçimde, aklına geleni yapmaktadır. Daha da önemlisi, bir oyunun sahneye çıkarılma süreci kısa tutulmakta, bu nedenle de yapımlar aceleyle gelmektedir. Ünlü bir yönetmen Batı'da ancak birkaç yılda bir yeni bir proje üretirken, bizim ülkemizde aynı yönetmenin aynı dönem içinde 3-4 çalışmaya birden imza atabildiği görülmektedir. Dahası, pek çok yönetmen –özellikle ödenekli tiyatrolarda– istedikle-

ri oyuncularla çalışma fırsatı bulamamaktadır. Bir başka sorun da ödenekli tiyatroların, pek çok oyunu dağarlarına, özel tiyatrolar tarafından sahnelendikten çok sonra alması ve özel tiyatroların zamanında yakalamış olduğu güncel ilgi çekiciliği kaçırmış olmalarıdır. Sözelimi, Devlet Tiyatroları son on beş yıldır, AST'ın doğru zamanlamayla sunmuş olduğu oyunları geç kalmış olarak sahnelemektedir. Bir sorun da, ülke düzeyinde sahnelenmekte olan oyunları değerlendirebilecek eleştirmen sayısına ulaşamamış olmasıdır. Değerlendirilmemiş çalışmaların, sanatçıları daha öte nitelik arayışına yönlendirmesi beklenemez. Bir yandan sanatçıların eleştiriye açık olmayışları, öte yandan basın ve görsel medyanın kadrolarında tiyatro eleştirmeni barındırmayışları sonucunda, bu alanda çalışmaya hevesli gençlerin sayıları da pek artmamaktadır. Beğenisi son 10 yılın çok kanallı/rejting peşinde televizyon egemenliği altında yozlaşmış olan seyircinin de, tiyatroyu doğru çizgide yönlendirmede işlev taşıdığı söylenemez.

Çocuk tiyatrosu Türk sahne sanatları içinde en çok göz ardı edilmiş olan alandır. Oysa İBBŞT ve daha sonra DT sürekli olarak çocuk oyunu sergilemiş, zaman içinde AÇT ve AÇOK gibi başarılı özel topluluklar kurulmuştur. Ancak, çocuk tiyatrosu yalnız oyunculuk ya da yapımcılıkla değil, psikolog ve pedagogların da gözetimi ve katkılarıyla gerçekleşebilecek bir olgudur. Bu alanda çoğunlukla amatörlerin etkin olması ve denetim altında olmayan toplulukların okullar için verdikleri temsillerin sağlıklı bir denetimden geçmeyişi, yarıdan çok tehlike getirmektedir. Tiyatro bölümü öğrencileri de bu alanda uzmanlaşmaya hevesli görünmemektedir. Dahası, çocuk tiyatrosu, geleceğin beğeni sahibi seyircilerini yetiştirmeye de hizmet edeceğinden, en az büyükler için yapılan tiyatro düzeyinde nitelikli olmalıdır. Çocuk algılamasının büyüklerinkinden çok daha keskin olduğu göz önünde tutulursa, yapılan işi çocuklara beğendirmenin hiç de kolay olmadığı anlaşılır.

Sonuç olarak, nicel gelişmeyi nitel gelişmenin önüne geçirmiş olmasına karşın ülke düzeyine yayılamayan denekli tiyatrolar ile ancak 8-9'u salon sahibi olan, kurumlaşmış ya da öncü nitelikteki özel toplulukların varoluş ve/ya da oluşum savaşını içinde seyirciyle buluşmaya çalıştıkları, yazarlığı güçlü bir yeni atılım yapamamış, eğitim kurumlarının çoğu eğitmen ve altyapı bakımından yetersiz, kültür ve sanat etkinlikleri birkaç büyük kente yığılmış, ocuk ve okul tiyatroları ihmal edilmiş bir ortamda, siyasal iktidarlardan bağımsız düzeyde yasalaşmış ve kurumlaşmış olmayış sonucunda her siyasal değişimde endişeler yaşayan, her an her türlü baskıya hedef olabilecek bir tiyatro olgusu söz konusudur. Bu koşullarda ileriye gidilemediği için, tiyatromuz son otuz yıldır yerinde saymaktadır.

Cumhuriyetin ilk döneminde kurulan sanatsal altyapının bir bölümünün 1950'lerde siyasal kaygılarla yok edilmesine sahne olmuş, dahası nüfusu ilk on yıla oranla en az dört kat artmış, ekonomik ve örgütsel bozukluklar nedeniyle sağlık ve eğitim gibi en temel sorunlarını bile zememiş bir ülkede yaşıyoruz. Bu zor koşullar, tiyatromuzun nitel ve nicel gelişimi bağlamındaki kaygıların neredeyse bir lüks olarak görülmesi sonucunu getirmiştir. Çok partili dönemin başlangıcından bu yana sanatı ve tiyatroyu bir toplumun 'vazgeçilmez' değerlerinden saymayan tüm siyasal iktidarlar bu durumdan sorumludur. Yokluk içinde kurulmuş genç Cumhuriyetin temel kalkınma etmenlerinden biri olarak görülen tiyatronun yasal ve örgütsel düzeyde savsaklanması, dahası siyasal iktidarlar tarafından 'sakıncalı' olma potansiyeli taşıdığı için gözetim altında tutulması, yaklaşık son altmış yıldır politikada at koşturanların aymazlığının göstergesidir. Artık sıfırdan başlamak olanaksızdır. Bozuk bir yapıyı geçici onarımlarla ayakta tutmak da olanaksızdır. Bu nedenle, günün koşulları doğrultusunda, doğru planlanmış yeni altyapılar kurulması, tiyatromuzu geleceğe ulaştırma bağlamında çok daha akla yakın görünmektedir.

IV. BÖLÜM



OYUN YAZARLIĞINDA NİTEL VE NİCEL OLUŞUMLAR

Metin And, İletişim Yayınları'ndan çıkan *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* kitabında Cumhuriyet döneminin en güçlü ve en gelişmiş yanının 'dramatik edebiyat' olduğunu söylüyor (1994:149). Bu iyimser belirlemeye katılmayabiliriz. Ancak, üstünde düşündüğümüz zaman, yazarlarımızın tiyatro adına ortaya koyduğu emeğin hiç de azımsanmayacak boyutlarda olduğunu da görmezden gelemeyiz.

Cumhuriyetin ilk seksen yedi yılı boyunca tiyatro yazınımıza onlarca, birkaç, ya da yalnızca bir oyunla katılan, kimi oyunları pek çok kez sahnelenmiş, kimi oyunları yalnızca yayımlanmış, kimi oyunları da yalnızca sahnelenmiş, oyunları hiç sahnelenmeyip hiç yayımlanmasa da 'ödül kazanmış', sayıca yüzden çok yazardan ve şu ya da bu biçimde gün ışığına çıkmış iki bini aşkın oyundan söz edebiliriz.

Şiir, roman, kısa öykü, deneme, eleştiri gibi başka edebiyat türlerinde ünlenmiş kültür insanlarımızın oyun yazarlığını da benimsemesi, gazetecilik, hukukçuluk, araştırmacılık, karikatüristlik, öğretmenlik gibi mesleklerden gelenlerin oyun üretmeye gösterdikleri yoğun ilgi, oyunculuk, yönetmenlik, dramaturgluk gibi tiyatro uğraşlarına emek veren yazarların ürünleri ve tiyatro topluluklarının toplu oyun yazma eylemine katkıları da oyun yazarlığının toplumumuzda oldukça popüler bir uğraş olduğunu göstermektedir. Oyun yazmaya hevesli olmakla iyi oyun yazmak arasında çok önemli bir ayrım olduğu ise ne yazık ki yeterince fark edilmiş değil...

Cumhuriyet dönemi Türk oyun yazarlığı aynı zamanda tiyat-

romuzun bugüne dek uzanan ‘kimlik arayışı’ nın serüveni olarak da nitelendirilebilir.

Daha önce de belirtildiği gibi, Cumhuriyetin kurulduğu yıllarda Türk tiyatro yazarları için iki kaynak söz konusuydu: ‘Açık biçim’ özellikli, ‘göstermecî’ biçimden beslenen, doğaçlamaya, tipllemeye, taklide, şarkı ve dansa dayalı, güldürü temelli seyirlik geleneğimiz ve ‘kapalı biçim’ ve ‘benzetmecî’ biçimde yazılıp sahnelenen, karakter ve olay örgüsü yaratmayı hedefleyen, Batı modelinde tiyatro. Cumhuriyet dönemi Türk oyun yazarlığında her iki kaynak da değerlendirilmiştir.

Cumhuriyet döneminde tiyatroya sahip çıkılmasının temel nedenlerinden birinin, Batı’da, yüzyıllar boyunca süren ‘sorgulama’ süreci sonunda ulaşılmış olan çağdaş ‘düşünme biçimi’ nin bizim insanlarımızca da içselleştirilmesi olduğuna daha önce de değinilmişti. Türk tiyatro yazınının gelişim çizgisi, çağdaş ‘düşünme biçimi’ nin, insanlarımız, toplumumuz ve Cumhuriyet rejimi altında oluşan kurumlar tarafından benimsenmiş olma oranına koşut bir konumdadır. Ne daha eksik, ne daha çok...

İlk Yıllar

Muhsin Ertuğrul, Darülbedayi’ nin başında olduğu yıllarda, edebiyatın başka alanlarında üreten yazarları sahne metni yazmaya yönlendirmesiyle, seyirciye sunduğu çağdaş çeviri oyunlarla, sahneleme, oyunculuk ve dekor kullanımını çağdaş bir anlayışa yerleştirmesiyle, 1933’ te öğretime başlayan İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda yetişmesine katkıda bulunduğu oyuncularla, tiyatromuzda çağdaş Batı tiyatrosunun ölçütlerinin yerleştirilmesinde önemli rol oynamıştır. Darülbedayi/İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun 1923-1940 yılları arasında seyirciyle buluşan –o dönemde yaşamakta ve üretmekte olan– başlıca yazarların ve sahnelenmiş oyunlarının dökümü şöyledir: Musahipzade Celal (*Fermanlı Deli Hazretleri*, *Aynaroz Ka-*

dısı, Bir Kavuk Devrildi, Mum Söndü, Pazartesi Perşembe, Kafes Arkasında, Gül ve Gönül, İstanbul Efendisi, Balaban Ağa), Reşat Nuri Güntekin (*Taş Parçası, Gönül, Hülleci*), Vedat Nedim Tör (*İşsizler, Üç Kişi Arasında, Charleston, Fevkalasriler, Kör, Hayvan Fikri Yedi, Kadın Polis Olursa, Köksüzler*), Halit Fahri Ozansoy (*Sönen Kandiller, Nedim, On Yılın Destanı*), Yakup Kadri Karaosmanoğlu (*Sağanak*), Cevdet Kudret (*Tersine Akan Nehir, Rüya İçinde Rüya, Kurtlar*), Nâzım Hikmet Ran (*Kafatası, Bir Ölü Evi, Unutulan Adam*), Faruk Nafiz Çamlıbel (*Akın*), Hüseyin Rahmi Gürpınar (*Kadın Erkekleşince*), Necip Fazıl Kısakürek (*Tohum, Bir Adam Yaratmak*) ve Ekrem-Cemal Reşit Rey Kardeşler'in operetleri.

1940'lara ulaşan ilk aşamadaki Türk oyunlarında, genç bir toplumun coşkusunu yansıtan, Türk ulusunun erdemlerini sergileyen, Osmanlı dönemini eleştiren, özellikle de, toplumdaki değer değişiminin yarattığı sorunları tartışan oyunlar ağırlık kazanmıştır. (Bkz. Şener: 1974:150-155) Bu oyunlarda genellikle, Avrupa'da 19. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vurmuş olan 'gerçekçi akım'ın etkisi görülür. Ancak, kentsoylu yazarlarınızın bir bölümü –sözgelimi, Nâzım Hikmet– farklı biçemlerin yan yana kullanıldığı eklektik çalışmalar da yapmışlardır. Oyunlarda genellikle 'ciddi dram' anlayışı egemendir.

Türk toplumunun kendine olan güvenini pekiştirmek için oluşturulan oyunlar çoğunlukla halkevleri çatısı altında üretilmiş idealist yapıtlardır. Kentsoylu yazarlar ise Türk tarih ve söylence birikimine dayanarak Türk soyundan gelen kahramanları yücelten çalışmalara imza atmışlardır. Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın*, Yaşar Nabi Nayır'ın *Mete*, daha sonraki yıllarda da Ahmet Kutsi Tecer'in *Koçyiğit Köroğlu* başlıklı sahne metinleri bu tür oyunlar arasında yer alır.

Osmanlı dönemindeki toplumsal ve kurumsal yozlaşmaları eleştiren yazarların başında Musahipzade Celal gelir. Oyun yazarlığına Cumhuriyet döneminden önce başlamış olan Musahipzade'nin gül-

dürü yüklü oyunlarında, geleneksel tiyatromuzun öğeleriyle Batı tiyatrosunun 'töre komedyası' anlayışının içerdiği 'klasik güldürü özellikleri' ustaca birleştirilmiştir. Musahipzade Celal'in oyunları bugün de yaygınlıkla sahnelenmektedir. (Bkz. Sevda Şener, *Musahipzade Celal ve Tiyatrosu*, 1963)

1920'li ve 30'lu yıllarda yazılan ve toplumsal değişim sonucu oluşan değer çatışmalarını irdeleyen oyunlarda daha çok aile ortamı üstünde odaklanıldığı görülür. Genel 'melodram' çizgilerinin izlendiği bu oyunlarda eski ile yeninin, iyi ile kötünün, doğru olanla yanlış olanın çatışması gözlenir. Çatışmaların temelinde ekonomik koşullar, ahlak değerleri, eskiye bağlılıktan kaynaklanan tutuculuk ve Batı değerlerini yanlış benimseme gibi, toplumsal ve kültürel değişim sancılarına neden olan etkenler yer alır. Oyun kişileri karakter düzeyinde çizilmemiştir. Yazarların iletisini ortaya çıkarmada 'söz' ve 'olay' daha ön düzeyde tutulmuştur. Kültür değişiminin getirdiği karşıtlıkları yansız bir gözle irdelemeyi başarmış yapıtlar arasında Reşat Nuri Güntekin'in *Hançer*'i ve *Hüllecî*'si ile Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* oyunu gösterilebilir.

Vedat Nedim Tör ve Nâzım Hikmet ise, toplumdaki sömürü düzeni ve yozlaşma üstünde yoğunlaşırlar. Nâzım Hikmet'in *Kafatası*'nda maddi ve manevi değerleri pazarlama malzemesi yapan kapitalizmin ahlaksızlığı eleştirilir. *Unutulan Adam*'da ise, değerler değişiminden geçen toplumda, terk edilen değerlerin yerine yenileri konulamadığı için yaşanan ahlak çöküntüsü sergilenir. Vedat Nedim Tör, melodram çizgisinde işlediği *İşsizler* adlı oyununda İstanbul'un savaş nedeniyle yoksul düşmüş namuslu insanlarıyla savaş zengini vurguncular arasındaki karşıtlığı ortaya koyarak ekonomik bozukluğun, ahlak yozlaşmasının, toplumsal adaletsizliğin neden olduğu yıkımı inceler. Necip Fazıl Kısakürek ise, *Bir Adam Yaratmak*'ta, değişen çevrenin etkisinden kendini koruyamamış insanın açmazını dile getirir.

1940'lı Yıllar

1940'lı yıllarda, Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun ilk yirmi yılına katkıda bulunmuş yazarlardan bazıının yeni ürünler sunduğu, bir önceki dönemde işlenmiş sorunların, farklı açılardan olsa da, yeniden ele alındığı, gerçekçi anlatımın ve eklektik yaklaşımların sürdüğü görülür. Yazarların odak noktası toplum sorunlarıdır: Ekonomik çarpıklığın neden olduğu ahlak yozlaşması, Batı değerlerinin yanlış biçimde benimsenmiş olması, Osmanlı toplumundan modern Türk toplumuna geçilirken yaşanan sancılar...

1940'lı yılların önemli sahne metinlerinin en öne çıkanları *Yaprak Dökümü* ile *Köşebaşı*'dır. Reşat Nuri Güntekin'in kendi romanından uyarladığı –televizyon dizisi olarak da günümüze uyarlanmış ve beş yıl sürmüş olan– *Yaprak Dökümü*, 2. Dünya Savaşı'nın neden olduğu ekonomik sıkıntı ortamında geçer: Geleneksel yaşamdan 'modern' yaşama geçmiş orta halli bir ailenin yozluğa teslim oluşunu anlatan oyun, tutucu aile reisi (baba) ile hızlı modernleşme, çabucak zengin olup gösterişli bir yaşama kavuşma özlemi içindeki genç kuşak arasındaki çatışma üstüne kurulmuştur. 'Gerçekçi' yaklaşımla biçimlendirilen sahne metninin oldukça başarılı bir kurguya yaslandırıldığı görülür.

Ahmet Kutsi Tecer ise *Köşebaşı* oyunuyla geleneksel tiyatro muzun özelliklerini kucaklamaktadır. Tecer bu oyunda, Karagöz ve ortaoyununun temel özelliklerinden olan, 'toplumsal çevre'yi tüm tipleri ve yaşama biçimiyle sahneye getirme olgusundan yola çıkarak 'açık biçim'e yönelmiştir. Tecer'in oyunu, II. Bölüm'de belirtilmiş olduğu gibi, zaman içinde çağdaş Türk tiyatrosunun temel yönelişlerinden birinin kaynağı olacaktır.

1940'lı yılların 'dinamo'su sayılacak yazarımız ise Cevat Fehmi Başkut'tur. Başkut, orta sınıf seyirciyi sarıp sarmalayış veren sıcak bir anlatımla, dönemin çeşitli toplumsal sorunlarını, güldürücü ya da duygusal bir yaklaşımla dile getirmiş, 'gerçekçi' biçimdeki oyun-

larla ulaştığı ‘popüler yazar’ kimliğini 50’li ve 60’lı yıllarda da sürdürmüştür. Başkut’un, 40’lı yıllara damgasını vuran iki yapıtı *Küçük Şehir* ve –çıkarıcı güçlere yenik düşen idealist öğretmeni tiyatrodan Vasfi Rıza Zobu’nun, kamera önünde de Münir Özkul’un ölüm-süzleştirdiği– *Paydos*’tur.

1940’ların sonlarına doğru, çoğu ozan olan pek çok sanat insanımızın tiyatro yazarlığı alanında da ürün vermeye başladığını görüyoruz. Ahmet Muhip Dranas, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, Sabahattin Kudret Aksal ve Haldun Taner, kısa bir süre sonra aralarına katılan bir dolu başka yazarla birlikte, önemli bir gelişim aşamasını oluşturacak olan 50’li yıllara uzanacaklardır. Bu dönemde Nâzım Hikmet hapistedir. *Sabahat*, *Yolcu* ve *Ferhat ile Şirin* oyunlarını yazar. Bu oyunlar tiyatromuzun gündemine yıllar sonra –nice yasakların aşılmasının ardından– gelecek ve tiyatromuzun klasik dağarı içindeki yerlerini alacaktır.

Türk oyun yazarlığının Cumhuriyetin ilk otuz yılındaki yönelişini belirleyen ‘eleştirel-gerçekçi’ yaklaşım günümüze dek sürmüştür. Yerli oyun yazarlarının, gözlemledikleri gerçekleri irdeleme yolunda benimsedikleri bu yaklaşım, genellikle ‘serim’ ile başlayıp atılan ‘düğüm’ler yoluyla ‘doruk’ noktasına ulaşılan bir olaylar dizisi içinde sunulur. Oyun kişileri çoğunlukla ‘tip’ düzeyinde, ‘karakter derinliği’ oluşturulmaksızın çizilmiştir. Sahnede yer alan olayların belirleyicisi ise çoğunlukla toplumsal etkenler ya da ortaya çıkıveren beklenmedik durumlardır. Oyunlarda genellikle bireylerin aile içi ilişkileri ön düzeye çıkartılmıştır. ‘Gerçekler’ –toplumsal neden-sonuç ilişkileri tartışılmaksızın– yüzeyden algılanmakta ve aktarılmaktadır.

1950’li Yıllar

1950’li yıllara gelindiğinde, ‘gerçekçi’ anlatıma taban tabana zıt bir anlayışı kucaklayan geleneksel tiyatro kültürümüzün unutulması nedeniyle oluşan ‘kimlik boşluğu’, kuramcı, eğitimci ve oyun yazarı İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu tarafından ağır biçimde eleştiriliyordu.

1950'ler, Türk tiyatrosuna cömertçe ürün vermiş pek çok yazarın gündeme geldiği dönemdir. Refik Erduran, Turgut Özakman, Orhan Asena, Çetin Altan, Necati Cumalı, Aziz Nesin ve başka kalem erleri, oyun yazmaya daha önceki dönemlerde başlamış olan Reşat Nuri Güntekin, Cevat Fehmi Başkut gibi yazarların yanında yer alır. Egemen anlatım biçimi, daha önceki dönemlerde de çoğunlukla olduğu gibi, 'benzetmecî' biçemi öngören 'gerçekçi' yaklaşımdır. Adı geçen yazarlar arasında, başta Aziz Nesin ve Haldun Taner olmak üzere, bir bölümünün, kullanılagelmekte olan gerçekçi dram kalıplarını aşarak yeni biçim denemelerine girdikleri görülür.

Artık çok partüli döneme geçilmiştir. Tiyatro sahnesinde politik ya da devlet yönetimine ilişkin sorunlar da gündeme getirilmeye başlanmıştır. Aynı zamanda, ilk otuz yılın tiyatrosuna egemen olan 'toplumsal sorunları yansıtma' aşamasından, bu sorunların kökenlerini irdeleme aşamasına da geçilmiştir. Refik Erduran'ın *Deli* ve *Cengiz Han'ın Bisikleti*, Haldun Taner'in *Fazilet Eczanesi*, Selahattin Batu'nun, Yunan mitologyasından alınmış bir konuyu insancı bakış açısından işlediği *Güzel Helen*, Aziz Nesin'in *Biraz Gelir misiniz?* Necati Cumalı'nın *Mine*, Çetin Altan'ın *Tahtıravalli*, Turgut Özakman'ın *Duvarların Ötesi*, Orhan Asena'nın *Tanrılar ve İnsanlar* ve *Hürrem Sultan*, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Şakacı*, Nâzım Kurşunlu'nun –kırsal kesim törelerini irdeleyen ilk sahne yapıtlarından biri olan– *Çığ* adlı oyunları 50'lerden günümüze uzanan tiyatro yapıtları arasında yer alır.

1950'ler döneminin oyun yazarlığı, izleksel zenginliğiyle, tipleme yapma yerine karakter oluşturma çabalarıyla, toplumsal sorunları daha eleştirel bir boyuta taşımasıyla, yükselen bir grafik gösterir. Yine de bireysel dinamiklerle toplumsal dinamiklerin derinlemesine incelenerek iyi bir işçilikle biçimlendirildiği incelikli yapıtlar henüz gündemde değildir. Oyunlar çoğunlukla karakterin tepkilerini ve davranış biçimlerini etkileyen 'dış olaylar'a dayalıdır.

1960'lar Dönemi

Türk oyun yazarlığı gizilgücündeki patlama 1960'larda gerçekleşmiş, tiyatro ve yayın yaşamının nitelik ve nicelik açısından gösterdiği büyüme oranına koşut olarak da 2000'li yıllara ulaşmıştır.

1961 Anayasası'nın sağladığı göreceli özgürlük ortamı, bir zamanlar yalnızca yabancı dil bilen aydın azınlığın kitaplıklarında bulunabilen yapıtların çevrilip yayımlanmasını, böylece Türkiye'nin dünya düzeyindeki düşünce, edebiyat ve tiyatro akımlarına büyük oranda açılmasını sağlamıştır. O güne dek Türk yazınına ve tiyatrosuna egemen olan 'eleştirel gerçekçi' yaklaşıma, 'toplumcu gerçekçi' yaklaşım ve 'devrimci' yaklaşım da eklenmektedir.

Gerisinde kırk yıllık bir Cumhuriyet dönemi birikimi olan tiyatromuz, Batı'nın son yirmi yılına damgasını vurmuş yazarları yakından tanımaya başlamıştı. Bir dolu Avrupalı ve Amerikalı yazarın oyunu bu dönemde sahnelerimize çıktı. Daha önce de belirtildiği gibi, Devlet ve İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları yanında, özel tiyatrolarda da önemli bir gelişme dönemi yaşanmaktaydı. Yazarlarımız 1960'ların toplumsal ve kültürel yaşama getirdiği ivmeyle tiyatro yazınına önemli katkılarda bulundular. Şaşırtıcı bir gerçek söz konusuydu: Türkiye artık oyun yazarı sıkıntısı çekmiyordu.

Hem oyun yazarlığı hem de özel ve ödenekli tiyatrolar bağlamında yaşanan gelişme Türk tiyatrosunu 'yükseliş' dönemine getirmiştir. Bir önceki dönemden gelen yazarların deneyim kazandığı, onların kuşağından ve bir sonraki kuşaktan birçok yazarın tiyatro edebiyatına katkıda bulunduğu bir dönemdir bu. Türk aydınları ve kamuoyu, varoluşçuluktan Marksizme dek, çağdaş tiyatronun –o güne göre güncel– çeşitli türlerine ulaşan bir düşünme ve anlatım biçimleri çeşitliliği içinde devinmektedir. Tiyatromuzun içeriği ve biçimi zenginleşme yolundadır.

1960'lı yıllar, öteki alanlarda olduğu gibi, tiyatro yazarlığı alanında da 'arayış' ve 'sorgulayış' yıllarıdır. Bu arayış ve sorgulayış çeşitlidir.

Oyun yazarları bir yandan çağdaş Batı'nın gündeminde olan 'epik tiyatro', 'absürd tiyatro' gibi türlere ilgi duyarken, bir yandan da Türk kültürel ve sanatsal kimliğini yansıtacak ulusal modeller yaratma arayışı içindedirler. 'Gerçekçi' dram geleneğini sürdüren yazarlar ise söyleşim (diyalog) yazma, olay örgüsü kurgulama tekniklerini geliştirme, durum ve karakter yaratma, tiyatro yapıtını 'sahnedan bakarak' yazma becerilerini edinme yolunda yeni arayışlara girerler.

1960'larda gerçekçi biçimde yazılmış ve çağdaş Türk insanını sahnede psikolojik boyutlarıyla yansıtmayı başarmış yapıtların başında Melih Cevdet Anday'ın *İçerdekiler* ve *Mikado'nun Çöpleri*, Oktay Rifat'ın *Yağmur Sıkıntısı*, Güngör Dilmən'in çağdaş bir köy trajedisi boyutunda biçimlendirdiği *Kurban* gelir. Refik Erduran'dan Başar Sabuncu'ya uzanan bir çizgide, gerçekçi anlatıma bağlı kalan, orta ve genç kuşaktan birçok yazar bugüne de ulaşan yapıtlarını 60'lı yıllarda vermişlerdir. Biçimsel arayışlar, toplumun ve edebiyatın gündeminde olan 'arayış' ve 'sorgulayış'larla bütünleşerek 1960'ların tiyatro yazarlığı serüvenini oluşturur. Tiyatro, Cumhuriyet rejimi altında kırk yıl yaşamış bir toplumun artılarını ve eksilerini değerlendirme aşamasındadır.

Sorgulanan temel olgulardan biri toplumsal ve ekonomik adaletsizliktir. Daha önceki yıllarda zengin-yoksul, vurguncu-namuslu, tutucu-züppe karşıtlıklarının çevresinde irdelenen toplumsal, ekonomik ve ahlak değerlerine ilişkin sorunlar bir oranda sınıfsal tabana oturtulmaya başlanmıştır.

Bu sorunlar öncelikle, kırk yıllık Cumhuriyet döneminde, düşünme ve davranma biçimlerinin eskiye oranla çok da değişmediği kırsal kesimde yaşanan açmazlarla ilişkilendirilir. 'Köy gerçekçiliği' olarak nitelendirilebilecek bir akım oluşur tiyatromuzda.

Bu akım içinde feodal ağaların egemenliğindeki kırsal kesim düzeninde köylünün ezilmişliği, kırsal kesime verilen eğitimin yetersizliği, muhtar-politikacı işbirliğinin köylüye getirdiği yıkım, köylünün

tutuculuğu, kandırılmışlığı, yol iz bilmezliği, boyun eğmişliği, köylerdeki erkek-egemen anlayışın kadın üstündeki baskısı, kadına yöneltilen cinsel sömürü ve emek sömürüsü, hepsinin de ötesinde, sahipsizliği içinde törelere saplanmış köylünün kadınıyla erkeğiyle genç kuşağı kurban etmesi dile getirilir.

Türk köylüsünü, yerel çevresiyle, giyim, davranış ve konuşma biçimleriyle sahneye getirmeyi amaçlayan 'köy oyunları' tiyatro yazınımızda yeni bir yöneliş belirlemişti. Güngör Dilmen'in *Kurban*'ıyla, 'trajedi'yi, Necati Cumalı'nın *Nalınlar*'ıyla 'güldürü'yü kucaklayan 'köy oyunları'na pek çok yazarımızın emek verdiği görülüyor. Kimi zaman Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın*'ı, Cahit Atay'ın *Sultan Gelin*'i gibi 'kadın' üstünde odaklanan, kimi zaman da Recep Bilginer'in *İsyancılar*'ı gibi tüm kırsal kesim halkının yaşamını ve eylemine dile getiren oyunlar büyük popülerlik kazandı.

60'lı yıllarda üstünde yoğunlaşılan bir kesim de gecekondu insanlarıydı. Ne köylü kalabilen ne de kentli olabilen, büyük kent varoşlarında sıkışmış, yitirdiklerinin yerine kazandıklarını koyamayan, iki arada bir derede var olmaya yazgılı gecekonduluların toplumsal, ekonomik ve sınıfsal açmazları, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*, Oktay Rifat'ın *Çil Horoz*, Orhan Asena'nın *Fadik Kız*, Ülker Köksal'ın *Yollar Tükendi*, Dinçer Sümer'in *Kâtip Çıkmazı*, Cahit Atay'ın *Gültepe Oyunları*, Recep Bilginer'in *Sarı Naciye* başlıklı yapıtları gibi pek çok dramatik metinde irdelendi. Bu oyunlar yoluyla, oyunculukta önemli bir beceri olan 'yerel ağızla konuşma uygulaması' yaygınlaştı. Ne ki bu beceri bugün alabildiğine yozlaşmış ve tiyatroda/televizyonda estetik düzeyi düşük bir güldürü aracına dönüştürülmüştür.

1960'lardan bugüne uzanan 'toplumcu gerçekçi' yaklaşımın ilk ve en vurucu ürünü, ülkemizdeki ilk 'epik tiyatro' örneklerinden olan, Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*'dır. Uluslararası kapitalizmin geri bırakılmış ülkeler ile olan ilişkileri, ulusal sermaye ile işçi

arasındaki çatışma, sınıfsal ilişkiler, özellikle de sömürülen işçinin içinde bulunduğu aymazlık ve uzun bir süreçte yaşadığı bilinçlenme, daha sonraki yıllarda pek çok önemli yapıtın konusu olacaktır.

Dönemin en yaygın türlerinden biri de konularını Osmanlı tarihinden ve mitolojiden alan, çoğunlukla şiir diliyle yazılmış oyunlardır. Konusunu Osmanlı tarihinden alan oyunlar arasında önde gelenler, Güngör Dilmen'in *Bağdat Hatun*, Turan Ofazoğlu'nun *IV. Murat ve Deli İbrahim*, Orhan Asena'nın *Tohum ve Toprak* oyunlarıdır. Bu tür tarihsel dramlarda karakterin iç çatışmalarıyla dış çatışmalar buluşturulmaya çalışılmış, baş oyun kişilerinin tutkuları, korkuları ve ikilemleri üstünde odaklanılarak, devlet yönetimindeki doğrular ve yanlışlar irdelenmiştir. Tarihsel dekor ve giysilerin görsel çekiciliği nedeniyle ilgi çeken, ancak ağırlıklı biçimde 'söz'e dayalı oluşu nedeniyle, çoğunlukla durağan bir sahne yapısı üstüne kurulmuş oyunlardır bunlar.

Mitolojiden alınma kişiler, Türk halk ve masal kahramanlarının çevresinde dönen oyunlar da 60'lı yıllarda ivme kazanır. Güngör Dilmen'in *Midas Üçlemesi* ve Orhan Asena'nın *Gilgamiş*'i evrensel boyutlara açılırken, Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* oyunu yaman bir toplum taşlamasına dönüşür. (Nâzım Hikmet'in, Tevrat'tan alınma öyküyü Marksist bakış açısından anlattığı *Yusuf ile Menofis* ise ilk kez 1970'li yıllarda sahnelenebilecektir.) Orhan Asena'nın *Atçalı Kel Mehmet*, *Simavnalı Şeyh Bedreddin*, Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal* oyunları yöneten-yönetilen, ezen-ezilen karşıtlıklarında biçimlenir. Recep Bilginer'in *Yunus Emre*'si de 60'lı yıllarda yazılmıştır. Bu yapıtların tümü günümüzde de sahnelenmektedir.

Cumhuriyet dönemi tiyatro yazınının 'vazgeçilmez'i olan 'gerçekçi aile dramları' 1960'lı yılları da sarıp sarmalar. Oyun yazarlarımız 'aile birimi'nin sahnede oluşturduğu çeşitliliğin dinamiğine dayanarak toplum-birey ilişkisini, ekonomik sorunları, sınıfsal ilişkileri, kuşak çatışmalarını, aşkı, evliliği, cinselliği, psikolojik açmazları,

kişilik uyumsuzluklarını, değer değişimlerini işlemeye eğilimlidirler. Bu tür dramlar Turgut Özakman'ın *Ocak*'ından Başar Sabuncu'nun *Şerefiye*'sine, Orhan Kemal'in *İspinozlar*'ından, Adalet Ağaoğlu'nun *Evcilik Oyunu*'na, Güner Sümer'in, *Bozuk Düzen*'inden, Tarrık Buğra'nın *Ayakta Durmak İstiyorum* oyununa, Vüs'at O. Bener'in *Ihlamur Ağacı*'na uzanan bir çeşitlilik gösterir.

1960'lar dramatik anlar ya da yaşantılar üstünde odaklaşan tek kişilik ve iki kişilik oyunların yazılmaya başlandığı dönemdir. Her iki tür de 60'lı yıllardan 2000'li yıllara uzanan dönem içinde gitgide ivme kazanmış, tiyatromuzda göz ardı edilemeyecek bir yer edinmiştir.

Tek kişilik oyunların 1960'lardaki ilk ve önde gelen örnekleri arasında Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu*, Güner Sümer'in *Hüzzam*, Erol Toy'un *Düş ve Gerçek*, Aziz Nesin'in *Çıcu* adlı yapıtları yer alır. Tek kişilik çarpıcı sahne metinlerinin yazılması ve sahnelenmesi zaman içinde gelenekleşerek günümüze dek sürecektir.

Müthiş bir söyleşim ustalığı gerektiren iki kişilik oyunlar ise 1960'lı yılların yarattığı 'çağdaş klasik'ler arasında yer aldı. Bu türün temel özelliklerinden biri, iki kişi arasındaki hesaplaşmanın, kişilerin psikolojik derinliğine inilerek sergilenmesidir. Melih Cevdet Anday *Mikado'nun Çöpleri* oyunuyla yalnız kadına ve erkeğe değil, insana, topluma, dahası, alışlagelmiş sahne metinlerine getirdiği 'alışlagelmiş dışı' bakış açılarıyla tiyatromuzun tüm zamanlarının en parlak 'hesaplaşma oyunu'nu armağan etmiştir bize. 1960'ları taçlandıran iki kişilik oyunlar arasında Oktay Rifat'ın *Yağmur Sıkıntısı* ve Adalet Ağaoğlu'nun *Tombala* oyunları da yer almaktadır. (O günden bugüne, toplumsal/politik içerikli olan, her boyutta kadın-erkek ilişkilerini, kadının konumunu ve başka bir dolu konuyu/durumu irdeleyen pek çok iki kişilik oyun yazılacak, Cahit Atay'dan Aziz Nesin'e, Sabahattin Kudret Aksal'dan Bilgesu Erenus'a, Refik Erduran'dan Vüs'at O. Bener'e, Dinçer Sümer'den Muzaffer İzgü'ye, Özel Arabul'a, Erhan Gökçü'ye, Ferdi Merter'e,

Memet Baydur'a, Tuncer Cücenoglu'ya, Ülkü Ayvaz'a, Özen Yula'ya, bir dolu başka yazara uzanan upuzun bir çizgi oluşturacak, Dinçer Sümer'in *Eski Fotoğraflar*'ı [1970'ler] ile Sabahattin Kudret Aksal'ın *Bay Hiç ve Sonsuzluk Kitabevi* [1980'ler] oyunları da Anday'ın, Ağaoğlu'nun, Oktay Rifat'ın iki kişilik oyunları gibi 'vazgeçilmezler' arasına girecektir.)

1960'lı yıllarda başlayarak günümüze dek süren akımlardan biri de absürd tiyatro yaklaşımından esinlenmeler taşıyan yazarlık biçimidir. Sahne olayının soyut bir düzlemde geçirildiği, karakterin, sahne eyleminin ve söyleşimin groteskleştiği, sahnede yer alan olayın zengin çağrışımlara açıldığı bu tür oyunların en 'popüler' olanı Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var* adlı yapıtıdır. 1960'lı yıllarda bu tür 'soyutlamalı' sahne olayları üretmiş belli başlı yazarlarımız arasında –Aksal'ın yanında– Aziz Nesin, Melih Cevdet Anday, Aydın Arıt ve radyo oyunları ile Behçet Necatigil de yer almaktadır.

Türk oyun yazarlığına öz ve biçim açısından kimlik kazandırma yolundaki en yaygın katkı Haldun Taner'den gelmiştir. Bir başka deyişle, 1960'lı yıllara damgasını en silinmez biçimde vuran yazarımız Haldun Taner'dir. Türk oyun yazarlığı açısından çığır açan iki yapıtı *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Keşanlı Ali Destanı* ile tiyatro tarihimizin başköşesine yerleşen Taner, hem Türk geleneksel halk tiyatrosu ile Brecht'in epik tiyatrosunu buluşturan 'göstermecî' biçimdeki oyunları ile, hem de kabare türünde sunduğu ilk örneklerle, Türk seyircisi için keyifli bir tiyatro yaşantısı oluşturmuştur. *Keşanlı Ali Destanı* hem 'ilk Türk epik müzikali' olarak, hem de 'toplumsal çevre'yi yansıtmaya geleneğinin bir uzantısı olma özelliği taşıdığı için tiyatro tarihinde önemli bir yere yerleşmiştir.

Taner'in, öncülüğünü yaptığı bu yeni tür oyunlarda 'komik dünya görüşü'nü benimsediği görülür. Gülmecenin her türlüsüne yer verdiği oyunları ile ulaştığı sahne başarısının temelinde 'açık biçim' tiyatro anlayışı yatar. Toplum için yaşamsal olan konuların, tıpkı Karagöz ve

ortaoyununda olduğu gibi, birbirine gevşekçe bağlanmış tabloları yer alan durumlar ve olaylar yoluyla, tiplendirme, nükteler, söz oyunu, taklit, genellikle de şarkı ve dans öğelerinin kullanımıyla tartışıldığı, geleneksel tiyatromuzun 'göstermeciler' özellikleriyle epik tiyatroların tekniklerini ve düşünsel çizgisini buluşturan Taner tiyatrosunun daha sonraki örneklerinden *Zilli Zarife*, *Eşeğin Gölgesi* ve *Sersem Kocanın Kurmaz Karısı* da bu yeni tür tiyatroya özgül renkler katar.

Turgut Özakman da aynı yıllarda benzer bir arayış içindedir. *Sarıpınar* 1914 ile yaptığı büyük çıkış, tıpkı Taner gibi Özakman'ın da oyun yazarlığındaki yönünü 'açık biçim' doğrultusuna getirmiştir. Bu yöneliş tiyatromuzda yeni bir aşama oluşturacak, yalnız Taner'in ve Özakman'ın değil, bir dolu başka yazarın oluşum çizgisini belirleyecektir. Bu yöneliş sonucunda soyut dekor anlayışı gelişecek, şarkı ve dansla bütünleşen sahne oyunları çoğalacak, alışlagelmiş gerçekçi oyunculuk biçiminin kalıpları kırılacak, böylece, II. Bölüm'de geleneksel tiyatromuzun önemli özellikleri olarak belirtilmiş olan öğeler çağdaş tiyatromuza taşınacaktır. En önemlisi, yine geleneksel tiyatromuzun özelliklerinden olan 'toplumsal yergi' ve 'taşlama' bir kez daha seyirlik geleneğimizin öteki öğeleriyle buluşacaktır.

Kabare tiyatrosu da 1960'ların sonuna doğru popülerlik kazanır. Bu tür tiyatro Haldun Taner'in *Bu Şehr-i İstanbul ki* denemesiyle başlar, ilk Süleyman Demirel hükümetinin 'kültür' konularına bakışının parodisini yapan *Vatan Kurtaran Şaban* oyunu ile tiyatroseverlerin gündemine girer. Politik-toplumsal yergiyi gülmecenin bakış açısına yerleştiren oyunları sahneleyen –Haldun Taner, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ahmet Gülhan'ın ortağı oldukları– Deveduşu Kabare Tiyatrosu zaman içinde gitgide büyüyen bir seyirci kitlesini kucaklarken, gece kulüplerinden tiyatro salonlarına, sinema salonlarından yazlık sinemalara ulaşır... Haldun Taner, art arda yazdığı oyunlarla bir tür 'yazar tiyatrosu' oluşturma yoluna gitmiştir. (V. Bölüm'de ülkemizdeki yazar tiyatrosu tartışılacaktır.) Kabare tü-

rünün 1960'lardaki en keyifli örneklerinden birini de Aydın Engin'in, Süleyman Demirel'in ilk başbakanlık dönemine 'yergi'nin gözlükleriyle baktığı *Devr-i Süleyman* oluşturur.

60'lı yılların sonlarına doğru, en önemli örneği Güngör Dilmen'in *İttihat ve Terakki* başlıklı yapıtı olan 'belgesel oyunlar' da yazılıp sahnelenmeye başlanmıştır. Zaman içinde belgesel oyunlar arşivi de zenginleşecektir. (VI. Bölüm'de belgesel tiyatromuz tartışılmaktadır.)

1960'lı yılların 'yenilemecî' ve 'geliştirmeci' yönelişi içinde, geleneksel 'seyirlik köy oyunları'nı çağdaş tiyatro anlatımıyla bütünleştirme çabaları başlamıştı. Bu bağlamdaki ilk denemeler Nurhan Karadağ tarafından Ankara Deneme Sahnesi'nde yapılmıştır.

1960'lı yılların Türk oyun yazarlığı bağlamındaki belirleyici özelliği, içerikte ve biçimde 'kültürel kimlik arayışı'dır. Türk toplumu epik tiyatro, absürd tiyatro gibi çağdaş akımlarla tanışmıştır. Her iki türde de denemeler yapılır. Yazarların, her iki türe ilişkin uygulamalarda da geleneksel tiyatromuzun anlatım biçimlerinden yararlanma yoluna gitmiş olması dikkat çekmektedir. Batı'dan aktarılmış olsa da her iki türde de kültürel kimliğin korunmasına özen gösterilmektedir. 1960'lar döneminde, oyun yazarlığının 'gerçekçi' tiyatrodaki olduğu gelişme noktasıyla, epik ve absürd tiyatronun özelliklerini seyirlik geleneğimizin özgün özellikleriyle buluşturmasıyla, politik-ekonomik-toplumsal sorunları irdelerken görsel ve işitsel düzeyde anlatım zenginliğine önem vermesiyle, tiyatromuzun öz ve biçim açısından yaşayabileceği tıkanıklığın önemli oranda aşıldığı söylenebilir.

1970'ler Dönemi

1970'li yıllar ise, bir yandan önemli oyunların üretilmesi sürdürülürken, bir yandan da 1960'larda üretilenin düşüncesizce tüketilmeye başlandığı, tiyatromuzu bir sonraki on yıl içinde 'tıkanma' aşamasına getirecek dönem olarak nitelendirilebilir.

Bu dönemde, oyun kişilerinin ve dekorun hep aynı tarihsel gör-

sellik içinde sunulduğu ve aynı tekdüzellikle sarıp sarmalandığı, baştan sona 'söz'e dayalı, onlarca 'padişah, şehzade, sadrazam' oyunu yanında, aynı dekor, giysi, davranış ve konuşma biçimleri içinde benzer çatışmaların yaşandığı, aynı tekdüzelik içinde güldüren ya da ağlatan onlarca köy oyunu yazıldı. Seyirciyi kanıksatıp bıktırana dek... Benzetmeci biçimde oyunculuğa dayalı, 'kapalı biçim'de yazılmış tarihsel oyunların özü, 'değişmeyen' biçimine yenik düşmüş, seyirci sahnede sarıklı/kaftanlı oyun kişisi görmeye dayanamaz olmuştur. (Ferhan Şensoy, 1980'li yıllarda, 'Fars-ı Ali' alt başlığını koyduğu *Soyut Padişah* adlı oyununda bu türün parodisini yaparak, oyun kişilerini naylon perdelerle birbirinden soyutlayacak, başlarına kavuk yerine birer balkabağı oturtacaktı.)

Oyun yazarlığında 'tüketiş'e/'tükeniş'e karşı koyan yazarlar ise tiyatromuz için 'gelişim çizgisi' oluşturabilecek sahne metinleri üretmekteydi.

12 Mart dönemiyle başlayan ve 12 Eylül ile noktalanan 70'li yılların oyun yazarlığının ağırlığı politik tiyatroya kaymıştı. Çoğunlukla topluluklar tarafından oluşturulan oyunlarda yer yer 'slogancı' tiyatro öne çıkarken, politik tiyatro daha çok yerli ve yabancı belgesel oyunlar yoluyla yapılmaktaydı.

Bir önceki dönemin yazarları çeşitli türlerde üretmeyi sürdürmekteydi. Turgut Özakman 'anlatıcı' kullanımındaki fantezi buluşları ve ince alay kotarmadaki ustalığıyla *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi* gibi tiyatrolarımızın dağarında sürekli olarak yer alan şarkılı-danslı seyirlikler oluşturdu. Haldun Taner'in 'popüler' kıldığı çizgiye yakın anlatımları kendi dünya görüşleri doğrultusunda renklendirip zenginleştiren iki genç yazar ise parlak sahne olayları yaratmaktaydı. 1970'lere imzasını atan bu iki yazarımız, sahne yapıtlarında 'açık biçim' tiyatroyu ve 'göstermeci' biçimi öngören, her ikisini de genç yaşta yitirdiğimiz Vasıf Öngören ve Oktay Arayıcı'dır. Vasıf Öngören 'açık biçim'i büyük başarıyla kullandığı *Asiye Na-*

sıl Kurtulur ile toplumcu dünya görüşünü müzikli tiyatro ile buluşturmuş, bu oyunla 1970'te ulaştığı başarıyı, 1970'lerin sonlarında *Zengin Mutfağı* ile sürdürmüştür. Oktay Arayıcı'nın toplumcu yaklaşımı *Nafile Dünya*'da, güldürü ile burukluk arasında gidip gelen, keyifli bir seyirlikte anlatım bulmuştur. Arayıcı, epik anlayışı kucaklayan biçemiyle, feodal yapı, toprak reformu ve devlet düzeni bağlamında getirdiği eleştiriyile, köy gerçekliğini geniş kapsamlı bir tartışma platformuna taşıyan, 'açık biçim'de yazılmış *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nden sonra gelen *Rumuz Goncagül*'de bu kez ortaoyunu örgelerini kullanmıştır. Öykünmecilikten uzak bir yazarlık serüveni yaşamış olan Öngören ve Arayıcı'nın, toplumcu bakış açısını uygularken, yazarlık zekâsından, inceliğinden ödün vermedikleri görülür.

Gelmiş geçmiş en zeki yazarlarımızdan olan Aziz Nesin'in kendi yapıtlarından uyarladığı 'açık biçim'deki 'çalgılı-şarkılı' oyunları *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* ve *Sait Hopsait* de Türk tiyatrosunun vazgeçilmezleri arasına girmiştir. Haldun Taner'in Devekuşu Kabare Tiyatrosu ile birlikteliği ve yazdığı kabare oyunları 70'li yılların ortalarında noktalanmış, ancak başka yazarlarla desteklenen topluluğun 'popüler' konumu sürmüştür.

'Sınıfsal bilinçlenme', 70'li yıllarda, çoğunlukla epik-göstermecî bir yaklaşımla yoğun biçimde irdelenmiştir. İz bırakanlar arasında Haşmet Zeybek'in *Irgat* ve *Alpagut Olayı*, İsmet Küntay'ın 403. *Kilometre*, Vasıf Öngören'in *Zengin Mutfağı*, Ömer Polat'ın 804 *İşçi*, Nihat Asyalı-Yusuf Dağüstün'ün *Grev*, Bilgesu Erenus'un *Ortak* oyunları sayılabilir. Ömer Polat'ın *Aladağlı Mıho*'su, köy seyirlik oyunları ile toplumcu tiyatroyu buluşturan ilginç bir denemedir. 1960'li yıllarda 72. *Koğuş* ve *İspinozlar* ile tiyatroya el veren Orhan Kemal'in yapıtları, 70'li yıllarda oyunlaştırılarak politik-toplumcu tiyatroya destek olur. Tıpkı Nâzım Hikmet'in şiirlerinden yapılan sahne uyarlamaları gibi...

12 Mart'la ilk hesaplaşan yazarımız Uğur Mumcu'dur. *Sakıncalı Piyade*, hukukçu olan Mumcu'nun, adalet mekanizması bağlamındaki mantıkdışılığa birinci'elden tanıklık ettiği, ironi ve taşlama yüklü bir serüveni dile getirir. Adalet Ağaoğlu *Kendini Yazan Şarkı* ile 1970'lerde yaşanan politik eylemlerin yazar kişi tanıklığını yapar. Erenus, işçi bir kızın bireysel kurtuluşu adına yaşadığı serüveni anlatan *Nereye Payidar* ile başlar, 12 Mart sonrasında yaşanmış aydın kişi ikilemelerine ışık tutan *İkili Oyun*'a ulaşır.

Bilgesu Erenus gibi, 1970'lerde ilk yapıtıyla öne çıkan bir başka kadın yazar da Ülker Köksal'dır. Köksal *Sacide* ile başarıyı yakalar. Nezihe Araz da sahne metinleri yazmaya başlamıştır. Tuncer Cücenoglu ilk oyunu *Kördögüşü* ile gündeme gelir. Murathan Mungan da, dönem sonunda ödül kazanan, yer yer açık biçim özellikler taşıyan *Mahmut ile Yezida* adlı köy tragedyasıyla oyun yazarlığına adım atmıştır. Melih Cevdet Anday'ın 1970'lerde yayımlanan ve evrensel gerçeklerle güncel politik-toplumsal gerçekleri iç içe ördüğü dört soyut oyunu bu dönemde sahneye çıkarılmaz.

Oğuz Atay'ın dönemin tam sonunda tiyatromuza armağan ettiği –tek sahne yapıtı– *Oyunlarla Yaşayanlar*, 'gerçek' olan ile 'oyun' olanı, arı gülmece ile burukluk arasında gidip gelen bir dramatik ortamda sunar. Atay, 'aydın' kişinin yaşadığı 'açmaz'ı irdeleyen bu çalışmasıyla Memet Baydur'un bir sonraki dönemden başlayarak oluşacak olan yazarlık çizgisine öncülük edecektir.

1980'li Yıllar

1980'ler 12 Eylül dönemiyle buluşup hiç bitmeyecekmişçesine sürer. Sıkıyönetim ortamında, politik tiyatro dönemi sona ermiştir. Tiyatrolar tetiktedir. Kuşlardan ve çiçeklerden söz eden 'zararsız' oyunlar sarar piyasayı. Oyun yazarlığında bir durgunluk dönemi yaşanmaktadır. Yazarlar –deyimi beğenseler de beğenmeseler de– kendi yapıtlarına 'otosansür' uygular. İçe dönük, soyutlamayı uç boyutlara

götüren, görsel-işitsel zenginlikten yoksun, tiyatrodaki yeni bir açılıma ışık yaktıran oyunlardır söz konusu olan.

1980'ler, tiyatro için yazmayı dönemler boyunca sürdürmüş olan Refik Erduran, Recep Bilginer, Orhan Asena, Tarık Buğra, Turan Oflazoğlu, Güngör Dilmen, Necati Cumalı, Sabahattin Kudret Aksal, Nezihe Araz, Başar Sabuncu, Dinçer Sümer gibi yazarlar yanında, Ülker Köksal ve Bilgesu Erenus'un deneyimli yazarlar arasına girdiği, Tuncer Cücenolu'nun *Kadıncıklar* oyunu büyük çıkış yaptığı, Murathan Mungan'ın, *Taziye* başlıklı trajedisi ile sahne başarısına ulaştığı, Ferhan Şensoy'un kabare biçimindeki *Şahları da Vururlar* oyunu ile günümüze uzanan, Ferhanca sivri, bereketli oyun yazarlığını atağa geçirdiği, Memet Baydur'un ise *Limon* ile başlayan ve *Cumhuriyet Kızı*'ndan *Yangın Yerinde Orkideler'e* ulaşan, dilsel ve kurgusal açıdan çok özel olan yazarlık uğraşına başladığı dönemi belirler. Ülkü Ayvaz ve Erhan Gökgücü de görevi devralma hazırlığı içindedir. Bu dönemde 70'li yılların politik tiyatrosunun Ankara'yı yönetmeni, yazar/uyarlamacı Yılmaz Onay da, sahnelenen ilk oyunu *Sanatçının Ölümü* ile üretime katılır. Yeşim Dorman-Yıldırım Türker'in ortak ürünü *Gölge Ustası* bu dönemde sahneye çıkan oyunlar arasında yer alır. Erhan Bener, *Bürokratlar* başlıklı yapıtını Ankara Halk Tiyatrosu için oyunlaştırır. Ülker Köksal ilk kez 1984'te sahnelenen *Uzaklar* oyunu ile pek çok ödüle değer bulunur. Melih Cevdet Anday son sahne yapıtı olan *Ölümsüzler'i* yazar. 1983 yılında yitirdiğimiz. Sevim Burak, *Sahibinin Sesi* ve *Everest My Lord* ('İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar') başlıklı yapıtlarıyla, dramatik edebiyatımıza, dilsel ve görsel anlatımı kural tanımaz bir özgürlük içinde kullandığı, bilinç akışının dışavurumcu bir yaklaşımla sergilendiği özgün modeller sunar. Vüs'at O. Bener, ikinci oyunu –iki kişilik– *İpin Ucu* ile hem dönemin toplumsal-politik atmosferini, hem de denetleyemediği koşullar içinde hapsolmuş aydın bireyin duyarlılığını iç içe irdeler.

Farklı biçimler, farklı duyarlıklar, farklı oyun yazarlığı arayışları sürerken, Turgut Özakman, daha önceki oyunlarında uyguladığı yaklaşımı bir dolu zekice yenilikle zenginleştirerek, çağdaş tiyatroyla geleneksel tiyatromuzu özgün bir potada eriten dördüncü ürünü *Bir Şehnaz Oyun'u* kotarır. Sadık Şendil'in 1960'larda yazdığı ve modern tiyatrodan bir sentez arayışından çok, seyirlik geleceğimizi Osmanlı döneminde geçen gülünçlü öykülerle buluşturmayı amaçlayan iki müzikli oyunu *Yedi Kocalı Hümmüz* ve *Kanlı Nigâr* dönemin en popüler sahne olayları arasında yer alır.

Dönemin en başarılı tarihsel oyunu, Kemal Bekir Özmanav'ın, Nahit Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken* adlı romanından uyarladığı *Düşüş*'tür. Bu oyun tarihsel sahne metinlerinde 1970'lerden başlayarak süren biçimsel klişeleşmenin dışında kalır.

12 Mart dönemini 12 Eylül ile buluşturan ve şiddet uygulaması, işkence, baskı, ceza olgularını sorgulayan oyunlar da bu dönemde gündemdedir. Tuncer Cücenoglu'nun *Çıkmaz Sokak*, Bilgesu Erenus'un 555 K, Adem Atar'ın *Cam Bardaklar Kırılın*, Faruk Erem'in *Bir Ceza Avukatının Anıları*, Ferdi Merter'in *Bir Kadın Bir Erkek Vardı* oyunları bu türdeki çalışmalar arasında yer alır. Aziz Nesin ise, *Bir Zamanlar Memleketin Birinde* başlıklı çalgılı-şarkılı oyununda, 12 Eylül döneminden bugüne uzanan mantıkdışılığı ve bu dönemin yüreklere yerleştirdiği korkuyu taşlamaktadır.

1980'ler oyun yazarlığı açısından coşkumsuz bir dönem olarak nitelendirilebilir. Köy seyirlik oyunlarından beslenen ve Nurhan Karadağ'ın Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü'ndeki deneysel çalışmalarıyla oluşan sahne olayları dönemin tek önemli 'arayış' ve 'yöneliş'i olarak nitelendirilebilir. Bilgesu Erenus'un Anadolu esnaf ocağı ritüellerinden yararlanarak 'Alamancılık' sorununu irdelediği *Misafir* oyunu, geleneksel olan ile çağdaş olanı, güldürücü olan ile hüznendirici olanı iç içe yansıtabilen 'oyunsu' özellikleriyle tiyatro dağarımızın vazgeçilmezleri arasına girer.

Ancak, genel olarak her yazar kendi yolunda gider, kendi arayışını sürdürür. Yazarla seyircinin gerçek anlamda buluştuğu anlar seyrektir.

En üretken yazarlar Memet Baydur ile Ferhan Şensoy'dur. Baydur'un oyunları art arda sahnelenirken, Şensoy, Ortaoyuncular topluluğu için her yıl yeni bir oyun yazarak ya da uyarlama yaparak 'yazar tiyatrosu' olgusunu kurumlaştırmaktadır.

1980'li yıllarda tek kişilik oyunlarda bir patlama yaşanır. Çok çeşitli konuları ve farklı biçimsel yaklaşımları kucaklayan tek kişilik oyunlar belirli bir duyarlık üstünde yoğunlaştığı için, politik-toplumsal-ekonomik sorunların art arda yığılmasının bunalıtıldığı seyircinin, duygularını ve düşüncelerini sahne olayıyla 'ferahça' bütünleştirebildiği bir tiyatro ortamı sağlamaktadır. Bu dönemde Güngör Dilmen'in –Yıldız Kenter tarafından yorumlanan– *Ben Anadolu* ve Dinçer Sümer'in *Maviydi Bisikletim* oyunları popülerlik kazanır. Ataol Behramoğlu, Işıl Özgentürk ve Macit Koper'in, oyuncu-yorumcu Deniz Türkali için yazdıkları tek kişilik oyunlar da bu dönemin ürünüdür. Ferhan Şensoy ise *Ferhangi Şeyler* ile seyirci rekoruna gider. 1970'li yıllarda Nâzım Hikmet'in şiirlerinden derlediği *Kerem Gibi*'yi yıllarca sahnelenmiş olan Genco Erkal 1980'li yıllarda Nâzım Hikmet-Aziz Nesin-Haldun Taner-Bertolt Brecht'ten uyarladığı 'şür-öykü-şarkı-tiyatro' birleşimi olan *Her Gün Yeni Baştan* başlıklı tek kişilik gösteriyi, daha sonra da bu gösterinin üstünde yeniden çalışarak oluşturduğu *Merhaba*'yı sunar. Bir başka çok tutulan tek kişilik oyun da Murathan Mungan'ın Orhan Veli'nin şiirlerinden derleyerek sahne düzenine yerleştirdiği *Bir Garip Orhan Veli*'dir; Müşfik Kenter'in yorumuyla, yıllara meydan okuyacak bir sahne performansı oluşmuştur.

1990'lar Dönemi

1990'lar Türkiye'si, dünya düzeyinde 'blok'ların ortadan kalktığı, soğuk savaş ortamının terk edildiği, ülke sınırları içinde 'köşeyi dönenler' ile 'dönemeyenler' arasındaki gelir dengesizliğinin uç bo-

yutlara ulaştığı, 12 Eylül baskı döneminden, bol koalisyonlu bir demokrasiye geçildiği, medyanın ve çetelerin devletten daha güçlü bir konuma geldiği, genç kuşağın Güneydoğu'da yitirile yitirile tüketilemediği, tüketim çılgınlığının alıp yürüdüğü, bozbulanık bir döneme açılır. Bu dönemin karmaşasını çözümleyip kargaşasından kurtulmak için gerekli bakış açılarının oluşması kolay değildir.

Yeni yazılan oyunlarda konular değişken, işleniş biçimleri genellikle vurucu olmaktan uzaktır. İki genç yazar, *Theope* ile Coşkun Büktel, *Miletos Güzeli* ile Coşkun Irmak, klasik tiyatro anlayışını bugünün gözlükleriyle değerlendirmektedir. Irmak, hem çocuk oyunları hem de yetişkinler için çok sayıda oyun yazmaktadır. Hasan Erkek, sahne ve radyo için oluşturduğu bir dolu çocuk oyunu yanında, yetişkinler için de oyun yazmaya başlar. Bu dönemde oyun yazarlığına geçiş yapanlardan biri de Özen Yula'dır. Yula, kendisine 2001 yılında Afife ödüllerinden birini getirecek olan *Ay Tedirginliği* ile başlayarak *Kırmızı Yorgunları* ve *Gözü Kara Alaturka*'ya ulaşacak, acımasız toplumsal ortamların yaşama yenik düşmüş insanları üstünde odaklanmayı yeğleyecektir. Turgay Nar, Tiyatro Stüdyosu yapımı olarak sahneye çıkartılan –kent ortamında düzenin dışına itilerek yoksunlaştırılmış insanların dramını anlattığı– çok ödüllü *Çöplük* oyunuyla ünü yakalar. İlk sahne yapıtıyla (*Kıyamet Sularında*) ödül kazanan ve ürettiği yapıtlarla ses getiren bir başka yazar da Civan Canova'dır. Oyun yazarlığına 1980'lerin sonunda başlayan, ancak, aralarında ödüllü *Çok Geç Olmadan* oyununun da bulunduğu birçok sahne metni yazmış olmasına karşın 1990'larda yalnızca *Mem ile Zen* oyunu sahnelenen Cuma Boynukara da yeni kuşak oyun yazarları arasında yer almaktadır. Ödüllü oyunu *Yeniden Yaratma* ile gündeme gelen Ülkü Ayvaz oyun yazarlığını, geleneksel-çağdaş tiyatroyu buluşturan güldürülerle (*Külhanbeyi Operası*), çeşitli biçimlerde soyutlamaya yönelişlerle (*Nihavent Longa*) renklendirmektedir. Behiç Ak, oyun yazarlığına –kentsel betonlaşmanın

insan ilişkilerine vurduğu darbeyi irdelediği- *Bina* oyunu ile yaptığı girişten sonra gündeme gelen ve günümüze dek pek çok kez sahnelenmiş olan *Ayrılık* ile ünlenmiş ve modern dünyada, yaşama yabancılaşma sürecine giren modern insanın açmazlarına arı gülmece ve kara güldürü gözlükleriyle bakan oyun yazarlarımız arasındaki yerini almıştır.

1990'lar döneminde oyun üreten genç ve orta yaşlı yazarlarımız yaratıcılıklarını çoğunlukla, orta sınıf duyarlığının sıfır noktasında biçimlenen yabancılaşma-yalnızlaşma olgusuyla yüzleşme noktasına odaklanmış gibidirler.

Öte yandan, polis, gözaltı, işkence, hapislik olguları yine gündemdedir. Çünkü 12 Eylül ile henüz yeterince hesaplaşmamıştır tiyatromuz. Erhan Gökçü *Giordano Bruno* ile şiddet, baskı, işkence olgusuna Avrupa tarihinden getirdiği mesel aracılığıyla ışık tutar. Haluk Işık *Külrengi Sabahlar*'da 12 Eylül yargı mekanizmasını eleştirirken, *Memleket Hikâyeleri*'nde 90'lı yıllarda toplumca paylaştığımız 'utanç' anlarına ışık tutar. Yılmaz Onay'ın *Hücre İnsanı*, Ferhan Şensoy'un *Çok Tuhaf Soruşturma*, Eşber Yağmurdereli'nin *Akrep* oyunları, adalet ve yargı mekanizmasındaki çarpıklıklara tiyatro yoluyla ayna tutma eylemi sürer.

Kerem Kurdoğlu *Haritadan Naklen Yayın*'da değerler dizgesi çıkırından çıkmış günümüz Türkiye'sine egemen çılgınlıkları yansıtırken, Ferdi Merter *Kuğular Şarkı Söylemez*'de eşcinsellik ve AIDS konularını inceler. Adalet Ağaoğlu, iç hesaplaşmaya yönelik, 'zaman üstüne bir oyun' olarak nitelediği *Çok Uzak Fazla Yakın* adlı yapıtıyla, Refik Erduran, çaptan düşmüş bir solcu, bir futbolcu ve bir seks yıldızını buluşturduğu *Ramiz ile Jülide*'yle gündeme gelir.

90'lı yılların ikinci yarısında Kurtuluş Savaşı ve Atatürk oyunları birbirini izlemeye başlar. Nezihe Araz'dan Orhan Asena'ya, Recep Bilginer'den Selim İleri'ye dek birçok yazarımız Mustafa Kemal'in sahneye çıkarıldığı oyunlara imza atar. Yazarlar, Kurtuluş Savaşı ve

Mustafa Kemal Atatürk'e ilişkin klişeleştirilmiş söylemlerin ötesi-
ne geçme çabası içindedir sanki. Cumhuriyet devletinin kurulma aş-
masına yönelik savaşımı ateşleyen ilkelerden zaman içinde ne den-
li uzaklaşıldığını da bilmektedirler. Ülker Köksal'ın daha önceki dö-
nemlerde yazılmış olan *Karanlıkta İlk Işık* oyunuyla sahnede Kubi-
lay Olayı canlandırılır. Cumhuriyetin kuruluş aşamasından önce ve
sonra gelen olayların konu edildiği bu tür oyunların öncülüğünü,
Devlet Tiyatroları tarafından sahneye çıkartılan Nâzım Hikmet'in
Kuwayi Milliye Destanı yapar. Yeni yazılan oyunlardan hiçbiri sah-
nede Nâzım'ın destansı anlatısının vuruculuğuna ulaşamaz.

Biçim arayışları bireyseldir ve tiyatromuza yeni yönelişler ge-
tirmekten uzaktır. Ancak, Murathan Mungan'ın 1980'lerden bu ya-
na üstünde çalıştığı *Mezopotamya Üçlemesi* tamamlanmıştır. Mun-
gan, Güneydoğu Anadolu ritüellerinden, taziye geleneğinden getirdiği
biçimsel denemelerle oluşturduğu *Mahmut ile Yezida* ve *Taziye* oyun-
larından sonra *Geyikler Lanetler'i* yazmıştır (1980-1992). Yazar bu
üçlemesiyle, Ortadoğu coğrafyasında yaşayan insanın geleneksel va-
roluş örgelerini değerlendirirken, oyunlara biçimsel açıdan destansı
bir estetik, içerik açısından da trajik bir derinlik katmıştır.

Turgut Özakman, gün yüzüne çıkan son oyunu *Töre*'de gerçekçi
anlatım ile geleneksel tiyatromuzun 'oyunsu' özelliğini buluşturmakta
ve daha ilk yapımla popülerlik kazanan oyun sürekli olarak sah-
neye çıkarılmaktadır.

Memet Baydur, 80'li yıllarda yaptığı çıkışın rastlantı olmadığı-
nı 1990'lı yıllarda gündeme gelen yeni oyunları ile kanıtlamaktadır.
Oyunların çoğu yazılışlarının hemen ardından sahnelenir. Bu yapıt-
lar arasında en büyük sahne başarısını, Anadolu'nun doğusu ile ba-
tısının insanları, yaşama biçimleri ve değer yargıları arasındaki uçu-
rumu dile getiren *Kamyon* yakalar. 2000'li yılların başında, çok erken
yaşta yitirdiğimiz Baydur, sahnelerimize armağan ettiği yirmi altı ya-
pıtıyla, özgün bir ses olarak tiyatro tarihimizdeki yerini almıştır.

Ferhan Şensoy, Ortaoyuncular topluluğunun dağarına yeni oyunlar ve/ya da uyarlamalar katar. Hepsi de yazılır yazılmaz sahnelenen bu oyunlardan bir bölümü geleneksel seyirlik güldürü anlayışıyla modern kabareyi buluştururken, bir bölümü de –sözgeli mi *Yorgun Matador*– Batı sahnelerinin ‘absürd tiyatro’ anlayışına, ‘grotesk’e, şiirselliğe yaslanan, güldürücü olmaktan çok gülümseten/hüzünlendiren çalışmalardır. 1994’te Necati Akpınar ile BKM Oyuncuları’nı kuran Yılmaz Erdoğan da Şensoy gibi ‘yazar tiyatrosu’ oluşumuna sıcak bakmaktadır. *Otogargara* ile ‘toplumsal çevre’ oyunu anlayışında bir sahne olayı kotarmıştır. Aynı topluluğun çektiği ‘Bir Demet Tiyatro’ adlı televizyon dizisi de aynı geleneksel yaklaşımı sergiler.

Tuncer Cücenoglu da dönemin en üretken yazarları arasındadır. Yeni oyunları Türk seyircilerle buluşurken, bir önceki dönemde yazdığı *Kadıncıklar* ve *Çıkamaz Sokak* yabancı dillere çevrilerek yurtdışında sahnelenmektedir.

Tek kişilik oyunlar sürmektedir. Şensoy *Felek Bir Gün Salakken*, Şu Gogol Delisi ve Şu An Mutfaktayım ile gündemdedir. Atol Behramoğlu’nun *Mutlu Ol Nâzım*, Nezihe Araz’ın *Kurtuluş Savaşı Kadınları* oyunları Dilek Türker tarafından, Metin Balay’ın *İnadına Yaşamak* ve *İnadına İnsan* oyunları Altan Erkekli tarafından, Kuveyi Milliye Destanı, *Nutuk* ve karikatürist Oğuz Aral’ın *Huysuz İhtiyar*’ı Müşfik Kenter tarafından yorumlanır. Genco Erkal, Nâzım’ın şiirlerinden derlediği *İnsanlarım* ve Aziz Nesin’in yapıtlarından uyarladığı *Birtakım Azizlikler* başlıklı tek kişilik oyunları sunar. Yıldız Kenter *Hep Aşk Vardı* başlıklı gösterisiyle kendi yaşam öyküsünü sahneye getirir. Savaş Dinçel de *Meraklısı İçin Öyle Bir Hikâye*’de Saik Faik öyküleriyle buluşturur seyirciyi. Tek kişilik oyunlar Yılmaz Onay’ın ve başka yazarların da katkılarıyla 90’lı yılların tiyatrosu yaşamında önemli bir katkı oluşturur.

1990’lar dönemindeki oyun yazarlığı, sahne yapıtlarına birkaç

dönemdir imza atmakta olan deneyimli yazarlara 50'li ve 60'lı yıllarda doğmuş yazarların katıldığı, bir yandan toplumsal olgular tartışılırken, bir yandan da bireysel açmazlar içinde kilitlenmiş duyarlılıkların yansıtıldığı, çeşitli yazma biçemlerinin denendiği bir süreç olarak değerlendirilebilir. Ancak, üretilen sahne yapıtlarının sahnelenmesiyle, sanatçılarımızı ve seyirciyi heyecanlandıracak bir tiyatro ortamı oluştuğunu söylemek zordur. Yazarlığımızın bir durgunluk dönemine girdiği söylenebilir. 12 Eylül baskı dönemi bu durgunlukta bir etmen sayılmalıdır. Bir başka etmen de 1960'lı yıllarda yazılmış oyunların parlak yapımlarla değerlendirilmesini sağlamış, bir başka deyişle, oyun yazarlığımızın gelişiminde 1960'lı yıllarda en az ödenekli tiyatrolar düzeyinde etkin bir rol oynamış olan özel tiyatroların, 12 Eylül'ün getirdiği olumsuz koşullar altında 'sivri dilli' yerli oyunlara sırt çevirmesi ve/ya da yükselen enflasyonun neden olduğu olumsuz parasal koşullar nedeniyle, seyircinin beğeneceği 'garanti olmayan' oyunların yapımını göze alamayışıdır.

Genel olarak, oyunların hiç olmazsa ödenekli tiyatroların dağarına girebilmesi kaygısıyla, her türlü 'sakıncalı' olma olasılığına karşı önlem alan, içe dönük, soyutlamayı uç boyutlara götüren, tiyatronun kaldıramayacağı yoğunlukta şiirselliğe bürünmüş, bu yolla evrensel boyutlara ulaşmaya çabalayan bir yazarlık edimi söz konusudur. 60'lı yıllarda oyun yazarlığı bağlamında açılan yolların ve popülerleşen biçemlerin -80'li ve 90'lı yıllarda yeni arayışlar ve buluşlarla geliştirilmeden yinelenmesi ve sonunda 'televizyon eğlencesi' düzeyine indirilmiş olmasıyla- tükendiği, yazarların, toplumda uzun yıllardır yaşanmakta olan 'karmaşa' ve 'kargaşa' sürecini yeterince uzak açıdan gözlemleyerek tiyatro sahnesine aktaracak aşamaya gelmediği bir 'boşluk' döneminde takılıp kalmış gibidir Türk tiyatrosu. Bu nedenle, Türk yazarlarının metinlerinin büyük sahne olaylarına dönüştüğü tiyatro yapımlarının sayısı gitgide azalmaktadır. Belki de 20. yüzyılın noktalanışıyla, yeni bir 'arayış' ve 'sorgulayış' döneminin baş-

langıcı gerekmektedir. Belki de yazarlarımızın yaratıcı gücünü, görsel medyanın, kofluğu parlatan ışıkları aşındırmıştır. Belki de genç kuşaklardaki oyun yazarlığı potansiyeli tiyatrodan değil de, bol para kazandıran televizyon ve reklam sektörlerinde değerlendirilmektedir. Kolay yoldan para kazanmak 1980'li yıllardan bu yana toplumsal yaşamımızı yönlendiren en önemli ilke olmuştur çünkü... Prof. Dr. Sevda Şener, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu* adlı kitabında, 'medyanın etkisiyle kolay anlaşılır olana koşullanmış olan' seyircinin de 'kalıplaşmış tiplerin, bayat düşüncelerin, sahte gerçeklerin gevşek yapılar içinde sergilenmesinden' rahatsız olmadığını, seyircinin kolay beğenir olmasının sanatçının da kolayca alışması sonucunu doğurduğunu, 'kültür alanındaki genel çölleşme'nin de 'seyirciyi de sanatçıyı da etkisi altına aldığını' belirtmektedir. (1999:327)

2000'li Yıllara Geline...

Yeni bin yılın onuncu yılını bitirmiş durumdayız. Bu süre içinde, tiyatro yazınına katkılarının bir önceki dönemdeki özellikler doğrultusunda sürdürüldüğünü görüyoruz. Memet Baydur'un tiyatromuza 2001'deki ölümünden önce son armağanı, ünlü Lozan anlaşmasıyla noktalanan diplomatik görüşmelerin fantezi bir boyutta işlendiği *Lozan*'dır. Behiç Ak ise *Tek Kişilik Şehir* ve *Fay Hattı* başlıklı kara güldürüleriyle doğaya yabancılaşmış kentli kesimi incelemekte, *İki Çarpı İki* ile kadın-erkek ilişkilerini farklı toplumsal boyutlarla buluşturarak mercek altına almakta, bu oyunların sahne başarısıyla, dönemin öne çıkan oyun yazarlarının başında gelmektedir. Yıldızı yükselen bir başka yazar da Özen Yula'dır. *Ay Tendirginliği* ve *Gayri Resmi Hurrem* başlıklı 'iki kişilik' oyunlarının ve *Gözükara Alaturka* oyununun sahne başarıları ile gündemde olan Yula yurtdışına da açılmaktadır. Coşkun Irmak, Haluk Işık, Civan Canova, Turgay Nar, Behiç Ak'ın yeni oyunları sahnelenmektedir. Ali Berktaş, *Benim Meskenim Dağlardır* ve *Kerbela* yapımlarıyla gün-

deme gelirken, Cuma Boynukara'nın *Ölüm Uykundaydı* başlıklı –tutukluluk ve işkence olgusuna eğilen– tek kişilik oyunu Zafer Diper'in yorumuyla, *Yoksun* da İzmir DT tarafından sunulmuştur. Dilek Türker, Nezihe Araz'ın tek-kişilik *Latife* oyununu çıkartır sahneye. Savaş Dinçel'in iki kişilik oyunu *Uçurtmanın Kuyruğu* yıllardır sahnelenmektedir. İlk ürünleri 2000'li yıllarda gün yüzüne çıkan Raşit Çelikezer'in *Kuşluk Vakti* de seyirciyle buluşan bir başka iki kişilik oyundur. (Çelikezer yasallaşmış kalıplardan deneysellığe uzanan bir çeşitlilik içinde yazıyor oyunlarını.) Aralarında 'ödüllü' bir yapıtının da bulunduğu birçok oyun yayımlamış olan Mehmet Murat İldan da çok çeşitli konuları işliyor sahne metinlerinde. Ancak, oyunları henüz sahnelenmiş değil. İldan gibi birçok yeni yazar aynı sıkıntıyı yaşıyor olmalı. Tuncer Cücenoglu, sahne metinleri yurtiçinde ve yurtdışında en sık yer alan yazarların başında geliyor. Son birkaç yıldır, Ayşe Bayramoğlu, Funda Özşener, Berkun Oya, Beliz Güçbilmez ve başka genç isimler de bir önceki dönemde ortaya çıkan yeni yazarlara katılıyor.

'Yazar tiyatrosu' olgusu sürüyor. Ferhan Şensoy her yıl yeni bir oyuna daha imzasını atarken, *Fername* başlıklı tek kişilik oyunuyla gençlik yıllarını, o yılların yaşama ve üretme biçimini ve sanatsal düzlemde yaşamış olduğu serüveni dillendiriyor. Şensoy ile aynı çabayı sürdüren Yılmaz Erdoğan'ın BKM için yazdığı *Sen Hiç Ağustosböceği Gördün mü?* ve *Bana Bir Şıhlar Oluyor*'u seyirci kitleleriyle buluşturmayı başarıyor. Nesrin Kazankaya da *Seyir Defteri*, *Dobrija*'da *Düğün*, *Şerefe Hatıralar*, *Profesör ve Hulabop*, *Quintet – Bir Dönüşüm Beşlemesi* oyunları ile Tiyatro Pera'nın oyun dağarına katkıda bulunuyor. Kendi kurdukları tiyatrolar için oyun yazan bir dolu genç sanatçı var. Yeşim Özsoy Gülan 2002 yılında kurmuş olduğu *Ve Diğer Şeyler Topluluğu* için yazdığı, sahnelediği, oyuncu olarak katıldığı oyunlarla başı çekerken, Gülan'ı, Tiyatro Z için yazdığı ve

sahnelediği oyunlarla Cem Kenar izliyor. 2000’li yıllarda, yeni sahne metinleri, yeni teknolojiler ve çok disiplinlilik üstünde yoğunlaşarak ‘performans’ olgusunu öne çıkaran bir tür ‘yazar tiyatrosu’ gündemde. Böylece, oyun yazarlığı olgusunu ‘performans’ olgusuyla buluşturma eğilimi oluşuyor. Yekta Kopan’ın Bülent Erkmén’in konsepti doğrultusunda yazmış olduğu, DOT tarafından 2006’da sahnelenen *İki Kişilik Oyun* bu tür sahne metinlerinden biri. Özellikle İstanbul’da kurulan öncü-deneysel nitelikli topluluklarda çeşitli sahne sanatlarını buluşturma, tiyatrodaki ‘söz’ün, ‘ses’in, ‘mimik’, ‘jest’ ve ‘hareket’in, gerçekçi/epik/absürd/geleneksel seyirlik özellikleriyle bire bir tanımlanamadığı –şimdilik ‘özgün’ sayılabilecek– bir potada eritme eğilimi görülüyor. Kurgu ve konsepti Övül-Mustafa Avkıran imzasını taşıyan Garajistanbul yapımı *Ashura, Oyunu Bozuyorum* (metin: Meltem Arıkan) gibi çalışmalar da bu tür bir yaklaşımın ürünleri. Performansa yönelik bir başka yaklaşım da Tiyatro TEM tarafından sergileniyor. Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş, sahne çalışmalarına kukla ve gölge oyunu performanslarını da katarak, yazar-oyuncu-anlatıcı-gölge oyunu/kukla oynatıcısı kimliklerini iç içe geçiriyorlar. Murathan Mungan ise 2007’de yayımlanan *Kâğıt-Taş-Kumaş* başlıklı yapıtıyla, oyun yazarlığının ‘performans metni’ ile bütünleştiğini gösteren görsel-işitsel bir söylem (hem de görsel-işitsel bir ‘şölen’) sunuyor. Tiyatro sanatının ‘iki kalas bir heves’ anlayışından kalma biçim ve biçemlerin yalınlığı ile mekanik-elektronik teknolojiler doğrultusunda gelişmiş yeni görsel-işitsel buluşların çarpıcılığını buluşturan bu yapıtın seyirci karşısına çıkabilmesi için, sahne ve sahneleme tekniklerimizin biraz daha gelişmesinin beklenmesi gerekecek gibi görünüyor.

Cumhuriyet dönemi oyun yazarlığının hangi noktasındayız? Sevda Şener, 1972’de DTCF Yayınları’ndan çıkan *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan* başlıklı yapıtında, Batı modelindeki tiyatroya geçil-

diğinde Avrupa'nın gündeminde olan gerçekçi biçemi, yüzlerce örneğinin üretilmiş olmasına karşın, oyunlarımızda tüm boyutlarıyla gerçekleştiremediğimizi vurgulamıştır. (s.145-146) Beliz Güçbilmez de 2006'da Deniz Yayınevi'nden çıkan *Zaman...Zemin...Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu* başlıklı kitabında, 'gerçekçi dram'ın İbsence oluşturulmuş örneği doğrultusunda, 'gerçekçi' olduğunu savlayan sahne metinlerinin birbirini izlediği oyun yazarlığı serüvenimizin, İbsen tiyatrosunun dinamikleriyle karşılaştırıldığında, bu dinamiklerin hiçbirinin yeterince değerlendirilmeyişi sonucunda, 'perspektif'ten yoksun ürünlerle sınırlandığını, ayrıntılı bir örneklemeyle anlatmaktadır. Her iki yazarın da yaptığı belirlemelerden çıkan sonuç, 'kapalı biçim' ve 'gerçekçi/benzetmecî' biçimdeki tiyatronun kurumlaşmış özelliklerini tam anlamıyla değerlendirmede pek yol alamadığımızdır.

Seyirlik geleneğimizin örgelerini kullanarak 'açık biçim' ve 'göstermecî' biçime yönelen, bir anlamda epik tiyatro ile de buluşmayı deneyen, politik-toplumsal vurgusu çoğunlukla 'gülmece'nin gözlükleriyle yapılan oyunların açtığı çığır içinde Taner, Özakman, Vassıf Öngören ve Oktay Arayıcı'nın yapıtlarının çağdaş tiyatromuzun dağarının vazgeçilmezleri arasına girdiğini görüyoruz. Ancak bu yönelişin içerdiği parlak buluşların daha sonraki yazarlar tarafından çoğunlukla hiçbir yenilikle desteklenmeden yinelendiğini, bu nedenle de zaman içinde klişeleşen örgelerin durağanlaştırdığı sahne metinlerinde içerik açısından da vurucu olunamadığını da göz ardı etmiyoruz. Kabare tiyatrosu da televizyon yoluyla ortalama seyircinin beğeni düzeyine indirilişinden bu yana tüm parıltısını yitirmiş görünüyor. Dahası, zekâ parlamayınca kabare tiyatrosu yoluyla yapılan toplumsal eleştirinin vuruculuğu da oluşmuyor. Köylü tiyatrosunun seyirlik özelliklerini çağdaş tiyatro özellikleriyle buluşturma yönünde yapılmakta olan çalışmalar ise –yarı-amatör toplulukların sokak tiyatrosu çalışmaları dışında– son on yıl içinde yavaşlamış görünüyor.

Belki en üretken yönelişin, 'absürd tiyatro'ya ilişkin özelliklerin çeşitli boyutlarının birbirinden farklı yaklaşımlarla değerlendirildiği, 'soyutlama'yı içeren yazarlık çabaları olduğu söylenebilir. Yazarın 'fantezi' boyutta oluşturduğu yapılandırmaları arı ya da kara gülmece ile damıttığı, çağrışım boyutlarının zenginliği ve yazarların bireysel yaklaşımlarının birbirinden farklılığı nedeniyle renk çeşitliliği içeren, hem politik-toplumsal eleştiriye, hem de modern dünyanın karmaşası ve kargaşası içinde bunalan bireyin dile gelmesine olanak tanıyan bu yönelişin, Sabahattin Kudret Aksal'dan, Aziz Nesin'e, Melih Cevdet Anday'dan Vüs'at O. Bener'e, Oğuz Atay'dan Memet Baydur'a, Behiç Ak'a, Özen Yula'ya ve başka genç yazarlara ulaştığı görülüyor. 'Absürd'ün sınırlarının 'postmodern' yaklaşımın serreserpeliği içinde daha da genişletilerek, 'gerçekte var olan' ile 'düşlenen' arasındaki ayrımın yok edilebildiği, yazarlarımızı 'gerçekçi' yöntemin kısıtlayıcılığından kurtaran soyutlamalı metinlerin 'performans tiyatrosu' ile uzlaşma olasılığı da yüksek.

Ne ki tiyatro seyircisiz yapılamadığına göre, ortalama seyircinin –son 25 yıl içinde epeyce aşağıya çekilmiş olan– sanatsal beğenisinin düzeyini yükseltme adına, oyun yazarlığı geçmişimizi oluşturan her türlü yönelişin, tüketici değil, üretici olmayı amaçlayan bir yaratıcılıkla, titizlikle, özenle yeniden değerlendirilmesi yanında, yazarlarımızın yeni yönelişlere de açılması gerekiyor. DT'nin kuruluşunun 60. yılı nedeniyle 2009-2010 tiyatro döneminde başlatılan '60. Yılda 60 Yeni Yerli Oyun' projesi kapsamı içinde sahnelenmiş yapıtların hepsini görmenin olanaksızlığı, kesin yargılara ulaşılmasını engelliyor. İzlenebilmiş olanlar ise oyun yazarlığımızda bir 'patlama' olmadığını göstermekte...

V. BÖLÜM



YAZAR TİYATROSU

‘Yazar tiyatrosu’ kavramı ilk bakışta yadırgatıcı olabilir ya da yanlış anlaşılabilir. Sözelimi, ‘yazarlar tarafından kaleme alınmış metinlerin sahnelendiği tiyatro’yu, bir başka deyişle, Tanzimat’tan bu yana benimsediğimiz, ‘yazılı metne dayalı tiyatro’ geleneğini sürdüren tüm sanat kurumlarını imlediği düşünülebilir. Ya da yazarların, kendi oyunlarını sahneletebilmek için ortaklaşa kurdukları ve çeşitli biçimlerde destek verdikleri tiyatro kurumu anlamını taşıdığı gelebilir akla. New York’ta ‘Playwrights Theatre’ (Yazarların Tiyatrosu) adını taşıyan böyle bir tiyatronun gerçekten de kurulmuş olduğunu ‘internet’te görüyoruz. Tartışmamızın konusu olan ‘yazar tiyatrosu’ ise kabaca şöyle tanımlanabilir: **Bir yazarın, aynı zamanda oyuncu, yönetmen, dramaturg, sahne tasarımcısı ya da yönetici olarak sorumluluğunu taşıdığı bir topluluğu oyunları ‘sürekli olarak’ beslemesiyle, bir başka deyişle, kendi aşını kendi pişiren bir topluluğun yaşam serüveninin vazgeçilmez bir parçası olmasıyla gerçekleşen ve kurumsallaşan tiyatro.**

Bu bağlamda söz konusu edilecek olan yazarlarımız Haldun Taner (Gen-Ar, Bizim Tiyatro, Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Tef Kabare), Ferhan Şensoy (Ortaoyuncular), Yılmaz Erdoğan (BKM), Nesrin Kazankaya (Tiyatro Pera) ve Yeşim Özsoy Gülan (Ve Diğer Şeyler Topluluğu) olarak sıralanmaktadır. Aynı başlık altında bir dolu başka yazar ve topluluktan da söz edilebilir kuşkusuz. Ne ki, bu yazarların ve bu toplulukların seçilişindeki temel ölçüt, kurulan tiyatroya yazar tarafından, sürekli olarak seyirci çekecek sayıda, düzeyde ve sıklıkta oyun yazılarak, toplulukların kurumlaştırılmış oluşudur.

‘Kendi aşını kendi pişiren’ topluluklar tiyatronun ilk çağlarında doğal bir oluşumdur. Bir başka deyişle, tiyatro olayının yaratıcıları aynı zamanda tiyatrodaki kullanılan ‘söz’ü de kotaran kişilerdi. Çünkü dram yazarları ve tiyatro sanatının uygulayıcıları ile tiyatro kurumları birbirinden bağımsız olgular değildi. Yazar-uygulamacı birlikteliği, tiyatronun eski çağlarına gidildiğinde, yazılı metne dayalı tiyatroyu başlatan, Thespis gibi ‘yazar-oyuncu’lar ile yazılı metne dayalı olmaksızın tiyatro yapan ‘mim’ oyuncularının oluşturduğu iki ayrı geleneğe de görülür. Günümüzdeki ‘yazar tiyatrosu’ anlayışı da, bu iki geleneğin, yüzyıllar içinde, farklı iklimlerde yeşermelerine karşın, yer yer buluşarak ve çeşitli kültürlerden –bu arada bizim kültürümüzden de– süzülerek değişmesi ve dönüşmesiyle oluşmuştur.

Antik Yunan ve Roma’da ‘fars’, ‘mim’ ve daha başka isimler verilen çeşitli gösterilerle başlatılabilecek ‘doğaçlama komedi geleneği’ni oluşturan topluluklar aynı zamanda oyunlarının yaratıcılarıydılar. Sergiledikleri oyunlar, ayrıntıda –değişen zaman, uzam ve ortamlara göre– durmadan değiştiğinden, yazılı metin kalıcılığına ulaşmamıştır. Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi* kitabında bugüne dek hiçbir mim senaryosunun ele geçmediğini belirtir; Nutku, yalnızca, İ.S. 2. yüzyılda yazıldığı sanılan bir Yunan miminin planında yer alan yedi sahnenin kısa açıklamasını aktarmaktadır. (1995:35)

Antik Yunan’ın yazılı metne dayalı tiyatro geleneği ise ‘trajedi’ kökenlidir. Koro’nun karşısına bir ‘yanıtlayıcı’ (hipokrutes) çıkartan İkaryalı halk ozanı Thespis’in, adıyla sanıyla bilinen ilk yazar-oyuncu olduğu düşünülmektedir. Bu noktada Özdemir Nutku’nun şöyle bir belirlemesi bulunmaktadır: ‘İ.Ö. 534’ten 500 yılına kadar olan 35 yıllık süre içinde tragedyaların ortaya çıkarılışından yazarlar sorumluydu. Tragedya yazarı, hem koroyu çalıştırır, hem oyun sahneler, hem de kendi oynardı.’ (1995:23) Aeskilos da oyunlarının hem yazarı hem de başoyuncusuydu.

Ortaçağda ise dinsel iletili tiyatro, çoğunlukla esnaf loncaları ta-

rafından yapılıyor, ortak olarak oluşturulmuş senaryolar sahneleniyordu. Bu metinlerin bir bölümü elimizdedir. 16. yüzyılda yaygınlaşan *commedia dell'Arte* toplulukları ise yüzyıllarca öncesinin Atellan Komedyası ve mim geleneğinden özellikler taşımaktaydı. 'Profesyonel Özel Kumpanya' niteliğindeki *Commedia dell'Arte* topluluklarının sanatçıları, Atellan farslarından ve mimlerden Plautus'a ulaşmış eski senaryoları doğaçlama yoluyla köpürtüp zenginleştirmekteydiler. Ne ki, 'doğaçlama'ya dayalı tiyatro anlayışı, Metin Balay'ın, İtalyan halk tiyatrosunun en önemli özelliği saydığı, kendi tiyatro metnini oluşturan 'yazar-oyuncu' olgusunu (1995:23) dışlamıyor. Gerçekten de, *commedia dell'Arte*'nin tüm Batı Avrupa'yı etkisi altına alan çıkışının temelinde, Il Ruzzante lakabıyla tanınan yazar-oyuncu Angelo Beolco'nun, 16. yüzyılın ilk otuz yılı içinde, kendi kurduğu topluluklar için yazıp başrollerini oynadığı oyunların yarattığı teatral ortamın katkısı olduğu görülmektedir. İtalyan halk tiyatrosu bağlamında 'yazar tiyatrosu', Il Ruzzante'den başlayarak, 20. yüzyılda (Napoli farsı ve *commedia dell'Arte* geleneğini sürdüren) yazar-oyuncu-topluluk yöneticisi Eduardo De Filippo'ya ve yüzyılın ikinci yarısında (geleneğin çeşitli boyutları ile çağdaş toplumcu dünya görüşünü uyarlamalar ve özgün yapıtlar yoluyla buluşturan) Dario Fo ve eşi Franca Rame'nin yazar-oyuncu-yönetmen-yönetici kimliğiyle günümüze taşınmıştır. İtalya'da görülen yazar-tiyatrosu örneklerini noktalamadan önce, dram tarihinin 20. yüzyıldaki en büyük isimlerinden Luigi Pirandello'yu da anmadan geçmeyelim. Pirandello, 1924'te kurduğu ve 1928 yılına dek süren Teatro d'Arte topluluğuyla dünya turnesine çıkmış, bu toplulukta sahnelenen *Herkes Kendi Havasında* gibi oyunlarla yeni biçem denemelerine girmişti.

'Yazar tiyatrosu'nun dram ve tiyatro tarihindeki özel yeri ise Shakespeare, Molière ve Brecht'in ayrı dönemlerde ortaya koymuş oldukları tiyatroculuk eylemiyle belirlenir. İngiliz Rönesansı'nın büyük ozanı Shakespeare, Lord Chamberlain'in Adamları ve -Krali-

çe Elizabeth'in ölümünden sonra– Kralın Adamları adlı topluluklarda, yazar-oyuncu-yönetmen-yönetici olarak, 1595 yılından oyun yazarlığını bıraktığı 1608 yılına dek etkin olmuştur. Fransız Rönesansı'nın büyük yazarı Molière de bir sahne metni yazarı ve metinli tiyatrodan oynayan bir oyuncuydu. İlk topluluğunu 1643'te kuran Molière sahnede rahatsızlandığı ve ardından da öldüğü 1673 yılına dek oluşturduğu toplulukları hem yönetmiş, hem de yazdığı onlarca oyunda oynamıştı. 20. yüzyılın büyük tiyatro adamı Bertolt Brecht ise iki Dünya Savaşı arasında yazdığı epik-diyalektik nitelikli oyunların gerektirdiği sahnelemeyi ve oyunculuğu kurumsallaştırmak adına, Savaş sonrasında Doğu Berlin'de kurduğu, ölümünden sonra da süren ve günümüze ulaşan Berliner Ensemble topluluğuna yazar-yönetmen-yönetici kimliğiyle imza atmıştır.

Bizim seyirlik geleneğimizde de benzer bir durumla karşılaşırız. Karagözcüler bir anlamda özel tiyatro sahipleriydiler. Gösterilerini, önceleri, tıpkı Batı'daki halk tiyatrosu örneklerinde olduğu gibi, yazarı belirlenmemiş oyunlarla sürdüren Karagözcüler, Meşrutiyet döneminde melodram, tuluat ve kukla tiyatrosundan uyarladıkları oyunları da kullanmış, Cumhuriyet döneminde ise oyunlara bir kez daha çağ atlatılmıştır. Hayali Küçük Ali'nin, 1928'de yayımlanan *Karagöz Dans Salonunda* ve 1941'de yayımlanan *Tayyare Sefası* oyunları (And, 1977:322-323) bir anlamda gölge oyununa 'yazar tiyatrosu' niteliği de kattığı söylenebilir. Kuşaktan kuşağa geçerek ortaoyunu sanatının belleğini oluşturan metinleri –unutulma aşamasına gelmeden– yazıya döken sanatçıların emeği ise, bir topluluğu yıllarca oyunları beslemiş bir yazarınki kadar değerli sayılmalıdır. Cevdet Kudret, *Ortaoyunu* başlıklı kitabında, belleğindeki *Sandıklı* oyununun metnini Raif Ogan'ın isteği üstüne yazan Mehmet Safer'in, bu metnin yer aldığı deftere eklediği bir notu aktarır: '*Beyim, Kâtip Salih'in üç hayal piyesi var. Hastalık sebebine hafızamı toplayıp yazamıyorum. Şifa bulursam yazarım. Pek zi-*

yade müzayakadayım. Lütfunuzun minnetdarryım.’ Mehmet Safer’in notu Cevdet Kudret’i hüznölendirmişti: *‘Kafasındaki eşsiz hazineyi verirken bile kendini eziklik duygusundan kurtaramayan ve yaptığı paha biçilmez hizmetin farkında bile olmayan büyük bir usta’* olarak niteler sanatçıyı. (1975:488) Halk tiyatrosu geleneğimiz gerçekten de ‘kendi aşını kendi kotarma’ adına özveride bulunmaktan hiç vazgeçmemiş yaratıcıların emeğiyle bugüne dek gelebilmiştir.

Tuluat tiyatromuzun, yazılı tiyatro metinlerini doğaçlamaya yatkın senaryolara dönüştürerek sahneye çıkarma eyleminin temelindeki ‘uyarlama’ işlemi de bir tür ‘yazar tiyatrosu’ çeşitlemesi olarak değerlendirilebilir. Fransız bulvar komedilerinin ‘tuluat’a yatkın uyarlamaları, Cumhuriyet dönemi boyunca da sürer ve Nejat Uygur, Tevfik Gelenbe, Gazanfer Özcan, Tevhid Bilge gibi sanatçıların eliyle bugüne dek uzanan bir gelenek oluşturur. Bu geleneğin eşsiz uygulayıcısı –doğaçlama ustası– Muammer Karaca tam da bu noktada bir kez daha anılmalı.

Ahmet Vefik Paşa’nın Bursa valiliği sırasında, Fasulyeciyan topluluğuyla kendi yaptığı Molière uyarlamalarını buluşturması da –nereydeyse– ‘uyarlamacı’ bir yazarın ‘yazar tiyatrosu’ denemesi olarak çıkar karşımıza.

Ülkemizde ‘yazar tiyatrosu’ anlayışına bilinçli olarak ilk yönelen kişi Türkiye’de bir kabare tiyatrosu örneği oluşturmak isteyen Haldun Taner’dir. Taner’in bu yönelişi Gen-Ar Tiyatrosu’ndaki ilk girişimiyle başlar ve Devekuşu Kabare Tiyatrosu ve Tef Kabare ile sürer. Kendisinden dinleyelim:

1962 yılında, sanat yönetmeni bulunduğum Gen-Ar Galerisi’nde (kabare oyunlarına) başladım. Bizde politik-hiciv tiyatrosunun eksik olduğunu görüyordum. Bizim halkımız da buna yatkındı. Oynadığımız oyunun adı *Bu Şehr-i İstanbul* 62 idi. Metnini ben yazdım, rejisini ben yaptım, hatta takdimciliğini bile ben üzerime aldım. (...) Çok büyük ilgi topladı. 1967’de Zeki Alasya ve Metin Akpınar bana ge-

lip bir piyes istediler. (...) “Gelin sizinle bir kabare tiyatrosu kuralım” dedim. Elimde de *Vatan Kurtaran Şaban* piyesim vardı. (...) Sonra çeşitli oyunlar sunduk. Halkı sıcak sudan soğuk suya geçiriyorduk. Dinamiktik. (...) Deveküşü’nün tutunmasında, benim tecrübem ve bilgim kadar Zeki ile Metin’in sempatileri büyüktür. 12 sene sonra aylık ortaya çıktı. (...) Daha sonra gençlerle, üçüncü kabare tiyatrom Tefi açtım. Burada genç elemanları yetiştirelim istedik. *Hayırdır İnşallah* adlı bir kabare piyesi yazdım. İkinci yıl *Kapılar* adlı bir karma program sunduk, Ferhan Şensoy’un, Kandemir Konduk’un skeçleriyle. (*Renk, Milliyet’in İkinci Gazetesi*, 26 Mart 1984)

Taner’in davet üzerine Berlin’e gitmesiyle, tiyatronun sorumluluğu Ahmet Gülhan’ın üstüne kalmış, Tef Kabare ekonomik zorluklar nedeniyle bir süre sonra kapanmıştı. Haldun Taner’in tiyatro kurma çabalarının bir başkası da 1969 yılında Münir Özkul ile birlikte kurduğu Bizim Tiyatro’dur. Taner, sanat yöneticiliğini ve dramaturgluğunu üstlendiği bu yeni topluluğu, tiyatronun evrensel özelliklerini ulusal katkılarla zenginleştirme yolunda yoğun çabaların verileceği (Yüksel, 1986:106) bir girişim olarak nitelemektedir:

Oyuncularımız var, yabancı rolleri yabancılar kadar başarılı oynayabiliyorlar. Rejisörlerimiz var, Avrupa’da gördükleri mizansenleri burada aynen uygulayıp alkış topluyorlar. Yazarlarımız var, yapıtlarını yabancı örneklere benzetebildikleri ölçüde iyi yazar sayılıyorlar. Hepsi iyi hoş da, peki ama nerde Türk oynayışı, Türk sahneleyişi, Türk yazışı, Türk algılayışı? Bir kelime ile, nerde Türk tiyatro üslubu? Bizim Tiyatro işte bunun peşinde gidecek. Bize özgü olanı araştırıp bulup önünüze sermeyi deneyecek. (Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, 1971:7)

Taner’in, tıpkı Brecht’in Berliner Ensemble’de öngördüğü gibi, ya da kendi kurduğu Deveküşü Kabare Tiyatrosu’nda olduğu gibi, özel bir biçimde oluşturulmuş sahne metinlerinin özel bir biçimde

sahnelenmesini tasarladığı Bizim Tiyatro topluluğunda sahnelenen ilk oyun, başrolünü Özkul'un oynadığı ve –önce siyah-beyaz, sonra da renkli çekimi yapılarak belgelenmiş– ünlü 'Perde!' tiradıyla ölümsüz kıldığı *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'dır. Ne ki Taner-Özkul buluşması daha öte ürünler vermemiş, Taner'in, Münir Özkul için özel bir oyun yazacağına ilişkin verdiği söz de gerçekleşmemiştir.

Taner'in 'yazar tiyatrosu' eylemi, esprilerin üst üste patlatıldığı, şarkı ve dans becerilerinin varlığını da öngören, hızlı kabare oyunculuğuna temel oluşturmuş, kabare yazarlığını kurumlaştırmış, kıvrak ve soluklu bir oyunculuk biçimi gerektiren kabare olgusu doğrultusunda yeni sanatçıların yetişmesini sağlamıştır. Taner'in 'yazar tiyatrosu' oluşturma yönünde yaptığı girişimleri 'tiyatroculuk oynamak' isteyen bir yazarın 'heves'ine bağlamak haksızlık olur. Çünkü Taner, toplam on altı yıla ulaşan 'yazar tiyatrosu' serüveni içinde bir bölümü başka yazarlarla birlikte on kabare oyunu, bir de uzun oyun üretmiş, birçok yazarı kabare türünde oyunlar yazmaya yöreklendirmiş, bu oyunlara tiyatrosunda yer vermiştir.

Taner'in öncülüğünü yaptığı 'yazar tiyatrosu' anlayışını kurumlaştıran sanatçının Ferhan Şensoy olduğu görülüyor. Şensoy, bir anlamda 'el almış' Taner'den. 'Çocuk denecek yaşında gözümü açıp yolumu çizen, ustam, babam' dediği Taner'in onu nasıl yönlendirdiğini şöyle anlatıyor: *"Haldun Taner bana 'Sen kabarecisin' dediğinde on yedi yaşındaydım. Kabare nedir, bilmiyordum. Okulda arkadaşlarımı eğlendirmek için öğretmen taklitleri yapıyordum. Bunlar bire bir taklitlerden çok, yakıştırmalarla, güncel esprilerle bezenmiş numaralardı."* (Haldun Taner Kabare, 2000:7) Taner'in yöreklendirdiği Şensoy, Devkuşu Kabare'nin sürekli izleyicisi, sonra da yazarı olmuş.

Ferhan Şensoy, katıksız bir 'yazar tiyatrosu' olarak nitelendirilebilecek Ortaoyuncular topluluğu ile otuzuncu yılını aştı. Shakespeare'in Londra'daki tiyatroculuk yıllarından çok daha uzun bir süredir 'yazar tiyatrosu' yapıyor. Topluluğun sürekli yazarı, yönetmeni,

başoyuncusu, sahne tasarımcısı, dahası müzik düzenleyicisi olarak dördörtlülük bir 'tiyatroculuk serüveni'ne imza atmış durumda. Oyunlarının sayısı kırkı aşmış. Yüzde yirmi beş oranında (*Fişne Bahçesu* gibi) 'özgür uyarlama', yaklaşık yüzde on oranında (*Ferhangi Şeyler* gibi) tek kişilik oyun, yüzde altmış beş oranında da *-İstanbul'u Satıyorum, Köhne Bizans Operası* gibi- çok kişili özgün sahne metinleri yazmış. Bu metinlerden önemli bir bölümü -sözgelimi, *Kiralık Oyun*- kabare biçimine yakın. Ne ki Şensoy'un topluluğu, absürd tiyatro anlayışını, 'grotesk'i, sirk palyaçoğunu, dahası, Molière'de de görüldüğü gibi, *commedia dell'Arte* oyunculuğunu yansıtan, meddah ve ortaoyunu öğelerini de bu batılı biçimlerle kaynaştırabilen bir oyunculuk çizgisi izliyor. Doğaçlama yolu hep açık. Toplulukta en uzun süreyle yer almış yıldızların başında Rasim Öztekin yer alıyor. Derya Baykal, Münir Özkul, Erol Günaydın, Zeliha Berksoy, Demet Akbağ, Okan Bayülgen gibi birçok ünlünün de katkısı var yapınlarda. Dağardaki parlak oyunların 'Ferhanca dil'i ise Ortaoyuncular'ın söylemini daha da farklılaştıran, özel kılan bir olgu. Şensoy, tıpkı Dario Fo gibi, oyunlarını seyirci karşısında sınamadan ve oyun sahneye çıktıktan sonraki aşamalarda oluşup gelişen eklemeleri de değerlendirip son biçimini vermeden yayımlamıyor. Yazma ve sahneleme eylemlerini çok iyi belgeliyor. Sahne çalışmalarından önemli bulduklarının görüntülerini ve seslerini de kayda alıyor. Araştırmacılar için o kadar çok veri biriktirmiş ki, kendisi yaşarken birinci elden tanıklığına başvurmanın ve cömertçe sunduğu malzemeyi toplamanın tam sırası. (Bu fırsatın kaçırılması gelecekte 'aymazlık' olarak değerlendirilmesin!)

Şensoy'u Yılmaz Erdoğan izliyor. O da bir 'yazar tiyatrosu' girişimcisi. Beşiktaş Kültür Merkezi'nde oluşturduğu Demet Akbağ'lı kadrosuyla *Kadınlık Bizde Kalsın, Otogargara, Sen Hiç Ateşböceği Gördün mü, Bana Bir Şıhlar Oluyor* oyunlarını popüler kılan Erdoğan, Şensoy'un da bir oranda yapmış olduğu gibi, televizyonda ve sinemada

kazanılmış popülarlığıne de yaslanıyor. Temel yazarlık yaklaşımı 'kabare' türü. Ne ki buruk anlar yaratmayı, 'hüzün' kotarmayı da seviyor. Doğaçlamaya da yer var oyunlarında. Bu türün televizyon dizisine dönüştürülmüş biçimi olan, baş komiği Erdoğan'ın oynadığı *Bir Demet Tiyatro* dizisi Erdoğan'a şu andaki ününü kazandırdı. Erdoğan şimdilerde bir yol ayrımında gibi gözüküyor. Eski kadrosundan hemen herkes yıldızlaşmış ve gösteri dünyasının çeşitli alanlarına dağılmış durumda. Erdoğan gençlerle çalışmayı deniyor. Yazar tiyatrosu eylemini hangi düzeyde sürdüreceği henüz bilinmiyor.

'Yazar tiyatrosu' tanımına yaklaşan bir başka çalışmanın altında da Nesrin Kazankaya'nın imzası var. Kazankaya Tiyatro Pera'nın genel sanat yönetmeni. Tiyatrosu için sürekli oyun yazıyor, çeşitli metinleri sahneye uyarlıyor, oyun sahneliyor ve başrolde oynuyor. Kazankaya'nın *Seyir Defteri (Julia)* ile başlayan 'yazar tiyatrosu' eylemini, *Dobrinja'da Düğün*, *Şeref Hatıralar*, *Profesör ve Hulabup*, *Rahat Yaşamaya Övgü* ve *Quintet* izledi. Kazankaya başka yazarların oyunlarını da sahneliyor ve bu oyunlarda görev alıyor. Yazdığı oyunlar farklı biçimleri içeriyor. Araştırmacı bir yazar Kazankaya. Tarihsel olanı toplumsal kınılma noktalarında inceliyor. Özgül bir oyunculuk biçemi peşinde değil. Oyunlarında sürekli bir kadro değil, role göre çağrılmış oyuncular görev alıyor. Bir başka deyişle, yapımlara 'prodüksiyon tiyatrosu' anlayışı egemen. Kazankaya bu hızla oyun yazmayı sürdürecektir mi? Sürdürmesi istenir, çünkü farklı oyuncularla ve birbirinden farklı metinle uğraşıyor. Bu da yaptığı tiyatroyu renkli ve çekici kılıyor.

Studio Oyuncuları Topluluğu ile yaptığı çalışmalarda, çoğunlukla çok ünlü metinlere dayalı uyarlamalar kullanmış olan, günümüzün ustalarından Şahika Tekand'ın ise yazar-yönetmen-eğitmen-oyuncu-yönetici kimliğini 'performatif sahneleme ve oyunculuk' anlayışını geliştirme yoluna adanmış görünüyor.

Yaşamakta olan en eski özel tiyatrolar arasında yer alan Ali Poy-

razoğlu Tiyatrosu'nun genel sanat yönetmeni Ali Poyrazoğlu'nun özellikle 2000'li yıllarda, yerli ya da yabancı yapıtlardan kendi uyarladığı oyunlarla ya da kendi yazdığı ve sunduğu tek kişilik gösterilerle 'yazar tiyatrosu'na yakın bir rotada seyrettiği de notlarımız arasında yer alıyor. Dostlar Tiyatrosu için yapılmış olan uyarlamalar ise Özel Tiyatrolar konusunu içeren IX. Bölüm'de incelenecek.

Genç kuşak sanatçıları arasından çıkarak, 'yazar tiyatrosu' anlayışının önde gidenleri arasına giren en önemli isim Yeşim Özsoy Gülan. Yurtdışında tiyatro eğitimi görmüş olan sanatçı, 2002'de Ve Diğer Şeyler Topluluğu'nu kurdu ve Ekim 2003'te Galata Kuledibi'nde, GalataPerform adını verdiği kendi tiyatro mekânını oluşturdu. Kendi yazdığı oyunları sahneleyen sanatçının 2002'de *Oyun Alaturka* ve 2004, 2003-4'te *Ev-Kakofonik Bir Oyun*, 2004-5'te *Aksak İstanbul Hikâyeleri*, 2006'da *Playback*, 2006-7'de *Son Dünya*, 2008'de *Noter* başlıklı oyunları seyirciyle buluştu. Gülan, yeni oyunlar yazıp sahnelemeyi sürdürüyor. Evcil yaşamdan, 11 Eylül sonrasının kırılma noktalarına, her şeyin aksadığı bir megakentte oluşan 'aksak uyum'dan, devletin bireyi ezen mega varlığına dek çok farklı konuların, farklı yazarlık yaklaşımlarıyla işlendiği deneysel oyunlarını, yeni sahne dilleri oluşturma amacıyla buluşturan, dahası ekibindeki oyuncuların sanatçı Şahika Tekand'ın eğitiminden geçmiş olmasının avantajını kullanarak 'performans tiyatrosu' anlayışını kucaklayan Gülan, yapıtları dolayısıyla aldığı ödüller yanında, topluluğunun uluslararası festivallerde kazandığı başarılarla da taçlandırıyor kariyerini. Dikkatle izlenmesi gereken bu genç sanat insanı, 'yazar tiyatrosu' anlayışında da –tıpkı Şahika Tekand gibi– yeni bir 'seçenek' oluşturuyor.

Cem Kenar da Tiyatro Z için yazdığı ve sahnelediği oyunlarla Gülan'inkine benzer bir yaklaşım uyguluyor. Bu yönde çalışan başka sanatçılar da var...

'Yazar tiyatrosu'nun izini –ülkemizde de var olan örnekleriyle de– sürme çabasının bir nedeni, yazar-tiyatrocu gizilgücüne sahip ya-

zın ve sanat insanlarına bir kez de bu açıdan yaklaşılmasının, onların farklı bir boyuttan değerlendirilmelerinde yararlı olacağı düşüncesidir. Bir başka neden ise, hem oyun yazarlığımızın hem de alışlagelmiş oyunculuk biçemlerinin tıkanma noktasına yaklaştığı günümüzde, yazar-uygulayıcı birlikteliğinin –tiyatro tarihindeki örneklerde görüldüğü gibi– tiyatromuzda (yazarlık, sahneleme ve oyunculuk açısından) bir değişim-dönüşüm sağlama gücüne ulaşması umududur.

Kimi yazarların sahnelenmeyen oyunlarına ‘müşteri’ beklediği, kimi tiyatrocuların da sahnelemeye değer oyunlar arayıp bulamadığı bir sanat ikliminde, ‘yazar tiyatrosu’ yapanların çabası yabana atılamayacak düzeyde saygın ve değerlidir.

VI. BÖLÜM



BELGESEL OYUN/TİYATRO

Dostlar Tiyatrosu'nun 2007-2008 tiyatro döneminde sunduğu *Sivas '93* yapımı ile 'belgesel tiyatro' olgusu bir kez daha tiyatronuzun gündemine yerleştı. Oyunu yalnızca ve yalnızca 'belge'lere dayandırarak 'söz'e ve 'görüntü'ye döken Genco Erkal'ın metni ve bu metinden yola çıkarak sahnelediğı tiyatro olayı birçok ödüle değer bulundu ve yılın en çok izlenen oyunu olarak öne çıktı.

'Belgesel oyun' ya da 'belgesel tiyatro' kavramı ölkemiz için yabancı değil. 1960'lı, 70'li ve 80'li yıllarda, özellikle Dostlar Tiyatrosu ve AST tarafından onlarca 'belgesel tiyatro' örneğı sunuldu; bir bölümü de ödüllere değer bulundu. Dünyada ise belgesel tiyatro olgusu 20. yüzyılın başından bu yana gündemde. Metin And, *Dünya* gazetesinin Kitap Eki için kendisiyle 2007 yılında yaptığım bir söyleşide Meşrutiyet dönemindeki tiyatromuza değinirken 'belgesel' sözcüğünü hiç duraksamadan kullanmıştı. Tiyatroda yaşanan canlılık nedeniyle çok çarpıcı bulduğu bu dönem hakkında bakın And ne diyor: "...yazılan oyunların seyirciyle hemen buluşturulduğu bu coşkulu dönemde tiyatro yer yer belgesel nitelik taşıyor. Sözelimi, Enver Paşa, Cemal Paşa gibi dönemin büyük isimleri tiyatrodaki kendilerini seyretiliyorlar." (Yüksel, 2007b:12)

Başlangıcı 20. yüzyılın ikinci on yılına dayanan ve sinemanın belgesel anlamda kullanımıyla neredeyse yaşıt olan 'belgesel tiyatro', yaşanmış belirli bir olayın, olayla ilgili belgelerden yola çıkılarak oyunlaştırılmasını ve/ya da belgelerle desteklenerek sunulmasını içeren 'sahne olayı' anlamına geliyor. 'Belgesel' nitelik, anlatılan olayın, film,

slayt, fotoğraf, ses bandı, röportaj, yapılmış bir konuşma, gazete haberi, el ilanı, vb verilerle kurgulanmış olmasıyla oluşuyor.

Aziz Çalışlar'ın deyişiyle, "*Belgesel oyunlar, genellikle, konusunu önemli bir tarihsel ya da siyasal olaya dayandırıp araştırma ve soruşturma sürecini bir yöntem gibi kullanarak, bu olayların ardında yatan gerçekleri ortadan kaldırmaya, eleştirmeye, yorumlamaya, siyasal bir kanı uyandırmaya, kamuoyu vicdanını ve adaletini yansıtacak bir forum haline getirmeye çalışır.*" (Tiyatro Kavramları Sözlüğü. Mitos-Boyut, 1992:23) Çalışlar'ın, adı geçen metninde, belgesel oyunların yansız ve nesnel olmadığı, ünlü yazar Peter Weiss'ın deyişiyle 'ezilmişlerin ve mahkûm edilmişlerin' yanında yer aldığı da vurgulanıyor. (1992:24)

Sosyalist-devrimci 'duruş'un anlatımı olarak 'belge' kullanımı ilk kez Rusya'da ('Bolşeviklerin iktidara ilerleyişi sırasındaki olayların filme' alınması ve 'propaganda aracı olarak' kullanılmasıyla' – Bkz. 'belgesel sinema' *Ana Britannica*) gerçekleşmiştir. 'Belgesel tiyatro'nun kurumlaşmış bir tiyatro türü olarak ortaya çıkışı ise Alman yönetmen Erwin Piscator'un 1920'li yıllardaki çalışmalarıyla bağlantılıdır. Piscator *Politik Tiyatro* başlığını taşıyan ünlü kitabının sekizinci bölümünde, ilk belgesel oyunu olan "Trotz alledem'in (*Her Şeye Karşın*) oluşumunu ve sahneye çıkartılış sürecini ayrıntılı biçimde açıklarken, tiyatroda film kullanımına ilişkin olarak da şunları söyler:

Daha sonraları, bu düşünceyi Ruslardan aldığım sık sık öne sürüldü. Gerçekte ise o dönemlerde Sovyet sahnelerinde neler olduğu konusunda hiç bilgim yoktu. (...) gösteriler ve benzeri olaylar hakkında bize pek az şey ulaşıyordu. Çok sonra bile Rusların filmi benim düşüncelerimdekilerle aynı işleve sahip biçimde kullandıklarını duymadım. (...) burada öncülük sorunu yersizdir.' (*Politik Tiyatro*, 1985:113)

Ülkemizdeki –benim bilebildiğim– ilk yabancı belgesel tiyatro örneği 1965-66 döneminde İBŞT’de Beklan Algan’ın rejisiyle sahnelenen, Alman yazar Heiner Kipphardt’ın *Oppenheimer Olayı* başlıklı oyunudur. Ünlü atom bilgini Oppenheimer’in, insanlığın yazgısını sorumsuz devlet güçlerine teslim eden kişi olarak yargılandığı bu oyunun ardından *Suçsuzlar/Sacco ve Vanzetti* sahnelenmiştir. Sermet Çağan’ın kurduğu, Türkiye’nin ilk sendika tiyatrosu olan Türkiye Öğretmenler Sendikası Tiyatrosu (TÖST) tarafından, Çağan’ın sahne düzeniyle sunulan, yirmi yıl sonra da AST tarafından da Rutkay Aziz’in rejisiyle (1988) sahneye çıkartılan bu oyun, Amerikalı yazar Howard Fast’ın, ABD’nin Massachusetts eyaletinde, ‘anarşist’ oldukları düşünüldüğü için, bir cinayete karıştıkları savıyla –yedi yıl (1920-1927) süren bir mahkeme süreci sonunda– haksız yere idam edilen, İtalyan asıllı iki işçinin öyküsünü belgelerle destekleyerek dile getirdiği bir oyundur.

Ülkemizde sahneye çıkartılan belgesel nitelikli ilk yerli oyun Güngör Dilmen’in *İttihat ve Terakki*’sidir. Osmanlı İmparatorluğu’nun II. Meşrutiyet dönemine ve İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin başlıca kişilerinin oynadığı tarihsel rollere trajik ya da komik bakış açısından değil de belgesel bir gerçekçilikle ışık tutmayı amaçlayan bu oyun, bir bölümünü Dormen Tiyatrosu sanatçılarının oluşturduğu karma bir kadroyla, özel bir yapım olarak 1969’da sahnelenmişti.

Bu tarihlerden sonra ‘belgesel tiyatro’, politik tiyatronun önemli bir türü olarak popülerlik kazandı ve gerek çeviri, gerekse yerli ürünlerle 1990’lara dek gündemde kaldı. Politik tiyatro yapmakta olan toplulukların dağarlarından eksik etmediği bu tür oyunların en ünlülerinden biri Dostlar Tiyatrosu’nun sunduğu ilk belgesel sahne yapıtı olan *Rosenbergler Ölmemeli*’dir (1969-1970). Alain Decaux’un yazdığı, ABD’nin egemen güçlerince 20. yüzyılın ortasında işlenmiş en yüz kızartıcı insanlık suçlarından birini dile getiren oyun, McCarthy döneminde sürdürülen ‘insan avı’na kurban gitmiş iki onur-

lu insanın elektrik sandalyesinde noktalanın serüveninin aşamalarını anlatır. Oyun, Genco Erkal ve Ayla Algan'ın üstün yorumlarıyla sunulmuştu.

Yine Dostlar Tiyatrosu'nun bir sonraki dönemde sunduğu belgesel oyun ise Hans Magnus Enzensberger'in yazdığı *Havana Devrimi*'ydi. Küba Devrimi'ne son vermek ve Fidel Castro yönetimini devirmek için ABD tarafından 1961'de yapılan ve başarısızlıkla sonuçlanan Domuzlar Körfezi Çıkartması'nda görevlendirilmiş Kübalı karşıdevrimcilerin, Havana'da devrimci gazeteciler tarafından sorgulanışını dile getiren oyun, 12 Mart sıkıyönetimi tarafından 'sakıncalı' görülerek tatil edildikten sonra 1975'te yeniden sergilendi.

Dostlar Tiyatrosu, 1971-72 döneminde de Peter Weiss'ın ünlü *Soruşturma*'sını sahneledi. Topluluk sanatçıları ile Dostlar Tiyatrosu işçi kolunun ortak çalışmasının ürünü olan bu çalışmada, Hitler'in toplama kamplarında yapılan işkencelerin ve işlenen cinayetlerin sorumlusu binlerce kişiyi simgeleyen sanıkların sorgulanma süreci hızlı bir tablo akışı içinde sergileniyordu. Bu yapım daha sonraki yıllarda Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından da sahnelendi. Özel ve ödenekli tiyatrolar tarafından 1970'lerden bu yana birkaç kez sahnelenmiş bir başka ünlü belgesel oyun da yine Peter Weiss'ın yazdığı, Portekiz'in Angola'daki 'sömürgeci eylem'ini mikroskop altına alan, Can Yücel'in *Salozun Mavalı* başlığıyla çevirdiği metindir. Weiss'ın başyapıtı sayılan ve yazarın Fransız Devrimi'ni, Marat özelinde –Marquis de Sade'in tartışmacı olduğu bir ortamda– ameliyat masasına yatırdığı bir yarı-belgesel niteliği taşıyan *Marat/Sade* ise ülkemizde 1960'lı yılların sonlarından bu yana, atölye (LCC, 1968), İBBŞT ve üniversite tiyatrolarının sahnelerinde sıklıkla yer almıştır.

1970'li yıllardan başlayarak, yerli belgesel oyunların sık sık yazıldığı ve sahnelendiği görülüyor. Bu çalışmalardan en ünlüsü Ergin Orbey'in belgelerden düzenleyip sahneye aktardığı *Birinci Kurtuluş*'tür. Önce 1970-1971 tiyatro döneminde AST tarafından, daha sonra da çeşitli topluluklarca sahneye çıkartılan bu çalışmada, hız-

lı bir akış içinde, Türk Bağımsızlık Savaşı'nın aşamaları gösterilir. (Kurtuluş Savaşı ya da sonrasına ilişkin, ya da Mustafa Kemal Atatürk'ün bu çerçeveye içindeki konumunun işlendiği çeşitli oyunların 80'li ve 90'lı yıllarda da zaman zaman sahnelendiği görülmektedir. Ülker Köksal'ın, yazılışından yıllar sonra Devlet Tiyatroları'nca sahnelenen ve Kubilay Olayı'nı sahneye getiren *Karanlıkta İlk Işık* oyunu da bu tür metinlerdendir.)

Seyirciyle 1971'de buluşan bir belgesel tiyatro çalışması da *Alpagut Olayı*'dır. Bu oyun Dostlar Tiyatrosu işçi kolunda çalışanlar tarafından yazılmıştır. 1969'da Çorum-Alpagut'taki kömür ocaklarında yaşanmış bir işçi eylemini anlatan oyun, Haşmet Zeybek'in elinde ilk biçimini almış, sonra da işçi kolunun ortak çalışması olarak tamamlanmıştı. 1971'de ilk kez işçi-seyirciye sunulan bu çalışma, 1974-1975 döneminde Mehmet Akan'ın sahne düzeni ve Metin Deniz'in çevre tasarımıyla profesyonel sahneye çıkartıldı.

Orhan Asena'nın dramatik biçimde yazdığı, Şili devlet başkanı Allende'nin öldüğü günü anlatan *Şili'de Av* oyununun tarihsel gerçeklerle olan bağlantısının vurgulanması için, 1974'teki Dostlar Tiyatrosu yapımında, sahnede yer alacak olayların öncesini anlatan bir projeksiyon gösterimi kullanılmıştı.

Türkiye'nin içinde yaşamakta olduğu tarihsel süreçte yer alan toplumsal olguları irdeleme yolunda art arda belgesel yapıt üretilmekteydi artık. Dostlar Tiyatrosu dağarına *Sabotaj Oyunu*'nu da kattı. Macit Koper, 12 Mart döneminin, aralarında Atatürk Kültür Merkezi yangını olayının da yer aldığı 'sabotaj davaları'ndan yola çıkarak, bir oyun provası ortamı içinde yazdığı sahne metninde, nedeni açıklığa kavuşmamış her patlama ya da yangının sorumluluğunu işçiye ve öğrenciye yükleyen çarpık mantığı taşlamaktaydı. Genco Erkal'ın, seyirci koltuklarının üstünden aşırılmış bir 'uzatma sahne' yoluyla kotardığı sahne düzeniyle, görsel-işitsel açıdan da çarpıcı bir tiyatro olayı kotarılmıştı.

1976'da Ankara Çağdaş Sahne'de *Grev* sahnelendi. 1973 yılında Bursa'da bir otomotiv-montaj endüstrisi işyerinde başlatılan grevin tüm ayrıntılarının belgelerle değerlendirildiği bu yapıtı Nihat Asyalı kaleme almış, yazma sürecine Yusuf Dağüstün de katkıda bulunmuş, çalışma Yılmaz Onay'ın rejisiyle seyirciye sunulmuştu. Oyun, görevleri ve hakları yasalarla belirlenmiş sendikalı sanayi işçilerinin haklarını –1970'ler Türkiye'sinin koşulları içinde– yasalar çerçevesinde ne dereceye dek savunabildiğini tartışmaktaydı.

Toplumda yaşanmış gerçeklerin sahneye çıkarılmasının yaygın bir pratiğe dönüştüğü 1970'li yıllarda, AST'tan ayrılan Erkan Yücel'in kurduğu –turne düzeninde oyun sergileyen– Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu'nda (DAST) sahnelenen *Toprak* oyunu da belgesel tiyatro bağlamındaki değerlendirmelerden payını almıştı. Pazarcıklı köylülerin toprak ağaları karşısındaki mücadelesinin anlatıldığı oyunun içerdiği 'slogancı' öğeler kıyasıya eleştirilmiş, oyunun 'belgelere dayandırılmadığı için', 'gerçeği inandırıcı kılmaktan çok', anlatılan 'gerçeğin var olduğunu belirten şematik bir anlayış içinde yazılmış olduğu' öne sürülmüştü (Bkz. Yüksel, 2000b:39).

1976-1977 tiyatro döneminde Rana Cabbar'ın rejisiyle AST tarafından sahnelenen, Ömer Polat imzalı *804 İşçi* oyununda ise anlatılan 'yaşanmış' olay belgelerle sıkıca desteklenmekteydi. Irak Petrol Boru Hattı Döşeme işinde Mannesman Werke AG adını taşıyan çok uluslu firma için çalışan Türk işçilerinin –kendilerine öteki yabancı işçilerle aynı haklar sağlanmadığı için– 1975'te giriştikleri direnişin eleştirisini yapan yazar, olayları oluştururken bir gözlemci olarak yalnızca belgelenmiş gerçeklere dayanmış, kişileştirmelerde ise yazarlık hünerini kullanmıştı.

Aynı dönemde Dostlar Tiyatrosu'nda *Gün Dönerken* oyunu sergilenen Yavuzer Çetinkaya da belgelere dayandığı oyununu tıpkı Ömer Polat gibi yazarlık incelikleriyle cilalamıştı. Mehmet Akan'ın sahne düzeniyle sunulan oyun, Nazizm'in, Almanya'daki tırmanma

aşamasında, insanların yüreğine ‘uluslararası komünizm’ korkusu salmak için kotarılan Rayştæg Yangını ‘senaryosu’na ‘sanık’ olarak katıldığı Bulgar devrimci Dimitroff üstüne odaklanmıştı.

AST’ın unutulmaz yapımlarından *Sakıncalı Piyade*, Uğur Mumcu tarafından, 12 Mart süreci içinde –askerlik yaparken– gözlemlediği olayları içeren aynı isimli kitabından sahneye uyarlanmıştı. Yaşanmış gerçeklerin genel bir anlatıcı kullanımıyla tablolar biçiminde sunulduğu çalışma ilk kez 1977-1978 döneminde Rutkay Aziz’in rejisiyle sahneye çıkartıldı. Oyun, 1990’ların başında, Mumcu’nun ölümünden sonra bir kez daha sahnelendi. Son yıllarda ise yine sahnelerde yer alıyor...

AST’ın gündeminde, ‘belgesel’ niteliği, sahnede belge kullanımından çok, yaşanmış olayların yapay bir olay dizisi içinde eritilmeden sunulmuş olmasıyla belirlenen oyunlar da vardı. 1984-1985 döneminde Faruk Erem’in, mesleğinin çeşitli aşamalarında gözlemleyip bire bir yansıttığı olayları içeren *Bir Ceza Avukatının Anıları* kitabının uyarlaması yapılacak, Rutkay Aziz’in sahnelediği çalışma büyük yankı uyandıracaktı.

Yazarlarının anılarını dile getiren tüm sahne çalışmalarının ‘belgesel tiyatro’ anlayışı içinde eritildiği düşünülmesin. Örnek olarak sunulan ‘yaşanmış anılara dayandırılmış’ sahne metinlerinin, kurgu oluşturulurken, oyun yazarının yaratıcı imgelemine düşük dozda kullanmış olduğu örnekler arasından seçildiği gözden kaçırılmamalı. Bu bağlamda, Erhan Bener’in kendi anı kitabı *Bürokratlar*’dan oyunlaştırdığı ve 1983-1984 tiyatro döneminde Ankara Halk Tiyatrosu (AHT) topluluğunca Orhan Erçin’in rejisiyle, aynı başlıkla sunulan, Bener’i Erkan Yücel’in canlandırdığı çalışmayı da anmak gerekli.

1995-1996 tiyatro döneminde Ankara Ekin Tiyatrosu tarafından Rüştü Asyalı’nın rejisiyle sahnelenen ve Haluk Işık’a 1989’da Salihli Oyun Yarışması En İyi Oyun Ödülü’nü kazandırmış olan *Külrengi Sabahlar*’a değinmeden de geçmek olmaz. 12 Eylül dönemi he-

nüz noktalanmadan yazılmış olan bu oyunda yer, zaman ve kişilerin özel isimleri belirlenmiş olmasa bile, ay ve gün olarak verilen tarihler, canlandırılan olayın Türkiye’de bu dönemde yaşanmış ve belgelenmiş gerçekleri bire bir dile getirdiğini gösteriyor. 18 Eylül’de –‘demokrasiyi rayına oturtmak’ için müdahalede bulunmuş askeri yönetimin ilk günlerinde– başlayan olaylar 13 Aralık’ta sona erer oyunda. Bir inzibat erini öldürdüğü savıyla yargılanan ‘on yedi’ ya-şındaki ‘gösterici’ gencin idam edildiği tarihtir bu... Yazar Işık’ın yirmi yıl önce tiyatrodan yapmayı göze aldığı bu hesaplaşmanın toplumca yapılmasının ne denli geciktiğinin altını daha çok çizmek gerekli mi?

Işık’ın oyunu ‘hüzünlü’ bir ‘geriye bakış’tı 1990’lı yıllarda. Daha sonra, Metin Balay’ın yazıp AST’ta sahnelediği *Deniz Diye Bir Delikanlı* başlıklı oyunda Deniz Gezmiş’in yaşamı yarı kurmaca/yarı belgesel bir yaklaşımla irdelenirken, aynı hüzünlü geriye bakış söz konusudur. Tıpkı 2002’de Ali Berktaş’ın kaleminden çıkan –Rutkay Aziz’in sahneleyip Sabahattin Ali’yi canlandırdığı– *Benim Meskenim Dağlardır* oyununda, ünlü yazarın 1940’lı ve 50’li yılların Türkiye-si’ndeki toplumsal/politik duruşunun ve gizemi tam açıklanmamış ölümünün bir kez daha gündeme taşınışında olduğu gibi. Tıpkı Genco Erkal’ın *Sivas ‘93’te* kotardığı ‘geriye bakış’ gibi... Aynı yaklaşım, *Simurg* oyununda Sivas olayını canlandırmış olan genç yazar Serdar Doğan’ın, 1978’deki Maraş olaylarının 30. yılında yazdığı, Canlar Tiyatrosu tarafından 2008 güzünde sahnelenen *Yangın Yeri Maraş* oyununda da kullanıldı.

Cuma Boynuvara ise belgesel ağırlıklı oyunlarında yabancı kültürlerde oluşmuş izlekleri kucaklamayı seçiyor. İlk kez 2001 yılında Zafer Diper tarafından Bizim Tiyatro yapımı olarak sunulan *Ölüm Uykundaydı*, bir Güney Amerika ülkesinde dört aydının bir hapis-hane hücresinde işkenceye, baskılara karşı verdikleri savaşı anlatırken, 2010’da İzmir Devlet Tiyatrosu’nun sunduğu *Yoksun*, açlıktan ölmek üzere olan bir Afrikalı çocuğu ve onu parçalayıp ye-

mek için ölmesini bekleyen akbabanın oluşturduğu görüntüyü 'Ak-baba ve Çocuk' başlıklı fotoğrafıyla ölümsüzleştiren, bu yapıtıyla 1994'te Pulitzer Ödülü alan ve kısa bir süre sonra intihar eden Kevin Carter'ı inceliyor.

Belgesel oyunların sahnelenme aşamasında 'belge' niteliğindeki görsel-işitsel malzemenin kullanılmasına genellikle özen gösterildiği görülüyor. Ne ki, 'belgesel' öğelerin sahne anlatımının estetik yapısını, içerik bağlamında amaçladığı vurguyu ve oyunun genel akışını belirleyen güçlü 'dramatik araçlar' olarak kullanılması için yalnız metnin yazılma aşamasında değil, oyun sahnelenirken de yaratıcı çalışmalar yapılması gerekli. Bir başka deyişle, 'belgesel tiyatro' olgusu, sahnede özgün buluşlara yönelen bir deneysellik, özgün bir sahne dili arayışı da içeriyor. Bu nedenle de, tiyatrodaki yeni biçimler yaratma doğrultusunda 'öncü' bir özellik taşıyor.

Genco Erkal'ın 'Dostlar Tiyatrosu'nun Belgesel Yolculuğu' (2008:180-166) başlıklı makalesinde, Dostlar Tiyatrosu'nun belgesel oyun çalışmalarında gerek metin oluşturulurken, gerekse sahnelenirken yapılan araştırmaların ve harcanan çabanın çok sayıda örnekle altı çizilmiş. Erkal, yazarının bir aile dramı çerçevesi içinde biçimlendirdiği *Rosenbergler Ölmemeli* oyununun politik boyutlarını, sahne olayına ekledikleri TV haberleri, Senatör McCarthy'nin konuşmaları ve projeksiyonla yansıtılan fotoğraflarla nasıl vurgulama yoluna gittiklerini anlatıyor. *Havana Duruşması* sahnelenirken fonda gerçekten yaşanmış olayları gösteren 16 mm'lik sinema filmi kullanılmış. *Soruşturma*'da ise sahnede sorgulanan Nazi sanıklarının gerçek görüntüleri ve Auschwitz'de çekilmiş 'cehennem' fotoğrafları ile *Sıradan Faşizm* filminin kimi kareleri değerlendirilmiş, *Gün Dönerken*'de ise film görüntüleri yanında, 'anlatıcı' olarak bir kabare şarkıcısı eklenmiş oyuna. *Sivas '93* metni oyunculara baştan sona eşlik eden -hareketli görüntülerden ve fotoğraflardan oluşmuş- bir belgesel film ile koştur düzlemde akıtılmış sah-

neden. Bir başka deyişle, yazılı metin yanında, bir de hareketli görsel metin oluşturulmuş ve bu iki metin birbirine kurgulanmış. Bunca inceliğin üstüne, bir de oyunu baştan sona sarıp sarmalayan Fazıl Say müziği... Erkal, 2008-2009 tiyatro döneminde sahneleyip sunduğu, Howard Zinn'in –belgesel bir metin olmayı amaçlamayan– *Marx'ın Dönüşü* oyununda da, 2009-2010 döneminin *Kerem Gibi*'sinde de, sahnede tek bir oyuncunun dile getirdiği anıların yaşanmışlığını görsel anlamda pekiştirmek için, oyun boyunca fon perdesinden sürekli olarak akan çok özel fotoğraflar ve film çekimleri kullanmaktadır.

Belgesel tiyatro uygulamalarında, 1984'te David W. Rinsels'in –insan hakları savunucusu– Amerikalı avukat Clarence Darrow'un yaşantılarını dile getiren *Savunma* oyununu ve 1997'de *Nutuk*'u tek kişilik gösteriler olarak sunan Müşfik Kenter ise sunumlarında görsel ya da işitsel düzeyde belge kullanmamıştır.

Tiyatromuzda gelenekleşmişliğinin izlerini sürmeye çalıştığımız 'belgesel oyun' anlayışındaki ürünlerin sürmesinin önemini göz ardı edebilir miyiz?

VII. BÖLÜM



MÜZİKLİ TİYATROMUZ

Seyirlik geleneğimizde müzik, özellikle şarkı ve dans eşliğinde her zaman gösteriyle iç içe olmuştur. Türküler ve halk dansları kültürümüzdeki 'köylü seyirlik oyunları' geleneği içinde sıkça kullanılan öğelerdir. Karagöz'de, Hacıvat'ın girişiyle oluşan müzikal atmosfer, tef, düdük gibi çalgıların eşliği ya da bu çalgılarla yapılan ses efektleri, vazgeçilmez 'tip'lerden 'çengi'nin varlığı, ortaoyunu ve meddah gösterilerinin, şarkı, türkü ve/ya da dans yoluyla renklendirilmesi, popüler halk tiyatromuzun çekiciliğini artıran özelliklerdir.

Batı kaynaklı 'müzikli tiyatro' geleneği ile de en az 200 yıl önce tanışmış olmalıyız. Metin And –çeşitli yapıtlarında– Tanzimat öncesinde, en azından İstanbul'da, yabancı toplulukların 'opera' temsilleri verdiğini belgelere dayanarak dile getiriyor. (Bkz. *Türkiye'de İtalyan Sahnesi – İtalyan Sahnesinde Türkiye*, 1989.) Tanzimat döneminde ise, tiyatro yapılarının sayısının artmasıyla, İstanbul ve İzmir'e çeşitli ülkelerden opera ve bale topluluklarının geldiği, dahası, ülkemizde de yabancı kökenli sanatçılara ısmarlanmış opera yapıtlarının yazıldığı ve sahnelendiği biliniyor. Sözelimi, 1854'te Naim Tiyatrosu'nda Ermenice olarak oynanmış, Sarafim Manasse'nin yazdığı *Değirmencinin Kızı* adlı müzikli oyun, daha sonra Türk topluluklarının en çok oynadığı yapıtlardan biri olmuş. Yazılan ilk Türkçe oyunlar arasında ise Hayrullah Efendi'nin 1844'te kaleme aldığı *İbrahim'i Gülşeni* adlı opera librettosunun adı geçiyor. (Bkz. And, 1970:132-135, 138-148, 227-230, 321-325)

1870 yılında Ermeni kökenli tiyatro adamı Güllü Agop'a Osmanlı devleti tarafından tanınan on yıllık –Türkçe tiyatro yapma imtiyazı olarak tanımlanabilecek– ‘ayrıcalık’ kapsamında müzikli tiyatronun yer almamasına karşın, bu dönemde Osmanlı Tiyatrosu tarafından çok sayıda ‘şarkılı ve müzikli’ oyunun sahnelenmiş olması, müzikli tiyatronun halk tarafından çok tutulduğunu göstermektedir. Bu dönemde Güllü Agop’un en büyük rakibi, 1974’te Opera Tiyatrosu’nu kuran besteci Dikran Çuhacıyan’dı. (20. yüzyılın ilk otuz yılında da popülerliğini sürdürecektir olan, ezgileri bugün de dillerde dolaşan, ‘operet’ olarak tanımlanabilecek *Leblebici Horhor* adlı yapıtın Çuhacıyan’ın bestesi olduğunu da belirtelim.) Güllü Agop ve Çuhacıyan arasındaki yarışma 19. yüzyılın sonuna doğru müzikli oyun gösterilerinde önemli bir artış yaratmıştı. Müzikli oyun sahneleyen birçok topluluk içinde, Küçük İsmail Efendi’nin Temaşa-hane-i Osmani Kumpanyası ile ünlü Mardiras Mınakyan’ın tiyatrosu da bulunmaktadır. (Bkz. And, 1970:137, 321-325)

Meşrutiyet döneminde daha da büyük bir ivme kazanan müzikli oyunların oluşumuna yerli yazarların ve bestecilerin katkısı artmıştır. Bir yandan hem metin yazarı hem de besteci olarak ünlü *Ayşe* operetine imzasını atmış olan Muhlis Sabahattin gibi besteciler Batı geleneği doğrultusunda yapıtlar üretirken, bir yandan da İstanbul Operet Heyeti, geleneksel tiyatromuzun müzikal özelliklerine dönüş yapmıştır. (Bu özellikler, Direklerarası’ndaki gösterilerde, yazılı metne dayalı yapıtları doğaçlama yoluyla geleneksel biçimde sunan ‘tuluat tiyatrosu’ ile ‘kanto’ gösterilerinin yan yana yer almasıyla, zaten –bir anlamda– sürmekteydi.) Musahipzade Celal, seyirlik geleneğimizle Avrupa komedisi anlayışının iç içe değerlendirildiği yapıtlarıyla, yerli konuları ve Türk müziğini buluşturan bu topluluğa en çok katkıda bulunmuş oyun yazarımızdır. (Bkz. And, 1970:227-230)

Cumhuriyet döneminin ilk otuz yılı içinde de sayıları yüze yaklaşan operet sahnelenmiştir. Önde gelen isimler Muhlis Sabahattin ve Cemal Sahir’dir. Onların katkılarına ek olarak birçok yeni top-

luluk da kurulmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında, Şark Opereti, Hâle Opereti, Cumhuriyet Opereti, Gülriz Sururi'nin sanatçı annesi 'ilk Türk primadonnası' olarak anılan Suzan Lütfullah'ın ve babası Lütfullah Sururi'nin de sahneye çıktığı Süreyya Opereti (İstanbul'un Kadıköy semtindeki, kısa süre önce yenilenerek özgün işlevine kavuşturulan eski Süreyya Sineması), Şehir Opereti ve bir dolu başka topluluk vardı. Bir süre sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun da operet çalışmalarına başladığı görülüyor. Muhlis Sabahattin ile birlikte en başarılı operet bestecilerimiz arasında ön sırada yer alan Cemal Reşit Rey'in, metinlerini ağabeyi Ekrem Reşit Rey'in yazdığı birçok yapıtı (*Saz Caz, Deli Dolu, Maskara ve Lüküs Hayat*) 1930'lu yıllarda İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda art arda sahnelenmişti. (Bkz. And, 1970:321-326) *Lüküs Hayat*, ilk sahnelenişinden 51 yıl sonra, 1984-85 döneminde aynı tiyatrodaki Haldun Dormen tarafından sahnelendiğinde öyle başarılı olmuştur ki, oyunun ilk sahnelendiği yılların Hazım Körmükçü, Vasfi Rıza Zobu, Bedia Muvahhit, Muammer Karaca, Halide Pişkin, Semiha Berksoy kadrolu 'unutulmaz' yapımına yeni bir 'unutulmaz' yapım eklemiş, yeni *Lüküs Hayat*, Zihni Göktay'lı, –birkaç yıl önce yitirdiğimiz– Suna Pekuysal'lı, Sezai Altekin'li kadrosuyla izlenme rekorları kırarak 2000'li yıllara uzanmış, günümüzün genç kuşağını da seyircileri arasına katmıştır.

Operet toplulukları sürekli olarak yeni isimler altında birleşip bir ayrılırken (sözelimi Ses Opereti, önce Yeni Ses, sonra da Şen Ses adını alırken) operet yapımları da çeşitlenerek sürüyordu. Tiyatro bağlamında bir dolu yeni oluşumun gerçekleştiği 1960'lı yıllar ise müzikli tiyatrodaki iki farklı olguya tanıklık edecekti. Bunlardan biri, Batı sahnelerinde ünlenmiş çağdaş müzikallerin sahnelenmesi ve bu biçimde yerli yapıtlar üretilmesi, öteki de seyirlik geleneğimiz ile Brecht'in estirdiği 'epik'/'göstermecî' tiyatro rüzgârının etkilerini birleştirerek, toplumsal eleştiriye/taşlamaya yönelen 'müzikli tiyatro' anlayışının yeşermesiydi.

Çağdaş 'Batı müzikali' biçiminin 1960'lardaki ilk parlak yansıması Dormen Tiyatrosu'nda Haldun Dormen tarafından sahnelenen *Tatlı İrma* olmuş, başrole çıkan Gülriz Sururi 'müzikal sanatçısı' olarak yıldızlaşmıştı. Aynı yıllarda, Ankara Devlet Tiyatrosu da 'müzikal' yapımlarına başlayacak, *Öp Beni Kate*, *My Fair Lady*, *Mançalı Don Kişot* yapımlarında Ayten Gökçer ve Cüneyt Gökçer şık yorumlarıyla seyircileri büyüleyecek, Devlet Tiyatrosu dağarına –yine Cüneyt Gökçer'in unutulmaz yorumuyla sunulan– *Damdaki Kemancı* ve başka müzikaller de eklenecekti. Öte yandan, Dormen Tiyatrosu da müzikal eylemini ünlü Amerikan müzikali *Pasifik Şarkısı* ve Turgut Özakman'ın yazdığı *Bulvar* ile sürdürüp Erol Günaydın'ın yazıp Cemal Reşit Rey'in bestelediği *Yaygara 70*'e ulaşacaktı.

Brecht'in 'toplumcu içerikli' epik-müzikal anlayışının ilk örneğini 1960'lı yıllarda *Üç Kuruşluk Opera* ile Kent Oyuncuları vermişti. Bu yapımın hemen arkasından ise tiyatromuzda önemli bir çizgi oluşturarak günümüze ulaşan toplumsal içerikli müzikli oyunlar art arda gündeme gelmeye başladı. Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu'nun 1964 yapımı *Keşanlı Ali Destanı*, yalnız yazarı Haldun Taner ve bestecisi Yalçın Tura'nın değil, yapımda görev alan pek çok ünlü sanatçının katkısıyla tiyatro tarihimize geçti. Genco Erkal'ın yönettiği ve İzmirli Nuri'yi yansıladığı oyunda Zilha'yı Gülriz Sururi, Ali'yi Engin Cezzar oynuyordu. Operet yıllarının yıldızlarından, ilk Türk operası *Özsoy*'da ve başka bir dolu operada oynamış olan büyük sanatçı Semiha Berksoy da, *Keşanlı Ali Destanı*'nın ünlü Şerif Abla rolünü yorumluyor, böylece sanat gücünü 'müzikli oyun' tarihimizde yer alan belli başlı bütün türlerde ortaya koymuş oluyordu. Toplumsal içerikli müzikli oyunlar, Taner'in *Zilli Zarife*, Özakman'ın *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Bir Şehnaz Oyun*, Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur*, Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya* ve *Rumuz Gongagül* oyunları, Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, Sait Hopsait gibi 'çalgılı-şarkılı' oyunları 1970'li yılları da aşacak, toplumsal eleştiri dozu azaltılmış başka yapıtlar yoluyla günümüze ulaşacaktı.

1960'lı yılların ortalarında gündeme gelen kabare tiyatrosu da 'müzikli oyun' çizgisini sürdürmekteydi. Bu dönem tiyatrosunun müziklerinde Arif Erkin'in büyük emeği olduğunu da belirtelim. 1975-1976 tiyatro döneminde Dostlar Tiyatrosu'nca Mehmet Akan'ın reji ve koreografisiyle, Arif Erkin'in müzik yönetimiyle sahneye çıkarılan *Ezenler, Ezilenler, Başkaldıranlar* başlıklı 'müzik-tiyatro' uyarlaması Türk tiyatrosunun 'toplumsal içerikli müzikli oyun' deneyimini örnekleyen bir 'seçki' niteliği taşır. Bu çalışmada yerli bestecilerimizin 1960'lı ve 70'li yıllarda yazmış oldukları toplumcu şarkılara Brecht şarkıları da eklenmiştir. Yalçın Tura'nın *Keşanlı Ali Destanı* ve *Nafile Dünya*, Cenan Akın'ın *Karagöz'ün Berberliği* (Aziz Nesin), Sarper Özsan'ın *Ana* (Bertol Brecht) ve *Asiye Nasıl Kurtulur*, Arif Erkin'in *Azizname*, *Abdülcanbaz* ve *Ah Biz Eşşekler* (Aziz Nesin), *Zilli Zarife*, *Analık Davası* (Brecht-Mehmet Akan), *Ha Me Ka - Ha He Pe* (Ali Tahsin) oyunları için yaptıkları şarkılarla, Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal* oyununu sarıp sarmalayan türküleri, Kurt Weill'in *Üç Kuruşluk Opera*'ya yazdığı açılış ve final şarkılarıyla buluşturan bu çarpıcı gösteri, tiyatrodaki şarkı kullanımını, içeriği biçimlendiren işlevsel bir öge olarak değerlendirmiş olan Brecht'çe yaklaşımın üstün düzeyde bir yansıması olarak belleklere yer etmiştir. Canlı ve mikrofonsuz olarak sunulan gösterinin başarısını perçinleyen bir etmen de, şarkılara piyanosuyla eşlik eden, bir anlamda gösterinin akış tutumunu belirleyen, Dostlar Tiyatrosu üyesi –artık Kıbrıs'a yerleşmiş olan– Deniz Çakır'ın ustalıkla performansıdır.

Brecht şarkıları, 1980'lerden günümüze uzanan zaman dilimi içinde, Dostlar Tiyatrosu'nca *Brecht Kabare* ve *Ben, Bertolt Brecht* başlıkları altında iki kez sahnelendi. Zeliha Berksoy – Genco Erkal ikilisinin sunduğu bu çalışmanın kaset kaydı da yapıp piyasaya çıkarıldı. Zeliha Berksoy, 1998-1999 döneminde Genco Erkal'ın uyarlayıp sahnelediği *Yosma* ile bir kez daha müzikli bir Brecht gösterisi sergiliyordu. Brecht şarkıları içeren bir başka bir çalışma da

2008'de Tiyatro Pera tarafından, Nesrin Kazankaya'nın uyarlaması ve sahne düzeniyle gerçekleştirilen *Rahat Yaşamaya Övgü*'dür.

Gülriiz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu'nun tiyatro eylemi farklı türlerdeki oyunlar yanında müzikli yapıtlar da içeriyordu. *Keşanlı Ali*'den sonra *Zilli Zarife*, Refik Erduran'ın yazdığı *Direklerarası*, bir kez daha *Tatlı İrma*, 1960'lı yıllarda dünyayı sarsan *Hair*, Engin Cezzar'ın, öykünün dile geldiği çeşitli metinleri değerlendirerek uyarladığı ve sahnelediği –ABD'de filmi de yapılmış olan– *Kabare* ve Başar Sabuncu'nun, ünlü Fransız şarkıcı Edith Piaf'ın yaşam öyküsünden yola çıkarak yazdığı *Kaldırım Serçesi*, Gülriiz Sururi'nin 'müzikal' oyunculuğundaki çeşitliliğin örneklerini sergilemektedir.

Yapım bedellerinin başa çıkılmaz boyutlara gelmesi nedeniyle, son otuz yıl içinde çok sık 'müzikal' sahnelendiği söylenemez. Yine de İBBŞT'de, *Lüküs Hayat* yanında, *Kuşlar* ve uzun süre gündemde kalan *Evita*, Ferhan Şensoy'un yönettiği –Zeliha Berksoy'lu– *Keşanlı Ali Destanı*, 2009'da Yücel Erten'in –doğrudan doğruya Joe Masteroff'un müzikal metnini değerlendirdiği– *Kabare* İBBŞT yapımı olarak sunuluyor. (Aynı tiyatrodaki birkaç yıl önce yine Erten'in sahnelediği *Keşanlı Ali Destanı* ise, DT'nin çeşitli sahnelerinde –ilk olarak 1984'te Erten'in rejisiyle– birkaç kez yer almıştı.) Tiyatro Stüdyosu'nda, yine Erten'in sahnelemesiyle –Zuhal Olcay'ın, Haluk Bilginer'in, aynı zamanda oyunun çevirmeni Ahmet Levendoğlu'nun, Jülide Kural'ın, Derya Alabora'nın oyunculuk katkılarıyla 1991'de sunulan bir müzikal de Willy Russell'ın *Kan Kardeşler*'idir. 1980'li yılların en çok ses getiren müzikal çalışmaları ise Egemen Bostancı'nın yapımcılığını üstlendiği, Ayten Gökçer'in yorumuyla büyük popülerlik kazanan, müziğini Atilla Özdemiroğlu'nun yaptığı, Sadık Şendil'in *Yedi Kocalı Hürmüz*'ü ile Haldun Dormen'in yazdığı ve müziğini Melih Kibar'ın yaptığı, başrollerini Nevra Serezli ile Erol Evgin'in oynadığı *Hisseli Harikalar Kumpanyası* olmuştur. Sadık Şendil'in, tadını geleneksel tiyatromuzla olan 'dirsek teması'ndan

alan bir başka oyunu da –müziğini Cem İdiz’in yaptığı– *Kanlı Nigar*’dır. Tiyatromuzun 1960’lı ve 70’li yıllarına damgasını vurmuş olan, seyirlik geleneğimizin örgelerinin kullanıldığı, toplumsal içerikli müzikli oyunlardan farklı olarak, yalnızca ‘eğlendirmeyi’ amaçlayan *Yedi Kocalı Hürmüz* ve *Kanlı Nigar* gibi oyunların son yıllarda ödenekli tiyatrolarımızın ‘vazgeçilmezler’i arasına girmiş olduğu ve sürekli olarak sahnelendiği görülmektedir. Egemen Bostancı yapımlarının sahnelenmiş olduğu Şan Sineması’nın, ‘esrarı henüz tam çözülmemiş’ bir nedenle yandığı günlerde, Ferhan Şensoy’un, 1980’ler piyasasını sarıveren ‘müzikal’ anlayışına ‘nazire’ olarak, aynı salonda *Muzır Müzikal* oyununu sergilemekte olduğunu da anımsayalım.

Yeni müzikli oyunların yazılması ve özellikle İstanbul’da ‘medyatik’ sanatçıların bir araya getirildiği özel yapımlarla sahnelenmesi sürüyor. Ne ki aralarında uzun soluklu olanı yok gibi. Suat Derviş’in *Fosforlu Cevriye* başlıklı ünlü yapıtından, Gülriz Sururi’nin 2008’de uyarlayıp sahnelediği, Atilla Özdemiroğlu’nun besteleriyle ‘müzikli oyun’ dağarımıza katılan, Ankara Devlet Tiyatrosu yapımı, aynı başlığı taşıyan müzikli oyun 2010-2011 tiyatro döneminde de sürerken, Ankara DT 2009-2010 döneminde Nihat Asyalı’nın yazdığı, müziğini Cem İdiz’in yaptığı *Rab Şeytana Dedi ki* oyunu ile yeni bir müzikal yapım daha sundu. Oyun Atölyesi’nin yine aynı dönemde Kemal Aydoğan’ın uyarlaması ve sahne düzeni ile sunduğu, başrolü Haluk Bilginer’in oynadığı ‘7’ *Shakespeare Müzikali* ise besteci Tolga Çebi’nin parlak düzenlemesiyle müzikli tiyatromuza katkı oluşturuyor. Her üç yapımın da canlı orkestra eşliğinde gerçekleştirilmiş olması sevindirici.

Türk tiyatrosunda müzikli oyun türünün özel bir yeri var. Doğru çalışılmış, özenli yapımların seyirciyle buluşma olasılığı çok yüksek...

VIII. BÖLÜM



DEVLET TİYATROLARI: ZORUNLU VE SORUNLU

Devlet Tiyatroları Ekim 2009'da 60. yılını kutlarken, 2009-2010 tiyatro dönemini daha önce sahnelenmemiş yerli oyunların 'dünya prömiyeri' niteliği taşıyan ilk yapımlarıyla açtı. Ülke düzeyinde Ekim ayı içinde dünya prömiyeri yapan, ya da DT yapımı olarak ilk kez sahneye çıkartılan otuz dolayında yerli oyun gündemdeydi. Bunun yanında, 60. yılın kutlandığı tiyatro dönemi boyunca, '60 yılda 60 sahne' hedefine ulaşılmaya çalışıldığı gibi, DT sahnelerine ilk kez çıkacak yerli oyunların sayısının altmışı bulması da amaçlandı.

Altmış yılda ülke düzeyinde kurulmuş altmış sahneye ulaşılma çabası, parmak hesabına göre her yıla bir sahne düştüğünü gösteriyor. Oysa, böylesine düzgün görünüşlü bir dağılım söz konusu değil. Dahası, DT'nin sahne sayısı arttıkça Türkiye'deki il sayısı da artıyor. Bu durumda her ilde yalnızca bir DT sahnesi kurulması bile 'düş' düzeyinde kalacağı benziyor.

Devlet Tiyatroları, sıkça el değiştiren 'siyasal erk'in etkisini bütünüyle sıfırlayamadan, inişli çıkışlı bir yolda yavaşça ilerlerken, III. Bölüm'de de değinildiği gibi, sanat terazisinin 'nitelik' ve 'nicelik' kriterlerini dengede tutmada hep zorlandı. Oyun dağılımı açısından da çoğunlukla özel tiyatroların gerisinde kaldı. Özel tiyatrolar ilk Brecht oyunlarını 1960'lı yıllarda sunarken, DT'de ilk Brecht oyunu (Yücel Erten'in rejisiyle *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*) 1979 yılının sonunda sahnelenebildi. Diyelim ki Muhsin Ertuğrul'un 1950'de İstanbul'da özel tiyatro olarak kurduğu Küçük Sahne'nin ilk oyunu *Godot'yu Beklerken* tiyatroyu geniş seyirci kitlelerine sevdirmeyi amaçlayan DT'nin ilk yılları için uygun bir seçim olmayabilirdi. Yine de

Beckett'in bu başyapıtının AST'nin 1963 ve 1966'daki iki yapımından sonra, DT sahnelerine ilk kez çıkartılması için 1980'lerin ortalarının beklenmesi de açıklanabilir gibi değildir. Geçtik Beckett'ten, Haldun Taner'in 1964'te Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu yapımı olarak gün yüzüne çıkan ve kısa zamanda yurtdışında da sahnelenen, günümüzün popüler yerli klasiklerinden *Keşanlı Ali Destanı* DT sahnelerine ancak 1984'te ulaşabilmişti. Ya Turgut Özakman'ın ilk yapımlarını 1980'lerde özel tiyatroların üstlendiği, *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Bir Şehnaz Oyun* gibi popüler oyunlarının DT tarafından geniş seyirci kitleleriyle buluşturulmasının yıllarca geciktirilmesine ne demeli! Geçen altmış yıllık zaman içinde, dünya klasiklerinin sahnelenmesi görevinin yalnızca ikincil düzeyde önemsenmesi, ortaya çıkan çalışmaların da nitelik açısından yeterli olmayışına karşın, tecimsel tiyatroların yapımlarıyla dünya düzeyinde doluşan 'sürüm oyunu' denebilecek bulvar güldürüsü ya da fars türlerindeki 'eğlencelik'lerin DT sahnelerinden eksik olmayışı da, bu kuruca yöneltilen eleştiriler arasında sürüp gidiyor.

Yine de Devlet Tiyatroları'nın altmış yıllık öyküsü tiyatro tarihimizin akışını belirlemede birincil düzeyde rol oynuyor. Günahların ve sevapların iç içe geçtiği bir 'genel müdürlükler' öyküsü bu...

Temel sorun kurumun yapılandırılma biçimindedir. 1949'da çıkartılan özel yasayla 'tüzel' kişiliğe sahip bir kurum olarak belirlenen ve asal kadrosunu 'bürokratlar'ın değil, 'sanatçı'ların oluşturduğu DT'nin, bir bakanlığa 'genel müdürlük' olarak bağlanmasındaki yapaylık, kurumun tarihi boyunca 'bunalım' yaratmıştır. Bu nedenle, DT genel müdürünü değiştirmek, herhangi bir genel müdürü değiştirmeye benzememektedir.

Devlet Tiyatrosu 10 Haziran 1949 tarih ve 5441 sayılı yasayla Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak kurulmuştu. Altmış yıllık tarihi içinde bağlı olduğu bakanlıklar değişecek, ancak kurum bir bakanlığın genel müdürlüğü olmanın ötesine bir türlü ulaşamayacaktı.

İlk gösterilere 1 Ekim 1949'da Büyük Tiyatro'da başlayan kurumun sanatçıların, Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi'nin sekiz yıl süren etkinlikleri göz önüne alındığında, uzunca bir hazırlık döneminden geçtiği görülüyor. Bu hazırlık döneminin ilk alt yılı Carl Ebert'in, son iki yılı da Muhsin Ertuğrul'un yönetimi altında geçmişti. 1947 güzünde Muhsin Ertuğrul'un çabalarıyla sürekli bir gösteri salonu biçimine sokulan Küçük Tiyatro'da, Tatbikat Sahnesi sanatçıları ilk kez oyunlarını sürekli olarak sergileme olanağını bulmuşlardı.

Küçük Tiyatro'nun 60. yıldönümü 2007'de, 1947'deki 'ilk oyun' olan Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* yapıtının yeni bir yapıyla kutlandı. Küçük Tiyatro, Türk tiyatro tarihi açısından olduğu denli, dört kuşaktan seyircisi için de önemli bir uzamdır. Sözelimi, aşağıdaki satırlarda yer alan benim yaşantımdaki yeri...

Ankaralı büyüklerimizin anlatmayı sevdiği bir öykücük vardır. İçinde –daha sonra– Küçük Tiyatro'nun da yer alacağı bina yapılırken, yerden yüksek bir noktada çalışan bir işçi dengesini yitirip aşağıya yuvarlanmış. Ama henüz eceli gelmemişmiş. O sırada yoldan geçmekte olan bir hamalın sırtındaki küfeye düşürmüştü. Hamalcık ölmüş, işçi yaşamayı sürdürmüştü.

Belli ki 'efsunlu' bir mekânmış orası, daha yapılması bile bitmeden önce. Tüm tiyatro mekânları gibi...

Ankaralı değilim. Olsam da yaşam yetmezdi Küçük Tiyatro'nun açılışına tanıklık etmeye ya da 'açılış' oyunu olan, Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* adlı yapıtını izlemeye. Yine de Küçük Tiyatro ile birlikte yaşadık ve yaşlandık sayılır. (Yüksel, 2007a:79)

İlk tanışmamız 1950'li yılların sonlarına doğru olmalı. Devlet Tiyatrosu'nun 'yükseliş dönemi'nin başlangıcındayız. Büyük Tiyatro'daki opera galalarında tuvalet ve smokin giyildiği, balkona iki yandan çıkan merdivenlerde poz verilip fotoğraf çektiirildiği yıllar. Bir Ankara gezisi sırasında Büyük Tiyatro'da *Aida*'yı izlediğimi net olarak anımsıyorum. (Örneke, zamanın 'prima donna'larından, Efe

ve Ege Aydan'ın anneleri, *Kaynanalar* dizisinin Tijen'i, soprano Sevdâ Aydan'ın bugün 'sıfır beden' olarak nitelendirilen incecikliğini sarmalamış uçuk sarı renkli tuvaletiyle sunduğu hoş görüntüyü.) Ancak, aynı günlerde Küçük Tiyatro'da ilk izlediğim oyunu bir türlü çıkartamıyorum. Ama o zamanki kendine özgü loşluğu, oturup kalkarken takırdayan o güzelim tahta koltukları ve kusursuz akustiği nedeniyle salonun ve sahnenin büyüüne hemen kapılıverdiğimi unutmamışım.

Ankara'ya yerleştiğim 1970 yılından bu yana ise Küçük Tiyatro yaşamın vazgeçilmez bir parçası benim için. Önceleri bana İstanbul'da geçen çocukluğumun ve gençliğimin düş mekânları olan bir dolu güzelim tiyatro yapısının atmosferini çağrıştırdığı için... Özellikle, önce kapatılıp sonra üst üste iki yangından geçerek yok edilen 1870'lerden kalma Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nu; Haldun Dormen'in, 1950'lerin sonunda, tam bir yıkıntıya dönmekten kurtarıp yıllarca Dormen Tiyatrosu'nun, Kenterler'in, 1960'larda 'altın çağı'nı yaşayan AST'ın İstanbul turnelerinin ve daha nice toplulukların gösteri mekânı olarak hizmete açtığı, sonra da Ferhan Şensoy 'şifa' verene dek unutuluveren, 1850'lerden kalma Ses Tiyatrosu'nu; çocukluğumun ve ilk gençliğimin haftada en az bir gününün geçtiği, 1924'te Süreyya Opereti olarak yapılan, fuayesinde Gülriz Sururi'nin annesi, operet sanatçısı Suzan Lütfullah'ın büstünün bulunduğu, Kadıköy'deki Süreyya Sineması'nı...

Neredeyse kırk yıldır Küçük Tiyatro izleyicisiyim demek ki. Her yıl üç kez gittim desem, 120'yi aşar Küçük Tiyatro'da izlediğim oyunların sayısı. Ya yazdıklarım? Hangileri mi? O kadar çok ki! Ya en unutulmayanları? 60. yıla yüzlerce kişinin alın teriyle girildi, ayrım yapılmaz. Her birinin emeği kutsal...

Ne çok anı var! On beş yıl önce salonun yan kapılarından birinden inerken ayağımı kırdığımı saymazsak, hepsi 'güzel'dir. Sözgelimi Küçük Tiyatro'da turne oyunları da yer almıştır. Yalnız İs-

tanbul'daki ve Anadolu'daki DT sahnelerinin değil, İBŞT'nin, Dormen Tiyatrosu'nun, Tiyatro Kare'nin, yeni kurulmuş kimi özel Ankara topluluklarının, daha birçoklarının oyunları... Öyle çok sanatçının sesi yankılanıp yerleşmiş ki tiyatronun kutsal duvarlarına! Bir rastlantı sonucu benimki bile... 1980'li yıllar olmalı. Bir 27 Mart Dünya Tiyatro Günü'nde –yanılmıyorsam– TOBAV özel bir 'kutlama' düzenlemişti. İzlence hem sahneyi hem de seyir yerlerini kapsıyordu. Balkon'un sahneye en yaklaştığı noktada (ışık ünitelerinin de ötesinde), aşağıdan bakılınca 'loca' görüntüsü veren bir minik çıkıntı vardır. O günlerin gencecik ('şimdi'nin deneyimli) sanatçısı Hüllya Gülşen (Irmak) işte tam o noktada etkileyici bir performans sunmuştu. Eleştirmen olarak bana verilen görev ise sıram geldiğinde tıka basa dolu salondaki yerimden ayağa kalkarak 'Tiyatro ve Yaşam' başlıklı metnimi 'mikrofonsuz' okumaktı. Bendeki heyecan katsayısının hangi noktaya ulaştığını tahmin edebilirsiniz. Buna karşın, zoru göğüsleyebilmiş olmalıyım ki, sözün tumturaklı bir aşamasında, balkondan kocaman bir 'Bravo!' seslenişi yükseldi. Düşüncelerini seslendirmekten hiç geri durmayan sanatçı, sevgili Maral Üner'in olumlayıcı tepkisiymiş, sonradan duyduğuma göre.

Bir dönem de Küçük Tiyatro'nun kapanacağı söylentilerine ve bu yöndeki oluşumlara verdiğimiz tepkilerle yaşadık. Sonunda tiyatrocular ve tiyatroseverler kazandı. Tiyatroların sıradan birer yapı olmadığını, her birinin yalnız toplumsal ve kültürel zenginliğimizin değil, bireysel geçmişimizin de yansıması olduğunu yetkililerin artık öğrenmiş olması gerekir. Tiyatro mekânları toplumun belleğinde yer etmiş insanlar gibidir. Tıpkı o insanlar gibi ölümsüzlüğü hak etmişlerdir.

Günümüzde, 'yenilenmiş' olarak yaşamayı sürdüren Küçük Tiyatro'ya yalnız başıma gittiğim zamanlarda, yıllar önce olduğu gibi, İstanbul'un ve Ankara'nın yitirilmiş salonlarının anısına ağıt yakarak, aynı zamanda her iki kentte de 'sahip çıkılmış' 'efsunlu' me-

kânlar olduğunu sevinçle anımsayarak soluk alıp veriyorum. (Yüksel, 2007a:79-81)

Muhsin Ertuğrul'un yöneticilikle görevlendirildiği ilk dönemde (1949-1951) Büyük Tiyatro ve Küçük Tiyatro'da sürekli olarak tiyatro ve opera yapıtları sergilenmiştir. 1949-50 döneminde bir tek yerli oyuna (Cevat Fehmi Başkut'un *Küçük Şehir*'ine) karşılık, çoğunluğunu klasik yapıtların oluşturduğu dokuz yabancı oyun yer almaktadır. Ertuğrul'un genel müdürlükteki ikinci yılında ise yerli ve yabancı oyunlar arasında sayısal bir dengelemeye gidilerek, Sabahattin Kudret Aksal, Turgut Özakman, Reşat Nuri Güntekin ve Nâzım Kurşunlu'nun oyunları sahneye çıkartılmıştır.

Bu dönemde seyirciyi tiyatroya alıştırmaya sorununun öne çıktığını ve bu yolda –memurlar için abonmanlar oluşturma gibi– önlemler alındığı görülmektedir. Anlaşılan, her gece iki ayrı sahnede sergilenen gösterileri izleyecek bir seyirci birikimi henüz gerçekleşmemiş ve ortaya çelişik bir durum çıkmıştır: Her gece iki ayrı sahnede tiyatro ve opera sunabilecek düzeyde sanatçı kadrolarının yetişmiş, ancak onları izleyecek seyircinin yetişmemiş olması... Reşat Nuri Güntekin, o yıllarda hem tiyatroyu ülke çapında yaygınlaştırmaya hem de yetiştirilen sanatçıların sahnede değerlendirilerek, söz konusu çelişkinin ortadan kaldırılması yolunda başkent dışına açılmayı öngörmektedir. (1976:459) Tiyatronun devlet eliyle ülke çapında yaygınlaştırılması konusu da, o gün bugündür, baş edilememiş bir sorun olarak güncelliğini korumaktadır.

Cevat Memduh Altar'ın genel müdür olarak görev yaptığı üç tiyatro döneminde (1951-1954) yeni yerli yazarların yapıtlarına önem verildiği görülür. O yıllarda az oyun sergilendiğinden, nitelikli yerli oyun seçimi okuma kurulu için çok daha kolaydır. Altar döneminde başkent seyircisinin tiyatroya ilgisinin arttığı, gişeler önünde zaman zaman kuyrukların belirdiği görülmektedir. Öte yandan, bu döneme olumsuz eleştiriler de getirilmektedir: "...yönetim bakımından ak-

saklıklar görülüyor, önemli atılımlar yapılamıyordu, en kötüsü tiyatrodan hiç bağışlanmayacak çeşitli nedenlerle tiyatroların kapısının birkaç günlüğüne seyirciye kapanmasıydı.” (And, 1973a:234)

Muhsin Ertuğrul’un ikinci genel müdürlüğü altında geçen dört tiyatro dönemi (1954-1958) Devlet Tiyatrosu’nun gelişme dönemi olarak nitelendirilebilir. Ankara’da Küçük ve Büyük Tiyatro’dan sonra Üçüncü Tiyatro ve Oda Tiyatrosu hizmete girmiş, Bursa’daki Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu da 1957’de oyun sunmaya başlamıştır. 2007’de 50. ‘Altın Yılı’nı kutlayan Bursa Devlet Tiyatrosu için aşağıdaki tanıklığımı dile getirmiştım:

Kentlerin özelliklerinin ölümsüzleşmesine kimi zaman yazar ve sanatçıların yapıtları aracılık eder. Tıpkı Shakespeare’in –hiç görmediği– Verona kentini *Romeo ve Jülyet* ve *Veronalı İki Centilmen* oyunları ile ünlendirdiği, bugün ‘Jülyet’in evi’ni görmek için dünyanın her yerinden gelen ‘tur yolcuları’na, yüzyıllar öncesinden kopup gelerek turist rehberliği yaptığı gibi...

Bursa kenti bu bakımdan Verona’dan çok daha şanslı. Zaten tarihi ve coğrafyasıyla yeterince ilgi çeken bu güzel beldeye edebiyatın ve sanatın her alanından ünlü mü ünlü katkılar gelmiş. Benim de – İstanbul’dan sonra– en iyi bildiğim ikinci kenttir Bursa. Bir tek Bursalı akrabamız olmamasına karşın, ana tarafımdan epeyce kalabalık olan İstanbullu aile yelpazesindekiler, 1950-1970 yılları arasında çoğu tatillerde Bursa yollarına düşerdi.

Bursa, söylence/kurmaca düzlemlerinde ve tarihsel gerçekler bağlamında tiyatro ile özdeşleştirilmiş bir kent olma özelliği taşır. Popüler tiyatro geleneğimizden bugüne uzanan çizgide, belki Karagöz ve Hacivat’ın ruhlarının da yedi yüz yıldır dolaştığı havasına/suyuna, Tomas Fasulyeciyan’ın ünlü ‘tira’da yer alan Osmanlı dönemi tiyatrocularının replikleri, dahası, 1957’de kurulan Bursa Devlet Tiyatrosu’nun belgelenmiş tarihini oluşturan Cumhuriyet dönemi sanatçılarının elli yıl boyunca yoğunlaşmış ‘soluğu’ ve

‘sesi’ kanşmıştır. Neresinden bakarsanız bakın, tiyatro tarihimiz Bursa’da ‘hoş bir seda’ olarak yankılanmaktadır.

Bursa’da tiyatronun ilk mekânı –pek çok yöremizde olduğu gibi– seyirlik köylü oyunlarının oynandığı köy meydanları olmalı. Sonra da Osmanlı toplumsal yaşamının vazgeçilmezi olan ve meddahlar tarafından birer tiyatro mekânına dönüştürülen kahvehaneler... Ahmet Vefik Paşa’nın 1879’da kurduğu ve kendi Molière uyarlaması *Meraki* oyunu ile açılışını yaptığı ilk tiyatronun da, bugünkü Heykel’de, Ziraat Bankası merkez şubesinin bulunduğu yerde olduğu belirtiliyor. Osmanlı’nın son, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde, Müslüman, Ermeni, Yahudi sanatçıların oluşturduğu toplulukların oyun sunduğu başka –belki geçici– mekânlar da olmalı... (Yüksel, 2008:25)

Bursa Devlet Tiyatrosu’nun bugünkü büyük yerleşik sahnesi Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu’nun kurulduğu 1957 güzündeki faytonlu Bursa günlerine ise birinci elden tanıklığım var. Bu güzelim yapıyı hizmete ilk açıldığı günlerde gezebilmiştik. Haldun Taner’in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyununda Fasulyeciyân topluluğunun Bursa serüvenini sergilerken dönemin Bursa valisi Ahmet Vefik Paşa’yı da ‘karakter’ olarak sahneye çıkarmasına daha on iki yıl vardı. Yine de bu sıradışı devlet adamının aydınlık kişiliği sinmişti tiyatronun cilalı ahşap aksamının cilasına. Birkaç yıl sonra bu salonda –o günkü aklım ve bilgimle etkileyici olduğunu düşündüğüm– şimdi adını anımsayamadığım bir de oyun izlemiştim.

İstanbul’dan Bursa’ya en son 1970’te gittim. Kardeşimle annemi avutmak, avunmak için düzenlediğimiz tiyatrosuz/kaplıcasız bir geziydi. Babamı yitirmiştik. Sonra, artık Ankaralı olduğum dönemde, başkente turne yapan onlarca Bursa DT yapımı izledim/izliyorum. Tuncer Cücenöğlü’nün, 1989 yılında Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu’nda sahnelenmiş –Ankara’da bir gecekonduya sığınmiş kalabalık ve yoksul bir ailenin yaşamından bir kesit sunan– ilk oyunu *Kördöğüşü* üs-

tüne yazdıklarımla, Bursa'nın tiyatro zamanında 'ilk'lerin buluştuğu bir sanat olayını belgelemişim:

...Bursa yapımı *Kördögüşü*'nde (...) genç sanatçılar görevlendirilmiş. Bu genç oyuncular, Cücenoglu'nun 'ilk' oyununda, 'ilk' yönetmenliğini yapan Murat Karasu ile buluşmuşlar. (...) Cücenoglu, oyununun iki perdeye yayılan gelişim çizgisini yalnızca iki oyun kişisine yaslamış. Önüne gelenle takışan büyük oğul İpsiz Tahir gecekondu sahibiyle kavga etmese, bir de (...) babaannesinin koynundaki paraları almak için hazırladığı 'senaryo'yu uygulamasa, ortada oyun diye bir şey kalmayacak. Yatağından herkese laf yetiştirerek konuşmaları renklendiren Babaanne olmasa, ortada 'söyleşim' de kalmayacak. Ancak, bu iki karakterde Hüseyin Avni Danyal ve Rengin Samurçay öyle soluklu kişiler çiziyorlar ki kapılıp gidiyorsunuz oyuna. Yönetmenliğe bu oyunla adım atan Karasu ile iyi bir iletişim kuran öteki oyuncular da yürekten asılmış rollerine. Anne'de Serap Eyüboğlu, çekingen bir kocanın kişilikli ama sabırlı karısını 'tipleme'ye sığınmaksızın dengeli bir oyunculukla çizerken, Gelin'de Serpil Gül Danyal geleneksel gelinlerin içinde bulunduğu konumu bakışlarıyla, hareket ve konuşma biçimiyle doğal ve çekici kılıyor. (Yüksel, 2008:26)

1985'te Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu'nun yanibaşında açılan Fezaizade Oda Tiyatrosu'nda ise bir tek oyun izleme şansım oldu. On üç-on dört yıl önce, bu kez yalnızca tiyatro için –panel konuşmacısı olarak– Bursa'ya gittiğimde, Dario Fo'nun *Açık Aile* oyununu izlemiştim. Bu oyunla ilgili yazımda Bursa'nın 1990'lı yıllardaki tiyatro ortamına ilişkin tanıklığımı da belgelemiş olduğumu sevindik fark ediyorum:

Devlet Tiyatroları'nın en eski sahnelerinden olan Bursa Devlet Tiyatrosu son yıllarda ortaya koyduğu yapımlarla, deneyci-yenilikçi bir yaklaşım içinde olduğunu gösteriyor. *Açık Aile*, minicik Oda Tiyatrosu'nu keyifli kahkahalarıyla cınlatan Bursalı seyircilerin kentlerinde yapılan tiyatroyla ne denli bütünleştiğini gösteren bir çalışma.

Dario Fo'nun, kendisi gibi oyuncu olan eşi Franca Rame ile birlikte yazdığı bu oyun, kadın-erkek ilişkilerini alabildiğine özgür kılan 'cinsel devrimci' anlayışı 'kara güldürü'nün süzgecinden geçiriyor. Fo ve Rame, yıllardır evli bir çift üstünde odaklanarak irdeliyor konuyu.

Adam ile karısı Antonia'nın çatışması üstüne kurulmuş olan yapıtın son aşamasında, evlilikte cinsel özgürlüğü yalnızca erkekler adına hoş gördüğü anlaşılan koca, 'eşitlikçi aile düzeni'nin hiç de işine gelmediğini anlayacaktır. Ama ne pahasına! Fo-Rame ikilisi 'şaka'yı 'şaka' düzeyinde bırakmayan, sürprizli bir 'son'a götürüyor oyunu.

Serap Eyüboğlu'nun sahnelediği, çevre-giysi tasarımı Kanöz Ozan'ın, müzik düzenini Boğaçhan Sözmen'in yaptığı yapımda devrim, sahnedeki iki oyuncunun yer yer akrobasi düzeyine ulaşan ve oyun kişilerinin birbirlerine değil de, biçimden biçime soktukları onlarca araba lastiğine yönelttikleri fiziksel enerjiyle biçimleniyor. İlginç bir sahne denemesi, çünkü bu yolla oyuncular 'kavga etme' rolü oynamıyorlar, harcadıkları fiziksel enerjinin verdiği ivmeyle 'kavga etme eylemi'nin gerektirdiği mimik, jest ve tonlamaları en doğal düzeyde yakalıyorlar. Sahnedeki 'çılgın' hareket düzeni, aynı zaman dilimi içinde olayları hem 'yaşayan' hem de 'anlatan' oyun kişilerinin, bir 'gerçeklik düzlemi'nden öteki 'gerçeklik düzlemi'ne geçmelerini sağlayan teatral bir öge olarak da işlev taşıyor.

Yönetmen Eyüboğlu'nun, oyunun 'kadınca' bakış açısını desteklerken, aynı zamanda metin-sahne bütünleşmesini de sağlayan duyarlı çalışmasına oyuncuların katkısı büyük. Zeynep Erkekli, Eyüboğlu'nun yorumunun hareket düzeyinde içerdği teatralite ile kocası tarafından aldatılan kadının tepkisinin doğallığını, biraz çocuksu, daha çok da Akdenizli özellikler taşıyan bir kişileştirme eyleminde buluşturmuş. Rolüne koyduğu enerjiden tam verim alıyor. Seyirciyi soluk soluğa bırakan dinamik oyunculuğunu, hep esnek, hep yumuşak bir düzeyde tutarak denetlemeyi başarıyor. Adam'ı canlandıran Nusret Şenay ise rolü gereği, cinsel devrimi soğukkanlılıkla sa-

vunan 'çağdaş erkek' tutumunun, 'geleneksel kadın' tavrını yansıtan eşi Antonia karşısındaki 'üstün konumu'nu sergilerken çok başarılı. Ne ki, ikinci bölümde roller değiştiğinde, Şenay'ın oyunculuğunda daha belirgin bir değişim beklenirdi... (Yüksel, 2008:26)

Bu değerlendirme yazıları dolayısıyla adı geçen genç sanatçılar zaman içinde yerlerini yeni gençlere bıraktılar. Bugün ise üretkenliğini çeşitli sahnelerde sürdüren, ödüllü, 'deneyimli sanatçı' konumundalar... Bursa Devlet Tiyatrosu ise, elli yıllık tarihi içinde, bir yandan genç tiyatroculara deneyim kazandırarak, bir yandan da –bir bölümü televizyonda da yıldızlaşmış– bir dolu usta oyuncunun katkılarıyla bugüne ulaştı.

Muhsin Ertuğrul'un ikinci genel müdürlüğü sırasında İzmir ve Adana Belediye tiyatrolarının çalışmalarının Devlet Tiyatrosu yönetiminde sürdürüldüğü görülüyor. İzmir Tiyatrosu daha sonra yerleşik bir Devlet Tiyatrosu sahnesi kimliği kazanmıştır. Devlet Tiyatrosu, turne düzeni içinde İstanbul'da da opera ve oyunlar sergilemeye başlamıştır. Bu dönemde etkinlikler nicelik bakımından genişlerken, nitelikten ödün verildiğine dikkat çekilmektedir. (Ay, 1969) Metin And, bu dönemin oyun dağarını şöyle değerlendiriyor:

Bu dönemin sahneye konan eserlerinde bir tutarlılık yoktur. Muhsin Ertuğrul, 1951'den beri başında bulunduğu Küçük Sahne'nin hafif ve sürüm oyunlarının etkisinden kurtulamamış olacak ki, bu tür eserlere Devlet Tiyatrosu sahnelerinde de yer vermiştir. (...) Yerli yazarlara da yeterince önem verilmemiş, seçilen ve oynanan eserler sayıca az olduğu gibi, burada da bir tutarsızlık görülmektedir. (And, 1973 a:234)

Devlet Tiyatroları'nda 'hafif sürüm' oyunlarının yer almasında oyun dağarını renklendirme kaygısının etken olduğu düşünülebilir. Ancak, oyun dağarının duyarlılıkla dengelenmemiş olması, da-

ha sonraki dönemlerde DT'nin sanat politikası bağlamında tartışmalara yol açacaktır.

Muhsin Ertuğrul'un Bölge Tiyatroları düşüncesi de aşağı yukarı bu yıllarda oluşmaktadır. Ertuğrul, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde, 'merkez'den bağımsız, kendi içinde gelişecek, 'sahnesiyle, okuluyla, yetiştireceği yerli yazarlarıyla bir üniversite kadar önemli' saydığı bir Bölge Tiyatrosu anlayışını benimseyecek, ne ki -III. Bölüm'de anlatılmış olduğu gibi- gerekli yasanın çıkması sağlanamayacaktır. (Ertuğrul:1975:117) Ertuğrul'un yaşamı boyunca savunduğu bu düşüncenin önce göz ardı edilip sonra da çarpıtılmasıyla DT'nin günümüzdeki 'turne' düzenine ve 'yerleşik sahne'lerine ilişkin sorunlara gelinmiştir.

Cüneyt Gökçer, genel müdürlükteki ilk yirmi yılıyla (1958-1978) Devlet Tiyatroları tarihine damgasını vurmuş kişidir. Oyuncu-yönetmen-genel müdür kişiliğiyle DT'deki eylemi, Gökçer döneminin ilk yıllarını yakından izlemiş çoğu incelemeci ve eleştirmen tarafından 'olumlu' ve 'başarılı' olarak değerlendirilmiştir. Gökçer döneminin ilk on yılını Lütü Ay'ın kaleminden izleyelim:

...Cüneyt Gökçer, Ankara, İzmir ve Bursa tiyatrolarındaki faaliyeti aksatmadan yürütmekle kalmamış, bu faaliyete ilaveten Ankara'ya iki Devlet sahnesi daha kazandırmıştır. Bunlardan biri Yenişehir'deki eski Beşinci Tiyatro'dur. (...) Devlet Tiyatrosu'nun Ankara'daki beşinci sahnesi ise Altındağ Tiyatrosu (1964) olmuştur.

Cüneyt Gökçer'in idaresinde Devlet Tiyatrosu, 1960 yazında, Paris'teki Milletler Tiyatrosu faaliyetine *Kral Oidipus* ve *Hürrem Sultan* piyesleriyle katılmış, 1961 Eylül'ünde (...) Atina'ya giderek *Kral Oidipus* ve *Midas'ın Kulakları* piyeslerini oynamış, 1964 Haziran'ında gene Paris'e giderek Milletler Tiyatrosu'nun Shakespeare Festivali'ne *On İkinci Gece* ile katılmış, 1968 Eylül'ünde Yugoslavya'da (...) *Kahvede Şenlik Var* komedisiyle (...) *IV Henri*'yi oynamış, Uluslararası Venedik Tiyatro Festivali'nde de *IV. Henri* ile büyük bir ba-

şarı kazanmıştır. Bu suretle Türk tiyatrosu, tarihinde ilk defa olarak (...) milletlerarası merkezlerde Türk diliyle verdiği temsillerle tiyatro dünyasının dikkatini üzerine çekmeğe ve yabancı münek-kidlerin takdirini kazanmaya muvaffak olmuştur.

Gene bu devrede Devlet Tiyatrosu, İstanbul ve diğer Anadolu şehirlerine yaptığı turnelerle faaliyetini daha geniş bir seyirci kitlesine tanıtmak imkânlarını bulmuştur. Cüneyt Gökçer Avrupa'dan getirttiği yabancı misafir rejisörlerle (...) sahneye koydurduğu eserler kadar bizzat sahneye koyduğu, başrollerini de oynadığı birçok eserle de Devlet Tiyatrosu'nun sanat çalışmalarını üstün bir seviyeye ulaştırmakta (...) gecikmemiştir. (1969)

İstanbul'da kurulan ilk yerleşik sahne ve başka kentlerde yapılan yerleşik sahne hazırlıkları da Gökçer döneminin etkinlikleri arasındadır.

Gökçer tiyatro tarihimize yabancı yönetmenlerce sahnelenmiş özenli ve gösterişli müzikallerin başoyuncusu olarak da geçmiştir. Her biri olay yaratan *Öp Beni Kate*, *My Fair Lady*, *Manchalı Don Kişot*, *Anatevka* (*Damdaki Kemancı*) müzikallerini aylarca, yıllarca sergilemiştir.

Yirmi yıllık Cüneyt Gökçer döneminin en çok eleştirilen yanlarından biri, sanatçının oyunculuğu ve yöneticiliği arasında, DT adına sağlıklı bir denge kurmamış olmasıdır. Gökçer'in, yöneticiliğini kendi 'sanatı'nın yararına kullandığı savı, ülkemize çağrılan yabancı konuk yönetmenlerin sahnelediği oyunların çoğunda başrolü kendisinin oynamış olması, yurtdışı turnelere çoğunlukla, ya başrolünü oynadığı ya da yönettiği oyunların götürülmesi ile desteklenmiştir. Sanatçının, oyuncu ve yönetmen olarak yerli yapıtlara önem vermeyişi de üstünde durulan noktalardan biridir. (Gökçer, yirmi yıl boyunca yalnızca bir tek yerli oyunda –IV. *Murat*'ta– oynamış, sahneye dört kez çıktıktan sonra da rolü Cihan Ünal'a bırakmıştır. Yöneticiliği süresince sahnelediği tek yerli oyun da *Bağdat Hatun*'dur.)

Sıkça tartışılmış olan bir başka konu da Gökçer'in başyöncü ya da yönetmen olarak katıldığı oyunların, her zaman 'gösterişli' Büyük Tiyatro yapımları olduğu, bu oyunların Anadolu turnelerine götürülmediği, sanatsal çabaların en 'gözde' sanatçıların katılımıyla hazırlanan bu özenli yapımlar üstünde yoğunlaştırılması sonucu, aynı tiyatro dönemi içinde yer alan öteki oyunların çoğunun yapım niteliği açısından ikinci düzeye atılmasıdır. Bu nedenle, Gökçer döneminde, oyunlarının yeterince özenle sahnelenmeyişinden tedirgin olan bir bölüm yerli yazarımız Devlet Tiyatroları'na oyun vermekten vazgeçtiklerini açıklamışlardır. Devlet Tiyatroları'nda görevini severek isteyerek yerine getiren, yaratıcılığına güvenen, coşkulu sanatçı duruşunun yerini, sahneye neredeyse devlet zoruyla çıkan 'memur sanatçı' duruşunun aldığı da yine Gökçer döneminde söylenmeye başlanmıştır.

Kısacası, Cüneyt Gökçer'in, yirmi yıl gibi uzun bir süreyi kapsayan genel müdürlük döneminin ilk on yılı içinde Devlet Tiyatroları'nın yükseliş aşaması yaşanmış, ikinci on yılda ise –bir bölümü Broadway müzikallerinden oluşan– oyunların 'butik tiyatro' tanımı içinde değerlendirilebilecek özel ve özenli yapımları Büyük Tiyatro Sahnesi'nde sürerken, öteki sahnelerde yapılan çalışmalara yeterince önem verilmediği, bunun da 'üvey evlat' konumunda olduğunu düşünen sanatçıları isteksiz ve mutsuz kıldığı gözlemlenmiştir. İşte bu aşamada Devlet Tiyatroları'nda 'duraklama' dönemine girilmiştir. Bu dönem, çoğu 'görevden alınma'larla ya da 'asaleten' görevlendirmelerin yapılamayışıyla sonuçlanan kısa süreli genel müdürlük edimleriyle günümüze dek ulaşmıştır.

Doğrudur, Cüneyt Gökçer, hepsi de Büyük Tiyatro'da –önemli bir bölümü yabancı yönetmenlerce– sahnelenen ve sanatçılar arasında en seçkin olanların kadrolarını oluşturduğu, yurtdışına götürülmesi düşünülen, ayrıcalıklı yapımlarda oynamıştır. Değişen 'siyasal erk' ile arasını hep iyi tuttuğu da bir gerçektir. Ne ki Gökçer'in,

üstün oyuncu kişi nitelikleriyle, Türk tiyatrosuna, genel müdürlük döneminden çok daha önce, yıllarca büyük katkılarda bulunduğu, uluslararası düzeyde bir 'yıldız' olduğu gerçeğinin görmezden gelinmeyeceği de unutulmamalı. 2009'daki ölümü üstüne, bu yöndeki tanıklığımı şöyle dile getirmiştım:

Devlet Sanatçısı Prof. Cüneyt Gökçer'in yaşamı 23 Aralık 2009'da, 89 yaşındayken noktalandı. Hem aktör hem de hoca olarak oyunculuk sanatını nice inceliklerle donatmış bir ustaydı Gökçer. Profesyonel oyunculuğa 1941 yılında Tatbikat Sahnesi'nde sunulan Goldoni'nin *Otelci Kadın* oyununda canlandığı Kavalere di Ripafratta rolü ile adım atmıştı. Son rolü ise 1991'de, sanat yaşamının 50. yılında Devlet Operası'nda sahnelediği *Damdaki Kemançı (Anatevka)* oyununda -1969'daki DT yapımından sonra- ikinci kez canlandığı ve birkaç yıl sürdürdüğü Sütçü Tevye oldu. 1942 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'nda başlayan oyunculuk eğitmenliği ise Hacettepe ve Bilkent Üniversiteleri'ndeki çalışmalarıyla altmış yılı da aşarak günümüze yaklaşıyor.

Gökçer doğuştan sahip olduğu fiziksel nitelikleri ve yetenekleri, sezginin ve düşüncenin süzgecinden geçmiş bir eğitimle pekiştirebilmiş, bu nedenle de sahnede sunduğu her yorumda oyun metni ve seyirci arasında köprü kurabilmiştir. Genç yaşında ulaştığı oyuncu kişi yetkinliğini sanat yaşamı boyunca sürdürerek dorukta kalmıştır. Hangi yaşında olursa olsun, sahne üstündeki 'karizma'sını hep korumuş, oyuncu kişiliğini, her zaman, üstüne tıpatıp oturan zarif bir giysi gibi taşımıştır. Sahneye hep yaraşmıştır. Sahne de ona...

Role egemen olmak... 'Doğru' yaklaşımı, 'ses'le 'beden'in hiç zorlanmaksızın bütünleşebileceği yorumda aramak. Sonuç olarak da rolü, hiçbir an soluk soluğa ya da kan ter içinde kalmadan götürebilmek. Aklın ve duygunun, sahnede her an sezgisel bir dengede buluşması. İşte oyuncu Cüneyt Gökçer'in soluklu oyunculuğunun gi-

zi... Ne abartmalı bir mimik, ne sesin gereksizce cıgılgıya dönüşmesi, ne de dozu kaçırılmış bir tonlama. Her gösterge dizgeyi tamamlamalı...

Bir bakıma çok şanslı bir sanatçıydı Gökçer. Devlet Tiyatrosu'nun ilk büyük oyuncularından olma ayrıcalığını tam verimle değerlendirilebilmiş, tiyatro yazınının en büyük kahramanlarını, onlarla hemen hemen aynı yaşta olduğu dönemlerde canlandırmıştı. Pek çok anlam katmanından oluşan, birbirinden zor rollerdir pek çoğu. 'Feodal evlat', 'Prens' ve 'Rönesans aydını' kimlikleri arasında bocalayan Hamlet, sevdiği kadının yüreğine, başka bir erkek adına aşk sözleri serpeleyen Cyrano de Bergerac, Tebai'nin eski kralının katilini ararken kendi gerçek kimliğinin peşine düşen Oidipus, Pirandello'nun, sahte deliliğini gerçekle örtüştürmüş IV. Henri'si, Çehov'un sıradanlığa tutsak olmuş idealist Vanya'sı, Molière'in Don Juan'ı ve daha niceleri... Gökçer'in rollerine kattığı üstün nitelik, yorumlarını oluştururken gösterdiği özen ve ortaya koyduğu ince duyarlılıkla açıklanabilir.

Cüneyt Gökçer, hangi yaşta olursa olsun, yaşı gereği oluşan oyuncu kişi göstergeleriyle, canlandığı kahramanın içerdiği göstergeleri çoğunlukla doğru oranda çakışan bir ilişki içinde tutmuş, bu nedenle, canlandığı oyun kişinin albenisiyle kendi oyuncu kişi albenisini başarılı bir bireşimde buluşturabilmiştir. 1960'lar da ve 80'lerde sunduğu Lear yorumları ile 70'lerde ve 90'larda *Anatevka* (Damdaki Kemancı)'da sergilediği Tevye yorumları arasına koyduğu ayrım, Gökçer'in, bedenini, sesini, soluğunu ve devinimini denetim altında tutmada ne denli usta olduğunu gösterir. 1960'larda Lear'i oynadığında, krallığını kızları arasında bölüştürüp dinlenmeyi düşleyen yaşlı Lear'den çok daha gençti. 'İhtiyar'ı oynamanın sesine ve bedenine getireceği zorlamanın bilinci, Gökçer'i bu ilk yorumunda Lear'i 'güçlü kral' nitelikleriyle daha çok buluşan bir oyunculuk biçimine yöneltmişti. Yirmi yıl sonraki ikinci yapımda ise bu kez 'yaşlı baba' Lear yorumlanıyordu. 1970'lerin *Anatevka* (Damdaki Kemancı) yapımının dinamosu olan Gökçer, aynı oyunun

1990'lardaki yapımında 70'li yaşlarındayken oynadığı Tevye rolünü, 'anlatıcı-yorumcu' özelliğinin sağladığı 'uzak aç'ya oturarak, sesini ve bedenini ortaya çıkabilecek zorlamalardan korumuş, onu sahnede ilk kez izleyen dördüncü kuşaktan seyircisini de büyülemeyi başarmıştı.

Yeteneğin eğitimle, eğitimin duygu ve sezgiyle, duygu ve sezinin akılla perçinlendiği yaman bir oyuncu kişi serüvenidir Gökçer'in sahne üstünde yaşadığı. Karşısına gelen sanatçı adaylarının hangisinin 'cevher' taşıdığını, hangisinin gelecek için doğru bir yatırım sayılacağını yanılmaz bir sağduyu ile belirleyebilmesi ise onun eğitmen kimliğinin temel erdemi olmuştur. (Yüksel, 2010 13-14)

Ecevit hükümetinin etkin olduğu 1978 yılında Gökçer görevden alınarak yerine Ergin Orbey getirilmiştir. Orbey'in, bir buçuk yıl süren (1978-1980) ve Milliyetçi Cephe hükümeti tarafından görevden alınmasıyla noktalanmış kısıtlı genel müdürlüğü boyunca yaptığı girişimler sonuçlandırılmadan noktalanmıştır. Orbey'in çabaları öncelikle, sanatçılar arasında ilk yılların coşkusu yaratmak üstünde yoğunlaşmış, bir önceki dönemde kimin 'ezmiş' kimin 'ezilmiş' olduğuna bakılmaksızın tüm oyuncuların eşit düzeyde yararlanma yoluna gidilmiş, aralarında genç yazarların yapıtlarının da bulunduğu onlarca yerli ve yabancı oyun ilk kez Devlet Tiyatroları'nda sahneye çıkartılmıştır.

Orbey döneminin bir başka özelliği de yıllardır 'içine kapanık' bir kurum olan Devlet Tiyatroları'nın dış çevreye açılmasıdır. Önemli girişimlerden biri altı ilde sürekli olarak Kültür Sanat gecelerinin düzenlenmesidir. Orbey, dışa açılım politikasını sahne çalışmalarında da sürdürmüş, kurum dışından yönetmenleri DT için oyun sergilemeye çağırmış, yerleşik sahnelerde ve yurtiçi turnelerde seyirci katılım ve tepkisinin değerlendirilmesi için çalışmalar tasarlamış, yurtiçi turnelerine çıkan oyun ve sanatçı sayısı ile turne kapsamına giren kentlerin sayısını artırmıştır.

12 Eylül dönemi yaklaşırken genel müdürlük görevi yeniden Cüneyt Gökçer'e (1980-83) verilmiştir. Orbey yönetiminin izin verdiği tartışma ortamını sürdürmeye çalışan 'yaramaz' çocuklar bu dönemde cezalandırılmış, kurum yeniden kendi içine kapanmıştır. SHP hükümetinin kurulmasının ardından da yeni genel müdür olarak Turgut Özakman atanmıştır. (Bkz. Yüksel, 1983)

Devlet Tiyatroları'nın Cevat Memduh Altar'dan sonraki 'tiyatro sanatçısı' olmayan ikinci genel müdürü Özakman (1983-1987) dönemine gelindiğinde, Devlet Tiyatroları, İzmir, Bursa, İstanbul, Adana ve Ankara'daki –sayıları gittikçe artan– yerleşik sahneleriyle, çapı büyüyen, çapıyla birlikte yönetsel ve sanatsal sorunları da çoğalan, bir bakanlığa bağlı 'genel müdürlük' olmaktan çıkartılıp özerk bir yapıya kavuşturulmasını gerektiren boyutlara ulaşmıştı.

Özakman, eğitim görmüş yönetmenleri parmakla gösterilecek düzeyde sınırlı, farklı kentlere turne hizmeti verme yükümlülüğü olan, sanatçılara kendilerini yenileme olanağının tanınmadığı, nitelikli yerli oyun sıkıntısı çeken, üst düzeyde yapımlar ve yorumlar sunmakta yetersizleşen, seyirciyi peşinden sürükleyemeyen bir devlet kurumunun sorumluluğunu üstlenmişti. Bu sorumluluğu alırken, asker yönetiminden sivil yönetime geçiş aşamasını yaşayan 12 Eylül dönemi Türkiye'sinde, olağandışı koşulların getireceği üst-denetim olgusunun da bilincindeydi. Dahası, tiyatro sanatçısı olmayan bir yöneticinin kendisini sanatçılara benimsetmede karşılaşacağı zorluklar da önündeydi. Oyun yazarlarının, kendileri gibi sahne için yazan bir genel müdürden oyunlarının sürekli olarak sahnelenmesini beklemeleri de kolayca göz ardı edilemeyecek bir baskı gücü oluşturuyordu. Büyük kentlerin seyircisi ise seçkin bir aydın olarak tanıdığı Özakman'dan nitelikli oyunlar ve yapımlar istemekte, DT'nin ileri bir sanat çizgisine oturtulmasını özlemekteydi.

Özakman'ın, yaklaşık dört yıllık genel müdürlük eylemi içinde temel seçeneği, bu sorumlulukları ve sorunları aynı anda göğüslemek

olmuştur. Özakman, DT elemanları arasında sıcak bir iletişim ortamı oluşturmak için 'iç bülten' olgunu sürekli olarak gündemde tutmuş, hizmet içi eğitim bağlamında da tiyatro üstüne yapılmış boyutlu araştırmaların ve önemli yerli ve yabancı makalelerin özel kitaplar olarak bastırılıp dağıtılma işlemini başlatmıştır. Dahası, içe dönük bir kurum niteliği taşımakta olan DT'nin dışa açılması yolunda, oyun dağarının saptanması üstüne tiyatro adamlarının düşüncelerine başvurulmuş, kuruma emeği geçmiş sanatçılar için törenler, tiyatro konularında çeşitli söyleşiler düzenlenmiş, pek çok başarılı sahne olayına imza atmış olan –daha sonra da kapatılan– DT Gençlik Birimi'nin kurulması ve Konservatuvar dışındaki tiyatro okullarını bitirmiş gençlerin de gençlik tiyatrosu için sanatçı olarak alınması yönünde çalışmalar yapılmış ve sonuçlandırılmıştır.

Ne ki, bir yandan 'sonu mutlu biten' ve 'ulusal iletiler içeren' türden oyunların sahnelenmesi için üstdenetim tarafından yapılan öneriler, öte yandan, yeni açılan sahneler nedeniyle, ülke düzeyinde daha çok sayıda oyuna gereksinim duyulması ve bu durumun turne koşullarını zorlaması, çalışmalarda sanatsal niteliğin yüksek tutulması beklentisi ile birleşince, Özakman'ın kimseyi yeterince mutlu edemeyeceği ortaya çıkmıştır. Oyun dağarı 'sakıncasız' sayılan yerli-yabancı yapıtlarla dolup taşarken, DT yapımları, Özal döneminin ünlü deyimiyle, 'ortadirek' için verilen bir devlet hizmetine dönüşmüştür. Seçkin bir aydın ve usta bir yazar olan Özakman'ın genel müdürlük döneminde, farklı düzlemlerdeki olguları duyarlı bir dengede tutma çabaları tam sonuç verememiştir. Özakman dönemi DT adına ilk otuz yılda atılan adımların olumlu/olumsuz sonuçlarının somutlaştığı bir aşamanın belirleyicisi olmuştur.

DT'nin altmış yıllık tarihinin ikinci yarısında ise, doğrular ile yanlışların atbaşı ilerlediği, ilk otuz yıldaki beş genel müdüre karşılık, ikisi 'vekil', yedisi 'asil' dokuz genel müdürün toplam on üç kez göreve getirilip görevden alındığı, 'yürütmeyi durdurma' iş-

lemlerinin gerçekleşmesi sonucunda da yeniden atandığı, sancılı dönemler yaşanmaya başlanmıştır.

Ülke çapında nicel gelişmeyi yaşama geçirme çabasına ilişkin sorunlar artmaktadır. DT gitgide büyürken yeni yasal düzenlemelere gidilmemiş olması ve kurumun 1949 yılında çıkarılan 5441 sayılı yasaya bağlı olması, dahası, birbirine birkaç kez bağlanıp sonra ayrılan Turizm ve Kültür bakanlıklarının bir genel müdürlüğü olarak işlev taşıması, bir yandan, DT'nin 'tüzel' kişiliği olan bir kuruluş olarak özerk koşullarda çalışmasını engellemekte, öte yandan, büyümeyle oluşan 'hantal' yapı ve bürokratik işlemler nedeniyle, sanatsal boyut ikincil düzeyde kalmaktadır. DT, otuz dolayında sahneye yapım yetiştirme durumunda olan, bu nedenle de doğru yapıt ile doğru yönetmeni ve doğru sanatçıları buluşturamayan, kitlesel sanat üretimi yapmak durumunda kalan dev –biçimsel açıdan da sorunlu– bir kurum görüntüsü vermektedir. Zaman zaman yapılan yeni yasal düzenleme girişimleri de TBMM'nin gündemine gelememektedir. Dahası, yeni açılan sahneler, idari personel bakımından 'iş alanı' yarattığından, bu kadrolar siyasal erki elinde tutanların yandaşlarını yerleştirebilecekleri arpalıklar olarak da görülmektedir.

Devlet Tiyatroları'nın sanatsal işlerliğini bozan bu yapısal bozukluk 'genel müdür' konumundaki insanların hem siyasal ve bürokratik düzeyde Kültür Bakanlığı bünyesi içinde, hem de sanatsal ve yönetsel düzeyde kurum bünyesi içinde doğru ilişkiler sürdürmesini zorlaştırmıştır. Kurumun son otuz yıl içinde hiç durmaksızın genel müdür 'kriz'i ve genel müdür değişikliği yaşamış olmasının nedeni de budur. Öyle ki, son otuz yılın kimi aşamalarında, DT anıldığında, akla sanatsal değil, sanat dışı olaylar gelir olmuştur.

Özakman'ı izleyen Raik Alınacak (1987-1988) döneminde –2008'de 20. yıldönümlerine ulaşan– Trabzon DT ve Diyarbakır DT kurulmuştur. Bozkurt Kuruç'un atanma ve görevden alınmalarla bezeli, toplam sekiz yıl (1988-1992, 1994-1998) süren –Mehmet Ege, Yücel Er-

ten ve Lemi Bilgin'in atamalarıyla bölünmüş– üç genel müdürlük dönemi sırasında da –2008'de 10. yıldönümlerini kutlayan– Sivas DT, Van DT, Erzurum DT, Konya DT sahneleri açılmıştır. Kuruç döneminin önemli bir özelliği çeşitli kentlerde sahnelenen oyunların Ankara'da buluşturulduğu DT Şenlikleri'nin başlatılması, Ankara'da İrfan Şahinbaş Atölye Sahnesi'nin kurulmuş olmasıdır. SHP hükümetinin kültür bakanlarından Fikri Sağlar tarafından '500 Gün' formülüyle sunulan ve Bakanlık sorumluluğundaki sanat alanlarını özgürleştirici yasal reformların DT'ye ilişkin olanları ile ilgili öneri ve tasarılar ise TBMM'nde tartışılma aşamasına getirilememiştir.

Bir buçuk yıla yaklaşan Yücel Erten (1992-1994) döneminde ise Antalya DT (1993) açılmış, DT'nin 'yeniden yapılandırılması' yönündeki –bu bağlamda 'yerinden yönetim' düşüncesini de içeren– tartışmalar yoğunlukla gündeme getirilmiş, İstanbul'da öncü çalışmalar için (daha sonra Aziz Nesin Sahnesi adını alacak olan) Birim Tiyatro Atölye Sahnesi kurulmuş, genel müdürlük için 'eğilim yoklaması' uygulaması getirilmiş ve tüm DT personelinin katıldığı oy-lama sonucunda en yüksek oyu Tamer Levent almıştır (1994). (Bu uygulama bir daha gündeme gelmemiştir.) Levent'in beş ay süren ve 'yürütmeyi durdurma' sonucunda Bozkurt Kuruç'un üçüncü kez atanmasıyla sonlanan genel müdürlüğünce 'Sanata Evet' kampanyası yürütülmüş, topluma sanata katılma coşkusu verilmeye çalışılmıştır. 1996 yılı, iktidar ortaklarından olan Refah Partisi'nin 'milli kültür' yaklaşımına ve tiyatrolara ayrılan bütçenin kısılmasına ilişkin tartışmalarla geçerken (Bkz. Yüksel, 1996), Bozkurt Kuruç'un genel müdür olduğu dönemde sahnelenen *IV. Murat* oyununun 27 Mart Dünya Tiyatro Günü'nde Refah Partisi ağırlıklı siyasetçilere sunulması ve Dinçer Sümer'in kaleme aldığı 'Türkiye Bildirisi'nin sahnede okunmayışı, 'iktidara hoş görünme' olarak nitelendirilmişti. Kuruç döneminde –ikisi Fikri Sağlar olmak üzere– yedi kültür bakanının görev yaptığı düşünülünce, devlet katında yaşanan kültür

politikası krizinin, ayrıca DT'ye ve genel olarak tiyatroya ilişkin sorunların üstüne gidilmeyişin nedenleri daha kolay anlaşılmaktadır.

1998 yılına gelindiğinde Devlet Tiyatroları için aşağıdaki resim çizilmişti:

1990'lı yılların bugüne uzanan aşamasında DT, sayısı iki elin parmaklarını aşmayan önemli yapımlar dışında, daha çok genel müdür ve başka müdürlerin yer değiştirme, görevden alınma, göreve iade edilme haberleriyle, çekişmelerle, inatlaşmalarla, soruşturmalara gündeme geldi.

Son yirmi yıl içinde bu kurumun başına geçirilen isimlerin tam olarak çetelesini tutabilmek için artık resmi belgelere başvurmak gerekiyor. Yirmi yılda sekiz sanatçıdan on genel müdür... Ancak, genel müdürlerin bir bölümünün payına iki yıl bile düşmediği için, görevlendirmeler ve görevden alınmalar arasındaki sürelerin kısalığı ya da uzunluğu doğrultusunda çeşitli bunalımlar yaşandı son yirmi yılda. Yarım yüzyılı tamamlama aşamasındaki kurumun 'gelişme ve çağı yakalama', süreci bir çeşit 'darbe' ve 'karşı darbe' eylemlerinin oluşturduğu, inişli çıkışlı, garip bir serüvene dönüştü.

1980'den bu yana siyasal erkin kaç kez el değiştirdiği, aynı iktidar döneminde bile kaç kültür bakanının göreve getirildiği hesaplanırsa, DT'de yaşanan sıkıntının bu düzeyde kalmasına şükretmek bile gerekebilir. Yeni bir yapılanmayı sağlayacak yasa önerileri yıllardır sonuca ulaştırılmadığı için, değiştirilemeyen yapısı gereği, devletle sürekli biçimde burun buruna bir ilişki içinde olan kurumun daha da ağır yaralar alması beklenebilirdi.

Ancak, yıllar hızla geçmektedir. 'Zaman', temel malzemesi 'oyuncu' olan bir kuruluş için çok önemlidir. Sanatçılar oynadıkları rollerle serpilip gelişirler. Şu ya da bu nedenle 'cezalılı' oldukları için oynayamadıkları, onlar için 'biçilmiş kaftan' roller sonsuza dek kaçıp gider ellerinden. Bu sorunu, DT'de yetişmiş en büyük sanatçılardan biri olan Işık Yenersu otuzlu yaşlarındayken ağır biçimde yaşamış-

tır. DT'nin yurtdışında eğitim görmüş yönetmenlerinden Yücel Erten'e 1974-1983 yılları arasında yalnızca üç oyun sahneleme şansı tanınmış, 1995-1998 yılları arasında ise –bütün önerileri reddedilerek– oyun sahnelemesi engellenmiştir. (Bkz. Yüksel, 2001).

Sanatçı sayısında önemlice bir artış görüldüğü, etkinliklerin birkaç ilin sınırlarını kat kat aştığı, 50. yılın eşğine gelmiş olan DT'nin son yirmi yıllık tarihi, 'kaçmış' ya da 'ziyan edilmiş' rollerle ya da yanlış yönetmen elinde harcanmış yapımlarla doludur. Bu tür moral bozuklukları kurum büyüdükçe artmaktadır. Gizli burukluklar, öfkeli tepkiler, sonu gelmeyen çekişmeler...

En büyük sorunlardan biri de sanatsal üretim sürecine egemen olan garip koşullardır. Belirli bir dönem içinde sahnelenecek oyunlar önce Edebi Kurul tarafından belirlenmekte, sonra da, genellikle, o sırada 'boşta' olan oyuncular ve yönetmen olmayı seçenler tarafından kadro oluşturulmaktadır. Eğer özel olarak gereksinme duyulan bir oyuncu ya da oyuncular varsa, bu kez de bir önceki dönemden süren ve seyircisi tükenmemiş olan oyunlar sahneden kaldırılmaktadır. Bir başka gariplik ise, kimi sanatçılar 'rol' beklerken, kimilerinin aynı dönem içinde 'bir'den çok oyunda görev almasıdır. 'Merkez'den yönetilen 'sanat kurumu' anlayışının bu tür sonuçları sanatçılar arasında yeni tepkilere ve tartışmalara yol açmaktadır.

Bir yandan Kültür Bakanlığı'na bağlı bir genel müdürlük olmanın getirdiği bürokratik ve politik sıkıntılar, öte yandan, doğası gereği ben-merkezci, duygusal, tepkili, epeyce de yıpranmış, genellikle de bükünlüğün ya da düşkünlüğünün girdabına kapılmış, farklı kuşaklardan sanatçıların oluşturduğu bir topluluğu ortak bir coşkuda buluşturarak nitelikli sanat hizmeti verme sorumluluğu yönetici konumundaki kişileri ağır biçimde zorlamaktadır:

Tek koşul 'ödünsüz' bir yönetim anlayışıdır. Dahası, türlü çeşitli, eski/yeni bireysel hesaplaşmalar unutulmalı, birbirinin ya öğretmeni/öğrencisi, ya sınıf/dönem arkadaşı ya da rol arkadaşı olmuş sanatçıların, tiyatromuzu daha yüksek bir noktaya taşıma görevini bir kez

daha istekle sirtlayabilmeleri için, birbirlerine güven verdikleri ve güvendikleri, yöneticilerinin yansız olduğuna inandıkları bir psikolojide olması gereklidir. Özlenen, duyarsız yorumlardan, özensiz yapımlardan, sanatçı/yönetici kaprislerinden, konservatuvarları da içine alan dedikodu ortamından arınmış, sanatsal niteliği yükseltmeye odaklanmış bir topluluğun bir kez daha oluşturulmasıdır. (Yüksel, 1998b)

1998'den bu yana ise Lemi Bilgin'in üç kez atandığı (iki kez de görevden alındığı) bir aşama yaşanmaktadır. 50. yıla Bilgin'in görevden beklenmedik anda alıniverdiği bir 'kargaşa' dönemi ile başlanmış ve bir yıl önce yazılanların benzerleri bir kez daha basında yer almıştı. (Örneke, bkz. Yüksel, 1999a) Bilgin'in, üçüncüsü bugün de sürmekte olan genel müdürlük dönemlerinden ilki ve ikincisi, önce Rahmi Dilligil'in (Bkz. Yüksel, 2000a) bir yıllık (1999-2001), sonra da DT'nin kıdemli dramaturglarından Mine Acar'ın (2005-2007) (Bkz. Yüksel, 2005a) –kurumda kargaşa yaratan– yaklaşık iki yıllık genel müdürlük dönemleriyle kesilmiş, bu dönemlere, 'koruyucu ve kollayıcı' olduğu söylenen bakanların adları da karışmıştır.

2000'li yılların başından bu yana yaygın biçimde dolaşan, DT'nin devlete kazanç sağlamadığı gerekçesiyle, 'özelleştirilme' kapsamına alınacağı ya da belediyelere bağlanacağı söylentileri de kurumun elektrikli ortamını gerginleştirmekte ve olumsuz tepkilere (örneke, bkz. Yüksel, 2003) neden olmaktadır.

Kısacası, kuruluşundan bu yana sorunları artan ve nitel açıdan –nicel gelişimi ile ters orantılı olarak– yerinde sayan –kimi dönemlerde ise gerileme gösteren– DT, ülkemizin çok partili demokrasi dönemine geçişinden bu yana, iktidardaki yönetimin yaklaşımları doğrultusunda –kimi zaman ağır biçimde, kimi zaman da belli belirsizce– yalpalayarak bugüne ulaşmıştır. Sanatsal niteliğinde görülen düşüşlerde, tiyatromuza ilişkin –III. Bölüm'de ayrıntılı olarak tartışılmış olan– pek çok genel ve özel etkenin payı olduğu gibi, genel

müdürlük bağlamındaki beklenmedik görevden almalar ve atamaların da bu açıdan gecikmelere ve gerilemeye neden olduğu da gerçektir. Ne ki, sayageldiğimiz bütün dönemler boyunca –kimi zaman çok yavaş da olsa– DT her geçen yıl daha çok yörede daha çok seyirciyi tiyatroyla buluşturmayı, ülke düzeyinde eğitim ve sanat kuruluşlarıyla işbirliği yapmayı başarmıştır. Zaman içinde oluşturulmuş uluslararası ve ulusal düzeyde düzenlenen şenliklerin sayıca arttığı ve kurumsallaştığı, uluslararası ilişkilerin güçlendiği de görülmektedir. Bu bağlamlarda tutarlılığı ve sürekliliği ön düzeyde tuttuğu gözlemlenen, yöneticiliği –aradaki kesintiler çıkartılacak olursa– sekiz yılı aşmış olan genel müdür Lemi Bilgin, 60. yılda DT’nin iller düzeyindeki etkinliklerinin ve sahne sayısının hızla artması, her yıl yapılan Orhan Asena Yerli Oyunlar Festivali, Akdamar Çocuk ve Gençlik Tiyatro Şenliği, Bir Ses Bin Nefes Konya Uluslararası Tiyatro Festivali, Karadeniz’e Kıyısı Olan Ülkeler Uluslararası Tiyatro Buluşması, Sabancı Uluslararası Tiyatro Festivali, Ankara Küçük Hanımlar Küçük Beyler Çocuk Oyunları Festivali gibi şenliklerin kurumlaşması, uluslararası tiyatro projelerine katılımın artması yönünde kararlı gözükmektedir.

DT, çeşitli sanatsal ve yönetsel sorunlarına karşın, ülke düzeyinde eğitim, kültür ve sanat bağlamında önemli bir işlev taşıdığı yadsınamayacak bir kurumdur. Varlığının korunması gereklidir; bunun için de özel yasal düzenlemelerle, ‘özerk’ kılınması yolunda ‘yeniden yapılandırılması’ için harekete geçilmesi gerekmektedir.

Devlet Tiyatroları, ülkeye kültür hizmeti veren deneyimli bir kurum olarak ‘ağırlıklı’ bir duruş sergilemektedir.

IX. BÖLÜM



ÖZEL TİYATROLAR: ÇOKSESLİLİĞİN SİMGESİ

Eskiden sanatçılar gösterilerinden sonra seyircilerden parsa to-larmış. ‘Saray Şenlikleri’ne katıldıklarında da ‘bahşiş’ alırlarmış. Da-ha modern dönemlerde ise gösteri öncesinde seyirciden giriş ücre-ti alınmaya başlanmış. Yine de ‘özel’ girişime dayalı tiyatro toplu-luklarının genel konumu yüzyıllar boyunca pek değişmemiş. Seyirci tarafından beğenildikleri, devlet tarafından hoş görüldükleri süre-ce yaşamışlar, devletin en eli açık –sarayın tiyatro topluluklarına sa-hip çıktığı– dönemlerinde de ‘ulufe’ benzeri ödemelerle destek-lenmişler. Kısacası, özel tiyatroların varlığı iki vazgeçilmez etkene bağlanmış: Seyirci ve Devlet.

Tiyatro tarihimizin çok önemli bir bölümünü özel toplulukları-mıza borçluyuz. Meddah, Karagöz ve ortaoyunu halkın içinden çık-mış sanatçıların halkla iç içe, halkın beğenisine seslenerek, halkın des-teğine sığınarak oluşturdukları seyirlik sanatlardı. Bu popüler türle-rin amatör bir yaklaşımla başlayıp profesyonelliğe ulaşan serüveni için-de ‘özel girişim’in önemli bir işlev taşıdığını görürüz. Sarayın (devle-tin) bu türlere sıcak bakması sanatçılar için önemli bir güvenceydi.

Ülkemizde batılı anlamda tiyatronun halk tarafından benim-senmesi de özel tiyatroların çabalarıyla sağlanmıştır. Güllü Agop’tan Mardiros Minakyan’a, pek çok sahne ustası tiyatrodaki serüvenimizi, yalnız emeklerini değil, ‘sermaye’lerini de ortaya koyarak Cumhu-riyet dönemine ulaştırdılar. Devlet, tiyatroyu Tanzimat’ta bir oran-da destekledi, İstibdat’ta köstekledi, Meşrutiyet’te de özel toplulukları yazgılarıyla baş başa bıraktı. Ahmet Vefik Paşa gibi az bulunur bir

devlet adamının Bursa'da koruması altına aldığı Tomas Fasulyeciyan Topluluğu'nun serüveni özel tiyatroculuk tarihimizin en tatlı ama ne yazık ki ender, 'sıradışı' öykülerinden biridir.

Genelde ise özel tiyatro olgusu çoğunlukla bir 'eğlencelik' ve her zaman kazanca yönelik bir tecimsel girişim olarak görülmüş, özel tiyatrocular her tür vergilendirmenin kapsamı içine alınmıştır. Oysa tiyatromuz bugünlere, bir batıp bir çıkan yüzlerce özel topluluğun seyirci ile kurduğu sıcak iletişim sonucunda ulaşmıştır. Direklerarası'nda Ramazan aylarında yaşanan coşku, 'tuluat tiyatrosu'nun geleneksel tiyatroyla batılı anlamda tiyatro arasında kurduğu köprü, Meşrutiyet döneminin batılı anlamda oyunculuğun gelişmesine katkıda bulunan irili ufaklı toplulukları... Bütün bunlar olmasaydı bugün ne çağdaş tiyatroculuğumuzun simgesi saydığımız Muhsin Ertuğrul'dan söz edebilecektik, ne de Kel Hasan'dan, İsmail Dümbüllü'ye, Münir Özkul'a uzanan bir oyunculuk birikiminden...

Özel tiyatrocuların serüveni Cumhuriyetin ilk aşamalarında da sürdü. Daha önceki dönemlerde olduğu gibi Anadolu'yu adım adım dolaşan küçük topluluklar, İstanbul'da operet kumpanyaları... Darülbedayi, 'Şehir Tiyatrosu', Tatbikat Sahnesi de 'Devlet Tiyatrosu' olana dek –ve daha sonra da– tiyatrocularımız kahırlı ama coşkulu eylemlerini, 'halktan destek alan' onlarca özel girişimci olarak sürdürdüler.

Muhsin Ertuğrul'un 1951 yılında İstanbul'da Yapı Kredi Bankası'nın desteğiyle Küçük Sahne'yi kurması 'özel tiyatro' olgusu bağlamında yeni bir dönem başlatmıştı. Bu topluluğun yapımlarının gördüğü ilgi özel tiyatroların çağdaş tiyatromuzda öncü bir güç olarak benimsenmesini sağladı. Henüz on yaşındayken Küçük Sahne'de izlediğim Lorca'nın *Kanlı Düğün* trajedisinin ünlü oyuncularının bir bölümünün isimleri –evde de pek çok kez konuşulduğundan olsa gerek– bugün de ezberimdedir: Anne'de Nevin Akkaya, Gelin'de Heyecan Başaran, Damat'ta Şükran Güngör, Leonardo'da Sadri Alışık, Oduncu'da Cahit Irgat, Ay Perisi'nde Uğur Başaran...

Demokrasinin ülkemize gitmemecesine geldiğine neredeyse inandığımız 1960'lı yıllarda, özel tiyatrolar, devlet destekli tam-ödenekli tiyatroların varlığına karşın, Türk tiyatrosunun yönelişlerini belirlemede önemli bir işlev taşımaktaydı. Güçlü oyuncu kadroları, zengin oyun dağarları, özenli yapımlarıyla Türk tiyatrosuna seçenек üstüne seçenек sundular. 1960'lı yıllarda hızla gelişen özel tiyatroculuk artık ödenekli tiyatrolar karşısında 'yol gösterici' ve 'rakip'ti. Pek çok genç ve orta yaşlı yazarın ilk oyunları özel tiyatrolarda sahnelendi. Yönetmenler en başarılı çalışmalarını özel tiyatrolar için yaptılar. Batı'nın en büyük çağdaş yapıtlarından çoğu ilk kez özel tiyatrocuların özenli çalışmalarıyla sahnelerimize çıkartıldı. Geleceğin onlarca parlak sanatçısı özel tiyatrolardan yetişti. Bu tür uzun süreli katkıları olan toplulukların en eskisi, Haldun Dormen'in kurduğu ve arada etkinliklerin yapılmadığı dönemler yaşanmış olsa da, adını 1950'lerden 2000'li yıllara ulaştırmış olan Dormen Tiyatrosu'dur. Ayrıca İstanbul'da Kent Oyuncuları, Arena Tiyatrosu, Ulvi Uraz Tiyatrosu, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu ve başkaları, dönem sonuna doğru Dostlar Tiyatrosu, Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Ankara'da, 1960'lar boyunca Ankara Meydan Sahnesi, AST, Halk Oyuncuları ve başka topluluklar da yoğun ve etkili çalışmalarıyla öne çıktılar.

Özel tiyatroculuk serüveninde 'en dayanıklı topluluk', Yıldız Kentter-Müşfik Kenter kardeşlerin İstanbul'da Muhsin Ertuğrul'un desteğiyle 1959'da Karaca Tiyatro'da başlattıkları, 1962'de bugünkü adını alan Kent Oyuncuları oldu. (Bu nedenle, bu bölümde Kent Oyuncuları'na özel bir yer ayrıldı.) Aşağı yukarı aynı yıllarda kurulan ve çoğunlukla geleneksel halk güldürümüzü, bir çeşit 'tuluat' tiyatrosu anlayışı içinde batılı oyunlarla ya da güncel olaylarla buluşturan Nejat Uygur Tiyatrosu ile yerli oyunları ya da yabancı bulvar komedilerinin uyarlamalarını yine güldürü geleneğimize dayalı bir yaklaşımla sunan Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu da 2000'lerin ilk sekiz-dokuz yılına dek etkinliklerini sürdürmeyi başarmış topluluklardır.

En önemlisi, tiyatronun toplumsal duyarlığın bir yansıması olduğunu ve 'ilerici, devrimci' bir güç olarak rol oynadığını 1960'lı yıllarda kurulan özel tiyatrolar öğretti seyirciye. O günlerden bugüne ulaşan en eski iki topluluk, 2009'da 40. yılını dolduran Dostlar Tiyatrosu ile 50 yaşına merdiven dayamış olan AST'tır. (Bu iki topluluğa da özel birer yer ayrıldı bu bölümde.)

Seyirci 1960'lı yıllarda, tam ödenekli tiyatrolarla özel tiyatroların bilet ücretleri arasındaki ayrımı rahatça görmezden gelebiliyordu. Bu nedenle, özel tiyatrolar için saptanan 'tecimsel işletme' statüsü, belediye 'eğlence rüsumu', vb gibi yasal zorunluluklar çok büyük tepkilere neden olmuyordu. Yine de yaptıkları işten zengin olan özel tiyatroculara pek rastlanmıyordu. Özel toplulukların büyük bir çoğunluğu, yalnızca tiyatroya inandıkları için, parasal kazanç sağlamasa da uğraşlarını sürdürmekteydi.

1970'lerden başlayarak, ülke insanlarının soluğunun politik baskılarla, enflasyonla kesildiği dönemler izledi birbirini. İnsanlar evlerine kapandılar; yeni yeni yaygınlaşan televizyonun sunduğu ucuz kitle kültürü pek çoğuna yetmişti. 'Tiyatronun pek kazançlı bir girişim olmadığı', dahası 'sakıncalı' olabileceği görüşü yatırımcıların çoğu tarafından benimsendiğinden, birçok özel tiyatro salonsuz kalmış, ücretleri doğru dürüst ödenmeyen sanatçıların bir bölümü başka işlere yönelmişler, yapılan tiyatronun düzeyi de düşmüştü. Sonuç olarak da seyirci elini eteğini iyice çekmişti tiyatrodan. Birçok özel tiyatro dağılmış, bir bölümü de seyirciyi yalnızca 'eğlendirme'yi seçmişti. 1970'lerin başında kurulmuş olan ve etkinliklerini bugün de sürdüren en uzun ömürlü topluluk, her türde tiyatro yapıtına yer veren, son yıllarda da sahibi ve başoyuncusunun yazdığı metinleri sahnelemeye başlayan Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu'dur.

Kültür erozyonu alabildiğine yoğunlaşırken, birtakım tiyatrolar, doğru bildikleri yoldan yine de inatla yürüdüler. Sendikasız, desteksiz, yapayalnız, 'olmak ya da olmamak' ikilemini yıllar boyu gö-

ğüsleyerek... Bunun bedeli de nice sanatçının ve topluluğun karşı karşıya kaldığı baskılarla, tutuklamalarla, işkenceyle ödendi.

1980'lerde ve 90'larda, özel toplulukların, devletçe –Kültür Bakanlığı aracılığıyla– verilen 'proje desteği' ile kotardıkları, çoğunlukla düşük bütçeli, pek azı 'yüksek düzeyli' olan yapımlar çoğunluktadır. Tiyatronun 'reklam' yönünden de etkisiz olduğu görüşündeki özel sektör, tiyatro 'sponsorluğu'nda pintice davranmaktadır. Tiyatro Stüdyosu'nun bin bir özveriyle bir kültür merkezine dönüştürmeye çalıştığı, ne ki 1996 Mart'ında, tam açılma aşamasındayken, talihsiz bir yangın sonucunda tahrip olan yapıya –onarımlar için– inşaat şirketini sokmayan Refah-egemen Üsküdar Belediyesi'nin tutumu, kentlere tiyatro yapıları kazandırma görevi taşıyan Kültür Bakanlığı'nın –Refah Partisi'nin güdümünde olduğu dönemde– sorumluluklarına nasıl ters düştüğünü göstermektedir (Bkz. Yüksel, 1997).

2000'li yıllara yaklaşıldığı dönemde de, özel tiyatrolara yönelik baskıların, bir başka deyişle tiyatroda 'sansür'ün, yazılı kurallara dayandırılmaksızın süregeldiği görülmektedir. Tiyatro Stüdyosu'nun Tarsus'ta bir gece için sahnelediği *Bağla Şu İş*i adlı oyun, metinde sık sık yer alan bir sözcük nedeniyle yerel yöneticiler tarafından engellenmeye çalışılmış, yine 1999 yılında II. İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali'nin açılış oyunu olan La Fura del Baus topluluğunun sunduğu *F@ust Sürüm 3.0* başlıklı çalışma da Flash TV tarafından sansürcü bir yaklaşımla lekelenme aşamasına getirilmiştir. Bu iki olay üstüne sanat örgütlerinin toplu olarak basın açıklaması yapmalarının ardından, bir amatör topluluk, Haldun Taner'in yapıtlarından derlenmiş bir oyunu Sivas'ın Gürün ilçesinde sergilerken, önce yerel yöneticilerin tepkileriyle karşılaşmış, sonra da salona giren bir grubun saldırısına uğramış, ardından da topluluk elemanları gözaltına alınmıştır. Yine Taner'in ünlü *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunu Kültür Bakanlığı destekli bir yapımla sergile-

nirken, Kozan kaymakamı tarafından, siyasi ve adli kurumlarla emniyet birimlerini olumsuz yönde etkiliyor ve 'argo sözcükler' içeriyor olması gerekçe gösterilerek yasaklanmıştır (Bkz. Yüksel, 1999a). Bu tür engellemeler 2009-2010 döneminde de tüm hızıyla sürmekte, çeşitli olaylara tepki gösteren Tiyatro Eleştirmenleri Birliği başkanı Üstün Akmen'in olaylara vermek durumunda olduğu tepkiler, dosyalar boyutunda büyümektedir. 2010 yılındaki çarpıcı iki örnek, İstanbul'da Özen Yula'nın *Yala Ama Yutma* başlıklı oyununun Basamak 59'da prova aşamasındayken bir gazete tarafından 'porno' ilan edilmesiyle, adı geçen sahnenin, son dakikada bulunmuş gerekçelerle kapatılarak uyarılması, Ankara'da Öteki Tiyatro'da sahnelenen, Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* öyküsünden uyarlanmış oyunda sigara içilmesi nedeniyle kuruma ceza kesilmesidir. Tiyatro üstündeki baskıların DT oyunları bağlamında da etkin olduğu gözden kaçmamaktadır. 2000 yılında Cuma Boynukara'nın *Çok Geç Olmadan* oyunu Ankara DT'de ilerlemiş prova aşamasındayken, açılışa bir gün kala, gün ışığına çıkmadan kapatılmış, bu durum oyun yazarlarından büyük tepki almıştı. (Bkz. Yüksel, 2000c)

Son yıllarda neredeyse hiçbir özel tiyatro her gece perde açmıyor. Yerleşik sahnelerindeki oyunlar ancak hafta sonlarında salon doldurabiliyor. Bu nedenle topluluklar, kent içinde ve dışında, bir çeşit turne düzeninde dolaşıyor. Bilet ücretleri ortalama seyirci için çok yüksek. Hele ödenekli tiyatroların biletlerinin ucuz oluşu düşünülünce...

Bütün bu olumsuz koşullara ve bir türlü düzelemeyen ekonomik kriz ortamına karşın, 2000'li yıllarda –özellikle de İstanbul'da– irili ufaklı özel toplulukların hızla artmış olduğunu görüyoruz. Tiyatroda postmodernist yaklaşımın, dans tiyatrosunun ve genel olarak her tür deneysellüğün ön düzeye geçtiği bu toplulukların çalışmaları'nın 'öncü' niteliği taşıyıp taşımadığını zaman gösterecek. Ne ki varlıkları umut ve mutluluk verici...

Özel tiyatrosuz bir Türkiye düşünemiyoruz. Devlet Tiyatroları ne kadar büyüse de, özel tiyatroların sunduğu 'çokseslilik' ülkemizde demokrasinin vazgeçilmez bir ögesi sayılıyor. Ancak, Osmanlı dönemi tiyatrocularının Anadolu yollarında yokluk, hastalık içinde 'telef' olmayı bile göze aldıkları günler de çok gerilerde kaldı. Özel tiyatro 'özel sektör' olarak tanınıyorsa, 'özel girişim'in erdemlerini –tarihimizde daha önce görülmemiş bir düzeyde– savunan devlet anlayışı içinde özel tiyatrolara da gereken 'kolaylıklar'ın sağlanması kaçınılmaz olmalı. 1982'den bu yana özel tiyatrolara zaman zaman 'bıçım' değiştirerek yapılan 'parasal yardım'ın ötesine geçmenin yolları da aranmalı. Özel tiyatrolar bugün de perdelerini açabiliyorsa ve biz 'özel tiyatrolarımız da var' diyebiliyorsak, unutmayalım, var olmakla yok olmak arasındaki incecik çizgide, alın teriyle yıllar boyu tiyatro yeşerten özel tiyatro emekçilerine borçluyuz bunu...

Özel tiyatrocular 'kuş mu, balık mı' olduklarını artık bilmek zorundadırlar. Özel toplulukların çoksesli bir kültür-sanat ortamı oluşturmadaki işlevine inanıyorsak, devletin özel tiyatrolarla tam ödenekli tiyatrolar arasındaki 'haksız rekabet'e son vermesini, bir başka deyişle, özel tiyatroları kültür ve sanat yaşamımızda etkin olabilecekleri bir statüye kavuşturmasını gerekli bulmalıyız. **Özel topluluklar, yıllardır öneriliyor olmasına karşın, bir türlü çıkartılamayan, daha doğru çıkması istenmeyen bir 'çerçeve tiyatro yasası' ve 'özel tiyatrolar yasası' içinde konumlarının açıklığa kavuşturulmasını istemektedirler.** Toplum yaptıkları hizmetin biçimi, düzeyi ve geleceğe yönelik projeleri, ancak böyle bir düzenleme sonucunda belirlenecektir.

Kent Oyuncuları: Muammer Karaca Tiyatrosu'ndan Kenter Tiyatrosu'na

İstanbul seyircisi Kenterler ile 1959'da tanışmıştı. 1962'de Yıldız Kenter, Müşfik Kenter ve Şükran Güngör, Kent Oyuncuları'nı kurdular. Topluluk, o günden bugüne üç ayrı oyuncu kuşağının katkısıyla dört ayrı seyirci kuşağına hiç aralıksız tiyatro sundu. Yabancı

oyunlar, geçmişten günümüze –Shakespeare’den Martin McDonagh’a– uzanan bir çizgide yer alırken, Türk yazarlarına verilen emek de az değildi. Melih Cevdet Anday’dan, Necati Cumalı’ya, Turan Ofıazoğlu’ya, Aziz Nesin’e, Refik Erduran’a, Güngör Dilmen’e, Hidayet Sayın’a, Orhan Asena’ya, Muzaffer İzgü’ye, Güner Sümer’den, Adalet Ağaoğlu’ya, Memet Baydur’dan Murathan Mungan’a dek pek çok yazarımızın kimi çalışmaları ilk kez Kent Oyuncuları’nın yapımlarıyla sahneye çıkartıldı.

Yapılması 1968’de biten Harbiye’deki Kenter Tiyatrosu’na taşınılmazdan önce Beyoğlu’nda/Şişli’de çeşitli salonlarda kiracı olarak barınan Kent Oyuncuları’nın yalnızca 18.00 seanslarında oynayabildiği dönemler olmuştur. Yine de sürmüştür yapımlar. Bu süreklilik, Kent Oyuncuları’nın çalışmalarının İstanbul seyircisi üstünde İBBŞT ya da DT kadar etkili olmasını sağlamıştır. Çehov’un *Martı*’sını, Üç Kızkardeş’ini, Brecht’in *Üç Kuruşluk Opera*’sını, Ionesco’nun *Ders ve İskemleler*’ini, Tennessee Williams’ın *Arzu Tramvayı*’ını ilk kez Kent Oyuncuları’ndan izlemiştim. Ancak, yeri gelmişken söylemeden geçmeyelim: Kent Oyuncuları’nda, sahneye ‘oyanmasa da olur’ denebilecek gişe oyunları çıkartıldığı gibi, sahnelenmesi yararlı sayılabilecek kimi yapıtlar da –ne yazık ki– boş salonlara oynanmıştır.

Topluluğun büyük yapımları üstlenebilmesindeki en önemli etken, Müşfik ve Yıldız Kenter’in oyuncu kişi varlığıdır. Müşfik Kenter ‘oyuncu’ kimliğiyle öne çıkar. Tek başına sırtlayıp kimini yıllarca sunduğu *Bir Garip Orhan Veli*, *Çiçu*, *Savunma*, *Krallar ve Soytarılar*, *Kuvayı Milliye*, *Huysuz Adam*, *Nutuk* gibi yapımlar yanında, Çehov’un *Martı*’sının Treplev’i ve *Vanya Dayı*’sının Doktor Astrov’u, *Üç Kuruşluk Opera*’nın Sustalı Mack’i, Osborne’un *Öfke*’sinin Jimmy Porter’ı, Hamlet, Deli İbrahim, Cyrano de Bergerac olarak sunduğu olağanüstü yorumlar yanında, Yıldız Kenter ile paylaştığı *Salıncakta İki Kişi*, *Mikado’nun Çöpleri*, *İskemleler*, *Ders*, *Kim Korkar Ha-*

in Kurttan gibi, iki temel oyun kişisine yaslanan yapımlardaki incelikli oyunculuğuyla da tiyatromuzun 'idol' sanatçısı olan Müşfik Kenter pek çok oyuna yönetmen olarak da emek vermiştir.

Topluluğun 'dinamo'su Yıldız Kenter'dir. *Ben Anadolu*'daki Türkçe ve İngilizce performansından, *Master Class*'a dek pek çok 'tek oyuncu' ağırlıklı oyunda, iki kişilik oyunlarda, ayrıca Türk ve dünya tiyatrosunun önemli yapıtlarında unutulmaz rollere imza atan, tiyatromuzun bu en büyük 'diva'sı, yaşamını tiyatro için çalışmakla geçirmiştir. 60. sanat yılını geride bırakan Yıldız Kenter, Kent Oyuncuları'nın yaklaşık elli yılda sunduğu yüzü aşkın oyunun pek çoğunda oyuncu ve yönetmen olarak sorumluluk üstlenmiş, dahası, görev yaptığı tiyatro okullarından yetişen bir dolu öğrencinin profesyonel sahnedeki ilk deneyimlerini kazanmalarını sağlamış, ustaların ustası ve hocaların hocası bir sanatçı ve eğitmenidir. İlk kez Kent Oyuncuları sahnesinde profesyonel olmuş ünlüler saymakla bitmez. Genco Erkal ve Çiğdem Selçuk ile 1960'lı yıllarda başlayan liste uzayarak bugünün yıldızları Berna Lâçın, Oktay Kaynarca, Hakan Gerçek, Yeşim Koçak, Okan Yalabık, Demet Evgar, Engin Hepileri, Bülent Şakrak ve bir dolu başka genç oyuncuya uzanmaktadır. Yıldız Kenter, Devlet Sanatçısı unvanını da, 'profesör' kimliğini de güzel taşıyagelmıştır doğrusu. *Hep Aşk Vardı* başlıklı kendi yazdığı 'anı oyun' ile de Kenter ailesinin üç kadını (annesi, kendisi, kızı) tek başına sahneye taşımıştır. Bugün seksen yaşını aşmış olan büyük sanatçı, tiyatrosunun her alanında etkin olmayı sürdürse de, Kenter Tiyatrosu'nun zorunlu harcamaları artık karşılanamamaktadır...

Ankara Sanat Tiyatrosu: 50 Yıla Yaklaşan Savaşım

1963 yılının Ankara'sında, Asaf Çiyiltepe ve arkadaşları, Türkiye'nin ilk 'alternatif' tiyatro örneği olacak bir topluluğun ilk yerleşik sahnesindeki ilk oyunlarının hazırlığı içindeydiler. Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'i ve İrlandalı yazar Brendan Behan'ın *Gizli Or-*

du'su ile başlayan oyunların oluşturduğu sanat zincirinde, genç ve yaşlı binlerce seyirci, Çiyiltepe'nin deyişiyle, 'ülkemize girmemiş, sokulmamış, varlığı duyurulmamış' bir tiyatro anlayışını benimseyecek, yalnız duyguların değil, aynı zamanda 'aklın, direnmenin, insan haklarının' yüceltiildiği bir tiyatronun vazgeçilmez parçası olacaktı. Oldu da... 1963'ten 1990'lara uzanan yüz dolayında yapım boyunca Ankara Sanat Tiyatrosu'nu seyircinin ilgisi yaşattı.

AST pek çok yerli yapıtın dünya prömiyerini yapan topluluktur. Bu oyunlar arasında, Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*, Orhan Kemal'in *Eskici Dükkânı* ve 72. *Koğuş*, Cahit Atay'ın *Sultan Gelin*, Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Bir Şehnaz Oyun*, Fikret Otyam'ın *Mayın*, Erol Aksoy'un *Otlak*, Orhan Asena'nın *Simavnalı Şeyh Bedreddin*, Kerim Korcan'ın *Linç*, İsmet Küntay'ın *Tozlu Çizmeler*, *Evler Evler...* ve 403. *Kilometre*, Ergin Özbek'in *Birinci Kurtuluş'tan*, Bilgesu Erenus'un *El Kapısı*, *Nereye Payidar*, *Misafir*, *Güneyli Bayan*, Ömer Polat'ın *Aladağlı Mıho* ve 804 *İşçi*, Uğur Mumcu'nun *Sakıncalı Piyade*, Mehmet Akan'ın *Hikâye-i Mahmut Bedreddin*, Muzaffer İzgü'nün *Sınırdaki Duvar*, Murathan Mungan'ın *Taziye*, Faruk Erem'in *Bir Ceza Avukatının Anıları*, Metin Balay'ın *Deniz Diye Bir Delikanlı*, *İnadına Yaşamak*, *İnadına İnsan*, Yılmaz Onay'ın *Bu Zamlar Bana Karşı*, Ataol Behramoğlu'nun *İyi Bir Yurttaş Aranıyor*, Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül*, Yeşim Dorman Müderrisoğlu'nun *Kardeş Sofrası*, Eşber Yağmurdereli'nin *Akrep*, Ali Berktaş'ın *Benim Meskenim Dağlardır* oyunları bulunmaktadır.

AST pek çok önemli yabancı oyunu da Türkiye'de ilk kez sahneleyen topluluktur. Gogol'un *Ölü Canlar*, *Bir Delinin Hatıra Defteri*, Brecht'in *Ana*, *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*, *Tak-Tik*, *Komün Günleri*, *Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti*, *Jan Dark Davası*, Sartre'in *Mezarsız Ölüler*, Gorki'nin *Küçük Burjuvalar ve Sonuncular*, Sean O'Casey'nin *Silahşörün Gölgesi*, Ariel Dorfman'ın *Kayıplar*, Sta-

nislav Stratiev'in *Otobüs*, Jose Sanchiz Sinisterra'nın *Ay Carmela* oyunları ilk kez AST sahnesinde tanındı. İlginçtir, bu oyunların bir bölümü, ancak yıllar sonra Devlet Tiyatroları'nca sahnelenmeye başladı.

AST ilk yıllarından bu yana çocuk oyunlarına da sürekli olarak yer vermiştir. Yerli ve yabancı çocuk oyunları yanında, pek çok AST sanatçısı da oyun yazarak çocuklara seslendi. Salih Kalyon, yaratıcısı olduğu Ankara Çocuk Tiyatrosu (AÇT) ile AST sahnesinde yıllarca oyun sahneledi.

AST'ın unutulmaz yapımlarının başında, Asaf Çiyiltepe'li-Güner Sümer'li dönem olarak adlandırılabilen 1960-1970 yılları arasında sunulan *Godot'yu Beklerken*, *Bir Delinin Hatıra Defteri*, *Pazar Gezintisi*, *Ayak Bacak Fabrikası*, *72. Koğuş*, *Durdurun Dünyayı İnecek Var*, *Sarıpınar* 1914 ve *Müfettiş*, 1970-1971 yılları arasındaki ara dönemde *Nafile Dünya* ve *Birinci Kurtuluş*'tan, 1971'den günümüze uzanan ve Rutkay Aziz'in genel sanat yönetmenliğini yaptığı kırk yıllık uzun dönemde ise *Ana*, *Aladağlı Mıho*, *1871 Komün Günleri*, 1977-78 yıllarının *Zengin Mutfağı* ve *Sakıncalı Piyade'si*, *Küçük Adam N'oldu Sana*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Yaz Misafirleri*, *Bir Ceza Avukatının Anıları*, *Ay Carmela* ve *Akrep* sayılabilir. Bu yapıtların, daha sonraki yıllarda başka tiyatrolarda sunulan yapımları, AST yapımlarının düzeyine yaklaşamamıştır.

AST, yapılan bilinçli oyun seçimleriyle, egemen güçlerce toplum tarafından göz ardı edilmesine çalışılan duyarlıkların, sorunların ve bakış açılarının tiyatrosu olmuştur. 1960'lı yıllarda çağdaş dünyanın ve Türkiye'nin penceresi olabilen oyunlara ağırlık verilmiş, toplumun politik tansiyonunun alabildiğine yükseldiği 1970'lerde ise gündeme devrimci tiyatro yerleşmiştir. 1980'lerden bu yana, topluluğun ilk ve ikinci dönemlerinin özelliklerini buluşturan oyunlar seçilmektedir. Bu arada topluluğun *Zengin Mutfağı*, *Nafile Dünya*, *Godot'yu Beklerken* gibi kimi eski oyunlarının da yeni yapımları sunulmuştur.

AST kolektif çalışmaya dayalı bir yönetmen tiyatrosu olma özelliğini 2000'li yıllara dek sürdürmüştür. Asaf Çiyiltepe ve Güner Sümer'in sahnelediği ilk oyunlardan başlayarak benimsenmiş olan bu anlayış, Ergin Orbey'in, Yılmaz Onay'ın, ama en yoğun biçimde ve en uzun süreli olarak, 70'li yıllardan başlayarak günümüze yaklaşan süreçte onlarca oyunu sahneye getirmiş olan Rutkay Aziz'in emeğiyle sürmüştür. Metin Balay ve Levent Ülgen de bu anlayışa kısa süreli de olsa katkıda bulunan yönetmenler arasında sayılmalı.

Yolu AST sahnelerinden –konuk ya da kadrolu olarak– geçmiş sanatçılar saymakla bitmez. Fikret Hakan'dan Kerim Afşar'a, Genco Erkal'a, Nevra Serezli'ye, Derya Baykal'a, Ergün Uçucu'ya, Erta Savaşçı'ya, Nurseli İdiz'e, Lemi Bilgin'e, Levent Ülgen'e ulaşan çizgide pek çok sanatçı emeğini severek AST ile paylaşmıştır. Sanatçı kişiliklerini AST sahnesinde bileyip ünlenenler ise bugünün tiyatro/sinema/TV etkinliklerinde önemli rol oynamaktadır. Başta Altan Erkekli, Erol Demiröz, Çetin Öner, Işık Toprak, Talat Bulut, Rana Cabbar, Şener Kökkaya, Meral Niron, Cezmi Baskın, Mehmet Ulay, Nurhan Özenen, Jale Aylanç, Ali Erkazan, Yaşar Akın, Şebnem Gürsoy, Koray Ergun ve daha birçokları... Ve zamansızca yitirdiklerimiz! Önce, 1967'de, bir turne sırasında yaşanan trafik kazasında yaşamını yitiren Asaf Çiyiltepe, sonra Güner Sümer, Sermet Çağan, İsmet Küntay, Vasıf Öngören, Oktay Arayıcı, Uğur Mumcu, Yaman Okay, Savaş Yurttaş, Ayberk Çölok... Ve AST ile yolunu 1970'li yıllarda ayırıp kendi tiyatrosunu (Ankara Halk Tiyatrosu) kurmuş olsa da, AST yapımı 72. *Koğuş*, *Ayak Bacak Fabrikası*, *Sarıpınar 1914*, *Müfettiş*, *Nafile Dünya*, *Ana*, *Linç* oyunlarındaki yorumlarıyla tiyatro tarihimizin 'unutulmaz'ları arasında başköşeye yerleşen, bir başka trafik kazası kurbanı Erkan Yücel... Timur Selçuk, Cem İdiz ve Sarper Özsan'ın AST oyunları için yaptıkları bestelerin dillerde dolaştığı yılları anımsayan seyirciler için de AST bir okuldu. Sarper Özsan'ın Brecht-Gorki oyunu *Ana*'nın AST yapımı için 1974'te yazdığı '1 Mayıs' marşı o gün bugündür dillerden düşmedi.

AST'ın yarım yüzyıla yaklaşan yaşamının canlı tanığı olmak ayrıcalıklı kılıyor insanı. Bir tiyatroyla birlikte büyümek, yaşam çizgisine atılmış çentiklerin o tiyatro ile paylaşılması anlamına da geliyor. Tiyatrolar insanlar gibi çünkü. Toplumda yaşananlardan tıpkı insanlar gibi onlar da pay alıyorlar. Aynı deneyimlerle aynı tarihsel kavşaklarda, aynı tarihsel kırılma noktalarıyla yüzleşiyorlar...

AST ile paylaştığım onlarca toplumsal-ekonomik-ekinsel kavşak içinde 27 Mayıs dönemi, 12 Mart, 12 Eylül, Özalcı serbest piyasa ekonomisi, enflasyonun yükselişi, Sovyetler Birliği'nin dağılışı, ülkemizde görüntülü medyanın palazlanmasıyla kültürün ucuzlaştırılması ve dilin yozlaştırılması, Soğuk Savaş yıllarından Sıcak Savaş yıllarına geçiş, emperyalizmin 'küreselleşme' girişimi, İkiz Kuleler'e yapılan radikal İslam saldırısı, Hristiyan dünyanın 'ılımlı İslam' kavramını pazarlayışı, bizdeki 'ılımlı İslam' çevrelerinin 'laikçi' kavramını 'icat ediş'i ve 2000'li yılların birbirini izleyen ekonomik krizleri var. Kimi tiyatro toplulukları, bu tür oluşumlar içinde yalnızca ekonomik boyutta olanlardan etkilendi. Bilinen çizgisini sürdüren AST'ta ise 'grev' deneyimi yaşandı, oyunlar yasaklandı, oyuncular tutuklandı, işkence gördü, topluluk kendi yağıyla kavrulamadı, oyun seçiminde zorlandı, AST'a çoğunlukla karşılığı beklenmeden emek verildi. Bu arada seyirci yitirmeye başlandı. Ekonomik zorluklar, topluluğun deneyimli oyuncularını tiyatro dışına, özellikle de İstanbul'a yönlendirdi. Yeni ekipler geldi, geçti. AST yine de her yıl yeni bir yapımla ve yeni çocuk oyunları ile 50. yıla yaklaştı. Ne ki yitirilen seyirci geri gelmiyordu. Bunun bir nedeni, gün geçtikçe daha bir kişiliksizleşen Kızılay bölgesinin artık sanat ve kültür hareketlerinin bulunduğu bir merkez olmayışıysa, bir başka nedeni de Devlet Tiyatroları sahnelerinin Ankara'da pek çok semte hizmet verecek sayıya ulaşmış olmasıydı. Dahası, son yıllarda yeri göğü inletecek nitelikte bir AST yapımına da rastlanmamıştı.

2009 yazında vergi ve SSK borçları gitgide artan AST'ın İs-

tanbul'a 'taşınacağı' haberi kısa süre içinde basında ve televizyonda yer aldı. Garip bir söylemdi söz konusu olan. Adını bir kentten alan bir tiyatro aynı adı bir başka kentte sürdürebilir miydi? Herhalde, 'AST'ın ilkelerine bağlı tiyatro anlayışımızın örneklerini İstanbul'da vereceğiz,' demek istenmişti. Sonra bu düşünce askıya alınmış olmalı ki, topluluk Ankara'da kaldı ve Mürsel Yaylalı'nın *Kod Adı Keklik* oyunu sahnelendi. Kısacası, AST geleneğini, topluluğun en parlak dönemini yaşadığı yıllarda belki de henüz doğmamış olan kuşaktan sanatçılar sürdürmeye çalışıyor artık. Ne ki borçlar ödenemiyor. Öncü yapımlarıyla ve yetiştirdiği ünlü sanatçılarla tarih yazmış bir tiyatronun tarihsel uzamına sahip çıkmak için formüller bulunmalı...

Dostlar Tiyatrosu: 40 Yılı Geride Bırakırken

Dostlar Tiyatrosu bugüne, ilerici-toplumcu sanat doğrultusunda benimsediği ilkelerle, toplumla birlikte yaşadığı iki darbe ve nice sıkıyönetim, sıkıdenetim günlerinden geçerek geldi.

Dostlar Tiyatrosu, tiyatromuzda önemli bir atılımın yaşandığı 1960'lı yıllarda –İstanbul'da alışlageldiği gibi– bir 'yıldız' tiyatrosu olarak kurulmamıştır. Öyle de olabilirdi. O yıllarda Kent Oyuncuları'nda, Arena Tiyatrosu'nda (*Aslan Asker Şvayk*, vb), AST'ta (*Bir Delinin Hatıra Defteri*, *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*, vb) Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu'nda sergilediği oyunculuk ve yönetmenlik (*Othello*, *Canlı Maymun Lokantası*, *Keşanlı Ali Destanı*) yeteneğiyle çok hızlı bir yükseliş çizgisi gösteren, topluluk kurucularından Genco Erkal, 'yıldız' kimliğini, daha kolay seyirci toplayan oyunlara ve rollere yönlendirip daha sonraki yıllarda kendisine televizyonda bir yer edinseydi, reklam sektörüyle ilişkiye girseydi, topluluğunu rahatça yaşatmak yanında, belki şimdiye dek bir tiyatro salonunun sahibi de olmuştu.

Oysa 1969'da kafa kafaya vererek Dostlar Tiyatrosu'nu kuran

altı gencin amacı Anadolu'da tiyatro yapmaktır. Mehmet Akan, Şevket Altuğ, Ferit Erkal, Arif Erkin, ve Nurten Tuğ, Genco Erkal'ın önerisi üstüne, yarı ödenekli bir bölge tiyatrosu kurmak için bir araya gelmişlerdi. Tiyatrolarını Adana'da oluşturmayı düşünen kurucular, ne Adana belediyesinden ne de Adanalı zenginlerden destek göremeyince, örgütlü işçi sayısının en yoğun olduğu İstanbul'da devrimci bir sendikaya bağlanarak işçiler için tiyatro yapma seçeneğine yöneldiler. Ne ki tiyatronun işçiler için gerekli olduğuna inanan bir sendika çıkmadı karşlarına. Sonuç olarak da İstanbul'un göbeğinde bir 'özel' tiyatro olarak kuruldu Dostlar. Kırk yıl boyunca da Şişli ile Tünel arasındaki bölgede, bir bu tiyatroya bir şu tiyatroya taşınıp durdu. (On beş yıldır Beyoğlu'ndaki Muammer Karaca Tiyatrosu'nda sunuyor oyunlarını.) Toplumsal çalkantıların yoğunlaştığı dönemlerde baskılardan payını bolca aldı. Buna karşın en başta belirlenen toplumcu duruşu hiç zedelenmedi. Dostlar Tiyatrosu kırk yıl boyunca aydının, öğrencinin, emekçinin 'dost'u olarak sürdürdü serüvenini.

Dostlar'ın kırk yılı içinde, genellikle kalabalık kadrolu, takım oyunculuğuna dayalı yapım anlayışı 1980'lere dek yoğun biçimde sürdürüldü. Daha sonra ise ekonomik nedenlerle sürekli kadro anlayışı terk edildi, genel sanat yönetmenliğini Genco Erkal'ın sürdürdüğü topluluk, 'yapım'a göre oyuncu seçme uygulamasını başlattı.

Dostlar'ın kırk yıl içinde sunduğu oyunlar şöyle gruplanabilir:

1. Türk sanatçı ve yazarlarının sahneye konan ya da uyarlanan yapıtları. Bu tür yapıtların başında, daha sonra başka tiyatrolarda da sahnelenen *Abdülcanbaz* (1972-1973), *Azizname* (1973-1974), *Nâzım'dan şiir-tiyatro Kerem Gibi* (1974-1975 ve 2010-11), *Ağrı Dağı Efsanesi* (1981-1982), bizim yazarlarımızdan ve Brecht'ten seçmeler içeren *Merhaba* (1989-1990), Genco Erkal'ın Nesin'den uyarlayıp sunduğu *Birtakım Azizlikler* (1994-1995), Can Yücel'den uyarlayıp sunduğu *Can* (1999-2000) ve 1993'ten bu yana yurtdışında ve yurtdışında sergilemeyi sürdürdüğü, yine

Nâzım'dan şiir-tiyatro, *İnsanlarım*. Genco Erkal, *Kerem Gibi*'nin 35. yılını, Nâzım'ın şiir dünyasını, sinemasal gösterim teknikleriyle görsel bir enerji eklediği yepyeni bir tasarım içinde ve Fazıl Say'ın besteleri eşliğinde sunarak kutluyor.

2. Topluluk sanatçılarının ürettiği sahne metinleri. Bu tür yapıtlar arasında da topluluğun işçi kolunda çalışanların 1974-75 döneminde kotardıkları *Alpagut Olayı*, Macit Koper'in yazdığı *Sabotaj Oyunu*, Yavuzer Çetinkaya'nın *Gün Dönerken*'i (1976-1977), Genco Erkal'ın, 1993 yılında yaşanan Madımak Otelі Yanğını'na ilişkin özgün metin ve görüntülerden yoğurduğu, Fazıl Say'ın müziği eşliğinde sunulan *Sivas '93* başı çekmektedir.
3. Yerli oyun yazarlarının sahne yapıtları. Bir bölümü 'dünya prömiyeri' niteliği taşıyan bu tür yapıtlar, Atilla Alpöge'nin 'Ali Tahsin' imzasıyla gün ışığına çıkardığı *H.M.K.H.H.P. (Haysiyetli Milli Kalkınma ve Hak Hukuk Partisi)*'ni (1969-1970), Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur*'unu (1970-1971), Başar Sabuncu'nun *Zemberek*'ini (1971-1972), Orhan Asena'nın *Şili'de Av*'ını (1973-1974), Bilgesu Erenus'un *Ortak*'ını (1975-76) ve *İkili Oyun*'unu (1977-1978), Behiç Ak'ın *Fay Hattı*'nı (2003-2004) içermekteydi.
4. Çağdaş yabancı oyunlar. Dostlar Tiyatrosu'nun dağarına giren bu tür oyunlar daha çok 20. yüzyılın gündemindeki sorunları, olayları ve ilişkileri irdelemekteydi. Dostlar Tiyatrosu'nun ilk çeviri oyunu Alain Decaux'nun yazdığı *Rosenberglер Ölmemeli*'ydi (1969-1970). Bir yıl sonra Hans Magnus Enzensberger'in *Havana Duruşması* başlıklı belgesel oyunu geldi gündeme. Belgesel tiyatro örnekleri 1972-1973 döneminde Peter Weiss'in *Soruşturma*'sıyla sürdü. 1974-1975 döneminde Gorki'nin *Düşmanlar*'ı, 1985-1986 döneminde Maxwell Anderson'un *Yalınayak Sokrates* (1998-1999'da da yeni bir yapımla) ve Edward Bond'un *Yaz oyunları* sunuldu. Bu oyunları zaman içinde, Vaclav Havel'in *Buruk Ezgi*'si (1989-1990), Coelho'dan *Simyacı* (1996-1997), Tan-

kred Dorst'un *Oyuncu* (2000-2001), Terry Johnson'un *Buluşma*, Beckett'in *Oyun Sonu* (2006-2007), Howard Zinn'in *Marx'ın Dönüşü* (2008-2009) başlıklı yapıtlar izledi. Bu oyunların çoğunun ülkemizdeki tek yapımcısı Dostlar Tiyatrosu oldu.

5. Yabancı yapıtlardan uyarlanmış oyunlar. Bu tür oyunlar 1969-1970 döneminde –AST'tan sonra 2. kez– sunulan, Leslie Bricusse-Anthony Newley'in *Durdurun Dünyayı İnecek Var* oyununun Orhan Duru uyarlamasıyla başladı. Sartre'in *Nekrasof*unun (1970-1971) Atilla Alpöge (Ali Tahsin), Hasek'in *Aslan Asker Şvayk*'ının (1971-1972) Genco Erkal, Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyununun *Analık Davası* (1971-1972) başlığıyla Mehmet Akan, Alfred Jarry'nin *Übü'sünün Üzbik Baba* (1988-1989) başlığıyla Orhan Duru, Laurent Baffie'nin *Yarışma'sının* (2001-2002) Umur Bugay, çeşitli metinlerden oluşan *İçimdeki Çılgılık* (1995-1996) ve *Yaşasın Savaş* (2002-2003) ile Max Frisch'in *Kundakçılar*'ının *Aymazoğlu ve Kundakçılar* (2005-2006) başlığıyla yapılan Genco Erkal uyarlamalarıyla sürdü.

6. Brecht uygulamaları. Dostlar Tiyatrosu'nun üstünde en ağırlıklı biçimde çalıştığı yabancı yazar Bertolt Brecht'tir. Bu bağlamda bir önceki gurutta yer alan *Analık Davası* oyunu ile başlayan çalışmalar, 1978-1979 döneminde Genco Erkal'ın Brecht oyunlarından ve şiirlerinden yaptığı kurguyla oluşmuş –Erkal ve Zeliha Berksoy'un sunduğu– müzikli gösteri *Brecht Kabare*, 1979-1980 döneminde Mehmet Ulusoy sahnelemesi, Metin Deniz'in dekor tasarımıyla, Berksoy'un Gruşa, Erkal'ın Azdak'taki yorumlarıyla tiyatro tarihine geçmiş *Kafkas Tebeşir Dairesi*, 1983-1984 döneminde Erkal'ın sahnelemesi ve Dostlar'ın dev kadrosunun katılımıyla *Galileo Galilei*, 1986-1987 döneminde *Brecht Kabare*'nin yeni biçimi *Ben, Bertolt Brecht*, 1987-1988 döneminde *Bay Puntila ve Uşağı Matti*, 1998-99 döneminde Erkal'ın kurguladığı ve Berksoy'un sunduğu müzikli gösteri *Yosma* ve da-

ha önce de adı geçen, Brecht'in yapıtlarının da içinde yer aldığı, Erkal uyarlaması *Merhaba ve Yaşasın Savaş* ile sürmüştür. (Dostlar Tiyatrosu'nun ve Zeliha Berksoy'un Brecht üstüne yaptığı çalışmalar için bkz. Yüksel, 1998a:3-7)

Dostlar Tiyatrosu'na emeği geçen sanatçılar, tıpkı Kent Oyuncuları'nda ve AST'ta olduğu gibi, uzun bir liste oluşturur. İşte uzun süreli katkıları olan ünlüler: Şevket Altuğ, Zeliha Berksoy, Meral Çetinkaya, Arif Erkin, Macit Koper, Jülide Kural, Güler Ökten, Cevza Şipal, Ulvi Alacakaptan, Avni Yalçın, Erdem Akakçe ve özellikle, oyuncu ve dramaturg olarak katkıları yanında topluluğun çok yönlü sorumluluklarını da yıllarca sırtlamış olan Zeynep Irgat... Ve artık aramızda olmayan Yavuzer Çetinkaya, Ayton Sert, Zihni Küçümen, Mehmet Akan...

41. yılını sürmekte olan Dostlar Tiyatrosu'nun ağır emekçisi Genco Erkal'dır. Dostlar Tiyatrosu'nda sahnelediği *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Galilei Galileo*, *Bay Puntila ve Uşağı Matti* gibi kalabalık kadrolu zor oyunlarda farklı oyunculuk biçemlerinde parlak yorumlar sunan sanatçının unutulmaz rolleri arasında Ayla Algan'lı *Rosenbergler Ölmemeli*, Zeliha Berksoy'lu *Brecht Kabare*, *Ben, Bertolt Brecht*, Meral Çetinkaya'lı *İkili Oyun*, Tülay Günal'lı *Simyacı*, Sumru Yavrucuk'lu *Fay Hattı*, Dolunay Soyser'tli *Buluşma* ve Bülent Emin Yarar ile oluşturduğu 'müthiş ikili'nin *Oyun Sonu* yorumu bulunmaktadır. 'Bu kez kendim için oynuyorum' dediği *Oyuncu* (*Ben Feuerbach*), Mehmet Ulusoy'un sahnelediği *Kafkas Tebeşir Dairesi*, *Sevdalı Bulut*, *Simyacı* yapımlarının Erkal'ın tiyatroculuk serüveninde özel birer yeri vardır. Ayrıca üç Fransız yapımlarında 'ses getiren' önemli roller oynadığı da belirtilmeli.

İlk kez 1965'te AST'ta sergilenen (1990'lı yıllarda da Dostlar Tiyatrosu'nda 3. yapımı sunulan) Gogol'un *Bir Delinin Hatıra Defteri* ile başlayıp Dostlar Tiyatrosu'nda *Kerem Gibi* ile süren 'solo'

oyunlar Erkal'ın gösteri dağarı içinde önemli bir yer tutar. Yıllarca Prokofieff ve Stravinski'nin –orkestra müziği ile 'söz'ü buluşturan– yapıtlarının vazgeçilmez solisti olan sanatçının tek kişilik oyunları Nâzım, Aziz Nesin, Can Yücel, Brecht gibi ustaların metinleriyle çoğalır, *Marx'ın Dönüşü* ve *Kerem Gibi: Nâzım'la 35 Yıl* oyunları günümüze ulaşır.

Erkal'ın yetmiş dolayında sahne olayına emeği geçtiği görülüyor. Yalnız oyuncu ya da yönetmen olarak değil, dramaturg, çevirmen, uyarlamacı ve yazar olarak da ürettikleri onun 'aydın kişi' ve 'tiyatro adamı' kimliğinin göstergeleri... Orkestralarla birlikte çalışmaya yatkınlığı onu son yıllarda – müzik tarihimizin en görkemli ürünlerinden biri olan– Fazıl Say imzalı 'Nâzım Oratoryosu' ile de buluşturdu.

Dostlar Tiyatrosu, tıpkı Kent Oyuncuları ve AST gibi, özel tiyatroların ve Türk tiyatrosunun 1960'lardan bu yana yazılmış tarihini oluşturanlar arasında en ön sıralarda yer alıyor.

X. BÖLÜM



**AMATÖR TİYATROCULUK:
OLMAZSA OLMAZ**

‘Amatör’ sözcüğünün sıfat olarak Türkçe karşılığı ‘özengen’. İsim olarak kullanıldığında ise ‘amatör’, sevdiği, heves duyduğu bir alanda hiçbir maddi karşılık beklemezsiniz, yalnızca keyif aldığı için üretmeye gönül vermiş kişi anlamına geliyor.

Amatörce girilen bir iş zamanla örgütlü, topluma hizmet verecek bir konuma da ulaştırılabilir. O işe sarılanların zekâsına, istem yoğunluğuna, çalışkanlığına, becerilerini geliştirmedeki yeteneğine ve sağlam biçimde örgütlenmelerine bağlı bir başarı. ‘Ben’ değil, ‘biz’ demeyi seçmiş bir topluluğun vardığı önemli bir aşama.

Amatör tiyatroculuk, hem tiyatrosu geliştirmekte olan toplumlarda önemli bir kültür ve sanat hizmeti sunan, hem de çeşitli alanlarda çalışan ya da okuyan insanları ortak bir sanatsal paydada buluşturarak, onları birbirlerine ve toplumsal çevreye katkıda bulunmaya yönelten bir uğraş. (Ayrıntılı inceleme için bkz. Hakan Gürel, 1999:411-428.)

Amatör tiyatroculuk, nüfusun büyük bir çoğunluğunun, tiyatroya gitmeyi yaşam biçimlerinin bir parçası saymadığı ülkemizde, yazar, oyuncu, yönetmen, özellikle de ‘seyirci’ yetiştirme yolunda güçlü bir etken olarak değerlendirilmelidir.

İnsanın yaradılışında bulunan ‘oyun oynama’ güdüsünün, tadına topluca varılabilecek bir toplu sanatsal üretim çabasına yöneltilmesi –gerekli koşullar sağlandığında– sanıldığı denli güç değildir. Yapılması gereken, ilköğretimden başlayarak, eğitim ve kültür kurumları ile çalışma sektörü içinde yer alan kuruluşlarda tiyatro yapılması için gerekli ortamın, zamanın ve uzamın yaratılmasıdır.

Bu ilk aşamadır. Spor alanında ilköğretim kurumlarından holdinglere dek pek çok kurum ve kuruluşta başlatılmış ve sürdürülmekte olan bu tür bir etkinlik sürecinin tiyatro alanına da aktarılması kısacası... Böyle bir oluşumun ülke çapında gerçekleştirilmesi, her yaştan ve kesimden insanın tiyatroya sahip çıkmasını, tiyatro aracılığıyla düşünmesini sağlamak için olanak yaratılması demektir.

İkinci aşama ise profesyonel toplulukların gişe kaygısını taşımayan bir tutum içinde, araştırmacı ve denemeci, özgün bir sahne dili arayan toplulukların oluşmasının sağlanmasıdır. Yazarlık, oyunculuk, sahneleme bağlamında özgürce yapılan denemeler –üstünde yeterince durulduğunda– ülke tiyatrosunun gelişim çizgisindeki alternatifleri artırmakta önemli bir itici güç oluşturur. Unutulmasın, amatör tiyatrocuyu en çok yıpratana, profesyonel tiyatrolarda yapılanları taklit etmeye çalışmaktır.

Üçüncü aşama, çeşitli düzey ve niteliklerdeki amatör topluluklar için şenlikler düzenlenmesidir. Şenlikler, tiyatroya gitme alışkanlığı olmayan birçok insanın, çocuğunu, kardeşini, komşusunu, iş arkadaşını bir ‘eğlence ve coşku’ ortamında izleme olanağını yaratır. Dahası, toplulukların, kendi ürettiklerini başka topluluklarkilerle karşılaştırmalarını, birbirleriyle sanatsal düzlemde iletişime girmelerini, kendilerini değişik seyirci kitleleri karşısında sınamalarını sağlar.

Bu üç aşama gerçekleştirildiğinde, ülke düzeyinde tiyatroya sahip çıkan insanların sayısının hızla çoğaldığı, amatör tiyatro ürünlerinin nitelikçe geliştiği, seyircinin tiyatro olayları karşısındaki beğeni düzeyinin yükseldiği görülecektir.

Ne ki bu üç aşama ülkemizde hiçbir zaman sürekli ve tutarlı bir eğitim ve kültür politikası düzeyinde değerlendirilmemiş, amatör tiyatroların en parlak çalışmaları bile genellikle birer rastlantısal başarı sayılmış, amatör tiyatroların sürekliliği kurumlar ve kuruluşlar tarafından yeterince desteklenmemiştir.

Oysa, batılı anlamda tiyatronun yaygınlaştığı Meşrutiyet döneminde, profesyonel tiyatro olarak çalışan birçok yarı-amatör topluluğun Kurtuluş Savaşı başlayana dek, belki savaş sırasında da, Anadolu'yu gezerek yabancı oyunları kendi olanakları çerçevesinde oynadıkları biliniyor. 'Oyunların Üstüne' başlıklı anı-makalesinde, Shakespeare'i sevmeyi bir gezgin tiyatrocu olan Otello Kâmil'in Anadolu'da sergilediği oyunlardan öğrendiğini söyleyen (Bkz. Nâzım Hikmet, 1969:127) Nâzım Hikmet'in, bu tür toplulukların seyircisi olduğu anlaşılıyor.

Metin And, Cumhuriyetin ilk yıllarında etkinlik sergileyen altı-yedi amatör topluluk arasında, çalışmalarını halka açık ve parasız temsilleriyle yaygınlaştıran Cumhuriyet Gençler Mahfeli'ne (1935'ler) dikkat çekiyor. (1970:292) Ne ki bu yoldaki ilk örgütlü çaba, III. Bölüm'de tartışıldığı gibi, 1932'de kurulan halkevleri ile başlatılmıştır. Halkevlerinin, Demokrat Parti döneminde -1951'de- kapatılınca dek kotardığı tiyatro eyleminin sona ermesiyle bir damar kesilmiştir.

Devlet Tiyatrosu'nun oluşma ve gelişme dönemi sayılan 50'li yıllarda, okullu sanatçıların yer aldığı profesyonel tiyatroculuğun 'nitel gelişmesi' ve kentsoylu seyirciye hizmet vermesi ön düzeye alınmıştır. Amatör tiyatro yine de sürer. Bu yıllardaki amatör topluluklar arasında, daha sonra birçok oyuncusu ünlenen İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği Gençlik Tiyatrosu vardır. 1956'da başlatılan uluslararası şenlikler aracılığıyla, yerli ve yabancı amatör topluluklar yılda bir kez olsun İstanbul'da buluşmaya başlar. Bu süre içinde yurtdışındaki şenliklere katılma olanağı da doğar. Öğrenci topluluklarının sayısı artmaktadır: Milli Türk Talebe Birliği'nin, Teknik Üniversite'nin, Robert Kolej'in, Türkiye Milli Talebe Federasyonu'nun, Ankara Üniversitesi Tiyatro Derneği'nin, Galatasaray Tiyatro Kulübü'nün etkinlikleri seyirciyle buluşur. 1959'daki Erdek Şenliği ile adını duyuran Genç Oyuncular Topluluğu ile yurtdışın-

da da başarılı yapımlar sunan Ankara Deneme Sahnesi öne çıkar. ODTÜ Tiyatro Kulübü 1960'lı yıllarda günümüzde de süren amatör tiyatro şenliklerini başlatır. (Aşağıda yer alan üç yazıda, 50. yıllarını kutlamış olan bu üç topluluk ve etkinlikleri tanıtılmaktadır.) *Mimesis* Dergisi'nin 7. sayısında (1999:441-510) 50'li ve 60'lı yıllarda amatör tiyatroculuk yapmış beş sanatçının deneyimlerini anlattığı, son derece aydınlatıcı söyleşiler bulunmaktadır.

Yine 1960'lı yıllarda, tiyatronun yurt düzeyinde yaygınlaşması adına Bölge Tiyatrosu olgusu yasal gündeme getirilirken, Muh-sin Ertuğrul'un gönlü yine de 'halkın tiyatrosu'ndaydı. Ertuğrul, bir yazısında şöyle diyordu:

Bölge tiyatrolarının amacı, tiyatro sanatını en olgun, en ucuz olarak halkın ayağına götürmektir. Halkın tiyatrosu ise halkın içinden çıkmış kişilerle halk konusunu, halk gözüne serebilecek topluluktur. (...) Başka ülkelerde (...) her kasabada aydınların önyak oldukları tiyatro toplulukları vardır. Bizim istediğimiz ve bizim toplu kalkınmamızda geniş etkisi olacak olan bu tiyatrodur. (...) Zeki bir genç kendisine güvensin, köyünde, kasabasında, bir kahvede, bir sinemada, tek bir petrol lambasının ışığında, köylüye, kasabalıya bir piyes okumakla işe başlasın. (1975:102-103)

Çok iyi bildiğimiz gibi Ertuğrul'un düşü gerçekleşmedi. Ama düşü sürdürenler de eksik olmadı. Yine de 1950'li yıllardan bugüne ulaşan tek amatör tiyatro topluluğu Ankara Deneme Sahnesi'dir. 1960'lı yıllarda Sermet Çağan'ın kurduğu Tiyatro TÖS (Türkiye Öğretmenler Sendikası) de amatör tiyatro tarihimiz içinde onurlu bir yer edinmiştir. Yükseköğretim kurumlarımızda var olan amatör tiyatroculuk potansiyeli bugün de zor koşullarda olsa bile değerlendirilmektedir. Ne ki öğrenim süreci içinde yapılan amatör tiyatroculuk, üniversite eğitiminin noktalanmasıyla bitiyor. Mezun olduktan sonra bile ODTÜ Tiyatro Şenliği'ni yıllarca omuzlamış bir dolu ama-

tör tiyatrocunun, etkinliklerini çalışma dünyasına girdikleri zaman sürdürme olanağından yoksun kaldığı bilinen bir gerçek. Bu alanda büyük başarı Tiyatro Boğaziçi'nindir. Robert Kolej etkinlikleriyle başlayan amatör tiyatroculuk geleneği ODTÜ'nünkinden de eski olan Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları (BÜO), 90'lı yıllarda kurulan Tiyatro Boğaziçi adlı toplulukla, amatör tiyatroculuk çabalarını mezun olduktan sonra da sürdürmeyi başardılar.

1970'ler amatör tiyatroculuğun kavramsal ve eylemsel boyutlarının tartışma gündemine getirildiği dönemdi. Şenlikler, açık oturumlar, paneller, örgütlenme, dayanışma çağrıları, amatör tiyatroculuğun ideolojik boyutları üstünde yoğunlaşma...

Sonra amatör tiyatroların sindirildiği 12 Eylül dönemine gelindi. Geçici de olsa etkinliklerde kesinti... Kısa süre sonra ise Sarıyer Halk Eğitim Merkezi'nin düzenlediği Boğaziçi Amatör Tiyatrolar şenliği ile başlayan ve Amatör Tiyatro Çevresi'nin (ATÇ) oluşumunu sağlayarak bugüne ulaşan sürece geçilmişti. (Bkz. Esatoğlu, 1999:430) 1990'lı yıllarda, Kültür Bakanlığı bütçesinden, proje sunan amatör topluluklara –sınırlı olsa da– destek sağlanılmasına başlandı.

Amatör tiyatroların örgütlenme çabaları 2000'li yıllara doğru bir kez daha ivme kazanıyor. 1998 Kasım'ında Ankara'da düzenlenen 3. Amatör Tiyatrolar Kurultayı'nda, ATUK (Amatör Tiyatrolar Üretim Kooperatifi) adını taşıyan Türkiye Amatör Tiyatrolar Birliği kuruluyor, 2000'li yıllarda Ege Tiyatrolar Birliği Girişimi, Karadeniz Özel ve Amatör Tiyatrolar Örgütlenme Girişimi, İstanbul Alternatif Tiyatrolar Platformu-Girişimi gibi oluşumlar da ATUK'la birlikte amatör tiyatroların konumunu tartışmayı sürdürüyordu. (Bkz. *Mimesis*, 2008:399-421) Bu süreç 2010 yılına da ulaşıyor.

Yerel yönetimlerin, tiyatro kurumlarının, üniversitelerin, vakıfların sahiplendiği şenlikler ise kimi zaman aksamadan, kimi zaman bir görünüp bir yok olarak, kimi zaman da eskilerinin yerine yenileri konarak sürüyor. 2010'da gündemde olan şenlikler arasında en eski olan-

lar, Denizli Uluslararası Amatör Tiyatro Şenliği (26.), Boğaziçi Amatör Tiyatrolar Şenliği (27.), 50 yaşını kutlayan ODTÜ Oyuncuları'nın düzenlediği Şenlik '10'du. İBBŞT yıllar içinde adı değişse de 'Genç Tiyatro' etkinliklerini sürdürüyordu. Van DT'nin öncülüğünde yapılan ve amatör gençlik tiyatrolarının da katıldığı Akdamar Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Şenliği de Mayıs 2010'da dokuz yaşını doldurdu. Bu tür çalışmalardan son zamanlarda en çok ses duyuranı, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı düzenlemesi olarak, üniversite topluluklarını, 2008 yılında 'İstanbul Üniversiteleri Tiyatro Şenliği', 2009'da 'Türkiye Üniversiteleri Tiyatro Şenliği', 2010'da da 'Avrupa Üniversiteleri Tiyatro Şenliği' başlıkları altında toplayan etkinlikler oldu. (Ayrıntılar için bkz. Dikmen Gürün, 2010)

Örgütlenmenin amatör tiyatroların sürekliliği açısından taşıdığı önem tartışılmaz. Uzun dönemde belirlenmesi gereken ise amatör tiyatroculuğun, yalnız 'özenme', yalnız 'heves', yalnız 'doğal yeteneğin sergilenmesi' ile sınırlı olmayıp zekâyla bilenmiş bir yaratıcılık, tutarlı bir dünya görüşü, yasallaşmış sanatsal yapılanmalara, güçlü seçenekler sunarak karşı çıkma bilgisi ve becerisi ile geliştirilebileceği gerçeğidir.

Amatör tiyatromuzun tarihi, 'olmaz' diye düşünülenin yapılabildiğini gösteren örneklerle bezelidir. Düşler gerçeğe dönüşebilir...

Ankara Deneme Sahnesi:

Amatör Tiyatroculukta Yarım Yüzyıl

Göçebe kültürden gelme olduğumuzu gösteren kimi özelliklerimizden yerleşik yaşam biçimine geçişimizden yüzyıllar sonra bile vazgeçemeyişimiz şaşırtıcıdır. Bunlardan ilki, ortaya çıkan sorunlara ayaküstü çözüm bulma zorunluluğu sonucunda, ölümcül olabileceği bilinen durumlarda bile tehlikenin üstüne gitmek. (Bugün, 'Bir şey olmaz abi' deyişiyle klişeleştirip gündelik gülmece dağarımıza attığımız, aşırı delikanlılık tutumu...) İkincisi, her bulduğumuz boş alanı geçi-

ci olarak işgal edip yaşama düzeni kurmak ve keyif veren hiçbir şeyden vazgeçmemek. (Çadır kamplarına kanepeler ya da buzdolabı, piknik yerlerine ya da yol kenarlarına aygaz tüpü, semaver taşımak. Özetle, 'çizgili pijama' sendromu...) Üçüncüsü, kültür tarihimizin süreçlerini belirleyecek belgeleri ya hiç oluşturmamak ya da oluşmuş olanı da fırlatıp atmak. (Bir dolu arşivin içinden çıkılmaz duruma getirilmiş olması; kimi yazarların kendi metinlerini bile saklayamamış olmaları, eski tiyatro broşürlerinin, oyun fotoğraflarının gitgide eksilmesi sonucunda, gerçekten yaşanmış olanların bile yaşandığının unutulması. Kısacası, toplumsal 'belleksiz'liğimiz...)

Elli yaşını birkaç yıl önce geride bırakmış olan Ankara Deneme Sahnesi ise tam tersi bir tutumu yansıtıyor. Çünkü, yerleşik bir lokali ve sahnesi olmamasına karşın, tuzu kuru pek çok kurumun yapamadığını başararak, geçmişten bugüne uzanan serüvenini çok ayrıntılı bir biçimde ve özenle belgelemeyi başarmış. Bu belgelerin en önemlilerinin, Sıtkı Tekmen'in kaleme aldığı, Ankara Deneme Sahnesi bağlamında olduğu kadar, tiyatro tarihimiz açısından da önem taşıyan *41 Yılın Tarihi (Ankara Deneme Sahnesi 1956-1997)* (Tekmen, 1998) başlıklı kitapta değerlendirildiğini görüyoruz. Tekmen'in çalışmasına temel olan pek çok belgeden önemli bir bölümünün günümüze ulaşmasını sağlamada 'Dernek Albümü' yapma işini titizlikle ve dirençle sürdüren Osman Şengezer'in büyük katkısı olduğu anlaşıyor. Belgelerin yıllar boyunca saklanarak değerlendirilmiş olması sonucunda, ülkemizin bu en uzun ömürlü amatör tiyatrosunun kültür ve sanat tarihimiz içindeki payı, gelecek kuşaklara yol gösterebilecek düzeyde açıklanabiliyor.

1955 yılında, üç tiyatro tutkunu liseli gencin (Gazi Lisesi'nden Münip Senyücel ve M. Aydın Erdem, Atatürk Lisesi'nden Erol Kardeseci) girişimiyle ve kız liselerinden zar zor kız oyuncu bulunmasıyla amatör tiyatroculuğa atılan adım, Molière'in *Cimri* oyununun 1956 Haziran'ında sahneye çıkarılmasıyla somutlaştırıl-

mıştır. Bu başarıya atılan imzada, okul yöneticilerinin isteksizliğine karşın gençlerin girişimine destek olan ve onları başında bulduğu Devlet Tiyatrosu'nun olanaklarından yararlandırıan Muhsin Ertuğrul'un payı vardır. Cumhuriyet döneminin –o zamanki– en çağdaş tiyatro kurumunda yönetici olan bir kültür ve sanat insanının, üç hevesli amatörün tasarılarına arka çıkmasının şaşırtıcı olduğu düşünülebilir.

Oysa ortada sağlam bir gerekçe vardır. Halkevleri artık çalıştırılmamaktadır. Geçmişte, halkevlerinde yürütülen amatör tiyatro çalışmalarının etkisiyle ülke düzeyinde bir tiyatro rüzgârı estirilmiştir. Özellikle, on halkevine ve 117 halk odasına sahip olan Ankara'da 1932-1951 yılları arasında –on dokuz yılda– 120 dolayında oyun sahnelenmiştir (Bkz. Karadağ, 1990). Tiyatro ateşinin ülkenin en küçük yerleşme birimlerinde bile yanmasını yaşamı boyunca düşlemiş olan Muhsin Ertuğrul'un, halkevlerinin kapatılmasıyla amatör tiyatro çalışmalarında oluşan boşluğu doldurmaya hevesli gençlere el vermesinden daha doğal ne olabilirdi!

Liseli amatör tiyatrocular, Ertuğrul'un desteğinin kazandığı güvenle somut bir adım daha atarak 1 Mart 1957'de 'Tiyatro Sevenler Gençlik Cemiyeti'ni kurarlar. 1950'de 'Sanatsevenler Kulübü' adıyla oluşan ve 1952'de 'Sanatsevenler Derneği' olarak çalışmaya başlayan, 1980'de de 'Sanat Kurumu' adını alarak günümüze ulaşan kuruluşu örnek almışlardır. (Gerçekten de bu iki kuruluş, tarihleri boyunca birbirini destekleyici bir ilişki içinde olacaktırlar.) 'Tiyatro Sevenler Gençlik Cemiyeti' adı 1965 yılında yerini bugün de kullanılmakta olan 'Ankara Deneme Sahnesi'ne bırakır. Çalışmalarını –yavaşlayarak da olsa– sürdüren topluluk 1 Mart 2011'de tam 54 yaşındadır.

Ankara Deneme Sahnesi, Ankara'nın sınırlarını aşarak, özellikle şeker fabrikalarının bulunduğu –kentsoylu aydınların yönetici, mühendis olarak görev yaptığı– yörelere turne yapmış, hastane/sa-

natoryum gibi kurumlarda oyun sahnelemiş, dahası Türk Milli Talebe Federasyonu'nun İstanbul'da düzenlemekte olduğu Uluslararası Kültür Şenlikleri'ne katılmıştır. Topluluğun kuruluş ilkeleri içinde tiyatronun ülke çapında sevilmesi ve yaygınlaştırılması isteği birincil düzeyde yer almaktadır. (1959'da Erdek Şenliği'ni gerçekleştirerek gündeme gelen İstanbul kökenli Genç Oyuncular'ın da aynı uygulama biçimlerini benimsediği görülecektir.) Ankara Deneme Sahnesi, tıpkı Genç Oyuncular gibi, zaman içinde, kendi kültürümüzdeki tiyatro malzemesini değerlendirme eğilimini göstermiştir. Her iki topluluk da ülkemize oyun yazarları ve profesyonel oyuncular kazandırmıştır. Ne ki, Genç Oyuncular'ın etkinliği 10. yıla ulaşılmadan noktalanmış, Ankara Deneme Sahnesi ise yolculuğunu sürdürmüştür. Bunun nedeni belki de Ankara Deneme Sahnesi'nin ulaşımı kolay, derli toplu bir kentte yer alması, mesai saatleri belli olduğu için toplu çalışmalara katılmakta sıkıntı çekmeyen –bir bölümü devlet memuru– amatör oyunculardan oluşması, en önemlisi de DTCF'nin Tiyatro Bölümü'nden yetişen gençlerin katkılarıyla kuşaklar boyunca süreklilik sağlayabilmiş olmasıdır.

Türkiye'nin bilinen en uzun ömürlü amatör topluluğu olan ADS'nin elli yılı aşan etkinliklerine bakıldığında 2000'li yıllara dek uzanan bir gelişim çizgisi görülür. 1956-57 yıllarında liseli öğrencilerin art arda üç Molière oyunu sahnelemesiyle başlayan serüven, daha sonra kimi öncü nitelikli yabancı oyunların sunulmasıyla 1964 yılına ulaşır. Bu oyunlar arasında Ankara'da sahnelenen ilk Sartre oyunu olan *Gizli Oturum*, ilk Albert Camus oyunu olan *Yanlışlık* ve ilk Brecht oyunu olan *Carrar Ana'nın Silahları* bulunmaktadır. İlk iki dönemin oyunlarının büyük çoğunluğunda yönetmen olarak Münip Senyücel'in imzası görülmektedir. İlk oyun *Meraki*'yi –yönetmen bulunamadığından– sahnelemek zorunda kalan lise öğrencisi Senyücel, sekiz yıl içinde on bir ünlü oyunu sahneye koymuş bir tiyatrocudur artık.

1963 yılında Ali Bey'in *Kokona Yatıyor*'u ile ilk kez bir yerli oyun sergileyen topluluk, giderek yerli yazarlara yönelir ve yerli yapıtlardan yapılan uyarlama denemeleriyle oyun metni üretme eylemine de açılır. Yılmaz Onay'ın, Sermet Çağan'ın yazdığı *Öyle Bir Oyun* başlıklı radyo oyunundan uyarlayıp sahnelediği *Savaş Oyunu*, Yıldırım Keskin'in *Uzaktakiler*, Münip Senyücel'in Güngör Dilmen'den uyarladığı *Ayak Parmakları* oyunları, topluluğu 1966'ya ulaştıran üçüncü dönem çalışmalarını oluşturur. Bu arada yönetmen sayısında da önemli bir artış görülür. Senyücel'in yanında Özdemir Nutku, Yılmaz Onay, Nihat Asyalı ve Yıldırım Keskin de sahneye koyuculuk yapmaktadır artık.

ADS'nin üçüncü dönemi *Uzundere* başarısıyla taçlanır ve topluluk Türk tiyatro tarihindeki onurlu yerini alır. Yaşar Kemal'in ünlü romanı *Yer Demir Gök Bakır*'dan Nihat Asyalı'nın tiyatroya uyarladığı ve Yılmaz Onay'ın 1966'da sahnelediği *Uzundere*, XI. İstanbul Uluslararası Kültür Şenliği birincisi ve Fransa'da yapılan Uluslararası Nancy Tiyatro Festivali Büyük Ödülü'nün sahibi olur. Topluluk 10. yılını kutlamaktadır. O güne dek ortaya konan emekten tam verim alınmıştır. ADS çalışmalarını, gerek oyun üretimi gerekse sahneye koyma sanatı açısından Anadolu insanının kimliğinin ve kültür birikiminin sanatsal yansıması yönünde odaklamıştır.

1969'da ise yeni bir yönetmen girer devreye. Nurhan Karadağ, seyirlik köylü oyunları üstüne yaptığı çalışmaları sahnede değerlendirecek, köyde ya da kentte geçen ve işçi-memur-köylü konumundaki insanlarımızın toplumsal-kültürel-ekonomik sorunlar karşısındaki konumunu yansıtan oyunları art arda sahneleyerek ADS'nin dördüncü dönemine imza atacaktır. Günümüzde de süren bu dönemde sahnelenen belli başlı özgün yapıtlar, Ünal Akpınar'ın *Bozkır Dirliği*, Başar Sabuncu'nun *Zemberek* ve *Memurlar* oyunları, Erdoğan Aytekin'in *Ebekaya*'sı, Bilgesu Erenus'un *Misafir*'i, Murathan Mungan'ın *Taziye*'sidir. Uyarlama ya da derleme oyun-

lar arasında belleklerde en derin izleri bırakan ADS yapımı ise Nâzım Hikmet'in *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* (1978-79) şüürinin sahne anlatımı olmuştur. Bu çalışmayı Nurhan Karadağ'ın imzasını taşıyan *Gerçek Kavg*a, Anadolu seyirliklerinden derlediği *Ticaret Oyunu*, *Köyde Oyun*, başka katkılarla oluşturduğu *Samah-Kardeşlik Töreni*, Süreyya Karacabey'in Murathan Mungan'dan uyarladığı *Binali ile Temir*, Şenol Tiryaki'nin Reşat Nuri Güntekin'den uyarladığı *Yeşil Gece*, Adem Atar'ın *İçimizdeki Göçük*, Gülşen Karakadıoğlu'nun *Asis*'iyle, işçi sınıfının sorunlarını yansıtan oyunlar izler. 90'lı yıllardan bu yana, Mustafa Sekmen, Gülüm Pekcan, Selçuk Göl-dere gibi dans uzmanları da ADS'nin deneysel çalışmalarına yönetmen ve koreograf olarak imza atmaktadır. Son on yılda çocuk tiyatrosuna da ağırlık verildiği görülmektedir. Ancak, topluluğun yeni yönelişlere, yeni bir gelişim dönemine gereksinim duyduğu da açıktır.

Erol Kardeseci, Zafer Ergin, Maral Üner gibi Türk tiyatrosunun önemli sanatçılarının tiyatroya ilk kez adım attıkları, Yıldırım Keskin, Yılmaz Onay, Nihat Asyalı, Nurhan Karadağ gibi yazar-uyarlamacı-yönetmenlerin kendilerini yetiştirmelerine katkıda bulunmuş, deneysel tiyatromuzu Anadolu seyirlik geleneğine dayalı uygulamalarla zenginleştirmiş, üç kuşaktan ve her kesimden tiyatro heveslisine kucak açmış, uluslararası platformda yüz akı olmuş bir topluluğun varlığının yarım yüzyılı aşmış olması umut vericidir.

Genç Oyuncular'ın 50. Yılında

Genç Oyuncular, 9 Aralık 2009'da Beyoğlu'ndaki Maya Sahnesi'nde yapılan toplantıyla kuruluşlarının 50. yılını kutladılar. Şaka gibi geliyor insana. Arkasında hiçbir kurumun toparlayıcılığı ve desteği olmayan, yalnızca dostluğa, dostluğu sürdüren iletişim ağlarını elli yıl boyunca koruyabilmeye dayalı bir birliktelik! Elli yıl önce, Türk 'aydınlanmacı' hareketinin ikinci kuşak yönelişlerinden biri olarak başlayan ve altı yıl süren bu 'amatör tiyatroculuk' eyle-

minin anılarını bugüne taşıyanların artık altmışlı/yetmişli yaşlarını sürüyor olmaları, onların insana, topluma, insanın toplum adına verdiği emeğe olan saygısını gözler önüne seriyor. Tiyatro sanatının 'iki kalas bir heves'ten ibaret olmadığını da...

Ülkemizdeki ilk kapsamlı kültür-sanat festivali olan Erdek Şenliği'nin de içinde yer aldığı 'Genç Oyuncular serüveni'nin kitabı da yazıldı. Genç Oyuncular'ın kurucularından, topluluğun ünlü oyununu *Çürük Elma*'nın yazarı Atıla Alpöge, arkadaşlarının o zamanlardan bu yana biriktirip saklamış olduğu belgelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan müthiş arşivi, yıllar süren bir çabayla değerlendirerek *Hayat Ağacında Tavus Kuşları* başlıklı, 306 sayfalık büyük boy bir kitaba dönüştürmüştü. Mitos-Boyut Yayınları'ndan çıkan bu şık kitap, bir yandan Genç Oyuncular'ın 1957-1963 yıllarını kapsayan tarihçesini coşkulu, keyifli bir serüven olarak sunarken, bir yandan da, bu serüvenle ilişkilendirilebilecek 'nedenler'i ve 'sonuçlar'ı somut belgelerle buluşturuyor. Kitapta, gerek verilerin düzenlenmesi, gerekse sunulacak bilginin belgelenmesi açısından öyle başarılı bir dizge kullanılmış ki, ortaya çıkan ürün aynı zamanda bilimsel araştırma yapacak kişilere örnek olabilecek bir yetkinliğe ulaşıyor.

Genç Oyuncular'ın eylemi 1950'li yıllarda biçimleniyor. İktidardaki Demokrat Parti tarafından 'komünist yuvası' olma tehlikesine karşı kapatılan/etkinlikleri durdurulan köy enstitülerinin ve halk-evlerinin 'amatör tiyatroculuk' çalışmaları noktalanınca, boşluğu yeni kurulan amatör topluluklar dolduruyordu. Sinemanın yeterince gelişmediği, müzik endüstrisinin oluşmadığı o yıllarda, tiyatro gençler için önemli bir 'kendilerini ifade edebilme' aracıydı. Türkiye Milli Talebe Federasyonu'nun (TMTF) düzenlediği Uluslararası Üniversite Tiyatro Festivalleri'ne üniversite gençliğinin kurmuş olduğu topluluklar katılıyordu. Festival yoluyla yabancı üniversite toplulukları ile de etkileşim kuruluyordu. Gençlerin çok partili 'demokratik düzen'e yakışır biçimde 'bağımsız sanat' yapmaya yönelişi de bu dönemin amatör tiyatro çalışmalarını güçlendiriyordu.

Genç Oyuncular 9 Ağustos 1957’de kuruldu. Tasarlayıcıları, o yıllarda İstanbul Teknik Üniversitesi’nde öğrenci olan ve okullarının adını taşıyan amatör toplulukla oyun sergileyen, dahası, çağrısı üstüne çevredeki –fabrika gibi– kuruluşların çalışanlarına ve ailelerine tiyatro götüren ekipten Aram Gümüşyan, Arif Erkin, Ergun Köknar ve Atila Alpöge’ydi. Kurucu kadro ise bu dörtlü yanında, aralarında Çetin İpekkaya ve Ayla Alpöge Ödekan’ın da bulunduğu dokuz kişiden oluşmuştu. Kısa süre içinde Genco Erkal, Mehmet Akan, Ani İpekkaya, Oya Kaynar (Başak) ve başkalarının da katılımıyla topluluk üyelerinin sayısı otuz üçe yükselecekti.

Ülkemizde yanlış bir kanı vardır. Matematiğe akıllı ermeyenlerin sanatçı ve edebiyatçı olabileceği düşünülür. Oysa matematik zekâsı olmayanların, yaratıcılık gerektiren bir alanda sıradanlığın ötesine geçebilmesi olası değildir. Çekirdeğini Teknik Üniversitelerinin oluşturduğu Genç Oyuncular’ın Türkiye düzeyinde kısa sürede başarıya ulaşmalarında temel etken, yalnızca Galatasaray, Robert Kolej gibi kültür-sanat altyapısı sağlam liselerden gelmeleri, yabancı dil bilmeleri, bir başka deyişle gerçek anlamda okuryazar olmaları değil, aynı zamanda çalışmalarını tasarlama ve gerçekleştirme aşamalarında dizgesel yaklaşımı titizlikle uygulama yetenekleridir. Atila Alpöge’nin kitabı, atılan her adımın nasıl bir düşünsel temele dayandırıldığını, ortaya konan eylemin her aşamada ne tür sorgulamalardan, eleştiri/özeleştiri süzgeçlerinden geçirildiğini ayrıntılı olarak gözler önüne seriyor.

Onlar amatördüler. Amatör tiyatro “profesyonelin yapmadığını, yapamadığını, yapmak istemediğini (...) yapan tiyatro” olmalıydı. Onlar bu ilkeleri gerçekleştirdiler. Batı’nın ‘öncü’ tiyatrosunu, ülkemizin ‘unutulmaya terk edilmiş’ geleneksel tiyatrosunu ‘deneysel’ bir yaklaşımla sahneye getirdiler. Türk profesyonel tiyatrosunda o zamanlar görülen, neredeyse ‘ağır çekim’ konuşma ve hareket biçimine son vermek amacıyla, görsel işitsel açıdan devingen bir sahne anlatımı

oluşturdular. Tiyatroyu, tiyatroya ulaşamayan insanlara taşıdılar. Bunu yaparken, büyükleri ve çocukları aynı zamanda şiir, edebiyat, müzik, resim, sinema sanatlarıyla da kucaklaştırdılar. Onları sanatı tartışmaya yüreklendirdiler. Bütün bunları üst üste beş yıl düzenledikleri Erdek Şenliği örneğinde somutlaştırdılar (Bkz. Alpöge, 2009).

Genç Oyuncular, siyasi açıdan tutarlılık sıkıntısı çeken ülkemizde, başarıya ulaştıkları oranda da engellenmeye çalışıldılar. Öte yandan, dönemin önemli kültür adamları tarafından desteklendiler. Sanata duyarlı olan herkes tarafından önemsendiler.

Yine de yirmili yaşlarında başlattıkları serüven otuzlu yaşlarının eşiğinde noktalandı. Yurt düzeyinde kültür seferberliği, artık çeşitli mesleklerde görev yapmaya başlamış olan otuz kişinin taşıyacağı yükü nereye dek sürebilirdi? Onlar, hangi meslekten olurlarsa olsunlar, bugün de Türkiye'yi aydınlatmayı sürdürüyorlar. Ne mutlu bize ki, tiyatromuza Genco Erkal, Arif Erkin, Mehmet Akan, Anı İpekkaya, Çetin İpekkaya, Birkan Özdemir, Ergun Köknar, Çiğdem Selışık (Onat), Arto Berberyan, Yücel Tanyeri gibi has tiyatrocuları armağan ettiler...

Atila Alpöge'nin yapıtı, özellikle 'amatör tiyatro hareketi' bağlamında tiyatro tarihimizi zenginleştiriyor...

ODTÜ Oyuncuları 50 Yaşında

İlk adı aynı zamanda İngilizceydi: METU Players/ODTÜ Oyuncuları... Topluluk, ODTÜ'nün henüz Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin arkasındaki barakalarda olduğu dönemde, Yücel Özden, Kani Mutlugün Gökpınar, Bülent Göksel ve Süreyya Arın tarafından 1960'ta kuruldu. İlk çalışmalar, Hallworthy Hall-Robert Middlemass'ın *İdam Mahkûmu* ve Çehov'un *Dağ Yolunda* adlı oyunlarıydı. Kuruculardan Gökpınar'ın ODTÜ *Barakalar Devri* başlıklı kitabında (1999:30), oyunların Devlet Tiyatrosu sanatçısı Ejder Akışık'ın sahnelediği, topluluğun –bugün de kullanılmakta olan– ambleminin (mi-

mar) Ertürk Işıkpınar tarafından hazırlandığı belirtiliyor. Topluluğun çalışmaları T. Wilder'in *Trenton ile Camden'e Mutlu Yolculuk*, A. Miller'in *Brooklyn Köprüsü*, A. Nesin'in *Biraz Gelir misiniz* ve G. Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası* oyunları ile birbirini izliyor.

1966'da –bugünkü ODTÜ yerleşkesine geçildikten sonra– Mimarlık Amfisi'nde ODTÜ Amatör Tiyatrolar Şenliği olarak başlatılan ve günümüze ulaşan, başka ekiplerin de konuk edildiği tiyatro şölenleri başlatılıyor. Ne ki, 1969'daki şenliğin ardından –Türkiye'de politik tansiyonun yükseldiği 12 Mart sürecine girilmesiyle– yedi yıllık bir kesinti yaşanıyor. 12 Eylül'e ulaşan dönemde ise, tiyatro etkinlikleri –1977'de– yeniden başlıyor ve ODTÜ Oyuncuları'nın gündemden çıkartıldığı 1980-81 ders yılına dek sürüyor.

Sürekliliğin engellenmesi sonucunda topluluk arşivini yitiriyor. ODTÜ Oyuncuları serüveninin 'fotokopi öncesi' dönemde başladığı ve 'bilgisayar öncesi' dönemde geliştiği anımsanınca, korunabilen belgelerin sayısı bile şaşırtıcı. Yine de yanlışsız ve ayrıntılı bir tarihçe için katkılara gereksinme var.

Bendeki belgelerin ilki –'eski' Ankaralı Serap Ekin arkadaşının armağanı– olan 1968 *Şenlik Kitapçığı*. Okudukça şaşıryorum, çünkü katılımcılar arasında daha sonra tiyatro emekçisi olmuş nicelelerine rastlıyorum: Hacettepe Üniversitesi İngilizce Bölümü Tiyatro Topluluğu'nun sunduğu oyunda Necla Çıkgıl (şimdi Doç. Dr., ODTÜ öğretim üyesi), Sahne SBF Tiyatrosu'nun oyununda, günümüzün ünlü sanatçısı Halil Ergün ve Aden Tolay (eski AST oyuncusu) yer alıyor. Tarsus Sanat Topluluğu'nun oyunu *Irgat*'ın yazarı ve oyuncularından biri de Haşmet Zeybek, ayrıca Erdal Gülver (eski AST oyuncusu)...

Birinci elden tanık olduğum etkinliklerin belgeleri Şenlik '80 ile başlıyor. Brecht'in *Galile'nin Yaşamı*'nı sahneleyen gençlerin coşkusu bugün bile capcanlı belleğimde. ODTÜ'nün Mimarlık Amfisi, 'kutsal tiyatro uzamı' olarak ODTÜ tiyatro şenlikleri geleneği için-

deki yerini almıştı o yıllarda. İstanbul'dan şenliği izlemek için gelmiş olan Zeynep Oral ile Mimarlık Amfisi'nde tanışmıştık. (Zeynep'in şenlikle ilgili, *Milliyet* gazetesinde çıkmış hoş bir yazısı vardır.)

1980-1981 döneminde –12 Eylül süreci yaşanırken– topluluk kapatılmış ve şenlik yapılamamıştı. 1982'de topluluğa danışman olarak atanmıştım. Dürrenmatt'ın *Yunanlı Bir Kız Aranıyor* romanının uyarlamasını Yücel Çelikler sahnelemiş, oyunun afişini Bülent Acar hazırlamıştı. (Her ikisi de tiyatro ile olan bağlarını bugüne dek sürdürdüler.) 1982 Şenliği'nin önemli bir özelliği, Ahmet Önel'in *Ay Masal Vay Masal* başlıklı çocuk oyununun da sahnelenmesiyle, yalnızca yetişkin seyirciye değil, ilkokul öğrencisi yüzlerce öğrenciye de ilk kez tiyatro seyrettirilmesi idi.

Şenlik '82'den bu yana kesintisiz olarak süren ODTÜ Şenlikleri'nde beş yüz dolayında amatör-yarı amatör topluluk konuk edildi, on binlerce seyirci tiyatro keyfi yaşadı. Topluluk, amatör tiyatroculuğun varlık nedeni olan kolektif çalışma coşkusu, bilgi paylaşımı, deneysellik ve yaratıcılıkta özgürlük doğrultusunda tutarlı bir yol izledi. Topluluğa katkıda bulunanların –en esnek hesapla– her on yılda bir tümüyle değiştiği varsayılırsa, ortaya konan elli dolayındaki yapımda en az beş kuşağın emeği olduğu görülür.

1983'te *Hamlet*'i sundu ODTÜ Oyuncuları. Oyunu Devlet Tiyatroları sanatçısı Erdal Küçükkömürcü sahnelemişti. Oyunun 'pantomim' bölümünü günümüzün ünlü kukla sanatçısı Haluk Yüce sunuyordu. ODTÜ Oyuncuları'nın Shakespeare ile dostluğu 1986'da yine Küçükkömürcü'nün sahnelediği *Kış Masalı*, 1993'te Bülent Acar/Ünsal Çoşar çalışması –'olay' yaratan– *Bahar Noktası*, 1996'da *Troilus ve Cressida*, 2005'te *Fırtına*, 2006'da *Antonius ve Kleopatra* ile sürecekti. Brecht'e de ilgi yoğundu. (*Carrar Ana'nın Silahları*, *Muhbir*, *Galile*, *Üç Kuruşluk Opera* ve 2002'de *Sezuan'ın İyi İnsanı*.) Bu arada Jean Genet de sıklıkla kucaklanan yazarlar arasında yer alıyordu (1995'te *Hizmetçiler*, 2001'de *Paravanlar*, 2007'de

Balkon). Bülent Acar'ın sahne düzeniyle Şenlik '05 çerçevesi içinde sunulan Handke'nin *Yaban Çocuk* oyunu da ses getirecekti. Şenlik'te yer alan çeşitli toplulukların sık sık sahneye getirdiği Ionesco oyunları arasında 2008'de ODTÜ Oyuncuları'nın sunduğu *Gergedan* da bulunuyor. Şenlik 1992'yi taçlandıran Peter Weiss'in *Marat/Sade*'i ise 'unutulmazlar' arasında yer alıyor. ODTÜ Oyuncuları Dürrenmatt'ı da çok sevdikleri yazarlar arasına katmışlar. *Yunanlı Bir Kız Aranıyor*'dan sonra *Babil'e Bir Melek İniyor* (1989), *Büyük Romulus* (2000) ve *Yaşlı Kadının Ziyareti* (2009)...

ODTÜ Oyuncuları'nın 'şenlik' yapımlarında Türk oyunlarına çok az yer verilisinin nedenini açıklamak zor. Sanki iletişimi daha evrensel boyutlara ulaştırmış, sahnelemede geniş yorum olanakları sağlayan, 'görsel-işitsel açıdan göz alıcı' olan dünyaca ünlü yapıtları 'şenlik' düzeni için daha uygun görmüşler. Yine de önümüzdeki yıllarda bu eksikliği giderme yoluna gitmeleri gerekli görünüyor.

ODTÜ Tiyatro Şenliği, yılları kapsayan toplum-kültür-sanat hizmetiyle toplumumuzda onurlu bir yer edinmiştir. Bu başarıda ODTÜ'deki amatör tiyatro eylemine sahip çıkarak öğrencilerine çalışma uzamı ve başka gerekli koşulları sağlayan, konuk topluluklara, derslerin yoğun olduğu dönemlerde bile kucak açan, yerleşkedeki şenlik trafiğinin düzenli akmasına özen gösteren Üniversite yönetiminin payı büyüktür kuşkusuz. Ancak, ODTÜ'deki 'şenlik' geleneğini oluşturan öğrencilerdir. ODTÜ Oyuncuları, Üniversite yönetiminin kendilerine sağladığı altyapı olanaklarını ve gösterdiği hoşgörüyü tam verimle değerlendirmiş, birbirinden farklı onlarca bölümde okuyor olmalarına ve Üniversite'deki yıllarının kısıtlı olmasına karşın, meşaleyi elli yıl boyunca elden ele geçirerek, zekâ-yaratıcılık-gençlik üçgeninde var olan gizilgücü vurucu tiyatro eylemlerine dönüştürmeyi başarmıştır. Farklı dallarda eğitim gören ODTÜ'lü gençlerin farklı yaratıcılık biçimleriyle yoğurdukları çalışmalarda her zaman özgün bir parıltı görülür. ODTÜ Oyuncuları'nın oyun mü-

ziği yapan bestecileri, müzik icracıları, Üniversite'nin sahnesinde deneyim kazanmış çevre-giysi-ışık tasarımcıları vardır ve yetişmektedir. Her yıl en az mezun olanların sayısı kadar yeni oyuncu katılmaktadır topluluğa.

Şenlik '10 (2010), aynı zamanda ODTÜ Oyuncuları'nın 50. yıl kutlamalarını içeriyordu. 24 Nisan gününün izlence akışı, topluluğun beş kuşağını bir araya getiriyordu. 50. yıl buluşmasının önemli sürprizi, ilk kuşaktan Yücel Özden, Kani Mutlugün Gökpınar, Atila Keskin ve Rahmi Güven'in, topluluğun 1960'lı yıllarını canlandıran konuşmaları ve geçmiş şenliklerde yer almış yapımların görsel belgelerle anılmasıydı. Aynı gün, topluluğa yoğun emeği geçmiş, tiyatro ile olan bağlarını ODTÜ yıllarından sonra da sürdüren iki yönetmenin ürünü, Şenlik '82 oyunu *Yunanlı Bir Kız Aranıyor*'un sahneye koyucusu Yücel Çelikler'in Brecht şiirlerinden ve şarkılarından düzenlediği *Halkın Ekmeği* başlıklı gösteri ve 1990'lı yıllar boyunca yönettiği oyunlardan *Godot'yu Beklerken* ile ODTÜ Oyuncuları'na Sanat Kurumu ve Tiyatro Eleştirmenleri Birliği ödülleri kazandırmış olan Bülent Acar'ın Mrozek'ten yaptığı *Açık Denizde* çalışması yer alıyordu. Şenlik '10'un açılış oyunu, son kuşaktan Saim Güvelioğlu'nun, bir yıl önceki başarılı *Yaşlı Kadının Ziyareti* çalışmasının ardından, bu yıl da yönetmen olarak imza attığı Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ydi. Bir gece önce ise, aralarında ODTÜ Oyuncuları'na Sanat Kurumu Jüri Özel Ödülü getiren –Jean Genet'nin– *Paravanlar*'ının (2001) da bulunduğu çeşitli oyunların yönetmeni –günümüzde, İstanbul'daki Oyunbaz topluluğunun genel sanat yönetmeni– Abdullah Cabaluz'un, 2009-2010 döneminde Sadri Alışık Tiyatro ve Sinema Ödülleri 'en iyi tiyatro yönetmeni ödülü'ne aday gösterilen ve Lions ödülü kazanan *Peer Gynt* (H. Ibsen) çalışması sunuldu. (Cabaluz'un sahnelediği Çehov'un *Martı*'sı da 17. İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali'nde yer aldı.)

Şenlik '10'u, saydıklarımız yanında, ülkenin çeşitli yörelerinden gelen üniversite topluluklarının ve başka amatör ekiplerin sunduğu yirmi dolayında yapım oluştıuruyordu. Amatör tiyatrocılık adına yapılan işe gösterilen özen, ortaya konan çaba ve özveri, kalabalık, gürültü, neşeli bir şenlik ortamında yansırken, güzelliğiyle ünlü ODTÜ baharlarından biri daha yaşıanıyordu.

XI. BÖLÜM



**TİYATRO ELEŞTİRİSİNDE
TEMEL BOYUTLAR**

Ünlü Amerikalı tiyatro adamı Robert Brustein, *Who Needs Theatre* (Tiyatroya Kim Gerek Sinim Duyar?) adını taşıyan kitabının Giriş bölümünde, Amerikan seyircisini tiyatrodan uzaklaştırabilecek bir dolu etkeni sayıp döker. Tiyatro bilet ücretleri her zaman göze alamayacağınız derecede yüksektir. Yorucu bir iş gününden sonra tiyatroya gitmek bir işkencedir. Alelacele bir akşam yemeği yemek için girdiğiniz lokantada garson sizi gereksiz yere bekleterek oyuna yetişmenizi zorlaştırır. Diyelim, tiyatro salonundaki yerinizi zamanında aldınız, bu kez de rahatsız oturma koşullarına uzun süre katlanmanız gerekecektir. Çıkışta ise Amerikan sokaklarının tehlikeleriyle yüzleşmek zorunda kalabilirsiniz. Kısacası, sizi evdeki rahat koltuğunuzu ve televizyonunuzu terk edip tiyatroya gitmekten caydıracak bir dolu neden sayılabilir. (1987:1-4)

Brustein, izleyiciyi zorlayan tüm bu olumsuz koşullara karşın, tiyatronun sürmesini şöyle açıklıyor:

Tiyatronun sinemaya ve televizyona olan tek üstünlüğü, seyirci karşısında, o anda oluşuyor olmasıdır. Sürekli bir 'şimdi'de... Fotoğrafik gerçeği sağlamada ne denli geçerli olursa olsun, sinema da, televizyon da 'geçmiş'te olanı anlatır. (Tıpkı yazarın, '...dedi ki'lerle doldurduğu romanı ya da öyküyü okurken 'geçmiş'te olmuş bitmiş izlediğimiz gibi.) Bu nedenle film ya da televizyon izlerken ya da okurken tek başımıza olmayı yeğleriz... Tiyatro ise toplumsal bir edimdir. Tiyatroda salonun kalabalık olmasını isteriz. Tiyatro, Ame-

rikali insanın yalnızlığından sıyrılıp başkalarıyla bir arada var olmasını, törensel düzeyde olsa da başkalarıyla iletişim içine girmesini sağlayan bir olaydır. Güvenli bir korunak saydığı evinin dışındaki dünyayla yüzleşebildiği bir toplumsal ortam. (1987:3-4)

Tiyatro eleştirmeni, bu 'toplumsal tören'in 'şimdi'sini belgeleyerek geleceğe taşıyan kişidir.

Türk seyircisinin Amerikan seyircisine oranla tiyatroyla daha çok haşır neşir olabilmesi için pek çok neden vardır. Her şeyden önce, başkalarıyla birlikte zaman geçirmeyi seven insanlarız. Yalnızlığı sevmeyiz. Toplumsal törenlere bayılırız. Oyunlar Batı toplumlarındakilere göre daha geç saatte başladığı için –İstanbul'da yaşamıyorsak– tiyatrodan önce eve gelip dinlenme ve karnımızı doyurma şansımız vardır. İş günü içinde yaşadığımız gerginlik aşırı boyutlara ulaşmamıştır. Sokaklarımız da geceleri henüz Amerika'da olduğu kadar tehlikeli değildir. Üstelik tiyatrolar üç kuşak birlikte bulunabileceğimiz en uygar uzamlardır. Dahası, tiyatroya giriş ücretleri ucuz sayılabilir. 'Şimdi'de, bizim tanıklığımızda oluşan bir sanat olayını paylaşmanın tadını biliriz üstelik. Çünkü köklü bir seyirlik geleneğimiz vardır. Popüler halk tiyatromuz yüzyıllarca sürmüştür. Sultanların düzenledikleri büyük şenliklerden tutun da, İstanbul'da Ramazan gecelerinde Direklerarası'nda sunulan tiyatro yaşantılarına dek birçok ortak coşku bizim olmuştur...

Ancak, günümüzde tiyatro izleyiciliğinin kurumlaşması bağlamında önemli altyapı eksikliklerimiz var. Tiyatronun yaygınlığından tutun da eleştiri kurumunun işlerliğine dek...

2000'li yıllarda, Türkiye düzeyinde özel/tam ödenekli, kurumlaşmış/kurumlaşmamış, yerleşik/gezginci profesyonel tiyatrolarca bir dönem içinde üç yüzü aşkın oyun sunulduğunu görüyoruz. Yine de yetmiş milyonu aşkın insanı barındıran sekseni aşkın ilden pek çoğu yerleşik bir tiyatrodan yoksun. Bu illerde yaşayanların tiyatro izleme deneyimi, turne yapan toplulukların sunduklarıyla sınırlı. Do-

layısıyla büyük nüfusa ve büyük bir coğrafyaya sahip ülkemizde tiyatronun nicelik olarak gelişmesi ve bu gelişme doğrultusunda seyirci yetişmesi, kısacası tiyatronun ülke insanların 'yaşamının vazgeçilmez bir parçası olması' yönündeki çabalar önceliğini yitirmiş değil.

Türkiye'nin bugünkü koşullarında var olan tiyatronun değerlendirilmesini yapacak sayıda eleştirmen var mı? Yalnızca birkaç günlük gazetede ve on dolayındaki dergide tiyatro eleştirisine yer verildiği için, düzenli olarak oyun eleştirisi yazanların sayısı çok değil. Çünkü basın organları genellikle tiyatro eleştirisini –yayın organının satışını artırma özelliği taşımadığından– yararsız görüyor. Dahası, tiyatro eleştirmenlerinin büyük çoğunluğu İstanbul ve Ankara'da yaşıyor. Bu nedenle, başka kentlerde sahnelenen oyunların bir bölümü eleştirmenlerle buluşmuyor. Eleştirmenler ekmek paralarını başka işlerden kazandıklarından, kent kent dolaşıp oyunların izini sürme olanağından yoksun. (Böyle bir uygulama dünya düzeyinde de söz konusu değil zaten.) Yerel basında ise tiyatro eleştirisi yeterince yeşermemiş.

Sonuç olarak, sahnelenen oyunlardan belki ancak dörtte biri eleştirel değerlendirmeye giriyor. Doğal olarak önemli yapımlar birden çok eleştiri yazısına konu oluyor. Böylece her yılın kalburüstü yapımları ortaya çıkıyor. Kimi yapımların ise –eleştirmenler tarafından hiç izlenemedikleri için– 'kalburüstü' olup olmadıkları belirlenemiyor. 'Şimdi' den geleceğe taşınamayan bir sürü çalışma...

Özetle ülkemiz, sunulması ve izlenilmesi belirli koşullar gerektiren tiyatro olgusu bağlamında, yaygın biçimde örgütlenmiş değil. ABD'de ya da Avrupa ülkelerinde, yeni yazılmış ve başarı kazanmış bir oyun kısa süre içerisinde ayrı yapımlarla sahnelenip her bir yapım, seyirci karşısına çıkarıldığı kentin basını ve eleştirmenlerince değerlendirilirken, aynı oyun Türkiye'de tek, çok şanslıysa iki yapımla gündeme gelebiliyor. Başarı kazanmış bir yapımın gös-

terileri de Türkiye'ye yetiyor. Çünkü tiyatro seyircisi genel nüfusun çok küçük bir oranını oluşturmakta.

Yetişmekte olan genç kuşaktan eleştirmenler yazılarını yayımlayacak yayın organı bulmakta zorluk çekerken, bir eleştiri yazısı karşılığı telif ücretinin genellikle çok düşük olması ya da böyle bir ücretin ödenmesine yanaşılmaması nedeniyle tiyatro eleştirmenliği çekici bir uğraşa dönüşmüyor. Dahası, toplum olarak her tür eleştiri karşısındaki aşırı duyarlılığımız, eleştiri yazılarına gelen duygusal tepkilerin kimi zaman sert boyutlara ulaşması, genç eleştirmenler için caydırıcı bir etken olabiliyor. Türkiye'de tiyatro eleştirmenliği heves, yüreklilik, özveri ve özen gerektiren, ancak, eleştiri yazarını bekleyen tüm zorluklara karşın 'olmazsa olmaz' bir alan. Yine de zaman içinde önemli bir gelişme göstermiş, gelecekte de göstermesi bekleniyor.

Türkiye'de tiyatro eleştirisinin başlangıç tarihi –Batı ülkelerinininkiyle kıyaslandığında– pek de eski değil. Tiyatro kuramları Avrupa'da yirmi dört yüzyıl önce Antik Yunan'da oluşmaya başlamış, Roma İmparatorluğu döneminde Latin dünyasına girmiş. İngiltere'de 16., Fransa'da 17., Almanya'da 18. yüzyıllarda tartışma gündemine giren tiyatro düşüncesi, Türk kültüründe, ancak Tanzimat döneminde, Batı modelinde tiyatronun benimsendiği 19. yüzyılın ikinci yarısında söz konusu olmuş.

Sahnelenen oyunlara yönelik tiyatro eleştirisi ise, Avrupa'da, gazeteciliğin geliştiği dönemlerde başlamış. İngiltere'de 18. yüzyılın başında, gazetecilik olgusunun kurumlaşmasıyla nasıl tiyatro eleştirisi de gündeme gelmişse, Batı modelinde tiyatronun Türk kültürüne benimsetildiği Tanzimat döneminde de tiyatro eleştirisi, gelişmekte olan gazeteciliğin bir parçası olmuş. İşin ilginç yanı, yüzyıllar boyunca sürmüş olan geleneksel tiyatromuzun eleştirisi de yine bu yıllarda başlamış.

Bu dönemdeki eleştirilerden bir bölümü yabancı oyunlardan yapılan uyarlamalar karşısındaki öfkeli tepkileri içerir:

Gedikpaşa Tiyatrosu Agop (bugün Batı modelinde Türk tiyatrosuna yaptığı katkılarla bilinen Ermeni asıllı Güllü Agop'tan söz ediliyor) gibi bir cahilin tercüme ettirip de sonra ahlakına vakıf olmadığı bir milletin güya ahlakuna tatbik ediyorum diye yaptığı oyunlardan kimse bir şey anlamaz, lezzet duymaz –hakları da var ya– nihayet günün birinde bu yolda rezaletler zuhur eder... Biz Avrupa'dan geri kalalım demiyoruz. Latin Avrupa'yı taklit etmeyelim, o maymunluktur, Avrupa'nın ahlak ve adeti bizim ahlak ve adetimizle taban tabana mübayindir. (Bkz. Öner toy, 1980:73)

Aynı 'ahlaki' yaklaşım geleneksel tiyatromuz ortaoyununun yer yer 'edebe aykırı' öğeler içerdiğini belirleyen eleştirilerde de ortaya çıkmaktadır. Öte yandan, tiyatro ya bir 'ahlak okulu' ya da 'yararlı bir eğlence' olarak görülmekte, kimi yazarlar ise tiyatroyu bütünüyle 'ahıksız' bir olgu olarak dışlamaya çalışmaktadır.

Cumhuriyet dönemine dek yazılan oyun değ erlendirmelerinde **ahlaki eleştirel yaklaşım** egemendir. Tiyatro oyunları birer yazınsal yapıt olarak irdelenmekte, yazılışt a kullanılan tiyatro teknikleri, sahneleniş ya da oynanış biçimi üstünde durulmamaktadır. Başka yazarlara gönderdiği mektuplarda kimi yerli oyunları ayrıntılı olarak eleştiren Namık Kemal'in, Shakespeare'in oyunlarına da değ indiğı görülmektedir (Öner toy, 1980:91-93).

Batı modelinde tiyatronun epeyce yaygınlaşt ığı II. Meşrutiyet döneminde bile sahne olaylarının eleştirisinde, öncelikle oyun metni tanıtılmakta, 'oyun sahneleniş i, oyunculuk sorunları, dekor vb konuların bu yazılarda geç iş tirildiğı , dahası makalelerin yazarlarının bu konuda yeterli bir bilgiye sahip olmadıkları' görülmektedir (Sevinçli, 1994:XXV).

II. Meşrutiyet döneminden sonra tiyatro eleştiri yazılarıyla ö ne çıkanlar arasında Reş at Nuri Güntekin, Muhsin Ertuğrul, Mahmut Yesari ve Nurullah Ataç yer alır. Bu yazarlar eleştirel etkinliklerini Cumhuriyet döneminde de sürdürürler. Güntekin'in 1920'de ya-

yımlanmış kimi yazılarında, tiyatro eleştirmenlerinin nitelikleri üstünde odaklandığı da görülür. Güntekin, 17 Temmuz 1920 tarihli *Dersaadet Gazetesi*'nde çıkan yazısında şöyle demektedir:

Münekkid her şeyden evvel şahsi zevk sahibi olmak mecburiyetindedir. (...) Münekkid bir nevi sanatkârdır. (...) tiyatro zevki (...) bazı tiryakiler gibi itiyada, görgüye de çok şeyler medyun olan bir zevktir. Binaenaleyh tiyatro edebiyatı ve sahne hayatı ile meşgul olmamış bir adam ne kadar müsteid ve hassas olursa olsun; temaşa eserindeki güzellikleri temamiyle tadamaz. (...) Bir eserin ruhumuzda bıraktığı karışık intibai tahlil etmek (...) için, onu tevliid eden müessirleri bir bir bulup çıkarmak için hem sermayeli, hem de işlemeye alışmış bir dimağa ihtiyaç vardır. (1976:312)

Cumhuriyetin ilk döneminde tiyatro eleştirisinin hedefi kötü oyun yazarlığıdır. Yeni bir yaşama geçen Türk toplumunun tiyatrosunun 'taklitten uzak', ama Batı'daki ustaların ürettiklerinin düzeyinde olması istenmektedir. Batı taklitçiliğinden kurtulma adına, yazarların geleneksel tiyatromuzun içerdiği zenginlikleri değerlendirmeleri gerektiği düşüncesi ise eğitimci İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun (1886-1978) çalışmalarıyla somutlaşacaktır.

Cumhuriyetin ilk dönemi içinde yazılan oyun eleştirilerinde, oyuncuların yorumlarına artık –övgü ya da yergi boyutunda olsa da– yer verilmektedir. Dönemin sivri dilli eleştirmeni Nurullah Ataç'tan örnek verelim:

Darülbedayi Hey'eti'nin Ankara'da oynadığı eserler, muharrirlerimizin ihmalini, zevksizliğini bir kerre daha ispat ettiyse de birkaç seneden beri temaşa sanatkârlarımızın ne kadar ilerlemiş olduğunu gösterdi... Hazım, Vasfi Rıza, M. Kemal oynadıkları eserlere can veriyor ve onların (oynadıkları yapıtların) hepsinden ne kadar yüksek olduklarını her akşam ispat ediyorlar. (1994:36)

Ataç'ın sanatçıları her zaman vduğu sanılması. Yazar, düzeyli tiyatrodan yana olduğunu bildiği için, eleştirisinin oklarını yüreği- ne saptlamaktan kaçındığı Muhsin Ertuğrul'un, bir *Hamlet* yapımında Fortinbras karakterini 'dramdan çıkartarak' 'siyah' prensle 'beyaz' prens arasındaki karşıtlığı yok etmesine –haklı olarak– karşı çıkmış (1994:78), kimi oyunlarda genç Yıldız Kenter'i ve Devlet Tiyatrosu'nun o zamanki parlak 'jn' Cüneyt Gökçer'i de açık sözlülük- le eleştirmiştir. (And, 1982a:117)

Cumhuriyet döneminin eleştirideki ağır topu Nurullah Ataç'ın benimsediği **izlenimci-denemeci eleştirel yaklaşım** 1960'lı yıllara dek Türk oyun eleştirisine egemen olacaktır.

Metin And, *Ataç Tiyatroda* adlı kitabında, 'öznel-izlenimci' eleştirel yaklaşımı nedeniyle 1950'li yıllarda karşı çıktığı Ataç'a daha sonra hak verdiğini söylüyor. Çünkü Ataç tiyatrodaki yaşantısını ve izlenimlerini, eserin amacı, konusu ve anlamıyla desteklemektedir. And'a göre, onun tiyatro eleştirilerinde, yazın yapıtları üstüne yazdığı eleştirilere oranla daha nesnellik bulabiliriz. Dahası, Ataç'ın eleştiri yazıları, açık sözlülük ve içtenlik açısından olduğu denli, anlatım düzeyinde sunduğu tat nedeniyle de art arda 'bir solukta okunabilecek düzeydedir'. (1982a:146)

Tiyatro eleştirmenliği tarihimizin 1940-1960 yılları arasındaki gelişimini inceleyen Dr. Efdal Sevinçli'ye göre tiyatromuzun bu döneminde en çok tanıtma ve eleştiri ağırlıklı yazılara imza atmış kişi Ltfi Ay'dır. Özellikle 1944 yılında başlayıp 1960'ların sonuna dek Devlet Tiyatroları'nın neredeyse bütün yapımları yanında, İstanbul şehir Tiyatroları'nın da bir dolu etkinliğini değerlendiren, yazıları ile hemen bütün yayın organlarına yetişen Ltfi Ay'ın 'tiyatro sanatımızı yaşatmaya yönelik övgü ağırlıklı' yazıları, 'tiyatro eleştirisinde dramaturji bilgisini sistemli bir biçimde kullanan' Suat Taşer, zellikle İstanbul şehir Tiyatroları'nın oyunlarını nesnellikle eleştirmiş olan Burhan Arpad, oyun çözümlmelerine verdiği ağırlık yanında, oyuncuların eksiklikleriyle olumlu yönlerini birlikte değer-

lendiren, dekor ve giysi uygulamalarını önde tutan, tiyatro konularında polemige girmekten de kaçınmayan, tiyatro biliminin bugünkü ünlü kişisi Metin And ve 'tiyatro tarihi ve kuramı bilgisiyle oyun çözümlemesini bütünleştiren' Adnan Benk bu dönemin belli başlı eleştirmenleri arasında yer alır. (Sevinçli, 1994:142-143) Bu yazarlarla, tiyatro eleştirmenliği uğraşının, yazın adamlarının tekeline çıkıp, bir oranda, 'tiyatroyu bilenler'in işi olmaya başladığı görülür. 'Tanıtıcı' nitelikte yazıların da sürdüğü bu dönemin sonlarına doğru, **tarihsel-toplumsal-çözümsel** eleştiri ağırlık kazanmıştır. Ancak, sahnelemeye ilişkin görüşler sınırlıdır. Dikmen Gürün'ün deyişiyle, 'yönetmen, genellikle sahnelenecek oyunun teknik düzenleyicisi olarak değerlendirilmiştir'. (1978:785)

Efdal Sevinçli'nin, 'tiyatro sanatımızın çağdaş yönde gelişimini destekleyen, taklitlere şiddetle karşı çıkan, seyircinin beğeni düzeyini yükselten yazılarıyla, dönemin en önemli adı olduğunu' vurguladığı Adnan Benk'in (Sevinçli, 1994:142-143) Ataç'tan sonra gelen en açık sözlü ve sivri dilli eleştirmenimiz olduğunu da belirtelim. Benk, çok başarılı sayılan tiyatro yapıtları ve yorumları karşısında bile 'öväücü' değil, 'uyarıcı' olmayı seçmiş, böylece yazarların ve sanatçıların ulaştıkları başarılarla yetinmeyip daha üstün olanı hedeflemelerini sağlamayı amaçlamıştır. Haldun Taner'in 1960'lı yıllarda sahnelenen ünlü *Fazilet Eczanesi* oyununu 'yazar' işi değil de 'yazıcı işi' bir çalışma olarak eleştiren, Haldun Taner'i de 'gerçekçi görünüp aslında koflaşmış değerleri savunan' bir metin yazarı olarak gören (1994:244-246) Adnan Benk, 1960'ların başında, İstanbul'da binlerce hayranı olan ve bugün de gelmiş geçmiş en başarılı tiyatrocularımız arasında sayılan Müşfik Kenter'in oyunculuğunu bakın nasıl elekten geçiriyor:

Müşfik Kenter'i değerlendirirken (...), baktım, getirdiklerine değil, düşmediği hatalara kayıyor ilgimiz. Her oyuncuda bulunması gereken özellikleri, sözgelimi canlandırdığı karakteri davranışlarıyla

bağdaştırmasını, bir anlayış tutarlılığına varmasını, en gülüncü söylemeyi (diksiyon) becermesini yeterli sayıyoruz. Oyunculüğün bu gibi verilerden başka bir şey olmadığını unutmuş gibiyiz (...) önüne gelenin (...) sahnelere fırladığı bir şehirde bu kadarı bile olağanüstü bir başarı gibi geliyor bize. (1994:242)

Cumhuriyet döneminin ilk kırk-kırk beş yılında, tiyatro eleştirmenliği üstüne yazılmış eleştiri ve tartışma yazıları da önemli bir yer kaplamakta ve oldukça zengin bir malzeme oluşturmaktadır. Hikmet Şevki, 1927’de yayımlanmış bir yazısında, tiyatro eleştirisini ‘te-maşanın (gösterimin) en mühim bir noktası’ olarak belirliyor. Sivrilmiş yazar ya da oyuncuların tembellik içine düştüklerini söylüyor ve eleştirmene önemli bir görev yüklüyor: ‘... *her muharrir (yazar) ve mümessilin (oyuncunun) ilk takip ettiği yoldan ayrıldığını, ancak bir münekkid bi-taraf (yansız) bir lisanla yazılmış tenkidlerle (eleştiri) gösterebilir*’ diyor. (1994:38)

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından bu yana, karşı-eleştiri yazıları da yayımlanmaktadır. Sözgelimi, Muhsin Ertuğrul bilgisizce donatılmış eleştiri yazılarındaki savruk genellemelere ve yergilere şöyle karşı çıkıyor:

... efendiler, göz nuru, el emeği, kalp titremesi pahasına, yüzlerce kişi tarafından yüzlerce günde meydana konulan bu eserler sizin beyniniz için mushil değildir... Nasıl bülbülün fena tüyleri, tavus kuşunun çirkin ayakları, kızıl gülün dikenleri, arslanın pis kokuları varsa, her sanat eserinin bir kusuru olduğunu biz de biliyoruz. (...) sanatla uğraşanlar ne alkış, ne takdir istiyorlar. Yalnız, görmemiş ve bilmemiş birtakım adamların bilir ve anlar görünmesini istemiyorlar. Halkla sanatkar arasında bezirgan, tellal vazifesini gören muhtekir tufeylilerin (sömürücülerin) ortadan kalkmasını istiyorlar. (1994:50, 51)

Bedrettin Tuncel de bir yazısında, Cumhuriyetin ilk yıllarında yer alan oyun eleştirilerini aynı doğrultuda yermektedir:

On seneden beri memlekette tiyatro tenkidi namına yapılan yazıları toplayıp neşretmek çok ibret verici bir şey olurdu. Çünkü bu yazıların hülasası şudur: 'Sahnelerimizde oynanan piyesler berbattır!' Yahut da 'Fevkalade güzeldir!' ... Halbuki temaşa tenkidinden gaye bu mudur? Bir piyesin niçin iyi veya niçin fena olduğunu yazamayan bizim münekkit acınacak bir haldedir... Bizim münekkinin yazısından istifade imkânı var mıdır? ... *Critique dramatique* bu şekilde anlaşıldıkça tiyatro münekkidini daha uzun süre bekleme-ye mecburuz. (1994:73)

İstanbul Şehir Tiyatroları ile yeni kurulan Devlet Tiyatrosu'nun gelişme aşamasını belirleyen 1950'li ve 60'lı yılların ilk yarısında, oyun yazarları yine eleştirmenlerin hedefidir. Yazarların tiyatro tekniği bilgisine sahip olmayışları, 'Batı taklitçiliği'nde takılıp kalmış olmaları acımasızca eleştirilirken, tiyatrodaki 'ulusallık' ve 'evrensellik' sorununu tartışılmaktadır. Bir yandan, sanatçıların yüreklendirilmesi gerektiği savunulurken, öte yandan, nitelikli tiyatro oluşturma adına oyun yazarlarımızda ve sahnelerimizde görülen kusurların üstüne gidilmesi gerektiği düşüncesi dile getirilmekte, yazarlar arasında zaman zaman tartışmalar oluşmaktadır.

1960'lı yıllar, ödenekli tiyatrolar yanında özel tiyatroların da geliştiği, düzeyli yerli oyun sayısının arttığı, pek çok yetkin sanatçının yetiştiği bir dönemdir. Bu nedenle, tiyatro büyük kentlerin önemli gündem maddelerinden birini oluşturur. Basın, tiyatroyla, daha sonraki hiçbir dönemde olmadığı kadar ilgilenmekte, eleştirmen sayısı artmakta, siyasi köşe yazarları bile sütunlarında tiyatro olaylarına yer vermektedir. Geleneksel tiyatromuzun öğeleriyle Brecht'in epik-diyalektik tiyatro yaklaşımını ya da absürd tiyatronun özelliklerini ustaca kaynaştıran yeni oyunların üretilmesiyle, yazarların daha önce işlenmemiş toplumsal konulara ve türlere eğilmesiyle, 'yazar sorunu' tartışmaları yön değiştirmiş, 'yazarların toplum gerçekleri karşısındaki tavırları' ele alınmaya başlanmıştır. (Gürün, 785)

1960'lı yıllarda –yurtdışında eğitim görmüş genç yönetmenlerin katkısıyla– ‘sahneleme’ olgusu da eleştirmenlerce ele alınmaya başlar. Uzun yıllardır yayımlanmakta olan, İstanbul Şehir Tiyatroları dergisi (önce *Darülbeydi* / sonra *Türk Tiyatrosu*) yanında, *Devlet Tiyatrosu* başlığıyla sürekli bir dergi çıkartan Devlet Tiyatroları'nın ardından, ‘tiyatro dergisi’ olgusu başka yayımcılar tarafından da benimsenmiştir. Bir önceki dönemin temel eleştirel yaklaşımını belirleyen **tarihsel-toplumsal-çözümsel** eleştiri süregelirken, politik oyunların yazılması ve sahnelenmesindeki artış sonucunda **toplumcu eleştiri** de gündeme gelmiştir.

Türk tiyatrosunun ‘yükseliş’ dönemi olarak değerlendirebileceğimiz, 1960'lardan 1970'lerin ortalarına ulaşan yıllarda, Seçkin Selvi'nin, uzun süre emek verdiği *Tiyatro 70'* dergisinde, Peter Weiss'tan Can Yücel'in çevirdiği *Salozun Mavalı* oyununu irdelerken **toplumcu/Marksist** yaklaşımı kullandığı görülür:

Ailenin kutsallığı masalları ile sözümona hak yoluna sokulduktan sonra, aileleri –emperyalizmin kesesini doldurmak adına– dört bir yana dağıtılan halk, yüzyıllar boyu süren işkencelerden, istismardan, baskıdan sonra giderek uyanmaya, bilinçlenmeye başlıyor. Halkta kıpırdanma başlayınca da emperyalist güçler, kendi egemenliklerini, kendi kazançlarını, kendi çıkarlarını sürdürmek adına birleşip topa tüfeğe sarılıyorlar... Emek istismarıyla, ekonomik baskıyla (...) yüzyıllar boyu sömürülmüş olan halk, bu kez de coptan başlayıp makinelide biten bir vahşetin pençesine düşürülüyor. (1994:83)

Bu dönemde eleştiri yazmaya başlayan ve 70'li yıllarda *Oyun* dergisini yayımlayan –genç yaşta yitirdiğimiz– Günay Akarsu da, Sermet Çağan'ın ünlü *Ayak Bacak Fabrikası* oyununun ilk oynanışından on beş yıl sonraki bir yapımını değerlendirirken, tartışmasını **toplumcu/Marksist** söyleme dayandırmaktadır:

...bu oyunu böyle uzun süreç içinde geçerli ve işlevsel kılan nedir? (...) yanıtı, oyunun geri bırakılmış ülkemizin ekonomik ve dolayısıyla toplumsal yapısını bilimsel bir yöntemle irdelemesinde, çözümlemesinde bulabiliriz... Güncelden genele giden bir nesnellik ve verilere dayalı gerçeklik sağlamaktadır oyunun bu temel doğruluğunu. Toplumumuzun sınıfsal yapısı ve çelişmeleri simgelerle somutlaştırılır... Sınıflar ve katmanlar arası ilişkiler bütün açıklığıyla ve yalınlığıyla gözler önüne serilir. (1994:21)

Milliyet Sanat dergisinin sorumluluğunu uzun yıllar boyunca üstlenmiş olan Zeynep Oral, gerek kendi eleştiri yazıları gerekse tiyatro eleştirmenlerinden oluşturduğu sürekli ekiple dergisinde tiyatroya ağırlıklı eğilmiştir. Oral, bu dönem eleştirmenleri arasında, yazma biçimi en renkli olanlardandır. **İzlenimci** bir yaklaşım benimsemiş gibi görünüp **toplumsal/toplumcu** eleştiriye uzanabilen ender kalemlerdendir.

2010'da yitirdiğimiz Selmi Andak, bugün de süren ürünleriyle Atila Sav ve Özdemir Nutku, 1960 sonrası dönemin en etkin tiyatro eleştirmenleri arasında yer alır. Atila Sav sahne olaylarına soğukkanlı bir nesnellikle yaklaşır. Yazıları, sahne olayını tüm öğeleriyle kavrayan bir çerçeveye oturtulmuştur. Özdemir Nutku ise daha tutkulu bir yaklaşımla, gerek oyun metninin gerekse sahne olayının ayrıntılı ve özenli değerlendirmelerini sunar. Olumlu ya da olumsuz görüşlerini tartışmacı söylem içinde, inandırıcı bir neden-sonuç ilişkisi içinde irdeler.

1960'lar ve 70'ler aynı zamanda tiyatro bilimcisi olan Metin And, Sevda Şener, Özdemir Nutku, Cevat Çapan gibi üniversite öğretim üyesi eleştirmenlerin, Türk ve dünya tiyatrosu bağlamında kitap boyutunda kuramsal çalışmalara imza attıkları dönemdir.

Metin And, onlarca kitabında tiyatronun her alanını irdelemiştir. Ancak, uzmanlık alanları Uzakdoğu Tiyatrosu, geleneksel seyirlik türler, kültürümüzdeki 'şenlik' olgusu ve Türk tiyatro tarihidir. Türk

tiyatrosunun tarihi ve tanıtımı bağlamında bir öncü de 1960'larda iki kitap yazmış olan Niyazi Akı'dır. Türk oyunlarını inceleme ve çağdaş Türk dramının temel özelliklerini belirlemede en değerli emeği harcamış olan Sevda Şener'in yapıtları, yazar ve oyun incelemeleri yanında, tiyatro kuramlarını ve Cumhuriyet dönemi tiyatro tarihini de kucaklamaktadır. Özdemir Nutku da onlarca kitabıyla Türk ve dünya tiyatrosunun çok çeşitli alanlarını ve boyutlarını inceleyerek tiyatromuza kuramsal boyutta yoğun katkı sağlamıştır. Cevat Çapan özellikle İrlanda ve İngiliz tiyatrosunu inceleyen kitaplarıyla gündemdedir. Tiyatro edebiyatı üstüne yapılmış çalışmalar, Zehra İpşiroğlu'nun absürd ve epik tiyatroyu irdeleyen, bu kitabın yazarının **yapısalcı yaklaşım** ile Melih Cevdet Anday tiyatrosunu, **tarihsel-toplumsal yaklaşım** ile Haldun Taner tiyatrosunu, **çözümsele** yaklaşım ile Beckett tiyatrosunu ve başka tiyatro ustalarının yapıtlarını incelediği kitapları, Hülya Nutku'nun dram yazarlığının özgül ve genel alanlarına eğilen, Murat Tuncay'ın tiyatro tarihinin çeşitli dönemlerinde yer alan olgu-yazar-oyun odaklı, Efdal Sevinçli'nin Türk tiyatrosunun çeşitli cephelerini kucaklayan çalışmaları, Esen Çamurdan'ın dramaturji olgusunu odak alan oylumlu metinleri, Şara Sayın'ın Büchner üstüne yaptığı kitap boyutundaki inceleme, Sevinç Sokullu'nun Türk tiyatrosunda komediya olgusunu incelediği yapıtıyla sürer. Tiyatro alanında yapılmış doktora tezlerinin ve doçentlik çalışmalarının yayımlanmasıyla, küçümsenmeyecek sayıda 'genç' akademisyen/eleştirmen sesini duyurmaya başlamıştır.

1960'lı yıllardan 20. yüzyılın sonuna dek uzanan dönemde günlük gazete ve dergilerde yer alan tiyatro yazılarında, 1960'ların son yıllarında başlayan ve 12 Mart (1971) döneminde tiyatro üstünde yoğunlaşan baskılara tepki getirilmekte, Devlet Konservatuvarı'nda verilen kalıplaşmış (Alman ekolü denen) eğitim eleştirilmekte, Devlet Tiyatroları'nın oyun seçimindeki yanlışlık vurgulanmakta, bu kurumun iktidardaki siyasi partilerle olan ilişkisi, devletin bir türlü tu-

tarlı bir kültür politikası oluşturmamış olması sıklıkla gündeme getirilmektedir. Bu dönemde eleştirmenlerce en çok tutulan tiyatrolar, düzeyli bir yaklaşımla politik oyunlar sergileyen Ankara Sanat Tiyatrosu ya da Dostlar Tiyatrosu gibi topluluklardır. 'Slogancı' tiyatroya ise şiddetle karşı çıkılmaktadır. 1970'lerin ikinci yarısında üretilen eleştiri yazılarında yönetmenin yorumuna verilen ağırlık artmıştır. Oyun metninin değil, sahne olayının betimlemesine geçilmeye çalışılmaktadır. Ayrıca ilginçtir, '1950-60 döneminde görülmüş olan, eleştirmenin bilgisizliğini kamuoyuna duyurma hevesi, 1960-75 döneminde yerini eleştiri kurumunun sanatçılar tarafından yadsınmasına bırakmıştır'. (Bkz. Gürün, 1991:785)

1980'lere damgasını vuran 12 Eylül Darbesi tiyatrodan çok şey alıp götürür. Sanatta üst denetim hazırlıklarına eleştirmenler karşı çıksa da, ödenekli tiyatrolar iyice sus pus olmuş, politik oyun yapan özel topluluklar –engellenmeden sunabilecekleri– oyunları seçmekte zorlanmaya başlamışlardır. Pop şarkıcılarının başrol oynadığı özel yapımlarla büyük salonlarda her türlü seyirciyi eğlendirmeyi amaçlayan müzikaller renkli basında yer aladursun, eleştirmenler ağırbaşlı topluluk ve kurumların sergilediği oyunları eleştirirken, **tarihsel-toplumsal-toplumcu yaklaşımlardan yola çıkan, ama çözümsel yaklaşımın ağırlıklı olduğu 'eklektik' (çeşitli eleştirel yaklaşımları iç içe barındıran) bir eleştiri anlayışında karar kılmışlardır.**

Eleştirmenler bu dönemde, belirli bir yükseliş gösteren amatör tiyatro çalışmalarıyla da ilgilenir. Artık aramızda olmayan Haluk Şevket Ataseven tiyatro alanının tüm boyutlarıyla ilişkili yazılarını sürdürürken, çok erken yitirdiğimiz *Milliyet Sanat* yazarı Tahir Özçelik, Anadolu'nun her yanındaki amatör/yarı amatör tiyatro etkinliklerine tanıklık edebilmek için yoğun emek harcayanların başında gelmektedir. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları'ndan çıkan –sürelî yayın niteliğindeki– *Mimesis*'te de yıllardır amatör tiyatrolar üstüne çeşitli yazarların imzasını taşıyan boyutlu makaleler yer almaktadır.

İstanbul Şehir Tiyatroları ile Devlet Tiyatroları'nda durmadan yönetici değiştiriliyor olması, yazarların kendilerine uyguladıkları otosansür, yeni yazar yetişmeyişi, ülkede yaşamakta olan politik/toplumsal bunalımın tiyatroda anlatım bulmayışi, kurumlaştırılmaya çalışılan 'özel tiyatrolara devlet desteği' bağlamında yapılan yanlış ya da eksik uygulamalar, seslendirme sanatçılığının yaygınlaşmasıyla sahne oyunculuğunda görülen gerileme, 80'li yılların eleştiri yazarlığına yansıyan başlıca konulardır.

Ancak, yine 80'li yıllarda yönetmenler Türk sahne yaşamına ağırlıklarını koymaya başlamışlardır. Genel olarak durgun geçen tiyatro sezonunun en parlak çalışmaları, eğitilmiş yönetmenlerin oyun metinlerini alışılmışı dışı yorumlarla değerlendirdiği yapımlar arasındandır. Oyun eleştirileri de yönetmenin çalışmasına daha çok ağırlık vermekte, sahne olayının çözümlenmesi, oyun metni çözümlemelerinin önüne geçmektedir. El yordamıyla da olsa eleştiride **göstergebilimsel** yaklaşıma adım atılmıştır.

Hayati Asilyazıcı'nın, Kami Suveren'in ve Sevgi Sanlı'nın –tıpkı Atila Sav ve Seçkin Selvi gibi– uzun yılları kapsayan eleştirmenliklerini sürdürdüğü 80'li ve 90'lı yıllarda, eleştiri yazarlığında kıdem kazananlar arasında Dikmen Gürün, Zehra İpşiroğlu, Ayşegül Yüksel, Ayşın Candan, Gülşen Karakadioğlu, Hülya Nutku, Hasan Anamur, Yaşar İlksavaş, Hami Çağdaş, Üstün Akmen, Nursen Karas, Melisa Gürpınar ve başkaları yer alır. Bir bölümü tiyatro eğitiminden geçmiş kişilerdir. Kısa süre önce yitirdiğimiz Füsün Akatlı ise tiyatroya bakışını felsefenin süzgecinden geçirmektedir.

Zaman içinde yazılan kitapların sayısı artacak, bir dolu eleştirmen de yıllar boyunca yazmış oldukları eleştiri yazılarını kitaplaştıracaktır. Ayşın Candan tiyatro kuram bilgisini sahne uygulaması kuramıyla bütünleştirir. Zehra İpşiroğlu'nun, kimi kitap boyutundaki çalışmaları arasında tiyatro eleştirisi konusu da özellikle yer alır.

2000'li yıllara ulaşıldığında, yönetmenlerin sahne olaylarını par-

lak buluşlarla süsleme eğilimi eleştirilmeye başlanmış, 70'li yıllardan bu yana sık sık dile getirilmiş olan tiyatro-devlet ilişkisi bir kez daha eleştirmenlerin gündemine yerleşmiştir.

2000'li yılların etkili tiyatro eleştirmenleri arasında yer alacağını umduğumuz, tiyatro eğitimi almış genç kalemlerin tiyatro eleştirmenliğini yeni boyutlara taşımaları sevindirici ve umut verici olacaktır. Bu eleştirmenlere yazma olanağı sağlayacak yeni tiyatro dergileri de var. Yılmaz Öğüt'ün özverili çalışmasıyla 1990'ların başında yaşama geçirilen *Tiyatro...* *Tiyatro* dergisi şimdi Mustafa Demirkanlı'nın çabalarıyla yaşama savaşı veriyor. Genç ve kıdemli eleştirmenlerin katkısıyla 2009'da yayın dünyasına giren –yine Yılmaz Öğüt'ün kol kanat gerdiği– *TEB Oyun* dergisi İstanbul'da Hasan Anamur ve Tijen Savaşkan'ın emeğiyle, *Sahne* dergisi de Murat Demirbaş'ın yönetiminde yedi yıla yaklaşan bir süredir Ankara'da çıkıyor. *Yeni Tiyatro* başlıklı dergi 2007'den bu yana Kocaeli'de Dokuz Eylül Üniversitesi Tiyatro Bölümü çıkışlı Göktaş'lar tarafından çıkartılıp yönetiliyor. Bulunmaz ailesinin yönetim ve yazarlık katkısıyla İstanbul'da çıkan *Oyun* dergisi de sürüyor. Otuzu aşkın yıldır Ermenice olarak çıkan *Kulis* dergisinin yöneticisi Agop Ayvaz'ı ise kısa süre önce yitirdik.

Bugün Türkiye'de tiyatro eleştirmenliği eğitimi veren üç yüksek eğitim kurumu var: Ankara Üniversitesi DTCT'nin, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin Tiyatro bölümlerinde ve yeni kurulan üniversitelerin benzer bölümlerinde bu dalda lisans ve lisansüstü programlar yürütülüyor. AÜ DTCT ve İÜ Tiyatro bölümlerinin –tiyatro araştırma ve incelemelerini içeren– süreli yayınları da var.

Türk tiyatro eleştirisinin yurtdışına açılması oldukça erken bir tarihe dayanıyor. 1960'larda UNESCO'ya bağlı olarak kurulan Uluslararası Tiyatro Eleştirmenliği Birliği (International Association of Theatre Critics – IACT)'nin ilk üyelerinden olan Türkiye, önce Lüt-

fi Ay'ın, sonra da Zeynep Oral'ın başkanlığında yaklaşık kırk yıl uluslararası tiyatro eleştirmenlerinin etkinliklerine katılmakta, birkaç yılda bir değişik bir ülkede düzenlenen 'Genç Eleştirmen Stajı'na eleman yollamakta, zaman zaman da etkinliklere ev sahipliği yapmaktadır. Genel kongrelerde Türkiye adına bildiri sunan delegelerin katkısıyla Türkiye altı dönem üst üste IATC'nin Yönetim Kurulu'na seçilmiş, Zeynep Oral dört dönem başkan yardımcılığı yapmıştır. Bu uluslararası kuruluşun Türkiye ile olan bağlantısı 1980'li yıllarda kurulan ve ülke içinde de etkinlik gösteren Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB) tarafından sağlanmaktadır. TEB'in başkanlığını iki dönemdir gazeteci-eleştirmen Üstün Akmen yürütüyor.

Bugün yaklaşık üç kuşaktan tiyatro eleştirmeni gazete ve dergilerde tiyatroyu gündemde tutuyor. Eski kalemlerle yenileri yan yana... Son iki yeni kuşaktan eleştirmenler arasında Deniz Bozer, Mehmet Atak, Sibel Arslan Yeşilay, Selda Berk Öndül, Nalan Özübek, Fakiye Özsoysal Çavuş, Süreyya Karacabey, Özlem Hemiş Özütürk, Handan Salta, Hasibe Kalkan, Kerem Karaboğa, Pınar Şenel, Türel Ezici, Filiz Elmas, Yusuf Eradam, Semih Çelenk, Zeynep Aksoy, Tülin Sağlam, Nurhan Tekerek, Hasan Erkek, Nihal Kuyumcu, Yavuz Pekman, Beki Haleva, Ragıp Ertuğrul, Metin Boran, Robert Schild, Beliz Güçbilmez ve bir bölümü tiyatro yüksek lisans ya da doktora öğrencisi olan daha yeni yazarlar da bulunuyor. Ülkemizde yaşamakta olan İngiliz asıllı Laurence Raw, Türk yapımlarına ilişkin değerlendirmelerinin Türkçe çevirilerini *Türk Tiyatrosundan İzlenimler* başlığı ile kitaplaştırdı.

Tiyatro Eleştirmenleri Birliği bugüne dek –iki ayrı aşamada– her ikisi de *Eleştirmen Gözüyle* başlığını taşıyan– 'tiyatro eleştirisi seçkisi' yayımladı. İki ciltlik olan ilki, Esen Çamurdan'ın yönetmenliğinde TC Kültür Bakanlığı tarafından 1994'te, ikincisi ise Gülşen Karakadioğlu-Filiz Elmas yönetmenliğinde Arkadaş Yayınevi tarafından 2008'de yayımlandı.

Tiyatro eleştirisinde yapılmış çeşitli aşamalara karşın, tiyatro yapımlarımızın başarısını bugün de 'fısıltı gazetesi' belirliyor. İzleyicilerin izlenimi, başka izleyicileri yönlendirmede tiyatro eleştirmenlerinin yazılarından daha etkili. Yine de tiyatro eleştirmenlerine gereksinme duyuluyor. Yapılan sahne çalışmalarının gündeme gelebilmesi, belgelenmesi ve tiyatro tarihi içindeki yerini alabilmesi için, yansızca ve yetkinlikle biçimlendirilmiş eleştiri yazıları özlemle bekleniyor...

XII. BÖLÜM



TİYATRO EĞİTİMİ: BİR İLERİ BİR GERİ

Tiyatro eleştirmenliği uğraşında yeniydim. 1970’li yılların ikinci yarısında, Sanatsevenler (şimdiki Sanat Kurumu) Derneği’nin düzenlediği bir açık oturumu yönetmem istenmişti. Konu, Ankara Devlet Konservatuvarı’ndaki –‘keyfi’ ve/ya da ‘baskıcı’– olduğu söylenen uygulamalardı. Konuyu tartışanlar arasında bulunan yılların hocası Mahir Canova ‘statüko’nun, Almanya’da yönetmenlik eğitimi görmekte olan Yücel Erten ve Ankara Devlet Tiyatrosu’nun ‘jön’ oyuncusu Can Gürzap ‘yenilikçiler’in ‘ses’iydi. Sürekli olarak söz almak isteyen Cihan Ünal da izleyiciler safındaki ‘yıldız’ sanatçılar arasındaydı. Tamer Levent ve Cüneyt Çalışkur, henüz Konservatuvar’da öğrenciydiler.

O yıllarda ülkemizde ‘Devlet Konservatuvarı’ adını taşıyan yalnızca bir tek kurum vardı. Sözüünü ettiğim açık oturum boyunca, coşkulu olduğu denli gergin bir ortamda geçen tartışma süreci, devletin oyunculuk eğitimine sahip çıkışından bu yana, kültür yaşamımıza pek çok değerli sanat insanı yetiştirmiş/yetiştirmekte olan bu değerli kurumda sorunların önemli boyutlara ulaşmış olduğunu gösteriyordu. (Ayrıntılar için bkz. Yüksel, 1977:54-61)

Demek ki Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında tiyatro adına atılmış adımlarla yapılan ‘başlangıç’ın ‘son’una yaklaşılmıştı... Bir ‘sorgulama’ ve ‘yeniden değerlendirme’ sürecine girilmesi gerekiyordu.

Filmi başa saralım bir süre için ve daha önceki bölümlerde bu konuda dile gelmiş kimi noktaları yineleyelim. Cumhuriyetin kuruluş yıllarında özlenen, ekonomik ve politik bağımsızlığa sahip, gelişme

yolunda ortak ilkelere bağılı, yepyeni bir toplumdur. Toplumun yenilenme sürecine girmesi, İslam düşüncesinin egemen olduğu yaşama biçiminin önemli oranda değişmesi demektir. Çünkü İslam anlayışına dayalı yaşama biçimine getirilen seçenek çağdaş Batı'nın yaşama biçimiydi. Bu seçenek ile amaçlanan, Batı kültürünün 'taklit edilmesi' değil, Batı uygarlığının gelişmiş biçimleriyle Anadolu'da yaşayan Türk insanının kültürünü bağdaştıran, saray ve halk kültürleri arasındaki ikiliğe son verecek ulusal bir kültürün oluşmasıydı. (Kongar, 1986:34-35)

Cumhuriyetin ilk döneminde tiyatro adına yapılan atılımlar – I. Bölüm'de ayrıntılı olarak tartışıldığı gibi– gerçekleşmesi öngörülen toplumsal ve kültürel değişim sürecini başlatmada tiyatronun da önemli bir rol oynayacağı inancından kaynaklanıyordu. Mustafa Kemal Atatürk'ün öncülüğünde yapılan kültür-sanat seferberliği süreci içinde, önce sanatın çeşitli alanlarında uygulama yapılmasına önayak olacak halkevleri kurulmuş, Cumhuriyet ilkelerine uygun bir tiyatronun oluşması için de 1936 yılında, Ankara'da Devlet Konservatuvarı'nın tiyatro eğitimi veren birimi oluşturulmuştu. 1941'de başlatılan Tatbikat Sahnesi etkinlikleriyle, tiyatro öğrencilerinin eğitim sürecinde kotarılmış ürünler seyirciyle buluşturulmuş, 1947'de Küçük Tiyatro'da sahnelenen oyunlara geçilmesiyle, iki yıl sonra 1949'da kurulacak olan Devlet Tiyatrosu'nun temeli atılmıştı. Böylece, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu için, eğitimi ön düzeyde gözetilen bir kültür-sanat altyapısı hazırlanmıştır. (Aslında tiyatro eğitimi konusu 1914'ten başlayarak gündemdedir. Darülbeydi'nin bir okul olarak kurulma girişiminin I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla sonuçlanamayışının ardından, yıllar boyunca kopuk kopuk yaşanan gelişmeler, Muhsin Ertuğrul'un tiyatro okulu kurma çabaları, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı'nı kurma çalışmaları ve bu kurumun zaman içinde biçimlenmesi, Özdemir Nutku'nun *Darülbeydi'nin Elli Yılı* başlıklı kitabında anlatılmaktadır. Bkz. Nutku, 1969:146-150.)

Devletin tiyatroya verdiği destek 1950'lere gelinene dek etkili olmuştur. Daha sonra ise tiyatro adına öngörülen gelişimin niteliği yön değiştirmiştir. Halkevlerinin ve köy enstitülerinin kapatılması sonucunda, tiyatroyu Anadolu kültürü ve bu sanatın üretimine yazar-sanatçı-seyirci kimliğiyle katılabilecek Anadolu insanı ile buluşturma eylemi sona ermiştir.

Daha sonraki yıllarda, tiyatronun Anadolu halkıyla bütünleşmesi için bir başka adım daha atılmış, 'bölge tiyatroları' düşüncesi gündeme gelmiştir. Bölge Tiyatroları tasarısının en ateşli savunucularından olan Muhsin Ertuğrul –Fransa'daki Centres Dramatiques Nationaux'dan esinlenerek– kamu ödenekleriyle gerçekleşecek, yurdun çeşitli bölgelere ayrılması yoluyla, her bölgenin merkezinde kurulacak tiyatroların, hem o merkeze bağlı, hem de bölgenin çeşitli kesimlerinde gezici olması, yerel kaynakları ve yetenekleri kullanması, gençlerin eğitimi için tiyatroya bağlı bir okulun olması, yönetim ve yapıt seçimi bakımından tiyatronun bağımsız ve özerk olması düşüncesini ortaya koymuştu. Bu düşünce tartışılmış, ayrıntılarda düşünce birliğine varılmasa da olumlu karşılanmış ve 1961'de toplanan VII. Milli Eğitim Şurası'nda kaleme alınan tasarı, Bursa milletvekili Sadrettin Çanga ve 106 arkadaşı tarafından bir Bölge Tiyatroları yasa tasarısı olarak TBMM'ne sunulmuşsa da hiç bir zaman tartışma gündemine getirilmemiştir. (And, 1970:331)

Konuya girdiğimiz noktaya, 1970'lerin ikinci yarısına dönebiliriz artık. Görülüyor ki, 1950'li yıllarda ve sonrasında, Türkiye Cumhuriyeti devletinin geçmişte tiyatro adına yapmış olduğu atılımlar hep kösteklenmiş, tiyatro yoluyla amaçlanan genel düzeyde kültür, düşün ve sanat eğitimi hizmeti bir iki büyük kentte açılan Devlet Tiyatrosu sahnelerinin etkinliğiyle sınırlı kalmıştır. Oyunculuk eğitimi ise –Darülbeydi ile 20. yüzyılın ikinci on yılı içinde başlatılması istenmiş, ama tam anlamıyla gerçekleşememiş 'tiyatro ve müzik eğitimi' eyleminin uzantısı olarak etkinliğini sürdüren– İstanbul Be-

lediyesi Konservatuvarı ve Ankara'daki Devlet Konservatuvarı tarafından yürütülmektedir. 1960'lı yıllarda bu yönde yapılan –İstanbul'daki LCC gibi– bir iki özel girişim dışında, tiyatro eğitim kurumlarında artış görülmemektedir. (Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde ise önemli bir ilk adım atılmış, Fakülte bünyesinde kurulmuş olan Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü'nün 1964'te 'tiyatro kürsüsü' adını almasıyla tiyatro bilimi üniversite eğitiminin bir parçası olmuştur.)

Görüldüğü gibi, 1970'lerin ikinci yarısı, ülkemizdeki 'sahne sanatları eğitimi' bağlamında gerçekten de 'hesaplaşma' zamanıydı. Bu hesaplaşma ve değerlendirme, kurum içi dinamikler tarafından yapılmalıydı. Ne ki kurumlarda böyle bir alışkanlık gelişmemişti. Sanatsevenler Derneği'ndeki açık oturumda yaşanan gerginliğin nedeni de buydu...

Birkaç yıla kalmadı, 12 Eylül'ün ardından gelen YÖK ve 'yasa'sıyla 'reform' çılgınlıkları atılmaya başlandı. Devlet Konservatuvarı ve İstanbul Belediyesi Konservatuvarı 'üniversite'ye bağlandı. Daha sonra açılacak devlet konservatuvarları da artık üniversitelerin bünyesi içinde yer alacaktı. O güne dek tiyatro eğitimine emeği geçmiş ünlü sanatçılara profesör ve doçent unvanlarının verilmesiyle ilk kadrolar oluşturuldu. Böylece, 1964'te Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde ve 1976'da Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde kurulmuş olan –doktoralı tiyatro bilimcilerinin sorumluluğundaki– tiyatro bölümleri ile hemen hemen aynı şemsiye altında buluşulmuş oldu. Sanatçı profesörler, doktoralı tiyatro bilimcilerinin doçentlik/profesörlük jürilerinde, tiyatro bilimcisi profesörler de 'sanatta yeterlilik' statüsünde doçentliğe ya da profesörlüğe başvuran sanatçıların jürilerinde söz sahibi oldular. (Bu bağlamda yaşanan sorunlar sürdü gitti.)

YÖK yasasına uyum sağlama bağlamında başka sorunlar da vardı. Bir yandan, artık 'üniversite öğrencisi' konumunda olan oyun-

cu/sanatçı adaylarına verilecek eğitimin niteliğinin yeniden gözden geçirilmesi, öte yandan da sanat eğitiminin uygulama biçimlerinin YÖK yasasının getirdiği genel kurallarla bağdaştırılması gerekiyordu. (Sözgelimi, 'hareket' dersi vizesinin nasıl bir 'yazılı sınav' ile belgelenebileceği konusunda epey kafa yorulmuştu.)

'Üniversite eğitimi'nin temel amacı, evrensel ve toplumsal düzeyde düşünmeyi bilen, düşündüklerini, eğitim gördüğü alan içinde kazanılmış bilgi ve beceriyle, geleceği de gözetken bir duyarlılıkla eyleme geçiren, bu yolda kuramsal düzeyde ya da uygulama yoluyla araştırma yapabilen genç insanlar yetiştirmektir. Bu hedefi gerçekleştirmenin tek yolu da önce sahne sanatlarının çeşitli alanlarında verilecek eğitimi tümü kapsayıcı bir çerçeve içine oturtmak, sonra da oyun yazarlığı, yönetmenlik, oyunculuk, dekor/giysi/ışık tasarımı, tiyatro tarihçiliği, dramaturji ve eleştirmenlik gibi her bir uzmanlık alanının gerektirdiği özgül programları oluşturmaktır. Böylece, bir oyunun dekorunu hazırlayan tasarımcı, sahneye konacak yapıtı bir incelemeci gözüyle irdeleyebilmeli, oyuncu elindeki metni tümüyle çözmeden rolünün hakkını veremeyeceğinin bilincine varmalı, yazar kendi oyununu yönetmenin ve oyuncuların bakış açılarından da değerlendirebilmelidir.

Bu ilkenin, kuramsal eğitim verebilecek kadrolara sahip üniversiteler dışında uygulanamadığını, yeni açılan programların, çoğunlukla 'oyunculuk eğitimi' derslerine ağırlık tanınarak sürüp gittiğini görüyoruz. Oysa kalabalık nüfusun genel kültür düzeyini yükseltmede tiyatronun da önemli bir işlev taşıdığı ülkemizde, tiyatro insanları uğraşlarında her bakımdan donanımlı, bilinçli birer profesyonel olarak yetiştirilmelidir. Bunun yolu tiyatro öğrencilerine felsefe, edebiyat, estetik, sanat tarihi, toplumbilim, vb konularını da içeren geniş oylumlu bir eğitim programının sunulmasıdır.

Telif ya da çeviri tiyatro kitaplarının –okur çoğunluğuna seslenmediği gerekçeyle– gitgide daha az sayıda yayımlanır olması, ti-

yatro öğrenimi gören öğrencilerin bir yabancı dil bilmelerini de gerekli kılmaktadır. Yabancı dildeki kaynaklara ulaşamayan tiyatro öğrencisinin ünlü/önemli kitaplarla yanlış çeviriler yoluyla buluşarak zaman ve enerji yitirdiği yaygınlıkla bilinmektedir.

Bir başka koşul da yetiştirilecek olan tiyatro öğrencilerinin, ses, konuşma ve beden eğitimi yanında, şarkı, dans, gerektiğinde akrobasi eğitimi alabilecekleri düzeyde müzik kulağına, tempo duygusuna ve hareket kıvraklığına sahip olup olmadıklarının da göz önüne alınmasıdır. Bu da yetenek sınavlarının titiz, soğukkanlı ve yansız bir profesyonel bakış açısından gerçekleştirilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır.

90'lı yılların ortalarında, 'devlet konservatuarı' olgusu üniversiteler için 'prestij' simgesi olmuş, bu nedenle de 'devlet konservatuarı' etiketini de içeren yeni üniversiteler açılmaya başlanmıştı. Bu uygulamanın bir yararı, yerleşik bir tiyatroya sahip olması yarım yüzyıldan uzun bir süredir ertelenmiş kimi kentlerin tiyatroya açılmasını kolaylaştırmak olmuştur. Özel üniversitelerin kurulması ve çoğalmasıyla da ülke düzeyinde tiyatro sanatçısı yetiştirmeyi hedefleyen üniversite bölümlerinin sayısı bugün otuzu aşmıştır. Ayrıca, pek çok değerli sanatçının ders vermiş olduğu –şimdi kapanmış olan– Akademi ile başlayan çizgide, Müjdat Gezen Sanat Merkezi gibi özel kuruluşlar da tiyatro eğitimi vermekte, Şahika Tekand gibi ustalar atölye çalışmaları yoluyla oyuncu yetiştirmektedir. Ancak, ilk bakışta umut verici bir ilerleme sayılabilecek bu nicel gelişim, niteliğe ilişkin çeşitli sorunları da gündeme getirmiştir.

Her şeyden önce, tiyatro bölümlerindeki artış, yeterli düzeyde yetişmiş öğretim kadroları oluşmadan gerçekleşmiştir. Pek çok yükseköğretim kurumunda da tiyatro eğitimi için gerekli altyapı tam anlamıyla oluşturulamamıştır. Yeni açılan bölümlerin çoğunda eğitimin, öğretim üyeliğine henüz adım atmış ve yeterince deneyimi olmayan genç kişiler ya da başka kurumlardan gelip arada bir semi-

ner/atölye düzeyinde katkıda bulunan sanatçılar tarafından yürütülmeye çalışıldığı görülmektedir. Çoğu dersler o alanda eğitim görmemiş eğitimciler tarafından verilmektedir. Tiyatro çalışmaları için zorunlu olan salon, sahne, atölye gibi uzamları ve teknik donanımı sağlayamamış, iyi yetişmiş eğiticileri olmayan kurumlarda sanat eğitimini yeşertmek mucize beklemek demek değil midir?

Tiyatromuzda nicel gelişmenin yeterince nitelikli olmasını zorlaştıran bir başka sorun da ülkemizde tiyatro yönetmeni yetiştiren eğitim kurumlarının yok denebilecek denli az olmasıdır. Yönetmenlik programlarına öğretim üyesi yetiştirmenin –bu alanın uzmanı yabancı öğreticilerden yararlanma sürecini aşmanın– tek yolu da Türkiye’de yetişmiş sanatçılardan öğretici olmaya istekli olanlara burs sağlanarak yurtdışında yönetmenlik eğitimi görme olanağının tanınmasıdır.

Tiyatro bölümlerine ilişkin sorunların aşılması yolunda, eğitimcilerin ve yöneticilerin, karşılarındaki –duygusal, tutkulu, kolayca incinebilir, epeyce de ‘hayalperest’– genç insanların duyarlıklarına seslenebilecekleri bir ‘formasyon’dan geçmiş olmaları gerekir. Çünkü yalnızca yükseköğretim düzeyinde bilgiyle değil, profesyonel olarak sanatsal uygulama yapabilmesini sağlayacak becerilerle de donatılması gereken ‘insan malzemesi’ zorlu bir süreçten geçirilerek biçimlendirilecektir. Ruh ve beden sağlığı ortalama düzeyde olan bir üniversite öğrencisi, yalnızca ders dinlemeye, kitaptan öğrenmeye, laboratuvar deneylerinde başarılı olmaya, iyi sınav kâğıdı ya da ödev yazmaya dayalı derslerde, gördüğü eğitime ilişkin bir dolu aksaklığa dayanabilir ve çok hasar almadan öğrenimini tamamlayabilir. Oysa ‘uygulamalı’ bir ‘dal’a yetenek sınavıyla girmişseniz, içinde bulunmak zorunda olduğunuz çalışma uzamları ve koşulları, arkadaşlarınızla ve sizinle bire bir çalışma içinde olan eğitimcilerinizle olan ilişkileriniz de, en az, almakta olduğunuz eğitimin düzeyi kadar önemlidir. İlişkilerde ‘olmazsa olmaz’ ve kıl payı dengede tutulması gereken soğukkanlılık, tarafsızlık, anlayışlılık ve disiplin olgularının herhangi

birinin bel vermesi durumunda, öğrenci de, öğretici de eğitim kurumu da onarılması güç yaralar alabilmektedir.

Bu nedenle, üniversitelerde sanat eğitimine ilişkin programların açılmasına önayak olan yetkililerin, gerek altyapısal hazırlığın tamamlanması, gerekse eğitim çalışmalarında yeterli olgunluk düzeyinin sağlanabilmesi yolunda daha çok çaba ve özen göstermeye, tiyatro eğitimi alanında kıdemli sayılan kurumların da 'yenilenme' ve 'aksaklıkları düzeltme' yönünde, konumlarını yeniden gözden geçirmeye istekli olmaları gerekmektedir. Özeleştirici ve kurum içi değerlendirme olgularına sırt çevrilirse, Cumhuriyetin kuruluşuyla tiyatro eğitimi adına yapılan atılımın yıllar boyunca kösteklenmesi sonucunda tam anlamıyla gerçekleşemeyen, sonra da gerekli altyapı sağlanmadan yaşama geçiriliveren nicel büyüme, 'nitelik' açısından hiçbir zaman özlenen düzeyi yakalayamayacaktır.

Bir 'ileri' bir 'geri' adım atarak yalpalamaktan kurtulmalıyız...

XIII. BÖLÜM



**TÜRK TİYATRO BİLİMİNİN
‘ÜÇ BÜYÜKLER’İ**

‘Üç büyükler’... Sevda Şener, Metin And, Özdemir Nutku. Onlar Türk ve dünya tiyatrosu üstüne yaptıkları araştırma ve incelemelerle Türk tiyatro bilimini oluşturan ‘ilk’ler. Üçü de emekli olalı yıllar geçti. Ancak, üçü de ‘emekli olmayan’lardan birkaç kat daha etkin ve üretken olmayı başardılar. Üçü de yaktıkları meşalenin sönmemesi için ‘hizmette sınır tanımadı’. Çevrelerine yaydıkları ‘yaşam gücü’ne bakılırsa üçü de hepimizden gençti...

Tiyatronun ülkemizde bir bilim dalı olarak kurumlaşmasında ilk adım Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nde 1958 yılında kurulan Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü’dür. Enstitü’nün ilk asistanı, aynı Fakülte’nin İngiliz Dili ve Edebiyatı Kürsüsü’nden mezun olan Sevda (Sertel) Şener, ikincisi de yine aynı kürsüden mezun olup da yurtdışına gitmiş olan Özdemir Nutku’dur. Kısa bir süre sonra, Enstitü’de yerli ve yabancı ünlü tiyatro adamlarınca verilen derslere –yurtdışında ‘hukuk’ doktorası doğrultusunda eğitim görürken tiyatro, opera ve baleye gönül vermiş olan– Metin And da katılır. 1964’te yine DTCF’de kurulan, Türkiye’nin üniversite düzeyindeki ilk Tiyatro Bölümü, bu üç genç öncünün tiyatro bilimi adına ürettikleriyle gelişmiştir.

Şener, And ve Nutku bir bakımdan şanslı, bir bakımdan da cefalı bilim insanları olarak tanımlanmalı. Şanslıdırlar, çünkü ellerinde işlenecek çok malzeme vardır. Tiyatroyla ilgileneni az, tiyatro inceleyenini parmakla sayılabilecek düzeyde sınırlı bir toplumda, tiyatro adına üretileni değerlendirirken geniş bir seçim alanına sahiptirler. Cefalıdırlar, çünkü sayıları sınırlı olduğu için Türk tiyatrosunun he-

sabı sürekli olarak onlardan sorulur. Bu nedenle, durmadan okuma, araştırma, yazma ve konuşma eylemi içindedirler. Tiyatro üstüne üretme yaşam biçimleri olup çıkmıştır. Eğlenceli olmasına karşın, yorucu, zaman zaman da yıpratıcı bir yaşama biçimi...

Tiyatro biliminin ülkemizdeki oluşumunda ve gelişmesinde emeği olan pek çok başka ünlü isimden söz edilebilir kuşkusuz. Ne ki Şener, Nutku ve And'ı 'en ön sıra'ya taşıyan, onların üniversitelerimizde çok uzun süreler boyunca –emekli olduktan sonra da– çalışarak tiyatro alanında pek çok insan yetiştirmiş olmaları, dahası, bu uzun yıllar boyunca, kitap ve makale boyutunda, sayılarını kendilerinin de bilemediği kadar çok yayın yapmaları, bu yayınları toplumla paylaşmalarıdır. Metin And'ı 2008 yılında 81 yaşındayken yitirdiğimizde, yayına hazırlamakta olduğu yapıtları üstünde yoğun biçimde çalışmaktaydı. Sevda Şener ve Özdemir Nutku'nun çalışmaları ise bugün de sürüyor. Şaka değil, 'üç büyükler'in yüzü aşkın kitapta ve binlerce makalede imzaları var. Bunlara, yetiştirmiş oldukları akademisyenlerin yapıtları da eklendiğinde, kitapların 200'e, makalelerinse 3000'lere yaklaştığı görülür.

'Üç büyükler'den hiç birinin sınıfında öğrenci olmadım, ama Türk tiyatrosunu onların kitaplarından öğrendim. Sevda Şener doktora yaptığım aşamada tez danışmanım, Metin And da doktoramın 'isim babası' oldu. Özdemir Nutku ise çok daha önce, eleştirmenliğimin daha ilk yıllarında, beni Tiyatro Bölümü'nün bir oyununa çağırarak, DTCF binasına ilk kez girmeme neden olan kişiydi. Yıllar ilerledikçe 'tanışıklık', mesai arkadaşlığına, ortak çalışmalarda yazarlık paylaşımına, birlikte yürütülen jüri ya da danışma kurulu üyeliklerine, yolculuklarda kafadarlığa, en önemlisi de dostluğa evrildi. Ne mutlu bana ki, bu güzel insanlarla olan ilişkim, karşılıklı sevgi ve saygı hep korunarak otuz yılı aşiverdi...

Bu bölümde onlara ilişkin tanıklığımın yansımaları yer alıyor. Her biri için birer yazı, birer söyleşi...

Kimi tiyatro toplantıları yasak savmak için yapılır. Kimi yalnızca 'gösteri' amaçlıdır. Kimi izleyeni sıkıntıdan patlatır, kimiye gürültü patırtı arasında güme gider. Ama öyle tiyatro toplantıları vardır ki, 'tiyatro araştırmaları' tarihi içinde 'bir kilometre taşı' olarak yer alır. 6-8 Kasım 2008 tarihlerinde Ankara Üniversitesi Tiyatro Bölümü tarafından düzenlenen Türk Tiyatrosu Günleri işte bu nitelikteydi.

Türk Tiyatrosu Günleri, DTCF'de Tiyatro Enstitüsü'nün kuruluşunun 50. yılında 80. yaş gününü ve meslekteki 50. yılını kutlayan tiyatro bilimcisi, 'hocaların hocası' Prof. Dr. Sevdâ Şener'e armağan olarak tasarlandı. Hepimizden daha zinde gözüken Sevdâ Hanım'ın yaşını kabul etmek istemeyen, 'hınzır' esprilerin yaratıcısı Cevat Çapan hocamız, yaptığı konuşmayı noktalarken şöyle diyordu: 'Burada bir yanlışlık var. Ben Sevdâ Hanım'ın 50. yaşını, Tiyatro Bölümü'nün de 80. yılını kutluyorum.'

'Bildiri' sunanlar, kotardıkları ürünlere gerçekten de emek vermişlerdi. Çünkü yapılan iş 'hoca'nın sınavından da geçmekteydi. Kırk dolayındaki konuşmacıdan yirmi beşi Sevdâ Şener'in 'bire bir' öğrencisi olmuş bilim ve sanat insanlarından oluşuyordu. Şener'in, toplantıya katılamayanlar da göz önüne alınırsa, yalnızca yetiştirmiş olduğu bilim insanları sayısı açısından bile Türk tiyatro akademisyenliğine ne düzeyde hizmet etmiş olduğu ortaya çıkar. Buna bir de, Şener'in kitaplarını ve yazılarını okuyarak yetişmiş ya da bilgisini pekiştirmiş, dört ayrı kuşaktan tiyatrocular, eleştirmenler, yeni yetişmekte olan öğrenciler ile tiyatro meraklılarını da katalım. Türkiye'de üniversite düzeyinde açılmış 'ilk' tiyatro araştırma/egitim kurumu olan Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Enstitüsü'nün 'ilk' asistanı olarak göreve başlayan Şener'in kişiliğinde, tiyatro bilimi alanında 50 yılda alınmış olan yolun önemi böylece daha iyi anlaşılabilir.

Sevdâ hocamla toplumca 12 Mart ile 12 Eylül arasına sıkıştı-

ğımız, sancılı dönemde tanıştım. Ankara'ya 1970 sonunda yerleşmiştim. ODTÜ'de ders verme, iki çocuk, eşimin askerliği, tiyatro eleştirmenliğine başlayış, hepsi aynı döneme denk gelmiş, yüksek lisans ile doktora arasına yıllar girivermişti. DTCF Tiyatro Bölümü'nün ustalarını kitaplarından tanıyordum. 1976 yılı olmalı. Sanatsevenler Derneği'nin, Ömer Polat'ın AST'ta sergilenmekte olan *Aladağlı Mıho* oyunu üstüne düzenlediği panelin konuşmacılarından biri Sevda Şener, biri de bendim. İlk kez karşılaşacaktım onunla. ODTÜ yerleşkesinde patlayan öğrenci olayları ve o bölgede polisin mi jandarmanın mı yetkili olduğu konusunda çıkan uyuşmazlık nedeniyle panel saatinde kent merkezine ulaşmam söz konusu olamamıştı. Beni panelde izlemeye gelen kardeşim Ahmet (Günkut), Sevda Hanım'ın konuşmasını hayranlıkla izledikten sonra onunla tanışmak istemiş. Benden söz ettiğinde ve nicedir kendisiyle görüşmek istediğimi söylediğinde Sevda Hanım, 'Fakülte'ye gelsin' demiş. Böylece tanıştım Sevda Hoca'yla. Daha önce görmüş olduğum derslere, aldığım notlara, diplomalara şöyle bir bakıp, 'Yetişmiş bir öğrencisin, doktora alalım, ' deyiverdi. Eşsiz bir doktora danışmanı, yaman bir eleştirici, harika bir yol göstericiydi. Böylece yakınlaştık, bir daha da ayrılmadık diyebilirim.

Çok insancıl biri sayılmam. Peki, neydi Sevda Şener'in dostluğunu böylesine önemli, böylesine vazgeçilmez kılan? Geçirdiğim akademik aşamaların çoğunda imzası olan hocam, otuz yıllık dostum, komşum, meslektaşım, okurum ve uzunca bir dönem mesai arkadaşım, nice yurtiçi ve yurtdışı tiyatro serüveninde aynı kahrı ve/ya da keyfi paylaştığım kafa ya da yürek yoldaşım olduğu için değil; bana –tüm inceliğiyle– 'akıl danışmanım' dediği için de değil. Kadın olduğumuz için hiç değil. (Değil insanlar, 'kedi'ler arasında bile ayırım yapmayan Sevda Hanım'ı 'ayırımcı' bir yaklaşımla değerlendirmek söz konusu olmaz.) Aynı burçtan olduğumuz için de değil. Ben katıksız Boğa'yım. Hoca'ninkine biraz Koç bulaşmıştır. Ben olmadık yerde ve

zamanda patlarım. Sevda Hanım, frenli, dolayısıyla etkisini hemen yitirmeyen, tutarlı bir kızgınlık sergiler. Bağışlayıncaya kadar...

Sevda Şener'in kişiliğinin gizi, zekâyla, sevgiyle, yaşama sevinciyle, ama her şeyden önce enerjiyle dolup taşan mavi gözlerinde yansır... Bakışlarıyla, gülüşüyle, sesiyle, konuşma biçimiyle 'özel'dir Sevda Hocam. Müziğe, dansa, resim sanatına, tüm sanatlara duyduğu sevgi, doğaya olan tutkunluğu, neşesi ve espri gücü, yolculuklardan aldığı keyif, mutluluğu her an yakalayabileceği 'ayrıcalıklı' bir konumla donatmıştır onu. Bu ender özellik onun çekim gücünün başlıca kaynağıdır. Kapılır gidersiniz.

Yıl 1958. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü 'kolej' eğitimi almamış olmasına karşın sınıf atlayarak 1950'de bitirmiş olan –artık evli ve Engin'in annesi– Sevda Şener'i üniversiteye geri çağırıyorlar. Muhsin Ertuğrul'dan İrfan Şahinbaş'a, birçok yerli/yabancı kültür insanının katkıda bulunacağı, Tiyatro Enstitüsü'nün ilk asistanı oluyor böylece. Doktora tezini, ikinci çocuğu Aslı karnındayken yazıyor.

1964'te DTCF'de Türkiye'nin tiyatro bilimi alanında ilk lisans programını sunan Tiyatro Bölümü açıldığında, ülkemizdeki bir tiyatro kurumunda yetişmiş ilk öğretim üyesi Sevda Şener oluyor. Özdemir Nutku ve Metin And'la el ele Tiyatro Bölümü'nü altın çağına ulaştırıyorlar. Çok şanslıyım, 'altın çağ'ı onlarla paylaşabildiğim için...

Sevda Şener'in gençlere yaptığı yatırım, onu Sevda Şener yapan özelliklerin vazgeçilmez bir parçasıdır. Siz, bölüm başkanlığı yapmanız yanında haftada en az on beş saat ders veren anlı şanlı bir profesör, kendi alanınızda bir 'marka' olsaydınız, maddi karşılığı yol paranıza bile denk gelmeyen tutarlardaki öğreticilik görevi için, Ankara içindeki tüm ve başka kentlerdeki bir dolu –hocası eksik– tiyatro okulunda ders vermeye gönüllü olur muydunuz? Altmış yaşınızı aşmışken, sabahın erken saatlerinde, gece treni ya da otobüsüyle ulaştığınız bir kentte verilecek dersin ya da konferansın ya da

öğrenci etkinliğinin saatinin gelmesini beklerken, sabahçı kahvele-
rinde çay yudumlamayı yaşam biçimi edinir miydiniz? Görevle ya
da gezi için gittiğiniz yabancı bir ülkede, boş saatlerde gezip toza-
cağınıza, saatlerce tez öğrencileriniz için kaynak kitap arar mıydı-
nız? Yetişmiş bir öğrencinizin etkinliğini onurlandırma adına, işi-
nizi gücünüzü bırakıp kilometrelerce yolu aşar mıydınız? Öğren-
cileriniz iş bulsun diye, kendi çıkarlarınız için hiçbir zaman yüz ver-
meyeceğiniz girişimlerde bulunur muydunuz? Öğretmenleri tara-
fından kayınılmaya gereksinimi olmayan torunlarınızın okulunda, kü-
çük öğrencilere tiyatro sevdirmek için dil döker miydiniz? On yıl
kadar önce, çalışma alanı tiyatro olmayan genç bir profesör arka-
daş, 'Biz tiyatroyu sevmeyi Sevda Hanım'dan aldığımız derslerde öğ-
rendik,' demişti. Sonra da eklemişti: 'Hoca olmayı, insan olmayı da
ondan öğrendik.' Öğretim yapan herkesin Sevda Hoca'dan öğren-
mesi gereken bir şey daha var: 'Zor' olanı 'kolaymış' gibi göstere-
rek özümsetmek...

Bu özellik sürekli olarak yazdığı kitap ve makalelerinde de yan-
sır. 'Öz'ü tüm parlaklığıyla, ama en yalın biçimde anlatan bir yazardır
Şener. Çetin/derinlikli konuları açık, duru, sağlam bir Türkçe kul-
lanımıyla dile getirebilme yeteneği, iyi özümsemiş bilginin, bilge-
ce ama okurla olan bağı koparmadan aktarımını sağlar. Konuşur gi-
bi yazabilmek kuşkusuz yıllanmış eğiticilik deneyimiyle desteklenir.
Dikmen Gürün'ün deyişiyle, 'engin bilgisini ne denli ustalıkla, ne
denli yalın bir üslupla aktardığı'nı (1999:20) gözlemlemiş olan bin-
lerce şanslı öğrencisi, dahası, onun konferanslarını, panel tartış-
malarını, radyo ve televizyon konuşmalarını izleyen herkes kısa za-
manda 'Sevda Şener hayranı' olup çıkmıştır.

Şener'in yazarlığının en belirgin özelliklerinden biri, tiyatro bi-
liminin içerdiği alanların pek çoğunda üretmiş olmasıdır. Son bas-
kısı da tükenen *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (1982), tiyatroyu
nün gelişimini oluşturan akımlarla Batı'daki toplumsal olayları ve

düşünce tarihini buluşturan bir kuramsal üründür. *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* (1997) ise en keyifle yazdığı, 'yıllardır okuyup, görüp, özümsemişim bilgiyi, tiyatrodan, hatta genellikle sanattan kendi beklentilerimle kaynaştırdım' dediği yapıtı... *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat: Dram Sanatı* (2003), dram ve tiyatro olgularını oluşturan kavram ve dinamikleri dünden bugüne taşıyan kuramsal yazılardan derlenmiştir. 2010'un yaz aylarında çıkan son kitabı *Tiyatroda Yaşam ve Oyun İlişkisi*'nde ise yaşamın bir oyun olduğunu gösteren sahne yapıtlarının tanıklığıyla, canlandırılan rollerin, kurulan tuzakların, gerçek yaşamdaki rollerin ve aldatmacaların dolaylı yansıması olduğunu belirliyor. Eğlenceli ve buruk yanlarıyla...

Oyundan Düşünceye (1993) Şener'in bir önceki türdeki yazılarıyla, yazarlık serüveni içinde bir başka temel odak noktası olan Türk tiyatro yazınına ilişkin incelemelerini içerir. Oyun eleştirilerini ise *İzleri Kaldı* (2005) başlıklı kitabında toplamıştır.

Şener'in Türk oyunlarına ve tiyatromuza ilişkin çeşitli boyutlardaki incelemeleri ve araştırmaları *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan* (1972), *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları* (1971), *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu* (1999), *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu* (2003), *Oyunlar ve Gerçekler* (2007) başlıklı kitaplarında yer alır. İki büyük yazarımızın tüm oyunlarını irdelediği kitapları ise *Musahipzade Celal ve Tiyatrosu* (1963) ve *Nâzım Hikmet'in Oyun Yazarlığı* (2002) başlıklarını taşıyor.

Eleştiri yazılarına gelince... Murathan Mungan'ın deyişiyle, 'eleştirilerini dürüstçe dile getirmek, düşüncelerini açıkça söylemekle, gönül incitmeden, heves kırmadan söylemeyi bilmek arasındaki denge ve üslup konusunda hep zarif ve dikkatli olmuştur.' (1999:26) Tıpkı, tiyatro adına onca yıldır ortaya koyduğu yoğun emeğe karşın, eş, anne, annecanne/babacanne, komşu, arkadaş, meslektaş, sokaktaki insan olarak da 'zarif' kalmaya özen gösterdiği gibi.

Sevda Şener, seksenli yaşlarında bile taşıdığı ışıltılı güzelliği-

le, yaşamın her cephesindeki duyarlı duruşuyla, bilgisini ve dostluğunu gereksinme duyan herkesle cömertçe paylaşmasıyla, en az ürettiği yapıtlar düzeyinde katkıda bulunur çevresine. Aldığı onlarca ödül, Türk tiyatro biliminin tek ve rakipsiz ‘hanım sultanı’ nitelemesi bu nedenle yakışır ona.

Hocaların hocası Prof. Dr. Sevda Şener kendisini ‘Cumhuriyet döneminin kadına tanıdığı haklardan sonuna kadar yararlanmaya çok istekli olan, aynı zamanda kendini, evi ile işi arasında uyum sağlamakla, bütün beklentileri yanıtlamakla yükümlü sayan bir kuşağın temsilcisi’ olarak tanımlar. Kadın-insan-bilimci kimliklerini kişiliğinde ve eyleminde uzlaştırabildiği için mutludur. Bugün, yaşamı tüm incelikleriyle değerlendirebilmiş olmanın keyfini yaşıyor. Ulaştığı ve koruduğu noktada, yaman bir entelektüel olduğunu şakacı alçakgönüllülüğüyle gizleyerek...

Sevda Şener’le 2000’li Yıllarda Bir Söyleşi

— *Sevgili Hocam, siz tiyatro bilimini Türkiye’de başlatan kişilerden birisiniz. Bu serüvene evli, çocuklu –dolayısıyla da ‘koşullarının uygun olmadığı’ düşünülen– bir insan olarak adım attığınızı, ulaştığınız başarıyla da tipik bir Cumhuriyet dönemi kadını olma özelliği taşıdığınızı biliyoruz. Bu keyifli ama zorlu ‘başlangıç’ı anlatır mısınız?*

— Söyleyeceklerimin yalnızca benim özel durumumu değil, temsil ettiğim kesimin ortak gerçeklerini yansıtmasını isterim. Dediğiniz gibi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden 1950 yılında mezun olduktan (ve o yıl evlendikten) sekiz yıl sonra; 1958 yılında, aynı Fakülte’ye asistan olarak girerek akademik kariyerime başladım. Oğlum üç yaşındaydı. Doktoramı hazırlarken bir de kızım dünyaya geldi. Geleneksel terbiye kuralları içinde yetişmiş, evli ve çocuklu bir kadın olarak benzer durumda olan hemcinslerimin yaşadığı sorunları ben de yaşadım. Hem Üniversite’de üstlendiğim işin icaplarını en iyi biçimde yerine getirmek,

hem de bir kadın olarak evde benden beklenen görevlerin üstesinden gelmek için çok çalışmak gerekiyordu. Fakat nedense bu iki türlü işi de benimseyerek yaptığım için, zaman zaman aşırı yorgunluktan başka şikâyetim olmadı. Hocam Prof. İrfan Şahinbaş'ın onca yıldan sonra bana yeni açılan Tiyatro Enstitüsü'nde asistanlık teklif etmesi gururumu okşamış, bana ev kadınlığının sınırlarını aşıp yeni sorumluluklar isteyen ciddi bir görev üstlenme fırsatı tanıdı. Bu fırsatı en iyi biçimde değerlendirmek istiyordum. Enstitü'de verilen kurslara devam eden yazarlarla birlikte ders izlemek, Amerikalı hocaların konuşmalarını dilimize çevirmek, daha sonra doktoramı hazırlamak da, çocuklarımı büyütmek, evimi çekip çevirmek de beni aynı ölçüde mutlu etti. Hatta doktora sınavımı başarıyla verip eve geldiğimde, iki küçük çocuğumun beni, 'Sınıfını geçtin mi anne?' diye karşıladıkları zaman yaşadığım duygu yoğunluğu hâlâ içimi ürpertir. Bir de, tiyatro bilgimi geliştirmek için yurtdışına gitmek ve onlardan ayrı kalmak zorunda olduğum ayların sıkıntısı. Sanırım ben, Cumhuriyet döneminin kadına tanıdığı haklardan sonuna kadar yararlanmaya çok istekli olan, aynı zamanda kendini, evi ile işi arasında uyum sağlamakla, bütün beklentileri yanıtlamakla yükümlü sayan bir kuşağın temsilcisiyim. Bu uyumu sağlamakta sıkıntı çektiğim günler çok olmuştur. Ama giderek, kendimle barışık olmayı da, kendimi ve işimi yakın çevreme kabul ettirmeyi de başardım. Yılların ötesinden baktığımda doygunluk duyuyorum. İyi ki anneyim, iyi ki hocayım, iyi ki bir şeyler üretebiliyorum, diyorum. Çocukları, öğrencileri tarafından sevildiğini, beğenildiğini hissetmek bana dünyanın en büyük mutluluğuymuş gibi geliyor.

— *Ankara Üniversitesi DTC Fakültesi'nde Tiyatro Enstitüsü döneminin başlamasına önayak olan sanatçı ve hocalardan da söz edelim mi biraz?*

— Tiyatro eğitiminin üniversite düzeyinde yapılması isteği öncelikle Muhsin Ertuğrul'dan geldi. İngiliz Dili ve Edebiyatı Kürsüsü

Profesörü İrfan Şahinbaş ile Fransız Dili ve Edebiyatı Profesörü Bedrettin Tuncel onun bu isteğini desteklediler ve Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde uygulamaya koydular. Benim DTC Fakültesi'nde okuduğum sıralar bu Fakülte'de çok değerli hocalar ders verirdi. Safet Korkut gibi, Orhan Burian gibi, İrfan Şahinbaş gibi, Bedrettin Tuncel gibi, Nusret Hızır gibi hocalardan ders görmek bir ayrıcalıktı. 1958'de açılan Tiyatro Enstitüsü böyle bir birikimin ürünüdür. Muhsin Ertuğrul yabancı ülkelerin üniversitelerinde tiyatro eğitimi verildiğini görmüş, bizde de bu nitelikte tiyatro eğitimi verilmesini öneren yazılar yazmış, bir kamuoyu oluşturmuştu. Başlangıçta bir eğitim kurumu olarak tasarlanmış olan Darülbeydi'den ve Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nden sonra tiyatro konusunda eğitim veren üçüncü ciddi kuruluş olarak DTC Fakültesi Tiyatro Enstitüsü kuruldu ve ünlü Amerikalı tiyatro adamı Kenneth Macgowan'ın yönettiği bir oyun yazarlığı kursu açıldı. Bu kurslara o günlerin genç, bugünün ünlü yazarları katıldılar. 1962 yılına dek, Prof. Bedrettin Tuncel; Prof. Grant Redford, Ahmet Kutsi Tecer, Haldun Taner, Refik Ahmet Sevengil, Mustafa Nihat Özön gibi değerlerin katkıları ile iki yıllık unutulmaz bir eğitim dönemi yaşandı. 1964 yılında Enstitü, dört yıllık bir lisans programıyla eğitim verecek olan Tiyatro Kürsüsü'ne dönüştü. Mezun olup hayata atıldıktan sonra yaptıkları başarılı çalışmalarla bizi gururlandıran öğrenciler yetişti. Şimdi DTC Fakültesi, Tiyatro Bölümü olarak üç ayrı anabilim dalında lisans ve yüksek lisans düzeyinde eğitim yapılmaktadır.

— *Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü 1964 yılında ülkemizdeki ilk lisans eğitimi veren Tiyatro Kürsüsü'ne dönüştürüldüğünde, bölümün ilk asistanlıktan yetişmiş hocaları sizsiniz ve Özdemir Bey'di. Daha sonra da tiyatro ve kültür araştırmaları çalışmalarına Tiyatro Kürsüsü'ne girmeden önce başlamış olan Metin And'la buluştunuz ve üçünüz, tiyatronun her alanında Türkçe kaynak kitaplar oluşturan öncü bilim insanları olarak yıllarca öğrencilere birlikte eğitim verdiniz. Ben, 1978*

yılında Tiyatro Bölümü'yle tanıştığım da Özdemir Bey İzmir'e gitmişti. Metin Hoca da emekli olduktan sonra Fakülte'deki derslerini sürdürmedi. Nutku ve And ile ilgili neler söylemek istersiniz?

— Uzun yıllar, Tiyatro Kürsüsü Başkanı Prof. Dr. Melahat Özgü, Prof. Dr. Metin And, Prof. Dr. Özdemir Nutku ile daha sonra Kürsü'den mezun olup aramıza katılan Prof. Dr. Sevinç Sokullu ve Prof. Dr. Nurhan Karadağ ile birlikte uyum içinde çalıştım.

Hatta Melahat Özgü emekli olup ayrıldıktan, Özdemir Nutku da İzmir'e gittikten sonra, Metin And'la anlaşp bölüm başkanlığını sırayla yürüttük. Bunu kendi isteğimizle yapmamız, başkanlık yarışı içinde olanları şaşırtmıştı. Metin And tiyatroyu oyun yanıyla sevdiği gibi, yaşamı da oyun gibi yaşamayı sever. Onun için Metin And ile birlikte çalışmak, onun oyununa katılmak gibidir. O her zaman sevimli, güler yüzlü; yardıma hazır ve alçakgönüllüdür. Onca eseri ne zaman yazdığını anlamazsınız. Çalışma yöntemi ve öğrenci sınav kâğıtlarını değerlendirme gibi konularda Özdemir Nutku ile benzeşiriz. Özdemir dosttur, arkadaşdır, geçimlidir, dedikodu bilmez, insana aşağılık duygusu verecek kadar da çok çalışır. Bu iki meslektaşından da her zaman yakınlık gördüm. Birbirimize karşı hep açık ve dürüst olduk. Başka bölümlerde tanık olduğum engellemelerle, ayak oyunları ile hiç karşılaşmadığım için kendimi şanslı sayıyorum.

— *Tiyatro kamuoyu olarak, yüklendiğiniz tarihsel sorumluluğu üçünüzün de fazlasıyla yerine getirdiğini düşünüyoruz. Sizin yazdığınız kitapların konularının seçiminde böyle bir sorumluluğun payı var mı? Mümkünse, kitaplarınıza biraz değinebilir miyiz?*

— Araştırma yaparken, kendiliğinden bir işbölümü gerçekleştirdim. Ben yerli yazarlarımızı değerlendirmeyi seçtim. Doktoramı Musahipzade Celal üzerine yaptım. Doçentlik ve profesörlük tezlerimde—benim zamanımda bu kademeleri hak etmek için ayrı tezler yazılması gerekiyordu— çağdaş Türk yazarlarının oyunlarında ele alınmış olan toplumsal sorunlar ve insan tiplerini üzerinde durdum.

Bu çalışmalar tiyatro yazınımızı iyice tanımamı sağladı. Bu arada tiyatro kuramları üzerinde ders verdiğim için dört yıllık bu dersin kitabı olarak *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* yazıldı. Kitabın isim annesi dostum Adalet Ağaoğlu'dur. Tiyatro eğitimi veren bütün kurumlarda okutulduğu için bu kitap pek çok kez basıldı ve tüken-di. Batı'daki toplumsal olaylar, bilimsel ve sanatsal gelişmelerle tiyatro konusundaki görüşlerin oluşması arasında bağlantılar kurulmuş olması bu kitabın iyi yanıdır. Fakat modern tiyatro bölümü eksiklidir. Doğu'daki tiyatro anlayışı üzerinde durulmamış olması da bir eksikliktir. Daha sonra baktım ki Bölüm'ün yönetim işlerinden, derslerden ve benden istenen tanıtma, inceleme, değerlendirme yazılarından vakit bulup yeni bir şeyler üretemiyorum, çeşitli dergilere, bildiri, inceleme, makale biçiminde yazılmış olan yazılarımın bir bölümünü toplayıp *Oyundan Düşünceye* adı altında yayımladım. Meraklısının işine yarıyordur, umarım. En keyiflenerek yazdığım kitaplarımdan biri ise *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* oldu. Yıllardır okuyup görüp özümsemişim bilgiyi, tiyatrodan, hatta genellikle sanattan kendi beklentilerimle kaynaştırdım. Tiyatronun yalnız estetik değil, etik kaygıları da olması gerektiğine inanıyorum ve inancımın kanıtı olan bu kitabı seviyorum. Ardından da Cumhuriyet'in 75. yılı için hazırladığım *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu* geldi. *Nâzım Hikmet Tiyatrosu*, Musahipzade Celal'den sonra yaptığım bir monografi çalışmasıdır. Daha sonra birbirini iki ay içinde izleyen iki kitabım çıktı. *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat: Dram Sanatı* kuramsal irdelemeler, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu* ise yazarları ya da türleri incelerken, oyunlardan yola çıkarak yaptığım değerlendirmeleri içeriyor. *İzleri Kaldı* kitabımda kimi oyun eleştirilerini topladım. *Oyunlar ve Gerçekler*'de ise Cumhuriyet döneminde üretilen oyunlara ekonomi-kültür-ahlak ekseninden bakıyorum. Kitapta ayrıca önemli saydığım yirmi yerli oyunun incelemesi var. *Tiyatroda Yaşam Oyun İlişkisi* adını verdiğim son çalışmamda ise ya-

şamın en büyük aldatmacası saydığım oyun-gerçek ikilemine tiyatro yoluyla ışık tutmak istedim.

— *Biraz da öğrencilerden ve onların eğitimindeki sorunlardan söz edelim. AÜ, DTCF Tiyatro Kürsüsü'nün 1964'te kuruluşundan başlayarak 2000'lerin ilk yıllarını da kapsayan çok uzun bir dönem boyunca, DTCF Tiyatro Bölümü'ne giren tüm öğrencilerin eğitimine katkıda bulundunuz. Bu arada ve daha sonra da Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda, Bilkent Üniversitesi'nde, konuk konferansçı olarak da Eskişehir Anadolu Üniversitesi ile Yeditepe Üniversitesi'nde dersler verdiniz. Böylece ülkemizde en uzun süreyle tiyatro kuramı eğitimi vermiş öğretim üyesi olarak, kırılması neredeyse olanaksız bir rekorun sahibisiniz. Bu serüven içinde öğrencilerde ve eğitim düzeyinde değişiklik yaşandı mı? Gidiş ne yönde?*

— 2008'de meslekteki 50. yılımı tamamladım. Bu uzun süreçte öğrencilerin ilgi alanlarında, değer yargılarında, yaşama karşı tavırlarında, toplumdaki gelişmelere koşut olarak değişiklikler oldu. Fakat eğitim sistemine bağlı olarak eğitim düzeyleri aşağı yukarı aynı kaldı. Bizim Bölüm'e gelen öğrencilerde ilk gözlemlediğim, düşünce üretmekten korkmalarıdır. Bunun en çok ezber bilgi isteyen ortaöğretim hocalarının baskısı ile ilgisi var. Çocuklar, kendilerinden yalnızca anlatılanları tekrar edilmesinin istenmesine koşullanmışlar. Üstelik bilgiyi depolamada da bir sistemsizlik olmuş. Tarihsel süreçleri kuşbakışı göremiyorlar. Sorduğunuz en masum sorunun yanıtında bile bir karmaşadır gidiyor. Bulanık bilginin anlatımı da bulanık oluyor. Gerçeği tanıma ve değerlendirme yoksunluğu söz karmaşasının arkasına gizlenmeye itiyor öğrencileri...

— *1980'lerden bu yana oluşan toplumsal, politik, kültürel etkenlerin, üniversite eğitiminin başlıca görevi olan 'düşünmeyi bilen insan' üretme eyleminde olumsuz etkisi oldu mu? Ya da başka nedenler sayabilir misiniz?*

Bizim eğitimimiz oldum bittim düşünmeyi bilen insan yetiştirmeye yönelik olmamıştır. Seksenden sonra siyasal baskılar çocukları büsbütün düşünme korkağı yaptı. Ekonomik ortamdaki değişikliklere koşturarak ilgilerini en çok kendi özel sorunlarına odaklamaya başladılar. Fakat nesnel gerçeklerle kendi özlemleri arasında dengeli bir alışveriş kuramadılar, kişiliklerini yeterince geliştiremediler. Gene de bu konularda genelleme yapmayı sakıncalı buluyorum. Üniversitelerde verilen eğitimin niteliği üzerinde genelleme yapma hakkını da kendimde bulmuyorum. Kendi deneyiminin sınırları içinde söyleyebileceğim şunlardır: Öğrencilerime saydam düşünmeyi, bilgiyi açık seçik, fakat sistemli biçimde ifade etmeyi öğretmeye çalıştım. Başlangıçta benim onların özgün değerlendirmelerini anlayacağıma güvenmezlerdi. Bu güvensizliği kırmak zaman alırdı. Belli bir eğitim süresinin sonunda düşünmeyi öğrenebilenlerin güvenini kazanmışsam kendimi başarılı saymışımdır.

— Son yıllarda uzunca bir süre **Radikal 2**'de, sonra da bir yıl kadar **Milliyet Sanat Dergisi**'ne oyun eleştirileri yazdınız. Tiyatro eleştirmenliğini sürdürmüş olmanız, güncel tiyatro olayları üstüne söyleyeceğiniz pek çok şey olduğunu gösteriyor. Genel kanı, tiyatromuzda 60'lı yıllarda yazarlık ve sahne olayları bağlamında olumlu bir patlama yaşandığı, 70'li yılların ortalarından bu yana da (bireysel çabalarla kotarılmış nitelikli yapımlar dışında) tiyatromuzun genel bir durgunluk ya da tikanıklık içine girdiği yönünde. Siz ne dersiniz? Son otuz-kırk yıl içinde tiyatromuz yeterince 'yaratıcı' olamadı mı?

— Çok belirgin bir gelişme görüldüğü söylenemez. Duraklamanın bir nedeni, yerli oyunların sahnelenmesinde yeterli titizliğin gösterilmemesi olmalı. Bu durumda orta kuşak yazarlar düş kırıklığına uğradılar, ya hiç yazmaz, ya da yazarken kendilerini zorlamaz oldular. Genç yazarlar ise yeterince yüreklendirilmedi. Buna karşın oyun yönetiminde bir arayış dönemine girildi. Yönetmenlerimiz türlü denemeler yaptılar. Bu denemelerin çoğu seyirciyi şaşırtmaktan

öteye geçemedi. Fakat deney aşamasını geçip mükemmele yaklaşan çalışmalar da olmadı değil. 'Yaratıcı' olmak zor iş. Şimdilik 'doğru' tiyatro özlemimiz karşılansın, razıyız diyorum.

— *Son yıllarda sinemayı tiyatroya yeğler görünüyorsunuz. Metin And tiyatrodan keyif almadığını yıllar önce söylemişti. Siz de Metin Bey'inkine benzer bir düş kırıklığı mı yaşıyorsunuz?*

— Evet, kimi filmleri seyrederken yaşadığım doyumunu tiyatrodan yaşayamıyorum, ya da pek ender yaşıyorum. Tiyatromuza yalnızca donanım eksikliği değil, birkaç bilinen isim dışında, yazarından oyuncusuna bir heveslilik, bir şevksizlik egemen. Öylesine egemen ki bunu kırmak isteyen genç, güçlü ve istekli yetenekler kendilerini patlamalarla ifade ediyorlar. Oysa tiyatro gibi, hem yaşamın gerçeklerine, hem sanatın gereğine karşı en çok sorumluluk yüklenmiş olan bir sanat miskinliği kaldırmadığı gibi taşkınlığı da kaldırmıyor. Seyirci de iki uç arasında savrulup duruyor. Bir oyuna giderken, bakalım bu sefer uyuklayacak mıyım, aptala mı çevrileceğim diye kaygılanıyorum. Sahne etkinliklerinden uzak durmayı seçenler, bizim gibi bu konuda kendilerini görevli sayanların haline acıyarak bakıyorlar.

— *Öyleyse nasıl bir tiyatro?*

— Her şeyden önce seyircisini yetiştiren bir tiyatro. Seyircisini doğru sözü dinlemeye, düşündürmeye alıştıran, fakat ona tepeden bakmayan bir tiyatro. Seyircisine oyun keyfini yaşatan, fakat kontrol edilmesi gereken ilkel dürtüleri uyarma yoluyla onu güldürmeye çalışmayan bir tiyatro. Oyundan çıkarken insanın kendine, iyi ki bu oyunu gördüm; bilgim arttı, kafam karıştı ama duygularımın inceldiğini, düş gücümün uyarıldığını da hissettim; bir coşku yaşadım ve insan olmanın ayrıcalığının bilincine vardım, dedirtecek bir tiyatro.

— *Yaşamınızı sanatı açıklamakla, anlatmakla, değerlendirmekle geçirdiniz. Sanatın tüm alanlarına ilgi duyan bir kişisiniz. Üstelik şarkı söylemede, dans etmede, olayları yansılamada hünerli bir insansınız. Sanatın açıklayıcısı olmak yerine sanatçının kendisi olmayı yeğler miydiniz?*

— Becerebileceğime inansam, olanaklarım da elverse elbette yeğlerdim. Örneğin müzisyen olmayı hep istemişimdir. İlk gençliğimde bir de gözüm müzikli ve danslı oyun sanatçılığındaydı. O sıralarda sinemalarda bol bol gösterilen müzikli oyunların etkisiyle olmalı. Şimdi de zaman zaman yoğun duygu aktarabilen oyuncuların yerinde olmayı arzuladığım oluyor. İyi bir sanat yapıtı karşısında, o kitabı yazmış, o müziği icra etmiş, o oyunu oynamış, o resmi kendim yapmışçasına heyecanlandığımı da itiraf ederim.

— *Bu keyifli söyleşi için çok teşekkür ederim.*

METİN AND

Metin And ismini ilk kez nerede duydum ya da okudum, şimdi anımsayamıyorum. Ama ilk Metin And kitabına sahip oluşumu bel-gelemişim. İstanbul’da Sander Kitabevi’nin geniş orta tezgâhına yer-leştirilmiş yeni yayınlar arasında gördüğümde, nasıl da kapmıştım *Ge-leneksel Türk Tiyatrosu*’nu. Mayıs 1969 diye tarih düşmüşüm başlık sayfasına. Metin And’ın –yazarına 1970 Türk Dil Kurumu Bilim Ödü-lü’nü kazandırmış– 12. kitabının ilk baskısı. (Daha önceki kitapların bir bölümünü zaman içinde uzun uğraşlardan sonra özgün kopya ya da fotokopi olarak edinebilmişim. Bir bölümünü ise görmek bile na-sip olmadı.) *Geleneksel Türk Tiyatrosu* artık kapağı kopmuş, sayfa-ları yerinden oynamış, yüzlerce satırının altı çizilmiş, sayfa aralarına kâğıtlar sıkıştırılmış, onlarca kez ödünç verilip nasılsa geri alınabilmiş, birlikte yaşlandığımız neredeyse kırk yıllık bir silah arkadaşı...

And’ın daha sonra yazdığı kitapların çoğunu edinmeye çalış-mışım. Yabancı dilde olanları, ‘Nasılsa yine bulurum’ düşüncesi-y-le yurtdışındaki toplantılarda dağıtmış, sonra da yerlerine yenileri-ni koyamayıp açıkta kalmışım. Prof. Dr. Mahmut Şakiroğlu’nun ha-zırladığı Metin And Kaynakçası’nın ilk basımında 8. sırada yer alan

A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey başlıklı kitabı –Bilgi Kitabevi’nin raflarını gide gele tarayıp– tam dört kez satın aldığımı anımsıyorum. Elimdeki son kopya, ancak bir dosya içinde korunabilir durumda.

Metin And’la tanışmam ise 1971 yılına rastlıyor. 12 Mart dönemindeyiz. İngilizce okutmanı olarak ODTÜ’den SBF’ye yeni geçmişim. İşlemleri tamamlamak için fakülte dekanlığına gidip gelirken dekan değişmiş, Prof. Dr. Cahit Talas yerini genç Prof. Dr. Mümtaz Soysal’a bırakmış. Yanılmıyorsam, dekanlık makamının girişindeki büyük odada Soysal hoca tanıştırmıştı bizi. (And, o sıralarda SBF’ye bağlı bir programda ders veriyor olmalıydı.) ‘Şöyle bir selamlaştık’ mı demeliyim? Sınırlı bir tanışmaydı. Metin And ve Mümtaz Soysal karşısında, ‘oldukça iyi yetişmiş, hoşça bir kızcağız’ olma ötesinde bir izlenim oluşturamayan varlığım iki ‘yıldız’ arasında donakalmıştı. Gerçekten de hem And’ın hem de Soysal’ın –her biri kendi alanında– hızla daha da yıldızlaşarak bugünlere ulaşacağı bir dönemin eşiğindeydik. Soysal’ın dekanlığı, sıkıyönetim tarafından alınıp götürüldüğü 18 Mayıs 1971 günü sona erecek, tam o sırada ana binadaki büyük sınıflardan birinde ders yapmakta olan bendenizin SBF’deki İngilizce okutmanlığı serüveni de Soysal hocanın birkaç aylık dekanlığı süresiyle sınırlı kalacak, sınıfıma telaşla giren bir öğrencinin, ‘Hocam, Fakülte kapatılmış, dekanımızı götürmüşler, askerler içeri girip sizi durdurmadan önce dersi kesseniz iyi olacak,’ demesiyle noktalanacaktı.

Aynı yıl içinde ODTÜ’ye döndüm. Kızımın oğlumun henüz bebeklik dönemlerini aşmadıkları yıllarda tiyatro eleştirmenliğine başladım. 1977 yılında da DTCF Tiyatro Bölümü’nde Prof. Dr. Sevda Şener’in doktora tez öğrencisi oldum. Metin And ile bir sonraki karşılaşmam Sevda hocanın odasında oldu. (And’ın *Gölge Oyunu* başlıklı kitabı yeni yayımlanmıştı.)

O günden bu yana, Metin Bey’in katkıları meslek yaşamıma hep yön verdi. Türk tiyatro edebiyatı ürünlerini irdeleyen çalışmaların

sınırlı olduğu bir dönemdi 1970’li yıllar. Melih Cevdet Anday’ın oyunları üstüne çalışacaktım. Nasıl bir kuramsal yaklaşım uygulamanın doğru olacağını tartışıldığı bir aşamada Metin Bey –o sıralarda ülkemizde yeni yeni tartışılmaya başlanan– ‘yapısalcılık’ konusunu ortaya attı. Seveda hocayı da beni de inandırdı bu alanda çalışmanın yararına. Gerçekten de, yaptığım inceleme Melih Cevdet Anday’ın oyunları ve tiyatrodaki yapısalcılık üstüne yazılmış ilk kitap oldu; bu nedenle ödüllere değer bulundu.

1982 yılından başlayarak DTCF Tiyatro Bölümü’nde yarı-zamanlı ders vermeye başladım. Metin Bey bir gün tam dersten çıkarken yakaladı beni: ‘Çabuk ol, bugüne dek kaç tane eleştiri yazın yayımlanmışsa yarın hepsinin birer kopyasını istiyorum.’ O güne dek yayımlanan eleştiri yazıları üstüne daha önce yorum yapmış değildi oysa. Büyük bir aceleyle ve heyecanla hazırladığım dosyadaki kimi malzemeyi Cumhuriyetimizin 60. yılı için yazmakta olduğu *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu* kitabında belge olarak kullandığını, bu yapıtta ayrıca *Yapısalcılık* kitabımdan söz etmesiyle, ilk kez bir çalışmada bilimsel düzeyde ‘atıfta bulunulduğunu daha sonra –yapıtı okuyunca– anlayacaktım. Metin Bey artık beni meslektaş sayıyordu demek ki. (Ancak, unutulmasın, tanışmadan önce bile, kitaplarını okuyarak başladığım öğrencilik dönemi bugün de sürüyor.) Bir sonraki aşamada ise Metin And’ın evine konuk olma keyfini yaşadım. (Demek ki artık dostları arasına da girmiştım.) İlk gi-dişimde oldukça derli toplu olan –ancak, içerdği kitap ve plak koleksiyonlarıyla son derece heybetli bir görünüm sunan– Kavaklıdere’deki evin büyük salonu, daha sonraki yıllarda, Metin Bey tarafından, her ‘bilim adamı erkeğin’ düşlerini süsleyecek bir özgürlük içinde darmadağın edilecekti. Kitaplıklardan, kocaman yazı masasından taşan kâğıt, kitap, dosya yığınları, video bantları, plaklar, fotoğraflar artık milimetrelere soluk aldırmayacak bir sıklıkla kaplamıştı her bir mobilya parçasını. Metin And aynı anda birkaç araş-

tırmayı birden yapmaktaydı. Yalnız Türkiye'deki araştırmacılara değil, yurtdışındakilere de parmak ısırtan 'üreticilik' işte böyle bir ortamda gerçekleşiyordu.

Öte yandan –Metin Bey'in artık girilemeyecek ve oturulamayacak kadar dağınık olduğundan yakındığı– bu salondabizler (öğrencileri, dostları, yerli ve yabancı bilim adamları, sanatçılar) tadına doyum olmaz saatler geçirmişizdir. Yalnız üretmeyi değil, yaşamayı, dostluğu, en önemlisi de gülmeyi, eğlenmeyi bilen çok özel bir insandı Metin And... Çok özel bir 'şaka' ve 'takılma' anlayışı vardı. Sözelimi, akademik olmayan bir konuyu kendinize dert edip onun yanında dillendirirseniz, yandınız demekti. Bundan yirmi yedi yıl önce bir gün, o zamanlar ilkokula giden oğlumun 'müsamere kostümü'nün aksesuarı olan 'fes'i bulmak için Çıkrıkçılar'da nasıl dolaştığımı anlatmak gafletinde bulunmuştum. O günden sonra ne zaman karşılaştık, son derece 'ciddi bir edayla', 'fes piyasasındaki son durumu' sorduğu yetmiyormuş gibi, o sırada yanımızda bulunanları da 'fes konusunda çok önemli bir uzman olduğum' konusunda bilgilendirerek sürdürürdü takılmasını.

Metin And'ın görsel-işitsel belgelemelere yarayan tüm teknolojilere yakınlığı vardı. En pratik fotoğraf makineleri ile en pratikleşmiş video-çekenlerin takipçisiydi son yıllara dek... Zaman zaman hepimizi –hareketli ya da hareketsiz olarak– görüntüler, bunu yaparken de çok eğlenirdi. Kendisini son yıllarda son derece eğlendiren bir başka 'hobi'si de televizyonda 'dizi' seyretmekti. 'Dizi yazma tekniklerini inceleme' olarak nitelendirdiği bu merak bana ve aileme kendisinden bulaşmıştır. Tüm zamanların en çok izlenen dizisi 'Yalan Rüzgârı'na yıllarımızı verdikten sonra, artık tüm kanallardaki dizilere göz atar olduk nicedir. Metin Bey ile bu konudaki 'tespit'lerimiz ve vardığımız 'sonuç'lar hakkında zaman zaman 'şaka ile karışık' tartışmalar yapardık.

Ulus gazetesinde çok uzun süre bale ve tiyatro eleştirmenliği

yapmış olan And, yıllardır tiyatroya gitmiyordu. (Müge Gürman ve Ayşe Emel Mesci'nin, belki başka birkaç sanatçının yönettiği bazı oyunlar arada bir 'kural'ı bozabiliyordu.) Tiyatroda 'söz' dinlemekten bıktığını, sık sık yinelerdi. Bu nedenle de dünya tiyatrosunun, geleneksel olsun, çağdaş olsun, 'görsel' ve 'işitsel' düzeyde 'devinim' oluşturan 'söz kullanımı'na abanmayan sahne olaylarına daha bir sıcaklıkla bakar gibiydi. Unutmayalım, kendisi de 'görsellik' üstüne kurulmuş bir sanatın 'şovmen'iydi: Usta bir 'gözbağcı'...

Metin And, kimi kitaplarını zaman içinde beğenmez olmuş, onların okunmasını ya da başvuru kaynağı olarak gösterilmesini istememiştir. Bu kitaplardaki eksikler tamamlanarak ya da yanlışlar düzeltilerek mutlaka başka bir –yeni– çalışmada yer almıştır. Bir başka deyişle, kalem oynatanların çoğunun, yazdığı iki satıra dünyanın en büyük 'hikmet'iymiş gibi kibirle sıkı sıkıya sarıldığı bir kültür ortamında, kitaplarının bir bölümünü yeniden elden geçirilmesi gerekli yazılar olarak görmüştür Metin And. En doğruyu, en kusursuzu yakalama yolunda aynı işe yeniden sarılmaya her zaman hazırды. Bu nedenle, bir dolu yapıtının daha sonraki basımlarında, kitap piyasaya ilk kez çıkıyormuşçasına yoğun bir emek harcandığı görülür. Sözgelimi, 1999'da 2. baskısı yapılan *Osmanlı Tiyatrosu* kitabında yepyeni, uzun bir önsöz, sayfalar kaplayan nefis fotoğraflar ve tiyatro el ilanları yer alıyordu. Ayrıca, Ermeniler ve Ermeni sorununa ilişkin, Metin And'ın bu sorunu çözme yolunda yurtdışındaki bilimsel ilişkileri sırasında ortaya koyduğu, olumlu olarak sonuçlandırılmış çabaları belgeleyen on bir sayfa uzunluğunda bir 'Ek' de içeriyordu kitabın yeni basımı. 2003'te yeniden yayımlanan *Oyun ve Bugün* de 'genişletilmiş baskı' özelliği taşımaktaydı. Dahası, And'ın son yıllarda çıkan tüm kitapları, yalnız içerik açısından değil, görünüş olarak da 'çok özenli' çabaların ürünüydü: *Ritüelden Drama* ve *La Scena Italiana in Turchia – La Turchia sulla Scena Italiana* başlıklı kitaplara dokunmak bile hoş geliyor insana. Ya inanılmaz güzellikteki Osmanlı minyatürleri kitabı...

Metin And'ın elli dolayındaki kitabının çoğunda, önce sayfalar arasında yitip gidersiniz. Herhangi bir ayrıntının onlarca farklı yorumu –bilimsel sağlamlık adına– titizlikle sıralanırken, bitip tükenmeyen dönemeçlere yazgılı bir yolda sonsuza dek gideceğiniz duygusuna kapılabilirsiniz. Oysa, bir yandan da, hedefe –yanlış yollara sapmadan– varacağınızı bilmenin güveni içindesinizdir. Aşmanız gereken her zorlu yokuş, her zorlayıcı dönemeç, sizi sonunda düzlüğe çıkaracaktır.

Metin And'la yaptığınız tiyatro yolculukları sizi dünyanın her yerine, ama yoğunlukla Anadolu'ya, Ortadoğu'ya, Asya'ya, Uzakdoğu'ya götürür. Metin And yalnız tiyatro bilgini değil, aynı zamanda tiyatro gezginidir. Yaman bir bilgi ve belge toplayıcısı, yaman bir gözlemcidir. Türk tiyatro biliminin Evliya Çelebi'si... Kitaplarıyla sizi önce geçmişe taşır, sonra yeniden bugüne ulaştırır.

Metin And'ın kitap ve makale boyutundaki –sayıları 1500'e yaklaşan– çalışmaları baş döndürücü bir çeşitlilik gösterir. Tiyatrodan baleye, mitolojiden köylü danslarına, şamanlıktan Şikago kentindeki günlük yaşama, dünya gösterim sanatlarından Devlet Tiyatroları'nın sorunlarına, İslamda öykücülükten Büyük İskender'e, Türk minyatür sanatından tarikatlara, gözbağcılıktan Mozart'a, Uzakdoğu sanatlarından Türk halkbilimine, 17. yüzyıl Türk çarşı ressamlarından ya da iskambil kâğıtları koleksiyonculuğundan 16. yüzyıldaki serpuşlar, sorguçlar ve yeniçeri nişanlarına dek uzanan bir dolu alanda özgün yapıtlara imza atmıştır. Bu yüzden de yurtiçinde ve yurtdışında önemli kuruluşlardan aldığı ödüllerin ve nişanların sayısı gün geçtikçe artmıştır.

Metin And, bu çalışmalarıyla, Anadolu topraklarında bugüne dek yetişmiş (tartışmasız) en büyük tiyatro bilgini olması yanında, bir antropolog, bir halkbilimci, bir tarihçi, bir estetikçi, bir sanat tarihçisi, bir belge koleksiyoncusuydu.

Sonuç olarak da Türk kültürünün önde gelen elçilerinden biri

olarak yaşıadı. Yurtdışında ulaşabildiğı pek çok alanda... 1960'lerden bu yana, tiyatro ve sanatseverlere Türk tiyatrosunun kökenlerinin gizlerini açmış, birkaç kuşağı birden Türk tiyatrosunun varlığını, gelişimini ve yaşadığı tıkanıklıkları, bilimsel tutarlılıktan sapmadan, ama 'aykırı' görünen bakış açılarından da ödün vermeden sergilemiş, Türk tiyatrosunun dünya tiyatrosu (Doğu ve Batı) içindeki izlerini sürerek, hem yurtiçinde hem de yurtdışında sarsılmaz bir otorite konumuna yükselmiş bir bilim adamıydı. Prof. Talat Sait Halman'ın deyişle, Metin And, 'değişik bilim ve sanatları kendinde birleştiren, çeşitli alanlarda üstün başarılar kazanan üstatlara' verilen 'Rönesans İnsanı' niteliği taşımaktadır. (Bkz. Şakiroğlu, 1993:5)

Metin And'ın 1950'li ve 60'lı yılların Türk tiyatrosuna tanıklık eden eleştiri yazıları toplanıp yayımlanmalı, başta yurtdışında yayımlanan *Culture, Performance and Communication in Turkey* (Tokyo: ILCAA, 1987), olmak üzere, baskısının yeniden yapılması zor olan yapıtları korunmaya alınmalıdır. Baskıda bir dolu yanlışın kurbanı olan *Drama at the Crossroads: Turkish Performing Arts Link Past and Present, East and West* başlıklı renkli fotoğraflarla bezenmiş yapıtı yanlışlardan arındırılarak yeniden Türkiye ve dünya kamuoyuna sunulmalıdır. Bir yaşama neredeyse on bilim adamının üretkenliğini sığdırmış bir insanın ürünlerinden söz ediyoruz. Bu noktada, 'Kendisinden başka kim Metin And'ın yayınlarıyla baş edebilir?' sorusunu sorabilirsiniz. Haklısınız. And'ın çalışmalarına katkıda bulunabilmek için kurumlaşmış çabalar gerekli. Bugüne dek Metin And'ın ürettikleri tüketildi. Onun adına üretici olma sırası şimdi genç bilimcilerde, üniversitelerde, yayıncılarda, kültür çalışmalarına parasal destek veren aydın kişilerde. Artık araştırmacı Metin And'ın kendisi bir araştırma konusu... (Bkz. Yüksel, 2007c:260-265)

Metin And'ı beklenmedik bir anda yitirdik. Bir süre önce, telefonunu yanıt vermeyince merak edip evine kadar giden arkadaşlar Metin Bey'in yoğun bir çalışma süreci içinde olduğunu görmüşler.

Bir türlü tamamlamayı için dilinden düşürmediği XVII. Yüzyıl Çarşı Ressamları kitabına mı dalmıştı? Ya da yayınevinden ya da dergilerden gelen istek üstüne yeni bir araştırmayı mı tamamlamaya çalışıyordu? Sayın Şara Sayın'a kısa bir süre önce 'Eğer bir yedi-sekiz senem daha olursa istediklerimin pek çoğunu gerçekleştirmiş olacağım. Yapmak istediğim çok şey var daha' demiş olması nasıl da koyuyor insana şimdi...

Törenler, sempozyumlar, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin Tiyatro Bölümü'nde derslerin öncesinde ve sonrasında, jüriler sırasında yer alan, daldan dala atlanarak, zaman kavramına kafa tutularak süren söyleşmeler... Kâtip Çelebi Sokak'taki eve son gidişimde, kitaplarla, dergilerle, dosyalarla, plaklarla ve her çeşit kasetle kaplı salonda ilişecek bir yer bulabilmişim. Aradan geçen son birkaç yıl içinde, üst üste yığılan yeni belgeler nedeniyle salona girilmez olmuştu. Metin And 'görüşme' yeri olarak artık restoranları yeğliyordu. 80. yaşı, 2007 Nisan'ında kokteyl, tören, gösterilerle, Sabri Koz'un hazırladığı bir Metin And Kitabı ile kutlanmıştı. Onunla, 2007 güzünde, 26. TÜYAP Kitap Fuarı'nın 'onur yazarı' olması nedeniyle bir söyleşi yapmıştım. Umarım, saatler boyu dile getirdiklerinden aşağıda aktardıklarım, Metin And'ın, kendisini anlattığı gibi anımsanmasını sağlayacaktır.

Metin And'la Parantez İçlerinde Dolaşan Bir Söyleşi

Metin Bey ile buluşmalar –onun isteği üstüne– artık lokal, restoran gibi 'yemek sunan' uzamlarda gerçekleşiyor. Metin And, şarap eşliğindeki öğle yemeklerini seviyor.

İşte 'Las Chicas'tayız. Ankara'nın Gaziosmanpaşa semtindeki bu sevimli Meksika lokantasında öyle uzun bir zaman geçireceğiz ki, bizi karşılayan –servis ekibi– gençler çalışma saatlerini doldurup bizden önce gidecekler. Görevi onlardan devralmış olan başka bir ekip tarafından uğurlanacağız.

İçeri girdiğimde, Metin Bey, 'iki dirhem bir çekirdek' görüntüsü içinde masaya yerleşmiş, şarap kadehinden ilk yudumu almış bile... Biliyorsunuz, Metin And yılındayız. 1 Nisan 2007 tarihinde –şu anda kapanmış olan– Taksim Sahnesi'nde Metin And'ın 80. yaşı kutlandı. M. Sabri Koz'un el emeği göz nuru –onlarca yazarın katkısıyla hazırlanmış– *Metin And'a Armağan* başlığını taşıyan 454 sayfalık değerli kitaba ilk sahip olanlar o geceye katılanlardı. 2007'nin sonuna doğru ilerlerken de Metin And bir kez daha gündemde. Bu kez onu TÜYAP'ın 'Onur Yazarı' olarak selamlıyoruz. Bir ödülse 'onur yazarı' olmak, bu ödülün And'a verilmesine hiç şaşmıyoruz. Araştırmacı ve incelemeci olarak neredeyse altmış yıldır binlerce makaleye, çoğu koltuk altına sığmayacak boyutta yaklaşık altmış kitaba imza atmış, gözbağcılık dahil, görsel sanatların çoğu üstünde çalışarak yayın yapmış, derin bir müzik kültürüne sahip olması yanında, iyi bir piyanist olduğunu da yeni öğrendiğim, Doğu kültürünü Batı kültürüyle aynı eksenlerde tartışacak düzeyde uzmanlaşmış, disiplinlerarası yolculukları, belge göstererek ortaya attığı savlarla anlamlı ve işlevsel kılan bir bilginle karşı karşıyayız...

TÜYAP günleri yaklaştıkça yayın organlarının Metin And'la söyleşi yapma istekleri de artıyor. Dikkatlice düzenlenmiş uzun yanıtlar gerektiren ayrıntılı sorulardan biraz bunaldığını, özellikle de tiyatro ile ilgili olanları yanıtlamaktan pek de hoşlanmadığını yaptığımız telefon konuşmalarından bildiğim için, istiyorum ki günlük yaşantının içine sindirilmiş bir söyleşi olsun bizimki. Sorular düzgünce sıralanmış olmasın. Yanıtlar da banda kaydedilmesin, tükenmez kalemle alınan notlardan aktarılsın yazıya... Böylece yemeğimizi de ağız tadıyla yiyebilelim.

Aslında tiyatroyla ilgili sorularım var zulada. Öyle ya, yazdığı kitapların çok önemli bir bölümü tiyatro üstüne. Ancak, neredeyse otuz beş yıldır tiyatroya düzenli olarak gitmediğini, yeni yazarları ve oyuncularını izlemediğini herkes gibi ben de biliyorum. (Son

iki yıl içinde üç oyun izledi topu topu: Ayşe Emel Mesci'nin yönettiği *Antigone* ve *Kurban* ile Müge Gürman'ın sahnelediği *Salome*. Bu iki yönetmenimizin sahnede oluşturduğu dinamikler ilgisini çekiyor.) Neyse, söz nasıl olsa dönüp dolaşıp tiyatroya gelecek... Gelecek de, bakalım söyleşiyi nasıl düze çıkartabileceğiz! Çünkü, kendi deyişiyse, konuşurken, o denli çok parantez açıyor ki, başlangıçtaki konuya dönmek gitgide zorlaşıyor. Ancak, belki de parantez içlerinde söylenenler daha önemli.

2007 yılı içinde, adına düzenlenen etkinliklerin Metin And'ı mutlu ettiği bir gerçek. Ancak, bu etkinlikler bağlamında yapmak zorunda kaldığı 'mesai', onun hemen her şeyden çok önemseydiği *İstanbul'da Çarşı Ressamları* kitabı üstünde çalışmasını engellemiş. Bu projesine büyük bir tutkuyla sarıldığı bakışlarından, sesinden belli. Zaten –daha önce yapılmış söyleşilerde de dile getirdiği gibi– And'ı, bir kitap üstünde çalışırken yaşadığı 'araştırma süreci' ilgilendiriyor. 'Benim için süreç önemli, sonuç değil' diyor. Adrenalin düzeyinin yüksek kaldığı uzun süreç noktalanıp da araştırma heyecanı bitince, hemen yeni bir çalışmanın tohumları atılıyor anlaşılan. Şaşırtıcı bir varoluş biçimi! Ama Metin And'ın sınırsız üretkenliğini çok iyi açıklıyor...

TÜYAP'ta iki kitabının, *Ritüelden Drama* ile *Oyun ve Büyü*'nün yeni baskılarının imza günü yapılacaktı. Ama en çok Fuar'a *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*'nın yeni basımının yetişmesini istiyor. (Söyleşimizden birkaç gün sonra telefonla arayıp haber verdi, kitabın çıkma olasılığı yüzde yüzmüş.) Bu kitaptan söz ederken öyle heyecanlanıyor ki! Yeni baskı için inanılmaz çabalar harcamış. Kitapta kullanılacak olan minyatürlerin 'dia'larını bulmak için, dağınıklığı artık dillere destan olan salona dalarak, kendi deyişiyse 'samanlıkta iğne' değil 'iğneler' aramış. Kitapta yer alan İslam minyatürlerini çok önemsiyor. Osmanlı saray nakkaşlarının ürünü olan minyatürlerde tasvir edilen ve minyatürlerdeki tüm kutsal kişiler gibi

başının üstüne 'külâh biçimi hale' resmedilmiş olan Hazreti Muhammed'in önce peçesiz, sonra peçeli görüntülerinin izini sürerek, Osmanlı padişahlarının İslam'daki 'resim yasağı'na karşı bir tutum içinde olduğunu göstermeyi amaçlıyor. Takım yıldızları (burçları da) tasvir eden minyatürlerde kadın figürlerinin göğüsleri açık olarak çizilmiş olmasını da Osmanlı yöneticilerinin 'açık görüşlü' oluşlarının bir göstergesi sayıyor.

Söyleşinin 'parantez içi' niteliğindeki bu noktasından tiyatro konusuna bir sıçrama yaparak yeni bir parantez açıyoruz. Metin And, Karagöz ve Hacivat'ın, Bursa'da yapı işçisi olarak çalışırken –başka işçileri nükteli konuşmalarıyla oyalayıp– işi yavaşlattıkları gerekçesiyle boyunlarının vurdurulduğu yönündeki söylentiye de karşı çıkıyor. Sultan Orhan'dan Abdülhamid'e, Osmanlı padişahlarının sanat karşısındaki duyarlıklarını vurguluyor. Hele tiyatro! En olmadık şeylerden kuşkulanan Abdülhamid bile tiyatroya sahip çıktıktan sonra... Özellikle Tanzimat dönemi tiyatrosunun oluşumunu şaşırtıcı buluyor. Sultan Abdülmecid, Ermeni tiyatrocu Güllü Agop ve Sadrazam Ali Paşa'nın tiyatroyu yoktan var ettiklerini söylüyor.

Parantez içlerinden çıkıp yola devam edebilmek için kitapları arasında en çok hangilerini sevdiğini soruyorum. Hiç duraksamadan yanıtlayarak *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu* ile *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu* başlıklı kitaplarını anıyor. Ben sormadan bu seçimin nedenlerini de açıklıyor. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde tiyatro bağlamında yaşananların dünya tiyatro tarihinde eşi benzeri olmadığını söylüyor. Sözgelimi, Güllü Agop, Müslüman yazarlarla birlikte çalışarak yeni oyunlar oluşturmuş. Victor Hugo gibi Batı'nın büyük yazarlarının yapıtlarını sahneye çıkartmış. Semt tiyatroları kurmuş. Müslüman erkek oyuncuların yetişmesini sağlamış. Metin And, Meşrutiyet dönemini de tiyatroda yaşanan canlılık nedeniyle çok çarpıcı buluyor. Toplumda yaşananlar doğrultusunda pek çok oyunun yazıldığı, yazılan oyunların seyirciyle he-

men buluşturulduğu bu coşkulu dönemde tiyatro yer yer belgesel nitelik taşıyor. Sözgelimi, Enver Paşa, Cemal Paşa gibi dönemin büyük isimleri tiyatrodaki kendilerini seyreliyorlar. Yüz yıl önce yaşananların heyecanı Metin Bey'e de geçmiş besbelli.

Bir de bu iki kitabı üstünde çalışırken, soğukkanlı bir araştırmacı olarak değil, işlediği konunun duygusal dokusunu yakalamaya çalışan bir romancı gibi davranmış. 'Aklımı değil, yüreğimi koydum ortaya bu kez,' diyor. İstanbul'daki eski, yıkılmış, yanmış tiyatro binalarının bulunduğu yerlere gidip oralarda dolaşırken eski sanat yaşantılarını düşünürmüş. İçini hüznün kaplamış. Özellikle Ermeni sanatçılara olan hayranlığını dile getiriyor bu noktada. Bu sanatçılar dil bilen kişiler. İsteseler, pek çok benzerleri gibi, devlet katında görev alıp yüksek maaşla rahat bir yaşam sürebilirler. Ama tüm zorluklarına karşın 'tiyatrocu' olmayı seçmişler ve yaşam boyu beş parasız sürünmeyi göze almışlar.

Yeni bir 'parantez içi'ni bu kez o eski yıllardan kalma dokunaklı bir sanatçı öyküsü dolduruyor. Tanzimat dönemi oyuncularından Nuvar Hanım, üç oyununda başrol oynadığı yazar Şemsettin Sami'ye âşık olmuş. İstanbul'u terk edip Tiflis'e gitmiş ama yapamamış, bir süre sonra geri dönmüş. Alexandre Dumas fils'in ünlü *Kamelyalı Kadın* oyununda başkadın kahramanı oynarken ölüvermiş. Bitkinlikten, veremden, karnında Şemsettin Sami'nin çocuğunu taşıırken... (Bu öykü And'ın *Osmanlı Tiyatrosu* başlıklı kitabında yer alıyor.)

Metin And'ın Ermeni tiyatrosuna olan ilgisinin bilgi boyutu, 1980'li yıllarda McGraw Hill yayınlarından çıkan Dünya Tiyatro Ansiklopedisi/*World Encyclopedia of Drama*'da yalnız Türk tiyatrosuna ilişkin maddeleri değil, Türkiye içindeki ve dışındaki Ermeni tiyatrosunun maddelerini de yazmış olmasıyla kanıtlanıyor. Metin And'ın tiyatro sanatına ilişkin tüm katkıları tarafsızlıkla değerlendiren tiyatro bilimcisi tutumu, yurtdışındaki 'Ermeni yanlısı' yaklaşımların kofluğunu da ortaya koymuş. Ermeni tiyatrosunun kök-

l  bir tarihi olduğunu, Türkiye’de Agop Ayvaz’ın yönetiminde Ermenice olarak çıkan *Kulis* adlı bir tiyatro dergisinin otuzu aşkın yıldır yaşamakta olduğunu, yurtdışındaki Ermeni savunucusu bilimciler Metin And’dan  ğrenmi ler.

Sözün burasında Türklerin başka din ve ırktan insanlar karşısındaki ho g r s n  göstermek adına bir kez daha minyatürlere dönülerek yeni bir parantez açılıyor: Bütün peygamberlere ve din kitaplarında yer alan figürlere öyle bir saygı var ki, mitologyada uzun saçları nedeniyle olağanüstü güce sahip biri olarak tanıtılan Samson bile başında (minyatür geleneğimiz gereğince, ‘külah’ biçiminde) ‘hale’ ile tasvir edilmiş.

Bir fırsatını bulup birbirinden farklı disiplinlerde uzmanla masını sağlayan birikime nasıl ulaştığını soruyorum. En çok da Kavaklıdere  arapları’nın üreticisi bir aileden gelip de sanat ve kültür insanına dönüşmesinde hem ‘ arap’ hem ‘tiyatro’ tanrısı olan Diyonizos’un belirleyiciliği olup olmadığını merak ediyorum. Anlatıyor. Müzikle bağlantısı öğrencilik yıllarında ba lamı . İstanbul Hukuk Fakültesi’ni bitirdikten sonra Uluslararası Ekonomi Hukuku alanında lisansüstü eğitimi görmek için Londra  niversitesi’ne girmiş. (Galatasaray Lisesi mezunu; İngilizceyi kendi kendine öğrendiğini söylüyor.) Londra’daki yaşamının önemli bir bölümü mahkeme/yargıç kararlarını incelemekle geçerken, geceleri de tiyatro, bale, opera ve konserlere gidiyor. Türkiye’de bu sanatların devlet eliyle geliştirilme aşamasının yaşandığı 1950 yılında, II. Dünya Savaşı’nın getirdiği yıkımı henüz üstünden atamamı  olan Londra’da gördüğü canlı sanat yaşamı gözlerini kama tırmı . Üst üste yedi Mozart operasını izleyebildiği bu ortamda iki buçuk yıl geçirdikten sonra, yaşamını hukuk alanına adayamayacağını fark ediyor. Almanya’ya geçiyor, ülkenin en büyük  ampanya fabrikasında be -altı ay süreyle i  i olarak çalıştıktan sonra yurda dönüyor. Yine de, şarap fabrikası yöneticiliği yapmayacağı artık kesinle mi tir.

Askerliği sırasında köy enstitülerinden yetişmiş kişilerle birlikte olma fırsatı bulan And, Genelkurmay'da 'muhaberatçı' olarak görev yaparken, üç günde bir gelen gece nöbetleri sırasında bol bol okuyarak Türk şiiri, öykücülüğü ve romanı üstüne bilgi sahibi oluyor. *Forum* dergisinde çıkan ilk yazıları müzik ve edebiyat üstüne. Bu dergide ve *Gece Postası*'nda çıkan yazıları ona Rockefeller bursunu kazandırınca, sanatın her alanıyla her an iç içe olabildiği New York günleri başlıyor. Ardından *Ulus* gazetesindeki on beş yıllık editörlük dönemi, Ankara Üniversitesi'nde açılan Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü'nün oyun yazarlığı kurslarına katılım ve 1964'te açılan Tiyatro Bölümü'nde başlayıp süren öğretim üyeliği...

Sıradan bir 'müfredat'ı uygulamakla yetinmeyecek düzeyde birikimli bir hocadır Metin And. Bu nedenle de dersleri genel olarak 'tiyatro' ana başlığı altında yer alsa da daha çok kültür, halkbilim, görsel sanatlar, müzik, sinema, tarih, uluslararası ilişkiler gibi pek çok alana uzanan tartışmalardan oluşur. Bu geniş birikimle uluslararası düzlemde bir 'konferansçı' konumuna ulaşmış olmasına şaşmamak gerekir. Yurtdışında yaptığı konferans turlarından en unutulmazının 1978 yılında –aldığı çağrı üstüne gittiği– ABD'de gerçekleştiğini anlatıyor: Kırk gün içinde çeşitli kentlerde tam otuz konferans vermiş.

Metin And'ın öğretim üyeliği de 'çok-disiplinli' bir kulvarda yol aldığı için zengin boyutlardadır. Öğretim-eğitim eylemi, DTCF Tiyatro Bölümü yanında, ABD'de, Japonya'da, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde, Dokuz Eylül Üniversitesi'nde de sürer. Boğaziçi Üniversitesi'nde üç yıl/üç yaz dönemi boyunca video gösterimleri eşliğinde verdiği Osmanlı kültürü derslerini de çok önemsiyor Metin And. Ancak, 'hocalığının en güzel yılı' olarak Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu'nda öğrencileriyle bir 'halkbilimci' gibi çalıştığı dönemi anmaktadır. (Bu derste, yaşamın üç odak noktası sayılan 'Doğum', 'Evlenme', 'Ölüm' aşamaları içinden seçilen 'doğum' olgusu üstünde yoğunlaştığını anlatıyor.)

Sonra, (yeri nasıl geldi, şimdi anımsayamıyorum) birden –hafifçe gülerek– önemli bir sır veriyor Metin And. Kendini ‘hayal dünyası’na bırakmayı, bu dünya içinde çeşitli kimliklere bürünmeyi sevmiş. Sözelimi, kendisini ‘007’ ya da ‘görünmez adam’ olarak hayal edermiş. Bu ‘ifşaat’ ile Metin Bey’in pek çok özelliği yerli yerine oturuyor: Çocukluğundan bu yana tutkunu ve –şimdi de ‘usta’sı– olduğu ‘gözbağcılık’, son zamanlarda ‘aksiyon filmleri’ne merak sarışı, yaşamının her aşamasında klişeleri ve kuralları aşmış olması, ‘geçmiş’i ‘bugün’müş gibi hayalinde canlandırabilmesi, ‘muzip’likleri, ‘ciddiyet’ten ‘şaka’ya ustaca geçişleri, adı ‘oyun’ olan her şeye duyduğu ilgi, kısacası Metin And’ı ‘oyunbaz’ kılan tüm özellikler... Bu noktada Cevdet Kudret’in ünlü ‘Metin And işini oyun gibi, oyunu iş gibi yapar’ saptaması tam da yerine oturuyor.

Tiyatroya artık neden ilgi duymadığını da aynı bağlamda açıklıyor Metin Bey. En sevdiği oyun yazarları arasına Güngör Dilmən’i almasının nedeninin, kullandığı şiirsel dil yoluyla seyirciye, düşünme, hayal etme olanağı vermesi olduğunu söylüyor. Tiyatroyu ‘muhayyileye yer bırakmadığı’ için sevmiyor. ‘Oysa roman okuru hayal etmek zorundadır, dedektif romanları gözde canlanır’ diyor. Önerisi, tiyatro yapıtlarının ‘göstergebilim’ kurallarına göre yazılması. (Bu konuda derinleşmesine zamansızlık olanak vermiyor; yoksa bu yöndeki açıklamalarını çok merak ediyorum.)

Sevdiği başka oyun yazarları arasında ‘mizah anlayışı’/tersinleme (ironi) ustalığı nedeniyle, yine de ‘bir ölçüde’ kısıtlamasını koyarak Haldun Taner’i de anıyor. Ancak, belli ki –belki de son yirmi yılda üretilen oyunları izlemediğinden– çağdaşı yazarları pek söz konusu etmek istemiyor. Osmanlı döneminde yazmış olanlar arasında ise favorilerinden biri Bursalı oyun yazarı Feraizcizade Mehmet Şakir, bir başkası ise ünlü *Eylül* romanının yazarı Mehmet Rauf. And, Rauf’un oyunları arasında ‘nemfomanyak’ bir kadının canlandırıldığı *Pençe*’yi çok ilginç buluyor. Bu iki yazarın oyunlarının

sahneye çıkarılmayışını eleştiriyor. İlk Türk Müslüman aktör olarak tiyatro tarihimize geçen Ahmet Fehim Efendi'yi ise oyunculuk yanında yönetmenlik, oyun yazarlığı, bölge tiyatrosu kuruculuğu yapmış dört dörtlük bir tiyatro adamı olarak selamlıyor.

And'in en sevmediği kitabı *Cumhuriyet'ten Günümüze Türk Tiyatrosu*'ymuş. Bizler için hazine değerinde olan, kendisinin 'kırk ambar' olarak nitelediği bu çalışmasını, bilgiler fazlaca üst üste yığıldığı için eleştiriyor olmalı. Bu yapıtta yer alan 'oynanmış oyunlar dizini'ni hazırlamanın –tuğla kalınlığındaki– kitabı yazmaktan daha zor olduğunu da ekliyor. (Bu dizin, Milli Kütüphanecilerin bile 'hazıra konma'larını sağlamış. Metin And bu konuda kızgın.)

Yarım kalmış, gün yüzüne çıkamamış kitapları var mı? Tiyatro sahnesinde 'gerçekçi' akımı kurumlaştırmış ünlü Fransız yönetmen Andre Antoine'ın 'Darübedayi'nin kurulması için I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde İstanbul'a gelişini konu eden 'Andre Antoine İstanbul'da' başlıklı bir kitaba başlamışken, sihirbazlar üstüne bir kitap yazması önerilmiş; Antoine üstüne çalışmayı bırakıp sinemacı sihirbazları, (aralarında göğsünü sekiz tonluk matkapla deldiren güzel Melinda'nın da bulunduğu) kadın sihirbazları yazmaya koyulmuşken –kitabın bitmesine iki bölüm kala– projeye ara verilmiş, bu arada Antoine kitabı da –Metin Bey'in deyişiyle– güme gitmiş.

Son sorularımı sormaya davranıyorum. Çünkü Las Chicas'ı akşam yemeğine gelecek müşteriler için hazırlamaya başladılar. Metin And, bunca üretimin, yayının ve etkinliğin üstesinden gelebilmek için menajer, editör, sekreter, çevirmen(ler)den oluşan bir ekipten mi destek alıyor? (Batı ülkelerinde başka türlüünü düşünmek olanaksız çünkü.) Yanında hiç kimseyi çalıştırmadığını, ancak zaman zaman 'yardım' alarak bugünlere ulaştığını söyleyerek yanıtlıyor soruyu. Aldığı yardımların önemli bir bölümü, yaptığı işe duyulan saygı ve sevgi nedeniyle, karşılık bile beklenmeden yapılmış. Hemen *Tanzimat Tiyatrosu*'nu yazarken tanıştığı Ermeni bir hanımın Ermenice metin-

leri sökmesine yardımcı oluşunu anımsıyor. M. Sabri Koz'un ise 2007 yılı boyunca yalnızca onunla ilgili çalışmalara emek verdiğini, bu yüzden kendi kitaplarını yazmaya bile zaman ayıramadığını belirtiyor. And'ın metinleriyle ilgili çeviri, yazılanların gözden geçirilmesi, kitapların bilgisayara geçirilmesi gibi işlemler ise gerektiği zaman devreye giren yardımcıları tarafından yapılmış.

Bunca yıldır sürdürülen yoğun yayın eylemi Metin And'ı zengin etmiş mi? 'Kitaplarımın yarısından telif ücreti almadım' diyerek bir kez daha şaşırtıyor beni. Yeniyetme oyuncuların bir gecelik dizisi bölümü için otuz-kırk bin lira aldığı bu ülkeye altmış yıl boyunca –neredeyse karşılıksız olarak– yaptığınız kültür hizmeti için teşekkürler, sevgili 'onur yazarı.' Benimle paylaştığınız bu güzel gün için de teşekkürler, Metin hocam... (Yüksel, 2008:12-14)

ÖZDEMİR NUTKU

Prof. Dr. Özdemir Nutku hem bilim hem de sanat insanı olarak tanıdığımız bir profesyoneldir. Enerjisi, üretkenliği ve yaşama sevinciyle, 'örnek alınması' gereken kişilerden... Tiyatro odaklı seksen dolayında kitap, bir dolu çeviri, sayısız eleştiri yazısı ve makale onun imzasını taşıyor. Yüzlerce öğrenci ve onlarca tiyatro bilimcisi/sanatçısı yetiştiren, oyun yazar, topluluk kurup yöneten, oyunculuk ve yönetmenlik yapan Nutku'nun klasik ve caz müziği piyanistliği de var. Profesyonel sanat yaşamına 1946-47 döneminde, Kadıköy Süreyya Sineması'nda sahnelenen Franz Lehar'ın *Tarla Kuşu* operetindeki rolüyle adım atmış Özdemir Hoca. 2006-2007 tiyatro döneminde 60. sanat yılını kutladı.

Özdemir Nutku'nun eğitimci, akademisyen ve tiyatro uygulamacısı olarak ortaya koyduğu etkinliklerin kapsadığı geniş alan, onu daha meslek yaşamının ilk aşamalarında 'tanınmış' kişi yapmıştır.

Savaş Oyunu çalışması ile 1965 Erlangen Uluslararası Tiyatro Şenliği'nde reji birincilik ödülü aldığında, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nün ilk asistanlarından biriydi. O günlerden bugüne ulaşan 'zaman'ı, bıkip usanmadan çalışarak, tiyatronun her alanında ürün vererek 'bereketli' kıldı.

Tiyatro biliminin 'üç büyükleri'ni çoğunlukla önce yapıtlarıyla tanımışsızdır. Kişiliklerini tanımak ise bambaşka bir deneyimdir. Özdemir Nutku, kişilikleri ve etkinlik alanları yeterince renkli olan Şener ve And'dan bile daha renkli bir kişilik sergiler. Nutku, tiyatro eğitimi ve tiyatro uygulaması alanlarında 'öncü' ve 'kurucu' olma niteliğine de sahiptir. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü'nü yoktan var etmiştir. Ülke düzeyinde ve Kuzey Kıbrıs'ta pek çok benzer bölümün kurulmasında da katkısı olmuştur. Özdemir Nutku aynı zamanda katıksız bir sahne adamıdır. Yazdığı ve çevirdiği kitapların sayısı 100, yayımlanmış yazıları 2000 dolayındaysa, sahnelemiş olduğu oyunlar da 100'e yaklaşıyor.

1960'lı yıllardan başlayarak DTCF'de yaptığı Brecht seminerleri dilden dile dolaşan Özdemir Hoca'yla tanışmam da sınıfta değil (öğrencisi hiç olmadım), DTCF Tiyatro Bölümü'nün Deneme Sahnesi'nde oldu. Tiyatro eleştirisi yazmaya yeni başladığım yıllarda (1975 ya da 1976 olmalı) beni hiç tanımayan bu ünlü tiyatro profesörü tarafından önemsendiğim ve sahnelediği oyuna çağrıldığım için çok heyecanlanmıştım. DTCF'nin kapısından içeri ilk adım atışım. Oyun *Köpenikli Yüzbaşı*, başrolde henüz 'öğrenci' konumundaki Altan Erkekli. Bir başka rolde o dönemde asistan olan Nurhan Karadağ. Sıcak bir karşılama, oyun hakkındaki düşüncemin merak edilmesi, nazikçe kotarılmış bir söz alışverişi. Güzel bir başlangıç...

Kısa süre sonra İzmir'e yerleşen Özdemir hoca ile ilişkimiz meslektaşlık, eleştirmenlik, taşınan ortak görevler, paylaşılan projeler, akademik amaçlı yolculuklar, kongreler, sempozyumlar, düzenleme komitesi toplantıları düzeyinde bir dostluk içinde perçinlene-

rek otuz yıla yayıldı. Ancak, doçentlik sınavına girdiğimde, bu dostluğun onun jüri üyesi kimliğini yumuşattığı ve beni terletmediği sanılmasın! Üç-dört yıl önce de – o emekli profesör, ben kıdemli profesörken – birlikte katıldığımız bir sempozyumda sunduğum bildirinin bir iki cümlesine takılarak, o gürültü patırtı arasında beni uyarmayı iş edindiğini kim unutabilir...

Bu son derece titiz, çok düzenli ve disiplinli, üniversitede yöneticilik yaptığı ve haftada otuz beş saat ders verdiği bir dönemde bile yılda iki kitap yayımlayabilecek kadar üretken ve sorumluluk duygusu gelişmiş insanın başarı sırrını öncelikle almış olduğu eğitimde (Robert Kolej, DTCF İngiliz Dili ve Edebiyatı Kürsüsü, Almanya Georg August Üniversitesi Tiyatro Bölümü), sonra da alanındaki şaşırtıcı çalışkanlığını vazgeçilmez bir yaşama biçimine dönüştürmesinde, eskilerin deyişiyle, 'meslek heyecan'ını sürdürüyor olmasında aramalı. Çalışma disiplini yaşama sevincine katık edebilmesinde, 'delikanlı' ruhunu ayakta tutabilmesinde...

Elimizdeki kitapları (benim –pek çoğu yanında– en sık başvurduğularım *Dünya Tiyatro Tarihi*, *Dram Sanatı*, *Oyunculuk Tarihi*, *Darülbedayi'nin Elli Yılı*, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*) tiyatronun tüm alanlarına ışık tutadursun, Dokuz Eylül Üniversitesi'ndeki dersleri de tüm hızıyla sürüyor. O dillere destan –benim hiç izlemediğim – Brecht Semineri de sürüyor mu? Sürüyorsa öğrencileri şanslı...

Özdemir Nutku ile 'Yaşamı Çalışarak Kucaklamak' Üstüne Bir Söyleşi

Özdemir hoca bu söyleşi için gerçekten de büyük emek harcadı. Yalnız meslek yaşamını değil, bu yaşamı biçimlendirirken yaşadığı duyguları da açıklıkla dile getirdi. Onu çok yordum, biliyorum, ama tadına doyum olmaz bir 'yaşam sevinci' ve 'çalışkanlık' öyküsü çıktı ortaya...

— *Yaşama ilişkin ilk anımsadıklarınızla başlayalım mı?*

— Düşlerin ressamı Salvador Dalı'nın ilk anımsadığı şey ana rahmindeki yüzüydü. Ve o yüzü, o sürükleniş onun eriyip giden satatlerinde, figürlerinde, gözlerimizin yalnızlığında, insansızlığın ürpertici boşluğunda sürer gider. Kendimi bilmem, yaşamla henüz ilişki kuramadığım, kopuk görüntülerin, bilinçsiz duyguların, küçücük bir dünyanın çevrelediği bir yerde başlar. Yüzlerini göremediğim kocaman insanların, karmakarışık seslerle yönlendirdikleri bir ortamda, amaçsız hareket eden bir insanöncesi varlık denilebilir o dönemdeki ben için. İnsanın yaşamla ilişki kurmasıyla başlıyor 'ilk'ler de...

— *Kimdi o 'kocaman' insanlar? Yaşamınızı etkilemiş olmalılar. Tiyatroya yönelişinizde payları var mıydı?*

— Büyükbabam kanaryaları severdi. Belki de bu onun sevgisini ifade etme biçimiydi. Büyükbabam Hayri bey, üç kuşaktan, 1782'de sadarete geçmiş olan I. Abdülhamid'in sadrazamlarından Halil Hamit Paşa'nın torunuydu. Anneannemin belleğimde çok canlı, özel bir yeri vardır. Ufak, tefekti, sessiz, duyarlı ve zekiydi. Sarayda yetişmiş, iyi bir eğitim görmüştü ve hep ileriye bakan bir kadındı. Yetmişinden sonra Fransızca öğrenmişti. İlk masalları ondan dinledim.

İlk tiyatro deneyimim de anneannem sayesinde oldu. Odasındaki yüklüklerin birinde, kitaplığı vardı. Kitapları lavanta çiçeği kokardı. Hiç unutmam, altı yedi yaşlarındaydım, bir gün, 'tiyatro nedir biliyor musun?' diye sordu. Ona boş gözlerle bakmış olmalıyım ki, 'hadi hazırlanıp tiyatroya gidelim,' diye ekledi. Evimiz Kadıköy'deydi. O zaman Kadıköy'den Tepebaşı'na tiyatroya gitmek safariye çıkmak gibi bir şeydi. Önce Haydarpaşa'dan tramvayla Kadıköy'e oradan vapurla Karaköy'e, Karaköy'den Tünel'le Tepebaşı'na... Dönerken aynı işlemi tersten tamamlamak zorundaydık.. Çocukluğumda Tünel'e binmek beni çok heyecanlandırırdı. Tünel'in zangırdayan arka penceresinden Tünel ağzındaki ışığın giderek küçülmesine ve sonra da kaybolmasına bakmak bana garip bir korku verirdi. Ama Tünel'deki bu uzay yolculuğu kısa sürerdi.

Tiyatrodaki yerimiz biraz arkalardaydı. Yüzlerce çocuk bağrıışp duruyordu. Anneannem paltosunu katlayıp altına koyunca sahneyi rahatlıkla görebildim. Koltuğumda biraz yükselmişim. Kırmızı perde açıldığında bir orman dekoru ve çeşitli hayvanlar vardı. Bunların arasında kara bir köpek nedense dikkatimi çekmişti. Oradaki bütün hayvanlar ona kötü davranıyorlar, itip kakıyorlardı. Sonunda da onu yanlarından kovdular; kara köpek de süklüm püklüm gözden kayboldu. O kara köpeğin kabahati neydi, hiç anımsamıyorum. Ama acımıştım ona. Oyun bitti. Oyundaki hayvanlar çocukların isteğine göre teker teker gelip selam veriyorlardı. Ama kara köpeği isteyen yok. Birden cesaretimi toplayıp “kara köpek, kara köpek” diye bağırmaya başlamıştım. Arkada oturduğum için sesimi duyuramadım, kara köpek de selama çıkmadı. Çok üzölmüştüm, çocukluk işte... Eve dönönceye dek konuşmadım. Anneannem durmadan tiyatroyu beğenip beğenmediğimi soruyordu. Oysa bu ‘ilk’ tiyatro serüvenim sayesinde her yeni çocuk oyununa gitmek için anneannemin başının etini yemeğe başlamıştım.

Dedem Süleyman Nutkî beyi göremedim. Doğumumdan iki yıl önce ölmüştü. Deniz Müzesi’nde yeri olan, deniz tarihimizde sözü edilen değerli bir insan olduğunu, onu tanıyanlar hakkında yazıp çizmişlerdir. Denizcilik üzerine on on iki kitap yazmıştı. Babaannem, dedemden otuz yaş küçük, Bursa ipeklişinden bir güzeldi. Babam ise çok yönlü bir insandı. Uğraşları çeşitliydi. Bence, o, yanlış bir dünyda, yanlış bir dünyaya gelmiş bir Rönesans bireyi gibiydi. Durmadan bir şeyler yazardı. Şiirleri, anıları, operet, tiyatro, resim merakı, yakın tarihin olayları onun malzemeleriydi. Güzel şiir okurdu. Coşkuluydu, çabuk parlayıp çabuk yatişan bir huyu vardı. Çocuksu coşkusunu içinde, hemen her konuya ilgi duyardı. Tek bir nota bilmez, ama piyanoda şiirlerini bestelerdi; bestelediği şiirlerin notalarını da, çok yakın dostu, alay bandosunun şefine yazdırırdı. Bando şefi Mehmet Akalın, Devlet Tiyatrosu sanatçısı Şahap Akalın’ın babasıydı. Ba-

bam piyano dersi de almamıştı, ama müthiş bir müzik kulağı vardı; gördüğü operetleri baştan sona kulaktan çalardı. Annemse eskilerin deyimiyle titiz bir ev kadınıydı. Eğitimini Fransa’da yapmış, diplomasını da oradan almıştı. Kendisini babama ve çocuklarına adanmıştı. Boş vakitlerinde kitap okur, gizli gizli bir şeyler karalardı. İleriki yıllarda onun Fransızca’dan öyküler çevirmiş olduğunu gördüm. Bunlar babamın Isparta’daki askeri yargıçlığı sırasında oranın yerel bir gazetesinde yayımlanmıştı. Annemin tek amacı her yönden sağlıklı yetişmemizdi. Yemeğe saatinde oturulur, saatinde yatılırdı. Kitaplarımızı annem alır ve okumamız için bizi yüreklendirirdi. Annem, sokaktan her geldiğimizde –terli olalım ya da olmayalım– sırtımıza tülbent sokmayı ihmal etmeyen bir Arslan Burcu kadınıydı.

1938’de, İkinci Dünya Savaşı’nın çıktığı yıl, babam –içinde ukde kalmış olmalı ki– kardeşim Babür ile beni piyano derslerine başlattı. Ben yedi, kardeşim dört buçuk yaşındaydı. Üniversiteye dek sürdü piyano dersleri. Sonra da üniversitede öğrenciyken işe yaradı. Bir süre harçlığımı piyano çalarak çıkardım, istediğim kitapları alabildim, tiyatrolara, konserlere, resim sergilerine gidebildim. Opera ile ‘ilk’ tanışmam ilkokulun İkinci sınıfındayken gerçekleşti. Yıl 1941: Konservatuvar ‘Tatbikat Sahnesi’ Ankara Halkevi’nde Puccini’nin *Madam Butterfly* operasının ikinci perdesini oynuyordu. Hipnotize edilmiş gibi seyrettiğim bu operadan sonra tiyatroya olan ilgim arttı. Farkında değildim, ama tiyatro virüsünü kapmıştım bile... İçimden birden sahneye fırlayıp oynamak geldi; ve bu duygu yaşamım boyunca dalga dalga büyüdü...

— *Küçük yaşta profesyonel sahneye çıkmışsınız.*

— Robert Kolej’de oyunculuk tutkumu ‘ilk’ kez amatör bir heyecanla tattım. Hem Türkçe hem İngilizce oyunlarda oynadım ve bu sürdü gitti. O zamanlar Kolej tiyatrosu bayağı adını duyurmuştu. Muhsin Ertuğrul, Prof. MacNeal’in sahnelediği *Romeo ile Juliet* üzerine övgü dolu bir yazı bile yazmıştı. Oynadığım oyunlardan

birini seyreden o zamanın operet orkestra şeflerinden Karlo Kapoçelli, Kadıköy Süreyya Sineması'nda sahnelenecek olan Franz Lehar'ın *Tarla Kuşu* operetinde oynamayı isteyip istemediğimi sordu. Belli bir gündelik de verecekti. Verilecek gündelikte gözüm yoktu. Hemen kabul ettim ve 'ilk' kez 1947 yılında profesyonel oldum. Yaşım küçük olduğundan mı, yoksa ses değişikliği geçirdiğimden mi nedir, sesimin bariton olduğu söylendi. Sonradan o sesi kaybetmiş olmalıyım ki, bugün tenor bile olduğumu sanmıyorum. Bundan sonra okulda ve dışarda, her fırsatı değerlendirerek sahneye çıktığımı anımsıyorum. Bu üniversitede, sonra da Almanya'daki tiyatro eğitimimde de sürdü.

— *Şairlik uğraşı da bu yıllarda başlamış olmalı.*

— O yıllar, şiirli yıllardı. Nâzım Hikmet, Bursa Cezaevinde şiirden renk renk nakışlar örüyordu. Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet, Sait Faik yıllarıydı. Nâzım'ın kitaplarını el altından, tanıdık sahaflardan, satın alabilenler şanslı kişilerdi. Bu büyük ozanın tüm kitapları yasaklanmıştı, basılmıyordu ve hepsi birer mücevher değerindeydi. Evlerde Nâzım'ın şiirleri çoğaltılıyor ve alamayanlara dağıtılıyordu. Daktilo yazmayı da bu şiirleri çoğaltırken öğrendim. Şiire de büyük ilgim vardı. Gizliden yazıyordum. Sonradan dayanamayıp birkaçını ozan arkadaşlarıma okudum. Beni yüreklendirdiler. Şiirlerim önce okul dergisinde yayımlandı. Sonradan 'ilk' şiir kitabım *Eller* yayımlandı. 1952 yılıydı. İçtenlikle yazılmış, ama acemice, işlenmemiş, olgunlaşmamış şiir kıvılcımlarından oluşan bu kitabın benim için ayrı bir yeri vardır. 'İlk' olduğu, belki de olgunlaşmadan dünyaya geldiği için, tıpkı erken doğan bir bebek gibi cılız olduğundan...

Bu 'ilk'ten sonraki şiir kitaplarımı hazırlarken şiir yazma konusunda ciddi bir sorumluluk duymuştum. O dönemin başkaldıran ozanlarına ve yazarlarına yakınlaşmaya başladım. 1950'li yıllarda *Mavi* dergisinin romantik başkaldırısında yerimi aldım. Güner Sü-

mer, Ahmet Oktay, Bekir Çiftçi, Demir Özlü, Asaf Çiyiltepe, Muzafer Erdost, Yılmaz Gruda, Ferit Edgü, Adnan Özyalçın, Orhan Duru... Hep birlikteydik Şiirlerini çok sevdiğim Attilâ İlhan'ı o dönemde tanıdım. '50'li yıllardı. Yerleri süpüren, şöylece boynuna doladığı uzun, kırmızı bir kaşkolu vardı Attilâ İlhan'ın. Sonradan kaskete terfi etti.

— *Tiyatro yazıları da o sıralarda mı başladı?*

— Tam da o sıralarda takma adla ilk tiyatro eleştirilerini yazmaya başladım. Ankara Üniversitesi, İngiliz Filolojisi'ni bitirince, yıllarca içimde taşıdığım tutkuyu somutlaştırmak için yurtdışına çıktım ve Almanya'da üç buçuk yıllık bir yönetmenlik eğitimi gördükten sonra yurda döndüm.

Beni o yaşta çok sarsan ölümle 'ilk' karşılaşmam, küçük kardeşim Temuçin'in ani ölümü oldu. Şaşkındım. 1953 yılının Nisan ayında birdenbire yitip gitti kardeşim. Hem de arkasında çok güzel şiirler bırakarak. Bize okumadığı, bize hiç sözünü etmediği şiirlerdi bunlar. Sanırım, ailemizin asıl ozanı oydu. Ölüm de doğum gibi yaşamı bütünleyen bir evre. Önemli olan yaşamdaki anlamın ölümde büyümesi. Yıllar geçtikçe ve kişi sevdiklerini bir bir yitirmeye başlayınca ölüm de olağan bir şey oluyor. Sermet Çağan, Sedat Veyis Örne, Cahit Sıtkı Tarancı, Behçet Necatigil, Kuzgun Acar, Şahin Kaygun, Günay Akarsu, Ayberk Çölok, Sabahattin Kudret Aksal, Necati Cumalı, Salâh Birsell, Aziz Nesin, Can Yücel ve daha niceleri benden bir şeyler koparıp gittiler. Güzel olan, ölümden sonra arda kalan şeyler. O zaman ölümsüz oluyor insan.

— *İlk tiyatro kitabı ne zaman yazıldı?*

— Üniversiteye asistan oluşumdan bir yıl sonra 'ilk' tiyatro kitabımı, arkeoloji ve mimarlık alanında adını duyuran Ümit Serdaroglu yayımladı. *Tiyatro ve Yazar*, oyun yazarlığı ve tiyatro konusunda bir inceleme kitabıydı. Bu 'ilk' tiyatro kitabım, daha sonra yazdığım bütün kitaplarımin coşkusuunu içeriyordu. Her 'ilk' aynı zamanda

bir 'bitiş'tir. Sonuçlanan şey üzerinde artık durmam, yenilerine bakarım. Üretilmiş olan geçmişte kalır. Önemli olan gelecektir.

1962 yılında Erdal Öz ve Ümit Serdaroğlu ile birlikte *Değişim* dergisini çıkarmaya başladık. Bu dergi de on iki sayı süren bir 'ilk'ti. Gerçekten de değişim yıllarıydı. *Mavi* dönemindeki romantik başkaldırı tamamlanmış, yerine giderek daha bilinçli, daha olgun bir yöneliş geçmişti. Türkiye değişiyordu.

— *Ne çok 'ilk' var değil mi?*

— Sayısız 'ilk'ler vardır kişinin yaşamında... Daha nicesi de gelecekte! Üniversite olayları, geçiş dönemi toplumunun kanlı, göz-yaşılı, acılı yılları... 12 Mart'lar, Sıkıyönetim Mahkemeleri, 12 Eylül'ler, düşün adamlarının ve yazarların karanlığın güçleri tarafından yok edilişi, karanlıktan gelip karanlığa giden birtakım zavallıların dünyada bulundukları aydınlığı da karartma cehaleti, koalisyonlar, koalisyonlar, koalisyonlar... Bunlara karşın, yaşam varoldukça, yeni umutlar hep yeşerecek. Çünkü yarım yüzyılını üniversiteye vermiş bir öğretim üyesi olarak gençlere güveniyorum. Her umut, yeni bir 'ilk'i, her yeni 'ilk' yepyeni bir umudu getirecek... İstanbul ve Ankara'daki uzun yıllarımdan sonra, İzmir'de bir 'ilk'i gerçekleştirdim. Uzun yılların sanat açısından boşverdiği güzel bir kıyı kentinde, bu coşkuyu benimle paylaşanlarla birlikte, yeni bir 'ilk'i geliştirme ve sonuçlandırma çabasına girdim. 1976'da, Sahne Sanatları Bölümü'nü kurdum; bu çabam oldukça başarılı oldu diyebilirim. Böylece, 1975 yılında hazırlıkları başlayan ülkemizin ilk Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kurucuları arasında yer aldım. 1998 yılında yaş haddinden emekli oldum. 2000 yılında, davet üzerine, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Yakın Doğu Üniversitesi'nde Sahne Sanatları Fakültesi'ni kurdum ve kurucu dekan olarak görev yaptım. 2002 yılında ülkeme döndüm ve yeniden İzmir'de, kendi kurduğum bölümde öğretmenliği sürdürdüm, hâlâ da sürdürmekteyim.

— *Neden Ankara? Neden tiyatro?*

— 1950 yılında Robert Kolej’den mezun olduğum yıl babam milletvekili seçildi. Bu yüzden artık İstanbul’dan ayrılıp Ankara’ya gitmek gerekiyordu. Ankara’ya göç ettiğimizde, babam, İstanbul’daki avukatlık bürosunu kapatmamıştı. Yanında staj yapan genç avukatlar vardı. Hukuk’a gideyim diye gözümün içine bakıyordu. Ankara Hukuk Fakültesi’ne yazıldım. Ankara Üniversitesi’nde hukuk alanında tanınmış bilim adamları vardı. Ama Hukuk Fakültesi’nin boğucu havası, Kolej’den sonra bana çok yabancı geldi. Devam zorunluluğu yoktu. İki üç yüz kişilik amfilerde ders yapılıyordu. Ön sıralarda yer bulmanın olanağı ise hiç yoktu. Önlerde oturabilmek için Fakülte yakınında oturanlardan birinin arkadaşı olmak gerekiyordu. Ön sıralar, daha çok kızlar için tutulur, kızların kimi oturur, kimi görmezlikten gelerek arka sıralara geçerdi. Bense bir yıllık sürede, bu antika tiyatro amfisinin yalnızca en tepesinde zar zor yer bulabildim. Çoğu kez de, dersi, bu tiyatronun en ucuz yerinden, ayakta seyredirdim. Profesörün kürsüsü, antik açık hava tiyatrosundaki sunak gibi görünürdü. Kurbanlar o sunakta verilirdi. Kitap yoktu, teksirler kapışılırdı. Kimi öğrenciler hiç derse gelmez, yıl sonunda bu teksirlerden çalışıp sınava girer, doğal olarak da başarılı olamazdı.

Kendini VIP [Çok Ünlü Kişi, yani Türkçesi ÇÜK] saydığı için amfinin en ön sırasının başında oturmanın kendi hakkı olduğunu düşünen iriyarı, yaşı geçmiş bir öğrenci vardı. Bir bacağı tahtaydı. Tahta bacağının baldırında küçük bir dolap vardı. Korkutmak istediği öğrenciler varsa, pantolonunu sıyırır, dolabın çengelini açar ve içinde sakladığı ekmek bıçağını gösterdikten sonra dolabı kapar, hiçbir şey olmamış gibi pantolonunu düzeltir, dersi dinliyormuş gibi yapardı. Kolej’deki düzen, kendi kendini yönetme sistemi, on kişilik sınıflar, hocanın yakın ilgisi, burada hiçbiri yoktu. Herkes kendi yağıyla kavruluyordu. Kolej’de öğrencilerin ‘Kendini Yönet!’ sisteminde, öğrencilerin kendi mahkemeleri ve parlamentosu vardı. Küçük disiplin cezalarını öğrenci yargıçlar verirdi. Elbette, savcı ve avu-

katlar da vardı. Disiplin cezası parlamentoda onaylandıktan sonra yürürlüğe girerdi. Avukatlık ücreti, davanın önemine göre, genellikle ya bir elma, ya da bir çikolata olurdu. Ankara Hukuk Fakültesi'ndeki o zamanki hava ise bunun tam tersiydi. Soğuk, karanlık ve iticiydi. Daha doğrusu benim için öyleydi. Bir türlü ısınamadım ve o yılın sonunda sınavlara girmedim. İşte o sırada babam bana ne yapmak istediğimi sormuştu. 'Avukat olmam,' dediğimde hiç ses çıkarmadı, 'oğlum, bu hayat senin, ben karışamam, ama neyi aklına koyduğunu öğrenmek istiyorum.' 'Tiyatrocu!' Duraladı. Gözlerinde şaşkınlıkla karışık bir kıskançlık sezdiğim vehmine kapıldım. Gençliğinde, operetleri Türkçeye ilk o çevirmiş, sahnelemiş, Darülbeydi'nin bir oyunu için dekor yapmıştı; hemen tüm tiyatro sanatçılarının yakın dostuydu. Bir an durakladıktan sonra, "Buna sevindim, benim yapmak isteyip de yapamadığımı sen yapacaksın," dedi. Yalnızca ben değil, kardeşim Babür de o yolun yolcusu oldu. Konservatuvar'ı bitirip Devlet Tiyatrosu'nun sayılı kompozisyon oyuncularından biri oldu. Ne acıdır ki, 2000 yılının Mayıs ayında, henüz altmış yedi yaşındayken Antalya'da bu hayattan ayrıldı.

1952 yılı... benim için bir dönüm noktasıydı. 1950'de, tek partili dönem bitmiş, çok partili döneme adım atmıştık. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi her yönüyle Hukuk Fakültesi'den farklıydı. Konumu, havası, hocaları ile burada bana daha yakın bir çevre vardı. En önemlisi, yazın yaşamıyla, ozanlarla ve yazarlarla daha yakın bir ilişkiye girme fırsatını yakalamıştım. Devlet Tiyatrosu, Opera ve Balesi, balayı yıllarının sevincini ve coşkusunu yaşıyordu. Yeni yeni oyun yazarları ardı ardına çıkıyordu: Orhan Asena, Haldun Taner, Turgut Özakman, Refik Erduran, Cahit Atay ve daha birçokları...

— *Şiirlerinizi yayımladığınız yıllar aynı zamanda...*

— Bu yıllarda Ankara'da, içinde bulunduğum atmosferin de etkisiyle, şiir yazmaya verdim kendimi. Bir arkadaşla *Kaynak* dergisini yayımlayan Avni Dökmeci'nin dükkânına gittik. Anafartalar

Caddesi üzerindeki bir hanın karanlık koridorundan geçip sandık odası gibi küf kokan minicik bir odaya ulaştık.. Burası *Kaynak* dergisi 'idarehanesi' idi. Üç kişi birden geldi mi birinin mutlaka ayakta durmak zorunda olduğu bir dolaba benziyordu. Avni Dökmeci şairdi; dingin, sevecen, dışa zor açılan, efendi bir adamdı. Şiirlerimle ilgilendi ve dergide basmayı önerdi. Benden yazı ve çeviri de istedi. İşte dışa açılmam ilk kez Avni'nin yardımıyla oldu. Bilmem kaç tarihinden kalma ilkel bir kartvizit pedalıyla zar zor basılan bu Ankara dergisi benim yazarlık yaşamımın başlangıcında önemli bir yer alır. İlk şiirlerim ve yazılarım bu dergide yayımlandı. İlk çevirilerim ise, Kolej yıllarındayken, İstanbul'da, babamın dostu olan Muhtar Enata'nın çıkardığı dergide çıkmıştı.

Derken *Mavi* dergisi çıkmaya başladı. Bu dergiyi çıkaranlar, çiçeği burnunda kimi Ankaralı yazarlar ve şairlerdi. Dergiyi, başlarda yazına meraklı bir müteahhit olan Teoman Civelek finanse ediyordu. Attilâ İlhan bu gençleri kanatları altına almıştı, başyazıları o yazıyordu. Toplumcu gerçekçilik konusunda ilk yazıları da o yazdı. Ankara, o zamanlar, derli toplu bir kentti; şairler ve yazarlar birbirlerini nerede bulacaklarını bilirlerdi. Güner Sümer, Bekir Çiftçi, Yılmaz Gruda ve Ülkü Arman ile işte o sıralarda tanıştım. Ben de *Mavi*'ci oldum. Sonra da Ahmet Oktay katıldı aramıza. O dönemde, bu dergi Türkiye'nin yazın yaşamına bir hareket getirdi. Hepimiz, coşkulu ve isyankârdık. Yanlışları ve doğruları ile yazın tarihimiz içinde bir yeri vardır *Mavi* dergisinin. O zaman, "Mavici-ler" adıyla anılan bizler, bir avuç, deneyimsiz, öfkeli, coşkulu, genç insandık. Kimimiz bu özellikleri kendi yaşamının tavrına da yansıttı. *Mavi*, ilerki yazarlık yaşamım açısından belirgin bir aşama olmuştur. İlk tiyatro eleştirilerimi de o dergide yazdım. Takma bir adla. 'Ergun Tosun' mahlasını kullanıyordum. Neden takma adla yazdım bilemiyorum. Şiir yazmayı daha çok önemseydiğim için mi? Kendime güvenemediğimden mi? Yoksa öğrenci olduğumdan mı? Ke-

sinlikle anımsamıyorum. Ergun Tosun takma adını, Kolej'den sevdiğim iki arkadaşımın adlarını birleştirerek ortaya çıkarmıştım: Ergun ve Tosun; Ergun (Balcı) daha sonra dış politika yazarı oldu. Tosun ise serüvenci bir arkadaşım. Neşeli ve espriliydi. Çoktandır izini kaybettim. Ama Kolej'den sonra Afrika'ya safariye, Güney Amerika'ya yağmur ormanlarına gittiğini duymuştum.

— *Neden İngiliz Filolojisi?*

— Tiyatro Kürsüsü henüz kurulmamıştı. Tiyatroya en yakın alan 'edebiyat'tı. İlk yabancı dilim de İngilizceydi. 1952'de girdiğim fakülteyi 1956'da bitirdim. Fakülteyi bitirme tezim T.S. Eliot'tu. Ünlü ozan ve eleştirmenle bu tez dolayısıyla mektuplaşıyorduk. Mektupların birini Ahmet Oktay kaybetti. Kaybettiğine eminim; çünkü T.S. Eliot hiç mi hiç 'Maviciler'e uygun değildi. Aramızda işi yoktu, ama aslında çoğumuz da ondan etkileniyorduk. O uzun şiirlerin, yitirilmiş değerlerin, doğmakta olanla ölmüş olanın arasında kalmıştık. İmgeler, simgeler Eliot'un etkilerini taşıyordu.

Fakülteyi bitirdiğimde kendimi birikimi artmış genç bir ozan sayıyordum. Ama eksik olan bir şey vardı: Tiyatro öğrenimi yapmalıydım. O yılın güz aylarında, Alman hükümetinin verdiği bir burs ile üç, dört yıl sürecek bir eğitim için Almanya'ya gittim. Kolej'de ikinci dilim Almancaydı. Lise I'den itibaren dört yıl Alman Dili ve Alman Edebiyatı okumuştum. (Kolej'in lise kısmı dört yıldır.) Kolej'de bana Almanca'yı öğretmenim Herr Fuchs sevdirmişti. Hölderlin'den, Rilke'den okuduğu şiirler, Goethe ve Schiller'in kişilikleri beni büyülemişti. Nitekim, Robert Kolej'deki 'Bakalorya' (B.A.) mezuniyet tezimi, bir Amerikan yazarı ya da ozanı üzerine değil, Goethe'nin *Strassburg Şiirleri* üzerine hazırlamıştım. Kısacası, Almanya'ya giderken Almancam ortanın üstündeydi. Üç dört yıl içinde bunu mukemmele dönüştürmek de hedeflerimden biriydi.

Hannover yakınındaki, eski bir üniversite kenti olan Göttingen'de Prof. Niedeking'in kurmuş olduğu bir tiyatro bölümü ve Al-

manya'nın önemli tiyatro adamlarından Heinz Hilpert'in başında bulunduğu bir Devlet Tiyatrosu, çeşitli özel tiyatrolar vardı ve bir de, o dönemde, orada Almanya'nın en büyük film stüdyolarından biri bulunuyordu. 14. yüzyılda kurulmuş olan bu üniversitede, benim oraya gittiğim sırada, aktif olan yirmi bir profesörün 'Nobel Ödülü' olduğunu öğrenmiş, şaşırmıştım. Tıpta devrim yapan Prof. Dr. Kirchoff ile uzay fiziğinin en büyük otoritelerinden biri olan Prof. Dr. Heisenberg de bu üniversitenin öğretim kadrosundaydı. Almanya'daki tiyatro eğitimim, oyunculuğum, yönetmenliğim ve her şeyden önemlisi Hilpert'in asistanlarından biri olmam bana profesyonellik yolunu açtı. Gerçi şiir ve yazından kopmuş değildim, ama çalışmalarımın en yoğun olanı tiyatro alanındaydı. Şiir, yazın, resim ve müzikten oldukça iyi anlayan bir tiyatrocuya sayılabilirim.

Heinz Hilpert'in, Almanların deyişiyle, 'Büyük Hilpert'in altı asistanından biri olduğum için, kendimi dünyanın en şanslı adamlarından biri sayıyorum; ondan çok şey öğrendim. Döneminde Orta Avrupa'nın en büyük yönetmenlerinden biri olan Hilpert, çalışmalarında ne kadar sert ve despotsa, provalardan sonraki masa sohbetlerinde o kadar yumuşak, sevecen, renkli ve espriliydi. Çalışmalarda herkesi tir tir titretir, tiyatronun bodrum katındaki 'Weinkeller'de (hem yemek yenilen hem şarap içilebilen tiyatronun restoranı), tanrı Diyonizos gibi şarabını yudumlamaya başladı mı, çevresine büyük bir kalabalık çekerti.

— *Serde yönetmenlik varken neden DTCF'nin Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü'nde karar kılındı?*

— Yıl 1959. Ben Almanya Georg-August Üniversitesi'nde hem doktoramı bitirmiş hem de tiyatro yönetmenliği eğitimi almıştım. Yurda dönmeden bir ay önce, DTCF dekanı olan Ord. Prof. Dr. Ekrem Akurgal'dan bir mektup aldım. Bir yıl önce kurulmuş olan Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü'ne beni asistan olarak almak istediğini, benim ilgilenip ilgilenmediğimi soruyordu. Ekrem hoca beni iyi tanıyordu, çünkü aldığım sertifikalardan biri arkeolojyidi. İki

yıl onun öğrencisi olmuş, hatta bir yaz Foça kazılarına katılmışım. Ekrem bey o kazılardan sonra, benim iki yıl daha okuyup arkeolog olmamı istemişti. Ama ben bu çok hayranlık ve saygı duyduğum hocama tiyatro alanında gelişmek istediğimi söylemişim. Daha önce Muhsin Ertuğrul'a bir mektup yazmış, İstanbul Şehir Tiyatroları'na yönetmen olarak alınıp alınamayacağımı sormuştum; ondan yanıt bekliyordum. Çok geçmeden 'üstat'tan mektup geldi. Muhsin Ertuğrul, üniversitelerde tiyatro eğitiminin şart olduğuna inanan biri olduğu için, bana yazdığı çok güzel mektubunda, beni seve seve Şehir Tiyatroları'nda görmek istediğini söylüyor, ama Ankara'da kurulan ilk Tiyatro Enstitüsü'ne hoca olmanın da öneminden söz ederek kararı bana bırakıyordu. İşte o anda huzurum kaçtı. Geceleri uyuyamaz oldum. Hangisini seçecektim. Bir haftam böyle geçti. Tiyatro yönetmenliğimi yine de sürdürebileceğimi düşünerek DTCF Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü'ne katılmaya karar verdim.

1959'un ortalarında ülkeye döndüğümde, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde yeni kurulmuş olan Tiyatro Enstitüsü'ne asistan alındım. Benden başka asistan olarak Sevda Şener vardı. İkimiz de, yazarlık hocası olan Amerikalı Prof. Grant Redford'a hem asistanlık hem de çevirmenlik yaptık. Karşımızda öğrenci olarak ünlü yazarlar, bizlerden yirmi, otuz yaş büyük subay emeklileri ve bürokratlar vardı. Enstitü başkanımız Prof. Bedrettin Tunçel, bana bir de tiyatro tarihi derslerini yüklemişti. Bundan hem memnundum, hem de huzursuzdum. Düşünsenize, ya sınavda emekli albayın biri kopya çekerse ne diyecektim! Aslında böyle bir şey de oldu, ben de onu sınavdan attım. Attım, ama huzursuz da oldum. Bu minval üzere Enstitü dört yıl sürdü.

— '*Sahne adamı*' ve '*bilim adamı*' kimlikleri birbiriyle uyuşt mu?

— Bu benim için ikircikli bir yaşamın başlangıcıydı. Türkiye'de bilim adamının imgesi ile sanatçı imgesi ayrı ayrı şeylerdi ve şöyle bir ilkel sonuç çıkıyordu: Ya sanatçı olunur ya da bilim adamı... Pe-

ki, bunların ikisi birden olunamaz mı? Ne ki, toplum kalıpları içinde, bilim adamıyla sanatçının kalıpları adeta birbirinin tersiydi. Bundan yıllarca önce, 1974'te, profesör olduğumda, kürsü başkanımız, çok sevdiğim Prof. Dr. Melahat Özgü beni içtenlikle kutladı, ve şöyle bir süzdükten sonra, 'Sen hiç de profesöre benzemiyorsun', dedi. 'Neden?' diye sorduğumda: 'Profesör dediğin oturaklı olur, göbeklidir ve saçları dökülmüştür. Sende bunların hiçbiri yok,' demişti. (Yılların zorbalığına dayanamayıp bu koşullardan (!) ilkini, göbeklenmeyi yerine getirmiş olmakla hocanın isteğini yarı yarıya da olsa gerçekleştirmiş olmanın huzuru içindeyim. Ama saçlarım dökülmediği için ikinci koşulu yerine getiremedim.)

Melahat Özgü hocanın sözlerine şaşırmadığımı söylesem yalan olur. Ama ona hak vermemek elde değildi; çünkü tumturaklı konuşup oturaklı oturan profesörler, uzun saçlarını ve bıyıklarını göz ucuyla süzüp Tasmanya şeytanıymışım gibi onaylamaz bir şekilde bakıyorlar, en azından 'eh, sanatçı, ne yapalım,' gibi bir özür bulabiliyorlardı. Ya da üniversite senatosunda bir vesile ile 'bir sanatçı olarak fikrimi beyan etmek istiyorum,' dediğimde, beni onurlandırdığını sanan bir senatör, 'estağfurullah, siz bilim adamısınız,' uyarısında bulunmuştu! Bu kadarla kalsa iyi... Sanatçı kesimindeki dostlar da beni daha çok bilim adamı kabul ediyorlar. Sanki yönetmenlik eğitimi almamışım ve oyun sahnelememişim gibi, beni 'teorisyen' olarak görüyorlardı. Kısacası, okumadan etmeden, oyun sahnelemeye soyunanlar yönetmen oluyorlar, ama yabancı ülkede ve Türkiye'de kendini yönetmen olarak kanıtlayanlar görmezlikten geliniyordu. Böyle garip bir atmosferde, bilim adamları da 'Bizden biraz değişik, ne de olsa sanatçı' özrünü buluyorlardı.

Kendimi gençliğin ve yaşlılığın simgesi Janus gibi hissediyorum. Ya da başlangıcın ve sonun simgesi... Aslında her ikisi de bende şu anda; başlangıçla son iç içe: Gençlikle yaşlılık...

— *DTCF Tiyatro Kürsüsü'nün kuruluşu nasıl oldu?*

— 1962'de askere gittim. Aynı dönemde Tiyatro Enstitüsü kapatıldı. Dört yıllık bir normal öğretime girebilmek için bir kürsünün kurulacağından söz ediliyordu. Ama ben bayağı öfkelenmiştim bu karara. Enstitü kurulmadan önce saygıdeğer bir profesörün kurulda kalkıp da, 'Her işimiz bitti, şimdi de fakültede kanto mu oynatacağız?' dediğini anımsamıştım. Atatürk'ün kurmuş olduğu fakültede bu kafalar nasıl, neyle yetişmişti? Bu otlar nasıl bürümüştü? 1964 sonunda, yirmi altı ay süren askerlik hizmetimi tamamladığımda kulağıma gelenler gerçekleşti, kürsü kuruldu. Ne rastlantı ama! Askerliğimin bitmesini mi beklediler acaba?

1962'de, Tiyatro Kürsüsü açılınca kürsü başkanlığına Alman Filolojisi'nden Prof. Dr. Melahat Özgü getirildi. Melahat hoca, Atatürk'ün yurtdışına gönderdiği ilk aydınlardan biriydi ve sıkı bir Cumhuriyetçiydi. Yeni olan her şeye açıktı. Yanındaki elemanlara analık ederdi. Sonra Ankara Tiyatro Kürsüsü'nde bu analığı Sevda devraldı. İzmir'de de Hülya...

Altmışlı yılların sonlarına doğru çok çalkantılı siyasal ve toplumsal olaylar yaşanmaya başladı. DTCF de bu çalkantıların tam ortasındaydı. Ama ona rağmen, eğitim hiç aksamadı. Herkes derslerine giriyor, öğrencileri mümkün olduğu kadar tehlikelerden uzak tutmaya çalışıyor, küçük tiyatro salonumuzda uygulamalarımızı ak-satmıyorduk. O sıra üç gazeteye ve iki dergiye eleştiri yazıyordum. Eleştirilerimde kendimi tarafsız sayarım. Duygusal olmadan, gördüğümü bilginle birleştirerek yazıyordum. Bu yüzden sevildiğimi pek söyleyemem.

— *'Janus başı'ndan söz etmiştiniz...*

— Biri geçmişe, öteki geleceği dönük Janus başı beni hiç bırakmadı. Janus diyalektiğin mitolojideki simgesi olmalı. Bilim adamı olarak beni ilgilendiren konuların başında tarih gelir. Özellikle, kültür tarihi; toplumsal ve düşünsel gelişmeleriyle tarih... Tarih,

bugünün yorumunda, geleceğin sezilişinde yolumuzu aydınlatan bir kaynaktır. Yetmişli yıllardan bu yana, tarih, çalışmalarında önemli bir yer tuttu. Tarih bilinci kişiye çok şey kazandırıyor. Yalnızca bilimde değil, sanatta da... Tarihler değil, tarihin özü önemli. İnsan yaşamının karanlıkta kalmış köşelerini aydınlatan, bu yaşamın sürekliliğini vurgulayan bir bilgi alanı. Tarihin göreceliği ise sanatın çıkış noktaları...

İnsan yaşamının sürekliliğinde hiçbir şey bitmiyor. İnsan ölse de yaşamı kalıyor; bitmiş gibi görünen her şeyde bir başlangıç var: İşte o başlangıçlar yaşamın kaynağından fışkıran gizilgücü var ediyor. O gizilgüç gelişip oluşuyor ve bir sonuca geliyor; ama bitişe değil... Çünkü sonuç bir bitiş değil, yeni bir olgunun muştusudur! Dünyanın farkında olmayan zavallılar için, her şey bir bitıştır, dünya geçici bir sığınaktır. Ama acıyı, sevinci ve sevgiyi yaşayanlar için her şey yeni bir başlangıçtır.

— *İzmir'deki 'başlangıç' nasıl gerçekleşti?*

— Yeni bir başlangıç, 1976 yılının Ekim ayında, İzmir'e göç ettiğimde geldi. Yüzyıllardan bu yana kapitülasyonların büyük limanı, sonra yabancı kültürlerin megafonu, daha sonra da imbatlı bir insan yaşamının gölgesinde sanayileşmiş, zengin bir kent... Tüpleri yolunmuş, güzel bir kent... Yeşilliğin yok edilip betonların kurulduğu bir kent. Fabrika bacalarının dumanından sanatın boğulmuş olduğu bir kent; ama yeniliğe ve güzele açık, güzel ve ılıman insanların kenti. Uzun yıllardır doğru-dürüst bir tiyatro binası esirgenmiş bir kent İzmir... Sokaklarında çiçeklerden mozaikler var. Dağlarından masmavi rüzgârlar eser, denizlerinden tozpembe bir imbat... Ve sıfırdan başladım yeniden. Çevremi, arkadaşlarımı, dostlarımı uzaklarda bırakıp yeni dostlar, arkadaşlar edindim.

1976 yılında, İzmir'de kurduğum Sahne Sanatları Bölümü'nde, tiyatronun çeşitli meslek-sanat dallarının eğitimini ayrı programlar halinde ve eşgüdüm içinde düşündüm ve gerçekleştirdim. Böylece,

oyunculuk, yazarlık, dramaturgi, sahne tasarımı (dekor, giysi, ışık-lama, sahne efektleri, makyaj, maske vb), yönetmenlik anasanat dal-larını açtım. Yazar, oyuncu ve yönetmen üçgenini sağlam bir biçimde kurmadan tiyatro eğitiminin de tamamlanmayacağına inananlardanım. Sistemli, akılcı ve eşgüdümlü bir eğitimde, % 80 uygulama, % 20 kuram dersleri eğitimi tamamlayan bir orandır.

— *Bir de Kıbrıs'ta fakülte kurdunuz.*

— 2000 yılında davetle gittiğim Kıbrıs'ta sinema, müzik ve sah-ne sanatlarını kurmak istedim, ama YÖK sadece Sahne Sanatları Fa-kültesi kurmama izin verdi. Orada, Kurucu Dekan olarak bu fa-kültenin programını yaptım, iki yıl İletişim Fakültesi'nde lisans ve yüksek lisans, doktora düzeylerinde ders verdim. Yurda döndüm, şu anda nasıl bir program yürüttüklerinden haberdar değilim.

— *Tiyatro alanında yurtdışındaki ortamlardaki kimliğiniz ve et-kinlikleriniz üstüne neler söylemek istersiniz?*

— 1965/66 ders döneminde, Viyana Üniversitesi Tiyatro Ens-titüsü Başkanı Prof. Dr Heinz Kindermann'ın isteği üzerinde iki ya-rıyl 'Doğu ve Türk Tiyatrosu' dersleri verdim. O süre içinde Viya-na National Bibliothek Yazmalar Bölümü'nde araştırmalar yaptım. Kültür tarihimiz üzerine yazdığım kitapların ve araştırma yazılarımın bir kısmı bu çalışmaların ürünüdür. 1966'da ABD Dışişleri Bakan-lığının 'experts' bursuyla üç aylık bir araştırma gezim oldu. Beş al-tı kez Almanya, Avusturya, Fransa, yedi sekiz kez de ABD üniversi-telerinde konferans, seminer ve 'Workshop' gezilerim oldu. 1972'de, ABD Dışişleri Bakanlığı'nın bu kez 'leaders' bursuyla, yeni tiyatro oyunlarını görmek ve bazı üniversitelerde konferanslar vermek üze-re davet edildim. 1971'de, Alman hükümetinin verdiği DAAD bur-suyla, altı ay süreyle ve merkez Köln olmak üzere, Almanya'nın çe-şitli kentlerinde, Danimarka'da Kopenhag'da, Hollanda'da, Amster-dam'da araştırmalar yaptım. 1980 yılında Viyana'da, 1990 yılında Al-manya'da araştırmalarımı sürdürdüm. 1991 yılında Sidney Neapen

Üniversitesi'nde uluslararası bir sempozyumda akademisyenlere bir 'Master Class' programı yürüttüm. 1996 yılında, İzmir'de, yirmi bir gün süren Uluslararası Tiyatro Eğitimi Sempozyumu düzenledim. Ege'nin çeşitli antik tiyatrolarında yabancı topluluklarla birlikte temsiller verildi, 'workshop'lar yapıldı. 1997'de, Hartford Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü'nde İsveçli ve Amerikalı öğrencilere iki haftalık bir 'workshop' yaptım.

1990 yılının, Ekim ayının ikinci yarısında, Viyana'da, uluslararası tiyatro alanında çok önemli bir adım atıldı. Bu, giderek yakınlaşan uluslara ve ortak bir hedefe yönelik, ilerinin dünyasına yeni ufuklar açan bir olaydı. 14-17 Ekim 1990 günlerinde, Viyana'da düzenlenen tiyatro eğitimi 'Zirve Toplantısı'nda Türkiye'nin de içinde bulunduğu 'Dünya Tiyatro Eğitimi Enstitüsü' kuruldu. Kısaltılmış adı WTTI [World Theatre Training Institute] olan bu kurum, Oyunculuk Eğitim Programları'nı içeren bir konsorsiyumdur. Bu konsorsiyumun önce Yönetim Kurulu üyeliğini, sonra da İlkinci Başkanlığını yapmaktan onur duyduğumu söylemeliyim. Bunların dışında, şimdi sayısını unuttuğum birçok ülkede bildiri verdim. 1975'te, Berlin'de düzenlenen ITI kongresi'nde, Tiyatro Günü Bildirisi'nin aynı zamanda her ülkenin bir de kendi tiyatro adamı tarafından verilmesinin önerisini Haldun Taner ile birlikte yaptık. Bu öneri karara bağlandı; şimdi her ülke, evrensel bildiri dışında, bir de kendi tiyatro bildirisini yayımlamakta.

Yurtdışı deneyimim ve tanıdığım kişilikler bir hayli. Bunları fırsat bulduğumda yazmayı düşündüğüm anılarımda etraflıca ele almayı düşünüyorum.

— *Telif yapıtlarınız üstüne ne söylemek istersiniz? Bölümleme ve sınıflandırma gerekli belki, çünkü çok çeşitli konularda yazıyorsunuz. Bu müthiş üretim nasıl bir çalışma düzeni içinde gerçekleşiyor? En önemsedığınız ve yararlı bulduğunuz yayınlarınız...*

— Ben okudukça, araştırdıkça ve yazdıkça yaşıyorum. Bunun dışındaki dünya bana çok tekdüze ve renksiz geliyor. Huyum ge-

reği bir işe başladım mı, bitirmeden huzurum olmaz. Yarına bir çalışmam oldu mu mutlu oluyorum. Üstelik çok da sabırlıyım. Bunu da eğitimci olarak yılların birikimi ile öğrendim. Kişinin kendi evladına göstermesi gereken sabır ve hoşgörü aynen öğrenciye de gösterilmelidir. Bunlar bana bir uzay bakışı getirdi. Uçsuz bucaksız uzaydan baktınız mı, bir topluluğa başı bile olmayan dünyamızın bir yerindeki kavgalar, şiddet ve öldürüler bana hem çok acı hem de gülünç geliyor. Bu kibrit kutuları içinde yaşayan mikrokozmozların bu hayattan bekledikleri bir şey yok mu? Niçin dünyaya gelmişler? Bu kadar güzel bir dünyanın, bu kadar şahane bir yaşamın onlara sunulmuş olduğunun farkında değiller mi, diye düşünüyorum. O zaman içimde daha fazla bir çalışma dürtüsü ve isteği oluşuyor. Kısacası, benim için çalışmaktan, hele sevdiğim bir alanda çalışmaktan daha heyecanlandırarak ve mutlu edecek bir şey yok!

Telif yayınlarım da çevirilerim de genellikle tiyatro alanındadır. Tarihe olan merakım yüzünden bir de kültür tarihiyle ilgili kitaplarım var. Bu kitaplarımın bir bölümü öğrenciler, diğer bir bölümü de tiyatro ile ilgilenen amatörler için yazılmıştır. En çok satılan ve tükenen kitaplarım iki ciltlik *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, iki ciltlik *Oyunculuk Tarihi*, *Sahne Bilgisi*, *Dram Sanatı*, *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, *Oyun-Çocuk-Tiyatro*, IV. *Mehmet'in Edirne Şenliği*, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, *Kültür Tarihimizden Manzaralar*, *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması* gibi kitaplarımdır. Ama birçokları da tükendi. Çevirilerim içinden en çok Shakespeare'den çevirdiklerim satıldı ve satılıyor. Ayrıca, sadece üçü bilinen on iki de tiyatro oyunum var

— *Nasıl bir 'tiyatro'lu aile yaşamı? Eşiniz Prof. Dr. Hülya Nutku, kızlarınız Elif ve Zeynep ile paylaştıklarınız...*

— Ailecek tiyatronun içindeyiz, iki kızım da Devlet Tiyatrosu sanatçısı. Büyük kızım Elif Bursa Devlet Tiyatrosu'nda, küçük kızım Zeynep Erzurum Devlet Tiyatrosu'nda, şu anda doktorasını yapıyor. Eşim Prof. Dr. Hülya Nutku, kurmuş olduğum Dokuz Ey-

lül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Anasanat Dalı başkanı. Özellikle dramaturgi ve oyun, senaryo, reklam yazarlığı konusunda çok başarılı. Hepimizin tiyatrocu olmamız bizi birbirimize daha sıkı sıkıya bağlıyor.

Bir tiyatro ailesi olarak, değerlerin içinin boşaltıldığı günümüz toplumunda, bilim ve sanat insanları sorumluluğuyla yazdıklarımızın ve gerçekleştirdiklerimizin her zaman arkasında durduk. Kirlenmiş bir dünyada, şiddet, vurgun, soygun, kapkaç ve köşe dönme dünyasında, sahnede estetik olanı yakalama çabasıyla, eğitmenler olarak, verdiğimiz estetik hizmet kadar, yarına yetiştirdiğimiz insanların, sanatçıların bu dünyanın güzelleşmesi için çalışmaları hepimiz için birer övünç kaynağı oluyor; bunu bilmek birer hoca olarak Hülya'nın ve benim umutvar olmamı sağlıyor. Her gün tarafımıza gelen elektronik postalarla Türkiye'nin birçok yerinde filizlenen amatör tiyatrolara, belediye tiyatrolarına ulaşarak yardımcı olmaya çalışmak bizi umutlandırıyor. Yine de doğrunun ve güzelin peşinde olanların azalmadığını düşünüyoruz.

— *Anılarınızı ve duygularınızı benimle paylaştığınız için çok teşekkür ederim.*

SONDEYİŞ YERİNE...

2008'de başladığım bu çalışmayı sürdürürken önüme çıkan en büyük engel, tamamlandığını düşündüğüm bir bölümün, yeni üretimler ya da gelişmeler ortaya çıktıkça 'güncel'in gerisinde kalması, bu yüzden, yazılmış bölümlerin hiç durmaksızın yeniden ele alınma zorunluluğunun ortaya çıkmasıydı. Oysa, kitabın başlığıyla da anlatmak istediğim gibi, tiyatromuzun devingen süreci içinde bir 'mola' verip, bir 'ara değerlendirme' yapmaktı amaç. Bu nedenle, artık noktayı koymalıyım.

Peki, bu kitabın biriktirdiklerinden çıkan sonuç umuda açılıyor mu? Ya da 'mola'dan sonra sürece yolculuk keyifli mi olacak? Yanıtlaması zor sorular...

Cumhuriyet ilkeleri doğrultusunda amaçlanan tiyatro hareketinin epeyce gerisinde kaldığımız bir gerçek. Türk tiyatrosu 2000'li yıllarda dünya tiyatrosuyla buluşmaya yeterince hazır değilse, bunun temelinde, her alanda olduğu gibi yaratıcılık alanında da 'sorgulama' ve 'yenilenme' olgularına kapalı oluşumuz yatıyor. Batı'nın, 'değişim'i sağlayan 'sorgulama' alışkanlığı kültürümüzde yerleşemediği için, tiyatromuzun içerdiği kültürel kimliğin, çağdaş dünya kültürüne akıtılmasına olanak sağlayacak sanatsal verilere sahip olsak da, gerekli dönüşümü gerçekleştiremiyoruz. 'Yaratıcılık' bağlamında 'üretken' değil 'tüketici'yiz. **Belirli bir düzeyi yakalamakla yetinen, o düzey yükseltilmezse zaman içinde geri gidileceğini göremeyen bir toplumuz.** Yarattığımız sanatsal değer'in 'beğenildiğini' gördüğümüzde, bu 'değer'i işleyip yeni değerlere taşımak yerine, 'bilinen'i

‘yineleme’yi, zor olandan kaçıp ‘kolay’ olana sarılmayı yeğliyoruz. Bir zamanlar ‘sıradışı’ olanı kısa sürede ‘sıradanlaştırma’da üstümüze yok.

Tiyatro bağlamında çıkış yolumuz var mı? Tiyatro sanatçıları, yazarları, eğitmenleri ve tiyatro kurumları olarak, görevimizin gü-nü kurtarmak ya da eldekiyle yetinmek değil, sanatsal duyarlığımı-zı, bilgi ve birikimimizi, daha zekice, daha hünerli, daha incelikli, daha yenilikçi, daha vurucu olanı yakalama adına kullanmak oldu-ğunun bilincine varmamız gerekli. Sürekli bir ‘arayış’ı ve bu yön-de emek harca-yışı bir yaşam biçimine dönüştürmemiz... ‘Gelişme’nin tek anahtarı budur kanımca.

Kısacası, tiyatromuzda ‘başlangıç’ın ‘sonu’na ulaşmış durum-dayız. Türkiye, coğrafya koşullarının sağladığı, Doğu ile Batı arasında ‘köprü’ olma şansını tiyatro bağlamında tam anlamıyla değerlen-dirememiştir. Doğu’yla paylaştığımız kukla ve gölge oyunu gele-nekleri, İslam dünyasının Meddah ve Taziye türleri bağlamındaki anlatım biçimleri, Akdeniz ülkeleriyle ortak duyarlılığımızın ürünü olan –Avrupa’da commedia dell’Arte, Türkiye’de ortaoyununda yan-sıyan– coşku, mimik ve jestlerdeki neşeli abartıma özelliklerimiz, bü-tün bu öğelerin kültürümüz içinde yüzyıllardır bulunmasına karşın, bir türlü gelişmiş Batı tiyatrosunun gelişmiş anlatım teknikleriyle bu-luşturulamamış, Türk toplumuna özgü bir kültür görüntüsü olarak sunulamamıştır. Doğu kültürünün, ‘birey’i hep uçsuz bucaksız bir denizdeki su damlacığına indirgeyen toplum-din-gelenek anlayışı, yüzyıllar boyunca benliğimizde öyle bir zırh oluşturmuş ki, batılı özel-liklerimiz bu zırhlı bir türlü delememiş. Kaldı ki Batı düşüncesini be-nimsememiz politik güçlerce de engellenmiş, ‘demokrasi’ süreçle-ri sık sık kesintiye uğratılmış, Türk insanının, gündelik yaşamında ‘demokrasi’ anlayışını içine sindirmesi bilinçli olarak engellenmiş-tir. ‘Demokrasi’ birikiminden yoksun kalan ‘kültür’, sık sık değişen siyasal erkin istemi doğrultusunda, sonsuz zikzaklar oluşturan bir

çizgiye tutsak edilmiştir. Sonuç olarak da Türk kültürü, 20. yüzyılın ikinci yarısında, politik-ekonomik nedenlerle, Batı ile Doğu'nun buluştuğu 'sıradan kitle kültürü' ortak paydasında donup kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır.

Çağdaş uygarlığı yaşayan toplumlar, vardıkları düzeyi, bilim adamlarının, düşünürlerin ve sanatçıların, gerçeği ve doğruyu arama yolunda verdikleri savaşıma borçludurlar. Bu alanlarda varılan aşamalar, kısıtlamalara karşı çıkılabilmesi sonucunda gerçekleşmiştir. Temel hedeflerinden biri çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak olan toplumlarda bilim ve sanat bağlamında düşünme ve uygulama özgürlüğünün öncelikle güvence altına alınması gerekir. Tiyatronun, Türk insanının kimliğini sorgulamada, Türk insanının kültürünü araştırmada ve geliştirmede belirleyici bir olgu konumuna ulaştırılamamasında temel etkenlerden biri, demokrasinin bir türlü kurumsallaştırılamayışı, buna bağlı olarak da, sağlam, geçerli ve tutarlı bir kültür politikasının temelini oluşturacak 'ilkeler'in benimsenmemiş olmasıdır. Türk tiyatrosu, çağdaş dünya karşısında doyurucu bir 'kimlik' edinememişse, bunun nedenini tiyatronun bir 'çoğunluk sanatı' olarak gelişememiş olmasında aramak gerekir. 20. yüzyılın son derece gelişmiş, karmaşık politik-ekonomik-toplumsal mekanizmaları içinde, tiyatronun bir çoğunluk sanatı olabilmesinin önkoşulu da, gerçek anlamda 'çoğunluğu' temsil eden bir demokrasi anlayışının benimsenmesidir.

Öte yandan, tiyatro sanatının artık gününü doldurduğunu, bizim tiyatromuzun da doğru dürüst gelişmeden durağanlaştığını ve ölmeye yattığını düşünenler var. Yaptığım tüm olumsuz belirlemelere karşın, bu tür düşünceleri paylaşmıyorum.

Her şeyden önce, Türkiye'nin büyük ve güçlü bir ülke olduğuna inananlardanım. Tiyatromuz, karşısına çıkartılan pek çok engelle karşın, çeşitli iniş ve çıkışlarla da olsa, gelişimini tamamlama çabasını sürdürmektedir. Onca emekle bunca yıl içinde oluşmuş bi-

rikimin hiçbir güç tarafından yok edilemeyeceği bilinmelidir. Coğrafyası geniş, kültür zenginlikleri tiyatroyu besleyecek düzeyde çeşitli olan, doğru atılımlar yapılırsa genç insanların yaratıcı enerjisiyle donanabilecek toprakların insanlarıyız. Gücümüze güvenmeliyiz.

Dahası, resmin içerdiği güzellikleri de görmezden gelemeyiz. Uluslararası arenada ünlü yıldızlarla yarışabilecek düzeyde yetenekli ve iyi yetişmiş, genç, yaşlı, orta kuşaktan oyuncularımız var. El yordamıyla tiyatro yapanların yerini, gitgide, tiyatroda neyin, nasıl yapılacağını öğrenmiş insanlar alıyor. Tiyatro eğitiminin bütün eksiklerine karşın, oyuncuların bedenlerini kullanmayı eskiye oranla daha iyi öğrendikleri görülüyor. Genç kuşaktan dekor ve giysi tasarımcılarının, tiyatro müzikçilerinin ürünleri yaygınlaşıyor. Sayıları çok olmasa da, övünebileceğimiz oyun yazarlarımız var. Kimi zaman, uluslararası arenada da kendimizi gösterebiliyoruz.

Öte yandan, Devlet Tiyatroları'nın, vakıfların ve belediyelerin düzenlemeyi üstlendiği ulusal ve uluslararası tiyatro şenliklerindeki artış ve süreklilik, tiyatromuzun hem uluslararası bağlamda ilişkiler geliştirdiğini, hem de şenliklerin yer aldığı kentlerde daha çok ve farklı kesimlerden seyirciyle kaynaşma fırsatları yakaladığını gösteriyor. Tiyatroyu çocuklarla buluşturma yolunda ortaya konan etkinlikler ve düzenlenen şenlikler, okul tiyatrosu potansiyelinin değerlendirilmesi için ortaya konan çabalar da olumlu görüntüler sergilemektedir. Devlet Tiyatroları'nın, belediyelere bağlı tiyatroların ve özel tiyatroların işleyişi ile ilgili eksikliklerin giderilmesi yolunda yapılabilecek yasal düzenlemeler ise yıllardır olduğu gibi, yine tartışma gündemindedir.

Yaşayacağız ve göreceğiz... Öyleyse, yola devam!

14 Şubat 2011, Ankara

KAYNAKÇA

- AKARSU, Günay (1994) *Eleştirmen Gözüyle. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi II*, (Der. Esen Çamurdan) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ALPÖGE, Atila (2009) *Hayat Ağacında Tavus Kuşları*, İstanbul: Mitos Boyut.
- AND, Metin (1982a) *Ataç Tiyatroda*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- AND, Metin (1983) *Atatürk ve Tiyatro*, Ankara: Devlet Tiyatroları Eğitim Yayınları.
- AND, Metin (1992-94) *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- AND, Metin (1977) *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- AND, Metin (1973a) *Elli Yılın TÜRK TİYATROSU*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- AND, Metin (1982b) *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- AND, Metin (1973b) *Tiyatro Kılavuzu*, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- AND, Metin (1989) *Türkiye'de İtalyan Sahnesi – İtalyan Sahnesinde Türkiye*, İstanbul: Metis Yayınları.
- AND, Metin (1970) *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ATAÇ, Nurullah (1994) *Eleştirmen Gözüyle. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi I*, (Der. Esen Çamurdan) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

- AY, Lütfi (1969) 'Yirmi Yılın Bilançosu' *Devlet Tiyatrosu Dergisi*, sayı 47.
- BALAY, Metin (1995) *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, İstanbul: Mitos-Boyut.
- BENK, Adnan (1994) *Eleştirmen Gözüyle: Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi I*, (Der. Esen Çamurdan) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BRUSTEIN, Robert (1987) *Who Needs Theatre*, New York: The Atlantic Monthly Press.
- CEVDET KUDRET (1975) *Ortaoyunu II*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- ÇALIŞLAR, Aziz (1992) *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, İstanbul: Mitos-Boyut.
- ERKAL, Genco (2008) 'Dostlar Tiyatrosu'nun Belgesel Yolculuğu' *Belgesel Sinema 2008*, İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yay., 158-166.
- ERTUĞRUL, Muhsin (1975) *İnsan ve Tiyatro Üzerine Gördüklerim*, İstanbul: Yankı Yayınları.
- ERTUĞRUL, Muhsin (1994) *Eleştirmen Gözüyle. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi I*, (Der. Esen Çamurdan) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları
- ESATOĞLU, Mehmet (1999) 'Şenliklerden Bize Neler Kaldı?' *Mimesis*, sayı 7, 429-440.
- GÖKPINAR, Kani Mutlugün (1999) *ODTÜ Barakalar Devri*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- GÜÇBİLMEZ, Beliz (2006) *Zaman, Zemin, Zuhur*, Ankara: Deniz Yayınevi.
- GÜNTEKİN, Reşat Nuri (1976) 'Netice Nedir?' *Tiyatro ile İlgili Makaleler*, (Haz. Kemal Yavuz) Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 454-459)
- GÜNTEKİN, Reşat Nuri (1976) 'Tenkidlerden Ne Bekliyoruz 2' *Tiyatro ile İlgili Makaleler*, (Haz. Kemal Yavuz) Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 308-312.
- GÜREL, Hakan (1999) 'Amatör Tiyatro' *Mimesis*, sayı 7, Nisan 1999, 411-428.

- GÜRÜN, Dikmen (1978) 'Türkiye'de Tiyatro Eleştirisi (1950-1975)' Yayınlanmamış Doktora Tezi. AÜ DTCF.
- GÜRÜN, Dikmen (1999) 'Sevda Şener: Sakin Bir Liman' *Tiyatro...Tiyatro*, Sayı 93-4, 20.
- GÜRÜN, Dikmen (2010) 'Üniversiteler Tiyatroda Buluştu' *Cumhuriyet* (18 Mayıs).
- HİKMET ŞEVKİ (1994) *Eleştirmen Gözüyle: Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi I*, (Der. Esen Çamurdan) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KARADAĞ, Nurhan (1998) *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KONGAR, Emre (1986) 'Turkey's Cultural Transformation' *The Transformation of Turkish Culture*, (Derleyen: Günsel Renda – C. Bax Kor-tepeter) Princeton: The Kingston Press, Inc., 19-68.
- KONUR, Tahsin (2001) *Devlet – Tiyatro İlişkisi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Mimesis*, Sayı 7, Nisan 1999, 441-510.
- Mimesis* Sayı 14, Mayıs 2008, 399-421.
- MUNGAN, Murathan (1999) 'Bende Kalan Resminiz' *Tiyatro...Tiyatro*, Sayı 1993-4, 26-27.
- NÂZİM HİKMET, (1969) 'Oyunlarım Üstüne', *Ant Dergisi*, Haziran, 127-129.
- NUTKU, Özdemir (1969) *Darülbedayi'nin Elli Yılı*, Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (1995) *Oyunculuk Tarihi*, İstanbul: YKY.
- ÖNERTOY, Olcay (1980) *Edebiyatımızda Eleştiri: Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri*, Ankara:AÜ, DTCF Yayınları.
- PISCATOR, Erwin (1985) *Politik Tiyatro*, İstanbul: Metis Yayınları.
- SELVİ, Seçkin (1994) *Eleştirmen Gözüyle: Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi II*, (Der. Esen Çamurdan) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

- SEVİNÇLİ, Efdal (1994) "1923-1930: 'Türk Tiyatrosu'nda Oyun Eleştirisinin Tarihi Üstüne Notlar' *Eleştirmen Gözüyle: Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi I*, (Der. Esen Çamurdan) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, XXIII- XXVII.
- SEVİNÇLİ, Efdal (1994) '1940-1960 Yılları Arasında Türk Tiyatrosunda Eleştiri' *Eleştirmen Gözüyle: Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi, I*. (Der. Esen Çamurdan) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, 142-143.
- ŞAKİROĞLU, Mahmut (1993) *Prof. Dr. Metin And Bibliyografyası*, (1. basım) Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- ŞENER, Sevda (1972) *Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda İnsan*, Ankara: AÜ DTCF Yayınları.
- ŞENER, Sevda (1974) 'Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı' *Cumhuriyet'in 50 Yıldönümünü Anma Kitabı*, Ankara: AÜ DTCF Yay., 147-170)
- ŞENER, Sevda (2007) *Oyunlar ve Gerçekler*, Ankara: Dost Yayınevi.
- ŞENER, Sevda (1999) *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ŞENER, Sevda (1963) *Musahipzade Celal ve Tiyatrosu*, Ankara: AÜ DTCF Yayınları.
- SENSOY, Ferhan (2000) *Haldun Taner Kabare*, Ankara: Bilgi Yayınevi
- TANER, Haldun (1984) *Renk (Milliyet'in İkinci Gazetesi)*, 26 Mart).
- TANER, Haldun (1971) *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, (Keşanlı Ali Destanı ile birlikte)* Ankara: Bilgi Yayınevi.
- TEKMEN, Sıtkı (1998) *41 Yılın Tarihi: (Ankara Deneme Sahnesi 1956-1997)*, Ankara: ADS Yayınları.
- TUNCEL, Bedreddin (1994) *Eleştirmen Gözüyle: Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi I*, (Der. Esen Çamurdan) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- YÜKSEL, Ayşegül (1990) 'Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri' Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Cilt XXXIII, Sayı 1-2, 557-569.

- YÜKSEL, Ayşegül (2005a) 'Bağırıp Bağırıp Susarlar mı?' *Cumhuriyet*, (13 Eylül)
- YÜKSEL, Ayşegül (1998a) 'Brecht ve Dostlar Tiyatrosu', *Yosma*, Oyun broşürü, 1998, 3-7.
- YÜKSEL, Ayşegül (2008) 'Bursa'da Tiyatro Zamanı' *50 Altın Yıl: AVP Bursa Devlet Tiyatrosu*, Bursa: Devlet Tiyatroları Yay., 25-26.
- YÜKSEL, Ayşegül (1977) 'Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nde Uyanmak Yasak', *Özgür İnsan*, (Mayıs 1977), Sayı 43, s. 54-61.
- YÜKSEL, Ayşegül. (1983) 'Devlet Tiyatroları'nda 34 Yıl, 6 Ayrı Dönem', *Gösteri*, (Mayıs, sayı 30, 16-27)
- YÜKSEL, Ayşegül (2003) 'Devlet Tiyatroları'nda Sıkıntı', *Cumhuriyet*, (11 Mart)
- YÜKSEL, Ayşegül (1998b) 'Devlet Tiyatrolarında Yeni Dönem', *Cumhuriyet*, (8 Eylül)
- YÜKSEL, Ayşegül (1989) 'Dostlar Tiyatrosunun 20 Yılına Merhaba', *Dostlar Tiyatrosu 20. Yıl*, (özel basım, MAS Matbaası)
- YÜKSEL, Ayşegül (2005b) 'DT Boz/Yap'a Gelir mi?', *Cumhuriyet*, (27 Eylül)
- YÜKSEL, Ayşegül (1986) *Haldun Taner Tiyatrosu*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- YÜKSEL, Ayşegül (2000a) 'Herkes Haddini Bildirmek Üstüne', *Cumhuriyet*, (6 Haziran)
- YÜKSEL, Ayşegül (2007a) 'Küçük Tiyatro ile Yaşamak/Yaşlanmak', *60. Yılında Küçük Tiyatro ve Köşebaşı*, Ankara: Devlet Tiyatroları Yayınları, 79-81)
- YÜKSEL, Ayşegül (1997) 'Kültür Yangınına Körükle Gitmek', *Cumhuriyet*, (22 Temmuz)
- YÜKSEL, Ayşegül (2007b) 'Metin And ile Parantez İçlerinde Gezinen Bir Söyleşi', *Dünya*, 16. Fuar Özel Kitap Eki, 26 Ekim, s. 12)
- YÜKSEL, Ayşegül (2010) 'Oyunculuk Sanatını İnceliklerle Donatmış Bir Usta: Cüneyt Gökçer', *Sahne*, (Ocak-Şubat 2010) 13-14.

- YÜKSEL, Ayşegül (2000b) *Sahneden İzdüşümler*, İstanbul: Mitoş-Boyut.
- YÜKSEL, Ayşegül (1996) 'Siyaset-futbol-magazin Üçgeninde Kısıtlanmış Tiyatromuz' *Cumhuriyet* (24 Aralık)
- YÜKSEL, Ayşegül (1999a) 'Tiyatro-Devlet İlişkisinde Kargaşa', *Cumhuriyet*, (28 Aralık)
- YÜKSEL, Ayşegül (1999b) 'Tiyatro Devletin mi Halkın mı?', *Cumhuriyet*, (5 Ekim)
- YÜKSEL, Ayşegül (2001) 'Tiyatroda Hem Nefer Hem Kurmay', *Cumhuriyet*, (9 Ocak)
- YÜKSEL, Ayşegül. (1999c) 'Tiyatroya Geçit Vermemek', *Cumhuriyet*, (15 Haziran)
- YÜKSEL, Ayşegül (2007b) 'Tiyatromuzun Evliya Çelebi'si', *Metin And'a Armağan*, (Hazırlayan M. Sabri Koz) İstanbul: Metgraf Matbaası, 60-65.
- YÜKSEL, Ayşegül (2000c) 'Yaşamın Gerçeği Tiyatroya Karşı', *Cumhuriyet*, (28 Aralık)

AD DİZİNİ

- A-**
- A History of Theatre and
Popular Entertainment in
Turkey 245**
- Arthur Miller 191
- Abdülcanbaz* 121, 169
- Abdülhamid 254, 263
- Abdullah Cabaluz 194
- Açık Aile* 135
- Açık Denizde* 194
- Adalet Ağaoğlu 68, 74, 79, 162,
240
- Adem Atar 76, 187
- Aden Tolay 191
- Adnan Benk 206
- Aeskilos 16, 92
- Afife Jale 37
- Agop Ayvaz 214, 256
- Ağrı Dağı Efsanesi* 169
- Ahmet Fehim 28, 259
- Ahmet Gülhan 70, 96
- Ahmet Günkut 232
- Ahmet Kutsi Tecer 31, 59, 61,
129, 238
- Ahmet Levendoğlu 122
- Ahmet Muhip Dranas 62
- Ahmet Oktay 267, 271-272
- Ahmet Önel 192
- Ahmet Vefik Paşa 29, 95, 133-
135, 155
- Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu
133-135
- Aida* 129
- Akademi 224
- Akasya Durağı* 31
- Akbaba ve Çocuk* 113
- Akdamar Çocuk ve Gençlik
Tiyatro Şenliği 151
- Akdamar Çocuk ve Gençlik
Tiyatroları Şenliği 151, 182
- Akın* 59, 121, 166
- Akrep* 79, 164-165
- Aksak İstanbul Hikâyeleri* 100
- Aladağlı Mıho* 73, 164-165, 232
- Alain Decaux 107, 170
- Albert Camus 185
- Alexandre Dumas fils 255
- Alfred Jarry 171
- Ali Berktaş 83, 112, 164
- Ali Bey 27, 186

- Ali Erkazan 166
- Ali Poyrazoğlu 32, 99-100, 158
- Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu 99, 158
- Alpagut Olayı* 73, 109, 170
- Altan Erkekli 81, 166, 261
- Altındağ Tiyatrosu 138
- Amatör Tiyatro Çevresi 181
- Ana* 106, 121, 133, 164-166, 185, 192, 245, 257, 263
- Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı 34
- Analık Davası* 121, 171
- Anatevka* 139, 141-142
- Andre Antoine 259
- Angelo Beolco 93
- Ani İpekkaya 189, 190
- Ankara 5, 9, 12, 32-33, 38, 40, 43, 48, 51, 71, 75-76, 108, 110-111, 120, 123, 129-131, 133, 134, 138, 141, 144, 147, 151, 157, 160, 163-168, 179-185, 201, 204, 212, 214, 219-220, 222, 231-233, 237, 251, 257, 265, 267-271, 274, 276, 286-291
- Ankara Çocuk Tiyatrosu (AÇT) 165
- Ankara Deneme Sahnesi (ADS) 5, 9, 32-33, 71, 180, 182, 185, 290
- Ankara Ekin Tiyatrosu 111
- Ankara Halk Tiyatrosu 75, 111, 166
- Ankara Küçük Hanımlar Küçük Beyler Çocuk Oyunları Festivali 151
- Ankara Meydan Sahnesi 157
- Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) 5, 9, 44, 52, 105, 110-112, 128, 130, 157-158, 163-168, 171-173, 191, 212, 232
- Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu 257
- Ankara Üniversitesi (DTCF) Tiyatro Bölümü 33, 76, 231
- Ankara Üniversitesi Tiyatro Derneği 179
- Antalya DT 147
- Anthony Newley 171
- Antigone 253
- Antik Yunan 16-17, 92, 202, 290
- Antonius ve Kleopatra* 192
- Aram Gümüşyan 189
- Arena Tiyatrosu 157, 168
- Ariel Dorfman 164
- Arif Erkin 44, 121, 169, 172, 189-190
- Aristofanes 16
- Arto Berberyan 190
- Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* 127, 168
- Arzu Tramvayı* 162

Asaf Çiyiltepe 40, 163, 165-166,
267
Ashura 85
Asis 187
Asiye Nasıl Kurtulur 72, 120-
121, 170, 172
*Aşkıımız Aksaray'ın En Büyük
Yangını* 31
Aslan Asker Şvayk 168, 171
Ataol Behramoğlu 77, 81, 164
Atatürk 18-21, 38, 42, 79-80,
109, 183, 220, 276, 287
Atatürk Kültür Merkezi 109
Atatürk Oyunları 79
Atçalı Kel Mehmet 67
Atilla Sav 210, 213
Atilla Alpöge 170-171
Atilla Özdemiroğlu 122-123
Attilâ İlhan 267, 271
ATUK (Amatör Tiyatrolar
Üretim Kooperatifi) 181
Avni Dökmeci 270-271
Avni Yalçın 172
Avrupa Üniversiteleri Tiyatro
Şenliği 182
Ay Carmela 165
Ay Masal Vay Masal 192
Ay Tedirginliği 78, 83
Ayak Bacak Fabrikası 66, 164-
166, 209
Ayak Parmakları 186
Ayakta Durmak İstiyorum 68

Ayberk Çölok 166, 267
Aydın Arıt 69
Aydın Engin 71
Aydınlanma Çağı 18
Ayla Algan 40, 108, 172
Ayla Alpöge Ödekan 189
Ayla-Beklan Algan 33
Aymazoğlu ve Kundakçılar 171
Aynaroz Kadısı 58
Ayrılık 79, 96
Ayşe Bayramoğlu 84
Ayşe Emel Mesci 248, 253
Ayşe Selen 85
Ayşın Candan 213
Ayten Gökçer 120, 122
Ayton Sert 172
Azdak 171
Aziz Çalışlar 106
Aziz Nesin 63, 68-69, 73, 76-77,
81, 87, 120-121, 147, 162,
173, 267
Aziz Nesin Sahnesi 147
Azizname 121, 169

-B-

Babil'e Bir Melek İniyor 193
Babür Nutku 265, 270
Bağdat Hatun 67, 139
Bağla Şu İşi 159
Bahar Noktası 192
Balaban Ağa 59
Balkon 131, 193

- Bana Bir Şıhlar Oluyor* 84, 98
Basamak 59 160
Başar Sabuncu 65, 68, 75, 122, 170, 186
Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi 287
Bay Hiç ve Sonsuzluk Kitabevi 69
Bay Puntila ve Uşağı Matti 171-172
Bedia Muvahhit 37, 119
Bedrettin Tuncel 207, 238, 274
Behçet Necatigil 69, 267
Behiç Ak 78, 83, 87, 170
Beki Haleva 215
Bekir Çiftçi 267, 271
Beklan Algan 33-34, 40, 107
Beliz Güçbilmez 28, 84-85, 215
Ben Anadolu 77, 163
Ben, Bertolt Brecht 121, 171-172
Benerci Kendini Niçin Öldürdü 187
Benim Meskenim Dağlardır 83, 112, 164
Berkun Oya 84
Berliner Ensemble 94, 96
Berna Laçın 163
Beşinci Tiyatro 138
555 K 76
Bilgesu Erenus 33, 68, 73-76, 164, 170, 186
Bilkent Üniversitesi 241, 257
Bina 79, 129
Binali ile Temir 187
1961 Anayasası 64
Bir Adam Yaratmak 59-60
Bir Ceza Avukatının Anıları 76, 111, 164-165
Bir Delinin Hatıra Defteri 164-165, 168, 172
Bir Demet Tiyatro 81, 99
Bir Garip Orhan Veli 77, 162
Bir Kadın Bir Erkek Vardı 76
Bir Kavuk Devrildi 59
Bir Mahalle ki 31
Bir Ölü Evi 59
Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi 73
Bir Şehnaz Oyun 30, 76, 120, 128, 164
Bir Ses Bin Nefes Konya Uluslararası Tiyatro Festivali 151
Bir Zamanlar Memleketin Birinde 76
Biraz Gelir misiniz? 63
Birim Tiyatro Atölye Sahnesi 147
I. Elizabeth 41
Birkan Özdemir 190
Birtakım Azizlikler 81, 169
Bizim Tiyatro 91, 96-97, 112
BKM Oyuncuları 81
Boğaçhan Sözmen 136
Boğaziçi Amatör Tiyatrolar Şenliği 181, 182

Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları
(BÜO) 181
Bozkır Dirliği 186
Bozkurt Kuruç 146-147
Bozuk Düzen 68
Bölge Tiyatroları yasa tasarısı 43,
221
Brecht 44, 69, 77, 93-94, 96,
119-121, 127, 162, 164, 166,
169, 171-173, 185, 191-192,
194, 208, 261-262, 280, 291
Brecht Kabare 121, 171-172
Brendan Behan 163
Brooklyn Köprüsü 191
Bu Şehr-i İstanbul ki 62, 70, 95
Bu Zamlar Bana Karşı 164
Bulunmaz 214
Buluşma 123, 171-172
Bulvar 40, 44, 95, 120, 128, 157
Burhan Arpad 205
Bursa Devlet Tiyatrosu 9, 133-
135, 137, 280, 291
Buruk Ezgi 170
Bülent Acar 192-194
Bülent Emin Yarar 172
Bülent Erkmén 85
Bülent Göksel 190
Bülent Şakrak 163
Bürokratlar 75, 111, 128, 274
Büyük Romulus 193
Büyük Tiyatro 94, 129, 132-133,
140, 249

-C-Ç-

Cahit Atay 66, 68, 164, 270
Cahit Irgat 156
Cahit Sıtkı Tarancı 267
Cahit Talas 245
Cam Bardaklar Kırılсын 76
Can Gürzap 219
Can Yücel 108, 169, 173, 209,
267
Canlar Tiyatrosu 112
Canlı Maymun Lokantası 168, 191
Carrar Ana'nın Silahları 185, 192
Cem İdiz 123, 166
Cem Kenar 85, 100
Cemal Reşit Rey 30, 59, 119, 120
Cemal Sahir 118
Cenan Akın 121
Cengiz Han'ın Bisikleti 63
Cennet Mahallesi 31
Centres Dramatiques Nationaux
43, 221
Cevat Çapan 210-211, 231
Cevat Fehmi Başkut 61, 63, 132
Cevat Memduh Altar 132, 144
Cevdet Kudret 59, 94-95, 258,
288
Cevza Şipal 172
Cezmi Baskın 166
Cihan Ünal 139, 219
Cimri 183
Civan Canova 78, 83
Clarence Darrow 114
Coelho 170

commedia dell'Arte 93, 98, 284

Coşkun Büktel 78

Coşkun Irmak 78, 83

**Culture, Performance and
Communication in Turkey**
250

Cuma Boynukara 78, 84, 112,
160

Cumhuriyet dönemi 5, 10, 18,
21, 30, 35, 38, 57-58, 61, 64,
67, 85, 95, 133, 203, 211,
220, 236, 240, 246, 287-290

Cumhuriyet Dönemi Türk
Tiyatrosu 38, 220, 240, 246,
287-290

Cumhuriyet Gençler Mahfeli
179

Cumhuriyet Kızı 75

Cumhuriyet Opereti 119

**Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk
Tiyatrosu** 11, 83, 235

Cüneyt Çalışkur 219

Cüneyt Gökçer 120, 138-142,
144, 205, 291

Cyrano de Bergerac 142, 162

**Çağdaş Türk Tiyatrosunda
Ahlak, Ekonomi, Kültür
Sorunları** 235

**Çağdaş Türk Tiyatrosunda
İnsan** 28, 85, 235

Çarliston 59

Çehov 142, 162, 190, 194

Çetin Altan 63

Çetin İpekkaya 189-190

Çetin Öner 166

Çiçek Taksi 31

Çiçu 68, 162

Çiğdem Selışık 163, 190

Çil Horoz 66

Çığ 63

Çıkmaz Sokak 76, 81

Çok Geç Olmadan 78, 160

Çok Tuhaf Soruşturma 79

Çok Uzak Fazla Yakın 79

Çöplük 49, 78

Çürük Elma 188

-D-

Dağ Yolunda 190

Damdaki Kemancı 120, 139,
141-142

Darülbedayi 37, 58, 156, 204,
209, 220-221, 238, 262, 270,
289

Darülbedayi'nin Elli Yılı 220,
262, 289

David W. Rinsels 114

Değirmencinin Kızı 117

Değişim 17, 20, 42, 44, 60, 101,
137, 220, 268, 283

Deli 58, 63, 67, 119, 162

Deli Dolu 119

- Deli İbrahim* 67, 162
- Demet Akbağ 98
- Demet Evgar 163
- Demir Özlü 267
- Deniz Bozer 215
- Deniz Çakır 121
- Deniz Diye Bir Delikanlı* 112, 164
- Deniz Gezmiş 112
- Deniz Türkali 77
- Denizli Uluslararası Amatör
Tiyatro Şenliği 182
- Dersaadet Gazetesi** 204
- Derya Alabora 122
- Derya Baykal 98, 166
- Devekuşu Kabare Tiyatrosu 70,
73, 91, 95-96, 157
- Devlet Konservatuarı 34, 38,
129, 141, 211, 219-220, 222,
224, 238, 241, 291
- Devlet Tiyatroları (DT) 5, 9-10,
46, 48-49, 52, 80, 84, 87,
109, 122-123, 127-128, 131,
134, 137-141, 143-151, 160-
162, 165, 167, 182, 192, 205,
209, 211, 213, 249, 286-287,
291-292
- Devlet Tiyatrosu 9, 38, 40, 43-
44, 108, 112, 120, 123,
128-129, 133-135, 137-139,
142, 156, 179, 184, 190, 205,
208-209, 219-221, 264, 270,
273, 280, 288, 291
- Devr-i Süleyman* 71
- Devrimci Ankara Sanat
Tiyatrosu 110
- Dikmen Gürün 182, 206, 213,
234
- Dikran Çuhacıyan 118
- Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
10, 38, 222, 229, 233, 236,
238, 251, 261, 270, 274, 290
- Dilek Türker 81, 84
- Dimitrof 111
- Diğer Sümer 66, 68-69, 75, 77,
147
- Direkterarası 29, 118, 122, 156,
200
- Diyarbakır DT 146
- Diyonizos 256, 273
- Dobrija'da Düğün* 84, 99
- Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi, Sahne
Sanatları Bölümü 280
- Dolunay Soysert 172
- Domuzlar Körfezi Çıkartması
108
- Don Juan* 142
- Dormen Tiyatrosu 107, 120,
130-131, 157
- Dostlar Tiyatrosu 5, 9, 44, 100,
105, 107-110, 113, 121, 157-
158, 168-173, 212, 288, 291

DOT 85

IV. *Henri* 138

IV. Mehmet'in Edirne Şenliği
280

IV. *Murat* 67, 139, 147

403. *Kilometre* 73, 164

Dram Sanatı 235, 240, 262, 280

Drama at the Crossroads:

Turkish Performing Arts

**Link Past and Present, East
and West** 250

DT Gençlik Birimi 145

DTCF Tiyatro Bölümü 33, 76,
232, 241, 245-246, 257, 261

Durdurun Dünyayı İnecek Var
165, 171

Duvar 164

Duvarların Ötesi 63

Düğün ya da Davul 32

Dünden Bugüne Tiyatro

Düşüncesi 234, 240

Dünya Tiyatro Ansiklopedisi 255

Dünya Tiyatro Eğitimi Enstitüsü

WTTI [World Theatre

Training Institute] 279

Dünya Tiyatro Günü 131, 147

Dünya Tiyatrosu Tarihi 280

Dürrenmatt 192, 193

Düş ve Gerçek 68

Düşmanlar 170

Düşüş 76

-E-

Ebekaya 186

Edith Piaf 122

Eduardo De Filippo 93

Edward Bond 170

Efdal Sevinçli 205

Ege Tiyatrolar Birliği Girişimi
181

Egemen Bostancı 122-123

Ejder Akışık 190

Ekrem Akurgal 273

Ekrem Reşit Rey 119

Ekrem-Cemal Reşit Rey 30, 59

El Kapısı 164

Eleştirmen Gözüyle 215, 287-290

Elif Nutku 280

Eller 266

Emrem Yunus 33

Endüstri Devrimi 18

Engin Cezzar 19, 40, 120, 122,
128, 157, 168

Engin Hepileri 163

Erdal Gülver 191

Erdal Küçükkömürcü 192

Erdal Öz 268

Erdek Şenliği 179, 185, 188, 190

Erdem Akakçe 172

Erdoğan Aytekin 186

Ergin Orbey 108, 143, 164, 166

Ergun (Balcı) 272

Ergun Köknar 189, 190

- Ergun Tosun 271-272
- Ergün Uçucu 166
- Erhan Bener 75, 111
- Erhan Gökçücü 68, 75, 79
- Erkan Yücel 110-111, 166
- Erlangen Uluslararası Tiyatro
Şenliği 261
- Erol Aksoy 164
- Erol Demiröz 166
- Erol Evgin 122
- Erol Günaydın 98, 120
- Erol Kardeseci 183, 187
- Erol Keskin 33
- Erol Toy 67-68, 121
- Ertan Savaşçı 166
- Ertürk Işıkpınar 191
- Erwin Piscator 106
- Erzurum DT 147
- Esen Çamurdan 211, 215, 287-
290
- Eski Fotoğraflar* 69
- Eskici Dükkânı* 164
- Eşber Yağmurdereli 79, 164
- Eşğin Gölgesi* 30, 67, 70
- Ev-Kakofonik Bir Oyun* 100
- Evcilik Oyunu* 68
- Everest My Lord* 75
- Evita* 122
- Evler Evler* 164
- Evliya Çelebi 249, 292
- Ezenler, Ezilenler, Başkaldıranlar*
121
- F-**
- F@ust Sürüm* 3.0 159
- Fadik Kız* 66
- Fakiye Özsoysal Çavuş 215
- Faruk Erem 76, 111, 164
- Faruk Nafiz Çamlıbel 59
- Fasulyeciyan 95, 133-134, 156
- Fay Hattı* 83, 170, 172
- Fazilet Eczanesi* 31, 63, 206
- Fazıl Say 114, 170, 173
- Fehim Paşa Konağı* 30, 72, 128
- Felek Bir Gün Salakken* 81
- Feraizcizade Oda Tiyatrosu 135
- Ferdi Merter 68, 76, 79
- Ferhan Şensoy 31-32, 72, 75, 77,
79, 81, 84, 91, 96-97, 122-
123, 130
- Ferhangi Şeyler* 77, 98
- Ferhat ile Şirin* 19, 62
- Ferit Edgü 267
- Ferit Erkal 169
- Fermanlı Deli Hazretleri* 58
- Fername* 84
- Fevkalasriler* 59
- Fikret Hakan 166
- Fikret Otyam 164
- Fikri Sağlar 147
- Filiz Elmas 215
- Fırtına* 192
- Fortinbras 205
- Forum 106, 257
- Fosforlu Cevriye* 123

- Franca Rame 93, 136
 Fransız Devrimi 18, 108
 Franz Lehar 260, 266
 Funda Özşener 84
 Füsün Akatlı 213
- G-**
- GalataPerform 100
 Galatasaray Tiyatro Kulübü 179
Galile'nin Yaşamı 191
Galileo Galilei 171
 Garajistanbul 85
Gayri Resmi Hurrem 83
 Gazanfer Özcan 95, 157
Gece Postası 257
 Gedikpaşa Tiyatrosu 28, 203
Geleneksel Türk Tiyatrosu 244
Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu 235, 240
 Gen-Ar 91, 95
 Genç Oyuncular 5, 9, 32, 135, 179, 185, 187-190
 Genç Tiyatro 182
 Genco Erkal 9, 32, 44, 77, 81, 105, 108-109, 112-113, 120-121, 163, 166, 168-172, 189-190
 Georg August Üniversitesi Tiyatro Bölümü 262
Gerçek Kavgası 187
Gergedan 193
Geyikler Lanetler 80
Giordano Bruno 79
Gizli Ordu 163
Gizli Oturum 185
Gılgamış 67
Godot'yu Beklerken 127, 163, 165, 194
 Goethe 272
 Gogol 81, 164, 172
 Goldoni 141
 Gorki 164, 166, 170
 Göktaş 214
 Gölge Oyunu 245, 284, 287
 Gölge Ustası 75
 Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu 157
Gösterim Terimleri Sözlüğü 262
Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım 30, 69, 159
Gözü Kara Alaturka 78
 Grant Redford 238, 274
Grev 73, 110, 167
 Gruşa 171
Gül ve Gönül 59
 Güler Ökten 172
 Güllü Agop 28-29, 118, 155, 203, 254
 Gülriz Sururi 19, 119-120, 122, 123, 128, 130, 157, 168
 Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu 19, 120, 122, 128, 157, 168
 Gülşen Karakadioğlu 187, 213, 215

Gültepe Oyunları 66
 Gülüm Pekcan 187
Gün Dönerken 110, 113, 170
 Günay Akarsu 209, 267
 Güner Sümer 68, 162, 165-166,
 266, 271
Güneyli Bayan 164
 Güngör Dilmén 31, 65-67, 71,
 75, 77, 107, 162, 186, 258
Güzel Helen 63
 -H-
Ha Me Ka – Ha He Pe (Ali
 Tahsin) 121
 Hacivat 29, 32, 117, 133, 254
Hair 122
 Hakan Gerçek 163
 Haldun Dormen 40, 119-120,
 122, 130, 157
 Haldun Taner 30-31, 62-63, 66-
 67, 69-70, 72-73, 77, 91,
 95-97, 120, 128, 134, 159,
 206, 211, 238, 258, 270, 279,
 290-291
 Hale Opereti 119
 Halide Pişkin 119
 Halil Ergün 191
 Halil Hamit Paşa 263
 Halit Fahri Ozansoy 59
 Halk Oyuncuları 45, 157
 Halkevleri 38-40, 59, 179, 184,
 220, 289

Halkevleri Talimatnamesi 40
 Halkevleri Tiyatro Çalışmaları
 39, 289
Halkın Ekmeği 194
 Hallworthy Hall 190
 Haluk Bilginer 122-123
 Haluk Işık 79, 83, 111
 Haluk Yüce 192
 Hami Çağdaş 213
Hamlet 142, 162, 192, 205
Hançer 60
 Handan Salta 215
 Handke 193
 Hans Magnus Enzensberger
 108, 170
Haritadan Naklen Yayın 79
 Hartford Üniversitesi Sahne
 Sanatları Bölümü 279
 Hasan Anamur 213-214
 Hasan Erkek 34, 78, 215
 Hasanoğlu 39
 Hasek 171
 Hasibe Kalkan 215
 Haşmet Zeybek 32, 73, 109, 191
Havana Duruşması 108, 113, 170
 Hayali Küçük Ali 94
Hayat Ağacında Tavus Kuşları
 188, 287
 Hayati Asilyazıcı 213
Hayırdır İnşallah 96
 Hayri Bey 263

Hayrullah Efendi 117
Hayvan Fikri Yedi 59
Hazım Körmükçü 119
Heiner Kipphardt 107
Heinz Hilpert 273
Heinz Kindermann 278
Hep Aşk Vardı 81, 163
Her Gün Yeni Baştan 77
Her Şeye Karşın 106
Herkes Kendi Havaında 93
Heyecan Başaran 156
Hidayet Sayın 66, 162
Hikâye-i Mahmut Bedreddin 164
Hikmet Şevki 207, 289
Hisseli Harikalar Kumpanyası 122
Hitler Rejiminin Korku ve
Sefaleti 164
Hizmetçiler 192
Hölderlin 272
Howard Fast 107
Howard Zinn 114, 171
Hücre İnsanı 79
Hülleci 59-60
Hülya Gülşen (Irmak) 131
Hülya Nutku 211, 213, 280
Hurrem Sultan 63, 138
Hüseyin Avni Danyal 135
Hüseyin Rahmi Gürpınar 59
Huysuz İhtiyar 81
Huysuz Virjin 29
Hüzzam 68

-İ-İ-

İl Ruzzante 93
Ionesco 162, 193
Irgat 73, 156, 172, 191
Işık Toprak 166
Işık Yenersu 148
İşıl Özgentürk 77
İbiş 29, 32
İbiş'in Rüyası 29
İçerdekiler 65
İçimdeki Çılgılık 171
İçimizdeki Göçük 187
İdam Mahkûmu 190
İki Çarpı İki 83
İki Kişilik Oyun 68, 85
İkili Oyun 74, 170, 172
İkinci Bahar 31
2. Dünya Savaşı 48, 61
İnadına İnsan 81, 164
İnadına Yaşamak 81, 164
İnsanı Geçitlerde Sınayan
Sanat: Dram Sanatı 235, 240
İnsanlarım 81, 170
İpin Ucu 75
İrfan Şahinbaş 147, 233, 237, 238
İrfan Şahinbaş Atölye Sahnesi 147
İskemleler 162
İslam 17, 20, 33, 167, 220, 253-
254, 284
İsmail Dümbüllü 27, 156
İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu 62, 204
İsmet Küntay 73, 164, 166

İspinozlar 68, 73
İşsizler 59, 60
 İstanbul 2010 Avrupa Kültür
 Başkenti Ajansı 182
 İstanbul Alternatif Tiyatrolar
 Platformu-Girişimi 181
 İstanbul Belediyesi
 Konservatuvarı 220, 222
 İstanbul Belediyesi Şehir
 Tiyatroları Tiyatro
 Laboratuvarı (TAL) 33
 İstanbul Büyükşehir Belediyesi
 Şehir Tiyatroları (İBBŞT,
 İBŞT) 44, 52, 108, 122, 162,
 182
İstanbul Efendisi 59
 İstanbul Operet Heyeti 118
 İstanbul Teknik Üniversitesi 189
 İstanbul Uluslararası Tiyatro
 Festivali 159, 194
 İstanbul Üniversiteleri Tiyatro
 Şenliği 182
 İstanbul Üniversitesi Devlet
 Konservatuvarı 241
 İstanbul Üniversitesi Talebe
 Birliği Gençlik Tiyatrosu 179
İstanbul'u Satıyorum 31, 98
İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar
 75
 İstibdat Dönemi 27, 37, 42, 155,
 254
İsyancılar 66

İtalyan Halk Tiyatrosu 93
İttihat ve Terakki 71, 107
 İttihat ve Terakki Cemiyeti 107
İzleri Kaldı 235, 240
 İzmir Nuri 120

-J-

Jale Aylanç 166
Jan Dark Davası 164
 Jean Genet 192, 194
 Jimmy Porter 162
 Joe Masteroff 122
 Jose Sanchiz Sinisterra 165
 Jülide Kural 122, 172

-K-

Kabare 32, 47, 69-70, 73, 75, 86,
 91, 95-99, 113, 121-122, 157,
 171-172, 290
Kadın Erkekleşince 59
Kadın Polis Olursa 59
Kadıncıklar 75, 81
Kadınlık Bizde Kalsın 98
Kafatası 59-60
Kafes Arkasında 59
Kafkas Tebeşir Dairesi 171-172,
 194
Kâğıt-Taş-Kumaş 85
Kahvede Şenlik Var 30, 69, 138
Kaldırım Serçesi 122
Kamelyalı Kadın 255
 Kami Suveren 213

- Kamyon* 80
- Kan Kardeşler* 122
- Kandemir Konduk* 96
- Kani Mutlugin Gökpinar* 190, 194
- Kanlı Düğün* 156
- Kanlı Nigâr* 76
- Kanöz Ozan* 136
- Kapılar* 96
- Karaca Tiyatrosu* 30, 157
- Karadeniz Özel ve Amatör Tiyatrolar Örgütlenme Girişimi* 181
- Karadeniz'e Kıyısı Olan Ülkeler Uluslararası Tiyatro Buluşması* 151
- Karagöz* 18, 26-27, 29-32, 37, 39, 41, 61, 69, 94, 117, 121, 133, 155, 254
- Karagöz Dans Salonunda* 94
- Karanlıkta İlk Işık* 80, 109
- Kardeş Sofrası* 164
- Karlo Kapoçelli* 266
- Kâtip Çıkmazı* 66
- Kâtip Salih* 94
- Kavalyere di Ripafratta* 141
- Kavuklu Ali Bey* 27
- Kavuklu-Pişekâr* 29
- Kayıplar* 164
- Kaynanalar* 130
- Kel Hasan Efendi* 29
- Kemal Aydoğan* 123
- Kemal Bekir Özmanav* 76
- Kendini Yazan Şarkı* 74
- Kenneth Macgowan* 238
- Kent Oyuncuları* 5, 9, 120, 157, 161-163, 168, 172-173
- Kenterler* 130, 161
- Kerbela* 83
- Kerem Gibi* 77, 114, 169, 170, 172-173
- Kerem Karaboğa* 215
- Kerem Kurdoğlu* 79
- Kerim Korcan* 164
- Keşanlı Ali Destanı* 30-31, 66, 69, 120-122, 128, 168, 290
- Kevin Carter* 113
- Kim Korkar Hain Kurttan* 162
- 41 Yılın Tarihi (Ankara Deneme Sahnesi 1956-1997)** 183
- Kırmızı Yorgunları* 78
- Kış Masalı* 192
- Kıyamet Sularında* 78
- Koçyiğit Köroğlu* 59
- Kod Adı Keklik* 168
- Kokona Yatıyor* 186
- Komün Günleri* 164-165
- Konya DT* 147
- Köksüzler* 59
- Köpenikli Yüzbaşı* 261
- Kör* 59
- Koray Ergun* 166
- Korkuyu Beklerken* 160

Koro 92
Kördögüşü 74, 134-135
Köşebaşı 31, 61, 129, 291
 Köy Enstitüleri 39
Köyde Oyun 187
Kral Oidipus 138, 142
 Kralın Adamları 94
Krallar ve Soytarılar 162
Kubilay Olayı 80, 109
Kuğular Şarkı Söylemez 79
 Kukla 39, 94, 192, 285
Kulis 214, 256
Kundakçılar 171
Kurban 65-66, 107, 253
 Kurt Weill 121
Kurtlar 59
 Kürtuluş Savaşı 79, 81, 109, 179
Kürtuluş Savaşı Kadınları 81
Kuşlar 122
Kuşluk Vakti 84
Kutsal Döngü 34
Kuvayi Milliye Destanı 80-81
 Kuzgun Acar 267
 Küba Devrimi 108
Küçük Adam N'oldu Sana 165
Küçük Burjuvalar 164
 Küçük İsmail Efendi 118
 Küçük Sahne 127, 137, 156
Küçük Şehir 62, 132
 Küçük Tiyatro 9, 38, 129-132,
 220, 276, 291

Külhanbeyi Operası 78
Külrenği Sabahlar 79, 111
 Kültür Bakanlığı 146, 149, 159,
 181, 215, 287-290
Kültür Tarihimizden Manzaralar
 280

-L-
 La Fura del Baus 159
La Scena Italiana in Turchia –
La Turchia Sula Scena
Italiana 248
Latife 84
 Laurence Raw 215
 Laurent Baffie 171
 LCC 108, 222
Lear 142
Leblebici Horhor 118
 Lemi Bilgin 147, 150-151, 166
 Leslie Bricusse 171
 Levent Ülgen 166
Limon 75
Linç 164, 166
 Lions Ödülü 194
 Londra Üniversitesi 256
 Lorca 156
 Lord Chamberlain'in Adamları 93
Lozan 83
 Luigi Pirandello 93
Lüküs Hayat 30, 119, 122
 Lütü Ay 138, 205, 214
 Lütfullah Sururi 119

M. Aydın Erdem 183
Macit Koper 77, 109, 170, 172
Madam Butterfly 265
Mahallenin Muhtarları 31
Mahir Canova 219
Mahmut ile Yezida 74, 80
Mahmut Şakiroğlu 244
Mahmut Yesari 203
Mançalı Don Kişot 120
Maral Üner 131, 187
Marat 108, 193
Marat/Sade 108, 193
Mardiros Minakyan 28, 155
Marquis de Sade 108
Martin McDonagh 162
Martı 162, 194
Marx'ın Dönüşü 114, 171, 173
Maskara 119
Master Class 163, 279
Mavi 233, 266, 268, 271
Maviydi Bisikletim 77
Max Frisch 171
Maxwell Anderson 170
Maya Sahnese 187
Mayın 164
McCarthy 107, 113
Meddah 18, 26, 30, 32, 98, 117,
155, 280, 284
Meddahlık ve Meddah
Hikâyeleri 280
Mehmet Akalın 264

Mehmet Akan 109, 110, 121,
164, 169, 171-172, 189-190
Mehmet Atak 215
Mehmet Ege 146
Mehmet Esen 32
Mehmet Murat İldan 84
Mehmet Rauf 258
Mehmet Safer 94-95
Mehmet Ulay 166
Mehmet Ulusoy 171-172
Melahat Özgü 239, 275-276
Melih Cevdet Anday 62, 65, 68-
69, 74-75, 87, 162, 211, 246
Melih Kibar 122
Melisa Gürpınar 213
Meltem Arıkan 85
Mem ile Zen 78
Memet Baydur 31, 69, 74-75, 77,
80, 83, 87, 162
Memleket Hikâyeleri 79
Memurlar 132, 186
Meraki 134, 185
Meraklısı İçin Öyle Bir Hikâye 81
Meral Çetinkaya 172
Meral Niron 166
Merhaba 77, 169, 172, 291
**Meşrutiyet Döneminde Türk
Tiyatrosu** 254
Metin Akpınar 32, 70, 95
Metin And 11, 33, 42, 57, 105,
117, 137, 179, 205-206, 210,
229-230, 233, 238-239, 243-
260

- Metin And Kaynakçası** 244
- Metin And'a Armağan** 252, 292
- Metin Balay 81, 93, 112, 164, 166
- Metin Boran 215
- Metin Deniz 109, 171
- METU Players/ODTÜ
Oyuncuları 190
- Mezarsız Ölüler* 164
- Mezopotamya Üçlemesi* 80
- Midas Üçlemesi* 67
- Mikado'nun Çöpleri* 65, 68, 162
- Miletos Güzeli* 78
- Milletler Tiyatrosu 138
- Milli Eğitim Bakanlığı 128
- Milli Türk Talebe Birliği 179
- Milliyet Sanat** 210, 212, 242
- Milliyetçi Cephe 47, 143
- Mimarlık Amfisi 191-192
- Mimesis 180-181, 212, 288-289
- Mine* 63
- Mine Acar 150
- Minyatürlerle Osmanlı İslam
Mitologyası** 253
- Misafir* 33, 76, 139, 164, 186
- Molière 29, 93-95, 98, 134, 142,
183, 185
- Mozart 249, 256
- Mrozek 194
- Muammer Karaca 30, 95, 119,
161, 169
- Muammer Karaca Tiyatrosu
161, 169
- Muhbir* 192
- Muhlis Sabahattin 118, 119
- Muhsin Ertuğrul 39, 43, 49, 58,
127, 129, 132-133, 137-138,
156-157, 180, 184, 203, 205,
207, 220-221, 233, 237-238,
265, 274
- Muhtar Enata 271
- Mum Söndü* 59
- Murat Demirbaş 214
- Murat Karasu 135
- Murat Tuncay 211
- Murathan Mungan 33, 74-75,
77, 80, 85, 162, 164, 186-
187, 235
- Musahipzade Celal 30-31, 58-59,
60, 118, 235, 239-240, 290
- Mustafa Demirkanlı 214
- Mustafa Kemal Atatürk 18, 80,
109, 220
- Mustafa Nihat Özön 238
- Mustafa Sekmen 187
- Mutlu Ol Nâzım* 81
- Muzaffer Erdost 267
- Muzaffer İzgü 68, 162, 164
- Muzır Müzikal* 123
- Müfettiş* 165-166
- Müge Gürman 248, 253
- Müjdat Gezen Sanat Merkezi 224
- Mümtaz Soysal 245
- Münip Senyücel 183, 185-186
- Münir Canar 31

Münir Özkul 29, 62, 96-98, 156
Mürsel Yaylalı 168
Müşfik Kenter 77, 81, 114, 157,
161-163, 206
Müzikli Tiyatro 5, 73, 117, 119
My Fair Lady 120, 139

-N-

Nafile Dünya 31, 73, 120-121,
165, 166
Nahit Sırrı Örik 76
Nalınlar 66
Naşit 29
Naum Tiyatrosu 117
Nâzım Hikmet 19, 31, 59-60, 62,
67, 73, 77, 80, 179, 187, 235,
240, 266
**Nâzım Hikmet'in Oyun
Yazarlığı** 235
Nâzım Kurşunlu 63, 132
Nâzım Oratoryosu 173
Necati Akpınar 81
Necati Cumalı 63, 66, 75, 162, 267
Necip Fazıl Kısakürek 59-60
Necla Çıkıgil 191
Nedim 59-60
Nejat Uygur 95, 157
Nejat Uygur Tiyatrosu 157
Nekrasof 171
Nereye Payidar 74, 164
Nesrin Kazankaya 84, 91, 99, 122
Nevin Akkaya 156

Nevra Serezli 122, 166
Nezihe Araz 74-75, 79, 81, 84
Nezihe Meriç 68
Nihal Kuyumcu 215
Nihat Asyalı 73, 110, 123, 186-187
Nihavent Longa 78
Niyazi Akı 211
Noter 100
Nurhan Damcıoğlu 29
Nurhan Karadağ 33-34, 39, 71,
76, 186-187, 239, 261
Nurhan Özenen 166
Nurhan Tekerek 215
Nurseli İdiz 166
Nursen Karas 213
Nurten Tuç 169
Nurullah Ataç 203-205
Nusret Hızır 238
Nusret Şenay 136
Nuvart Hanım 255

-O-Ö-

Ocak 68, 291-292
Oda Tiyatrosu 133, 135
ODTÜ Amatör Tiyatrolar
Şenliği 191
ODTÜ Barakalar Devri 190, 288
ODTÜ Oyuncuları 5, 182, 190-
194
ODTÜ Tiyatro Kulübü 180
Oğuz Aral 81

- Oğuz Atay 74, 87, 160
 Okan Bayülgen 98
 Okan Yalabık 163
 Oktay Arayıcı 31, 72-73, 86,
 120, 164, 166
 Oktay Kaynarca 163
 Oktay Rifat 62, 65-66, 68-69, 266
 12 Eylül 72, 74, 76, 79, 82, 111,
 144, 167, 181, 191-192, 212,
 222, 231, 268
 12 Mart 45, 72, 74, 76, 108-109,
 111, 167, 191, 211, 231, 245,
 268
On İkinci Gece 138
On Yılın Destanı 59
 Opera Tiyatrosu 118
Oppenheimer Olayı 107
 Orhan Asena 63, 66-67, 75, 79,
 109, 151, 162, 164, 170, 270
 Orhan Asena Yerli Oyunlar
 Festivali 151
 Orhan Burian 238
 Orhan Duru 171, 267
 Orhan Erçin 111
 Orhan Kemal 68, 73, 164
 Orhan Veli 77, 162, 266
 Ortadoğu 15, 17, 80, 249
 Ortaoyuncular 77, 81, 91, 97-98
 Ortaoyunu 26, 27, 31, 37, 39,
 41, 73, 94, 98, 117, 155, 288
 Osborne 162
 Osman Şengezer 183
 Osmanlı 17, 19, 20, 26-28, 30,
 37, 41, 59, 61, 67, 72, 76,
 107, 118, 120, 128, 133-134,
 161, 164-165, 248, 253-255,
 257, 258, 287
 Osmanlı Dönemi 133, 161
 Osmanlı Tiyatrosu 28, 118, 248,
 255
Otelci Kadın 141
 Otello Kâmil 179
Othello 168
Otlak 164
Otobüs 165
Otogargara 81, 98
 Oya Kaynar (Başak) 189
Oyun Alaturka 100
 Oyun Atölyesi 123
Oyun Dergisi 214
Oyun Sonu 171-172
Oyun ve Büğü 248
 Oyun-Çocuk-Tiyatro 280
 Oyunbaz 194, 258
 Oyunculuk Tarihi 92, 262, 280,
 289
Oyundan Düşünceye 235, 240
Oyunlar ve Gerçekler 31, 235,
 240, 290
Oyunlarla Yaşayanlar 74
Oyunu Bozuyorum 85
Öfke 162
Ölü Canlar 164
Ölüm Uykundaydı 84, 112

Ölüm, Evlenme, Doğum 33
Ölümsüzler 75
Ömer Polat 73, 110, 164, 232
Öp Beni Kate 120, 139
Öripides 16
Öteki Tiyatro 160
Övül-Mustafa Avkıran 85
Öyle Bir Oyun 186
Özdemir Nutku 11, 92, 186,
210-211, 220, 229-230, 233,
239, 260-262
Özel Arabul 68
Özen Yula 69, 78, 83, 87, 160
Özlem Hemiş Özütürk 215
Özsoy 84, 91, 100, 120

-P-Q-

Paravanlar 192, 194
Pasifik Şarkısı 120
Paydos 62
Pazar Gezintisi 165
Pazartesi Perşembe 59
Peer Gynt 194
Pembe Kadın 66
Pençe 258
Perihan Abla 31
Peter Weiss 106, 108, 170, 193,
209
Pir Sultan Abdal 67, 121
Pınar Şenel 215
Playback 100
Playwrights' Theatre (Yazarların
Tiyatrosu) 91

Politik Tiyatro 72, 74, 106-107,
289
Profesör ve Hulabop 84
Prokofieff 173
Puccini 265
Pulitzer Ödülü 113
Quintet – Bir Dönüşüm
Beşlemesi 84

-R-

Rab Şeytana Dedi ki 123
Radikal 2 242
Ragıp Ertuğrul 215
Rahat Yaşamaya Övgü 99, 122
Rahmi Dilligil 150
Raif Ogan 94
Raik Alınışık 146
Ramiz ile Jülide 79
Rana Cabbar 110, 166
Rasim Öztekin 98
Raşit Çelikezer 84
Recep Bilginer 66-67, 75, 79
Refik Ahmet Sevengil 238
Refik Erduran 63, 65, 68, 75, 79,
122, 162, 270
Rengin Samurçay 135
Reşat Nuri Güntekin 59-61, 63,
132, 187, 203
Resimli Osmanlı Tarihi 30, 72,
120, 128, 164-165
Rilke 272
Ritüelden Drama 248, 253

Robert Brustein 199
Robert Kolej 179, 181, 189, 262,
265, 269, 272
Robert Middlemass 190
Robert Schild 215
Rockefeller 257
Romeo ve Jülyet 133
Rosenbergler Ölmemeli 107,
113, 170, 172
Rumuz Goncagül 31, 73, 120,
164
Rutkay Aziz 107, 111-112, 165-166
Rüştü Asyalı 111
Rüya İçinde Rüya 59
-S-Ş-
Sabahat 31, 62
Sabahattin Kudret Aksal 30, 62-
63, 68-69, 75, 87, 132, 267
Sabancı Uluslararası Tiyatro
Festivali 151
Sabotaj Oyunu 109, 170
Sabri Koz 251-252, 260, 292
Sacide 74
Sadık Şendil 76, 122
Sadrazam Ali Paşa 28, 254
Sadrettin Çanga 43, 221
Sadri Alışık 156, 194
Sadri Alışık Tiyatro ve Sinema
Ödülleri 194
Saffet Korkut 238
Sağanak 59-60

Şahap Akalın 264
Şahibinin Sesi 75
Sahne Bilgisi 280
Sahne Dergisi 214
Saik Faik 81
Saim Güvelioğlu 194
Sait Hopsait 73, 120
Sakıncalı Piyade 74, 111, 164-165
Salâh Birsell 267
Salih Kalyon 165
Salıncakta İki Kişi 162
Salome 253
Salozun Mavalı 108, 209
Salvador Dali 263
Samah-Kardeşlik Töreni 187
Sanat Kurumu 149, 184, 194, 219
Sanat Kurumu Jüri Özel Ödülü
194
Sanata Evet kampanyası 147
Sanatçının Ölümü 75
Sanatsevenler Kulübü 184
Sandıklı 94
Sarafim Manasse 117
Saray Şenlikleri 155
Sarı Naciye 66
Sarıpınar 1914 30, 70, 164-166
Sarıyer Halk Eğitim Merkezi 181
Sarper Özsan 121, 166
Sartre 164, 171, 185
Savaş Dinçel 81, 84
Savaş Oyunu 186, 261
Savaş Yurttaş 166

- Savunma* 114, 162
Saz Caz 119
 SBF 191, 245
 Schiller 272
 Sean O'Casey 164
 Seçkin Selvi 209, 213
 Sedat Veyis Örnek 33, 267
804 İşçi 73, 110, 164
 Selahattin Batu 63
 Selçuk Göldere 187
 Selda Berk Öndül 215
 Selim İleri 79
 Selmi Andak 210
 Semih Çelenk 215
 Semiha Berksoy 119-120
Sen Hiç Ağustosböceği
Gördün mü? 84
 Serap Ekin 191
 Serap Eyüboğlu 135, 136
 Serdar Doğan 112
 Sermet Çağan 66, 107, 164, 166,
 180, 186, 209, 267
 Serpil Gül Danyal 135
Sersem Kocanın Kurnaz Karısı
 30, 70, 96-97, 134, 290
 Ses Tiyatrosu 130
 Sevdâ Aydan 130
 Sevdâ Şener 11, 28, 31, 60, 83,
 85, 210-211, 229-236, 245,
 274
 Sevgi Sanlı 213
 Sevim Burak 75
 Sevinç Sokullu 211, 239
 Seyfi Dursunoğlu 29
Seyir Defteri 84, 99
 Sezai Altekin 119
Sezuan'ın İyi İnsanı 44, 192
 Shakespeare 46, 93, 97, 123, 133,
 138, 162, 179, 192, 203, 280
 Shakespeare Festivali 138
 Sibel Arslan Yeşilay 215
 Sidney Neapen Üniversitesi 278
Silahşörün Gölgesi 164
Simavnalı Şeyh Bedreddin 67, 164
 Simurg 112
Simyacı 170, 172
Sivas '93 105, 112-113, 170
 Sivas DT 147
Sınırdâ 164
Sıradan Faşizm 113
 Sıtkı Tekmen 183
 Sofokles 16
Son Dünya 100
Sönen Kandiller 59
Sonuncular 164
Soruşturma 79, 106, 108, 113, 170
Soyut Padişah 31, 72
 Stanislav Stratiev 164
Strassburg Şiirleri 272
 Stravinski 173
 Studio Oyuncuları 99
 Suat Derviş 123
 Suat Taşer 205

Suçsuzlar/Sacco ve Vanzetti 107
Süleyman Demirel 70-71
Sultan Abdülmecid 254
Sultan Gelin 66, 164
Sultan Hamid Düşerken 76
Sultan Mustafa 42
Sultan Orhan 254
Sumru Yavrucuk 172
Suna Pekuysal 119
Süper Baba 31
Süreyya Arın 190
Süreyya Karacabey 187, 215
Süreyya Sineması 119, 130, 260,
266
Sustalı Mack 162
Sütçü Tevye 141
Suzan Lütfullah 119, 130
Şahika Tekand 99-100, 224
Şahin Kaygun 267
Şahları da Vururlar 75
Şakacı 63, 236
Şan Sineması 123
Şara Sayın 211, 251
Şark Opereti 119
Şebnem Gürsoy 166
Şehir Opereti 119
Şehsuvar Aktaş 85
Şehzade Selim 42
Şemsettin Sami 255
Şen Ses 119
Şener Kökkaya 166
Şenol Tiryaki 187

Şeref Hatıralar 84, 99
Şerif Abla 120
Şevket Altuğ 44, 169, 172
Şili'de Av 109, 170
Şu An Mutfaktayım 81
Şu Gogol Delisi 81
Şükran Güngör 156, 161

-T-

T. Wilder 191
T.S. Eliot 272
Tahir Özçelik 212
Tahtıravalli 63
Tak-Tik 164
Talat Bulut 166
Talat Sait Halman 250
Tamer Levent 147, 219
Tankred Dorst 170
Tanrılar ve İnsanlar 63
Tanzimat dönemi 254-255
Tanzimat ve İstibdat Döneminde
Türk Tiyatrosu 254
Tarık Buğra 29, 68, 75
Tarla Kuşu 260, 266
Taş Parçası 59
Tatbikat Sahnesi 38, 129, 141,
156, 220, 265
Tatlı İrma 120, 122
Tayyare Sefası 94
Taziye 33, 75, 80, 164, 186, 284
TBMM 43, 146, 147, 221
Teatro d'Arte 93

- TEB Oyun Dergisi** 214
Tef Kabare 91, 95-96
Tek Kişilik Şehir 83
Temaşahane-i Osmani
Kumpanyası 118
Tennessee Williams 162
Teoman Civelek 271
Tepebaşı Dram Tiyatrosu 130
Terry Johnson 171
Tersine Akan Nehir 59
Tevfik Gelenbe 95
Tevhid Bilge 95
Theope 78
Thespis 92
Ticaret Oyunu 187
Tijen Savaşkan 214
Timur Selçuk 166
Tiyatro 70 209
Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü 10,
222, 229, 238, 257, 273-274
Tiyatro Boğaziçi 181
Tiyatro Eleştirmenleri Birliği
(TEB) 160, 194, 215
Tiyatro Kare 131
Tiyatro Pera 84, 91, 99, 122
Tiyatro Sevenler Gençlik
Cemiyeti 184
Tiyatro Stüdyosu 49, 78, 122, 159
Tiyatro TEM 85
Tiyatro TÖS (TÖST Türkiye
Öğretmenler Sendikası
Tiyatrosu) 107, 180
Tiyatro ve Yazar 267
Tiyatro Yönetmeninin
Çalışması 280
Tiyatro Z 84, 100
Tiyatro... Tiyatro Dergisi 214
Tiyatroda Yaşam ve Oyun
İlişkisi 235
Tohum 59, 67
Tohum ve Toprak 67
Tolga Çebi 123
Tombala 68
Tozlu Çizmeler 164
Töre 60, 80
Trabzon DT 146
Trenton ile Camden'e Mutlu
Yolculuk 191
Treplev 162
Troilus ve Cressida 192
Tuluat Tiyatrosu 37, 118, 156
Tunç Yalman 40
Tuncer Cücenoglu 69, 74-76,
81, 84, 134
Turan Oflazoglu 67, 75, 162
Turgay Nar 49, 78, 83
Turgut Özakman 30, 63, 68, 70,
72, 76, 80, 120, 128, 132,
144, 164, 270
Turgut Özal 47
Tülay Günal 172
Tülin Sağlam 215
Türel Ezici 215
Türk Dil Kurumu 38, 244

Türk Dil Kurumu Bilim Ödülü
244
Türk Tarih Kurumu 38
Türk Tiyatrosu 9-11, 28, 38, 41,
82-83, 139, 209, 220, 231,
235, 240, 244, 246, 254, 259,
278, 283, 285, 287-290
Türk Tiyatrosu Günleri 231
Türk Tiyatrosundan İzlenimler
215
Türkiye Amatör Tiyatrolar
Birliği 181
Türkiye Milli Talebe
Federasyonu 179, 188
Türkiye Üniversiteleri Tiyatro
Şenliği 182

-U-Ü-

Uçurtmanın Kuyruğu 84
Uğur Başaran 156
Uğur Mumcu 74, 111, 164, 166
Ulus 247, 257
Ulusal Bağımsızlık Savaşı 18
Uluslararası Kültür Şenlikleri 185
Uluslararası Tiyatro Eğitimi
Sempozyumu 279
Uluslararası Venedik Tiyatro
Festivali 138
Ulvi Alacakaptan 172
Ulvi Uraz 44, 157
Ulvi Uraz Tiyatrosu 157
Umur Bugay 171
Unutulan Adam 59-60

Uzaklar 75
Uzaktakiler 186
Übü 171
Üç Kişi Arasında 59
Üç Kızkardeş 162
Üç Kuruluşluk Opera 120-121,
162, 192
Üçüncü Tiyatro 133
3. Amatör Tiyatrolar Kurultayı 181
Ülker Köksal 66, 74-75, 80, 109
Ülkü Arman 271
Ülkü Ayvaz 69, 75, 78
Ümit Serdaroğlu 267-268
Ünal Akpınar 186
Ünsal Çoşar 192
Üstün Akmen 160, 213, 215
Üzbik Baba 171

-V-W-

Vaclav Havel 170
Van DT 147, 182
Vanya Dayı 162
Vasfi Rıza Zobu 62, 119
Vatan Kurtaran Şaban 70, 96
Ve Diğer Şeyler Topluluğu 84,
91, 100
Vedat Nedim Tör 59-60
Veronalı İki Centilmen 133
Victor Hugo 254
Viyana National Bibliothek
Yazmalar Bölümü 278
Viyana Üniversitesi Tiyatro
Enstitüsü 278

Vüs'at O. Bener 68, 75, 87
Who Needs Theatre 199, 288
Willy Russell 122

-Y-

Y. Önder Yüksel 12
Yaban Çocuk 193
Yağmur Sıkıntısı 65, 68
Yakın Doğu Üniversitesi 268
Yakup Kadri Karaosmanoğlu
59-60
Yala Ama Yutma 160
Yalan Rüzgârı 247
Yalçın Tura 120-121
Yalınayak Sokrates 170
Yaman Okay 166
Yangın Yeri Maraş 112
Yangın Yerinde Orkideler 31, 75
Yanlışlık 185, 211, 231
Yaprak Dökümü 61
Yaren 33
Yarışma 27, 118, 171
Yaşamın Kırılma Noktasında
Dram Sanatı 235, 240
Yaşar Akın 166
Yaşar İlksavaş 213
Yaşar Nabi Nayır 59
Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz 73,
120
Yaşasın Savaş 171-172
Yaşlı Kadının Ziyareti 193-194

Yavuz Pekman 215
Yavuzer Çetinkaya 110, 170, 172
Yaygara 70 120
Yaz 165, 170, 235, 257, 274
Yaz Misafirleri 165
Yazıbağında Şenlik 33
'7' Shakespeare Müzikali 123
Yedi Kocalı Hürmüz 76, 122-123
VII. Milli Eğitim Şurası 43, 221
Yeditepe Üniversitesi 241
Yekta Kopan 85
Yeni Ses 119
Yeni Tiyatro 43, 214, 278
Yeniden Yaratma 78
Yeşil Gece 187
Yeşim Dorman Müderrisoğlu 33,
75, 164
Yeşim Koçak 163
Yeşim Özsoy Gülan 84, 91, 100
72. Koğuş 73, 164-166
Yıldırım Keskin 186-187
Yıldırım Türker 75
Yıldız Kenter 9, 77, 81, 157,
161-163, 205
Yılmaz Erdoğan 81, 84, 91, 98
Yılmaz Gruda 267, 271
Yılmaz Öğüt 214
Yılmaz Onay 75, 79, 81, 110,
164, 166, 186-187
26. TÜYAP Kitap Fuarı 251
YÖK Yasası 49
Yolcu 62

- Yollar Tükendi* 66
Yorgun Matador 81
Yosma 121, 171, 291
Yunanlı Bir Kız Aranıyor 192-194
Yunus Diye Göründüm 33
Yunus Emre 33, 67
Yusuf Dağüstün 73, 110
Yusuf Eradam 215
Yusuf ile Menofis 67
Yücel Çelikler 192, 194
Yücel Erten 122, 127, 146-147, 149, 219
Yücel Özden 190, 194
Yücel Tanyeri 190
-Z-
Zafer Dipar 84, 112
Zafer Ergin 187
Zaman/Zemin/Zuhur 28
Zehra İpşiroğlu 211, 213
Zeki Alasya 32, 70, 95
Zeki Alasya-Metin Akpınar 32
Zeliha Berksoy 98, 121-122, 171-172
Zemberek 170, 186
Zengin Mutfağı 73, 165
Zeynep Aksoy 215
Zeynep Erkekli 136
Zeynep İrgat 172
Zeynep Nutku 136, 172, 192, 210, 215, 280
Zeynep Oral 192, 210, 215
Zihni Göktay 119
Zihni Küçümen 172
Zilha 120
Zilli Zarife 30, 70, 120-122
Zuhal Olcay 122

KAVRAM DİZİNİ

-A-

absürd 30, 65, 69, 71, 81, 85-87, 98, 209, 212
absürd tiyatro 65, 69, 71, 81, 86, 98
açık biçim 28, 30-31, 41, 47, 58, 61, 69-70, 72-74, 86
ahlaki eleştirel yaklaşım 203
alternatif tiyatro 163, 181
amatör tiyatro 178-182, 184, 188-190, 193, 213, 289
amatör tiyatroculuk 5, 32, 175, 177, 180-181, 187-188, 195
anlatıcı 30, 72, 111, 113, 143
arı gülmece 74, 79
Atellan komedyası (farsı) 93
aydınlanma 18, 40

-B-

belgesel oyunlar 71, 72, 106
belgesel tiyatro 105-107, 109-111, 113-114, 170
biçim 28, 31-32, 93
biçim 17, 19-20, 28, 30-32, 41, 47, 58, 61, 63, 69-74, 80, 85-86, 161
bilineni yineleme 46

birey 15, 17-18, 67, 285

bölge tiyatroları 42-43, 49, 138, 222

Broadway müzikalleri 44, 140

bulvar güldürüleri 40, 44, 95, 120, 128, 157

butik tiyatro 140

-Ç-

çağdaş klasik 68

çerçeve sahne 28

Çocuk tiyatrosu 11, 52, 165

çok eklemli (epizodik) 27

çokseslilik 161

-D-

değişim 17, 20, 42, 44, 60, 101, 137, 221, 269, 284

deneysel 76, 85, 100, 187, 189

devrimci yaklaşımlar 64

doğaçlama 27, 29-30, 92-93, 95, 98, 118

-E-F-

eleştirel-gerçekçi yaklaşım 62

eleştirmen 10, 52, 131, 138, 201,
209, 212, 214, 216, 288-291
epik müzikaller 47
epik tiyatro 65-66, 71, 86, 281
epik-diyalektik 94, 209
esnaf kolları (oyunları) 26
fars 26, 72, 92, 128
Ferhanca dil 98

-G-

gelenek 17-18, 28, 31, 37, 95, 285
geleneksel halk tiyatrosu 69
geleneksel tiyatromuz 18, 203
gerçekçi aile dramları 67
gerçekçi köy oyunları 47
gerçekçi oyunculuk 70
gerçekçi tiyatro 28
gölge oyunu 246, 285, 288
göstergebilimsel yaklaşım 214
göstermecisi 28, 30, 32, 47, 58,
69-70, 72-73, 86, 119
grotesk 81, 98
gülmece 26, 74, 79, 86-87, 182

-H-İ-

halk kültürü 20, 37
halk tiyatrosu 25, 30, 69, 75, 93-
95, 111, 166, 289
halkçılık 20
hipokrütes (hipokritos) 92
iki kişilik oyun 68, 85
insancılık 15-18
izlenimci 206, 211

izlenimci-denemeci eleştirel
yaklaşım 206

-K-L-

kabare tiyatrosu 32, 47, 70, 73,
86, 91, 95-96, 121, 157
kanto 29, 118, 277
kapalı biçim 28, 58, 72, 86
kara güldürü 79, 136
Karagöz 18, 26-27, 29-32, 37,
39, 41, 61, 69, 94, 117, 121,
133, 155, 255
kimlik arayışı 5, 58, 71
kolektif çalışma 192
komik dünya görüşü 69
komik ikili 29
kukla 39, 94, 192, 285
kulluk 17, 19
laiklik 20-21

-M-

Meddah 18, 26, 30, 32, 98, 117,
155, 281, 285
melodram 60, 94
memur sanatçı 140
mim 92, 93
müzikli tiyatro 5, 73, 117, 119

-O-Ö-

operet 30, 118-120, 130, 156,
265, 267
ortaoyunu 26-27, 31, 37, 39, 41,
73, 94, 98, 117, 155, 289

otosansür 48, 74, 214

oyunsu 27, 76, 80

ödenekli tiyatro 40, 44, 46, 49,
51-53, 64, 82, 108, 123, 157-
158, 160-161, 169, 200, 209,
213

öncü 53, 85, 113, 147, 156, 160,
168, 185, 189, 212, 239, 262

özel tiyatrolar 40

-P-R-

performans 85, 87, 100, 131
politik tiyatro 72, 74, 106-107, 290
postmodernist yaklaşım 160
prodüksiyon tiyatrosu 99
ritüel 25, 32-34

-S-Ş-

saray kültürü 20, 37
seyirci yetiştirme 201
seyirlik köylü tiyatrosu 25
sıkıyönetim ortamı 74, 168, 246,
269
sınıfsal bilinçlenme 73
slogancı tiyatro 47, 72, 110, 213
sörgülama 16-17, 19-20, 58, 220,
284
soyutlama 32, 86
söz oyunları 26, 30
şenlik 26, 29-30, 33, 69, 138,
182, 191-195, 211
şenlikler 11, 178-179, 181, 287

-T-

taklit 20, 27, 30, 42, 70, 178,
203, 221
tarihsel dramlar 47
tarihsel-toplumsal yaklaşım 212
tarihsel-toplumsal-çözümsel
(yaklaşım) 207, 210
taşlama 26, 30, 37, 70, 74
taziye 33, 75, 80, 164, 186, 285
tek kişilik oyun 77, 98
televizyon 29, 48, 52, 61, 81-83,
86, 99, 199, 235
tip 27, 62, 117
tiplleme 30, 63, 70, 135
tiyatro bilimi 223, 230, 232, 234
tiyatro eğitimi 5, 38, 50, 100,
215, 218, 221, 225, 227, 239,
241, 262, 280
tiyatro eleştirmenliği 202, 206-
208, 215, 220, 248
toplumcu eleştiri 210
toplumcu gerçekçi yaklaşım 64, 66
toplumsal çevre 27, 31, 61, 69, 81
trajedi 66, 92
tuluat tiyatrosu 37, 118, 156
turne 49, 51, 110, 130, 134,
137-138, 143-145, 160, 166,
184, 200

-U-Ü-

ulusçuluk 15-16
usta-çırak ilişkisi 27
uyarlama 30, 77, 95, 98, 186

ümme 17, 19
üst-denetim 144

-Y-

yabancılaşma-yalnızlaşma 79
yapısalcı yaklaşım 212
yapısalcılık 247

yazar tiyatrosu 5, 70, 77, 81, 84-
85, 89, 91-95, 97-101
yeni dünya 26
yergi 70-71, 204
yerinden yönetim 147
yerleşik sahne 138-139
yönetmen tiyatrosu 166



AYŞEGÜL YÜKSEL

Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar

UZUN YOLDA BİR MOLA

Ayşegül Yüksel, tiyatromuzun Cumhuriyet dönemi içindeki yolculuğunda "mola" verilebilecek bir "zaman"a ve "yer"e vardı. düşüncesiyle, bugüne dek ulaşılmış çeşitli aşamaları değerlendiriyor.

Doğu ile Batı arasında kimlik arayışı ve gelenekten beslenmeden oyun yazarlığına; Devlet Tiyatrolarından Genç Oyuncular, Kent Oyuncuları, Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu gibi özel tiyatrolara; tiyatro eleştirisinden tiyatro biliminin üç büyüklerine kadar pek çok konuyu ele alıp irdeliyor. Yüksel, kitabın her bölümünün kendi içinde bir bütün oluşturmalarını amaçlamış. Böylece okura, hem baştan sona, hem de herhangi bir bölümünden başlayarak okuma olanakları sunulmuş.

Tiyatroyla ilgili herkes için gerçek bir başucu kitabı...



ISBN 978-605-5525-53-8



9 786055 525538

11.34.Y.0298.061

16 TL



**Cumhuriyet
Kitapları**