



**TÜRK TİYATRO ELEŞTİRMENLERİNİN YAZILARINDA
YAPISALCILIĞIN YERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Petek OCAKÇI

Eskişehir 2021

**TÜRK TİYATRO ELEŞTİRMENLERİNİN YAZILARINDA
YAPISALCILIĞIN YERİ**

Petek OCAKÇI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı /Tiyatro Sanat Dalı

Danışman: Doç. Ümit Aydoğdu

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak 2021

ÖZET

TÜRK TİYATRO ELEŞTİRMENLERİNİN YAZILARINDA YAPISALCILIĞIN YERİ

Petek OCAKÇI

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak, 2021

Danışman: Doç.Ümit AYDOĞDU

Yapısalcı araştırma yöntemi dilbilimci Ferdinand de Saussure öncülüğünde ortaya çıkmış bir yaklaşım ve analiz yöntemidir. Saussure, dili bir göstergeler dizgesi şeklinde ele alarak yapısal açıdan incelemiştir. Edebiyat, antropoloji, matematik, mantık ve felsefe gibi farklı pek çok bilim dalı yapısalcılığı kendi alanlarına uygulamışlardır. Bu yaklaşım çeşitli sanat dallarında üretilen eserlerin çözümlemesinde de kullanılmıştır ve tiyatro oyunları da bunlardan biridir. Yapısalcı çözümleme, bir oyundaki unsurların birbirleriyle olan yapısal ilişkilerini ve derinde yatan anlamı nasıl yansıttıklarını ortaya çıkarmak amacıyla uygulanmaktadır. Bu çalışmada çeşitli Türk tiyatro eleştirmenlerinin eleştiri yazılarında oyunları analiz ederken yapısalcı yaklaşımı nasıl kullandıkları incelenmiştir. Bunun için Metin And, Sevdâ Şener, Ayşegül Yüksel, Zehra İpşiroğlu, Üstün Akmen, Hayati Asilyazıcı, Mehmet Konuk ve Yaşam Kaya gibi eleştirmenlerin toplam yirmi dört oyun hakkında yazdıkları eleştiriler gözden geçirilmiş ve yapısalcı yaklaşımın uygulanışı açısından değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Yapı, Yapısalcılık, Tiyatro, Eleştiri, Yöntem

ABSTRACT

STRUCTURALISM IN THE WRITINGS OF TURKISH DRAMA CRITICS

Petek OCAKÇI

Department of Performing Arts

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, January, 2021

Supervisor: Doç. Ümit Aydoğdu

Structuralist research method is a method of examination led by Ferdinand De Saussure. Saussure examined the language structurally, considering it as a string of indicators. Many different fields of Science have applied the method of structuralism to their own fields, some of which Are Literature, Anthropology, Mathematics, Logic and Philosophy. This approach is also available in the analysis of some works in various branches of art and theatre plays are one of them. Structural analysis is applied to reveal the structural relationships of the elements in a theatre play and how they reflect the underlying meaning. In this research, it was examined how various Turkish theater critics used the structuralist approach while analyzing the plays in their criticism. For this, the criticisms written by Metin And, Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Zehra İpşiroğlu, Üstün Akmen, Hayati Asilyazıcı, Mehmet Konuk and Yaşam Kaya about twenty-four games were reviewed and evaluated in terms of the application of the structuralist approach.

Keywords: Structure, Structuralism, Theatre, Criticism, Method

06.01.2021

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İmza

Petek Ocakçı

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ	xviii
GÖRSELLER DİZİNİ	xix
1. GİRİŞ	1
1.1. Tiyatro ve Eleştiri	1
1.2. Sorun.....	3
1.3. Amaç	4
1.4. Önem.....	5
1.5. Varsayımlar.....	5
1.6. Sınırlılıklar	5
2. YÖNTEM	7
3. KURAMSAL ÇERÇEVE.....	9
3.1. Ferdinand De Saussure ve Yapıtları	9
3.2. Yapısalcılık.....	11
3.2.1. Rus biçimselciliği.....	15
3.2.1.1. <i>Vladimir Propp</i>	16
3.2.2. Amerikan yapısalcılığı	17
3.3. Göstergebilim	18
3.3.1. Ferdinand De Saussure'ün göstergesi ve dizge tanımı	21
3.3.2. Sanders Peirce	22
3.3.3. Charles Morris	23
3.3.4. Roland Barthes.....	23

3.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu	26
3.5. Yapısalcı Eleştiri	30
4. OYUN ELEŞTİRİLERİ	33
4.1. Metin And'ın Oyun Eleştiri Yazılarına Yapısalcı Bakış.....	33
4.1.2. 'Sırça Kümes' oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.	34
4.1.2.1. Kavramsal öğeler.....	34
4.1.2.1.1. Dramatik uzam ve zaman	34
4.1.2.1.2. Olay örgüsü	35
4.1.2.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	36
4.1.2.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler	37
4.1.2.2.1. Oyun metni	37
4.1.2.2.2. Oyuncular.....	38
4.1.2.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	39
4.1.2.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	40
4.1.2.3. Değerlendirme.....	40
4.1.3. 'İçerdekiler' oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi	40
4.1.3.1. Kavramsal öğeler.....	41
4.1.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman	41
4.1.3.1.2. Olay örgüsü	41
4.1.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	44
4.1.3.2. Soyut olarak gözlemlenebilen öğeler.....	45
4.1.3.2.1. Oyun metni	45
4.1.3.2.2. Oyuncular.....	45
4.1.3.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	46
4.1.3.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	46
4.1.3.3. Değerlendirme.....	47
4.1.4. 'Köşebaşı' oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.....	47
4.1.4.1. Kavramsal öğeler.....	47
4.1.4.1.1. Dramatik uzam ve zaman	47

4.1.4.1.2. Olay örgüsü	48
4.1.4.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	48
4.1.4.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler	49
4.1.4.2.1. Oyun metni	49
4.1.4.2.2. Oyuncular.....	49
4.1.4.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	50
4.1.4.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	50
4.1.4.3. Değerlendirme	50
4.1.5. Metin And eleştiri yazılarının genel değerlendirilmesi	50
4.2. Sevda Şener'in Oyun İncelemelerine Yapısalcı Bakış.....	52
4.2.1. 'Geyikler Lanetler' oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.....	52
4.2.1.1. Kavramsal öğeler.....	53
4.2.1.1.1. Dramatik uzam ve zaman	53
4.2.1.1.2. Olay örgüsü	54
4.2.1.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	55
4.2.1.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler	55
4.2.1.2.1. Oyun metni	55
4.2.1.2.2. Oyuncular.....	56
4.2.1.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	56
4.2.1.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	57
4.2.1.3. Değerlendirme	57
4.2.2. 'Kanaviçe' oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.....	57
4.2.2.1. Kavramsal öğeler.....	58
4.2.2.1.1. Dramatik uzam ve zaman	58
4.2.2.1.2. Olay örgüsü	59
4.2.2.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	59
4.2.2.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler	59
4.2.2.2.1. Oyun metni	59

4.2.2.2.2. Oyuncular.....	60
4.2.2.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	60
4.2.2.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	61
4.2.2.3. Değerlendirme.....	61
4.2.3. ‘Arzu Tramvayı’ oyunun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.	61
4.2.3.1. Kavramsal öğeler.....	62
4.2.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman	62
4.2.3.1.2. Olay örgüsü	62
4.2.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	63
4.2.3.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler	63
4.2.3.2.1. Oyun metni.....	63
4.2.3.2.2. Oyuncular.....	64
4.2.3.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	64
4.2.3.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	65
4.2.3.3. Değerlendirme.....	65
4.2.4. Sevda Şener eleştiri yazılarından elde edilen genel değerlendirme	65
4.3. Ayşegül Yüksel’ in Oyun Eleştirilerine Yapısalcı Bakış	66
4.3.1. Zengin mutfakçı oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi	67
4.3.1.1. Kavramsal öğeler.....	67
4.3.1.1.1. Dramatik uzam ve zaman	67
4.3.1.1.2. Olay örgüsü	68
4.3.1.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	69
4.3.1.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler	70
4.3.1.2.1. Oyun metni.....	70
4.3.1.2.2. Oyuncular.....	70
4.3.1.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	70
4.3.1.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	71

4.3.1.3. Değerlendirme.....	71
4.3.2. Taziye oyununun yapısalci başlıklar altında incelenmesi	72
4.3.2.1. Kavramsal öğeler.....	72
4.3.2.1.1. Dramatik uzam ve zaman	72
4.3.2.1.2. Olay örgüsü	73
4.3.2.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	73
4.3.2.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler	74
4.3.2.2.1. Oyun metni.....	74
4.3.2.2.2. Oyuncular.....	75
4.3.2.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	75
4.3.2.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	76
4.3.2.3. Değerlendirme.....	76
4.3.3. Çöplük oyununun yapısalci başlıklar altında incelenmesi.....	77
4.3.3.1. Kavramsal öğeler.....	77
4.3.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman	77
4.3.3.1.2. Olay örgüsü	77
4.3.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	77
4.3.3.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler	78
4.3.3.2.1. Oyun metni.....	78
4.3.3.2.2. Oyuncular.....	78
4.3.3.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	79
4.3.3.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	79
4.3.3.3. Değerlendirme.....	79
4.3.4. Ayşegül Yüksel eleştiri yazılarının genel değerlendirmesi.....	79
4.4. Zehra İpşiroğlu' nun Oyun Eleştirilerine Yapısalci Bakışı.....	80
4.4.1. Keşanlı Ali Destanı'nın yapısalci başlıklar altında incelenmesi	81
4.4.1.1. Kavramsal öğeler.....	82
4.4.1.1.1. Dramatik uzam ve zaman	82
4.4.1.1.2. Olay örgüsü	82

4.4.1.1.3. <i>Metin için dramatik kişi/kişiler</i>	82
4.4.1.2. <i>Somut olarak gözlemlenebilen öğeler</i>	83
4.4.1.2.1. <i>Oyun metni</i>	83
4.4.1.2.2. <i>Oyuncular</i>	83
4.4.1.2.3. <i>Sahne tasarımı ve tekniği</i>	84
4.4.1.2.4. <i>Seyirci-oyun ilişkisi</i>	84
4.4.1.3. <i>Değerlendirme</i>	84
4.4.2. Gene Başladılar Şarkılarına oyununun yapısal başlıklar altında incelenmesi	84
4.4.2.1. <i>Kavramsal öğeler</i>	85
4.4.2.1.1. <i>Dramatik uzam ve zaman</i>	85
4.4.2.1.2. <i>Olay örgüsü</i>	85
4.4.2.1.3. <i>Metin için dramatik kişi/kişiler</i>	86
4.4.2.2. <i>Somut olarak gözlemlenebilen öğeler</i>	86
4.4.2.2.1. <i>Oyun metni</i>	86
4.4.2.2.2. <i>Oyuncular</i>	87
4.4.2.2.3. <i>Sahne tasarımı ve tekniği</i>	88
4.4.2.2.4. <i>Seyirci-oyun ilişkisi</i>	88
4.4.2.3. <i>Değerlendirme</i>	88
4.4.3. Gergedanlar oyununun yapısal başlıklar altında incelenmesi	89
4.4.3.1. <i>Kavramsal öğeler</i>	89
4.4.3.1.1. <i>Dramatik uzam ve zaman</i>	89
4.4.3.1.2. <i>Olay örgüsü</i>	89
4.4.3.1.3. <i>Metin için dramatik kişi/kişiler</i>	90
4.4.3.2. <i>Somut olarak gözlemlenebilen öğeler</i>	90
4.4.3.2.1. <i>Oyun metni</i>	90
4.4.3.2.2. <i>Oyuncular</i>	91
4.4.3.2.3. <i>Sahne tasarımı ve tekniği</i>	91
4.4.3.2.4. <i>Seyirci-oyun ilişkisi</i>	91

4.4.3.3. <i>Değerlendirme</i>	92
4.4.4. Zehra İpşiroğlu eleştiri yazılarının genel değerlendirmesi	92
4.5. Üstün Akmen' in Oyun Eleştiri Yazılarına Yapısalcı Bakışı.....	93
4.5.1. Bir Yaz Gecesi Rüyası oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.....	93
4.5.1.1. <i>Kavramsal öğeler</i>	94
4.5.1.1.1. <i>Dramatik uzam ve zaman</i>	94
4.5.1.1.2. <i>Olay örgüsü</i>	94
4.5.1.1.3. <i>Metin için dramatik kişi/kişiler</i>	94
4.5.1.2. <i>Somut olarak gözlemlenebilen öğeler</i>	94
4.5.1.2.1. <i>Oyun metni</i>	94
4.5.1.2.2. <i>Oyuncular</i>	95
4.5.1.2.3. <i>Sahne tasarımı ve tekniği</i>	96
4.5.1.2.4. <i>Seyirci-oyun ilişkisi</i>	96
4.5.1.3. <i>Değerlendirme</i>	97
4.5.2. Bu Da Geçer Ya Hu oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.....	97
4.5.2.1. <i>Kavramsal öğeler</i>	98
4.5.2.1.1. <i>Dramatik uzam ve zaman</i>	98
4.5.2.1.2. <i>Olay örgüsü</i>	98
4.5.2.1.3. <i>Metin içinde dramatik kişi/kişiler</i>	98
4.5.2.2. <i>Somut olarak gözlemlenebilen öğeler</i>	99
4.5.2.2.1. <i>Oyun metni</i>	99
4.5.2.2.2. <i>Oyuncular</i>	99
4.5.2.2.3. <i>Sahne tasarımı</i>	100
4.5.2.2.4. <i>Seyirci-oyun ilişkisi</i>	101
4.5.2.3. <i>Değerlendirme</i>	101
4.5.3. Bir Bebek Evi Nora oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.....	101

4.5.3.1. Kavramsal ögeler.....	101
4.5.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman	101
4.5.3.1.2. Olay örgüsü	102
4.5.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	102
4.5.3.2. Somut olarak gözlemlenebilen ögeler	103
4.5.3.2.1. Oyun metni.....	103
4.5.3.2.2. Oyuncular.....	103
4.5.3.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	104
4.5.3.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	104
4.5.3.3. Değerlendirme.....	104
4.5.4. Üstün Akmen eleştiri yazılarının genel değerlendirmesi.....	104
4.6. Hayati Asilyazıcı' nın Eleştiri Yazılarına Yapısalcı Bakış.....	105
4.6.1. Yanık oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi	105
4.6.1.1. Kavramsal ögeler.....	106
4.6.1.1.1. Dramatik uzam ve zaman	106
4.6.1.1.2. Olay örgüsü	106
4.6.1.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	106
4.6.1.2. Somut olarak gözlemlenebilen ögeler	107
4.6.1.2.1. Oyun metni.....	107
4.6.1.2.2. Oyuncular.....	107
4.6.1.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	108
4.6.1.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	108
4.6.1.3. Değerlendirme.....	108
4.6.2. Fehim Paşa Konağı oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.....	108
4.6.2.1. Kavramsal ögeler.....	109
4.6.2.1.1. Dramatik uzam ve zaman	109
4.6.2.1.2. Olay örgüsü	109
4.6.2.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	109

4.6.2.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler	109
4.6.2.2.1. Oyun metni.....	109
4.6.2.2.2. Oyuncular.....	109
4.6.2.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	110
4.6.2.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	110
4.6.2.3. Değerlendirme.....	110
4.6.3. Bir Şehnaz Oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.....	110
4.6.3.1. Kavramsal öğeler.....	111
4.6.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman	111
4.6.3.1.2. Olay örgüsü	111
4.6.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	111
4.6.3.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler	112
4.6.3.2.1. Oyun metni.....	112
4.6.3.2.2. Oyuncular.....	112
4.6.3.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	112
4.6.3.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	112
4.6.3.3. Değerlendirme.....	113
4.6.4. Hayati Asilyazıcı'nın eleştiri yazılarından elde edilen genel sonuç	113
4.7. Yaşam Kaya Oyun Eleştiri Yazılarına Yapısalcı Bakış	113
4.7.1. Ağaçlar Ayakta Ölür oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.....	113
4.7.1.1. Kavramsal öğeler.....	114
4.7.1.1.1. Dramatik uzam ve zaman	114
4.7.1.1.2. Olay örgüsü	114
4.7.1.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	114
4.7.1.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler	115
4.7.1.2.1. Oyun metni.....	115
4.7.1.2.2. Oyuncular.....	115

4.7.1.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	115
4.7.1.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	116
4.7.1.3. Değerlendirme.....	116
4.7.2. Nehrin solgun yüzü oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.....	116
4.7.2.1. Kavramsal öğeler.....	117
3.7.2.1.1. Dramatik uzam ve zaman	117
4.7.2.1.2. Olay örgüsü	117
4.7.2.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	117
4.7.2.2. Soyut olarak gözlemlenebilen öğeler.....	118
4.7.2.2.1. Oyun metni.....	118
4.7.2.2.2. Oyuncular.....	118
4.7.2.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	119
4.7.2.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	119
4.7.2.3. Değerlendirme.....	119
4.7.3. Yeni Bir Şarkı oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.	119
4.7.3.1. Kavramsal öğeler.....	120
4.7.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman	120
4.7.3.1.2. Olay örgüsü	120
4.7.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	120
4.7.3.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler	120
4.7.3.2.1. Oyun metni.....	120
4.7.3.2.2. Oyuncular.....	121
4.7.3.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	121
4.7.3.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	121
4.7.3.3. Değerlendirme.....	121
4.7.4. Yaşam Kaya' nın eleştiri yazılarından elde edilen genel değerlendirme	122
4.8. Mehmet Konuk Eleştiri Yazılarına Yapısalcı Bakış	122

4.8.1. Fareler ve İnsanlar oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.....	122
4.8.1.1. Kavramsal öğeler.....	123
4.8.1.1.1. Dramatik uzam ve zaman	123
4.8.1.1.2. Olay örgüsü	123
4.8.1.1.3. Metinde dramatik kişi/kişiler	124
4.8.1.2. Soyut olarak gözlemlenebilen öğeler.....	124
4.8.1.2.1. Oyun metni	124
4.8.1.2.2. Oyuncular.....	125
4.8.1.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	126
4.8.1.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	126
4.8.1.3. Değerlendirme.....	126
4.8.2. Matruşka oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi.....	127
4.8.2.1. Kavramsal öğeler.....	128
4.8.2.1.1. Dramatik uzam ve zaman	128
4.8.2.1.2. Olay örgüsü	128
4.8.2.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	128
4.8.2.2. Soyut olarak gözlemlenebilen öğeler.....	128
4.8.2.2.1. Oyun metni	128
4.8.2.2.2. Oyuncular.....	129
4.8.2.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği.....	130
4.8.2.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi.....	130
4.8.2.3. Değerlendirme.....	130
4.8.3. Rome ve Juliet oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi	131
4.8.3.1. Kavramsal öğeler.....	131
4.8.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman	131
4.8.3.1.2. Olay örgüsü	132
4.8.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler	133
4.8.3.2. Soyut olarak gözlemlenebilen öğeler.....	133

4.8.3.2.1. <i>Oyun metni</i>	133
4.8.3.2.2. <i>Oyuncular</i>	133
4.8.3.2.3. <i>Sahne tasarımı ve tekniği</i>	134
4.8.3.2.4. <i>Seyirci-oyun ilişkisi</i>	134
4.8.3.3. <i>Değerlendirme</i>	134
4.8.4. Mehmet Konuk'un eleştiri yazılarından elde edilen genel değerlendirme.....	135
5. SONUÇ	136
KAYNAKÇA.....	140
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 3.1. İletişimin temel öğeleri.....	20
Şekil 3.2. Saussure'nin gösterge şeması.....	21
Şekil 3.3. Peirce'in göstergesi	22
Şekil 4.1. İçerdekiler oyununun çatışma tablosu.....	42
Şekil 4.2. Greimias'ın gösterge bilimsel karşıtlıklar ilkesi	43
Şekil 4.3. Levi Strauss'un koşut çizelgesi	43



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 3.1. Margritte elma	19
Görsel 3.2. Margriite pipo	20
Görsel 3.3. İtalyan usulü lüks makarna sos, parmesan peyniri	25



1. GİRİŞ

1.1. Tiyatro ve Eleştiri

Bir sanat eseri hakkında bilgi sahibi olmak, eserin olumlu ya da olumsuz yönlerini belirtmek, eser hakkında yargıya varabilmek için eser üzerinde yapılan inceleme yazılarına eleştiri yazısı denir. “Eleştiri” sözcüğüne bakıldığında, sözcüğün pek sevilmediği ve iyi şeyler çağrıştırmadığı ifade edilir. Tahsin Yücel’e göre eleştiri, günlük dilde kullanıldığında genel olarak yergi barındırmaktadır. Bir kurum ya da kişi eleştirildiğinde ise eksikliklerinin dile getirilmesi nedeniyle eleştirmenlerin pek sevilmediğini ifade etmektedir. Oysaki eleştirinin yargılama amacı, herşeyden önce bir, açıklama ve değerlendirme çabası olarak bilinmektedir¹. Eleştiri, tiyatro alanında önemli bir yerde durmaktadır. Eleştirinin yapılış şekli, ele aldığı konular, eleştiri yapan kişinin üslubu, tiyatrodaki yol gösterici ve aynı zamanda da öğretici bir amaç içermektedir. Eleştiri yazıları, ele aldığı eseri bir bütün olarak değerlendirmektedir. Eleştirinin ele alınış sırası, eleştiri yapan kişinin seçimidir.

Eleştirmenin işlevi için Özdemir Nutku şu sözleri söylemiştir.

Eleştirmen, profesyonel bir yazardır. Yani yaptığı işi, amacına uygun olarak en iyi biçimde sonuçlandıran kişidir. Kendine özgü düşünceleri eğilimleri ve ilkeleri vardır; o bunları bilgisiyle ve sahne deneyimiyle kendi açısından yansız bir biçimde ortaya koyar. Ama ne kadar yansız olursa olsun, kendi kişisel eğilimini de bırakmaz. Kuru kuruya, mutlak ve nesnel bir yansızlık ancak borsa haberlerinde, hava raporlarında ve uçakların kalkış iniş tarifelerinde olabilir².

Bu söz bize “Eleştiri masum bir disiplin değildir, hiçbir zaman da olmamıştır düşüncesini hatırlatmaktadır. (Eagleton,2009,s.18). Özdemir Nutku “*Tiyatro Eleştirisi ve Eleştirmen*” yazısında eleştirmenin görev tanımını yaparken Eleştirmenin de bir insan olduğu unutulmamalıdır, eleştirmenin de beğenileri vardır fakat eleştirmen de beğenisini denetim altında tutan kişidir diye açıklamaktadır. Eleştirmenin görevi için şu sözleri söylemiştir:

Eleştirmenin kendi beğenisi, sorumluluk duygusu ile denetim altına alınmazsa aralarında uçurum olan gerçek sanatı ya da yüzeyde bir skeci yeğ tutacaktır. Ancak bu iki uçta duran tiyatro çeşidini olabildiğince yansız ele almaya çabalamalıdır. Eleştirmenin görevi, haklı bir

¹T.Yücel(2009)Eleştiri Kuramları, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, s.1

²http-1

karar vererek seyirciye ve sanatçıya yol göstermek olmalıdır. Onun en büyük düşmanı oportünizmdir. İyi bir eleştirmen bu tuzağa düşmez³.

Özdemir Nutku, bir eleştirmen için oportünizmi çok tehlikeli bulduğundan söz etmektedir. Eleştirmen, eleştiri yaparken nesnel bir bakış açısı barındırmalı ve yaptığı eleştirinin de sorumluluğunu alabilmelidir, zira birtakım duygulara kapılıp çizdiği sınırların dışına çıkması, eleştirinin tek taraflı, kısıtlı bir eleştiri olmasından öteye geçemeyecektir. Bu eleştiri şekli Marksist eleştiri alanına girmektedir. Marksist eleştiride Eleştirmen sadece kendi görüşünü ele alır ve yazınsal yapıyla üretim biçimleri arasındaki bağlantıyı tek yanlı biçimde inceler. Bu bağlantıyı kurabilen yazarları olumlu olarak değerlendirirken yeterince kuramayan yazarları da dışlar (İpşiroğlu,1998,s.32).

Eleştirinin önemi, eleştirmenin sorduğu sorulara bulduğu cevaplarda gizlidir. İzlediği oyunda, neyi neden sevmediği sorusu, eleştiri yapan kişinin bilgi birikimi ile doğrudan bağlantılıdır ve bu sorular yapıyı çözümlemede önemlidir. Eleştirmenin kendi beğenisi elbette olacaktır fakat tarafsız bir gözle oyunu eleştirmesi, seyircinin gözünden bir seyirci gibi oyunu izleyebilmesi, mesleğinin gerekliliklerinden birini oluşturmaktadır.

Eleştirmenin görevi bu anlamda oldukça ciddi bir yerde durmaktadır. Eleştirmenler aynı zamanda bir dramaturg gibi görev almaktadırlar. Eseri bir bütün olarak ele aldığı için bütünü oluşturan tüm yapı taşlarının birbirleri ile olan bağlantısı önem arz etmektedir.

Hülya Nutku, Dramaturgi kitabında dramaturglardan söz ederken eleştirmenlerden de söz etmektedir. Tiyatro eyleminde yapılmak istenen ile yapılanın içinde dramaturg ne kadar önemli bir yer tutuyorsa, yapılan ve yapılacak olan için de eleştirmen o denli önemlidir. Bu ikilinin alışverişi tiyatroya dolayısıyla seyirciye yön veren pusula gibidir(Nutku,2001,s.114).

Eleştirmenin de en az bir yönetmen, bir oyuncu, bir dramaturg gibi çalıştığı görülmektedir. Eleştirmenin hâkimiyet alanı oldukça geniş olmalıdır. Böylece nesnel ve dürüst bir eleştiri yapabilmek için yeterli alan sağlanmış olmaktadır.

Eleştirmenin bakış açısının tarafsız olmasının yanı sıra kullandığı üslubun da önemi eleştiri kavramı için önemlidir çünkü sanatın ilerlemesi yönünde eleştirmenlerin daha iyiye ve daha güzele yaklaşma arzusu, eleştirinin düzeyinde kendini belirtir. Sanatın bir yansıtma amacı olduğu bilinmektedir. Bir sanat eserinin de kendini ifade edecek gücünün olduğu biliniyorsa o zaman eleştiri de o sanat eserine, üçüncü bir göz olarak hizmet etmektedir. Yıllar içinde eleştirinin gücü, birtakım nedenlerden dolayı değişikliğe

³http-1

uğramış görünmektedir. Eleştirinin nasıl yazıldığı konusu, giderek değişmiş ve farklılaşmıştır. Cumhuriyet dönemi yazıları ile günümüz yazıları arasındaki fark belirgin bir şekilde kendisini belli etmektedir.

Cumhuriyet döneminden önce ele alınan eleştiri yazılarının yeterli olmayışı, eleştirmenlik mesleğinin ne kadar kısıtlı ve zorlu bir meslek olduğunun da göstergesidir

Esen Çamurdan, Türk tiyatro eleştiri yazıları için şu sözleri söylemiştir:

Dönemlerin tiyatro eleştirisini yansıtmaları bakımından seçkide yer almış olan yazılara genel bir bakış, tiyatro olgusuna yaklaşımın değişmesiyle birlikte eleştiri kavramının da farklılaştığını göstermektedir. 1923-1930 döneminde dikkati çeken ilk nokta, bunların eleştiriden çok tanıtım, okuyucuyu bilgilendirme yazıları olduğu ve çoğunlukla edebiyat adamlarınca yazılmalarıdır. Oyunculukla, sahneyle ilgili kısa da olsa yorum yapılmaktadır ama genelde bunlar hiçbir temele, tiyatro bilgisine, birikimine dayanmayan söylemlerdir. Duygusalıktan öteye gidemezler⁴.

Eleştirmenlerin eserin tümünü yorumladıkları düşünüldüğünde eleştirmenin bakış açısı oyun için yol gösterici bir nitelik taşımaktadır. Eleştirinin de gücünü kullanarak ele alınan eserin daha iyi olması yönünde çaba sarfedilmektedir. Eleştirmenin yorumu doğru olanı onaylayan, eksik yerlerin ise tekrar gözden geçirilmesi için bir yol olarak görülmektedir. Bu anlamda eleştirmenin yorumu önemli, öğretici ve dinlenilmeye değer bir yargı olarak kendini ifade etmektedir.

1.2. Sorun

Yapısalcılığın çıkış noktası İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussur'a dayanmaktadır. Yapısalcılık araştırma yönteminin tanımı hakkında birçok araştırmacı bilim adamı, açıklamada bulunmuş ve bu görüşler de yapısalcılık konusunda karmaşıklık yaratmıştır. Kimi araştırmacıya göre bir akım, kimi araştırmacıya göre de bir çözümleme yöntemidir. “Yapısalcılığın kökenini oluşturan ilk kaynak konusunda tüm araştırmacılar birleşmektedir. İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün 1916 yılında yayımlanan ‘*Genel Dilbilim Dersleri*’adlı kitabında dile getirilen ve dilbilim alanında devrim olarak nitelenen yeni dilbilimsel yaklaşımdır(Yüksel,1981, s. 9).

Bu tez yapısalcı araştırma yönteminin başlıkları ile eleştirmenlerin eleştiri başlıkları arasındaki ortak maddelerden yola çıkarak incelenmesini amaçlamaktadır. Cumhuriyet dönemi sonrasından başlayarak seçilen sekiz yazarın toplam yirmi dört oyun eleştiri

⁴And, M.(1994)Çağdaşlaşma Yolunda Türk Tiyatro Eleştirisi/E.Çamurdan(ed) Eleştirmen Gözüyle (1923-1960).I ,40,41,42, I Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı, s.xvii

yazısı ele alınarak incelenmektedir. İlk eleştiri yazısı 1957 yılından seçilmiş ve diğer yazılarda 2018 tarihine kadar taşınmaktadır. Seçilen önemli yazarların ilk dört yazarı Cumhuriyet dönemi yazarı, diğer seçilmiş dört yazar ise günümüz tarihine yakın yazarlarımızdandır. Bu önemli isimler, tiyatro dünyasına büyük katkılar sağlamışlardır.

Bu tez de Cumhuriyet döneminden sonra yazılan eleştiri yazıları ile günümüz eleştiri yazılarında, yapısalcı araştırma yöntemi kullanılmış mı? Kullanılmış ise ne derece kullanılmıştır? Cumhuriyet dönemi yazarlarının eleştiri yazıları ile yeni nesil eleştiri yazılarındaki bakış açısı farkı nedir? Eleştiride ele alınan başlıklarda dil ve üslup kullanımı, yapısalcı yöntem dâhilinde mi kullanılmış? sorularına cevap aramaktadır.

Tiyatro eleştiri alanında eleştirmen yetişmesinin zorluğu, kalemi cesur eleştirmenlerin olmayışı, eleştirmenlik mesleğinin sınırlılığı, yapısalcı araştırma yönteminin de tiyatro alanında çok fazla kullanılmaması gibi konu başlıkları ile beraber değerlendirilecektir. Aynı zamanda eleştiri için ayrılan alanın, günümüze kadar gelen süre içindeki değişiminde değinilecektir.

1.3. Amaç

Bu çalışmanın amacı, Türk tiyatrosu eleştirmenleri tarafından kaleme alınan oyun eleştiri yazılarında, yapısalcı araştırma yönteminden, eleştirmenlerin ne derece yararlandıkları üzerinedir. Hem eleştirmenlik hem de yapısalcılık alanından ortak başlıklar seçilerek, farklı tarihlerde ele alınan, değişik türde oyunlar için inceleme yapılmıştır.

Amaç birbirinden her şekilde farklı olan oyunların eleştiri yazılarında, yöntemin ne derece kullanıldığı üzerinedir. Örneğin halk tiyatrosu örnekleri barındıran Keşanlı Ali Destanı gibi bir oyunla, şiir dili oldukça yoğun olan Romeo ve Juliet gibi bir oyunun eleştirisi elbette oyunun türüne göre farklılık barındırmaktadır. İşte bu yöntem, her tür oyun için uygulanabiliyor mu? Her eleştirmen aynı başlıkları kullanarak mı eleştiri yapıyor ya da yapıyorsa yapısalcı yöntemi kullanıyor mu? gibi sorulara yanıt aramaya çalışmaktadır.

Çalışmamız, tiyatro oyun eleştirisi alanında yöntemin kullanımı ve yöntemin bilinirliği üzerine katkı sağlayacaktır.

1.4. Önem

Tiyatro yazarlarının izlediği oyunlara yazmış olduğu eleştiri yazılarından alınmıştır. Bu araştırma, yapısalcı inceleme yöntemini kullanan ya da kullanmayan yazarların yazılarını ne şekilde yazdığı yönündedir. Köklü yazarların önemle üzerinde durdukları başlıklar ile yeni nesil eleştirmenlerin başlıkları, nasıl ele alınmaktadır. Yazılarda konunun önemi, başlıkların ele alınışlarındaki tavır ve izledikleri oyuna dair sordukları soru ve sorulara cevap bulma yöntemleridir.

Araştırmada yer alan inceleme yazıları, döneminde kullanılan üslup ve bilgi paylaşımı açısından farklılık yaratmış ve günümüz yazarlarının eleştiri yazılarındaki çözümleme şekli, yöntemin kullanım tercihine dair fikir vermiştir.

1.5. Varsayımlar

Yapısalcı inceleme yöntemi, oyun metninin kendi içindeki dinamiklerin içsel bağlantılarını, yüzeysel anlamdan ayırma incelemesidir. Bu çalışma kitaplar, gazeteler dergiler ve internet sitelerinde yayınlanan oyun eleştiri yazılarını, inceleme kaynakları olarak kabul etmektedir.

Bu çalışma incelenecek olan eleştiri yazılarında iki türlü varsayım saptamaktadır.

Cumhuriyet dönemi yazarlarının, eleştiri yazılarında yapısalcı araştırma yöntemini kullandıkları varsayılmaktadır.

Eleştirmenlerin yazılarında yapısalcı araştırma yönteminin kullanım oranının incelenebileceği varsayılmaktadır.

1.6. Sınırlılıklar

Bu çalışma 1957 yılından itibaren sahnelenmiş oyunların eleştiri yazılarından oluşmaktadır. Tiyatro yazarlarının üslupları birbirinden farklılık gösterdiği için basılı yayınların yanında dijital ortamlarda yayınlanan eleştiri yazıları da çalışma kapsamına dâhil edilmiştir. Böylelikle çok sayıda ve geniş kapsamlı bir araştırma kaynağı elde edilmiştir. Ele alınan oyunlar, farklı yönetmenlerden ve farklı tür oyunlardan seçilmiştir. Yapısalcı analiz yöntemi oyunların yazıldığı dönemin tarihi, tarihin getirmiş olduğu siyasi, politik ortamı ve dönemin toplumsal sürecini göz önünde bulundurmaktadır. Sahnelenen oyunu ve oyun metnini sadece sahneleme üzerindeki soyut ve kavramsal öğelere ayırarak incelemektedir. Yazarlardan derlediğimiz bu eleştirme yazıları, yöntemin eleştiri ve analiz alanındaki sınırlarını ortaya koymaktadır.

Tiyatro alanında yapısalcı bir kuram oluşturma düşüncesini, Çek Besteci Otokar Zich başlatmıştır. Otokar Zich'e göre tiyatronun çok katmanlı yapısı kendi içinde başlıklara ayrılıp incelenmesi gerekmektedir. Bu kavramları soyut kavramlar ve somut kavramlar adı altında iki başlığa ayırır. Bu kavramlar şunlardır:

Kavramsal Öğeler	Somit Gözlemlenebilen Öğeler
1. Dramatik Eylem	5.Oyun Metni
2. Dramatik Kişi	6.Oyuncular
3. Dramatik Olay Örgüsü	7.Sahne Tasarımı
4. Dramatik Uzam	8.Giyisiler
	9.Seyirci ⁵ olmak üzere ayırır.

Peter Barry ise metnin incelenmesindeki yapıyı şu şekilde açıklar:

Aşağıda verilen diyagramın sol tarafında yapısalcıların metin incelemesinde aradıkları unsurlar, sağ tarafında ise onların bu özellikleri bulmak isteyen yapı taşları yer alır.

Yapısalcıların Metin İncelemesi	Bulmak İstedikleri Yapı
Paralellikler	Olay örgüsü
Tekrarlar	Yapı
Tezatlar	Karakter /Motivasyon
Kalıplar	Durum, Şartlar
	Dil olarak açıklar ⁶ .

Dilek Zerenler bu tablonun açılımında söz ederken Tiyatroda Yapısalcı Çözümleme kitabında yapısalcılığı şöyle açıklar.

Sanatın yapısalcı açıdan ele alınmasıyla eser tek yanlı tüm yaklaşımlardan uzaklaşır ve yapısal bir çözüme kavuşur. Bu bakış açısı yapısalcı yaklaşımın eseri fazlalıklardan kurtararak ulaşılmak istenen eserin özüne ulaşılacağını belirir.

Bu ikili tablonun bağlantılarını incelediğimizde hem yapısal araştırma yöntemi hem de eleştirmenlik kavramları arasındaki ilişki dikkat çekmektedir. Yapısalcı araştırmacılar Barry'in açıklaması ile tekrarlar, tezatlıklar, kalıpları, olay örgüsünde, yapı da, karakterler ve motivasyon, durum, şartlar ve dil başlıkları altında aramaktadır.

Kavramsal öğeler de dramatik eylem, dramatik kişi, dramatik olay örgüsünü ve dramatik uzamı oyun metninde; dramatik kişiyi oyuncularında; olay örgüsünü metinde; uzam kavramını ise sahne tasarımı ve oyun metninde aramaktadır. Bu benzer tablo bize yapısalcı araştırma yöntemine dair belli başlı başlıklar altında inceleme olanağı

⁵A.Yüksel(1891) Melih Cevdet Anday Tiyatrosu üstüne Yapısalcılık ve Bir uygulama İstanbul: Yazko Kooperatifi,s.59

⁶P.Barry.(2009).Beginning Theory An Introduction To Literary And Cultural Theory:Manchester University Press.,s.51

sağlamaktadır. Eleştiri yazılarından yola çıkıldığı göz önüne alındığında, eleştiri yazılarının, inceleme yazılarından farkı da gözetilerek, eleştiri yazılarına uygulanacak yedi başlık seçilmiş, dramatik uzama incelememize olanak sağlaması açısından zaman kavramı da dâhil edilerek sekiz başlık altında inceleme yoluna gidilmiştir. Bu seçilen maddeler her iki kavramsal alandan seçilmektedir. Başlıklar:

1. Dramatik Uzam ve Zaman
2. Olay Örgüsü
3. Metin için Dramatik Kişi/Kişiler
4. Oyun Metni
5. Oyuncular
6. Sahne Tasarımı ve Tekniği
7. Seyirci-Oyun İlişkisi
8. Değerlendirme

Bu başlıklar aynı zamanda, eleştirmenin eleştiri yaparken ele aldığı başlıklar ile de benzerlik göstermektedir. Sonuçta bir eleştirmen ele aldığı tüm başlıkları, sahnede gözlemleyerek yazmaktadır. Buradan yola çıkıldığı zaman iki ayrı tablonun benzerlikleri göz önüne alınarak seçilmiştir.

Tiyatro alanında yapısalcı bir araştırmanın sınırlılığı ve örneklerinin yeterince olmaması model alınacak net bir taslak olanağı oluşturmamaktadır fakat tiyatro alanında, önemli yazarların yapısalcı yöntem ile ele aldıkları oyun inceleme yazıları bulunmaktadır. Oyun inceleme yazılarından yola çıkılarak örnek bir taslak oluşturma yoluna gidilmiştir. Bu örnek taslak ile oyun inceleme yazılarından farklı olan oyun eleştirme yazıları üzerinde inceleme yapılmasına çalışılmıştır.

Yapısalcı analiz yönteminin sadece tiyatro alanında Otokar Zich tarafından oluşturulan başlıklarla çalışma sınırlandırılmıştır.

2. YÖNTEM

Bu tezin çalışma konusunu, Türk Tiyatro yazarlarının eleştiri yöntemleri ve eleştiri yazılarındaki yapısalcı bakış açısının uygulamaları oluşturmaktadır. Bu çalışma, sahnelenen oyunların eleştiri yazılarını ele almaktadır. Tezde; eleştiri yazılarında yazarın bakış açısı, oyunu hangi başlıklar altında incelediği, yapısalcı yöntemle ne kadar yaklaştığı ve eleştirilerini hangi yöntemle yazdığı incelenmiştir.

Tezde öncelikle yapısalcı yaklaşım ve yaklaşımın hangi alanlara yayıldığı hakkında genel bir bilgi verilmiş, sonra tiyatro eleştirisi ve yapısalcılığın nasıl birleştiği anlatılmış son aşamada da yukarıda bahsedilen eleştiri yazıları tek tek ele alınarak yapısalcı yaklaşımın nasıl uygulandığı araştırılmıştır.

Bu çalışmada alan tarama yöntemi kullanılmıştır.



3. KURAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Ferdinand De Saussure ve Yapıtları

Saussure dil bilim alanında en önemli isim olarak görölmektedir. Saussure yaptığı çalışmalarla, dilbilim dünyasında büyük yankı uyandırmış, çalışmaları sayesinde araştırmacıların inceleme yöntemlerine farklılık getirmiştir.

Dilbilim alanı üzerinde durmuş, öncelikle dilin anlaşılması üzerine çalışmıştır. Dili üç başlık altında ele almıştır. İlk olarak dili, söz kullanımından ayırmıştır. İkinci olarak dilin tarihle kurduğu ilişkiyi sonlandırır, Üçüncü olarak da dili toplum ilişkisinden ayırmaktadır.

Dil öncelikle insanlar arasında iletişimi sağlayan bir konuşma sistemidir. Dil sisteminin kendi içinde çözümlenmesi, insanların birbirleri ile iletişim kurmalarını sağlamaktadır. İletişim yolunun kurulabilmesi için kodlama sisteminin bilinmesi gerekmektedir yoksa sağlıklı bir iletişim yolu kurulamaz. “Saussure, öncelikle dil olgusunun ne olduğunun saptanması ve tanımlanması gerektiğini ortaya atar (Birkiye, 1984, s.12)”. Bu görüş doğrultusunda Saussure’ün dil kavramını kendi içinde birçok başlık altında incelediği ve başlıklar arasındaki bağlantılarla çözümleme yoluna gittiği görölmektedir. Dil kavramının yapısını içsel ve dışsal olarak ele alıp başlıklar altında incelemiştir.

Yapısal dilbilimde Saussure’ün, dil/söz/, biçim/töz, gösterge/gösteren/gösterilen, eşsüremlilik /art süremlilik kavramlarının üzerinde temellenir. Yapısal dilbilimi anlamak için özellikle eşsüremlilik/ artsüremlilik kavramları üzerinde durmak gerekir.⁷

Saussure’ün bu açıklamanda anlaşılacağı üzere dil bilimini dört başlık altında değerlendirmiştir. Saussure göre dil kavramında önemli olan dil yapısı içindeki karşıtlıklardır. Bu karşıtlıklar dilin incelenmesine olanak sağlamaktadır. Saussure dil yapısını çözümleme yolunda dilin tarihsel kökenlerinden ayrılarak incelenebileceği üzerinde durmuştur. Oliver Dekens ise dilin analizinin tek tek olguların işaret ettiği ile sınırlandırılmamasını, anlamın işaret edilenler arasındaki farklılıklardan nasıl ayrıldığıının gösterilmesi olduğunu ifade eder. Önemli ve çıkarılacak olan anlam işaret edilen değil, işaretlerin arasındaki farklılıktan doğmaktadır.⁸ Saussure’ün yapısalcılık kavramını dört başlıktan ilkin dil ve söz ayrımı oluşturmaktadır. Dil topluma ait bir ortaklıktır. Söz

⁷A.Birkiye(1984)Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru, İstanbul: Varlık Yayınları. s. 12

⁸Dekens, O.(2017) Yapısalcılık(Çev: A.Altınörs)İstanbul: Bilge Kültür –Sanat Yayınları, s.75

ise bireye bağlıdır. Dilin kendi içindeki kullanım kurallarını bilmek için de dilin kendisini araştırmak gerekmektedir.

Dil kendi içinde bir bağlantı kurar ve bu kurulan bağlantının yapıları birbirinden farklılık oluşturur bu farklılık ise dizge tanımını meydana getirmektedir.

Sözelimi bir ses birimi başka bir sesbiriminden ve bütün öteki sesbirimlerinden ayrılarak dilsel dizgede bir yer tutar. Türkçede ‘h’ ve ‘p’ ya da ‘a’ ve ‘o’ sesleri, birbirinden ve bütün öteki sesbirimlerinden ayrılabilirdi için bir anlam iletimini sağlar. Böylece ‘h.a.s.t.a’yı p.a. s. t. a. d. an, ‘p. a. s. t.a’ yı ‘p. o. s. t. a. d. a. n’ ayırabiliriz.⁹

Bu bilgi doğrultusunda ortak bir konuşma dilinin varlığından söz edildiğinde sözün değeri ortaya çıkmaktadır. Söz bireylerin kendini ifade ederken kullandığı bir dizi kurallı konuşma şeklidir.

Dil kavramının tek başına bağlantıları göz ardı edilerek ele alınması sınırlı bir incelemedir. Söz ve dil ayrımı arasındaki farkın ortaya çıkması ve birbirinden ayrılarak incelenme yoluna gidilmesi ayrımının bağlantılarını ortaya çıkarmaktadır. İkinci başlık ise biçim ve söz ilişkisidir. Saussure dil kullanımını, dilin kökle olan bağlantısı içinde görmez. Dili bir biçim olarak ele almaktadır. Yapısalcı bakış açısında dil kavramı, kendi içinde bütünlük sağlayan sistemsel bir bağlantılar bütünüdür. Gösterge kavramı ise ses ve kavramdan oluşur. Dil kavramı işitsel bir sistematiği birleştirir. Dil kulağımızla algıladığımız anlamlı sesler bütünüdür. Birbirinden ayrı olarak düşünülemeyecek olan bu kavramlar, birbirlerini tamamlamaktadır.

Üçüncü ele alınan başlık ise gösterge kavramıdır. Gösterge kavramında gösteren ve gösterilen olarak iki fark karşımıza çıkar. Örneğin ‘çiçek’ sözcüğünün gösterileni çiçeğin kendisi değil, onun hafızada kalan görüntüsüdür. Dil kullanımı aynı zamanda kültürel bir miras olduğu düşünüldüğünde dil olgusundaki anlam dizgesinin tarihsel bağlantısının da olduğu gözlenmektedir. Bu kodlama sistemi de iletişimde kendini göstermektedir.

Diğer başlıklar ise Eşsüremlilik ve artsüremlilik başlıklarıdır. Eşsüremlilik inceleme dizge oluşturan öğeleri incelemektedir. Art süremlilik inceleme ise birbirini izleyen aşamaların tarihsel durumunu incelemektedir

Dilbilimciler, eşsüremlilik bakışın artsüremlilik bakışa göre daha önemli olduğunu belirtirler çünkü gözle görülen tek gerçekliğin eşsüremlilik bir incelemede var olduğunu ifade ederler. Eşsüremlilik bakışta sadece bireyin bakışının söz konusu olduğunu ifade ederlerken bir şeyin ne derece gerçeklik taşıdığını anlamak için bireylerin zihninde ne

⁹ A.Yüksel,1982,a.g.k,s.11

derece kaldığını araştırmının gerekli ve yeterli olduğu üstünde durmaktadırlar. Oysa artsüremli bir incelemede iki farklı bakış açısının birbirinden ayırmak gerekliliği doğmaktadır. Bunlardan biri geçmişten bugüne kadar olan öngörülü bakış açısı diğeri ise bugünden geçmişe doğru olan artgörünümlü bakış açısıdır. Böylece yöntem iki bakışlı bir hal almaktadır.¹⁰ Bu duruma göre bu iki yöntem arasında bir bağlantı olduğu açıkça görülmektedir.

“Her iki inceleme yöntemi arasında bir bağ bulunmaktadır, eşsüremli inceleme ardından art süremli incelemeyi de getirmektedir. İki yönteminde birbirini dışlamadığı görülmektedir fakat eşsüremli bakış açısının çalışma alanı artsüremli bakış açısından oldukça farklı ilerlemektedir.

Yapısalcılara göre dış etkenler, tarihsel boyut üstüne ne kadar bilgi toplanılırsa toplansın yapının özüne ulaşamaz çünkü dış inceleme tarihsel boyutta yapıttan kopuk bir gerçekliği yansıtmaktadır, incelenecek olan yapının çevresinde dolaşır ama esas yapının merkezine ulaşamaz. Yapıtta bulunan iç ilişkilerin ördüğü anlam ve anlatım ağına yönelmeyle birlikte, tarihsel inceleme, yazarın yaşam öyküsü gibi yararlanılan kaynaklar önemini yitirmiştir¹¹.

Eserde incelenen bağlantıların önemi tüm eserin ele alınması ile ilgilidir. Eserde her bir parçanın birbiri ile olan ilişkisi üzerinden üretim amaçlanmıştır. Bu görüş doğrultusunda tüm eserin varlığı birbiri ile ilişkisi olan dizgelerden oluşmaktadır.

Değerlendirmede ele alınan en önemli başlıklardan birini de yapıtta yer alan her şeyin bir anlamı olabileceği görüşüdür.¹²

Dilbilimin yararlandığı bu başlıklar yapısalcılığın inceleme alanları olmuş, yapının çözümlenmesine katkıda bulunmuşlardır. Bağlantılar birbirleri ile yakın ilişki içindedir. Yapıyı oluşturan bağlantılar ele alınan bütünün kendi gerçeğidir. İşte yapısalcılık dışarıya kapalı olan bu bağlantıyı kendi içinde var olan ilişkilerini kullanarak çözümler ve ayırır.

3.2. Yapısalcılık

Yapısalcılık kavramı adından sıkça söz ettiren ve kavramın içeriğine dair birçok farklı düşünce barındıran bir öğrenme ve değerlendirme yaklaşımı olarak bilinmektedir. Berna Morana göre yapısalcılık:

¹⁰F.D.Saussure,2001,Genel Dilbilim Dersleri(Çev: Berke Vardar),İstanbul, Multilingual Yayınları, s.139-140

¹¹ B.Vardar(1998)Dilbilimden Yaşama Yapısalcılık, İstanbul, Multilingual Yayıncılık, s.11

¹²B.Vardar(1998)Dilbilimden Yaşama Yapısalcılık, İstanbul, Multilingual Yayıncılık, s.11-12

Yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi aramaktadır. Önemli olan şu: sistemdeki birimler kendi başlarına bir anlam taşımazlar, sistem içinde birbirleriyle bağıntıdadır onlara anlam kazandıran, çünkü ancak o zaman bir sistemin parçası olarak ele alınabilirler¹³.

Genel bir tanımının yapılmasının zorluğundan söz edilen yapısalcı yöntemin çalışma alanı için farklı görüşler fikir karmaşası yaratmış, günümüze kadar gelen süreçte ise bu bilimsel yöntem, farklı alanlarda kullanılmıştır. Bu konuda önemli isimlerden biri olan ünlü Fransız Antropolog Claude Levi Strauss ise yapısalcılığın yeni bir yöntem olmadığını, doğal bilimlerin bu yöntemi kendi içinde kullandığını ifade eder. “Straussa göre bilimin iki yolu bulunmaktadır. Biri karmaşık olan her türlü olgunun başka düzeylere indirgenmesidir, bu yaklaşım indirgemeci olarak ifade edilir. Diğer yaklaşım ise yine karmaşık olan olgulara bakarak aralarındaki sistemin ne türden bir bağlantıya sahip olduğunu çözümleme yöntemi olarak kullanılmaktadır.”¹⁴

Yapısalcılık, bize yapı hakkında bilgi verir. Yöntemde dil çalışmalarının zaman içinde geçirdiği süreçler inceleme şekline göre ele alınmaktadır.

Yapısalcılar, dili tüm olguların merkezine yerleştirirken metnin kendine özgülüğünü ortadan kaldırırlar çünkü yapıda aranan ne metni üretenin orijinal fikri ne de okuyucunun yorumlarıdır. Aranan kodlar dilsel dizgelerdir. Metin ortadan kalktığı için metni üreten de ortadan kalkar. Metin artık bireyin değil bir yapının fonksiyonudur¹⁵.

Metin içindeki sınırlı kodların çözülmesi eşsüremlî bir inceleme ile yapılabilmektedir. Yöntem eşsüremlî bir inceleme sonucunda elde ettiği dil ve söz birlikteliğinden ortaya çıkan yapıyı yorumlamaktadır.

Yapı kavramı, kendi içinde sistemsal bir bütünlük kurar ve bu bütünlük birbirleri ile bağlantılı yapıların dışardan herhangi bir müdahale olmadan çözümlenme şeklidir.

Yapısalcılık, yapıyı oluşturan bağlantıyı çözümlmek için sistemleşmiş olan dil gerçekliğine ihtiyaç duymaktadır. Söz edilen araştırma yöntemi ele aldığı dizgeyi bir yapı olarak ele almakta, kurallı ve yasaların oluşturduğu dizgeye ulaşabilmek içinse birbiri ile bağlantılı olan yapının incelenmesi gerektiğinden söz ederler çünkü yapısalcılara göre yapıyı oluşturan birimler tek başlarına anlam taşımazlar¹⁶.

¹³ B.Moran(1988)Edebiyat Kuramları ve Eleştiri İstanbul: Başaran,syf.167

¹⁴A.Koyuncu(2011)Levi-Stratuss Yapısalcılığı Konya Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,26,s.255

¹⁵Berk, Y.ve Yıldırım, K, (2016)Yapısalcılık ile Post-Yapısalcılık Bağlamında Dil ve Metinden Anlam Kurma: Uluslar Arası Okuma Yazma Eğitimi Araştırmaları Dergisi, sayı2cilt 3 ,s.40

¹⁶D.Zerenler,(2010)Tiyatroda Yapısal Çözümleme, Mitos Boyut Yayınları, s.11

Yapısalcılara göre ulaşılmaya çalışılan gerçek, çözümlenmesi gereken bir yapıdır. Yapısalcılar şöyle açıklarlar:

Yapısalcı görüşte “gerçek” hakkındaki bilgimiz şifrelenmiştir ve konvensiyoneldir. Gerçek işaretler ve anlam verme pratiklerinden oluşan konvensiyonlar tarafından ve konvensiyonlardan geçerek inşa edilir bu gerçeğin sosyal inşası olarak bilinir. Yapısalcılığa göre imajlar dünyamızın çoğu ikili zıtlıklarla ve zıtlıklar tarafından yapılır. Yapısalcı analiz ikili zıtlıkların incelenmesini içerir. Doğa ve kültür, insan ve hayvan, eski ve yeni, iyi ve kötü, zengin ve fakir vs¹⁷.

Dil kullanımı, sözden ayrı düşünülemez. Dil kendi gerçekliğini kendisi yaratır. İnsanlar birbirini anlamak için söze ihtiyaç duyarlar. İnsan, dili kullanarak düşünmektedir o yüzden de dil uzlaşmayı sağlayan bir sistem kurar. Yapısalcılık araştırma yönteminin merkezinde dilin nasıl kullanıldığı incelenmektedir. Bu dil kullanımı incelenirken de bir takım başlıklar altında ele alınır. Dilin kökenle olan bağlantısından tarihsel bağlantıya kadar ilişkisi kurulmaktadır. Yapısal dilbilim, dili kendi içinde bütün bir yapı, bir dizge olarak ele alır ve onu ‘kendi içinde ve kendi bakımından’ inceler. Bir başka deyişle tarih, toplum ya da ruhbilim gibi dilbilim dışı etkenlere dayanmadan kendine özgü kurallarıyla gerçekleştirilen bir incelemedir (Çamurdan, 2011, s. 35).

Şifrelenmiş yapının çözümlenmesi ise yapısalcı yöntemin amacını oluşturmaktadır. Aynı zamanda nesnenin bütün olarak ele alınıp incelenmesini savunan yapısalcılar, yapının iç bağlantılarını kendi içinde kurmuş olduğu bütünlüklü sistemin altındaki gerçeği aramaktadırlar. Barthes bu görüşte ki yapısalcılara göre farklı bi bakış açısı ile bakar. Ona göre eserin anlaşılmasında okuyucu da önemlidir.

Barthes’a göre eserin bütünlüğü ne ise, yüzeyide onu barındırmaktadır.

Barthes yapısalcı bir çözümlemenin bir metni açıklayamayacağını, terimleri tanımlayıp sıralarını belirteceğini ifade eder. Okuyucuların da yapısalcılıkla beraber daha ön plana çıkıp, söz sahibi olduklarını belirtmektedir¹⁸.

Bu anlamda okuyucunun da eser üzerindeki rolüne değinmektedir.

Dil olgusu bütünlüklü yapıyı içerden çözümlerken en önemli nitelik dilin sözcük kullanımıdır çünkü sözcükler insanlara aittir ve dilin anlamlı kullanımı kişinin isteğe bağlı sözcük kullanımında kendini göstermektedir.

¹⁷İ.Erdoğan, K.Alemdar(2002)Öteki Kuram Kitle iletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendimesi, Ankara:rk Yayıncılık. s.369

¹⁸J.C.Barthes(2008).J.C. Barthes(Çev. Hakan Gür)Ankara: Dostkitabevi Yayınları. S.94

Yapısalcı araştırmacı ele aldığı nesneyi kodlara sahip olan bir dizi olarak ele alır ve bu kodları çözümlmek için de gözleme ihtiyaç duyar. Ayşegül Yüksel gözlem için şu sözleri söylemiştir:

Gözlem yoluyla oluşturulan varsayım doğrultusunda gerekli deneyimlerin uygulanması sonucunda (başlangıçta bir deneme yanılma sürecini gerektirir bu işlem)yapısalcı araştırmacı bir yabancı dile benzetebileceğimiz 'bütün'ün temel birimlerini(sözün öğelerini ve söz dizimini) ve işleyiş biçimini saptar, böylece gözlemlediği bütünü dile getiren dizgeyi ortaya çıkarır. Dizge bütünün hem anlamını hem de biçimini yansıtır. Yapısalcı araştırmacı çözümlme süreci içinde üç temel anlayışa bağlı kalır¹⁹.

Eserin içsel bağlantılarına ulaşabilmek için yeteri kadar gözlem yapılabilmesi gerekmektedir yoksa bağlantıyı oluşturan zincirler doğru tespit edilemez. Eserdeki derin yapıya ulaşabilmek için iç bağlantılardan hareket etmek gerekmektedir. Yüksel yapısalcı araştırma çözümlme sürecinde üç temel anlayışa bağlı kalır.

- 1.Yapısalcı yaklaşım, bütünün parçalarına olan mantıksal önceliğine ağırlık verir. Bütün ve parça doğru olarak ancak parçalar arasındaki ilişkiler bağlamında açıklanabilir²⁰.
- 2.Yapısalcılık ortaya çıkarmayı amaçladığı yapıyı, yüzeyde gözlemlenebilende (yüzeysel yapıda) değil, gözlemlenebilen gerçekliğin gerisinde(derin yapıda)arar, tıpkı söz düzeyinde ortaya çıkan bir gerçekliğin arandığı gibi. Ancak araştırmacının derin yapıya ulaşması için yüzeysel yapıdan yola çıkması zorunludur.
- 3.Yapısalcı yaklaşımda bütünü kuran birimler arasındaki temel bağlantıları 'ikili karşıtlıklar'adını verdiğimiz anlamını birbirine benzemeyişlerinden alan öğeler oluşturur²¹.

Yüksel yüzeysel yapının gözlemlenerek aynı zamanda da karşıtlıklara da ulaşılabilceğini ifade etmektedir. Gözlem bu yüzeysel yapının arkasında olan gerçekliğe ulaşabilmek için bir araç oluşturmaktadır. Bu gerçekliğe ele aldığı parçaları gözlem yoluyla ayrıştırarak ulaşır.

Diğer ele alınan ayırım gösteren ve gösterilen ilişkisidir. Saussure gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin büsbütün isteğe bağlı olduğunu söyler ve buna örnek olarak da aynı kelimenin her dilde farklı şekilde isimlendirilmesini örnek göstermektedir. Kelimelerle birebir bağlantılı olan nesnelerin anlamsal bir bağ içermediklerini dile getirir (Yüksel,1981,s.15) Gösteren ve gösterilen ilişkisi kurulan dizge yapıyla birebir bağlantılıdır çünkü dil kullanımı bu sistemin kurulması ile kendini ifade eder. Dil, göstergeler dizgesine işaret eder ve sesler ancak bu göstergenin parçası olarak anlam ifade etmektedirler (Öztürk,2010,s.11). İşte dilin köklerle olan bağlantısı kendini bu noktada

¹⁹ Yüksel,1981,a.g.k. s.38

²⁰Yüksel,1981,a.g.k. s.38

²¹Yüksel,1981,a.g.k. s.39

belli etmektedir. Kuş kelimesi, kelimenin ezberlenmiş ve aynı zamanda kabul edilmiş halidir. Köklerde olan bağlantı kelime dizgesinin tam da merkezinde yer almaktadır. İletişim kuran insanlar dilin bağlayıcı etkisi ile hareket ederler. Bu bağlayıcı etkinin de kişiden kişiye değiştiği gözlenilmemektedir. Örneğin kedi kelimesini bir başkası alıp bu ismi bir ağacı adlandırarak iletişim kuramaz çünkü dilin kabullenilmiş bir sistematiği vardır. İletişim kurmak isteyen her insan bu sistematiği kabullenmiş demektir.

Yapısalcılık alanında saussurenin görüşlerinin peşinden giden ekollar olmuştur. Bu isimlerin en önemlileri Cenevre dilbilim okulu, Kopenhag dilbilim çevresi ve Prag dilbilim çevresidir.

Cenevre dilbilim okulu Saussure'ün ilkeleri doğrultusunda ilerler ve Saussure'ün bulduğu temel kavramları geliştirmişlerdir.

Kopenhag Dil Okulu, Saussure'ün ilkeleri doğrultusunda bir yol izlemiş, temellerini de bu seçtikleri ilkeler üzerine kurmuştur. Kopenhag Dilbilim Çevresi, dil incelemelerini, yapısalcı ilkeler çerçevesinde ele almaya yönelirken bu ilkeleri Prag Dilbilim Çevresinin yaptığı gibi sesbilimsel temeller üstüne değil, mantıksal temeller üstüne oturtmaya çalışmıştır (Rıfat, 2019,s.44).

3.2.1. Rus biçimselciliği

Rus biçimselciliği yazın alanında kendine önemli bir yer edinmiştir.

Rus biçimselciliği yazın alanında yapısalcılığın çıkış noktasını belirler. Rus biçimselciliği 1920'lerde Rusya'da oluşan ve politik nedenlerle 1930'da sona erdirilen bir yazınsal eleştiri akımının adıdır²².

Rus biçimselciliği, simgeci ve toplumsal bakış açısına karşı olarak ortaya çıkmıştır. Biçimselciler ele aldıkları yapıtı kendi içinde tarihsel bağlantılardan ve sanatsal kuramlardan bağımsız olarak ele almak istiyorlardı. Rus biçimselcilerinden biri olan Viktor Şlovski eserin bağımsız olarak ele alınması gerektiğini ifade eder. Şlovski tekrar tekrar görülen eserlerin algılanmasını sınırlı bir algılayış olarak görmektedir. Bu yüzden bir eserin algılanmasında iki önemli başlığa dikkat çeker. Eserin algılanmasındaki süre ve yabancılaştırma kavramı. Bu iki kavramın önemi rus biçimselcilerinde bulunan eksik yanı tamamlayacaktır. Bu eksik yanın adı Biçim kavramıdır.²³

²²A. Yüksel(1981)a.g.k.24

²³ A.Yüksel(1981)a.g.k.24

Bu anlayış, Rus biçimcilerin eski anlayıştan, yeni bir anlayışı benimseme yolunda attıkları adımlardır. Bu atılan yeni adımlar bakış açılarındaki değişikliğinde ne kadar kapsamlı olduğunu göstermektedir. Bu yeni anlayışta algılama şekli değişip dönüşmelidir böylelikle eser ele alma şeklimizdeki boşluklar değişecektir.

Rus biçimcilerin eski anlayışı terk edip yeni anlayışa bağlanma süreleri pek de bekledikleri ölçüde gerçekleşmemiştir. Yeni anlayış benimsenmemiş, eski anlayış terkedilememiştir. Böylelikle de biçimselcilik akımı yeteri kadar gelişmemiş ve son bulmuştur.

3.2.1.1. Vladimir Propp

Anlatı türünde verdiği eserler ve yazınsal alanda masal çözümleme çalışmaları ile büyük bir başarı sağlamıştır.

Propp, Masalın Biçimbilimi adlı incelemesinde masalların görünürdeki işlenişinden çok, masalı oluşturan yapı üzerinde çalışmıştır. Saussure dilbilim çalışmalarındaki dil olgusu üzerindeki incelikli çalışması gibi Propp da masalları kendi içinde inceleyerek masalarda benzerlik gösteren tekrar edilen olaylardaki karşıtlıklar üzerinde durmuştur.

Propp'a göre halk masalları iki çeşit bileşenden oluşmaktadır.

1. Çeşitli kişilerin eylem alanları. Propp sekiz masal kişinin gerçekleştirdiği yedi eylem alanı belirler. Sözgelimi, masalarda kahramana 'zor bir görev verme' eylemini gerçekleştirme görevi taşıyan kişiler, kral, baba, çiftçi vb. olabilir. Bu da kişilerin çeşitliliğine karşın görevlerinin aynı olduğunu göstermektedir²⁴.

Propp, bu aynı görevlerin karşıtlıklarına da değinmektedir. Kişilerin isimlerinin değişmesi ya da görevlerinin değişimindeki karşıtlık aynı zamanda dinlenilebilir olmayı da barındırmaktadır. Karşıtlık ya da çatışma kavramları, masalların işleyişinde büyük yer kaplamaktadır.

2. Olay örgüsünü oluşturan görevler. Propp'a göre 'görev' masalın bütün olarak gelişimi içindeki önemiyle belirlenen ve kişilerce gerçekleştirilen bir eylemdir. Sözgelimi, masadaki prenses, cadı yerine bir dev ya da başka bir canavar tarafından kaçırılabilir ya da kaçırılmak yerine başka bir biçimde babasının yanından uzaklaştırılabilir²⁵.

Propp bu araştırmasıyla, masallar içinde benzerlikler bulmuş, benzerlikler üzerinden yapıyı çözümlemeye çalışmıştır ve bu araştırma büyük bir etki yaratmıştır.

²⁴A.Yüksel(1995)Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Yapısalcılık ve Bir uygulama Ankara: Gündoğan Yayınları, s. 54

²⁵A.Yüksel(1995)Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Yapısalcılık ve Bir uygulama Ankara: Gündoğan Yayınları, s. 54

Masallar içinde kurulan yapıyı çözümleyen Proop, aynı zamanda da kurgunun nasıl kurulduğuna dair yapıyı da çözümlemiştir. “Proop, aynı zamanda işlevlerin masal içindeki sıralamaların hep aynı olduğunu ve tüm Rus masallarının yapıları açısından aynı olduğunu vurgular. Tüfekçi,2003,s.60”²⁶

Vladimir Propp’un çalışmaları yazınsal alan için bir başvuru kaynağı olmuştur.

3.2.2. Amerikan yapısalcılığı

“Amerikan Okulu, Avrupa yerli dilleri üzerinde incelemeler yapmıştır. Bu dil yapısının diğer dillerin yapısına göre çeşitlilik içermesi, inceleme anlamında farklılık barındırır. Yazılı alandan sözlü incelemeye geçilerek ele alınması, kendine özgü bir yapı barındırdıklarının da ispatıdır. Avrupa yapısalcılar dizge tanımı üzerinde çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Amerikan yapısalcılar da yapı kavramını geliştirmeye yönelik çalışmalar içerisinde bulunmuşlardır.

Mehmet Rıfat Avrupa yapısalcılar ve Amerikan yapısalcılar arasındaki farka değinmiştir. Rıfat’a göre:

Avrupa yapısalcılığı karşılıklı bağıntılara önem vermişlerdir, Amerikan yapısalcılar ise eş süremliliğe ve birbirlerinin yerlerini almalarına ve dağılımlarına göre betimliyordular. Böylece, bazı açılardan ayrı doğrultulara yöneldiler de Avrupa ve Amerika’daki dilbilimcilerin, aynı dönemlerde eş süremliliği benimsedikleri, sözlü dilin yapısını betimlemeye yöneldikleri görülür. İşte Amerikan dilbiliminin bu başlangıç dönemi Amerikan Dilbilim Okulu ya da Amerikan yapısalcılığı diye adlandırılmaktadır²⁷.

Amerikan yapısalcılar ile Avrupa yapısalcılarının ayrıldıkları nokta, Avrupa yapısalcılar yazıya dökülmüş diller üzerinde inceleme yapmaktadırlar fakat Amerikan yapısalcılar yazıya dökülmeyen sözlü dil geleneğinde ilerleyen Kızılderili dilleri üzerinde inceleme yapmaktadırlar. Bu anlayış Amerikan yapısalcılarının kendilerine Deskriptivizm yani Tasvirçilik anlayışını benimsemeleri ile ilerlemiştir. Amerikan yapısalcılar dilin gramatikal özelliklerini tasvir etmeyi kendilerine görev bilmişlerdir. Bu, anlayışta bir fikir ayrılığı yaratmıştır²⁸.

²⁶M.E. Tüfekçi(2003)Yapısalcı Yöntem Ve Uygulama Alanları Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı:17,s.60

²⁷ M.Rıfat(2019)a.g.k.52

²⁸https-2

Amerikan yapısalcıları eşsüremlî incelemeye yönelmek zorunda kalmışlardır. İnceleme yapılacak olan yazılı kaynakların bulunmaması çalışmaların betimleme yoluyla incelenmesine neden olmuştur.

İşte söz konusu dönemdeki kurumsal ve uygulamalı dilbilim çalışmalarını sürdüren dilbilimciler arasında da özellikle F. Boas, E. Sapir, L. Bloomfield ve Z. S. Harris Charlesf. Hockett, Eugene A. Nida, Kenneth L. Pike sayılır²⁹.

Franz Boas insanbilimci ve budunbilimci olarak tanınmaktadır. Boasa göre toplumsal kurumların arasındaki benzerlikler insan zihninin yapısındaki benzerliklere benzemektedir. Edward Sapir de insan bilimci ve budunbilimci olarak tanınmaktadır. Sapire göre yapı sözlü olarak da ele alınabilir.

Aslında bu düşüncesi Saussure’ün dil kavramı ile benzeşmektedir yapının yazı ile değil de sözlü olarak inceleneceğini söyler ve bu incelemelere de dilsel özellikler eklemiştir.

Sapir ses bilgisel ve ses bilimsel düzeye bir ekleme yapmıştır. Bu biçim bilimsel sesbilim düzeyidir. Sapir, diller ile dünya görüşleri arasında bir yakınlık olduğunu toplumların konuştukları dil ile düşünce yapılarının saptanabileceğine inanır. Bu varsayımın adı Sapir-Whorf varsayımıdır³⁰.

Sapir bu düşüncesi ile dilleri kendi aralarında ayırabileceğini düşünmektedir. Diğer isim ise Leonard Bloomfiel. Bloomfiel Amerikalı dilbilimcidir. Mekanik görüşü ileri sürmüştür. Konuşma sırasında çıkan sesleri ve kelimelerin oluşması sırasında yer alan ayrıntılar üzerinde çalışmıştır. Zelling Sabbetai Harris ise dönüşüm kavramı üzerinde çalışmıştır. Temel cümlelerden üretilen karmaşık cümleler üzerine incelemeler yapmıştır.

3.3. Göstergebilim

İnsanların birbirleriyle anlaşabilmek için kullandıkları her türlü anlamlı dizge bütünüdür. Davranışlar, işaretler, renkler, yazınsal yapıtlar gibi birçok dizge anlam barındırmaktadır.

”Göstergeler aynı zamanda dizgeleri de için de barındıran ve bu dizgelerin bütünlüğünden oluşan anlamı incelemektedir. Bu anlam, gösterge barındıran her türlü trafik işaretlerinden, insanların davranış şekillerine göre anlamı barındırır. Anlam kısacası göstergelerin içinde var olan ve göstergenin nerede ve nasıl kullanıldığından, ne

²⁹ M.Rıfat(2019)a.g.k.52

³⁰M.Rıfat(2019)a.g.k.54

³⁰M.Rıfat(2019)a.g.k.54

anlam ifade ettiğine ve göstergelerin ülkelerine göre de değişiklik göstermektedir. Erika Fischer bir şeyin gösterge olabilmesi için birtakım koşullar olması gerekliliğinden söz etmektedir. Fischer'e göre göstergebilimin maddeleri şunlardır:

- 1.Bir gösterge, duyular tarafından algılanır olmalıdır.
- 2.Bir gösterge, bir şeye işaret etmeli ya da bir şeyi temsil etmeli, bir işlevi yerine getirmelidir; kendisinin dışında bir şeye işaret etmelidir ve bir 'anlamı' vardır.
- 3.Bir gösterge her zaman birisi için bir gösterge olmalıdır bir verici ve bir alıcı için yani doğal diller söz konusu olduğunda göstergeler bir insana, ya da söz konusu göstergeyi bir gösterge olarak değerlendirebilecek ve anlayacak bir grup insana gereksinim duymaktadır.
- 4.Bir gösterge bir gösterge dizgesi içinde yer almalıdır³¹.

Bu açıklamadan da anlaşıldığı gibi gösterge tanımını kendinden başka bir şeyi ifade etme amacı taşımaktadır. Bu alan için Rene François Ghislain Margritte'in elma resmi tablosu ve pipo tablosu örnek gösterilebilir.



Görsel 3.1. Margritte elma (<https-3>)

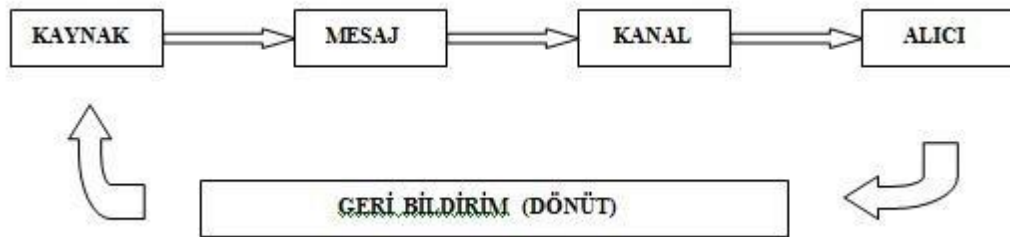
³¹Fischer-lichte,Erika,Bedeutang:Probleme einer Semiotischen Hermeneutik und Aesthetik,Beck Verlag,München,1979 (Aktaran H.K.Kocabay)Göstergebilime giriş,2008, İstanbul: Bilge Kültür Sanat. S. 14



Görsel 3.2. Margriite pipo (http-4)

“Bu elma resminin üstüne ‘Bu Bir Elma Değildir’ Pipo resminin altına da ‘Bu Bir Pipo Değildir’ yazılmıştır. Resme baktığımızda bu bir elma resmi fakat elmanın kendisi değildir. Görüntü meyvenin yani elmanın yerini tutarak onun bir göstergesi haline almıştır. Eğer elma insan tarafından daha önce biliniyorsa (şekli, tadı, görüntüsü ve renkleri) o zaman zihnimizde o meyveyi bulabiliriz yani kavram daha önce zihnimizde belirlediği için elma görüntüsü ile eşleştirip o meyveyi algılayabiliyoruz. Kavrama dair daha önce bilgiye sahip olduğumuz için bu görüntü bize yabancı gelmemektedir (Akerson,2016,s. 23). Aynı durum pipo resmi için de geçerlidir. Bu durum da bu bir göstergedir. Gösterge, belli bir görüntünün algılanan kişi tarafından bilinçli olarak kavrama yönlendirilmesidir.

Göstergelerin anlaşılabilmesi için göstergeyi anlayabilecek insan topluluğuna gerek vardır. Bu durum alıcı ve verici gerekliliğini ortaya koyar.



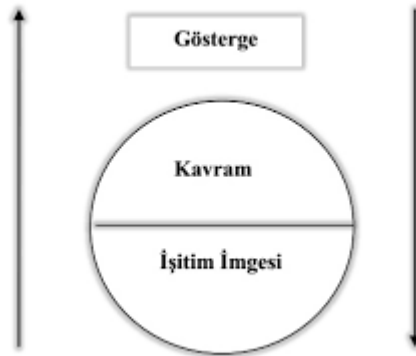
Şekil 3.1. İletişimin temel öğeleri (http-5)

Gösterge bir dizge içinde yer almalıdır. Burada da sistemden bahsedilmektedir. Göstergeler belli bir sistem aracılığı içinde var olurlar. Birbirine bağlı öğelerin tümünü kapsamaktadır. Akerson göstergebilimine giriş kitabında trafik lambası örneğini

vermektedir (Akerson,2016,s.24). Trafik lambası, araçların belli bir sistem içinde hareket etmelerini sağlamaktadır. Bu düzenleme biçimsel bir düzenlemedir. Sistemin bir işleyiş özelliği vardır ve onu kullanan sürücüler tarafından sistemin öngördüğü şekilde kullanılması gerekliliği söz konusudur yoksa kazalara neden olmaktadır. Göstergeler, insanlar arasında anlaşılmayı sağlayan işaretler bütünü olarak tanımlanabilir çünkü bu gösterge sistemi iletişimi güçlendiren bir destektir.

3.3.1. Ferdinand De Saussure'ün göstergesi ve dizge tanımı

Saussure'ün gösterge tanımı bir kavram ve kavramın kendisini ifade edebilme yetisinden oluşur. Saussure kavramın temelini oluşturanlarla ilgilenmez ve bu konuyu dilbilimcilerin araştırmasını daha doğru bulur çünkü kavramın dışında gelişen olaylar zihinsel yapıyla ilgilidir oysaki Saussure sadece dilin getirileri üzerinde durmayı tercih etmektedir Saussure'ün gösterge tanımı iki ana temelden oluşmaktadır. Gösteren ve gösterilen kavramlarıdır³².



Şekil 3.2. Saussure'nin gösterge şeması (http-6)

Saussure'a göre zihnimizdeki soyut kavram adı gösterilen, somut dışavurum biçimi de gösterendir. Gönderici, havayı titreştirip, ses dalgaları oluşturarak, zihnindeki kavramı dışa vurmak için o kavramı çağrıştıracak bir sözcük söyler. Alıcı, bu ses dalgalarını yani ses zincirini duyar, sözcüğü algılar. Bu algılarla zihnindeki kavrama varır³³.

Böyle bir iletişimde alıcı ve verici birbirlerini anlamıştır. İletişimde önemli olan dilin şifrelerini çözümlmek ve anlamlandırmaktır. Şifrelendirmeyi bilen kişiler arasında iletişim daima sürdürülebilir. Kişi söylemek istediği sözcükleri kullanarak kendini karşıdaki kişiye sistematik bir şekilde iletir. Karşıdaki kişi ise söylenilen ya da

³²Akerson,2016,a.g.k. s.88

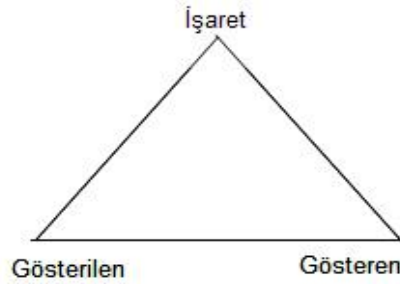
³³.Akerson,2016,a.g.k. s.91

sorulan cümle yapısına cevap verecekse bu sefer de kendi gönderici, karşısındaki kişi de alıcı olur. Birbirleri arasında konuşan insanlar dili algılamaktadırlar(Akerson,2016,s.91).

Her ülkenin dili birbirinden farklıdır. İnsanların kendilerini ifade ederken kullandıkları cümle yapıları da farklılık göstermektedir. Kişinin kendini ifade ederken kullandığı cümleler de bireyde farklılık gösterir, bu farklılık dizgenin kültürle olan bağlantısı ile kurulur. Kültür aynı zamanda ortak kullanılan bir şifre ve kişilerin birbirleri ile iletişim kurmalarını sağlayan ortak bir kodlama sistemidir.

3.3.2. Sanders Peirce

Peirce iletişimde kullanılan göstergelerin bir göstergebilim çatısı altında incelenmesi gerektiğinden söz eder. Peirce göstergeyi üç ana temelli bir mimari olarak ifade eder³⁴.



Şekil 3.3. Peirce'in göstergesi (https-7)

Peirce, Saussure'den farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. Bu algılama biçimine yorumlayıcı kişisini eklemiştir. Peirce'ye göre,

Pierce'in göstergeleri, önce kendi oluş biçimleriyle (representamen) nesnelerle (gönderge) ve yorumlayıcılarla (interpretant) kurdukları ilişkiler açısından üç temel gruba ayrılır daha sonra bunlar yeniden üçe ayrılır ve daha sonra bu kalemler birbirine çatılarak 66 hatta 310 türe ulaşır³⁵.

Pierce göstergeleri nesne ve yorumlayıcıları ile birlikte üç ana temele ayırırken onları da daha sonra kendi aralarında üçe ayırmıştır.

Pierce'in kendi arasında ayırdığı birinci öbek nitel gösterge, tikel gösterge ve kavramsal/kural gösterge olarak ayrılır. Nitel gösterge nesnenin ya da bir eserin biri tarafında yorum katılmamış halidir. Nesne bir başkası tarafından yorumlanıyorsa eğer

³⁴H.K.Kocabay(2008) Tiyatroda Göstergebilim İstanbul. E Yayınları, s.18,19

³⁵Kocabay,2008,a.g.k. s.21

tikel bir gösterge olur ve başka bir duruma gönderme yapar. Kavramsal/kural gösterge ise genel bir bakış açısı barındırmaktadır. İkinci öbek ise kendi aralarında görüntüsel gösterge, belirti ve simgeden oluşmaktadır. Üçüncü başlıkta kendi içinde terim, önerme ve sav olarak ayrılmaktadır³⁶.

3.3.3. Charles Morris

Morris, göstergebilimi kavramını yeniden yorumlamıştır. Morris'e göre ele alınan kavramlar arasında biçim, yapı, yorumlayıcı ve gönderge kavramları önem taşımaktadır.

Bilim adamı göstergenin anlamsal, dizimsel ve edimsel boyutları arasındaki ayrımları belirler.

- 1.Göstergelerle konuşan bireyler arasındaki ilişkiyi inceleyen edimsel boyut
- 2.Göstergelerle gösterilen nesneler arasındaki bağlantıyı ele alan anlamsal boyut
- 3.Göstergelerin kendi aralarındaki biçimsel bağlantıları üstüne eğilen dizimsel boyut³⁷.

Göstergeler anlam barındırmakla birlikte, algılanma şekillerine göre de farklılık barındırır çünkü bireyler birbirinden farklı yaşam deneyimlerine ve algılarına sahiptirler ve yaşanan coğrafyanın da kültürle bağlantısı düşünüldüğü zaman, elde edilen veriler anlamların farklılaşması üzerinde birleşmektedir.

3.3.4. Roland Barthes

Barthes yapısal alanın savunucusu olarak anılmaktadır çünkü yazarın karşısında okuyucuya geniş bir alan tanıdığı ifade edilir. Böylece okuyucunun da söz sahibi olduğunu ifade eder. Kendisi avangart bir yazar olarak da görülmektedir. Barthes'a göre nesnelerin kullanımı sadece ifade ettikleri ile sınırlı değildir.

Kendi göstergebilimini dilbilimin 'çözülmesi' ya da daha açık bir biçimde, bilimsel bir dilbilim tarafından saf olmadığı gerekçesiyle bir kenara atılmış anlamlamanın tüm yönlerini incelemesi olarak betimler. Bu 'dil'in saf olmayan yönlerini, dilbilim artıklarını, herhangi bir mesajın bozulmuş biçimini derleyen bir çalışma: yani, etkin dili oluşturan arzular, korkular, ifadeler, gözdağı vermeler, yaklaşımlar, palavralar, protestolar, bahaneler, hiddetler ve melodileri' anlatır³⁸.

Bu alıntıdan anlaşılabilceği gibi Barthes dilin kenara atılan tüm yönlerini çözümlerken anlamlandırmaya ihtiyaç duyar ve bu anlamlandırmayı da dili ikiye ayırarak yapmaktadır.

³⁶F.E.Akerson(2016)Göstergebilime giriş İstanbul: Bilge Kültür Sanat. S.105

³⁷Kocabay2008. A.g.k.s.23

³⁸J.C.Barthes(2008)Jonathan Culler Barthes(H.Gür)Ankara: Dost Kitabevi, s.81

Barthes'a göre düz anlam olarak ifade ettiği gösterge, nesnenin zihnimize yarattığı görüntünün yansımasının anlamıdır. Düz anlam bu yansımanın sınırını kültürle belirlemektedir (Kocabay,2008,s.34,35). Barthes'a göre düz anlam eşittir kültür ile bağdaştırılmaktadır. Yan anlam ise kişinin kullanım şekline göre farklılık gösteren bir kod sistemi olarak görülmektedir. Düz anlam içinde bir de yan anlam barındırmaktadır. Kültürden kültüre farklılık gösteren anlam dizgelerinde eğer düz anlamın iletilmesi aşamasında bir kopukluk yaşıyorsa yan anlamda anlaşılmamaktadır.

Barthes'a göre göstergebilimciler bir kültürü ele aldıklarında, o kültürde var olan besin dizgesini ya da giysi dizgesini ele alırlar ve bilginin öyle elde edilebileceğini ifade eder. İnceleme sırasında ele alınan anlam birimlerin ve karşıtların tartışmasında en iyi bilgiyi ve ipuçlarını dilin adlandırabildikleri ve adlandıramadıklarından ortaya çıktığını belirtir. Barthes bunu bir örnekle açıklar. Barthes'a göre kullanılan eşyalardan bir diğerine geçilmesi üstdille sahip olunması ile ilgilidir. Ona göre şapkadan boneye geçilmesi anlam barındıran bir üst dil oluşturur bu bilgilendirme ise dilin kullanım yoluyla ilgilidir. Dilin kendini belli ettiği en önemli alanlar Barthes'a göre besin ve giysi alanlarıdır. Ona göre bu alanlar dilin kendini ifade ettiği en elverişli alanlardır³⁹.

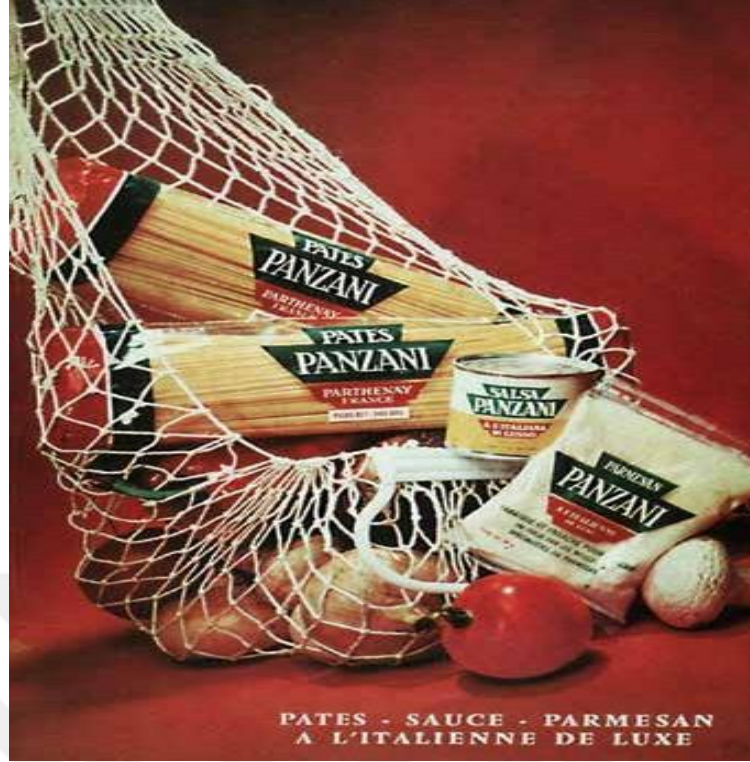
Barthes'a göre anlam barındıran herşey bir dizge oluşturur ve dizgeler anlamı iletmek için kullanılan en önemli yollardan biridir. Dizgeler seçilmiş ayrıntılardan oluşmakta ve iletilmek istenen mesajlar için bir kanal oluşturmaktadır. Bu kanal dilin kullanılması yolu ile ya da göstergebiliminin kullanılmasıyla oluşmaktadır⁴⁰.

Barthes bir makarna reklamını çözümlerken reklamı üç düzlemde oluşturmaktadır:

- I. Dilsel ileti
- II. Şifrenmemiş görüntüsel ileti (gerçeğe benzerlik)
- III. Şifrenmiş görüntüsel ileti (simgesel)

³⁹J.C.Barthes,2008,a.g.k.s.83

⁴⁰ J.C.Barthes,2008,a.g.k.s.83



Görsel 3.3. *SAUCE PARMESAN A L'ITALIENNE DE LUXE*, İtalyan usulü lüks makarna sos, parmesan peyniri ([https-8](https://8))

Birinci düzlem etiketlerden ve alttaki yazılardan oluşuyor. Dilsel söz şifrelenmiş söz Fransızca okuma yazma bilmiş olmak gerekiyor⁴¹.

Reklamda taze sebzelerin reklamı görsel iletilerle izleyenlere sunulmuş. Barthes çözümlemesini yaptığı reklamda yan anlamlara da değinmiş yan anlamla düz anlam arasındaki bağlantının iç içe olduğunu açıklamıştır.

Gösterge 1: Gösteren: İçinden yiyecekler dökülen file.

Gösterilen: Pazardan alışveriş yapılmış,

Bu göstergenin yan anlamı ise tazelik yani ev kadını yemeğini taze malzeme ile hazırlayacak.

Toplumda bu alanda 2 anlam var. Kendi pişirmek ya da konserve

Gösterge 2. Gösteren: Taze domates ve taze biber (kırmızı ve yeşil canlı renkler)

Gösterilen: Fransızlar için İtalya göndermeleri

Yan anlam Fransızlara, İtalya'yı çağrıştırıyorlar.

Gösterge 3. Gösteren: Nesnelerin seçimi

Gösterilen: Bir araya getirilen nesneler, Panzani'nin mükemmel bir mutfak servisi göstermeye yönelik

Örtük iletileri bu sebzeler çiğ yenilmeyecek ve pişirilecek. Pişirme bir uygarlık belirtisi

Gösterge 4. Gösteren: Resmin tümü

⁴¹F.E. Akerson(2016)Göstergebilime giriş İstanbul: Bilge Kültür Sanat. S.174

Gösterilen: Sanatsal çağrışımlar

Bu resimler ölü doğa resimlerini paylaşıyor. Kadın/anne bir yandan çalışıyor, bir yandan da çocukların /kocasını sağlıklı bir biçimde beslemek zorunda. Ancak vakti yok. Bu gerilimde Panzani'nin paketlenmiş taze ürünlerin yanyana gelmesi ile sonuçlanıyor⁴².

Barthes bu çözümlemeleri o zamanın getirilerine, insanların ihtiyaçlarına göre yaptığı görülmektedir. Çözümlenen şifreler insanların konuşma anında kullandıkları kelimelerdir. Anlam şifreler üzerinde çözüme kavuşmaktadır. “‘1960’larda yapısalcılık ile göstergebilimi birbirinden ayırmak için bir neden görünmüyordu. ‘Yapısalcı etkinlik’ tanımını getiren Barthes anlamlandırmanın bilimsel adlandırmasına ciddi bir başvurunun yapısalcılığın niteliği olduğunu ilgili okuyuculara gösteren ile gösterileni, eş zamanlılık ile art zamanlılığı kimin kullandığına dikkat etmelerini öneriyordu. Barthes,2008,s.90)’’.

3.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu

Türk Tiyatrosunun gelişmesi, tiyatronun sorunları ve bu sorunlarının aşılması için bulunan çözüm yolları Türk tiyatrosu hakkında önemli bilgiler içermektedir. Metin And batı tiyatrosunu kendi içinde bölümlere ayırırken dönemin önemli olaylarını temel aldığı belirtir. Metin Anda göre:

Geleneksel tiyatrodan ayrı olarak Batı tiyatrosunu üç döneme ayırıyoruz. 1839’dan 1908’e kadar olan döneme Tanzimat Tiyatrosu, 1908’den 1923’e kadar olan döneme Meşrutiyet Tiyatrosu ve 1923’ten günümüze olan döneme ise Cumhuriyet başlıklarını koyduk. Her dönemin başlangıç ve bitim yılları önemli bir siyasal ve anayasal değişikliği belirtmektedir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki bu tarihler aynı zamanda tiyatro bakımından da geçerlidir. Şöyle ki 1839 Gülhane Hattı Hümayununun okunduğu yıl İstanbul’da dört tiyatronun açıldığı yıldır⁴³.

1908 yılı Hürriyetin ilanı ve Meşrutiyetin kabul olduğu yıllardır. Bu yıllarda II. Abdülhamid’in denetimi altında tiyatro etkinliği ve gelişmesi durmuş, oyun yazarlarının ise oyun yazamadıkları bir dönem olmuştur. Abdülhamid’in getirdiği yasaklamalar nedeniyle, yazarların işlediği konular hakkında sınırlı kalınmış, yazarlar tür bakımından da çeşitlilik gösterememişlerdir. 1908’de Hürriyetin ilanından sonra yazarlar oyun yazmaya başlamış ve bir hareketlilik olmuştur. 1923 tarihi ise tiyatro açısından önemli bir yerde durmaktadır çünkü ilk kadın sanatçılar desteklenmiştir. Böylece sahneye çıkma fırsatı edinmişlerdir.

⁴² Akerson2016,a.g.k.s.175

⁴³M.And(1994).Başlangıçtan 1983’e Türk Tiyatro Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları, s.67

Cumhuriyet döneminde Meşrutiyet döneminin sorunlarına da çözüm bulunması için çalışılmıştır.

Atatürk, Cumhuriyet döneminde önemli çalışmalar başlatmış, sanat ve kültürün gelişebilmesi adına sanatı desteklemiştir.

1925'te Cumhuriyet hükümeti İstanbul'da bir konservatuar kurma faaliyetine girdi.

1926'da Darülelhanın ismi Konservatuar olarak değiştirilmiştir.

Aslında bu bir anlayış değişikliği idi çünkü bu tarihten itibaren konservatuarda Batı musikisi ağırlık kazanmış, bir yıl sonra da Doğu musikisi bölümü kapatılmıştır. Bu değişiklik, eğitim sistemlerinin bütünüyle modernleştirildiği yeni kültür politikalarıyla ilgilidir⁴⁴.

Meşrutiyet döneminde birçok konu başlığı ele alınmıştır. Bu konulardan birini de eleştirmen sorunu oluşturmaktadır. O dönemde eleştiri yazıları yazan Reşat Nuri Güntekin gibi bilgili olan eleştirmenlerin yanında, eleştiri değeri taşımayan, sadece eleştiri yapmak adına yazılan yazılar da görülmektedir.

1927'de Darülbeytinin başına Muhsin Ertuğrul gelir. O sıralarda Rusya'da tiyatro çalışmaları yapmış ve dönmüştür. Muhsin Ertuğrul tiyatro alanında oldukça önemli bir isimdir. Tiyatroya önemli katkıları olmuş ve tiyatronun gelişmesi için çalışmalarda bulunmuştur.

Bu dönemin ilk tiyatro yazarlarından olan Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri, İ.Hakkı Baltacı, Musahipzade Celal batılılaşma ile gelen değerler değişimini ele aldılar. Yazdıkları oyunlarda Doğu-Batı çatışması, batılılaşmanın yanlış anlaşılması gibi konuları işlediler. Gelişmeye engel olduğu düşünülen geleneksel değerler eleştirildi. Batılı değerlerin yeni bir toplum ve kültür yaratma çabasındaki önemine değinilirken bunların yanlış anlaşılmasıyla görülen ahlaki yozlaşmayı da gösterdiler⁴⁵.

1930 ve 1940'lı yıllarda tiyatro eleştiri alanında bir hareketlilik görülür. Yazarların tiyatroyu ele alan yazılarında bir sorgulama duygusu yaşanır. Eleştirmen yetişmediğine dair sorular gündeme gelirken oyunların repertuarlarında konuşulmaktadır.

1950'li yıllarda Halk evlerinin ve Köy Enstitülerinin kapatılması eğitim anlamında büyük bir sorun yaratmaktadır. Ekonomik sıkıntılar beraberinde büyük bir krizin de başlangıcını oluşturur. 1961'de yeni bir anayasa oluşturulur. Yeni Anayasanın sağladığı özgürlük ortamı sanat alanında kendini üretim ve yaratma zemini olarak göstermektedir.

⁴⁴http-9

⁴⁵http-9

1960'lı yılların toplulukları ise çoğunlukla batı tiyatrosunu model almışlardır. Bu topluluklardan bir kısmı hem tiyatro tarihinin belli başlı yapıtlarını, hem öncü akımların ürünlerini hem de telif eserleri sergileyen yenilikçi sanat tiyatrolarıdır.⁴⁶

1950'li yıllarda ise tiyatro kavramlarının daha net bir şekilde ele alındığı görülmektedir.

1960'lı yılların oyun anlayışında diğer yıllara göre toplumcu gerçekçi bir anlayış benimsenmiş, oyunlarda epik yöntem kullanılmıştır. Oyunlar kısa öykülerden birleşen ve sırayla dizilen olaylardan oluşur. Oyun araları anlatıcılar tarafından sağlanır ve bölümler şarkılarla ifade edilir. Bu dönemde Brecht'in tiyatro anlayışı ile tanışılmıştır.

Bu dönemde “epik tiyatro açık biçimi, episodik yapısı ve göstermeci anlatımı ile geleneksel tiyatromuzun açık biçimi, parçalı yapısı ve göstermeci anlatımı arasındaki benzerlik fark edilmiş, bu benzerlikten yararlanılarak yapılan biçimsel düzenlemelerle hem seyirci çoğunluğuna tanıdık gelen hem toplumun görmezden gelmeye alıştırdığımız gerçeklerini kurcalayan oyunlar yazabilmişlerdir⁴⁷.

1970'li yıllar hareketli yıllar olmuştur. Birçok sorunun toplumu ve tiyatroyu etkilediği görülür. Oyun yazımı ise toplumda yaşanan olayların yansıması ile birlikte yaşanmış iç karmaşanın hakim olduğu konular ele alınmıştır. “Altmışlı ve yetmişli yıllar kurulu düzene karşı çıkma eğiliminin giderek yoğunluk kazandığı, toplumcu sanat anlayışı doğrultusunda oyunlar yazıldığı dönem olmuştur. Oyunlarda daha çok birbirinin zıttı durumlar ele alınarak oyunlar yazılmıştır. Örneğin Emek-sermaye, işçi-patron, sömürülen-sömüren gibi.

1970'li yıllar aynı zamanda eleştirmenlerin üzerinde durduğu önemli konulardan biri de oyun yazarlığının yaratıcılığının ötesinde tiyatro bilgisi, araştırma ve inceleme gerektiren bir alan olduğudur. Çünkü bu dönemde oyun yazarları toplumun sorunlarını seyirci ile paylaşacak, bir bakıma da seyirciyi düşünmeye zorlayacak kişi olarak görülmektedir. Bu aynı zamanda yazarın kendine ait olan sorumluluk bilincidir⁴⁸.

1960-1970 yıllarında tiyatrolar olabildiğince başarılı bir dönem yaşarken eleştiri gelişmemiş gibidir. Çağdaşlaşma sorunları her alanda olduğu gibi tiyatroyu da etkileyecek, gerek sahne, gerekse eleştiri hızlı gelişmeleri yakalamakta oldukça zorlanacaktır. Az da olsa ilginç, yaratıcı çalışmaların görülebildiği bu dönemde çoğu eleştirmen yönetmenin yaptığını çözmekten, bir başka deyişle, yaratıcının dünyasını seyirci okuyucuya götürmekten çok,

⁴⁶ G.Erkoç(1995)Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı:12,s.19

⁴⁷S.Şener.(1999)Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Tiyatrosu, İstanbul: İş Bankası Yayınları, s.216

⁴⁸Z.İpşiroğlu(2016)Tiyatroyla Düşünmek (Ed: Y.Pekman)İstanbul, Habitus Kitap. s.45

konuyu anlatma yolunu seçmekte, birtakım yorumlara giderse de bunlar hep kişisel tercihler düzeyinde kalmakta, sahnede karşılıklarını bulamamaktadırlar⁴⁹.

1980’li,1990’li yıllar ise tiyatrodaki sakin geçen yıllardır. Darbenin yaratmış olduğu ortamın etkileri sürmektedir. Sansür mekanizmasının uygulandığı yıllardır. Siyasi ortam birçok oyunun sahnelenmesine müsaade etmemektedir. 1980 sonrası Türk oyun yazarlığının önemli bir bölümü kimlik arayışını yansıtan oyunlardır. Kimlik bunalımı, dönemde yaşanan baskıların yarattığı korku hali, bireyin iç dünyasının hesaplaşmalarına eğilen oyunlarda yazılmıştır. 1990’lı yıllar içinde çok farklı bir durum yaşanmamıştır. 1980’li yılların devamı gibi bir kargaşa ortamı vardır. Toplumun içinde bulunduğu durum insanın kendisine ve topluma yabancılaşmasını sağlamıştır. Aydın kesimin kendini içinde bulduğu tek başlılık ve korku durumu toplumcu gerçekçi tiyatroya set çekmiştir. Savaş ortamının sona ermesi ile başlayan kapitalist sistemin etkileri görülür (Buttanri,2010,s.71).

1980’li yıllara gelindiği zaman ise bir değişim söz konusudur. İhsan Atay’a göre:

1980’lerde seyirci profili değişmiştir. Değer yargıları değişmiştir. Toplumsal yapıdaki değişim, tüketim ekonomisi, sorgulamaktan, irdelenmekten kaçış tüm kurumları olduğu gibi eleştiri kurumunu da sarsmış, geri götürmüştür. Bugün bırakınız tiyatro eleştirisini, kültür ve sanat etkinliklerine ayıran gazetelerin sayısı parmakla sayılacak kadar azdır⁵⁰.

80’li yılların sanat ortamı kısıtlanmış sanatçıların nefes almakta zorlandığı bir dönem olmuştur. Sanatçı üretmekte zorlanırken aynı zamanda da ekonomik anlamda da yeteri kadar kendini toplayamamış bir dönemin sonucunda yaşanan göçler ve kültür karmaşası, ortamın giderek daha da karmaşık bir hale gelmesine neden olmuştur. Her türlü kısıtlamanın yaşandığı bir dönemde sanatçı da tıkanmış, üretkenliği sekteye uğratılmıştır.

1990’lı yıllara bakıldığında zaman ise ödenekli tiyatroların çoğaldığı bir dönem olarak görülmektedir. Özel tiyatrolar ve turne programlarında artış gözlenmektedir. Aynı zamanda baskıların ve yasaklamaların da görüldüğü bir yıl olarak döneme damgasını vurmaktadır. 2000’li yıllara bakıldığında ise,

2000’li yıllar Türkiye açısından aslında yeni bir dönemin kapılarını aralar. Çünkü bir yanılsama da olsa, toplum, görece bir özgürlük imajına inandırılır. Toplumsal belleğin kapitalist bir anlayışla yeniden tanzim edilmesi, darbe sonrasında, önceleri örtük bir biçimde dayatılan tüketim kültürünün artık kökleşmiş olduğunu gösterir⁵¹.

⁴⁹And,1994,a.g.k. s.xix

⁵⁰Ata,2012,a.g.k. s.187

⁵¹Demir,2016,s.124

3.5. Yapısalcı Eleştiri

Yapısalcı eleştiri, Münip Melih Korukçu'nun söz ettiği gibi, iç eleştiri yönteminin alt başlıklarından birini oluşturmaktadır. Bu başlıklardan yazınbilim, izlekçilik göstergebilim gibi alt başlıklara ayrılmaktadır. Yapının bir bütün olduğundan yola çıkan yapısalcılar için önem teşkil eden bağımsız yapının kendisidir. Yapısalcılar sanatçıyı, anlamı belirleyen bir otorite olarak kabul etmedikleri gibi, eserin de bir tek anlamı olabileceğini reddederler. Sözcükler gibi metinler de birkaç anlama gelebileceği için çok anlamlıdır (Moran,2009,s.214). Yapı içeriden bağlantılıdır ve dışarıya kapalıdır.

Metin dışı öğelere yer vermez çünkü metin kendi başına içyapısı ile var olmaktadır.

Bununla birlikte, biçimciler edebi metindeki önemli öğenin 'biçim', yapısalcılar metinde bulunan biçim ve içerikle ilgili bütünü oluşturan 'yapı', yeni eleştiriciler ise 'estetik değer' olduğunu düşünürler. Biçimciler eserin biçiminden hareketle onu anlamaya çalışırken yapısalcılar bir göstergeler sistemi olarak düşündükleri eserin derin yapısını ve bu yapıyı oluşturan özellikleri anlamaya çalışırlar Yeni eleştiri tek tek edebi eserin incelenmesini ve o eserin içindeki derin anlamı ortaya çıkarmayı yeterli görürken biçimciler eserden yola çıkarak genel bir edebilik kuramına ulaşmak, yapısalcılar ise edebiyatı bir göstergeler sistemi içinde çözmek isterler⁵².

Yapısalcı eleştiri ele aldığı eserde değerlendirme amacı gütmeyiz çünkü amaçları yapıyı içerden ele almaktadır. Dış etkenlerle olan bağlantı kısmına değinmezler. Nasıl ki sanat yapının kendini ifade etme gücü varsa eserin de kendine özgü yapısı yine kendi içinde ele alınarak çözümleme yoluna gidilmektedir. Bu düşünce yapısalcı bakışın temelini oluşturmaktadır. Ele alınan eserin her bir başlığı önemli kabul edilmektedir.

Tiyatro alanında yapısalcı bir kuram oluşturma düşüncesini, Çek Besteci Otokar Zich başlatmıştır. Otokar Zich'e göre tiyatrun çok katmanlı yapısı kendi içinde başlıklara ayrılıp incelenmesi gerekmektedir. Bu kavramları soyut kavramlar ve somut kavramlar adı altında iki başlığa ayırır. Bu kavramlar şunlardır:

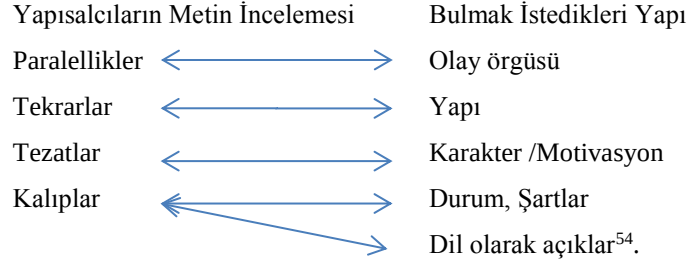
Kavramsal Öğeler	Somit Gözlemlenebilen Öğeler
1. Dramatik Eylem	5.Oyun Metni
2. Dramatik Kişi	6.Oyuncular
3. Dramatik Olay Örgüsü	7.Sahne Tasarımı
4. Dramatik Uzam	8.Giyisiler
	9.Seyirci ⁵³ olmak üzere ayırır.

Peter Barry ise metnin incelenmesindeki yapıyı şu şekilde açıklar:

⁵²Anadolu Üniversitesi Yayınları,2009, s.139-140

⁵³Yüksel,1891,a.g.k. s.59

Aşağıda verilen diyagramın sol tarafında yapısalcılarının metin incelemesinde aradıkları unsurlar, sağ tarafında ise onların bu özellikleri bulmak isteyen yapı taşları yer alır.



Bu ikili tablonun bağlantılarını incelediğimizde hem yapısal araştırma yöntemi hem de eleştirmenlik kavramları arasındaki ilişki dikkat çekmektedir. Yapısalcı araştırmacılar Baryyn'in açıklaması ile tekrarlar, tezatlıklar, kalıpları, olay örgüsünde, yapı da, karakterler ve motivasyon, durum, şartlar ve dil başlıkları altında aramaktadır.

Kavramsal öğeler de dramatik eylem, dramatik kişi, dramatik olay örgüsünü ve dramatik uzamı oyun metninde; dramatik kişiyi oyuncularda; olay örgüsünü metinde; uzam kavramını ise sahne tasarımı ve oyun metninde aramaktadır. Bu benzer tablo bize yapısalcı araştırma yöntemine dair belli başlı başlıklar altında inceleme olanağı sağlamaktadır. Eleştiri yazılarından yola çıkıldığı göz önüne alındığında, eleştiri yazılarının, inceleme yazılarından farkı da gözetilerek, eleştiri yazılarına uygulanacak yedi başlık seçilmiş, dramatik uzama incelememize olanak sağlaması açısından zaman kavramıda dahil edilerek sekiz başlık altında inceleme yoluna gidilmiştir. Bu seçilen maddeler her iki kavramsal alandan seçilmektedir. Başlıklar:

1. Dramatik Uzam ve Zaman
2. Olay Örgüsü
3. Metin için Dramatik Kişi/Kişiler
4. Oyun Metni
5. Oyuncular
6. Sahne Tasarımı ve Tekniği
7. Seyirci-Oyun İlişkisi
8. Değerlendirme

Bu başlıklar aynı zamanda, eleştirmenin eleştiri yaparken ele aldığı başlıklar ile de benzerlik göstermektedir. Sonuçta bir eleştirmen ele aldığı tüm başlıkları, sahnede gözlemleyerek yazmaktadır. Buradan yola çıkıldığı zaman iki ayrı tablonun benzerlikleri göz önüne alınarak seçilmiştir. Biçimciler eserin hareketinden yola çıkarken yapısalcılar

⁵⁴Barry.2009,a.g.k.s.51

eserin derin yapısını ve bu yapıyı oluşturan özellikleri anlamaya çalışırlar. Seçilen başlıklar bir şablon örneği oluşturmaktadır. İşte bu çözümleme yöntemi bizim eleştiri şablonumuzun sınırlarını belirlerken bilgiye daha kısa yoldan nasıl ulaşılmaktadır her başlık bütünle kendi arasında nasıl ilişkilidir onu göstermektedir. İşte ele alınan eleştiri yazıları oluşturulan bu şablonla sınırlı tutularak incelenecektir.



4. OYUN ELEŞTİRİLERİ

4.1. Metin And'ın Oyun Eleştiri Yazılarına Yapısalcı Bakış

Yapısalcı inceleme çalışması Otokar Zich ile Peter Barry'nin başlıklarının harmanlanması ile oluşturulmuş bir inceleme taslağı ile araştırılacaktır. Bu taslak bize oyun eleştiri yazılarının eleştiri yapılırken oyunun özüne ne kadar ulaşıldığını ya da yapısalcı incelemeyi ne kadar konu başlıklarına göre ele aldıklarına dair bilgi verecektir. Bu başlıklar kavramsal öğeler ve somut gözlemlenebilen öğeler olarak iki ana başlık şeklinde ele alınacaktır.

Bu bilgiler doğrultusunda yapısal başlıklar dramatik eylem, olay örgüsü, yapı, karakterler, durum, dil kullanımı, giysiler (kostümler) sahne tasarımı gibi birçok başlığın oyunun katmanlı yapısının incelenmesine olanak sağlamaktadır. İlk araştırmamız Metin And'ın kaleme aldığı tiyatro oyun eleştiri yazılarıdır. Türk Tiyatrosunun önemli isimlerinden olan Metin And'ın tiyatro alanına olan katkıları yadsınamaz.

(D. 17 Haziran 1927, İstanbul – Ö. 30 Eylül 2008, Ankara) Yazar, tiyatro ve sanat tarihi araştırmacısı ve hukukçu. Yazı hayatına 1954 yılında edebiyat, opera ve bale eleştirmenliği ile başladı. Forum dergisini ve yayınlarını yönetti. Öğretim görevlisi iken bir yandan da, Ulus gazetesinde 15 yıl boyunca tiyatro eleştirileri yazdı. Metin And, karşılaştırmalı tiyatro araştırmalarının öncülerinden biri oldu. Bazıları yabancı dillerde, olmak üzere 50 kadar kitap, 1500 kadar bilimsel inceleme, tanıtma, eleştiri yazısı ve ansiklopedi maddesi kaleme aldı⁵⁵.

Bu önemli yazarın, Türk Tiyatrosuna değerli katkıları olmuş, bilgi birikimi ve hocalığı sayesinde birçok öğrenci yetiştirmiştir. Hocaların hocası olan Metin And'ın öğretici ve aynı zamanda da eleştirel yanı güçlü yazılarından seçilerek, inceleme yoluna gidilmiştir. Metin And'ın kaleme aldığı oyun eleştiri yazılarından üç tane seçip bu yazıların yapısalcı araştırma yöntemi ile ortak noktalarını ve yöntemden ayrılan yönleri çalışma alanına dâhil edilmiştir. Yazılarımız 1957 yılında Beşinci Tiyatro tarafından sahnelenen 'SIRÇA KÜMES' 1965 yılında Devlet Tiyatroları küçük sahnede oynanan 'İÇERDEKİLER' ve yine 1966 yılında Devlet Tiyatroları tarafından Altındağ sahnesinde oynanan 'KÖŞEBAŞI' oyunudur. Metin And eleştiri yazılarında oyuna göre bir eleştiri sırası çizmiştir, bu sıra oyunun inceleme içeriğine göre değişmektedir. Yapısalcılık araştırma yönteminin temelini oluşturan yapı kavramı, eleştiri yazılarının içinde önemli bir yerde durur ve bilimsel yöntem bütünü oluşturan parça bağlantılarının ilişkisini ele

⁵⁵[https-10](https://www.10)

alır çünkü parça, bütünü göstergesidir ve yapıya ulaşmak için parçalardan hareket edilmektedir.

Metin Andın konu başlıkları da inceleme sırasına göre farklılık göstermektedir.

4.1.2. ‘Sırça Kümes’ oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Sırça Kümes Oyunu Can Yücel’in çevirisi ile 1957 yılında Beşinci Tiyatro tarafından sahnelenmiştir. Oyunun yönetmeni Oğuz Bora, Tom’u Baykal Saran, Amanda’yı İlkan Saran, Laura’yı Türkan Bora, Jimmy’i Şakir Bozok oynamışlardır.

4.1.2.1. Kavramsal öğeler

4.1.2.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Metin And öncelikle eleştirisine yapısalcı araştırma yöntemin inceleme başlıkları dışında kalan bir soruya cevap bularak başlamaktadır. Bu soru Metin And için anlamlı bir başlangıç sorusudur çünkü bu oyun seçiminin gerekçelerini inceleme olanağı tanımaktadır fakat yapısalcı araştırma yönteminin ana başlıklarında yer almaz. Bu soru hem tiyatroyu tanımak hem de tercih edilen oyunda konunun nasıl işlendiğine dair bir bilgilendirmeyle başlamaktadır. Edindiği izlenimlere ve topladığı bilgilere göre soruları cevaplandırmaktadır. Oyunun sahnелendiği yıl içindeki konumu ya da yıllar önce sahnelenmişse sahnелendiği yıl içindeki farklılıklarına değinerek eleştiri yazısını okuyucusu ile sohbet havasında gerçekleştirmektedir. Bu samimi hava okuyucu ile arkadaşça bir ortam yaratmaktadır. Yapısalcı araştırma yöntemi eş zamanlı bir yaklaşım içinde oyunların yazılış ve sahnелeniş tarihi, ya da oyunun dönemine ilişkin bir incelemeyi ele almaz. Metin And, Tennessee Williams’ın ‘Sırça Kümes’ oyunu için ele aldığı eleştiri yazısında:

Daha gidip de görmeden önyargılar adamı dürtüyor. Niye bu çetin eseri seçmişler diye. Tiyatronun kurucusu ve rejisörü Oğuz Bora, Beşinci Tiyatro Dergisinde beş sebep göstermiş ama hiçbirisi de bu yanlış adımı haklı gösterecek yeterlilikte değil. Hele bu sebeplerden birincisi oyunun az oyuncu için yazılmış olması kolayca yutulur bir özür değil. Gerçi oyun dört kişi için yazılmış, parmak hesabıyla bu dört kişiyi bulmak işlerin en kolayı. Ama oyunun emrettiği anneyi, oğlu, kızı ve konuğu bir araya getirecek öyle değil. Dördü de güç mü güç rollerden. Yalnız değil⁵⁶.

⁵⁶And,M.(1994)SırçaKümes/E.Çamurdan(ed)EleştirmenGözüyle,(1923-1960)I. S.224,225,226,27.Ankara.Kültür Bakanlığı

Metin And'ın eleştiri taslağına bakıldığında yapısalcı araştırmacının maddeleri gibi bütünün mantıksal öğelerine öncelik verir çünkü eser ancak bağlantılı olan parçalar arasındaki ilişkiler bağlamında açıklanır. Metin And da öncelikle sahnelenen oyunun içeriğine dair bir paylaşımda bulunur ve böylelikle oyunun biçimine dokunmaktadır. Biçim kavramı bir eser incelendiğinde en önemli başlıklarda birini oluşturmaktadır. Örneğin Rus biçimcilerinden B. Eichebaum anlatı türü bakımından biçim kavramını şöyle açıklar:

Olay örgüsünün kuruluşu biçimselci incelemenin doğal konularından biridir çünkü olay örgüsü anlatı eyleminin temel özelliğini oluşturur. Öykü, anlatının yalnızca hammaddesidir, olay örgüsü ise anlatının özel bir biçimlendirilişidir. Öyküdeki olayları (içeriği) seçen ve düzenleyen olay örgüsüdür (biçimdir)⁵⁷.

Yapısalcı araştırma yöntemi ile Metin And'ın eleştiri yazısına bakıldığında oyunun seçimine dair yapılan eleştiri yapısal başlıklarda yer almamaktadır çünkü oyunun seçim nedeni tiyatro topluluğunun oyun sergileme politikasına bağlıdır. Oyunun uzam ve zaman başlığı tek başına ele alınmamaktadır. Metin And oyunun zaman kavramı için

Oyun temel olan ruh halini birkaç yıl geriye giden anılardan alıyor. Bunun için de bir anlatıcı var, tıpkı 'bizim Şehir'deki gibi; seyirciler alınıp birkaç yıl önceki anlayışın havası sokuluyor⁵⁸.

Metin And incelemesinde zaman kavramının oyunla ilgili bağlantısını birkaç cümle ile açıklamıştır. Zaman kullanımının oyun üzerindeki etkisini sadece geçmiş hatırlatmak üzere kullanıldığını ifade etmektedir. Anılar geçmiş zamanı çağrıştırmaktadır. Böylece zaman konusuna da değinmiştir.

4.1.2.1.2. Olay örgüsü

Sırça Kümes'te öyle başıyla sonuyla bir olaylar zinciri yok, sahnede pek uzun boylu şeyler olup bitmiyor. Bir fikrin davanın da çığırtkanlığını yapmıyor. Diyeceğim eserin özlü suyunu veremezseniz, seyirciye avuntu yerine geçecek bir posa, bir çökel kalıyor⁵⁹.

Metin And eleştiri yazısında, oyunun metinde yazılan olay örgüsünün yeterince güçlü olmadığını belirtir bu görüş oyun metnindeki kurgulama aşamasını belirtse de sahnede de herhangi bir şekilde olayların birbirini çok fazla tetiklemediklerinden söz eder. Bu görüş de olay örgüsünde tekrarlanan ya da tezatlık barındıran kalıpların

⁵⁷ Yüksel,1981,s.26

⁵⁸ And.1994.a.g.k.S.25.26

⁵⁹ And,1994,a.g.k.s.225

olmadığını ifade eder. Bu cümle oyun metni ile sahneleme arasındaki boşlukların ifade edildiği bir inceleme cümlesidir.

4.1.2.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Metin And, oyunun öyküsünü olay örgüsüyle birlikte ele alarak açıklamıştır. Eş zamanlı bir yöntemle incelenen başlıklar oyunun bütünlüklü yapısına dair bilgiler sunmaktadır.

Sırça Kümes’te bir anne var, orta yaşlı; telefoncu kocası onu bırakıp kaçmış da biri oğlan öteki kız çocukla kala kalmış. Kızı sakat, insan kaçağı ürkek bir yaratıktır. Okulu bitirmemiş, bütün gününü camdan hayvanlarla oynayarak veya eski gramofon plakları ile geçirir. Oğlan ise aileye bakmak için bir mağazada çalışmaktadır. Bütün dileği başını alıp uzaklara açılmak. Annenin çocuklarına aşırı düşkünlüğü, zorbalığı vardır. Bütün istediği kızına bir destek, bir koca bulmaktır. Sonunda oğlunu kandırır, kız kardeşi belki evlenir diye mağazadaki iş arkadaşını eve akşam yemeğine çağırırlar⁶⁰.

And olay örgüsünü okuyucu ile paylaşmıştır. Oyunun olay örgüsündeki karakterlerin yaşamlarından söz ederken aslında yaşamın aile bireyleri üstündeki etkisine değinmektedir.

Bu gencin akşam yemeğine gelişi, denebilir ki oyunun tek hareketli olayıdır. Şu işe bakın ki bu genç ortaokuldan kızın gönlünü verdiği gencin ta kendisidir. İkisi arasındaki aşk tiyatrodaki eşine az rastlanan sahnelerdir. Gerçi gencin kıza tuhaf bir tutkunluğu vardır ama o başka bir kızla sözlüdür. Bu sakat kızın aşağılık duygusunu yenmesi için epey dil döker ve sonra da bir daha gelmemek üzere kıızı bırakıp gider. Kızın da sevmek ve sevilmek için taşıdığı o cılız umut ışığı da bu gidişle söner, oyunda sona erer⁶¹.

‘Oyunun tek hareketli olayıdır’ cümlesi oyunun olay örgüsünün işleniş biçimine yönelik bir cümledir ve oyundaki aksiyonun tırmandığı tek nokta olarak gösterilmektedir. Metin And yazısında ‘‘Eserin özlü suyunu veremezseniz, seyirciye avuntu yerine geçecek bir posa bir çökel kalıyor’’ cümlesi yönetmenin oyunu sahneleme aşamasında ortaya çıkarmayı amaçladığı yapıyı yüzeyde değil, gözlemlenebilen gerçekliğin gerisinde kaybolduğuna dikkat çekmektedir. Yönetmenin oyunu sahneleyişinde oyunun önemli bağlantılarını tam olarak kavrayamadığı ve yeterli düzeyde parça-bütün bağlantısı kuramadığının altını çizer. Burada kast edilen parça bütün ilişkisi metnin sahnelenişindeki oyunun yorumu ve oyuncuların birbirleri ile olan sahne üzerindeki bağlantılarıdır. Oyunda oyuncunun üslubu ile oyunun ne anlatmak istediği arasındaki

⁶⁰ And,1994,a.g.k.s.225

⁶¹ And,1994,s.225

farka değinir. Aynı zamanda bu fark yönetmenin bakış açısı ile de bağlantılıdır. Yönetmenin baktığı yerle oyunun anlatmak istediği arasındaki fark oyunun geneline yayıldığında, farka değil soruna dönüşmektedir. Tiyatro alanında yapısalcı kuram oluşturmanın öncülüğünü Otokar Zich yapmıştır. Zich tiyatrodaki kavramsal öğeler ve soyut öğeler olarak ayırmış; kavramsal öğeleri eylem, kişi, olay örgüsü ve uzam olarak ayırmış; somut öğeleri de oyun metni, oyuncular, sahne tasarımı, giysi ve seyirci olarak başlıklara ayırmıştır. Türk Tiyatrosunda ise yapısalcılık konusu üzerinde ilk çalışmayı Ayşegül Yüksel Metin Andın önerisi ile ele almış Melih Cevdet Anday oyunları üzerinde yapısalcı başlıklar üzerinden incelemiştir. Metin And'ın ise bu başlıkları eleştiri yazısında net olarak irdelediği görülmektedir. Metin And oyun içindeki bağlantıların yeterince anlaşılmadığını belirtirken bu eserin anlaşılmasındaki zorluğu da dile getirmektedir.

4.1.2.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.1.2.2.1. Oyun metni

Otokar Zich'in Somut Gözlemlenebilen Öğeler kavramının ilk başlığı oyun metnidir. Oyun metni yönetmen tarafından sahnede nasıl yorumlanmış, yönetmen sahnede nasıl bir Dünya kurmuş gibi sorulara eleştirmenlerin cevap bulduğu başlıklardır.

Metin Andın Sırça Kümes oyun metninin sahnelenmesine yönelik görüşü şöyledir.

Olaydan, hikâyeden çok bir ruh halinin değişik soluk alışlarla bütün oyun boyunca hatta o oyundan sonra bile sürdürülmesine dayanıyor. İşte bu ruh hali verilmezse geriye verecek bir şey kalmıyor. Sırça Kümes'in tehlikesi burada. Beşinci Tiyatro ise bu tehlikeyi görememiş⁶².

Eleştirmenin oyun metni hakkında bilgi sahibi olduğu görülmektedir ve bu hâkimiyet derecesinde metni çözümlediği gözlemlenmektedir.

Metin And oyun metninin anılara dayandığını ama onun da yönetmen tarafından yeterince algılanamadığını dile getirir. And'a göre oyun metninin yanlış algılanması, sahneleme üzerinde eksikliklere sebep olmaktadır. Metin And oyunun sahnelenişine yorum yaparken aslında yapısal olarak da bulgularını dile getirmiştir. Bu bulgular içinde oyunun çevirisi de yer almaktadır.

Can Yücel'in akıllıca çevirisi gecenin tek parlak yönüydü. Böylesine başarılı bir çevirinin böyle bir oynayışa düşmesi yazık olmuş. Ancak çeviri için de söylenecekler var. Can Yücel oyunu katıksız bizim yapmak 'yerli malı' damgasını vurabilmek için dili fazla kurcalamış. Birbiri ardına halk deyimleri sıralamış. Yerli yersiz demeyim ama bu kadar çoğunu bir arada

⁶²And,1994,s.225-226

kulak hafiften yadırgıyor. Öte yandan bu tutum savunulabilir, denilebilir ki Tennessee Williams da öyle yapmamış mı, zoraki uzatılmış gibi konuşmalar, damdan düşer gibi sözler, yersiz ayrıntılarla aynı havayı vermiyor mu?⁶³

Yapısalcı araştırma başlıkları kapsamında incelendiğin de bu görüş oyun metni başlığı altında yer almaktadır. Dil kullanımı metin içindeki yapının nasıl kullanıldığını, cümle kurulumlarını, deyimleri, tezatlıkları ortaya çıkarmaktadır. Dil kullanımının önemi aynı zamanda çevirmenin ustalığını da barındırmaktadır ve sahnelenen oyunlarda gün yüzüne çıkar.

4.1.2.2.2. Oyuncular

Oyuncuların sahne üzerindeki performanslarına ilişkin görüşlerini bildirmektedir.

Oyuncular nasıl? Dördü de ‘Sırça Kümes’in kişilerinden, pek uzaklarda. Anne rolünde İlkay Saranda... Kuarterin temel üyesi olan bu rol çok yetkin bir oyuncu istiyor. Varlıklı isteklilerle evlenecek yerde bir telefoncu ile evlenmiş olması onun yüksekte düşmüş, geçmiş zaman peşinde biri yapmış. Gülünç, gururlu, azimli hem de kararsız. Yanındakileri bıktırıp usandıracak kadar konuşur, sızlanır, azarlar sonra da birden tatlı dilli olur. Bulanık bir kişiliği var. Türlü insan huylarının bir karmasıdır. İlkay Saranda bu çapraşık rolün yalnız bir yönü var. Durmadan dır eden zoraki kahkahalar atan iki de bir süpürgeleşmiş saçıyla oynayan biri. Beşinci Tiyatronun ilerde çaçaron bir role ihtiyacı olursa onu bu işe saklasın⁶⁴.

Metin And icracılar hakkındaki görüşlerini kıyaslama yaparak ifade etmektedir. Oyun metni karakterleri ile sahne üzerindeki performansları arasındaki sorunlara değinmiştir. Karakterlerin yeterince çözümlenemediğini oyun metninde yaratılan karakter derinliğinden oldukça uzak olduğunu ifade etmektedir.

Çekingen sakat kıza gelince bu rolde Türkan Bora, denilebilir ki kuarterin en başarılı üyesiydi. Düş âleminde camdan hayvanların dünyasına sığınmış, mutsuz, çekinik, fazla durgun içli bir kız. Türkan Bora hiç değilse ellerini öne kavuşturarak kendini acındırarak yönünü çizebildi. Oğul rolünde Baykal Saran’a görevleri ayrı kişiliği aynı iki rol düşüyor. Oyun boyunca ödevcil, gezi serüveni tutkusu ile yanıp tutuşan uzak yerlerin özlemini çeken şair ruhlu bir genç. Bir de oyun başında, ortasında ve sonunda annesinin çemberinden bir iki yıldır çıkmış kaptansız bir gemi gibi dolaşan anılarını bizlere anlatan sesinin tonu ile bizi o anıların içine alıp götüren anlatıcı. Baykal saran ikisinin de altından kalkamadı. Birincisinde boyuna sinemaya giden, sigara içen, annesine karşı gelen haylaz çocuğu, ikincisinde sırtını sahnenin yan duvarlarına dayayıp gözlerini bir noktaya dikip ezberlediği satırları yanılsız okumaya çalışan bir amatör oyuncudan ileriye gidemedi. Akşam yemeğine gelen konuk da

⁶³ And,1994,s.a.g.k.s.227

⁶⁴ And,1994.a.g.k.s.226

Şakir Bozdağ; iyi ve açık kalpli, olduğu gibi hareket eden, kendine güveni fazla birini oynaması gerekirdi. Geçmişte(anne),cam oyuncaklar dünyasında (kız),gelecekte uzaklarda (oğul) yaşayan üç içe dönüşe karşı ağzı cikletli ‘dışa dönük’ olarak hiç inandırıcı değil⁶⁵.

Bu ilişki arasında yeterli görülmeyen oyuncu performansları oyunun kendi içindeki anlatımına da sekte vurmaktadır.

4.1.2.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Metin And Sahne tasarımı için ışık ve müzik kullanımı hakkında görüşlerini bildirmiştir.

Rejisör hayali verecek en güçlü iki yardımcıyı bulmuş, ışık ve sahne müziği. Bulmuş ama kullanmamış. Anlatıdan sahneler veya bir sahneden öbürüne geçişler tıpkı sinemadaki ‘fonda’ tekniğine uymuş gibi. Karanlıktan, koyuluktan aydınlığa çıkacak. Ama Beşinci Tiyatronun ki öyle olmuyor. Karanlık derken, renkten, ayırtıdan nasibini almamış bir iki çıplak ışık birden ‘çıt’ ederek yanıyor. Sahnenin yoksulluğunu birden perişanlığa çeviriyor⁶⁶.

Yapısalcı bir incelemede eserin bütünlüğü göz önüne alınır. Bu başlıklar birbirinden bağımsız değildir. Eserin çok katmanlı yapısı bu ayrıntılı başlıkların birlikteliği üzerinden incelenmektedir. Eser ele alındığında her bir başlık önemlidir çünkü bütünlüğün oluşturduğu anlam, ulaşılmak istenen anlamdır. Bu yüzden her bir başlık bağlantıyı oluşturan diğer önemli başlıklarla bütün halinde yorumlanmaktadır.

Sahne müziği daha da içler acısı. Oradan buradan derlenmiş müzik hiç mi hiç görevini yerine getiremiyor. Rejisör yer yer müzikle sahnedeki olaylar arasında bir görecelik kurmaya yeltenmiş, aşk sahnesi gelsin Wagner’in Tristan’ı demiş. Böyle yapmakla da ölçüyü kaçırmış. Hem müzik hem ışık kargaşalığı bir ruh halini hazırlayacak yerde seyirciyi irkiltiden başa vurulan bir tokmak yerine geçiyor. Rejisörün başka kozları da var. Kadının kaçan kocasının resmini asmış. Bu iki leitmotif gibi bir yandan kadının geçmişi ile öte yandan oğlunun uzaklara serüvenlere özlemiyle ilgili sırası gelince resim, ışıkla aydınlatıyor. Bu iyi bir fikir diyelim ama sahnede görünüşü seyirciye ‘bu da nesi’ dedirtecek kadar bozuk. İşte bu gibi aksaklıklarla da sorumlu ışıkçı Murat Elgin, dekorcu Celil Eren. Efektçi Tahsin Temren’in payı büyük⁶⁷.

Oyun metnine yapılan bu eleştiri eş zamanlı bir bakış açısının sahne üzerindeki etkinin gözlemlenmesi sonucu yapılmıştır. Sahne üzerindeki gözlem, bir kez yapılabildiği gibi birden fazla da yapılabilir fakat eleştirmen sahnelenen her temsili izlemiş olsa da

⁶⁵ And,1994,a.g.k.s.226

⁶⁶ And,1994,a.g.k.s.226

⁶⁷ And,1994,a.g.k.s.227

oyunun performansı her zaman aynı ölçüde olmayabilir, o yüzden eleştirisi yazılan oyunların eleştirmen gözüyle bir kez izlediği düşünülebilir. Burada yazılı metin ve sahneleme arasında bir fark vardır. Eleştirmen izlediği oyunun önemli gördüğü yerlerini aklında tutmuş, yazıya geçirirken de hafızasında kalan yerleri yazmıştır, yazınsal metin üzerinde yapılan çalışma gibi tekrar tekrar metne dönme fırsatı yoktur. O yüzden bu eleştiri eş zamanlı bir görüşü barındırmaktadır.

4.1.2.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Metin And oyunun seyirci üzerinde bıraktığı birebir etkiyi okuyucu ile paylaşmaktadır. Eleştirmen de bir seyircidir ve seyircinin paylaştığı havayı paylaşmaktadır.

Tiyatrodan çıkınca bu dokunaklı oyun sizi saracak büyüüne tutulacaksınız, içinizden bir şeyin koptuğunu sanacaksınız, mutsuz genç kızı uzaklardan erkek kardeşiyle beraber düşüneceksiniz, bu insanları kolayca içinizden atamayacaksınız. Hayır, öyle olmuyor! Oğuz Bora'nın Sırça Kümesinden ayrılırken kapıdan çıkıp da serin akşamı, yüzünüzde bulunca aman unutmayım şunları diyorsunuz. Son söz bu yazının böyle uzun oluşu oyunu önemsediğimden değil yeni açılmış bir tiyatronun ilk oyununa yalnızca 'kötü' diyerek hakkını yememek içindi. Bu böyle bilinsin⁶⁸.

Metin And, oyunun seyircide bıraktığı etkiyi yeterli bulmamaktadır. Oyun sonunda oyunun seyircinin beklentilerini karşılamadığını ifade etmektedir. Eleştirmen ve seyirci olarak oyunun seyirci üzerinde bıraktığı etkisinin beklentilerden uzak bir yol çizdiğini belirtir.

4.1.2.3. Değerlendirme

Metin And, Sırça Kümes oyun eleştirisinde yapısalcı başlıkları ele almış bu başlıkları oyunla bağlantılı bir şekilde değerlendirmiştir. Başlıkları önce kendi içinde daha sonra oyunla olan ilişkisini eleştirerek net görüşlerini belirtmiştir.

4.1.3. 'İçerdekiler' oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyun 1964-1965 yılları içinde Ankara Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir. Yazan: Melih Cevdet Anday, Rejisör: Ahmet Nihat Akçan, Komiser: Ahmet Evintan, Tutuklu: Yalın Tolga, Kız: Yıldız Kültür Arslan, Dekor Tasarım: Refik Eren, Kostüm Tasarım: Halenur Eren, Işık Tasarımı: İhsan Narmanlı, Kondüvüt: Cemal Saffet Onur⁶⁹.

⁶⁸And,1994,a.g.k.s.227

⁶⁹http-11

4.1.3.1. Kavramsal ögeler

4.1.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Metin And oyunun uzam ve zaman konusunu tek bir başlık altında ele almamıştır. And olay örgüsünden söz ederken oyunun zamanla olan bağlantısına değinmiştir.

‘345 gün tutuklu geçirilen günün basıncı’ açıklaması bize zamanın oyunda önemli bir noktada durduğunu ifade eder. Zamanın getirileri ya da oyunda zaman üstüne kurulan yapının baskısı karakter üzerinden ifade edilir. Bu baskı olay örgüsünde zamanın önemini de ortaya çıkarır.

Metin And’a göre Melih Cevdet Anday aklın getirileri ile çözümlenebilen bir oyun estetiğine dikkat çeker ve kendisinden oyunun ustası olarak söz eder.

Melih Cevdet Anday oyunu belirli olmayan bir çevre ile daha soyutlaştırılmış bir durumun içine soktuğu kişileri us’un diliyle eski Yunan düşünürlerinin soylu bir oyuna döndükleri açık kapı bırakmayan zorlamalı söyleşmeleriyle kuruyor. Belirli kimliği olmayan bir çevrenin dedim, gerçi kendine toz kondurmak istemeyen iyimser seyirci böyle süresiz tutukluluğun, kovuşturmanın yasalarımıza uymayan bir işlem olduğu gerekçesiyle oyunu bizden gayri bir toplumla tasarlayabilir. Oysa unutmayalım daha yakın bir tarihte bir yazarımız Avrupa’da yazdığı oyunun temsilinde bulunmak üzere bileti cebinde, Avrupalı ellerin alkışının tatlı sesini kulaklarında daha yola çıkmadan duyarken uçağın eşiğinde gitmekten alıkonulmuştu⁷⁰.

And oyunda işlenen konuyu gerçek yaşamla bağdaştırıp anlatması seyirciye yönetilen bir hatırlatma olarak karşımıza çıkar burada amaç oyunla yaşam arasındaki benzerliğin gerçekliğine dikkat çekmekir.

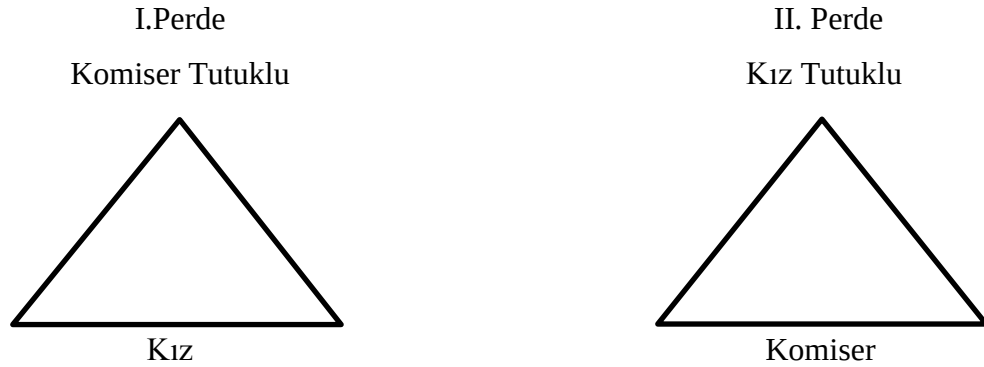
4.1.3.1.2. Olay örgüsü

Oyun iki bölüm, kuruluşu sanki iki ayrı oyun gibi. Her iki bölüm de zorlu bir ikilem üzerine kurulmuş, birinci bölümde siyasal bir bildirinin yayınlanmasından sanık 345 gündür tutuklu bir öğretmene baskının türlü yapılmakta kendisinden ya bildiriye yazının kendisinin olduğunu, değilse kimlerin yazdığını ele vermesini isteyen komiser tutuklu öğretmen arasında bir söyleşme, 345 gün tutuklu geçirilen günün basıncı; bu bölümde çıkacak bir delik, gerilen yay gibi boşalacak bir yer aramaktadır. Bu öğretmen için taşkın cinsel tutkudur. Artık yalnız bir dişi olarak özlediği karısıyla yarım saatçik buluşmanın önüne geçilmez isteğidir. Öğretmenin 345 gün çektiğini, biz bir saatin kısalığında ancak bu kavurucu ilkel tutkuda en yeğin ve en yoğun olarak duyabilirdik. Komiser bu isteği sağlar, ancak gelen öğretmenin karısı değil baldızıdır⁷¹.

⁷⁰And,1994,a.g.k.s.40

⁷¹And,1994,a.g.k.s.40

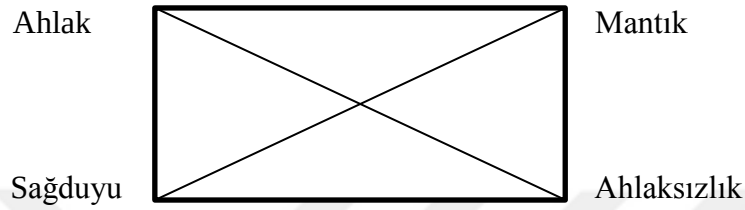
Metin And'ın bu yorumunda oyunun olay örgüsünü başlık altında anlam birimciklerine ayırmamıştır ama oyundaki ikileme özellikle dikkat çekmektedir. Bu yaşanan ikilem öğretmenin iç dünyasında yaşadığı karşıt duygulardan kaynaklanmaktadır. Öğretmenin içinde yaşanan çatışmanın bir taslağını çizer ve çatışma unsuru yaratan duygunun, tutuklunun içinde barındırdığı cinsellik olduğunu ifade eder. Oyunun zaman diliminin bir saat içine sığdırılması yaşanan baskın duygunun gücünü ve çatışmasını dile getirmektedir. I.perdede yaşanan çatışma çizelgesi öğretmen ve baldızı arasındaki tutumları istekleri karşılıklı çatışmaları baskı, cinsellik, ahlak, kısıtlı zaman, özgürlük gibi karşıt duyguların hesaplaşma anından söz eder. Yapısalcı başlıklar içinde incelen bu başlıklar tezatlar kalıplar ya da tekrarlar metnin içinde önemli bir yerde durur. Bu incelenen başlıklarla yapı, karakterler ya da olay örgüsünün nasıl kurulduğuna dair net bilgiler sunmaktadır. Bu başlıklar sayesinde ele alınan metin daha açık bir şekilde analiz edilebilmektedir.



Şekil 4.1. İçerdekiler oyununun çatışma tablosu

Metin And oyunun ikilem üzerine kurulduğunu ifade eder ve bu ikilemin II. Perde de devam ettiğini belirtmektedir. II. Perde ikilemin baldız ve öğretmen arasındaki sözleşmeden doğduğunu söyler. Yapısalcı araştırmada metin parçalanması söz konusudur ve metin kendi içindeki bağlantılarını incelemektedir. Eleştiri yazısında söz konusu olan anlam biriminin kendi aralarındaki yapı bütünlüğüdür ve bu yapının ikilem üzerinde kurulduğuna dikkat çeker. Bu ikilem tutuklunun bastırılmış cinsel isteği ve komiserin

tutuklu üzerindeki baskısı içsel bir çatışma yaratmaktadır. Bu çatışmada yapısal araştırmacılar nasıl ki gerçeğin görünen yüzünün ardındaki gerçeğe ulaşmak gibi bir amaçları vardır buradaki söylem de bu amaca karşılık gelmektedir. Oyundaki tutuklu karakteri görünen gerçeğin ardındaki ahlakı sorgularken Metin And da oyunun kendi ikilemini sorgulamaktadır. Oyunun yapı taşlarını meydana getiren bu ikilem karakterlerin de içsel ikilemlerinin bir göstergesidir.



Şekil 4.2. Greimas'ın gösterge bilimsel karşıtlıklar ilkesi

Greimas'ın gösterge bilimsel karşıtlıklar ilkesi gibi karşıt bir durum söz konusudur.

Gösterge bilimsel anlam çözümlemesi özelden genele genelden özele, bütünden parçaya, parçadan bütüne doğru sürekli bir açılım biçiminde eklenir. Örneğin toplumların cinsel ilişki örnekçesi Levi Strauss'un getirdiği doğa/ekin karşıtlığına koşut çizelgesi⁷².

Benimsenmiş ilişkiler

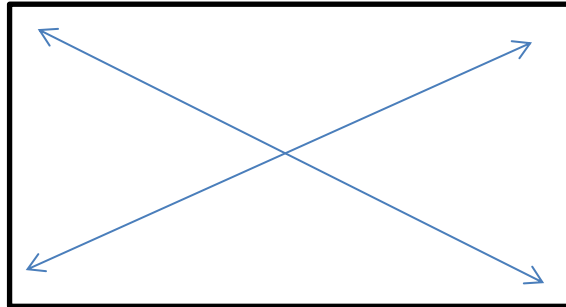
Dışlanmış ilişkiler

Evlilik ilişkileri c1

c2Aykırı

Olağan ilişkiler c2

c1Evlilikdışı



C1:Karı koca

C2:Akrabayla cinsel ilişki

C2:Kadının eşini aldatması

C1:Kadının eşini aldatması

Şekil 4.3. Levi Strauss'un koşut çizelgesi

İçerdekiler oyununda Levi Strauss'un çizelgesinin tam olarak bir benzerini görürüz. Tutuklu, karısının kardeşi ile komiserin odasında cinsel bir birliktelik yaşamak ister ve aslında toplum tarafından yasaklanan ve kabul görmeyen bir kuralı yıkmak istemektedir.

⁷²Yücel 2015, a.g.k, s.138

Bu duygu durumu bir karşıtlık yaratmaktadır. Bu toplumsal kurallar dizgesinin karşısına ise çelişki yaratacak olan ahlaki yapı, oyunda karşı karşıya kalır. Oyun boyunca çelişki yer değiştirir ve Metin And'ın yorumuna göre eski dışardakiler yerini bulmuştur (And,1994,s.41). Yeniden güç ve güven kazandığını ifade eder. Oyun kişilerinin içsel çatışmalarına yer verdiği eleştiri yazısında derinlikli bir çözümleme ile yoğun bir gözlem yapılmıştır.

Oyunu parça bütün ilişkisi içinde küçük ayrıntılarla bütünü oluşturduğunu ifade eder. Parça bütün ilişkisi içinde yer alan karşıtların bilinçli bir şekilde olay örgüsü içindeki yerinin gizli bir bağ ile verildiğini belirtir. Oyun içindeki çatışma oyunun merkez duygusunu oluşturur. Ölüm, doğum, yurt sevgisi, özlem, gibi, duyguların seyirciye tiyatro havasında doğrudan verilmediği, olaylar dizgesinin birbirleri ile bağlantılı olduğunu çözümler. Bu çözümleme yapısalcı bir bakış getirmektedir. Gerçek yaşamla oyundaki olaylar dizisinin benzerliği, oyunun havasını bulmasına yol açmıştır. Oyunun çatışma ve eşyapılılık gösteren ilişkileri oyunun derin anlamının ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Metin And eleştiri yazısında oyunun, olay dizgesi içindeki sahnelenişini büyük bir titizlikle incelemiş, oyunda belirgin olan durumların çözümlemesini yapmıştır.

4.1.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Metin And oyunun temel ruh hali diye oyunun merkezinde yer alan aile üyelerinin, içsel çatışmaları ve birbiri ile olan bağlantılarından söz etmektedir. Bağlantılar yeterince iyi algılanmazsa eğer oyunun özü de gerektiği kadar sahnelenemez. Bu görüşten yola çıkıldığında oyunun bağlantılarının ve çatışmasının seyirciye gösterilen gerçekliği, yavan ve tekdüze kalır. Yapısalcı araştırmanın maddelerinde gerçekliğin ötesinin algılanışı kendini sahnelenme süreci içinde dile getirir. Metin And eleştiri yazılarında dil kullanıma da önem verdiği görülmektedir. Yapısalcı araştırmada nasıl ki dil-söz birlikteliği ayrı düşünülemezse eğer oyunda kullanılan dil becerisini de oyundan ayrı düşünmek imkânsızdır.

4.1.3.2. Soyut olarak gözlemlenebilen ögeler

4.1.3.2.1. Oyun metni

Metin And, ‘İçerdekiler’ oyununun gerecinin söyleşim üzerine kurulu olduğunu ifade eder. Bu söyleşimin dengeli ve mantıklı olduğunu yazarın dili kullanmaktaki yeteneğine bağlamaktadır. Böylece dil kullanımının önemine dikkat çekmektedir.

Bu kuruluşta bir geometri düzeni, bir yapı ustasının dengeliği var. Söyleşmenin iki yanındakiler hem veriyor hem alıyorlar, değiştirirken değişiyorlar da. İki bölümün her biri yalnız kendi içinde değil birbirlerine göre de bakımlı ve dengeli. Yazarın kendini her iki bölümde de söyleşimin mantık dizgesine öyle kaptırıyor ki söyleşme eylemsiz kalıyor ama yazar bunu çocukluk anısının anlatışı, bir telefon konuşması ömründe balık tutmamışın balık avını canlandırışıyla yeniyor, bu da Anday’ın şair yönü. Anday arı Türkçesinin ustası⁷³.

Dilin kullanımı oyunun yapısında özellikle de sahnelenişinde oldukça dikkat çekicidir. Anda göre geometri düzeni olarak adlandırdığı bu dil dengesi sahne üzerinde büyüleyici bir atmosfer yaratmaktadır.

4.1.3.2.2. Oyuncular

And, oyuncular için şu sözleri söylemiştir:

‘İçerdekiler’i sahneye koyan Nihat Akçan yazarı iyi anlamış, oyuna iyi bir akış, yürüyüş, rahat soluk alıp verebileceği bir düzen tanımış. Komiser de Ahmet Evintan; sırasında halden anlayan babacan, sırasında sertleşen, dikleşen mesleğinin duygularına nasıl bağlamış bir polis, sırasında telefonda üstüyle konuşurken önünü ilikleyecek kadar kalem efendisi fakat her kalıp değiştirişte yerli bir polis olarak başarılı. Öğretmen de Yalın Tolga oldukça iyiydi. Çile dolduran ezik öğretmeni oldukça iyi veriyor. Yalnız oyunun da yeterine bir canlılık, yer yer başkaldırışın sertliği, okumuş aydın kişinin uyanıklığı, kabına sığmazlığı yok. Genç kız da Yıldız Arslan, bu kişiliğin gerektirdiğini yeterince veriyor⁷⁴.

Metin Andın sahne üzerinde icracılar için düşünceleri oyun ve oyuncu birlikteliğinin yeterli miktarda kurulu olmadığını ifade etmektedir. Bu düşünce sahne üzerinde rol ve icracı arasındaki eksikliğin oyunda yarattığı tamamlanmamışlık duyusudur.

⁷³ And,1994,s.41

⁷⁴ And,1994,a.g.k.s.41

4.1.3.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

And, sahne tasarımı için şu sözleri söylemiştir:

Refik Eren'in iki bölümde aynı kalan oda dekoru, pencereden özlemi çekilen güneşli, kuşlu görünüşüyle oyunun fikrine uyuyor⁷⁵.

Burada oyun ve sahne bütünlüğünden söz edilmektedir. Birbirini doğrudan destekleyen sahne tasarımı, oyunu tamamlayan bir bütün olarak seyirciye sunulmaktadır. Müzik ve ışığın kullanımına ayrıca değinilmemiştir.

4.1.3.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Metin And bu eleştiri yazısında seyirci oyun ilişkisine değinmemiştir.

Metin And eleştirilerinde eserin içindeki bağlantıları teker teker inceleyip oyuna dair görüşlerini başlıklar altında incelemiş ve metni kendi içyapısı içinde çözümlemiştir. Bu bakış açısıyla yapısalcı araştırma yöntemine yaklaşmakta eseri kendi içinde parçalayıp bütüne bakmaktadır. Bu anlamda eleştirileri ayrıntılı bir üslupla yazılmıştır. Dönemin eleştiri yazıları kendi içinde birtakım zorluklardan geçmiştir, yazıların tanıtım yazısı gibi olması ve yazılan yazıların gazete ve dergilere göre farklılık göstermesi bile yazıların içeriğini kimi zaman değiştirmektedir. Magazin malzemesinin tercih edildiği zamanlarda, itinalı incelemelere fazla değer verilmediği de ifade edilmektedir. Eleştirinin düzeyi bu anlamda hem önemlidir hem de hizmet ettiği alan içinde farkındalık barındırmaktadır. Metin And, oyun eleştirilerinde yapısalcı bir araştırma yöntemi adı altında eleştiri yazıları yazmasa dahi yönetime yaklaştığı birçok nokta bulunmaktadır.

Olay örgüsünü anlatırken oyundaki paralelliklere, oyunun yapısından irdelenen tekrara, oyunun şartlarının getirmiş olduğu yapıya net bir şekilde değinir. Bu başlıklar göstermektedir ki Metin And'ın eleştiri yazılarında bir sıra izlenilmekte bu sıra doğrultusunda ise oyunun içeriğine bakılmaktadır. Oyunun özetinden, metnin anlaşılıp anlaşılmadığına kadar soru yöneltmekte ve bu sorulara cevap bulmaktadır. Oyun metnini içerden ele almakta bağlantıları oyun metni – sahneleme, oyun metni içindeki karakterler ve sahne üzerindeki icracılar gibi bağlantıları incelemektedir.

⁷⁵ And,1994,a.g.ks.42

4.1.3.3. Değerlendirme

Oyunları kendi içindeki bağlantıları ile alır ve dışardan bir müdahalede bulunmaz. Böylece oyunu kendi zamanı içinde sahnenin yorumu ve seyirci tepkisi ile dile getirmektedir. Hem incelikli bir bakış açısı hem de bir eleştirmen gözüyle yapısalcılık yöntemine yaklaşarak yazılarını ele aldığı görülmektedir. Bu anlamda Metin And'ın yapısalcı araştırma yöntemi başlığı altında dile getirmese dahi yönteme yaklaşarak eleştiri yazdığı görülmektedir. Böylece oyunu gereksiz laf kalabalığından sıyırmış, asıl üzerinde önemle durulması gereken yerleri net olarak belirleyip seyirci ile paylaştığı görülür. Yapısalcılığın temeli, ele aldığı eseri parçalara ayırarak gerekliyi gereksizden ayırma işlemi, eleştiri yöntemi ile birleştirildiğinde daha da net bir ayrım olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

4.1.4. 'Köşebaşı' oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazar Ahmet Kutsi Tecer, Rejisör Mahir Canova, Reji Asistanı Ahmet Nihat Akçan, Dekor Kostüm Tasarımı Mehmet Turgut Zaim, Işık Tasarımı Mehmet Nuri Özakyol, oyuncular, Ali Algin, Alptekin Akmansoy, Asuman Çağlayan Ataçeri, Ayşe Muazzez Lutas Ilgın Yücesoy Kurdoğlu Özsoy, Erdoğan Özbolhan, Erhan Ergüler, Faize Özbolhan Kuhar Tosun, Feridun Orhan Kuraner, Gülyüz Tolga Şenler, Gürbüz Bora, Gürkan Uluyol, Coşkun Orhon, Handan Ertuğrul Uran, Hasan Çetin Köroğlu, Haşim Karul Hekimoğlu, Jale Türkan Ayata Uzman Birsell, Kartal Tibet, Kemal Bekir Özmanav, Meliha Hatice Ars Özdoğlu Gökçen Yetilmedikler, Metin Kutluel, Neriman Hün, Nermin Elgöl Günek Sarova Akagündüz, Neslihan Uluyol, Nuri Altınok, Nuri Gök seven, Ragıp Haykır, Saim Alpago, Salih Canar, Semiha Berksoy, Semire Uluer, Serap Sezer Sergen, Tevfik Turgut Okutman, Vedii Cezayirli, Yalın Tolga, Zehra Macide Tanır Birmeç, Zeliha Berksoy Siyavuşoğlu, Zeliha Berksoy Siyavuşoğlu, Albert Milano⁷⁶.

4.1.4.1. Kavramsal öğeler

4.1.4.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Gün ağarmasıyla ilk seslerin duyulması, ilk kırıltıların başlamasıyla akşamın hüzünlü havasına doğru oluşma bizi yalnız bir mahallenin yerelliği değil, sanki tüm İstanbul'u kucaklayan, biraz bütün memleketimizi biraz da bütün insanoğlunun alın yazısının okunurluğunu duyurabiliyor.⁷⁷

⁷⁶ http-11

⁷⁷ And,1994,a.g.k.s.54

Oyunun sahnelenme sürecinde ele alınan zaman Metin And için İstanbul’u sarıp sarmalayan bir alanı kapsamaktadır. Güneşin ilk ışıkları ile aydınlanan sahne, oyunun alt yapısına dair bir görüş bildirmektedir. Oyunun yapısını kuran zaman biriminin açılımı koca bir şehrin içinde var olan bir mahalle yaşamının gerçekliğinin çözümlenmesidir. Yaşam ve zaman, oyunun gerçekliğini göstermektedir. Metin And oyun zamanının algılanabilen bir süreç içinde olduğunu bir gün içinde tüm mahalle yaşamının ifade edildiğini söylemektedir.

4.1.4.1.2. Olay örgüsü

Metin And eleştiri yazılarında eserin olay örgüsüne oldukça geniş bir yer ayırmaktadır. Olay örgüsünün sahne üzerinde ele alınışı oyunun yapısını kurmakta önemlidir. Olay örgüsünde metin de geçen paralellikler, tezatlıklar, durum oyunun anlaşılmasında önemlidir.

‘Köşebaşı’ bir gün içinde İstanbul’un artık değişmeye yüz tutan özelliklerini içinde toplayan bir mahallesinin sanki bir tiyatro sahnesi gibi bu mahalle insanların acı tatlı, gülünç dokunaklı, buruk neşeli çeşitli olaylarının geçtiği köşe başında oluşur. Ufacık günlük olaylar arasında bir çocuğun doğumu, bir evlenme, bir ölüm gibi insanoğlunun yaşam zincirinin ana halkalarında birlikte tadılabilen bir yaşantı oluveriyor. Aynı gün içinde mahallenin yirmi yıllık Macit Bey’inin ölümüyle Saffet Hanım’ın düğünü seyirciye, bir tiyatro olgusu gibi doğrudan doğruya değil de çeşitli kişilerin tepkileri, düşünceleri, duygularıyla veriliyor. Aynı gün oraya yirmi yıl sonra aile ocağını bırakıp gitmiş olan Macit Bey’in oğlunun bir yabancı iğretiliğinde gelmesi, onun bu yere özlemi yurtsama duygusu eserin bütün bu küçük ayrıntılarını birbirlerine gizli bir bağla birleştirip gerçek havasını veriyor⁷⁸.

Metin And oyunun zamanının hem geriye doğru ele alındığını hemde aynı gün içinde yaşanan olaylar zinciri üzerinden ele almaktadır. Bir güne sığdırılmış olan yaşamın sahne üzerindeki yaşanmışlığı üzerinde durmaktadır ve bu zaman dilimi aynı zamanda geçmişin izlerini de beraberinde getirmektedir.

4.1.4.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Oyunu eksen kişileri tıpkı bir Pişekâr Kavuklu veya Hacivat-Karagöz karşıtlığı içinde ortaya çıkan Bakkal ile Kahveci. Gene mahallenin Beybaba, Beyağabey gibi asal kişilerinin yanı sıra değişik uğraşlardan, değişik huy ve özelliklerinden, değişik ağızları konuşan yedek ve ikincil kişiler serpiştirilmiş⁷⁹.

⁷⁸ And,1994,a.g.k.s.54

⁷⁹ And,1994,a.g.k.s.55

Oyunun karakterlerine yönelik Pişekâr ve Kavuklu benzetmesi, yapısalcı başlık altında oyun karakterlerinin kurgulanma şekline yönelik yapıya dair gözlemlerdir. Bu gözlem oyun karakterinin işleniş şekli hakkında seyirciye bilgi vermektir. Oyunun seyirci tarafından sevilen yönlerine vurgu yapmış, aynı zamanda oyun kişilerin yapısına yönelik de bir görüş bildirmektedir. Oyun kişilerinin benzerliklerine de değinmiş, Türk tiyatrosundaki yansımalarından söz etmiştir.

4.1.4.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.1.4.2.1. Oyun metni

Yazarın da belirttiği gibi oyun biçim bakımından Karagöz, orta oyunu gibi geleneksel seyirlik oyunlarımızın yapı özelliğinde. Oyun tıpkı onlarda olduğu gibi toplumu yer, zaman ve insanları bakımından bir mahalle ve tiplerin geçidine dayanan bir soyutlaştırma ile veriliyor. Oyunu yazarın ağzından konuşan bir anlatıcı, mahallenin bekçisi açıp kapıyor⁸⁰.

Metin And, oyunun yapı özelliğinin seyirlik oyun özelliğinde olduğunu söyleyerek oyun metninin sahne üzerinde, orta oyunu özelliklerini taşıdığını ifade etmektedir. Bu görüş aynı zamanda da metinsel olarak incelenen oyunun sahne üzerindeki birlikteliğine de vurgu yapmaktadır.

4.1.4.2.2. Oyuncular

Bazı küçük rollerin aksamasına karşın önemli roller başarı ile oynanıyor. Bu arada Bakkalda İlyas Avcı, Kahvecide Yıldırım Önal, Beyağbeyde Aykut Sözeri, Beybabada Aclan Sayılğan başarılı. Saim Alpago'nun Muhtar Ağabeyi oynanışı büyük bir sanatçının küçük bir rolü ne ustalıkla canlandırabileceğine güzel bir örnek. Yalnız çok önemli bir rol olan ve eserin hüznü havasını vererek bir izlenim birliği sağlayacak Yabancıda Aktan Günalp değil mahalleye temsile de yabancı düşüyor. Seçkin eser, başarılı bir düzen ve oynayıyla sunuluyor⁸¹.

Metin And oyuncular hakkındaki görüşlerini dille getirmektedir. Oyunun yapısına uyumlu olmayan oyunculuk anlayışı üzerinde durur. Bu bakış açısı eleştirmenin oyun metni ve icracılar arasındaki bakış açısı ile ilgilidir. Sahne üzerindeki izlenimlerine dayanarak görüşlerini ifade eden Metin And, beğendiği ve eksik gördüğü yerlerin altını çizirken eserin parça bütün ilişkisini göz önünde bulundurmuş her eleştirisini eseri bütünlüğü çerçevesinde ele almıştır.

⁸⁰ And,1994,a.g.k.s.55

⁸¹And,1994,a.g.k. s.55

4.1.4.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Metin And dekorun oyunla uyumlu olduğu, ayrıntılı bir şekilde dengeli olduğunu söylemektedir. Bu denge oyun ve dekor bütünlüğü açısından önem arz etmektedir. Oyunun nerede geçtiği, oyunun dönemi ile olan bağlantısını göstermektedir. Bu bağlantı oyunun yazıldığı döneme dair bir görüştür. Oyunun oynandığı tarih hakkında görüş bildirmemiştir. Oyunların sahnelenme tarihi yapısalci inceleme içinde yer almamaktadır.

Köşebaşını on sekiz yıl önce Mahir Canova sahneye koymuş dekor ve giysilerini de büyük sanatçı Turgut Zaim çizmişti çünkü 'Köşebaşı'nda da onların adlarını yeniden buluşturmak temsilin yararına olmuş. Mahir Canova bu elliye yakın kişisi olan eseri bir orkestra yöneticisi veya ressam ustalığıyla dengeli, uyumlu bir izlenim birliği içinde başarıyla sunuyor, her ayrıntı her oluntu yerli yerini buluyor. Turgut Zaim'in her zamanki şiirli dekoru İstanbul'un bu kıyı mahallesinin renklerini getiriyor⁸².

4.1.4.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

And, seyirci-oyun ilişkisinden söz derken sevilen oyunların seyirci tarafından sahip çıkıldığına dikkat çekmektedir. Oyunun sahnelendikten sonra artık seyirciye ait olduğunu söylemiş bu görüş de seyirci tarafından benimsemiştir. Bu görüş aynı zamanda da seyircinin de tiyatrodaki söz sahibi olmaya başladığı yılların etkisini de belirtmektedir.

4.1.4.3. Değerlendirme

Metin And Köşe başı oyun eleştiri yazısında, oyunun kendi içinde belirlediği başlıklar üzerinden eleştirme yapmaktadır. Eleştiri başlıkları, oyunun kendi iç dinamikleri doğrultusunda ele alınarak oyun metninin getirileri üzerinden yorumlamıştır. And, yazar-oyun metni, icracılar seyirci dil kullanımı gibi başlıklar üzerinde durup eserin bütünlüğüne dikkat çekmektedir.

4.1.5. Metin And eleştiri yazılarının genel değerlendirilmesi

Metin And'ın eleştiri yazıları, kendi içinde birbiri ile bağlantılı başlıklar üzerinden ele alınarak incelenmiş ve kaleme alınmıştır. Metin And'ın eleştirilerinde dikkat çeken noktalardan biri oyunun seçilenmesinden çevirisine, oyuncunun saçından, ışığın kullanımına kadar geniş bir bakış açısı ile ele alınmasıdır. Sahnede izlediği oyunların önemli noktalarının üzerinde durmaktan çok, oyunun genelini ele alarak aslında bir

⁸² And,1994,a.g.k.s.55

oyunda bütünün önemli olduğu gerçeği üzerinden hareket etmektedir. Metin And bu bütünlük kavramını oyunun her yerinde arayarak eleştiri başlıklarına cevap bulmuştur. And, oyun bitiminde yorumlarını nedenleri ile beraber ifade etmiştir. Tüm bu görüşler doğrultusunda Metin And'ın yapısalcı bir yaklaşımla eleştiri yazılarını yazmış olduğu görülür. Metin And'ın eleştiri yazıları, bir inceleme niteliği taşımaktadır. And tüm başlıkların altını doldurmakta ve açıklayıcı bilgiler doğrultusunda düşüncesini belirtmektedir. Bu görüşten yola çıkarak Metin And'ın eleştiri yazılarının yapısalcı bir bakış içerdiği görülmektedir. Oyunların 50'li ve 60'lı yıllar arasında yazıldığı düşünüldüğünde dönemin eleştirmenlerinin de bakış açısını yansıttığı görülmektedir.

1950-60 yıllarında yayınlanan eleştiriler tiyatronun görevini, genelde toplumun sanat beğenisini yüceltmek olarak belirlemiş ve tiyatrodaki sanat estetiğine öncelik tanımıştır diyebiliriz. 1950'lerin sonlarına doğru bir değişim süreci yaşanmaya başlamış ve tiyatronun toplumsal işlevi öne çıkarken sanatçının toplumsal tavrı da ele alınmıştır⁸³.

Metin And'ın eleştirilerinde dönemin yansımaları görülmektedir.

1950'li yıllarda:

Metin çözümlemelerine yönelik eleştiriler öne çıkar. Oyunların zayıf noktaları didiklenir. Yazar sorunu, tiyatromuzun gelişmesi açısından öncelikle ele alınması gereken bir başlık olarak irdelenir⁸⁴.

Metin And'ın eleştiri yazılarına bakıldığında oyun çözümlemelerine yönelik eleştirinin ayrıntılı bir şekilde ele alındığı görülmektedir. Eserin ayrıntılarına inilerek bağlantılar üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda yönetmen yorumu ve üslup bakımından da belirgin bir tavır gözlemlenmektedir.

1950'lerden 1960'a uzanan süreçte bir diğer eleştiri başlığı oyuncu ve yönetmen üzerine odaklanır. Uzun yıllar, sahne trafiğini düzenleyen kişi olarak değerlendirilen yönetmenin 1950'lerde yorumcu olarak önem kazanmaya başladığını görürüz. Artık, rejisörün yorumuna yönelik eleştiriler dikkat çekicidir. Aynı şekilde, oyunculukla ilgili eleştiriler kesin, net ve oldukça dikkat çekicidir⁸⁵.

Metin And'ın eleştiri üslubu açıktır. Yazılarında var olan bu belirgin tavır, inceleme ve çözüm odaklı olarak gözlemlenir.

⁸³D.Gürün(2000)Tiyatro Yazıları. İstanbul: MitosBoyutYayınları. s.14

⁸⁴D.Gürün,2000,a.g.k. s.12

⁸⁵Gürün,2000,a.g.k. s.13

4.2. Sevda Şener'in Oyun İncelemelerine Yapısalcı Bakış

Sevda Şener, 1928 yılında İstanbul'da doğdu. 1950 yılında Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyat Kürsüsünden mezun oldu. 1958 yılında aynı fakültede açılan Tiyatro Enstitüsünün ilk asistanı olarak akademik kariyerine başladı. Tiyatro Kürsüsünde 1967 yılında doçent, 1972 yılında profesör unvanlarını aldı. Uzun yıllar Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümünü yönetti ve ders verdi. Ayrıca Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesinde, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarında, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümünde, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesinde, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümünde, Yeditepe Üniversitesinde; tiyatro, estetik, eleştiri kuramları, modern ve modern sonrası tiyatro ve metin çözümlemeleri vs. derslerini verdi⁸⁶.

İkinci ele aldığımız yazar Sevda Şener'dir. Sevda Şener Türk Tiyatrosunun önemli isimlerindendir. Türk Tiyatrosuna kazandırdığı değerli kitapları ve tiyatroya olan katkıları ile tanınmaktadır. Bu araştırmada Sevda Şener'in inceleme değerinde olan eleştiri yazılarından 1999 yılında sahnelenen Geyikler Lanetler, 1999-2000 yılında oynanan Kanaviçe ve 2000 yılında sahnelenen Arzu Tramvayı oyununu ele alarak bu üç oyunda yapısalcılık yöntemine ne kadar yaklaşıldığı oyunun nasıl incelenip eleştirildiğine dair sorulara yanıt aramaya çalışılmıştır.

4.2.1. 'Geyikler Lanetler' oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazar Murathan Mungan, Rejisör Mustafa Avkıran, Rejisör Naz Erayda, Kostüm Ersen Tunççekiç, Işık İhsan Kılavuz, Müzik Övül Ankıran, Koreografi Gökhan Aktemur, Reji Asistanı Şirin Aktemur Toprak, Reji Asistanı Ahmet Sinan Pekinton, Oyuncular, Ali Fuat Davutoğlu, Ayşenil Şamlıoğlu Dilligil, Burak Reis Sergen, Ebru Nil Aydın Aktemur, Fatma İpek Çalışkur, Gülçin Boyav Yaşaroğlu, Gülgün Kutlu Tuğşavul, Güneş Hayat Gürzumar, H. Basri Albayrak, Habibe Zerrin Tekindor Özaydın, İhsan Hakan Özgömeç, Şahin Ergüney, Mehtap Baygın Öztepe, Meltem Keskin Bayur, Murat Çıdamlı, Safiye Tomris Çetinel Çuhadaroglu, Şahin Ergüney, Sermet Yeşil, Yavuz Volkan Özgömeç, Zülfikar Ali Sinan Demir, Sahne Amiri Necmi Ulusoy, Kondüvit Mesut Cemil Karul, Işık Kumanda Mehmet Ataay, Suflöz Şenay Kantarcı⁸⁷.

Oyun Devlet Tiyatroları tarafından 1998-1999 yılları arasında sahnelenmiştir. Oyunun rejisörlüğünü Mustafa Avkıran yapmıştır. Oyunun eleştirisi Radikal İki Gazetesi, 28 Mart 1999 yılında yayımlanmıştır.

⁸⁶ S.Şener(2005) İzleri Kaldı. İstanbul: Dünya Basımevi, s.2

⁸⁷ http-11

Sevda Şener her üç oyunda da önce tarihsel bilgi ile başlar ve oyunların kimler tarafından nerede sahnelendiklerine dair bilgi verir. Sevdâ Şener’in yapmış olduğu bu bilgilendirme oyunun konusuna, dönemine ya da oyunun dönemiyle olan ilişkisini ya da oyunun yazıldığı dönem ile sahnelendiğı dönem arasındaki benzerliklerine ya da farklılıklarına değinerek başlamaktadır. Bu eleştirmenin yazılarındaki yazma sırasıdır ve Sevdâ Şener bu sırayı oyuna göre ayarlamaktadır.

Sevdâ Şener oyun eleştiri yazılarında oyunları kendi içinde başlıklara ayırarak inceleme yoluna gitmiştir.

4.2.1.1. Kavramsal öğeler

4.2.1.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Sevdâ Şenerin eleştiri yazısını dramatik uzam ve zaman başlığı altında ele aldığımızda oyunun zamanı için görüş bildirmemiştir. Oyunun zamanına vurgu yapmamıştır fakat geçmiş ve gelecek yer yer belli edilmektedir.

“Ana tema dört kuşağın yaşam öykülerini içeren ve içiçe geçmiş olarak sunulan dört ayrı izlekle sunulmuştur”.⁸⁸

Sevdâ Şener bu dört kuşak kullanımı ile zamanın geçmiş ve gelecek şeklinde kullanıldığını ifade eder. Bu açıklama aslında oyunun zamanına yönelik bir görüştür. Uzam başlığı içinse göçer bir ailenin yerleştiğı ormanlık alanda başlayan olaylar sıralamasının başlangıç yeri olarak söz eder.

“Birinci izlek göçer bir aşiretin ormanlık bir bölgeye yerleşmesiyle başlar”.⁸⁹

Eleştiri üslubu açıklayıcı bir dil içermektedir.

Geyikler Lanetler’in Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali yöneticilerinin girişimi ile Berlin’de düzenlenen bir uluslararası tiyatro festivaline katılmak üzere hazırlandığını, daha sonra da başka festivallerde ülkemizi temsil edeceğini öğreniyoruz⁹⁰.

Şener daha sonra bu bilgiyi paylaşmasının nedenini açıklamıştır.

Bu ön bilgi, oyunun ritüel özelliğinin neden öne çıkarıldığını, görsel anlatımının neden o denli vurgulandığını açıklıyor. Geyikler Lanetler’i yabancı beğenisine sunulmak üzere hazırlandığını aklımda tutarak seyrederken başkalarına neyi, niçin beğendirmeye çalıştığımız sorusunu sormadan edemiyorum⁹¹.

⁸⁸ Şener,2005,a.g.k.s.23

⁸⁹ Şener2005,a.g.k.s.23

⁹⁰Şener2005,a.g.k.s.21

⁹¹ Şener,2005,a.g.k.s.21

Sevda Şener'in bu eleştirisi, aslında yapısalcı araştırma yönteminin ele aldığı bir başlık değildir fakat Sevda Şener aynı zamanda bir eleştirmendir ve eleştirmen kimliği ile belirtmiş olduğu bu görüş oyunun sahnelenmesindeki eksiklikleri dile getirmektedir. Oyunun kuruluşundaki görselliği, yaşanan çelişkilerin çağdaş bir yorumlaması olarak ifade etmektedir. Oyunu başarılı kılan ise ele alınan ritüelin başarılı bir şekilde sahneye taşınmasından doğan etkiyi de önemli bulduğunu ifade etmektedir.

Sevda Şener'in inceleme yazılarında oyunların seyirci tarafından neden sevildiği sorusuna cevap bulması, bir yazar olarak gözlem yeteneğinin de gelişmiş olmasına bağlıdır. İncelediği oyunların beğenilmesi, seyircinin nabzını nasıl tuttuğunu da göstermektedir. Eleştirmen aynı zamanda seyirci beğenisinin de önemini vurgulamaktadır.

Sevda Şener, Peter Barry'nin tanımı gibi oyunun kalıplarından durumuna, karşıtlarından karakter durumuna, oyundaki paralelliklerden olay örgüsüne ulaşmaya çalışmaktadır. Oyunun mekân algısı ile oyunun kültürel yapısı arasındaki bağlantıyı, oyun karakterleri üzerinden açıklama yoluna gitmiştir. Karakterler yaşanan çevreyi, çevre bir nevi kültürü, kültür dil kullanımını, dil ise kökeni belirtmektedir. Bu bağlantıyı oyunun kendi yapısından çıkarmaktadır.

4.2.1.1.2. Olay örgüsü

Sevda Şener oyunun olay örgüsü için:

Oyunda dört kuşağın öyküsü yer almıştır. Bu dört öykü benzer olaylarla, benzer sorunlar doğurarak gelişirken toplumların göçebe düzeninden yerleşik düzene geçişini, yerleşik düzenin ilk yönetim sorunlarını, iktidar kavgalarını anlatır. Temel sorun, bu gelişim sırasında insanla doğa arasındaki ilişkinin kökenindeki çelişkiden kaynaklanır. Uygarlığın gelişimi doğaya egemen olarak mı, doğayla uzlaşarak mı gerçekleşecek, egemen olmanın diyeti, uzlaşmanın ödünü ne olacaktır⁹².

Sevda Şener oyunu eş süremli bir bakış açısı ile alır. Oyunun zamanı belirtilmese de oyunda, olayların yaşanma süresi içinde çıkarım yaparak bulur. Bu eş süremli bir bakış açısını getirir. Olayların yaşanma süresi, zamanın bağlantısını getirmektedir.

⁹²Şener,2005,a.g.k. s.23

4.2.1.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Sevda Şener oyun kişilerini inceleyerek oyunun bütününden bir parça ayırmış ve bu parçanın özelliklerini incelemiştir. Oyun kişileri oyunun yapısını çözümlemeye önemli bir bölümdür çünkü kişiler oyunun merkezinde yer almaktadır. Kişiler arası bağlantılar, oyunun karşıtlıklarına, oyunun iletisine, insanların yaşamsal durumuna gönderme yapar. Oyun kişilerinin tanıtılmasındaki özellikler karakterlerin kökenle olan bağlantısına gönderme yapar.

Doğal düzenin ya da toplum töresinin bozulması, sosyal yapıyı değiştirme ya da yanlış kadınla evlenme olarak çıkarılmıştır. Bu trajik hatanın bedeli çocuk sahibi olamama, aklını yitirme, görme gücünden yoksun bırakılma ve ölümdür⁹³.

Sevda Şener oyunun trajik hatasından söz ederken oyunun hangi yapı üzerine inşa edildiğinden de söz etmektedir. Oyunun karşıtlık duygusunu yaratan bu çelişkiler oyunun geneline yayılmıştır ve oyun içindeki karşıt güçler bütününü oluşturmaktadır. Yapısalcı yöntemin araştırma konusuna giren karşıtlıklar, kalıplar oyunun iç bağlantıları arasına yerleşmiş olay örgüsünde kendini göstermektedir. Sevda Şener başlıkların altını net ifadelerle doldurmuş, bağlantıların yapısını açıklamıştır.

Bu oyunda sevda, lanet, tutku, öç, kan, ölüm, Kerbela olayını da hatırlatacak biçimde, insanlığın ortak gerçekleri olarak sunulmuştur⁹⁴.

4.2.1.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.2.1.2.1. Oyun metni

Geyikler Lanetler gizemli bir geçmişin karanlık dehlizlerinde dolaşan, bir küme söylenceler ve masallar dizisinden anlamlı bir öykü oluşturan, bu öyküyü bir oyun mantığı içinde biçimleyip şiirli bir dille aktaran çok sıra dışı bir oyundur. Oyunun sağlam bir yapısı vardır. Olaylar birbirini mantıklı bir gelişimle izler ve bu izlek uygarlığın gelişimi doğrultusundadır⁹⁵.

Sevda Şener oyunun masallar dizgesi içinde oluştuğunu ve bu öykünün de oyun mantığı içinde kurgulandığına dikkat çeker. Oyun metni, yapısına dair görüşleri yapısalcı bir yaklaşım barındırmaktadır çünkü oyunun birbirleri ile olan bağlantının yapısının

⁹³Şener,2005,a.g.k. s.23

⁹⁴ Şener,2005,a.g.k.s.24

⁹⁵ Şener,2005,a.g.k.s.24

söylenceler ve masallar olduğunu ve bütünü oluşturan yapının bağlantıların iç içe geçtiğini belirtir.

4.2.1.2.2. Oyuncular

Nasıl ki söz ve dil birlikteliği ayrı düşünülemiyorsa oyun metni ile oyunun sahnelenmesi de ayrı düşünülemez. Bu bağlantı oyun incelemesinde ana başlıkları oluşturmaktadır. Sevda Şener ele aldığı başlıkları incelikle bir şekilde çözümleme yoluna gitmiştir

Oyuncuların yönetmene bu denli inanmasına, onun yorumuna sahne üzerindeki her türlü cefaya katlanacak denli katılmasına hayranlık duymadım değil. Üç buçuk saat yerlerde sürünen dayanıklı cıvıl erkek oyunculara, aslında pek de işlevi olmadığı halde saçlarını dibinden kazıtan, ağzının içine gerçekten tükürülmesine razı olan güzellim kadın oyunculara bakıp bu sanatın zorluğuna bir kez daha inandım. İnandımda gereğine akıl erdiremedim. Gülgün Kutlu, Ayşenil Şamlıoğlu, Burak Reis Sergen, Zerrin Tekindor, Tomris Çetinel, Hülya Gülşen Irmak, Hakan Özgömeç, Sinan Pekinton başta, Efsuncuları ve özellikle İntikam cinlerini canlandıran özverili genç oyuncuları canı gönülden kutluyorum⁹⁶.

Sevda Şener, oyuncuların oyuna olan katkılarını oyun bütünlüğü üzerinden ele almaktadır. Eserin bütünlüğüne yardımcı gibi görünen icracıların fiziksel görünümlerinde yapılan değişikliklerin nedenini anlamadığını ifade eder. Örneğin icracıların saçlarını kazıtmaları, bedenlerini sahnede çıplak kullanımların altının boş olduğunu vurgulamaktadır. Sahne üzerinde olan her eylem, her bir söz, her bir dekor parçası sahneye nasıl hizmet ettiği bütünün algılanmasında önemli bir görev taşımaktadır. Sevda Şener ise bu yorumu ile gerekli olanı gereksizden ayırarak yapısal bir bakış açısı sergilemektedir. Sahne üzerinde yaratılan farklılıklarının oyuna ne derece hizmet ettiğini incelemektedir

4.2.1.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Mustafa Avkıran bu oyunun gizemli atmosferini vurgulayacak, aynı zamanda törensi özelliğini öne çıkaracak bir sahne düzenlemesi yaparken törenin oyun özelliğini vurgulamaktan da geri kalmamış. Oyunun müziği, sahne tasarımı, giysiler, oyuncuların tavırları bu yorumu tümüyle destekliyor⁹⁷.

Sevda Şener sahne tasarımı ile yönetmen arasındaki bağlantı arasındaki netliğin oyuna yansıdığını ifade etmiştir. Sahne bütünlüğü ve yönetmen arasındaki bu bağlantı

⁹⁶ Şener,2005,a.g.k. s.24

⁹⁷ Şener,2005,a.g.k. s.24

olay örgüsündeki yapının doğru kurulduğunu göstermektedir. Eseri oluşturan başlıkların bütünde doğru kullanıldığını ifade etmiştir.

4.2.1.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Mustafa Avkıran nedense üç buçuk saatlik oyunu hiç ara verilmeden oynanmasını uygun görmüş. Hem de seyirciyi İrfan Şahinbaş Deneme Sahnesinin tahta sıralarında oturarak. İnsanlığın bedenine ve doğal gereksinmelerine karşı açılan bu savaşın gerekçesi sanırım oyunun atmosfer bütünlüğünün bozulmamasıymış. Sahnede oyunun özüne uygun bir atmosfer yaratıldığı bir gerçekse de bu değerli atmosferin dokunulmazlığını ağrıyan kemiklere daralan göğüslere anlatmak mümkün olmadı⁹⁸.

Sevda Şener seyirci ve oyun ilişkisi üzerinden yaptığı eleştiri oyunun yönetmen seçimini de kapsamaktadır. Eleştirmenler oyun ve seyirci ilişkisinin önemi üzerinde dururken oyunun bıraktığı etkinin seyirci üzerindeki sonuçlarından da söz ederler. Bu gözlem eleştirmenin bireysel incelemesinin dışında seyirci yorumu da içermektedir. Sevda Şener oyunun etkisini ağrıyan kemikleri üzerinden dile getirmiş seyircinin o kadar uzun bir süre sağlıklı bir şekilde oyuna odaklanamayacağını ifade etmektedir. Oyunun sahnelenme süresine dair eleştirisini de ifade etmiştir.

4.2.1.3. Değerlendirme

Sevda Şener bu oyun eleştirisinde, yapısalcı başlıklarla eleştiriye yaklaşmış, seçilen başlıkların altını açıklayıcı ifadelerle doldurmuştur.

4.2.2. ‘Kanaviçe’ oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazar Turgut Özakman, Rejisör Fatma Leyla Tecer, Rejisör Yardımcısı Cengiz Korucu, Rejisör Yardımcısı Yasemin Karataş Taraklı, Dekor Tasarımı Güzide Gül Emre Şengezer, Kostüm Tasarımı Sevgi Türkay Doster, Işık Tasarımı Ersen Tunççekiç, Müzik Can Atilla, Dans Düzeni Deniz Çığ, Oyuncular: Alev Soysal Erözmen, Cengiz Korucu, Elif Türkan Çölak Anlıatamer, İnci Melis Pars İçelli, Kadir Nezih Işıtan, Vezime Füsün Gün uğur, Sahne Amiri Mehmet Yüksel, Kondüvit Deniz Aytemur Demir, Işık Kumanda Muzaffer Cerrahoğlu, Suflöz Nejla Kınal⁹⁹.

Oyun 16 Kasım 1999’da Devlet Tiyatroları Yeni Sahnede Leyla Tecer rejisörlüğünde sahneye koyulmuştur. Sevda Şener’in eleştiri yazısı ise Radikal Gazetesi İki de, 31 Aralık 2000 de yayımlanmıştır.

⁹⁸ Şener,2005,a.g.k.s.25

⁹⁹http-11

4.2.2.1. Kavramsal öğeler

4.2.2.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Sevda Şener, eleştiri yazılarında oyunun oynandığı dönemin önemine değinerek söze başlamaktadır. Bu yaklaşım yapısalcı bakış açısının dışında kalmaktadır. Şener oyunun konusunu, oyunun oynandığı zamanla birlikte ele alıp görüş bildirmektedir. Eleştiri yazıları inceleme yazıları gibi ayrıntılı olarak ele alınmadığı görülür. Bunun sonucunda başlıkların ayrıntılı incelenmesi kısıtlanmaktadır. Turgut Özakman'ın 1960'da yazdığı dönemin toplumsal çevre baskısı ve ebebeyinlerin tutumlarına dair düşünceleri oyunla bağlantılanmaktadır. Oyunun uzamsal kavramını ve zamanını sahneleniş ve oyunun yazılma döneminden söz ederek ifade etmektedir. Oyunun uzamı eski ile bağlantılanmış bir konakta geçmektedir ve konak korunaklı bir yapıdır. Bu konağın eskiden süregelen bir işleyişi vardır.

Eski soylu yaşamının günü geçmiş kuralları içinde yaşamaya zorlamakta peşine adam takıp dışardaki her davranışını adım adım izletmektedir¹⁰⁰.

Oyunda sözü edilen ahlaki yapının güncel eleştirisini Sevda Şener 2000'li yılların davranış şekliyle değerlendirmiş ve böylece bir sonuca varmıştır. Bu düşünce aynı zamanda tarihsel bir gerçekliğin, güncelliğini de içermektedir. İnsanların yaşamı, yaşadıkları zaman, tutum ve davranışlar açılımında ekinle olan bağlantısı örtük bir anlam barındırmaktadır.

Uşaklı hizmetçili, eski konaklarda yaşayan, soyluluğuyla övünen, eli erkek eline değmemişliği erdem sayan, sabrını ve iradesini güçlendirmek için kanaviçe işleyen yaşlı hanımefendiler insanı biraz gülümseten, biraz hüzünlendiren tarihten bir yaprak oldu. Fakat bu tarihsel ortam içinde ele alınan ilişkilerdeki dramatik anlam, evrensel gerçeğin bir parçası olarak bizi düşündürmeyi sürdürüyor¹⁰¹.

Şener, oyunun tarihsel zaman içinde ele alınan ahlaksal kavram üzerinden görüşünü bildirmektedir. Aile bireylerinin tamamı yalnız yaşayan kadınlardan oluşmaktadır ve yetişme tarzları da kendi zamanları olarak ele alınmaktadır. Bu bakış açısından yola çıkıldığında oyunda göz önüne alınan tarihsel süreçle oyunun oynandığı süreç arasındaki fark artsüremlili bir bakış açısıdır. Tarihsellik barındırır, oysa yapısal yaklaşım bu sürecinde dışında ele alınmaktadır. Bu aynı zamanda yapısalcı başlıklarda yer alan karakter başlığında aranan tezatlıklara da dikkat çekmektedir. Karakterlerin yaşamla olan

¹⁰⁰ Şener,2005,a.g.k.s:132

¹⁰¹Şener,2005,a.g.k.s:131

bağlantılarındaki zıtlık aynı zamanda kendilerinde de var olmaktadır. Şener bu görüşüyle karakterlerin çözümlemesine dair görüşlerini belirtmektedir.

4.2.2.1.2. Olay örgüsü

Biri dul, ikisi bekâr üç geçkin kız kardeş yaşamlarını tek zevkini, dul kardeşin kızının yaşamını denetlemekte bulmuşlardır. Onu eski soylu konak yaşamının günü geçmiş kuralları içinde yaşamaya zorlamakta, peşine adam takıp dışardaki her davranışını adım adım izletmektedir. Sevgi ve koruma adı altında sürdürülen bu ağır baskıyı hafifleten genç kızın aldırıışsız tavırları, canı istediğinde kuralların dışına çıkabilme cesaretidir. Anneyi ve teyzeleri şaşkına çeviren bu durum, genç kızın, ailenin karşı çıktığı bir işe girip çalışmaya başlaması, bir delikanlı ile buluşması ile gelişir, annesine ve teyzelerine, başlangıçta hiç onaylamadıkları bir evliliği kabul ettirmesi ile son bulur¹⁰².

Sevda Şener oyunun yapısının karşıtlıklar üzerine kurulduğunu ve bu karşıtlığında yaşamsal mücadele ile birlikte evdeki kadınların yetiştirilme tarzının da yaşamlarına etki ettiğini söyler. Karakterlerin eğilimleri doğrultusunda çıkarılan sonuç oyunun temelini oluşturmaktadır. Sevda Şener eleştirisinde, oyun kişilerinin kendi içlerinde bir nevi kendi öykülerini de yazdığını belirtmektedir.

4.2.2.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Sevda Şener oyunun öyküsünden söz ederken her eleştirisinde oyunun merkezinde olan kişi ya da kişileri, olay örgüsündeki temel bağı anlatarak inceler. Örneğin Kanaviçe oyunundaki genç kız evin kurallarına karşı çıkararak evin içindeki baskı mekanizmasına karşı savaş vermektedir. Bu savaş aynı zamanda oyunun temel konusunu da oluşturur. Karakterlerin yönelimleri oyunun bütünlüğü için de önemli bir yere sahiptir. Anne kız ilişkisi, anne ve kardeşler ilişkisi, kız ve teyzeler ilişkisi ya da genç kız ve yaşam arasındaki ilişki gibi karşıtlıklar içerir. Bu karşıtlık yapısalıcı bir inceleme de aranan sonuçlardan biridir.

4.2.2.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.2.2.2.1. Oyun metni

Turgut Özakman'ın yazarlık hüneri, kara güldürü malzemesi olmaya elverişli olan konuyu naif bir komedya biçiminde kurgulamasında görülür. Güldürü, üç kız kardeşin kanaviçe

¹⁰² Şener 2005,a.g.k.s.132

işlerken, su içerken, evinkâhyası Tahir'i damat adayı delikanlıyı sorgularken görüntüye gelen mekanik davranışlarından üretilmiştir¹⁰³.

Sevda Şener'in oyun metni için cümleleri komedyanın kurgulanması üzerinedir. Komedyâ özellikleri taşıyan oyunun abartılarak uyguladıkları gülme yönteminden yararlandığını ifade eder. Bu durum karakterlerin yetişmesine dair kalıpların içinde tezatlıklar barındırdığına dikkat çekmektedir.

4.2.2.2.2. Oyuncular

İnci Melis Pars, ElifTürkan Çölok, Füsün Gün Uğur'dan oluşan üçlü, canlandırdıkları, kalıp tipleri ince karakter ayrıntılarıyla donatmışlar. Onların, özellikle ikinci bölümün başındaki performansını bir tiyatro şöleni olarak uzun uzun hatırlayacağım. Alev Soysal ile Nezih Işıtan yazarın onlara tanıdığı kısıtlı olanaklar ölçüsünde ellerinden geleni yapmaya çalışıyorlar. Buna karşı Cengiz Korucu'nun, Tahir tipine tanınan oyunculuk hünerini gösterme fırsatını yeterince değerlendirebildiğini söyleyemiyorum¹⁰⁴.

Oyuncuların performanslarına yönelik bu eleştiri, bir eleştirmenin aynı zamanda seyirci gözünden de değerlendirdiğini ifade eder. Eleştirmenin oyun için kurduğu her cümle, oyunun katmanlı yapısını gözeterek dile getirdiği eleştirilerdir. Böylelikle parça bütün ilişkisi üzerinden oyunu oluşturan başlıkların tümü eleştirmen tarafından ele alınarak kapsamlı bir genel bir değerlendirme yapılmaktadır.

4.2.2.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Gül Emre gibi deneyimli bir dekor tasarımcısından, oyunun hem gerçekçi, hem soyutlamaya elverişli ortamını çok daha yaratıcı bir tasarımla görüntüye getirmesini beklerdim. Yayılmaları da toplanmaları da oyunu gereksiz yere uzatan kumaş yığınlarının hangi işlevi yerine getirdiğini anlayamadım. Hele göz zevkimi okşadığını hiç söylenemez. Sevgi Türkay'ın hazırladığı giysiler özenle seçilmiş. Can Atıla'nın müzik düzeni oyunun iç ritmini destekliyor. Leyla Tecer'in duyarlı yönetmenliği, Çölok, Pars, Gün Uğur üçlüsünün ustalıklı oyunculuğu¹⁰⁵.

Sevda Şener sahne tasarımında beklentilerine cevap bulmadığını, yapılan tasarımın ise oyuna yeterince hizmet etmediğini vurgulamaktadır. Bu görüş sahnede kurulan yapının oyunla olan bağlantısının eksik olduğunu ifade etmektedir. Bu eksiklik oyun metninin sahne üzerinde yorumlanmasında ortaya çıkmaktadır.

¹⁰³ Şener 2005,a.g.k.s.132

¹⁰⁴ Şener,2005,a.g.k.s.133

¹⁰⁵ Şener,2005,a.g.k.s.133

Sahne Tasarımı oyuna hizmet eden önemli başlıklardan biridir. Oyunun içeriği ile dekorun sahne üzerinde birbirini tamamlaması gerekmektedir. Tasarımın metinle olan bağlantısı metinde yaratılan atmosferle uyum sağlamalıdır. Sahne tasarımında ki yapı bütünle ilişkilidir. Göstergebilimiyle yapının bağlantıları sağlam temeller üzerinde şekillenmektedir. Oyunda seçimlenmeyen her parça seçileni temsil ettiği için bütünde söz sahibi olur. Sahne üzerindeki seçilen her bir yaratım seçilmeyenlere göre anlam barındırmaktadır. Sahne üzerindeki çıkarımı ise yapının alt metnini oluşturmaktadır.

4.2.2.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Üç kız kardeşin makinemsi tavırlarının, zaman zaman her birine özgü farklı mimiklerle renklendirilmiş olmasını bir tutarsızlık değil akıllıca yapılmış bir çeşitleme olarak değerlendiriyorum. Böylece hem kısıtlayıcı bir yaşama biçiminin gölgesinde kalmış insancıl gerçekler su yüzüne çıkarılmış, hem de seyirciye oyun-gerçek ikileminin tiyatroya özgü tadı tattırılmış oluyor¹⁰⁶.

Sevda Şener seyirci oyun ilişkisine, oyunun seyirciye, oyun gerçek ilişkisini yansıtabildiklerini ifade eder. Bu düşünce aynı zamanda oyunun bu dengeyi kurabildiğini ve seyircinin bu durumdan memnun kaldığını ifade etmektedir, Sevda Şener bu görüşe de sahne üzerindeki gerçekliği gözlemleyerek ulaşmıştır.

4.2.2.3. Değerlendirme

Sevda Şener ince ayrıntıları ile ele aldığı yazıyı bağlantıların bütününe ele alarak ifade etmektedir. Eleştirilerini yaparken oyun bütünlüğüne ve ele aldığı başlık sayısının çokluğuna dikkat çekmesi başlıkları bilinçli olarak seçimlediğini ifade eder. Sevda Şenerin eseri çözümlemeye yönelik kurduğu cümleler ayrıntı içermektedir.

4.2.3. ‘Arzu Tramvayı’ oyunun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazar Tennessee Williams, Çevirmen Halit Çakır, Rejisör Ferdi Merter Fosfor oğlu, Rejisör Yardımcısı Ahmet Türkoğlu, Dekor Tasarımı Sertel Çetiner, Kostüm Tasarımı Funda Karasaç Yılınur Aktuğan, Işık Tasarımı Mehmet Yaşayan, Reji Asistanı Ebru Ayşin Ekmek Çıbaşı Karaağaçlı, Oyuncular Ayşe Füsün Akay Oruç, Fatma Tülay Günel Danyal Çimenser, Gökalp Görbil, Hüseyin Soysalan, Mehmet Yavuz Köken, Meltem Eserol Baytok, Serkan Altınok, Yasemin Taner, Sahne Amiri Yaprak Lale Gökdağ, Kondüvit Bülent Yörükoğlu, Işık Kumanda Cem Göktaş, Suflöz Nilgün Engin¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Şener,2005,a.g.k.s.133

¹⁰⁷http-11

Oyun Devlet Tiyatroları Şinasi Sahnesinde Ferdi Merter rejisörlüğünde 5 Aralık 2000 yılında sahnelenmiştir. Oyun eleştirisi Radikal İki Gazetesi, 4 Mart 2001’de yayımlanmıştır.

4.2.3.1. Kavramsal öğeler

4.2.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Sevda Şener ele aldığı oyuna göre ya zaman kavramının öneminden ya da uzam kavramının oyundaki yerinden söz eder. Sevda Şener Arzu Tramvayı oyunu için zaman kavramının önemi üzerinde durur. Zaman karakterin değişimi için önemlidir geçmiş ve gelecek bağlantısı oyunun uzamını oluşturan konak yaşamının, kardeşi stellanın yaşadığı varoşlardaki evine sığınmasıyla son bulur.

İlk evliliğinde yaşadığı acı olayın etkisinden bir türlü kurtulamayan, bunalıma giren Blanche son çareyi kız kardeşinin evine sığınmakta bulur¹⁰⁸.

Sevda Şener, oyunun zamanını olay örgüsü içinde ana karakterin etrafında gelişen olaylar üzerinden incelemektedir. Uzun bir zaman geçmiş, geçen zamanın sonrasında bir hesaplaşma süreci gözlemlenmektedir. Zaman döngüsü geçmişten geleceğe doğru çizilmiş, zamanın getirileri ve götürüleri karakterler üzerinde değişikliğe sebep olmuştur. Çıkarılan bu sonuç oyundaki zaman kullanımının geçmiş ve gelecek bağlantısı üzerinden ele alınır. Bu açıklama zamanın kullanımını ifade etmektedir.

4.2.3.1.2. Olay örgüsü

Olay gelişiminin omurgasını oluşturan Blanche –Stanley çatışmasının temelinde, Stanley için düzenini koruma, Blanche için yeni bir düzen kurma endişesi yatar¹⁰⁹.

Sevda Şener oyun metnini anlatırken olay örgüsünden de söz eder. Olayların gelişimi karakterler üzerinde bir etki bırakmış, karakterlerin birbirleri ile yüzleşme anı, hayatla yüzleşen insanların yüzleşme anı olarak ifade edilmektedir. Karakterlere derinlikli yaklaşım oyun içindeki konumları, eş süremlili bir inceleme gibi ele alınmaktadır. Birbirlerinin hayat karşısında olan benzerlikleri ve karşıtlıkları oyunda bir denge oluşturmaktadır. Sevda Şener bu dengeyi derinlemesine incelemektedir.

¹⁰⁸ Şener,2005,a.g.k.s.141

¹⁰⁹ Şener,2005,a.g.k.s.141

4.2.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Oyun incelendiğinde Blanche ile Stanley'in durumları arasında ilginç benzerlikler bulunduğu görülür. Blanche, Güney'in varsıl kibar konaklarından birinde yetişmiş, iyi eğitilmiş, uçar bir genç kızlık dönemi geçirmiş olan zarif bir kadındır. Kız kardeşi Stella evlenip gittikten sonra zor bir dönem geçirmiş, aile büyüklerinin birer birer ölümüne tanık olmuş, yoksul düşüp oturdukları evi elden çıkarmak zorunda kalmıştır. İlk evliliğinde yaşadığı acı olayın etkisinden bir türlü kurtulamayan, bunalıma giren Blanche son çareyi kız kardeşinin evine sığınmakta bulur. Stanley de tıpkı Blanche gibi hayata tutunmaya çalışan bir yabancısıdır. Bilek gücünden ve onu seven karısından başka dayanağı olmadığını farkındadır. Her ikisinin de Stella'nın desteği büyük önem taşır. Sonuç olarak aralarındaki çatışma ölüm kalım savaşıdır¹¹⁰.

Oyunun olay örgüsü içindeki karşıtlık, yapıyı oluşturan temel duygulardır. Bu ölüm kalım savaşı bütüne yayılan ve oyunun merkezinde duran bir karşıtlıktır. Sevda Şener bu ayrıntıları incelerken eş zamanlı bir yapı çözümlemesi yapmaktadır. Karakterlerin birbirlerine karşı tutumlarından, karakterlerin başlangıç ve sonlarının çizilmesi bir sıra içinde incelenmektedir. Sevda Şener karakter analizinde bu sırayı gözeterek ele almaktadır. Dönemsel başladığı inceleme karakter ağırlıklı bir şekilde devam etmemiştir.

4.2.3.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.2.3.2.1. Oyun metni

Tennessee Williams'ın bütün oyunlarında hem oyun kişilerini kısıpına alan toplumsal çevreyi hem bu kısıp içinde kıvranan kişileri, dramatik bir anlam üretecek biçimde işlediği görülür. Arzu Tramvayında da yazar iki asal kahramanın çevresine yerleştirdiği kişileri benzer koşullarda hayata tutunmaya çalışan kişilerden seçmiş her birini karakter ayrıntılarıyla donatmış, bir roman yazarı gibi, onlara çok özel, çok karmaşık iç dünyalar yakıştırmıştır. Yazar, özelde Blanche'ın dramını vurgularken oyun kişileri ve ilişkileri arasında kurduğu benzerlikler ve karşıtlıklarla genelde yaşamın acımasızlığına ve insanoğlunun umarsızlığına dikkati çekmiştir¹¹¹.

Sevda Şener oyun karakterlerinin kendi içindeki bağlantılarını ilişkiler, benzerlikler ve karşıtlıklar üzerine kurulduğuna dikkat çekmektedir. Kırılganlık- hoyratlık, suçluluk- yazgı, hoyratlık-anlayış, yapısalcı incelemenin karakterler içinde aradığı tezatlıklardır. Sevda Şener eleştirisinde bu konuya değinmektedir.

¹¹⁰ Şener,2005,a.g.k.s.141

¹¹¹ Şener 2005,a.g.k.s.142

Kırılğan Blanche ile hoyrat Stanley'in durumları, Blanche'ın yaşadığı suçluluk duygusu ile Stella'nın yaşayacağı suçluluk duygusu, Blanche'ın yazgısı ile yıllar önce intihar eden kocasının yazgısı arasındaki benzerlikler, Stanley ile Mitch karakterleri arasındaki karşıtlık, Blanche'ı görmeye gelen hemşirenin hoyratlığı ile doktorun anlayışlı yaklaşımı arasındaki fark gibi karşıtlıklar ve benzerlikler kişilerin dramına ve oyunun anlamına yoğunluk kazandırmak üzere düzenlenmiştir¹¹².

Oyundaki karşıtlıklar, benzerlikler eş zamanlı bir incelemenin yapıya dair gözlemleridir. Eleştirmen aynı zamanda da oyunu izlerken bu benzerlik ve karşıtlığın sahne üzerindeki uygulamalarını inceler ve metinle olan bağlantısını bulmaya çalışır, metinle olan bu bağlantının uyumu yapının da çözümlenmesine olanak sağlamaktadır. Oyunun yapısı karşıtlıklar üzerinde inşa edilen bir kurguyla yazılmıştır.

4.2.3.2.2. Oyuncular

Seyrettiğimiz yapımda olayın gelişiminde doğrudan etkili olmayan kimi oyun kişilerinin oyundan çıkarılmış olması toplumsal çevre öğesinin fakirleşmesine neden olmuştur. Stanley karakterlerinin yeterince derinleştirilmemiş, Mitch karakterinin hafife alınmış, hatta gülünçleştirilmiş olması ilginin yalnızca Blanche üzerinde yoğunlaşmasına yol açmış, belki de onun seks düşkünü bir aşüfte olarak algılanma tehlikesini yaratmıştır¹¹³.

Şener, oyunun yapısına uymayan bir karakter yaratımının oyuna hizmet etmediği tam tersi yanlış bir izlenim yarattığını söylemektedir ve bu yaratımı oyunun bütünlüğünü bozan bir yaklaşım olarak değerlendirmektedir. Oyunculuk yaklaşımı Şenere göre yanlış ele alınmış ve işlenmiştir. Bu eleştiri net bir ifadedir. Eleştiri yazısının başında eleştiriye açık olan yön oyunda çevrenin yeterince belirtilmemiş olması ve Stanley Kovalsky'nin dramı üzerinde yeterince durulmadığını ifade eder. Bu yorum yönetmen ve oyun karşıtlığı üzerine söylenmiştir. Şenere göre oyundaki eksiklik yönetmen yorumundan kaynaklanmaktadır. Oyundaki eksik algılamalar yeterince oyun gerçekliğinin verilemediği üzerinedir.

4.2.3.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Dekor tasarımının oyun kişilerini koşullayan hatta artı göndermeleri olan çevreyi yansıttığı, kostümlerin Blanche kişiliğini desteklediği söylenemez. Buna karşın Blanche rolünde Tülay Günal'ın Stella rolünde Meltem Eser Ol'un Eunice rolünde Füsün Akay'ın başarısının oyuna

¹¹² Şener 2005,a.g.k.s.143

¹¹³Şener2005,a.g.k.s.143

belli bir düzey kazandırdığı, Arzu Tramvayı ile Yönetmen Ferdi Merter'in bu mevsim Devlet Tiyatrosunun en eli yüzü düzgün yapımlarından birine imza attığı söylenebilir¹¹⁴.

Şener kostümlerin oyuna yeterli miktarda yardımcı olamadığını söylemiş, parçalardan birini oluşturan kostümlerin istenilen etkiyi yaratmadığını ifade etmiştir. Seyirci ile tiyatro arasında kurulamayan organik bağın, göstergelerle yeterince desteklenemediğini vurgulamıştır. Sevda Şener oyunculukların ise belli bir düzeye taşındığını ifade etmiştir.

4.2.3.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Şener daha çok oyunun içeriğine ağırlık vermiş, seyirci ve oyun ilişkisini, yönteminin yanlış algılaması üzerinden değerlendirmektedir. Oyunun yeteri kadar sahne gerçeğini anlatamaması, karakterlerin komik tarafının daha ön plana çıkması, odağın bir karakter üzerinde yoğunlaşmasını sağlamış derken, izleyici tepkisini dile getirmektedir. Bu bir anlam birimidir ve oyunculukların sahne üzerindeki oyun ve oyunculuklar arasındaki bağlantı üzerinden yorumlanmaktadır.

4.2.3.3. Değerlendirme

Sevda Şener'in ayrıntılı bir gözlemle yazılan eleştiri yazılarının temelini oluşturan her başlık, bütün parça ilişkisi kurmaktadır. Ele alınan her başlık açıklanarak görüş bildirilmektedir.

4.2.4. Sevda Şener eleştiri yazılarından elde edilen genel değerlendirme

Sevda Şener'in genel olarak inceleme yazılarına bakıldığında zaman incelemelerinde belli bir sıranın gözetildiği görülmektedir. Bu sıra tıpkı yapısalcı araştırma yöntemi gibi konuyu başlıklar altında sıralamış ve birbirleri ile bağlantılı olan yapıları çözümlemiştir. Olay örgüsü, kurgulama, oyun kişileri, oyunun teması gibi başlıkların net bir şekilde ele alındığını ve eserin kendi içindeki bütünlüklü yapısının ayrıntılandığı gözlemlenir. Sevda Şener'in hem eleştiri tadında hem de inceleme yaparak irdelediği bu yazılar oyunun yapısını kendi içinde çözümlemiştir. Yapısalcı yöntem nasıl ki gerekli bilgiyi gereksizden ayırarak asıl önemli olan bütünü inceleme yoluna gidiyorsa bu inceleme yazıları da başlıklar altında oyunun önemli bağlantılarını çözümlemektedir. Bu yüzden de Sevda Şener'in yazılarının yapısalcı inceleme yöntemine yaklaştığı görülmektedir. Sevda

¹¹⁴ Şener2005,a.g.k.s.144

Şener'in eleştiri yazıları bütünlüklü bir eleştiri barındırmaktadır; eserin yapısı, konusu, karakterlerin çözümleme şekli, sahnenin tasarımı, sahneye yardımcı diğer başlıkların katkısı ve işleniş şekli eleştirilmektedir ve bu eleştiri daha çok eserin yapısına göre ele alınmaktadır. Sevda Şener ve Metin And'ın eleştirileri ayrıntılı olarak ele alınmış, öğreti kısımları ön planda tutularak irdelenmiştir. Yapısalcı bir başlık altında genel bir yapının ayrıntılı ve bütünlüklü olarak ele alındığı görülmektedir. Bu ele alış şekli de bilginin ve çözümlemenin ön planda olduğunu göstermektedir. Paylaşılan bilgiler açıklayıcı bir biçimde ele alınmaktadır.

4.3. Ayşegül Yüksel' in Oyun Eleştirilerine Yapısalcı Bakış

Ayşegül Yüksel 8 Mayıs 1941 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelmiştir. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun olmuştur.

1960 yılında yapmaya başladığı şiir, düz yazı ve roman çevirileri çeşitli dergilerde yayımlanmıştır. 1970 yılında Ankara'ya yerleşerek Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümünde doktorasını tamamlamıştır.

1970 yılında kısa bir süre ODTÜ'de hazırlık okulunda öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. 1971 yılında Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesinde İngilizce okutmanı olarak görev yapmıştır. 1985 yılında doçent olan yazar sonrasında profesör ünvanını almıştır¹¹⁵.

Ayşegül Yüksel Türk Tiyatrosunun önemli isimlerindendir. Tiyatroya katkıları oldukça önem taşır. Birçok öğrenci yetiştirmiştir. Ayşegül Yükselin oyun eleştiri yazılarından üç tane seçilerek oyunlardaki yapısalcı bakış incelenecektir. Bu oyunlar Vasıf Öngören'in Zengin Mutfağı (Özgür İnsan,53,1978) Murathan Mungan'ın Taziye (Cumhuriyet,10 Nisan 1984) ve Turgay Nar Çöplük (Cumhuriyet,27 Mayıs 1995) yayımlanan oyunlardır.

Ayşegül Yüksel, oyunların eleştirilerini yaparken her yazarda olduğu gibi oyun hakkında okuyucuya bilgi vermekle başlar. Oyunları inceleme yöntemi oyunun konusu ile bağlantılı olarak değişiklik göstermektedir. Kimi oyunun başarı nedenini paylaşarak başlar yazısına kimi oyunun da oynandığı dönemle bağlantılayarak anlatır. Her oyunun inceleme başlığı oyunun içeriğine göre de değişim göstermektedir.

¹¹⁵ http-12

4.3.1. Zengin mutfağı oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazan Vasıf Öngören, Yöneten Rutkay Aziz, Dekor Haldun Ertekin, Cengiz Kabaoglu, Slayt Melih Uçar, Işık Abdullah Koç, Yönetim Yardımcısı. Metin Balay, Aksesuar Nesimi Eroğlu, Prodüksiyon Amiri Suat Ülhan Ercan Demirel, Talat Bulut, Oyuncular, Rana Cabbar, Yeşim Dorman, Erol Demiröz, Yaman Okay, Altan Erkekli¹¹⁶.

Oyun 1977 yılında Ankara Sanat Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. Rejisörlüğünü ise Rutkay Aziz yapmıştır. Bu eleştiri yazısı Özgür İnsan Dergisi 53.sayıda, 1978 tarihinde yayımlanmıştır.

Ayşegül Yüksel, oyunda işlenen konunun önemine dikkat çeker. Çünkü 1970’li yıllar sansür ve eleştirinin sorgulandığı ve sansürle mücadele edildiği yıllardır. Genelde oyunları dönemin özellikleri ile de bütünleyerek anlatma eğilimi vardır, çünkü oyunlar dönemin bir nevi yansımasını da yapmaktadır.

Ayşegül Yüksel Zengin Mutfak oyunu için;

Zengin Mutfak, 1977 sonlarına doğru Ankara’da Ankara Sanat tiyatrosu tarafından sahnelendi. 1978 Şubat ayı içinde ise aynı oyuna İstanbul Fatih Şehir Tiyatrosunun sahip çıktığını görüyoruz. Zengin Mutfak toplumsal sınıflar arasındaki çelişkilerin git gide keskinleştiği 1970’ler Türkiye’de kavga’nın dışında kalma çabası içinde safını şaşırانların öyküsüdür. Bir çeşit bakar körlüktür. Bu kişilerin ortak özelliği, öngören oyunda safını şaşırmışlığın, faşizmi görmezden gelmekten tutun da faşizme ödün vermeye giderek faşizme alışıklık etmeye kadar varan çeşitli görüntülerini sergiler¹¹⁷.

Oyunun konusu için Ayşegül Yüksel tarafından kurulmuş cümleler art süremli bir yaklaşım oluşturmaktadır bu yaklaşım her ne kadar yapısalcı anlayış için geçerli olmasa da bir eleştirmen gözü ile bakıldığında incelenen başlıklar içinde yer almaktadır. Oyunun oynandığı dönemle, oyunun konusu arasında bağlantı kuran Ayşegül Yüksel, oyunun temel dinamikleri ile dönemi arasında tarihsel bir bakışı dile getirmiştir. Türkiye’nin belli bir siyasi görüşe olan tutumunu anlatan oyunun gerçeğini, sahnelendiği dönem üzerinden ifade etmiştir.

4.3.1.1. Kavramsal öğeler

4.3.1.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Oyun sermaye-emek çatışmasının dramatik bir eyleme dönüştüğü ve işçi sınıfının İstanbul’a elense çektiği 1970,16-17 Haziran olaylarıyla başlar, 12 Mart döneminde de süregelir.

¹¹⁶ http-13

¹¹⁷Yüksel.A.(2000)Sahnedeki İzduşümler.İstanbul:MitosBoyut Yayınları,s.56

Böylece yazarın dile getirdikleri tarihsel gerçeklerle doğrulanır ve oyunda yer alan olaylar güncel bir çarpıcılık kazanır. Oyun İstanbul'da bir zengin köşkünde bu köşkün kocaman mutfağında geçer¹¹⁸.

Ayşegül Yüksel oyunun zamanını dönemin önemli olaylarının yaşandığı tarih bilgisiyle açar. Böylelikle bu bilgi ile oyunun konusu arasındaki bağlantıyı kurar. Oyunun uzamı kocaman bir köşkün mutfağıdır. Mutfak aynı zamanda çatışmaların yaşandığı, insanların karşı karşıya kaldığı, seçimlerin yapılmaya zorlanıldığı bir yer olarak çizilir. Uzam ve zamanın getirileri içindeki çatışmalar seyirci ile paylaşılmaktadır.

Oyundaki zaman kullanımı art süremlı bir yaklaşım barındırmaktadır. Oysaki oyun gerçekliğinin tarihsel bağlantısı, güncel olmakla birlikte, döneme de ışık tutmaktadır. Eş süremlı inceleme bu tarihsel boyutu ele almaz çünkü yapıyı kendi içinden çözümler oysaki bu görüş eş süremlı yaklaşımının dışında yer alır fakat bu oyundaki tarihsel bağlantı yapı üzerinde söz sahibidir. Eşüremlı bir inceleme nasıl ki artsüremlı bağlantıyı dışlamıyorsa bu oyun için geçerli olan yapı tiyatro alanının çok katmanlı işleyişinden kaynaklanmaktadır.

4.3.1.1.2. Olay örgüsü

Ekmek parası yaşam pahalılığı gibi sorunların yaşanmadığı bir mutfaktır bu çünkü bu köşkün masrafı, gecekonduda oturan emekçinin ürettiği artık değerlerden kapitalistin cebine indirdiği aslan payıyla karşılanır. Öngören oyunun başkışilerini de böyle bir zengin mutfağının bilinen ekibinden oluşturur: beyaz külahlı, göbekli, emektar aşçıbaşı, dantel önlüklü ve boneli hizmetçi, eli yüzü düzgün, üniformalı şoför¹¹⁹.

Oyundaki olay örgüsü karşıtlıklardan, eşitsizliklerden, kabullenişlerden oluşan bir mutfaktır. Bu mutfakta yaşanan hayatlardan söz edilmektedir. Ayşegül Yüksel bu oyun eleştirisi de yapısalcı başlıklar altında inceleme yoluna gitmiş, oyunun yapısına dair net görüşler belirtmiştir.

Zengin Mutfağının olayları da tıpkı kişilerin belirlenişinde olduğu gibi rastlantıya bırakılmadan düzenlenmiştir. Oyunun genel hareket çizgisini 16-17 Haziran olayları ve onu izleyen 12 Mart döneminde sermaye-emek çatışmasının yaşanan tarihsel evreleri oluşturur. Bu genel hareket çizgisine koşut olarak köpek serüveni yaşanır. Bir başka düzeyde ise Zehra'nın aşk dramı çizilir. Aslında bu üç olay dizisi de birbirine bağlıdır ve üçü bir arada karmaşık bir olay örgüsü oluşturur¹²⁰.

¹¹⁸Yüksel.A.2000,a.g.k.s.56

¹¹⁹Yüksel.A.2000,a.g.k.56

¹²⁰ Yüksel. A.2000,a.g.k.59

Bu görüş, oyunun yapısını çözümlemektedir. Yapıyı oluşturan düzenli sıralanışının rastlantısal olmadığını, birbirleri ile bağlantılı olarak iyi kurgulanmış olduğunun altını çizer. Bu inceleme eş süremlı bir inceleme yöntemidir. Kurgunun nedensellik barındırdığını belirtmektedir. Tesadüf olmayan olay dizisinin, aynı şekilde tesadüfen kurulmuş cümleleri barındırmadığını hissettirmektedir. Oyunun ülke gerçeğı ile bağdaştırması ise tarihsel bir süreci barındırır ve art süremlı bir inceleme içerir. Oysa yapısal araştırma yöntemi bu konu üzerinde durmaz. Roland Barthes'in de dediğı gibi:

Parçalara ayırma, işlemleri çözümlemesi amaçlanan bütün içindeki öteki parçalardan başka oluşu nedeniyle belirli bir anlam taşıyan birimlerin saptanmasını öngörür; bu çeşit bir parçanın, tek başına ele alındığında bir anlamı yoktur ama herhangi bir değişikliğe uğraması bütünü bir ölçüde değişmesine neden olur¹²¹.

Eşsüremlı yaklaşım ise parçaların değişebilir özelliğinden yola çıkarak bağlantıları araştırmaktadır oysa tarihsel süreç değişmeyen bir zamandır. Bu olay örgüsündeki tarihsel süreç ise karakterler üzerinde baskı yaratmakta ve değişmelerine neden olmaktadır.

4.3.1.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Oyunun eksen kişisi aşçıbaşı Lütfü Ustadır; Kerim Bey'in köşkünün yirmi yıllık emektar aşçısıdır. Yirmi yılın pekiştirdiğı bir bağlılıkla, sömürüldüğünü bilse de, önemsenmeyişine kızsda da yine herkese karşı savunur patronunu. Teke tek güreş yapmaya alışık bir eski pehlivandır Lütfü Usta; ortasında kaldığı sermaye –emek çatışmasında herhangi bir safın kesin tavrını benimsemesi beklenemez evlenmemiştir, çocuğı yoktur¹²².

Oyun içinde kurulan karşıtlığı karakter çözümlemesi üzerinden yapan Ayşegöl Yüksel oyunun yapısını oluşturan Lütfü Usta karakterinin, oyundaki yerini tespit eder ve olayların gidişindeki bağlılığını çözümleyerek Osmanlı döneminden kalma emektar bir hizmetli tipinin son örneğinin çizildiğini ifade etmektedir. Bu çözümleme eş yapılı bir çözümlemedir çünkü oyun içindeki karşıtlığı oluşturmaktadır. Lütfü Usta karakterini kendi içinde ele alarak, olay örgüsü içindeki karşıtlığı ifade etmektedir. Lütfü Usta, hiçbir zaman bağlılığından ödün vermeyen bir konak çalışanıdır ve evin beyine ihanet etmez. Güven duygusunun karşısında ne olursa olsun çalıştığı konağı terk etmeyen bir Lütfü Usta gerçeğı çizilmiştir.

¹²¹ Yüksel. A.2000,a.g.k.56

¹²² Yüksel. A.2000,a.g.k.57

4.3.1.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.3.1.2.1. Oyun metni

Yazar, ustaca dengelenmiş bir yapı içinde olayları sağlam neden sonuç ilişkisine bağlamış, oyun kişilerini denetim altına tutmuş ve hiçbir kuramsal açıklamaya gitmeden seyirciyi sorunun ortasına atıvermiştir. Zengin Mutfağı, sağlam bir kuramsal temele dayandırılmış, sağlam bir yapıyla biçimlendirilmiş, seyirciden doğru tepki alan usta bir yapıt¹²³.

Ayşegül Yüksel oyun metninin yaşamsal gerçeği ile seyirci tepkisini birleştirmiş ve ona göre bir düzenleme içinde görüşlerini sunmuştur. Oyun metni içinde bulunan karşıtlıkların sahne üzerinde doğru bir bağlantı ile birleştirilmiş olmasından duyduğu memnuniyeti de net bir şekilde ifade etmektedir.

Oyunun diyaloglarını ve anlatma bölümlerini seyircisinin genel kültür düzeyini ve tiyatro izleme alışkanlıklarını göz önünde tutarak biçimlendirir. Tüm konuşmalar ve anlatmalar kısa, yalın ve özlüdür¹²⁴.

4.3.1.2.2. Oyuncular

Yazar oyun boyunca kişiler arasında bir koşutluk ilişkisi kurmuştur. Örneğe Seyfi-Ahmet, Kız-Murat ilişkisinde sürekli bir koşutluk sürdürülür. Bu koşutluk ilişkisi işçi kökenli kişilerin organik birlikteliğini vurgulamak yanında, oyunun son tablosundaki acı ve sarsıcı yanlışlıklar güldürüsünü oluşturma işlevini de taşır. Selim'in koşutu ise oyunun bir aşamasında, Kerim Bey'in köşkü korusun diye aldığı kurt köpeği olur. Bu koşutluk ülkemizde son yıllarda türeyen yoz bir soyun göstergesidir. Oyun boyunca zengin mutfağında yalnızca Selim ve köpeğin karnını doyurulduğu görülür. Özellikle Ahmet kendisine yapılan tüm yemek önerilerini geri çevirir¹²⁵.

Ayşegül Yüksel oyun bütünlüğünü ele alırken yapısalcı bir bakış açısı ile koşutluklardan söz etmiştir. Bu koşutluk olay örgüsünde karakter açılımında kendini belli etmiştir. Çünkü oyunun ana eksen kişisi etrafında dönen olaylar dizisinde kendini var etme çabası, koşutluklar ile sağlanmaktadır.

4.3.1.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Metin inceleme tarzında ele alınmış olan bu eleştiri yazısı, daha çok oyunun içeriği üzerindeki anlamlar üzerinde durmaktadır. Döneme ışık tutması açısından önemlidir.

¹²³Yüksel.A.2000,a.g.k.s.59

¹²⁴Şener(2000),a.g.k.s.55

¹²⁵Şener(2000),a.g.k.s.58

Oyunun sahnelenme bilgisi üzerinde durulmamıştır. Sadece zengin köşk yaşantısının gösterilmesinde kullanılan göstergelerden yararlanıldığı söylenilmektedir. Beyaz külahlı, göbekli aşçıbaşı, dantel önlüklü ve boneli hizmetçi ve eli yüzü düzgün üniformalı şoför. Bu benzerliklerle Ayşegül Yüksel yazarın oyun içinde kurguladığı yapıyı göstergelerle desteklediğini vurgulamaktadır. Ayşegül Yüksel eleştirisini metin üzerinden yapmaktadır. Sahne tasarımı ya da tekniğine değinmemiştir.

4.3.1.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Seyircinin yerli sinema ve televizyonda izleme alışkanlığında olduğu kişileri tiyatro sahnesine çıkarmakla seyirciye ulaşmak yanında tiyatrosuna başka bir yarar sağlar. Öngören; yerli filmlerde seyirciyi iki saatlik bir düş dünyasında avutmak amacıyla çarpıtılarak yansıtılan zengin köşk yaşamını oyuna toplumcu gerçekçi bir bakış açısına oturtarak, seyirciyi belli bir biçimde değerlendirmeye koşullanmış olduğu malzemeye yabancılaştırır ve onu bu tanıdık malzemeye ilk kez görüyormuşçasına bakmasını sağlar. Böylece oyun boyunca, köşteki kişilerle ilgili her olay seyirciye yerli film safsatası karşıt benzerini çağrıştırarak Öngörenin tartışmasını daha bir tutarlı ve sağlam kılar¹²⁶.

Ayşegül Yüksel seyirci oyun ilişkisini net bir şekilde ifade eder. Seyirci tepkisini uzun uzun açıklamasada sözlerinden seyircinin merak duygusunun uyanık olduğu anlaşılmaktadır. Merakla izleyen seyircinin ise oyunla bağlantısının kopmadığı ifade edilmektedir.

4.3.1.3. Değerlendirme

Bu eleştiri yazısı, oyun metni üzerinden yazılmış bir eleştiri yazısıdır. Metin yönetmen tarafından nasıl ele alındığından çok metin içeri ile bilgiler paylaşılmıştır. Yapısalcılık kuralların oluşturduğu bir sistem olarak ele alınmaktadır. Bu belli bakış açıları içeren yapısalcılık başlıkları ise metin üzerinden el alınarak incelenmiş ve sonuçlar çıkarılmıştır. Bu inceleme metinden ayrı düşünürüz çünkü oyun, oyun metni ile varolur.

Yüksel, bu oyunun önemli bir yerde durduğunu ve sahnelenme şekli ile de dönemin önemli çatışmalarını içerdiğini söylemektedir. Oyunun sahnelenme kısmını Vasıf Öngören'in yabancılaşma tekniğine kadar değinmekte ve bu tekniğin seyirci üzerindeki etkisini açıklamaktadır. Oyunda ele alınan yabancılaşma olgusu, Rus biçimselcilerin üzerinde durduğu konu başlıklarındandır. Burada da Yüksel tarafından değinildiği

¹²⁶Şener(2000),a.g.k.s.57

görülmektedir. Oyunun genel çerçevesine bakıldığında ise icracılar, sahne kullanımı, ışık, dekor, gibi konulara değinmediği görülmektedir.

4.3.2. Taziye oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazan: Murathan Mungan, Yöneten Nurhan Karadağ, Çevre Düzenleme Güniz Baykam, Müzik Nurdan-Gündüz Turan, Işık Abdullah Koç, Dekor Mümin Türk, Tuncer Şahin, Hakkı Gültekin, AksesuarAhmet Yıldız, Meral Niron, Öktem Özsen, Jale Karadağ, Mehmet Akay, Altan Erkekli, Adnan Erbaş, Altan Gördüm, Oktay Dal, Füsün Oruç, Özlem Ataman, Cezmi Baskın, Nurgül Karaağa, Yaşar Akın, Yahya Tokdil, Ali Gül, Teoman Özer, Ali Meriç, Ali Erkazan, Besra Alaca, Şebnem Gürsoy, Sibel Baskın, Jülide Kural, Serap Eyüboğlu, Coşkun Ülgen, Levent Ülgen, Ayhan Önen¹²⁷.

Oyun 1983-1984 yılları arasında Ankara Sanat Tiyatrosu Nurhan Karadağ rejisörlüğünde sahnelenmiştir. Oyun eleştiri yazısı Cumhuriyet Gazetesi, 10 Nisan 1984 tarihinde yayımlanmıştır.

İkinci seçilen oyun Murathan Mungan'ın Taziye oyunudur. Ayşegül Yüksel genel olarak eleştiri yazılarında oyunları yazıldığı dönemine ya da konusuna göre anlattığı gözlemlenmektedir. Ayşegül Yüksel, oyun kadrosu hakkında bilgi verdikten sonra, oyunun türü hakkında açıklama yaparak başlamayı tercih eder. Taziye bir Halk tiyatrosu türüdür. Bu bilgiyi seyirci ile paylaşır. Bir eleştirmen olarak okuyucuyu bilgilendirmektedir.

4.3.2.1. Kavramsal öğeler

4.3.2.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Ayşegül Yüksel oyunun türü hakkında bilgi vererek başlamaktadır.

Taziye eski İran'da oluşmuş, ölümü betimleyen bir halk tiyatrosu türü; Hazreti Ali'nin oğlu İmam Hüseyin Kerbela'da öldürülüşünü dile getiren bu oyunlar, açık ya da kapalı uzamlarda, seyirci halkın da duygusal katılımıyla oluşur; eski Yunan tiyatrosunda olduğu gibi bir dinsel tören coşkusu içerir. Murathan Mungan bu türün simgesel- soyut anlatım biçimlerinden yola çıkarak Güneydoğu Anadolu yöresinde, ağılık düzeni içinde yer alan sevdâ ve ölüm öyküsünü anlatıyor¹²⁸.

Ayşegül Yüksel, başlangıçta art süremlî bir inceleme ile yazılarına yaklaşmakta oyunların özelliklerine vurgu yapmaktadır. Tarihsel sürecin yapısalcı araştırma

¹²⁷Yüksel.A.2000,a.g.k.s.97

¹²⁸Yüksel.A.2000,a.g.k.s.97

yöntemindeki yeri incelemenin dışında kalmaktadır çünkü dışsal bir tepki, oyunun içyapısına müdahalede edemez.

Ayşegül Yüksel, önce bilgi vererek başlamaktadır incelemesine çünkü eleştirmen olarak seyirciyi ya da okuyucuyu bilgilendirmek eleştirmenin görevlerinden birini oluşturmaktadır. Oyunların yapısını ele alan Ayşegül Yüksel yapısalcı bir inceleme yöntemi üzerinden yazılarını şekillendirmiştir. Taziye oyununun zamanı metinde uzak geçmiş zaman, şimdiki zaman ya da yakın geçmiş zaman olarak oyunun uzamı ise yine metinde kasrın avlusu olarak geçmektedir fakat eleştiri yazısında yükselin bu kavramlar üzerinde durmadığı görülmektedir. Eleştiri yazısında kan davasından söz etmesi oyunun zaman kavramıyla olan bağlantısına ilişkin bir açıklamadır çünkü töre geçmiş zamanı ifade eder. Oyunun öyküsü de töre ile bağlantılıdır.

4.3.2.1.2. Olay örgüsü

Yüksel, olay örgüsü için:

Oyunu, değişen koşullar içinde varoluş niteliği de değişmiş bir feodal düzen çerçeveler. Tarım üretimine makine girmiştir artık. Yine de ağalar vardır; ağalara kullak eden bir dolu da insan... Ancak salt toprakta çalışmak için değil, başka ağalara karşı güdülen kan davasında ‘silahşör’ olarak kullanılmak için de... Amaç töreyi korumaktır¹²⁹.

Oyunu dair bu görüş yapıyı oluşturan düzenin kendi içinde bir sıra takip ettiğini, birbirleri ile bağlantılı olarak iyi kurgulanmış olduğunun altını çizer. Bu inceleme eş süremlili bir inceleme yöntemidir. Kurgunun nedensellik barındırdığını belirtir. Tesadüf olmayan olay dizisinin, aynı şekilde tesadüfen kurulmuş cümleleri barındırmadığını ifade etmektedir. Oyunun töre gerçeği ile bağdaştırılması zamanla olan bağlantısını da açıklar. Bu tarihsel bir süreçtir ve art süremlili bir inceleme barındırmaktadır fakat bu oyunda zaman gözardı edilemez. Eş süremlili bir yaklaşımla ele alınan metin aynı zamanda tarihsel bir sürecin getirilerini de taşır. Öç ve kin duyguları bu zamanın sonucudur.

4.3.2.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Yüksel:

Yok, edici güçtür töre ve canlı simgesi, yalnızca öç ve kin yaşayan, ağa karısı, anası Kevsa Anadır. Oğlu Bedirhan ise töreyi sürdürügelirken, salt öç adına düğününden devşirerek kaçırdığı, bir başka ağanın kızı Fasla'ya sevdalanan ve töreye en akıl almaz biçimde

¹²⁹Yüksel. A.2000,a.g.k. s.97

başkaldırandır... Bu başkaldırıya, Bedirhan'a sevdalanmasıyla Faslada katılır. Her ikisi de sevdalarıyla, baş edemeyecekleri güçlere karşı geldikleri için trajik bir konumdadır¹³⁰.

Oyunun önemli kişilerinin, çatışma mekanizmalarını incelerken Ayşegül Yüksel oyun içindeki güç dengelerini bölümlenmiş ve kendi içinde anlam birimlerine ayırmıştır. Oyunda ortaya çıkan karşıt güç dengesini, kişilerin merkezinde bulunan töreye göre incelemiş yorumuda bu denge üzerinden yapmıştır.

Ayşegül Yüksel oyunun kendi içinde dengenin sağlanabilmesi adına yaşanan zorluklardan bahsetmektedir. Bu zorluklar oyunun iç bağlantılarını oluşturur ve bu gözlem, incelemenin ve eleştirinin temelini oluşturmaktadır. Eleştirmen oyunda böyle bir yapı sorunu görüyorsa onda bir yapı sorunu vardır demektir. Michel Kirby yapısal teori yazısında 'eğer insanlar Raşha testinin mürekkep lekelerinde anlamlı figürler görebiliyorlarsa herhangi bir performansta da anlam görebilirler. Eğer bir gözlemci hiç kimsenin kastetmediği bir anlatımı görebilirse o tür bir yapı vardır demektir. Fakat bir olay tasarlamaya çalışan yapısalcıya göre bu sorun göz önüne almak zorunda olduğu bir problem olarak görünür' açıklamasını yapar (Kirby,1976,s.62).

Ayşegül Yüksel oyunun yapısını oluşturan öğeleri itinalı bir çalışma ile yapılan renklerin dili olarak çözümler. Bu renklerle oluşturmuş olduğu sahne dilini başarılı bulduğunu ifade eder.

4.3.2.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.3.2.2.1. Oyun metni

Yüksel, oyun metni için şu görüşleri bildirmiştir:

Mungan, oyunun duruluğu ve dinginliği çağrıştıran ak, karanlığı ve ölümü çağrıştıran kara, şiddeti ve devinimi çağrıştıran kırmızı renklerle örülmüş bir sahne ortamında, zengin, şiirli vurucu bir tiyatro diliyle dokumuş. Ancak, anlatım açısından estetik dengeyi yakalamada zorluklarla karşılaştığı görülüyor. Oyunun dörtte üçünü kapsayan ön oyun ve birinci bölümde, iç içe geriye dönüşlerden oluşan soyut, simgesel bir anlatım kullanmışken, oyunun son dörtte birlik bölümünde (ikinci bölüm) somut bir sahne anlatımına geçilmiş¹³¹.

Yüksel, oyun metni için yazarın oyunu zengin ve vurucu bir tiyatro dili ile dokuduğunu ifade etmektedir. Bir eleştirmen olarak oyun metnine hâkim olduğu görülmektedir. Yüksel, yönetmenin sahne üzerindeki tercihlerinde bir denge

¹³⁰Yüksel.A.2000,a.g.k.s.97

¹³¹Yüksel. A.2000,a.g.k. s.98

bulunmadığını, dörtte üçünün soyut bir anlatımla oynandığını, diğer dörtte birlik bölümün ise somut bir sahne anlatımı ile devam edildiğini ifade etmiştir. Bu yorumda yazarın dili ile yönetmenin dili arasında bir uyumsuzluk olduğunu ifade etmektedir. Yüksel'in bir eleştirmen olarak yönetmenin bu seçimini yetersiz bulduğu görülmektedir.

4.3.2.2.2. Oyuncular

Yüksel, oyuncular için şu sözleri dile getirmiştir.

Altan Erkekli, Heja'da kusursuz oyuncu kişi disiplini vurguladığını bir kez daha sergiliyor. Fusun Oruç gerek görüntüsü, gerekse sesi, konuşma biçimi ve hareketleriyle Mungan'ın Fasılasını başarıyla dile getiriyor¹³².

Ayşegül Yüksel bu yorumda, karakterlerin görüntüsü, sesi ve konuşma biçimi ile aslında göstergesel bir bütünlüğün altını çizmektedir. Karakter ve söz birlikteliğinin uyumu doğru bir algılamayla çalışıldığını belirtir. Bu bir altyapı çalışmasıdır görselliğin içinde barındırdığı yapının sağlam kurulduğunu ifade eder. Eş süremlili bir yaklaşım barındırmaktadır.

4.3.2.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Taziye Yapımı, AST'ın tüm gücünü Galilei'nin Yaşamı üstünde yoğunlaştırdığı bir döneme rastlamış. Oyunun dekorunun Galilei dekorunun üstüne 'tutturulmuş' olması da bunun bir kanıtı. Yine de denemeci ve araştırmacı yönetmenlik yolundaki deneyimini bu oyunda da başarıyla değerlendirerek metnin çoğunlukla gerektirdiği soyut anlatımı yetkinlikle gerçekleştirmiş¹³³.

Sahne tasarımı, oyunun yapısına uygun olarak ele alınmalıdır. Bu görüş bütünü bir parçasına yönelik eleştiri barındırmaktadır. Dekorun başka bir sahne tasarımının üzerine tutturulmuş olması, yeteri kadar önem verilmediğinin altını çizer. Özel tiyatroların maddi durumuda gözönüne alınarak yapılan bu yorum, daha sonra oyun yoğunluğunun bir sonucu olarak algılanmıştır. Eleştirmenin naif tutumu ve aynı zamanda destekleyici tavrı yoruma bakarak hissedilmektedir.

¹³²Yüksel. A.2000,a.g.k. s.98

¹³³ Yüksel. A.2000,a.g.k.s.97

4.3.2.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Eleştiride oyun seyirci ilişkisi başlığının altı doldurulmamıştır. Sadece izlenilmesi önerilen bir yapıt özelliği taşıdığı belirtilmektedir. Bu görüş ise seyircinin beğeneceği yönünde bir görüştür.

Ayşegül Yüksel, oyun eleştirisi yaparken oyunun konusu ile oyunun temel sorununa ilişkin bir bağlantı kurar. Töre insanları, insanlara karşı kullanan bir yapıdır ve bu yapı içinden çıkılması zor bir çerçeve çizmektedir. Bu yazgı da insan hayatları üzerinde söz sahibi olan ağaların sözüdür.

Ayşegül Yüksel oyunun kendi içindeki karşıtlıklarını, karakterler üzerinden çözümlemektedir. Yazarın başarısını da bu sorgulama yöntemindeki incelikte bulmaktadır. Ayşegül Yüksel, yapısalcılığın amaçladığı derin yapıyı, görünenin arkasında aradığını söylerken gözlemlenebilen gerçeklikten bahseder (Yüksel 1982,s.39). İşte bu eleştiri yazısında ise söz ettiği gerçekliği yazarın mitleri sorgulamasında bulur ve bu sorgulamayı tarihselliği bir yana bırakarak oyunda sözü edilen yapıda arar. Yazarın mitleri araştırıp, onun tarihini oyuna taşıdığını ifade eder ama söz ettiği gerçeklik oyunun yazıldığı tarihte gizlenen değil, oyunun kendi yapısını oluşturan içbağlantılarıdır. Ayşegül Yüksel, oyundaki karşıtlık ilişkisinin bir tezatlık kurduğunu ve bu tezatlığın da oyunda yazar tarafından istenilen atmosfere ulaşıldığının altını çizmektedir. Aynı karşıtlığın bir benzerini Yüksel Taziye oyununda da bulmaktadır. Ağanın karşısında kurulan düzen ve düzene karşı çıkmak isteyen insanların, törenin içinde sıkışıp kaldığını belirtir.

Ayşegül Yüksel'in oyun eleştirilerinde yaptığı incelemeler, oyun kişilerinin bağlantıları üzerinden de şekillenmektedir. Yüksel nasıl ki eserin bütünlüğünü ele alıp eserin içinden çıkardığı başlıkları inceliyorsa, karakterlerin karşılıklı çatışmalarından da oyunun bütünlüğü hakkında bilgiye ulaşmaktadır.

4.3.2.3. Değerlendirme

Ayşegül Yüksel eleştirisinin ağırlıklı bölümünü metin üzerinden yapmaktadır. Oyunun öyküsü yazarın oyunda ele aldığı konunun yaşamla bağlantısı oyunda bahsedilen gerçeklerin tarihsel sürecinin insanlar üzerinde bıraktığı etkileri anlatmaktadır.

Oyun eleştirisi, sahne üzerinde kendi içinde bağlantılanmış görsellerin ve aynı zamanda ele alınan başlıkların ne yönde kullanıldıklarına dair görüş bildirilmektedir. Bu ifade edilen görüş sahne üzerinde ayrıntılı bir anlatıma dayanmamaktadır.

4.3.3. Çöplük oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazar Nurgay Nar, Yönetmen Işıl Kasapoğlu, Proje Tasarım ve Uygulayıcı Duygu Sağıroğlu, Işık Tasarımı Cafer Yiğiter, Yönetmen Yardımcısı Arzu Bigat Baril, Oyuncular: İsrail Haluk Bilginer, Haço Ahmet Uğurlu, Aymelek Zuhal Gencer Erkaya¹³⁴.

Oyun Tiyatro Stüdyo, Işıl Kasapoğlu tarafından 1995 yılında sahnelenmiştir. Eleştiri yazısı Cumhuriyet Gazetesi 27 Mayıs 1995 de yayımlanmıştır.

4.3.3.1. Kavramsal öğeler

4.3.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Büyük bir mesken tutmuş sahipsiz insanların öyküsünü anlatıyor Nar. Çöplük, bir yanıyla bizim toplumumuz, bir yanıyla tüm dünya. Çöplük paylaşılmış, çöplüğün köşeleri tutulmuş, çöplüğün kabadayıları var; pislik, acımasızlık, şiddet ve ölüm çöplüğün doğal öğeleri. Çöplük hırsızlara, katillere, kaçaklara yataklık eden 'insanı insan kılan' tüm değerleri öğütüp eriten bir karanlık pislik denizi. İnsanlığın sonu¹³⁵.

Oyunun merkezi oyuna adını veren Çöplük kavramıdır. Çöplük oyunun uzamını oluşturmaktadır. Zaman kavramı üzerinde durulmamıştır. Oyunun mekânından söz eden Ayşegül Yüksel, çöplük kavramını insanlığı yok eden bir öğütücü olarak nitelendirir ve bu açıklama oyunun uzamına yönelik bir görüştür. Yapının kurulduğu inşa bir çöplüktür. Ayşegül Yüksel ahlak kavramının oyunda eleştirildiğini ifade etmiştir. Çöplük kelimesinin içinde barındırdıklarını çözümler ve oyundaki yansımalarını anlatır.

4.3.3.1.2. Olay örgüsü

Büyük bir mesken tutmuş sahipsiz insanların öyküsünü anlatıyor Nar¹³⁶.

Ayşegül Yüksel eleştiri başlıklarını kendi içinde ayırmış başlıkları oyunun sahnelenişine göre ele almıştır. Olay örgüsü için kurduğu bu cümle oyunun insan yaşamını ele aldığı sahipsizlik, şiddet, ölüm, acımasızlık gibi kavramların içinde yaşam mücadelesi veren insanlardan söz ettiğini ifade etmiştir.

4.3.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Nar'ın öyküsü yazgısını birbirine bağlamış üç naylon atık toplayıcısının ilişkisinde biçimleniyor. Üç unutulmuş insan. Aymelek(insanlığı kurtarma adına kendini feda eden

¹³⁴Yüksel. A.2000,a.g.k.169

¹³⁵Yüksel. A.2000,a.g.k. s.169

¹³⁶Yüksel. A.2000,a.g.k. s.169

İsa'yı doğuracak bakire Meryem mi ?),ağabeyi Haço ve onun arkadaşı İsrail (Kıyamet borusunu o mu öttürecek ?) Üstben in –çöplük ortamına karşın-temiz görüntülü kıldığı sıradan gündüzler altbenin kana buladığı geceler ve karabasanlarla bezeli uyku süreçleri... Tevrat ve İncil'in söylenceleri insan ruhunun labirentlerinde iç içe ama Tanrı nerede?¹³⁷.

Ayşegül Yüksel bu düşüncesi ile oyunu kendi içinde anlam birimlerine bölmüş ve oyunu üç karakter etrafında ele alıp incelemektedir. Eş süremlili bir karşıtlıklar dizgesi çizmiş ve sorduğu soru dizgesi ile anlamsal bağıntıların birbirleri ile olan ilişkisine dikkat çekmektedir.

4.3.3.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.3.3.2.1. Oyun metni

Bir mesel oyun Çöplük, Ortaçağ ahlak oyunlarının gizemli soyutluğu ile bezenmiş olmasına karşın, seyirciye ahlak dersi vermek yerine soru soran ama çılgınlığa dönüşen sorunlarla insanlığın bugününü sorguladığı için de çağdaş bir ahlak oyununa dönüşen bir metin¹³⁸.

Bu eleştiri aynı zamanda art süremlilidir. Oyunun tarihsel bağlantısı her ne kadar başlık altında değil oyunla olan bağlantısı üzerinden ele alınmaktadır. Oyun meselesinin dayandığı temellerin irdelenmesi eleştiri yazılarının içinde yer alır çünkü Ayşegül Yüksel eleştirmen olmasının yanında yapısalci çözümlemelerde bulunmuş bir yazardır.

4.3.3.2.2. Oyuncular

Haço'da Ahmet Uğurlu ve İsrail'de Haluk Bilginer, televizyon yoluyla edindikleri değil, gerçek tiyatrocı kimliklerini yaşadıkları yetenek eğitim ve becerilerini seferber ederek müthiş bir ikili oluşturuyorlar. Uğurlu ve Bilginer göz göze, dirsek dirseğe, solukları birbirine karıştırarak yorumladıkları rollerinde belleklerden çıkmayacak düzeyde başarılılar. Zühal Gencer ise Aymelek'in yaşadığı kâbusu tek başına oluştururken aşırı groteske ya da bir tür şiirsel anlatımın kolaylığına sığınmadan olabildiğince doğal bir yorum sunuyor. Dürüst bir oyunculuk yaklaşımı var, rolünü daha ağırlıklı kılma çabasında değil. Yalın, dengeli, sevimli¹³⁹.

Oyuncuların performansları, bir eleştirmen için önemli bir yerde durmaktadır çünkü oyunun temelini oluşturan yapılardan biridir. Bu etki göz ardı edilmeyecek şekilde incelenmiştir. Yüksel sahne üzerindeki hünelerini, televizyon ekranında ki ünleriyle karıştırmamışlar yorumu oyunculukların doğal olduğuna dikkat çekmektedir.

¹³⁷Yüksel.A.2000,a.g.k.s.169

¹³⁸Yüksel.A.2000,a.g.k.s.169

¹³⁹ Yüksel.2000,a.g.k.s.170

4.3.3.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Duygu Sağıroğlu' nun kara plastik malzemeden oluşturduğu uçsuz bucaksız çöp dağını Işıl Kasapoğlu yaman bir ustalıklarla devindiriyor. Değişen sahnelerin mekânları çöp kümelerinin altında saklı sessiz aktörlerin koreografik hareket düzeni içinde oluşuyor. Cafer Yiğiter'in aydınlık karanlık karşıtlığı içinde dengelediği ışık düzeni içinde düş dumanlı bir söylence uzaklığında, gerçek düzleminde yaşanan karabasan imgeleri de karanlığa düşen ışık örgeleriyle dile geliyor. Yönetmen Kasapoğlu alabildiğine görsel boyutlarda groteski doğru dozda kullanan bir sahne anlatımı gerçekleştirmiş¹⁴⁰.

Sahne tasarımı görsel anlamda önemlidir çünkü sahne üzerinde yaratılan atmosferin ileticisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahnede olan her türlü materyalin algılanması ile birlikte anlamı oluşturan birimlere büyük katkı sağlamaktadır. Sahne tasarımının amacı oyunun algısal değerine katkı sağlar pekiştirir ya da sahne tasarımının gerçekliğini iletmek isterken eksiklik yaratabilmektedir. O yüzden bu bağlantıyı net ve oyuna katkı sağlayacak derecede kurmak oyunun seyirci tarafından doğru bir şekilde algılanmasına yol açmaktadır. Bu bakış açısı oyun ve sahne tasarımı altında incelendiği için sahne bir anlam birimi oluşturmaktadır bu anlam birim ise çağrışımsal ve aynı zamanda da dizimseldir çünkü sahne tasarımı özellikle seçilen bir sürü dizimin konumlandırılmasıyla oluşmaktadır.

4.3.3.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Yüksel doğrudan bir oyun - seyirci ilişkisine değinmemiştir. Eleştiri yazısının sonunda görülmesi gereken bir oyun olduğunu, ifade etmiştir.

4.3.3.3. Değerlendirme

Ele alınan eleştiri yazısının, yapısalıcı başlıklar içerdiği görülmektedir. Bu başlıklar, teker teker ele alınmış, oyun bütünlüğü gözetilerek değerlendirilmiştir.

4.3.4. Ayşegül Yüksel eleştiri yazılarının genel değerlendirmesi

Ayşegül Yüksel oyun eleştirme yazılarında genel olarak başlıklar halinde sıralamış oyun metninin getirilerine göre inceleme yapmıştır. İnceleme yazılarının sonunda ise oyunculuklardan söz ederek ses kullanımı ya da oyun disiplini hakkında görüş bildirerek yazısını sonlandırmaktadır. Ayşegül Yüksel yapısalıcı araştırma yöntemi ile Melih Cevdet

¹⁴⁰ Yüksel.2000,a.g.k.s.170

Anday oyunlarını incelemiş bir yazardır o yüzden yöntem hakkındaki bilgisi eleştiri yazılarında kendini göstermektedir. Sahnelenen oyunların incelemesine, oyun metni ile başlayarak daha sonra da oyunculuklara, yönetmenine, seyirci tepkisine kadar ele almış, ortaya çıkan eserin bütünlüğü üzerinden de yorum yapmıştır. Kullanmış olduğu üslup ayrıntılı bir anlatım içermektedir. Eleştirilerini açıkça ifade etmiştir. Bu özelliği hem bir eleştirmen hem de bir yazar olarak çevresinden de takdir görmektedir. Sonuç olarak Ayşegül Yüksel'in eleştiri yazıları, yapısalcı araştırma yöntemine oldukça yakındır, bazı yorumları inceleme yöntemi dışında kalmış olsa dahi inceleme başlıklarını tamamlar niteliktedir. Yapısalcı araştırma yöntemi eleştiri yazılarında ortak noktalar barındırmaktadır. Bu noktalar ise bir eserin bütünlüğünü belli başlıklara ayırarak incelememizi sağlar. Doğru ve net eleştiri yapabilmek için sağlam temeller üzerinden yol almamızı sağlayan inceleme yöntemi kafa karışıklığının da çözülmesine olanak sağlar. Tüm başlıklar net olarak ayrıldıktan sonra oyun ve bütünlük arasındaki bağlantılar seçilerek çözümlenmektedir. Bu çözümleme işlemi eş süremlı bir yapı barındırır ve tarihsellik üzerinden ele alınmaz. Her iki yöntem de birbirinden ayrı kullanılsa da aslında birbirlerini dışlamazlar sadece zaman olarak birbirlerini tamamlamazlar. Tarihsel süreç dıştan bir tepkidir oysa eş süremlı yapı metnin kendisini ilgilendirmektedir.

4.4. Zehra İpşiroğlu' nun Oyun Eleştirilerine Yapısalcı Bakışı

Zehra İpşiroğlu, Avusturya Lisesini bitirdikten sonra, öğrenimini İstanbul, Freiburg ve Berlin de sürdürdü. 1976 da İstanbul Üniversitesinde Uyumsuz Tiyatroda Gerçeklik teziyle doktorasını, 1978 de Çağdaş Alman Tiyatrosunda Yabancılaştırma Olgusu teziyle doçentliğini verdi. 1977'de (Milliyet Sanat) film öyküsü yarışması aldı. 1980'den bu yana çeşitli sanat ve edebiyat dergilerinde inceleme, deneme, edebiyat ve tiyatro eleştirisi yazıları şiir ve öykü çevirileri yayımlanmaktadır. Halen İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yabancı Diller Eğitim Bölümü Almanca Anabilim Dalında öğretim üyesidir¹⁴¹.

Zehra İpşiroğlu Türk Tiyatrosunda önemli bir isimdir. Tiyatro alanında birçok deneme ve inceleme yazıları, öykü ve şiir çevirileri bulunmaktadır. Zehra İpşiroğlunun üç adet eleştiri yazısını seçip oyun eleştirilerindeki yapısalcı bakışa ulaşmaya çalışılmıştır. Bu oyunlardan ilki Haldun Taner'in 'Keşanlı Ali Destanı' oyunu, Max Frich'in 'Yine Başladılar Şarkılarına' ve Eugene'nin 'Gergedanlar' adlı oyunlarıdır. Zehra İpşiroğlu Keşanlı Ali Destanı'nı Gösteri Dergisi'nde 1988 tarihli eleştiri oyun yazısında genel olarak eleştirmenlerin yaptığı gibi oyun hakkında bilgi vererek başlar.

¹⁴¹Z.İpşiroğlu(1992)Tiyatroda Yeni Arayışlar: İstanbul: Düzlem Yayınları, s.1

Oyun kendi içinde başlıklara ayrılarak ele alınmıştır. Bu başlıklar oyunun kendi içeriğine göre farklılık taşır. Genel olarak oyunun konusu, sahnelenişi, oyuncuların performansı hakkında görüş bildirilmiştir. Zehra İpşiroğlu, bir eleştirmende olması gereken temel edimin, oyunu önceden okuyup bilgi sahibi olması gerekliliğini dile getirmektedir. Zehra İpşiroğlu'na göre:

Sıradan bir izleyiciyle eleştirmen arasındaki temel ayrım, eleştirmenin gözlerinin sahnelenişteki özellikleri tüm incelikleri ve ayrıntılarıyla görüp değerlendirebilen keskin bir büyütece benzemesidir. Bu bakımdan eleştirmenden beklenen; izlediklerini, gördüklerini oyunu göremeyenlerin bile kolaylıkla gözlerinin önünde canlandırabilecekleri denli somut betimlemelere yer vererek betimleyebilmesi, beğendiği ya da beğenmediği noktaları örneklerle açıklayarak temellendirebilmesidir¹⁴².

4.4.1. Keşanlı Ali Destanı'nın yapısalıcı başlıklar altında incelenmesi

Oyun Ferhan Şensoy'un rejisörlüğünde Şehir Tiyatrolarında 1988 yılında sahnelenmiştir. Eleştiri yazısı ise, Gösteri Dergisi'nde 1988'de yayımlanmıştır.

Zehra İpşiroğlu eleştiri yazılarında Metin And'ın eleştirilerinde olduğu gibi önce oyun hakkında bilgi vererek yazılarına başlamaktadır. Bu bakış açısı eleştirmen olmasının gerekliliği olarak görülebilir çünkü köklü tiyatro yazarlarının genelinde oyunu ve yazarın oyun üslubunu seyirciye anlatarak başlamak, aynı zamanda seyirciyi de bilinçlendirme çabası olarak görülmektedir. Oyunu bütünüyle ele alan yazarlar dönemsel olarak önemini de anlatmayı kendilerine borç bilirler. Keşanlı Ali Destanı da dönemi açısından dünyada oldukça ses getirmiş bir oyun olmuştur. Zehra İpşiroğlu da öncelikle oyun hakkında soru sorarak başlar. Bu oyun neden bu kadar sevildi? Bu soru başlıklarda yer almaz fakat oyunun şöhretini önemli kılar. Zehra İpşiroğlu'na göre, oyunun konusu oldukça önemlidir. İpşiroğlu önemli bir eksiklik olarak oyunun geneli için şu cümleleri kurar:

Otoriteye bağımlı olma gerçeğinin oyunun konusunu oluşturması ve bazı motiflerle süslenmesi oyunu seyrederken ki bütünlükte gözden kaçırılabilceğini ifade eder çünkü gülmece öğelerle yan temaların dağılması oyunun sahnelenmesinde sorun oluşturabileceğini ifade etmektedir. İpşiroğlu,1998,s.229

¹⁴²Z.İpşiroğlu(1998)2000 Li'Yıllara Doğru Tiyatro, İstanbul: MitosBoyut Yayıncılık, s.15

4.4.1.1. Kavramsal öğeler

4.4.1.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Taner, bu yapıtında bir gecekondlu ortamının kapalılığı içinde kendilerine bir kahraman miti yaratan insanları anlatıyor. Gerçekleri göremeyen ya da görmek istemeyen, kurtuluşu boş düşlerde arayan halkımızı simgeliyor¹⁴³.

İpşiroğlu incelemesini başlıklara ayırarak çözümlemiştir. Gecekondlu ortamının, çevresel faktörlerle işlendiğini ve bu faktörler sayesinde oyun kurgusunun gerçekçi olduğunu ifade etmiştir. Gecekondlu çevresindeki mahalle yaşamı üzerinden oyunun uzamı yaratılmıştır. Zaman kavramını ise tek bir başlık altında ayrıca ele alınmamıştır.

4.4.1.1.2. Olay örgüsü

İpşiroğlu oyunun konusu şöyle açıklar:

Ali ve Zilha'nın aşkı, gecekondlu ortamıyla zengin kesimin karşılaştırılması, bürokrasi, rüşvet, hile, dolandırıcılık temeli üzerine kurulu olan çarpık bir politik çarkın gösterilmesi bireysellik bilincinin gelişmemiş olduğu bu kurak ortamın göstergeleri olarak değerlendirilebilir¹⁴⁴.

Olay örgüsünde, kişilerin karakterler üzerinden karşıtlıklarına değinerek eleştirmiştir. Olay örgüsünde kurulan tezatlıklar örneğin gecekondlu yaşamı –zenginlik, bürokrasi, rüşvet, gibi durumların karşıtlığından söz etmektedir. Bu zıt kavramlar yapısalcı incelemenin aranan başlıklarını oluşturmaktadır. Bu ele alış aynı zamanda çağrışımsal bir kurgudur. Bu çağrışımsallık dizilimlerden oluşur. Dizilimlerde yapıyı ortaya çıkartmaktadır.

4.4.1.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

İpşiroğlu, oyundaki kişileri olay örgüsü kısmında harmanlayarak anlatmıştır. Karakterlerin etrafında gelişen olaylar hakkında gözlemlerini dile getirmiştir.

¹⁴³Z.İpşiroğlu(1992).Tiyatroda Yeni Arayışlar. İstanbul: Düzlem Yayınları, s.229

¹⁴⁴ İpşiroğlu(1992)a.g.k.s.229

4.4.1.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.4.1.2.1. Oyun metni

Halk tiyatrosunun göstermecî özelliklerinden, özellikle gülmece, taşlama ve türlü söz oyunlarından oluşan geniş kapsamlı bir güldürü anlayışından yola çıkıyor. Oyunun başında Ortaoyununda olduğu gibi kendilerini müzik eşliğinde izleyicilere tanıtan oyun kişileri, karikatürleştirilmiş kurmaca tipler. Değişik sosyal kesimlerden gelen kişilerin aralarındaki iletişim kopukluğu yine Ortaoyunundan alınan türlü tekerlemeler ve söz oyunları ile veriliyor¹⁴⁵.

Oyunda yer alan bu söz oyunlarının anlam birimlerine olan katkısı göz önüne alındığında kendi içinde eş zamanlı bir inceleme yoluna gidildiği görülür. Oyun kişilerinin tiplendirilmiş olması ya da yabancılaştırmadan yararlanılıyor gibi yorumlar oyun yapısına dair söylemlerdir ve yapısalcı başlıklar altında aranan yapı bilgisini içermektedir.

4.4.1.2.2. Oyuncular

Nevvare'nin ikide bir de bayılan kocası (Tahir Tahiroğlu),kendini beğenmiş sevgilisi (Şükrü Türen),bunak Profesör (Metin Çoban),Zilha'ya görgü dersi veren dadı (Anı İpekkaya) zengin sınıfı temsil eden, abartılı grotesk tipler. Özellikle iri yarı, şişman kadınlarla küçük adamların dans ettiği balo sahnesi oyunun en çarpıcı en güzel sahnelerinden biri. Yoksul halk-grotesk zengin kesim ikiliği sınıf farkını gerçi veriyor ama oyunun ana temasını sapıtıyor¹⁴⁶.

Oyuncuların oyuna olan katkıları eleştirmenin aynı oyunu farklı bir sahnelenişle izlemesi sebebi ile karşılaştırma yoluna gidilmiş ve böylelikle oyuncu performanslarındaki eksik ya da fazlalıklar gün yüzüne çıkartılmıştır.

Bundan önce izlediğim Keşanlı yorumunda (Yönetmen: Yücel Erten) Zilha rolü ikinci plana itilmiş ağırlığı ortaya çıkarılmamıştı. Berksoy rolün çok boyutluluğunu çarpıcı bir biçimde gösteriyor. Gecekondu kız Zilha'yı, Zilha'nın zengin kesimine girdikten sonraki değişimini, şımarık vamp kadın Nevvare'yi yer yer karikatürümsü bir yoruma kayarak ince bir alalamayla oynuyor¹⁴⁷.

İpşiroğlunun bu açıklaması yapısalcı bir inceleme içermemektedir çünkü oyun karşılaştırma içermektedir. Bu eleştirmen görüşü, yönetmen yorumu ve oyuncu performansları ile ilgilidir. Karşılaştırma değerlendirme başlığı altında ele alınabilir fakat bu karşılaştırma iki ayrı oyunun iki ayrı yorumunu içermektedir.

¹⁴⁵ İpşiroğlu1998,a.g.k.s.229

¹⁴⁶ İpşiroğlu(1998),a.g.k. s.232

¹⁴⁷ İpşiroğlu(1998),a.g.k. s.233

4.4.1.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Buluşlar her zamanki gibi Şensoyca ama oyunun bütünü içinde yazık ki güçlkle seçilebiliyorlar. Ses efektleri, dekorların tepeden inişi (örneğin Keşanlıdaki tiplerden biri sıkıştığı anda tuvalet dekoru iniveriyor),sahne teknisyenleri ya da orkestradakilerle konuşmalar, bir sonraki sahnenin özünü içeren niyetleri dağıtan tavşancı, bir resmin çerçevesi içinde Ali'nin görüntüsünün yansıtılması, Ali'nin elinde bir tuvalet kâğıdını ferman okur gibi yaptığı konuşma, oyuncuların ellerinde Keşanlı Ali kitabıyla sahneye çıkıp kitaptan okumaları, tüm bu buluşlar gerçekten çok çarpıcı ama¹⁴⁸.

Sahneye dair yapılan yorum, sahne ve oyun bütünlüğünün sağlanamadığı üzerinedir. Sahne üzerindeki eksiklikler, oyunun bağlantılarında göze çarpmaktadır. Sahne üzerindeki bütünlük yeteri kadar sağlanmadığında seyirci oyun ilişkisinde aksamalar olur Zehra İpşiroğlu da bu konu üzerinde itinayla durmaktadır. Sahnede görsel olanı eleştiren Zehra İpşiroğlu kurulan dengenin aksadığını belirtmektedir. İpşiroğlu'na göre sahneleme ve oyunculuklar birbirini tamamlamamaktadır, oyun bütünlüğü sekteye uğramış ve bütünlüklü bir çalışma çıkarılamamıştır.

4.4.1.2.4. Seyirci-oyun İlişkisi

İpşiroğlu eleştiri yazısında oyun ve içeriği hakkında inceleme yapmaktadır. Seyirci yorumu için ayrı bir başlık altında görüş bildirilmemiştir.

4.4.1.3. Değerlendirme

Zehra İpşiroğlu bu yazısında oyunun dönemsel olarak içeriği üzerinde yoğunlukla durmuştur, metinsel özelliklerin sahneye taşınması, oyuncular, sahne tasarımı gibi başlıkları daha ayrıntılı incelediği görülmektedir. Aynı zamanda ortaoyunu, halk tiyatrosu gibi başlıklardan yararlanarak metnin işleniş biçimine göre düşüncelerini dile getirmektedir.

4.4.2. Gene Başladılar Şarkılarına oyununun yapılcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazar Max Frisch, Çevirmen Haldun Haluk Marlalı, Çevirmen Münip Koruyan, Rejisör Haldun Haluk Marlalı, Dekor Tasarımı Hüseyin Mumcu, Kostüm Tasarımı Hüseyin Mumcu, Işık Ekrem Karadağ, Işık Zekeriya Güngör, Oyuncular, Onbaşı Adem Selçuk Özdoğan, Başöğretmen Ahmet Alpay İzbrak, Kapıcı Ahmet Sinan Pekinton, Telsizci Akif Selçuk Yöntem, Herbert ALİ Ragıp İpin, Bir Kadın Asuman Çağlayansu Ataçeri, Çocuk

¹⁴⁸İpşiroğlu(1998),a.g.k. s.233

Betil Özkan Akışık, Çocuk Emine Orhun Ağın Ergüden, Kız Çocuğu Gizem Kalender, Yüzbaşı Haldun Haluk Marlalı, Yüzbaşı Haldun Haluk Marlalı, Papaz Haydar Gültepe, Öbür Teğmen Hayrettin Engin, Maria Hidayet Daş Reyhan Yener, Teğmen Mehmet Levent Niş, Liesel Nilgün Tan Adabağ, Benjamin Oğuz Tunç, Eduard Recai Topaç, Karl Serhat Nalbantoğlu, Yaşlı Adam Tansu Aytar, Oğlan Çocuğu Ufuk Maviengin, Kondüvit Nesrin Atamer, Suflöz Betil Özkan Alışık¹⁴⁹.

Oyun Devlet Tiyatrolarında 1982-1983 yılında Haldun Haluk Marlalı tarafından Küçük Sahnede sahnelenmiştir. Oyunun eleştirisi yazısı Gösteri Dergisi Mart 1983’de yayımlanmıştır.

4.4.2.1. Kavramsal öğeler

4.4.2.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Savaşın korkunçluğu, çaresizlik, umutsuzluk, korku gibi duygular, tek tek kişilerin açısından ele alınıyor¹⁵⁰.

Olayın savaş ortamında geçtiğini vurgulayan İpşiroğlu savaşın karşısına çaresizlik, umutsuzluk, korku gibi durumları koyarak anlam birimlerine ayırmış bu birimleri de savaşın getirileri olarak yazısında ele almıştır. Oyunun uzamı hem gerçek dünyada hem de öte-dünyada geçmektedir.

“Dost düşman herkesin bir araya geldiği, geçmişiyse hesaplaştığı, kendi sorumluluğunun, yanlışının bilincine vardığı ve pişmanlık duyduğu öte dünya”.¹⁵¹

4.4.2.1.2. Olay örgüsü

Olay örgüsünü oyun metni içinde ele almış ayrı bir başlık açmamıştır.

1945’te savaşın sona erdiği yıllarda yazmış bu oyunu dönemin özellikle Alman yazarlarının Borchert’in, Böll’ün ısrarla üzerinde durdukları çok güncel bir konuyu, savaşı içeriyor. Ancak savaşla düşünsel düzeyde bir hesaplaşmadan çok, aşırı duygusal, öznel bir tepkiyi dile getiriyor¹⁵².

Yapısalcı araştırma yöntemi eserin kendi içindeki karşıtlıkları inceler ve bu karşıtlıklar oyunda bir kesinlik belirtmektedir. Yuri Yakovleviç Barabaş yapısalcılık için:

¹⁴⁹ http-11

¹⁵⁰ İpşiroğlu(1998),a.g.k. s.255

¹⁵¹ İpşiroğlu(1998),a.g.k. s.255

¹⁵² İpşiroğlu(1998),a.g.k. s.255

Yineleme öğelerinin artan işlevi, değişmez tipin sanatsal yapılarına açık seçik gözlemlenen bir düzenlenmişlik kazandırmakta, betimlemede büyük bir keskinliğe yol açmakta, böylelikle birim niteliğine sahip olmaktadır¹⁵³

Zehra İpşiroğluna göre Max Frisch savaş duygusunu çok soyut bir şekilde ele almış savaşın nedenleri üzerinde durmamıştır. Oyun metni için yapılan bu yorum savaşın bireyler üzerinde bıraktığı izlenimlerin sergilendiğine dairdir. Çünkü İpşiroğlu oyundaki olay örgüsünü yazarın kendi çizmiş olduğu ütöpik bir dünya üzerinde kurduğunu söylemektedir. Bu ütöpik dünyanın da gerçekte olan ilişkisini sorgulamaktadır.

4.4.2.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Oyunun başkişilerinden I. perdede söz edilmektedir. Başöğretmen, oğlu Karl ve öğrencisi Herbert. II. perde de ise arınmak için ekmek yaptıklarını açıklar. Oyundaki başkişilerden söz eden Zehra İpşiroğlu, oyunun ekseninde olan karakterler etrafında gelişen olaylardan söz ederek oyunu açıklamaktadır. Oyun kalabalık kadrolu bir oyundur bu yüzden oyunun başkişilerden oldukça sık sözedilmiştir.

4.4.2.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.4.2.2.1. Oyun metni

Zehra İpşiroğlu ‘Gene başladılar şarkılarına’ adlı oyunu ise şu sözlerle açıklamaktadır:

Oyun iki bölümden oluşuyor. Gerçekçi bir düzeyde gelişen ilk bölümde savaşın korkunçluğu, çaresizlik, umutsuzluk, korku gibi duygular, tek tek kişilerin açısından ele alınıyor. İkinci bölüm savaşta ölenlerin ‘ekmek pişirerek’ arınmaya çağrıldıkları ‘öte-dünyada’geçiyor. Dost-düşman herkesin bir araya geldiği geçmişiyile hesaplaştığı, kendi sorumluluğunun, yanlışının bilincine vardığı ve pişmanlık duyduğu bir yeröte-dünya. Finalde, ölümlerle yaşayanların bir araya geldikleri ölümleri anma sahnesinde, yaşayanlar ölümlerin uyarılarını duymuyorlar¹⁵⁴.

Zehra İpşiroğlu oyun hakkında bilgi verirken, oyunun mesajını net bir şekilde özetlemiştir. Oyun içindeki dost-düşman karşıtlığı, net bir şekilde ele alındığını ifade eder. Yapısalcı araştırma yönteminin konusu içinde yer alan bu karşıtlık yapısalcı araştırmanın başlıkları içinde yer almaktadır. Sahnelenen oyunda tekrarlanan şarkıları bir

¹⁵³Barabaş, y.y(1985) İm bilimsel Yapısal Çözümleme, O.Özügül(ed),Yapısalcılık Üzerine Eleştirel bir Yaklaşım, s.186,İstanbul: De Yayınevi

¹⁵⁴ İpşiroğlu(1998)a.g.k.s.255

tek kişinin duyması, Zehra İpşiroğlu için yazarın karamsarlığından kaynaklanmaktadır. Savaşın insanlar üzerindeki etkisini işleyen yazarın bakış açısının savaş sorunu için yetersiz kaldığını ifade eder ve şu sözlerle açıklar.

Savaş sorununa bu yaklaşımın yetersizliğini, Frisch'in kendisi de ayırmamış olmalı ki oyuna ilişkin notlarında duygusallığa kayan gerçekçi bir yaklaşımdan kaçınılması gerektiğini söylüyor¹⁵⁵

Bir eleştirmen olarak İpşiroğlu oyunun ele alınışındaki aksaklıkları söyleyerek, oyuna bir çeşit katkı sağlamaktadır çünkü bu bakış açısı oyunda aksayan yerleri düzeltmek adına da bir fırsat oluşturmaktadır.

Zehra İpşiroğlu oyunun özüne ulaşılmadığını ve oyun adına da yeterli bir incelemenin yapılmamış olmasından söz etmektedir. Oyunları ele alırken oyun ve oyuncuların sahne performansları birbirinden ayrı düşünemeyecek kadar bağlantılıdır. Oyuna dair birçok sorunun cevabını bulamamış olması oyunun anlaşılmadığına dair bir görüştür.

4.4.2.2. Oyuncular

Oyuncu kadrosu ne yazık ki yetersiz, bu nedenle oyun yer yer kuru bir okuma tiyatrosuna dönüşüyor. Örneğin oyunun başkışisi Karl esneklikten, yumuşaklıktan yoksun, kuru, donuk bir tip olarak çıkıyor karşımıza, bir umutsuzluktan, çaresizlikten çok bıkmışlığı oynuyor. Hele ağlamaklı sesiyle yapay bir romantizme düşen Maria içtenlikten öylesine uzak ki! Yeryer duyulan diksiyon bozuklukları ve yanlış vurgulamalar, oyunun okuma tiyatrosu olarak tadını çıkarmamızı engelliyor¹⁵⁶.

Zehra İpşiroğlu eleştirilerini oyunun merkezinde gördüğü aksaklıklar üzerinden ele almaktadır. İpşiroğlunun bu görüşü oyunun ne anlatmak istediği ve sahnelenen performans hakkında bir bağlantı sağlanamadığını dile getirmektedir. Bu görüş doğrultusunda oyun metni ve icracılar arasında yeteri kadar bir bağlantının oluşturulamaması oyunun sahnelenmesinde büyük bir eksiklik yaratır çünkü oyun bütünlüklü bir yapıdır ve her bir başlığın oyunu tamamlaması beklenilmektedir. Sahne üzerinde de bu bütünlük sürdürülebilmelidir.

Eleştirmenlerin oyun eleştirilerinde, ele aldığı başlıklar oyunun içeriğine göre farklılık göstermektedir. Ele alınan tüm eleştiri yazılarında önemle üzerinde durulan konu

¹⁵⁵ İpşiroğlu(1998),a.g.k. s.256

¹⁵⁶İpşiroğlu(1998),a.g.k. s.256

başlıkları eleştirmenin süzgecinden geçerek ele alınmaktadır. Bu bakış açısı eleştirmenin ele aldığı noktalara göre değişiklik göstermektedir.

4.4.2.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Teknik yetersizlikler ise örneğin birinci bölümde kâğıt hışırtısını andıran tuhaf bir ses duyarız, sağanak yağdığını ancak oyundaki kişilerin sözlerinden çıkartırız, oyunu bu bağlam içinde büsbütün bir öğrenci havasına sokuyor¹⁵⁷.

Oyunun sahne tasarımına ait bu görüş, oyunun içerdiği yetersizliği eleştirmektedir, bu bir eleştirmen ya da seyirci eleştirisi de olsa, oyuna odaklanmayı oldukça rahatsız eden bu durum oyunun sahnelenme sürecini içermektedir.

4.4.2.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Eleştirmen seyirci tepkisinden net olarak söz etmemektedir. Bir eleştirmen olarak kendini seyirci gözünden ifade etmiştir. Oyunun amatörce bir yaklaşımla oynandığını, oyunun yeterince kendini ifade etmediğini vurgulamaktadır. Yönetmen ve oyun başlığına yönelik bu eleştiri ayrıntı içermemektedir.

4.4.2.3. Değerlendirme

Zehra İpşiroğlu bu oyun eleştirisinde seçmiş olduğu başlıkların altını net olarak ifade eder. Eleştirinin seyri içinde ise önemle durulması gereken yerleri tespit etmiş o tespitler sonucunda da görüşlerini bildirmiştir. Bu başlıklar yapısalcı inceleme başlıklarının çoğunu ele almaktadır.

Aslında bazı kavramların anlam karmaşıklığı düşünüldüğünde eleştiri yazılarında bu yöntemin bir nevi kullanıldığı fakat isimlendirilmediği görülmektedir. Genel olarak bakış açısının aynı temeller üzerine inşa edildiği görülür. Bu anlamda eleştiri yazılarının yapısalcı görüşe yaklaştığı ve elde edilen sonuçlarında incele sonrasında ulaşıldığı gözlemlenmektedir. İpşiroğlunun eleştiri yazılarında bazı başlıkların birbirleri içinde ele alındığı görülür. Bu eleştirmenin kendi seçimidir. Oyunda kullanılan müzik, ışık, dekor, kostüm, gibi başlıklardan ziyade oyunun konusunun ve işleniş şeklinin daha da ön planda olduğu görülmektedir. Öğretici bakış açısından kaynaklı olarak Zehra İpşiroğlu'nun yazılarında ele alınan başlıklar geniş kapsamlı incelenmektedir.

¹⁵⁷ Şener,2005,a.g.k.s.256

4.4.3. Gergedanlar oyununun yapısalıcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazar Eugene Ionesco, Çevirmen Fikret Adil, Rejisör Kerim Avşar, Kostüm Tasarımı Halenur Eren, Işık Mehmet Nuri Özakyol, Reji Asistanı Özgür Erkekli, Oyuncular, Adnan Biricik, AyşeAyda Akıncıoğlu, Aksel Yüngül, Azmi Örses, Cemal Ünlü, Hanife Uğurlu Şahin, Mefharet Atalay, Mehmet Erdoğan Ersever, Metin Belgin, Metin Beyen, Mustafa Nur Subaşı, Naime Seval Gökçe, Nuri Gökseven, Özgür Erkekli, Saadet Sevinç Çetinok Aktansel Alp, Tuncer Necmioğlu, Zafer Ergin Kondüvit K.Şükrü Tümsen, Suflör Cengiz Korucu¹⁵⁸.

Oyun Devlet Tiyatroları Küçük Sahnede 1986 yılında Kerim Avşar rejisörlüğünde sahnelenmiştir. Eleştiri yazısı Gösteri Dergisinde 1986 yılında yayımlanmıştır.

4.4.3.1. Kavramsal öğeler

4.4.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Zehra İpşiroğlu'nun bu eleştiri yazısında bazı başlıklardan tek tek söz etmediği görülür. Uzam ya da zamandan söz etmemektedir. Sadece ele alınan yazıda İpşiroğlunun şu cümlesi geçer:

Oyunun başkişisi Berenger bir sabah arkadaşı Jean ile birlikte gezerken tuhaf bir olayla karşılaşır¹⁵⁹.

Bu söz olayların başlangıç kısmını oluşturmaktadır. Süreç başlamış insanlar üzerinde ki değişimin etkisi yavaş yavaş gözlenmektedir.

Oyun Ionesco tarafından 1959 yılında yazılmıştır. İpşiroğlu Ionesconun yakın tarihte yaşadığı olayların etkisi ile yazdığından söz etmektedir. Oyunda insanların zaman içinde gergedanlaşma süreci anlatılır. Zaman aslında değişimin göstergesi olarak görülür. Gergedanlaşmanın süreci değişim üzerinden anlatılmaktadır.

4.4.3.1.2. Olay örgüsü

Oyunun başkişisi Berenger bir sabah arkadaşı Jean ile birlikte gezerken tuhaf bir olayla karşılaşır. İki gergedan dolaşmaktadır çevrede. Gergedanların belirlemesiyle büyük bir şaşkınlık ve kargaşa baş gösterir. Birbirine girer insanlar. Gergedanların cinsi üzerine anlamsız, saçma sapan tartışmalar başlar. Ama bunların burada işi ne? diye soran olmaz. Tersine insanlar neredeyse gıptayla bakarlar bu kalın derili hayvanlara. Bu beğeni öyle bir

¹⁵⁸http-11

¹⁵⁹İpşiroğlu,1992,a.g.k.s.265

tutkuya dönüşür ki insanlar insanlıktan çıkıp gergedan olmaya başlarlar. Gergedanlaşma bulaşıcı bir hastalık gibi kasıp kavurur kenti. Berenger'in en iyi arkadaşı Jean bile gergedan olur. Bu değişim dışardan bir baskıyla değil, kişinin kendi isteği ile gerçekleşir¹⁶⁰.

Zehra İpşiroğlu olay örgüsünü kendi içinde çözümlemiştir. Oyunda yaşanan değişimi oyun kişileri üzerinden denetler ve gergedanlaşma sürecini sorgulamaktadır. İpşiroğlu olay örgüsünü kısa bir biçimde özetlemiştir. Oyunun içeriğine dair sorduğu soru oyundaki tezatlığa yapılan bir göndermedir. Yapısalcı bir incelemede ele alınan bir kavramdır. İpşiroğlu da bu konuya değinerek oyun içindeki yapıya bir gönderme yapmaktadır.

4.4.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Gergedanlaşmaya karşı sonuna değin direnen tek insan Berenger'dir. Onun kişiliğinde Ionesco bize kendini akıntıya kaptırmayan, bu yüzden de alabildiğine güçlüklerle karşılaşan bireyi gösteriyor bize. Bu karanlık dünyaya Berenger açısından giriyor izleyici. Berenger ile özdeşleşmeye başlıyor, onun yalnızlığını, çaresizliğini paylaşıyor. Oyun süresince gergedanların sayıları gün geçtikçe artar. Sonunda Brenger ile sevgilisi Daisy'nin dışında bütün insanlar gergedan olurlar. Yalnızlığa dayanamayan Daisy de Berenger'in tüm direnmelerine ve yalvarmalarına karşın öteki insanların gittikleri yolu seçerek gergedanlaşır¹⁶¹.

Dramatik kişiyi oyunun merkezinde tutarak etrafında gelişen olayları irdeleyerek oyunun konusundan söz eder. Oyunun başkişisinin önemini oyunda durduğu yer bakımından ele alır. Oyunda ele alınan her başlığın bir bağlantısı vardır. Bağlantılar eş süremlili bir inceleme ile açıklanmaktadır.

4.4.3.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.4.3.2.1. Oyun metni

Zehra İpşiroğlu oyun metni hakkında sözederken oyun nasıl yorumlanırsa yorumlansın oyunun özünün çıkartılablmesinin çok önemli olduğunu vurgular. İpşiroğlu oyun metni için şu cümleleri söylemiştir.

Oyunun grotesk bir gülmece gibi başlayan giderek bir karabasana dönüşen ve bir patlamayla son bulan gerilimli kurgusunun mutlaka belirtilmesi gerekiyor. Ionesco'nun tüm oyunlarının yoğunlaştırma tekniğine dayanan bir kurgusu vardır. Bu oyunda da yoğunlaştırmanın,

¹⁶⁰ İpşiroğlu,1992,a.g.k.s.265

¹⁶¹ İpşiroğlu,1992,a.g.k.s.267

fanatizmin tırmanışını dile getiren çok önemli bir işlevi olduğunu görüyoruz. Eğer sahnelemede bu verilmezse, oyun fantastik bir komedyaya dönüşecek ve anlamını yitirecektir¹⁶².

İpşiroğlu bu görüşünde metinde var olan kurgunun sahneye yansıtılmasını belirtmektedir bu yapısalcı yaklaşıma göre var olan teknik sahneye yansıtılmış mı yoksa gözardı mı edilmiş oyunda bunu araştırmıştır.

4.4.3.2.2. Oyuncular

İlk sahnede çok hızlı giriliyor oyuna. Böylece konuşmaların içeriksizliği, saçmalığı anlaşılmıyor. Bu tempo oyunun sonuna değin korunmaya çalışılıyor. Konuşmaların anlaşılmaması ve temponun değişmemesi tekdüzelik yaratıyor¹⁶³.

Oyuncuların oyun üsluplarının da oyundaki ritmi tutturamadıklarından söz eder. Oyunun ritmi oyun için önemli bir etki yaratmaktadır.

İpşiroğluna göre,

“Oyundaki hızlı tempo, Berenger’in toplum dışı kişiliğinin gösterilmesini engellediği gibi, giderek yoğunlaşan korkusunu ve çaresizliğini de belirtemiyor”.¹⁶⁴

Belirtilen bu görüş eleştirmenin sahne üzerindeki beklentilerine cevap verilemediği yönündedir. Oyun metni ve sahnelenme arasındaki bağlantının yeteri kadar ele alınmadığı ifade edilmektedir. Oyun metninde önemli olan ritmin, sahne üzerinde yansıtılamadığına vurgu yapar. Bu görüş oyun metni ve sahnelenme arasındaki farka dikkat çekmektedir.

4.4.3.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Sahne tasarımına değinilmemiştir. İpşiroğlu, gergedanlaşma sahnesinin yeteri kadar işlenemediğini, bir sahnenin iyi oynanmasının yeteri kadar oyunu kurtaramadığı dile getirmektedir. Oyunun sahnelenmesine dair bir görüş bildirilmemektedir. Oyunun bütünlüğünü oluşturan müzik, kostüm, dekor, gibi başlıklara değinilmediği görülmektedir.

4.4.3.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

İzleyicinin ilgi ve sabrının giderek tükendiğini ve oyunun sonunda perde kapandığında, şöyle rahat bir soluk aldığını göz önünde tutacak olursak, burada da bir yoğunlaştırma tekniğinden

¹⁶² İpşiroğlu, 1992, a.g.k.s.267

¹⁶³ İpşiroğlu, 1992, a.g.k.s.267

¹⁶⁴ İpşiroğlu, 1992, a.g.k.s.267

söz edebiliriz. Ama herhalde Ionesco'nun düşündüğünden çok değişik bir yoğunlaştırmadır bu¹⁶⁵.

Eleştirmenin görüşü oyun ve seyircinin bütünleşmediği yönündedir. Bu anlayışa göre seyirci oyun ilişkisi beklenen düzeyde kurulamamıştır. Burada eleştirmenin sorguladığı yer, sahne üzerindeki icracıların performansları ve seyirci ilişkisidir. Kurulan yapı eksiklik barındırmaktadır.

4.4.3.3. Değerlendirme

İpşiroğlu, eleştirmen olarak sahne üzerindeki bütünlük ve oyun içeriği üzerinden başlıkları ele alarak inceleme yoluna gitmiştir. Kimi başlıkların içeriği ayrıntılı ele alınmış kimilerini ise daha kısa bir yorumla ifade etmiştir.

4.4.4. Zehra İpşiroğlu eleştiri yazılarının genel değerlendirmesi

Zehra İpşiroğlu eleştiri yazılarında oyunun içinden başlıklara değinerek, oyunun bütünlüğüne yayılan bir eleştiri çizgisi üzerinden gitmiş olduğu görülmektedir. Oyunu öncelikle gözlemleyip daha sonra yapısalcı başlıklara yakın bir şekilde yorumlamıştır. Elbette bir inceleme yazısı gibi ince ayrıntılara girilerek inceleme olanağı olmasa bile, bu eleştiri yazıları da yapısalcı bir görüş barındırmaktadır. Başlıkların açılımı açıklayıcı ve net bir şekilde ele alınmıştır. Eleştiri yazılarının daha ayrıntılı ele alınan inceleme yazılarına göre farklılığı elbette ki göz önüne alınmaktadır ve eleştiri yazıları inceleme yazılarına göre daha kısıtlıdır önemli olan bu sınırlı yazılara ne kadar çok başlık sığdırılabildiği ve bilginin paylaşım genişliği ve eleştirmenlerin eleştiri yazılarında önemle durduğu başlıklardır. İpşiroğlu oyun eleştirilerini gözleme dayanarak oyun süresi boyunca aklında kalanlar üzerinden ele almaktadır. Metin eleştirisi ile oyun eleştirisi arasındaki farkı gözlem süresi oluşturmaktadır. Gözlem süresi, eleştiri başlıklarındaki sayıyı kısıtlayabilmektedir. Gözleme dayanarak elde edilen her bilgi oyunun bütünlüğü gözetilerek ifade edilmektedir. İpşiroğlunun genel olarak ele alınan eleştiri yazılarında yapısalcı başlıklara göre incelendiği görülmektedir. Yapısalcı başlıklar bütünü kendi içinde parçalara ayırarak sonuca ulaşmaktadırlar.

¹⁶⁵İpşiroğlu, 1992, a.g.k.s. 267

4.5. Üstün Akmen' in Oyun Eleştiri Yazılarına Yapısalcı Bakışı

Öykü, anı ve gezi yazarı, eleştirmen. 30 Haziran 1943'te İstanbul'da dünyaya geldi. Üstün Akmen, Roma'ya giderek Centro Strumentale Computisteria'da öğrenim gördü. 1995'ten itibaren Cumhuriyet gazetesinde müessese müdürlüğü yaptı. İki yıl kadar Radyo Cumhuriyet'te "Kitap Kurdu" adlı bir program hazırladı. Üstün Akmen, TYS (Türkiye Yazarlar Sendikası), PEN Yazarlar Derneği, Edebiyatçılar Derneği ve Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı üyesidir.

Üstün Akmen'in ilk makalesi "Ben Evrenim" 1961'de İmece dergisinde yayımlandı. Sonraki yıllarda İtalyan şairlerden yaptığı çevirileri Varlık dergisinde, yazıları ise Cumhuriyet gazetesi ile Nokta dergisinde yer aldı. Tiyatro eleştiri yazıları da kaleme alan Akmen'in bu yazıları ise Milano'da çıkan Spairo dergisinde görüldü. Eserlerinde anı ve gözlemlerini kendine özgü bir kurgu içinde fantastik bir dil kullanarak öyküleştirildiği dile getirildi¹⁶⁶.

Üstün Akmen tiyatro dünyasında önemli isimlerdendir. Birçok dergide yazmış olduğu eleştiri yazıları ile tanınmaktadır. Tiyatro ile iç içe olan Akmenin eleştiri yazıları yapısalcı araştırma yöntemi ile incelenecektir.

4.5.1. Bir Yaz Gecesi Rüyası oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazar William Shakespeare, Rejisörlük Aleksandar Popovski, Müzik Kiril Dzajkovsk, Kostüm tasarımı Sven Jonke, Kostüm tasarımı Jelena Prokovic, Koreografisini ise Handan Ergiydiren, Oyuncular Levent Üzümcü, Selin Işcan, Gürol Güngör, Özgün Akaçça, Onur Demircan, Nurdan Kalınağa, Canan Kübra Birinci, Çağlar Yiğitoğluları, Arda Aydın, Onur Şirin, Dilay Taşkaya, Gürol Güngör, Elyesa Çağlar Evkaya, Şevket Avşar¹⁶⁷.

Oyun İstanbul Büyük Şehir Belediye Tiyatrosu tarafından Cemil Topuzlu Açık Hava Tiyatrosunda sergilendi. Rejisörlüğünü ise Aleksandar Popovski yaptı. Eleştiri yazısı Tiyatronline sitesinde 14. 05. 2015 tarihinde yayımlanmıştır.

Oyunu yapısalcı başlıklar açısından ele aldığımızda ilk başlığımız dramatik uzam ve zaman başlığı konusudur. Üstün Akmen eleştirisine yönetmenin sahne kurgulamasına değinerek başlamaktadır. Sahnede izlediği oyuncu performanslarının yönetmen yorumu ile bağdaştığını belirtmektedir. Akmen öncelikle oyunu başlıklara ayırarak üç ana başlıkta ele almaktadır.

¹⁶⁶<https-14>

¹⁶⁷<http-15>

4.5.1.1. Kavramsal öğeler

4.5.1.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Bu başlığın altı doldurulmamıştır. Uzam ve zaman konusunda eleştirmen görüş bildirmemiştir. Ele alınan oyunun bir zamanı vardır fakat eleştirmen daha önemli gördüğü yerler üzerinden görüş bildirmektedir.

4.5.1.1.2. Olay örgüsü

Popovski, Shakespeare’i sahnede yorumlarken gene cazip yollar keşfediyor. Metin ve performans arasındaki ilişkiyi daha belirgin biçimde nasıl anlatırımı deşiyor. Deşerken aşk ana teması altında üç ayrı grubu yani Atina kentinin aristokrasisini simgeleyen Dük, Hippolyta ve saray çevresinden oluşan grubu; dönemin kaba tiyatro kumpanyalarının hicvedildiği zanaatkârlar grubunu; doğaüstü varlıkların oluşturduğu grubu büyük bir ustalıkla makaraya alarak bir araya getiriyor¹⁶⁸.

Akmen olay örgüsünden söz ederken oyunu başlıklara ayırmaktadır. Bu bölümleme aynı zamanda anlam birimi oluşturmaktadır. Akmene göre oyun yapısı bu bölümlemeler üstüne kurulmaktadır. Bu bölümleme bize üç ayrı grup için okuma yapıldığını ifade eder. Yapıyı oluşturan başlıkların birbiri ile olan bağlantılarını açıklamaktadır.

4.5.1.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Bu başlık metin üzerinden ele alınmamıştır. Metin içinde yer alan karakterlerin oyun içindeki yerleri, ana karakterlerin diğer karakterle olan bağlantısı olay örgüsündeki konumları gibi başlıklardan söz edilmemiştir. Kişilerin oyundaki karakterleri üzerinden görüş bildirilmektedir. Kişilerin role yaklaşımı isim isim ele alınarak ifade edilmiştir.

4.5.1.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.5.1.2.1. Oyun metni

Estetik olguyu fevkalade dikkate almış, yazılı metni titizlikle işlemiş, soylu âşıkların yanılsamalı aşklarındaki çatışmayı düş yığınının süzgecinden geçirdikten sonra duygusal karmaşanın izleyiciye geçmesini sağlamış¹⁶⁹.

¹⁶⁸http-15

¹⁶⁹ http15

Üstün Akmen oyundaki çatışma birimleri üzerinde durmuş bu duygunun ise seyirciye geçtiğini ifade etmiştir. Oyun metninin titizlikle işlendiğine dair bu görüş oyun metniyle sahneleme arasındaki bağlantının iyi kurulu olduğuna dair dikkat çekmektedir.

4.5.1.2.2. Oyuncular

Oyuncu kadrosunun tamamı en yoğun anlatım aracının hareketleri olduğunun mükemmelen bilincinde... “Hele sen tek tek incele” dersiniz, Periler ’den (Bezelye Çiçeği, Örumcek Ağı, Pervane, Hardal Tohumu), Aslı Şahin’den, Gürkan Başbuğ’dan, Müslüm Köse’den, Hazal Uprak’tan yola çıkarım, alınlarından birer birer öpülmeyi hak ettiklerini söyleyerek işe başlarım. Sonrasında, Doğramacı Snug (ara oyunda Aslan) Dilay Taşkaya’nın ve Körükçü Francis (ara oyunda Thisbe)’te Onur Şirin’in pek vasatı aşamadıklarını işaretler; Tenekeci Tom Snout da (ara oyunda Duvar) Elyesa Çağlar Evkaya Terzi Robin Starveling’de Gürol Güngör’ün (ara oyunda Ay Işığı) neredeyse “kusursuz” seviyesinde başarı gösterdiklerini anlatırım¹⁷⁰.

Üstün Akmen oyunun genelinde oyuncu performansları üzerinde inceliklerle durmuş, oyuncuların sahne üzerindeki rolleri arasında yorum yapmıştır. Üstün Akmen eleştirisi yazılarında, oyuncular için oldukça geniş bir yer ayırmıştır.

Hermia’nın babası Egeus’da Gürol Güngör, canlandığı karakterin bir parçası olmaya çok yaklaşıırken; Hermia’nın sevdiği genç ve Hermia’yı seven genç Lysander’da Özgün Akaçça’nın karakterleri seyirciyle bütünleştirmeyi başardığını vurgularım. Hermia ile evlenmek isteyen genç Demetrius’ta Onur Demircan’ın; Demetrius’a âşık kız Helena’da Canan Kübra Birincinin yönetmenin verdiğini ve istediğini eksiksiz yerine getirdiklerini kulağınıza fısıldarım¹⁷¹.

Üstün Akmen’in eleştirmen dilinin güncelliği yazılarına yansımaktadır. Her oyuncu için ayrı ayrı yorum yapmış, güncelliğini koruyan oyuncular içinse başlıklar açarak oyunculuklarını dile getirmiştir.

Daha da derinleştir dersiniz, aralarından Egeus’un kızı yani Lysander’a âşık kız Hermia’da Nurdan Kalın ağa dilin şiirselliğinin bilincinde, vurgulara fevkalade dikkat ederek, ellerini, sırtını, ayaklarını sözlü anlatım kadar verimli ve etkili kullanarak benim “helal olsun”umu ak süt gibi hak ediyor derim.

Marangoz Peter Quince (ara oyunda Önsöz)’de Çağlar Yiğitoğlularının izlenilmesi keyif veren bir oyuncu olduğunu söylerken, gövdesi ve ruhunun paralelinde iç aksiyonu ve dışa dönük hareketleri arasında hiçbir uyumsuzluk yaratmamasını överim¹⁷².

¹⁷⁰ http-15

¹⁷¹ http-15

¹⁷² http-15

Eleştirmen oyun ve oyuncu performanslarını ele alırken, oyuncuların sahne üzerindeki beden kullanımlarına, ses kullanımlarına, jest ve mimiklerine de değinmiştir,

LEVENT ÜZÜMCÜ GERÇEĞİ

Oyunu izlerken, Titania ve Theseus'un nişanlısı Hippolyta'da Selin Işcan'ın akordu tam bir enstrüman gibi, canlandığı karakterlerle genel bir duygusal bağ kurduğunu, incelikli bir eleştirmen gibi karakteri didik didik ettiğini not etmişim. İyi demişim...! Ve Atina Dükü Theseus ve Oberon'da Levent Üzümcü... İzleyin bakın, karakter yaratımında öncelikle çelişiklik önsafta. Dikkatinizi çekerim. İyi demişim!¹⁷³.

Akmen icracıların karakterleri arasındaki bağlantı içinde görüşlerini belirtmektedir. Akmene göre bedenini iyi kullanan bir oyuncunun karakteriyle olan bağlantısı sıkı bir çalışmanın ürünüdür.

4.5.1.2.3. *Sahne tasarımı ve tekniği*

YARATICI KADROYA SÖZ YOK

Swen Yonke'un sahne ve ışık tasarımları kusursuz güzel. Jelena Prokovic'in kostümleri çok çok iyi. Kiril Dzajkovski'nin müzik düzenlemeleri oyuna özel bir renk katmış. Erhan Aşar, yerinde kullandığı efektleriyle sahne üstü eylemlere ciddi anlamda eşlik etmiş. Handan Ergiydiren Doğan, koreografisinde dans, tiyatro ve müziğin geleneksel sınırlarını korkusuzca aşmış, sınırlandırmalara meydan okumuş¹⁷⁴.

Üstün Akmen oyunun bütünlüğünü oluşturan her başlık için, yorumunu dile getirmiştir. Oyunun uyum içinde olduğunun bilgisini seyircisi ile paylaşmış ve övgülerini sunmuştur.

4.5.1.2.4. *Seyirci-oyun ilişkisi*

Bana sorarsanız, Levent Üzümcü'nün bu çelişikliği vermedeki ifade gücünü görmek için bile izlenebilir "Bir Yaz Gecesi Rüyası". Levent Üzümcü'nün nefreti, hayranlığı, kayıtsızlığı, kapılmışlığı, bezginliği, utangaçlığı ve yüzüzlüğü seyirciye iletmesindeki, bir başka anlamda insancıl tutkuları bir boncuk yığını haline getirmesindeki ustalık gerçekten görülmeye değer derim. Bu oyunu izlemenizi, oyun sonunda tüm kadroyu içtenlikle alkışlamanızı, bu arada Erhan Yazıcıoğlu'na özel olarak teşekkür etmeyi de unutmanızı dilerim¹⁷⁵.

Üstün Akmen, bir eleştirmen olarak, diğer eleştiri yazılarına göre seyirciyi yönlendirme yoluna gitmiştir. Seyirci oyuncu ilişkisini kendi gözlemlerinden yola

¹⁷³ [http-15](#)

¹⁷⁴ [http-15](#)

¹⁷⁵ [http-15](#)

çıkarak ifade etmiş, salonu dolduran diğer seyirci tepkisine değinmemiştir. Oyun için iyi tasarlanmış olduğu ifade etmiştir.

4.5.1.3. Değerlendirme

Üstün Akmen'in yazı dili okuyucu ile bir arkadaş havası yaratmaktadır. Oyunu kendi içinde başlıklara ayırmamıştır. Oyun kadrosuna ve yönetmenine yönelik düşüncelerini dile getirmiş ve oyunculuklar üzerinde görüş bildirmiştir. Yapısalcı araştırmadan söz edebilmek için iki ana başlığın alt başlıklarının çözümlenmesi gerekmektedir. Bu eleştiri yazısında somut gözlemlenen oyuncular başlığı, sahne tasarımı gibi başlıklar üzerinden ele alınmıştır. Bu başlıklarda yapısalcı araştırma için yeterli olmamaktadır.

4.5.2. Bu Da Geçer Ya Hu oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazar Uğur Saatçi, Rejisör: Barış Erdenk, Rejisör yardımcısı Mehmet Fatih Dokgöz, Dekor Tasarımı Aytağ Dereli, Kostüm Tasarımı Aylin Dinler, Işık Tasarımı Nihat Bahar, Müzik Emin Serdar Kurutçu, Dans Düzeni Sibel Erdenk, Sanatsal Teknik Ali Emre Malçok, Sanatsal Teknik Ali Emre Malçok, Piyano Emin Serdar Kurutçu, Kanun Levent Bilgen, Darbuka Uğur Öksüz, Darbuka Yeşim Sarımehtmet, Keman Banu Manioğlu, Oyuncular, Birkan Görgün, Duygu Urhan Dokgöz, Ersan Utku Ölmez, Fatih Topçuoğlu, Gürkan Özcelep, Mehmet Fatih Dokgöz, Mehmet Fukul, Mirkan Kasacı, Nihat Bıyık Selin Usta, Serap Kocaboy, Yavuz Topçuoğlu, Ali Direkli, Sahne Amiri Zafer Karaoğlu, Kondüvit Muharrem Boran, Işık Kumanda Aynur Yılmaz, Süflöz Azime Usta, Bayan Terzi Bahri Mutlu, Peruka Hayrettin Direk, Aksesuar sorumlusu M.Ömer Karaoğlu, Bay Terzi, Bay Terzi Samet Çelik¹⁷⁶.

Oyun Trabzon Devlet Tiyatrolarında 2012-2013 yıllar arasında sahnelenmiştir. Oyunun rejisörlüğünü Barış Erdenk yapmıştır. Oyunun eleştiri yazısı Tiyatronline internet sitesinde Üstün Akmen tarafından yazılmıştır.

Üstün Akmen, eleştirmenlerin hemen hemen hepsinde olan yönetmenin kim olduğuna dair, yönetmeni tanıtmak amaçlı sorulara cevap bularak başlamaktadır. Bu amaç, yönetmeni seyirciye tanıtmaktadır. Akmenin genel olarak eleştiri yazılarında konu başlıklarını tek tek ele almadığı görülmektedir. Konu bütünlüğü göz önüne alınarak önemli görülen başlıklar üzerinden görüş bildirilmektedir.

¹⁷⁶http-11

4.5.2.1. Kavramsal ögeler

4.5.2.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Bu başlığın altı net bir şekilde açıklanmamıştır.

Tiyatronun sahne yapısını, oyunculuğu, rejiyi, kısacası tiyatronun her ögesini kullanarak ve yazarın metninin üstüne dramatik mantığı bulunan kendine özgü bir teknik monte ederek “Bu Da Geçer Yahu”yu da başarıyla sahneye taşımış¹⁷⁷.

Sahneleme tekniğinde, sadece tiyatronun her ögesinin kullanıldığını ifade etmiştir. Yazarın metni üstüne uygulanan, dramatik mantığı bulunan bir teknikten söz etmiş ama bu tekniği açıklamamıştır.

4.5.2.1.2. Olay örgüsü

Osmanlı Devleti ve İtilaf Devletleri arasındaki Mondros Ateşkes Antlaşması ile I. Dünya Savaşı’nın bu ülkeler arasında sona erdiğinin ilan edilmesini izleyen 1918-1923 dönemindeki İstanbul’un işgali yıllarına sirayet ettirmiş. Savaş gerçeğine, kurmaca tekniğiyle değinmiş, değinirken gülümsetmeyi yeğlemiş. Milli mücadeleye “karınca kaderince, yol yapar ince ince” misali kendilerince destek verenlerin öykülerinden bir demet örneklemeyi konu edinmiş¹⁷⁸.

Üstün Akmen, bu düşüncesi ile oyunun bir kurgusu olduğunu ve bu kurgunun öykülerle oluşturulduğunu ifade etmiştir. Bu yaklaşımın eş süremlili bir bakış açısı ile doğrudan bağlantılı olduğunu söylemek oldukça güçtür. Eleştiri yazısında olay örgüsü anlatılmış yapısalci incelemenin ele aldığı başlıklar hakkında görüş bildirilmemiştir. Düşünce kısa bir şekilde okuyucuya aktarılmıştır.

4.5.2.1.3. Metin içinde dramatik kişi/kişiler

Üstün Akmen ele aldığı bu eleştiri yazısında metin içinde yer alan karakterler hakkında ayrıntılı bir görüş bildirilmemektedir, sadece icracıların rol ile olan bağlantıları üzerinden görüş bildirilmektedir.

¹⁷⁷http-16

¹⁷⁸http-16

4.5.2.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.5.2.2.1. Oyun metni

Bariş Erdenk, aynen “İstibdat Kumpanyasında olduğunca tiyatronun sahne yapısını, oyunculuğu, rejii, kısacası tiyatronun her öğesini kullanarak ve yazarın metnin üstüne dramatik mantığı bulunan kendine özgü bir teknik monte ederek “Bu Da Geçer Yahu”yu da başarıyla sahneye taşımış. Uğur Saatçi’nin benzetmeci/dramatik yöntem ve göstermeci/epik yöntem saptamalarını fevkalade geliştirerek değerlendirmiş. Sonuç olarak ilk tabloda son tabloya seyirciyi avucunun içine alan, enerjik, mükemmel performanslı bir oyun çıkarmış¹⁷⁹.

Üstün Akmen’in metin üzerindeki başlıkları, oyunun bütünlüğü üzerinden ele alındığını göstermektedir. Yorum da rejisörün tiyatronun her öğesini kullanmış olduğunu ifade etmektedir. Oyunun bütünü oluşturarak dramatik yöntemin doğru bir şekilde harmanlandığını ifade eder. Üstün Akmen aynı zamanda oyun metni ve sahnelenmesi arasındaki bağlantıyı da beğendiğini ifade etmektedir.

4.5.2.2.2. Oyuncular

OYUNCULUKLAR-OYNANIŞ

Sıra oynanışa geldiğinde tüm kadronun istekli ve başarılı olduğunu rahatlıkla söylemeli; Serap Kocaboy’un, Mehmet Fukul’un, Gürkan Özcelep’in, Sinem Bilgin’in Nihat Bıyık’ın, MirkanKasacı’nın tiyatro sevdalarından kaynaklanan heyecanlarını oturduğum yerden de olsa paylaştığını sözlerime eklemeliyim. Gazeteci Kız’da Selin Usta, mükemmel ritim duygusunu ortaya koyuyor, Ziya’da Yavuz Topçuoğlu oyuncunun en yoğun anlatım aracının hareket olduğunu biliyor, biliyor bilmesine de, nedense bazı yerlerde ağır kalıyor. Erşan Utku Ölmez, Kemal’de vücut yapısının, canlandırdığı karakterin bir parçası olduğunu ayırtında. Banu Manioğlu sevimli bir “Kadriye” çizmekte, oyuncunun büründüğü karakteri ancak kendi, biricik duygularıyla denetleyebileceğini ya da yaşayabileceğini pek güzel vurguluyor, doğrusu benden de kocaman bir “helal olsun” alıyor¹⁸⁰.

Üstün Akmen oyunun bütünlüğünde önemle durulması gereken başlıklardan birinin de oyunculuk performansları olduğunu düşünmektedir. Oyunculuk performanslarını ise, oyuncunun konuşma üslubu, sahne üzerindeki tepkisi, oyuncunun beden kullanımı, ritim duygusu gibi başlıklarla ele aldığı görülmektedir.

FATİH DOKGÖZ’ÜN FALİH’İ

Süha’da Fatih Topçuoğlu, oyuncunun sahne üzerindeki hareketlerini belirleyici temel kuralları bilerek ve bu kuralları doğru biçimde uygulayarak dikkat çekerken; Amiral

¹⁷⁹http-16

¹⁸⁰http-16

Colthart'ta Birkan Görgün konuşma ve tepkiyi aynı anda mükemmel dengeliyor, oyunculuğun özellikle komedide ön plana çıkması için, etkileyici olmanın bireysellikte gerçekleşemeyeceğinin somut örneğini veriyor¹⁸¹.

Üstün Akmen bu yorumunda oyun bütünlüğünü ele almış, oyunun komedi unsurunun ön plana çıkması için bireysel oyunculuktan kaçınılması gerekliliğinden söz etmektedir. Akmen oyuncuların sahne üzerinde birbirleri ile sağladıkları uyumu beğendiğini ifade etmektedir.

4.5.2.2.3. Sahne tasarımı

Aytuğ Dereli ise müzikli bir oyun için hayli işlevsel bir dekor tasarlamış. Nihat Bahar'ın ışık tasarımı "dekorun iyilik perisi" niteliğini almış, sahneye ruh, dekora atmosfer aşılamış.

"OH... OH..."

Aylin Dinler oyun için şıkır şıkır, rengârenk, göz alıcı kostümler hazırlamış. Dinler, Gazeteci Kız'a hangi amaçla fes giydirmiş, anlayamadım, ama Emin Serdar Kurutçu, müziğin kendi dinamiğini içeren, aktarmak istediklerine bir de söylem katan, kültürel birikimimizin kodlarını kullanıp, zihnimizde var olan motifleri eşeleleyen müzikler kurgulamış¹⁸².

Üstün Akmen sahne tasarımı başlığı altında ele alınan kostüm ayrıntısına değinmiştir. Oyun - kostüm bağlantısı önemli bir ilişkidir. Bütünü oluşturan başlıklar arasında karakterle arasında çağrışımsal bir anlam barındırmaktadır.

Gelgelelim sikstet müzik grubu olamazcasına "forte". Koreograf Sibel Erdenk de, kompozisyon ve koreografiyi oluşturan faktörleri fevkalade eşelemiş, koreografisini kodlarken, dikkat edilecek içgüdüsel hareketleri çok iyi ifade etmiş. Oyuncuları, bir müzikli oyunun koreografisinin önemine inandırmış. Müziği önemsemiş, ancak yapmak istediğine yardımcı olarak kabullenmiş müziği, öne çıkartmamış. Sözü, hareketler aracılığıyla dile getirmeyi pek güzel başarmış.

Ammaaa...

"İstanbul işgal altında" diye şarkı çıkırılırken gerdan kırıp bel kıvrımların nedenini anlatamamış ya da benim kafam almamış!

Bu bölüm bence olmamış¹⁸³.

Üstün Akmen, gözlemlerine dayanarak eleştirilerini ayrıntılı bir şekilde dile getirmektedir. Bu anlamda kendine özgü bir kalemi vardır. Güncel dil kullanımı yazılarının genelinde oldukça geniş bir yer kaplamaktadır.

¹⁸¹ http-16

¹⁸² http-16

¹⁸³ http-16

4.5.2.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

“Perde kapandığındaysa yaratıcı iradenin arzuları sahne üzerinde nasıl uyandırılır; arzulamak yaratmak, oynamak, neye denir tanık olmak isteyen tiyatro severlerde Falih karakterine bürünmüş M. Fatih Dokgöz’ü yeniden izlemek isteği doğuyor”¹⁸⁴.

Akmen, sahne performansını beğendiği oyuncuların tek tek oyunculuk yetenekleri üzerinden görüş bildirmektedir.

4.5.2.3. Değerlendirme

Üstün Akmen yapısalci araştırma yöntemine yaklaşan bir üslupla eleştiri yazılarına yaklaşmış, kendi içinde önemli görülen her başlığın altını doldurmuştur. Üstün Akmen, rejisör yorumu, oyunculuklar ve sahne üzerinde kullanılan görsellerin önemi üzerinde durmuş ve başlıklar halinde hepsini incelemiştir.

4.5.3. Bir Bebek Evi Nora oyununun yapısalci başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazar Henrik Ibsen, Çevirmen T. Yılmaz Ögüt, Rejisör Mehmet Cem Emüler, Rejisör Yardımcısı Melike Aslı Kılan Uçucu Sinke, Dekor Tasarımı Savaş Çevirel, Kostüm Tasarımı Funda Çebi Bozdoğan Dicle, Işık Tasarımı M. Kemal Gürgün, Dramaturg Füsün Ataman Berke, Koreografi Cüneyt Şekercioğlu, Reji Asistanı Damla Ardal, Reji Asistanı Mehmet Avdan, Oyuncular Birsal Aygün, Damla Ardal, Gürol Tonbul, Mehmet Avdan, Melike Aslı Kılan Uçucu Sinke, Özlem Başkaya Yaman, Yusuf Köksal, Sahne Amiri İsanç Seçic, Kondüvit Işıl Şengün Yağcı, Kondüvit Ulaş Yakup Alan, Işık Kumanda Alper Mutlu, Işık Kumanda Bora Andaç, Süflöz Ayşe Şenoğlu, Dekor Sorumlusu Cüneyt Özçavlin, Peruka İhsan Özkonuk, Aksesuar Sorumlusu Tayyar Nazım, Bayan Terzi Zarife Çağlar ¹⁸⁵.

Oyun İzmir Devlet Tiyatroları 2012-2013 sezonunda sahnelenmiştir. Oyunun rejisörlüğünü Mehmet Cem Emüler yapmıştır. Oyunun eleştiri yazısı tiyatronline sitesinde 31.10.2013 tarihinde yayımlanmıştır.

4.5.3.1. Kavramsal öğeler

4.5.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Bu başlığın altı doldurulmamıştır. Oyunun uzam ve zaman başlığından söz edilmemiş, yönetmen yorumundan eleştiriye geçilmiştir.

¹⁸⁴ http-11

¹⁸⁵ http-11

4.5.3.1.2. Olay örgüsü

Akmen olay öyküsüne değinmemiştir. Sahne üzerinde yönetmen yorumuna katılmadığı yerler hakkında eleştiri yapmıştır. Eleştiri yoğunluğu genellikle olay örgüsündeki ayrıntılar gözetilerek yapılmıştır. Örneğin;

Cem Emüler'in rejisine kötü diyemem, ama Nora eve yılbaşı çamını taşıyan bir kadınla geldiğinde, o soğuk havada cümle kapısını neden açık bırakıyor; Kristina'nın geldiği tabloda, Nora neden Helene'i çağırıyor da Kristina'nın valizini ve paltosunu götürüp kendisi salon kapısının dışına bırakıyor, anlayamadım. Posta kutusu da daha dolu olmalı öyle değil mi ama?¹⁸⁶.

4.5.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Üstün Akmen yazılarında, sahnelenen oyundaki önemli karakterleri oyuncuların kendi isimleri altında yazarak düşüncelerini belirtmektedir. Bu ayrım oyundaki ağırlıklarına göre ele alınıp eleştiriye dâhil edilmiştir. Karakterlerin onun içindeki dağılımlarına değinilmemiştir. Eleştirinin genel çerçevesi oyuncuların performanslarına dayanılarak yapılmaktadır. Bu inceleme yöntemi yapısalcı bir bakış yöntemi için sınırlı kalmaktadır.

Nora'da Özlem Başkaya'ya gelinceeee.

Nora rolünde izlediğim Özlem Başkaya'nın, yönetmene kendisini fiziksel olarak en yüksek derecede teslim etmiş olduğu anlaşılmakta. Özlem Başkaya, Nora'nın duygularını "psikolojik coşkularla" değil, somut ve olabildiğince net fiziksel aksiyonlarla aktarıyor.

Nora'nın fiziksel yaşamına ilişkin somut bir çizgi sağladığı için boşlukta salınmıyor, sallanmıyor, iyice belirginleştirdiği patika yol boyunca kendinden hayli emin, ilerliyor¹⁸⁷.

Akmen, somut öğeler başlığı altında ele alınan oyunculuk kavramı için icracıların performanslarına ilişkin cümleler kurmuştur. Yönetmen ve icracılar arasındaki bağlantının sağlam temeller üzerine inşaa edildiğinden söz etmektedir.

Temellendirdiği aksiyonlar, rolünü kurmasına yardımcı oluyor.

Rolünü fiziksel varlığında içtenlikle yaşarken, duygularını hiç mi hiç hareketsiz bırakmıyor. Özlem Başkaya Nora'da, (dilin doğasındaki vurgulara; bazı sözcük vurgularında ses kontrolüne; yapım ekleriyle sözcüğü genişlettikçe vurguyu son heceye kaydırmaya daha bir dikkat etmesi koşuluyla) eleştirmen amcasından beşibirlik gibi bir "aferin" hak ediyor¹⁸⁸.

¹⁸⁶http-17

¹⁸⁷http-17

¹⁸⁸http-17

4.5.3.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.5.3.2.1. Oyun metni

Yılmaz Öğüt'ün çevirisi

Tiyatro oyun metninin, diyaloglara dayanan bir yazın türü olduğu dikkate alınır ve de çeviri, dilin günlük konuşma diline, yani yaşanan dile uygunluğuyla değerlendirilirse T. Yılmaz Öğüt'ün (Ibsen-Toplu Oyunları 2/Mitos Boyut Yayınları, 2011) çevirisini alkışlamamız gerekiyor¹⁸⁹.

Bu yorum aslında sahne dili ve çeviri dili arasındaki ayrıma dayanmaktadır. Yapısalcı araştırma yönteminde nasıl ki söz ve dil birbirini tamamlıyorsa sahne uygulamasında da önemli bir yere sahiptir. Dil kavramı kültürle olan bağlantı açısından değerlidir. Eleştirmenlerin bu konuya oldukça hassas olması, eleştiri konularından birini oluşturmaktadır.

4.5.3.2.2. Oyuncular

Oyunculardan Damla Ardal, Helene olarak görevini “bihakkın” yapıyor. Emektar Dadı'da Birsell Aygün hayli zayıf kalmakta. Mehmet Avdan, kemik veremli bir hastayı hiç gözlemlememiş yani bana sorarsa (ki neden sorsun) role yeterince hazırlanmamış. Doktor Rank'ın omurgası, kalçası, dizleri, ayakları, kaburgaları, dirsekleri, elleri (maşallah) hastalıktan hiç etkilenmemiş. Melike Aslı Sinke, Kristina Linde'ye can verirken rolü ikinci perdede iyiden iyiye ezbere dayıyor¹⁹⁰.

Üstün Akmen oyunculuk üzerine olan görüşleri, oldukça net ve anlaşılır bir şekilde ifade edilmektedir. Bu tavır eleştirenin kendi seçimidir. Nasıl ki “1950-60 lı yıllarda yayınlanan eleştiriler tiyatronun görevini genelde toplumun sanat beğenisini yüceltmek olarak belirlemiş ve tiyatrodaki sanat estetiğine öncelik tanınmıştır (Gürün,2000,s.14)”. Üstün Akmen bir eleştirmen olarak görüşlerini belirterek, farkındalık yaratmak istemiştir.

Yeteneği belli bir oyuncu Melike Aslı Sinke, umarım ilerideki oyunlarda bu tutumunu düzeltecektir. Krogstad'da Gürol Tonbul karakterin içsel, ruhsal imgelerini hakkıyla veriyor. Yusuf Köksal, Torvald Helmer'in tutkularını değil, onun bileşimini oluşturan duygularını öne çıkarıyor, çok da iyi ediyor, ama kusuru Torvald'ın duygularına doğrudan, hiçbir hazırlık ya da destek olmadan ulaşmaya çalışmasında. Özdeşleşeceği karakterin dokusunun nahif maddesini kavraması ya da o dokuyu çabuk yakalamanın zorluğunun bilincinde olmasını diliyorum¹⁹¹.

¹⁸⁹http-17

¹⁹⁰http-17

¹⁹¹http-17

4.5.3.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Cüneyt Şekercioğlu'nun Tarantella koreografisi

Funda Çebi Bozdoğan, oyun için gayet zevkli giysiler tasarlamış, Nora'nın üç kostümü, hele hele Tarantella giysisi pek güzel. Torvald'ın ve Doktor Rank'ın gömlekleri ne derece dönemsel emin değilim, ama Funda Çebi mutlaka araştırmıştır deyip susmayı yeğliyorum. Müziklerin seçkisini kim yaptıysa, uygun olduğunu söylüyorum. Cüneyt Şekercioğlu'nun Tarantella Dansındaki koreografisiniyse, Nora'nın dönüşümünün bedensel “eğretilmesini” simgelemesi açısından fevkalade başarılı bulduğumu itiraf ediyorum. Şekercioğlu'nun Tarantella koreografisi, bilinçdışı akıldışı büyüsellekle buluşturan mistik bir simge. Şekercioğlu'nu yürekten kutluyorum¹⁹².

Üstün Akmen sahne tasarımı ve kostümler hakkında övgülerini dile getirmiştir.

4.5.3.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Seyirci oyun ilişkisi üzerine görüş bildirilmemiştir.

4.5.3.3. Değerlendirme

Oyunda genel bir değerlendirme yapılmış, sahne üzerindeki aksaklıklar sorgulanmış ama ayrıntılı bir görüş bildirilmemiştir.

4.5.4. Üstün Akmen eleştiri yazılarının genel değerlendirmesi

Üstün Akmen eleştiri yazılarını, samimi ve arkadaş havasında kaleme almış olduğu görülmektedir. Ayşegül Yükselin yapısalcı araştırma yöntemi için kurduğu cümle şöyledir: Yapısalcı çözümlemeye ilişkin kuramsal ve uygulama çalışmalarının sınırlılığı doğrudan uygulanabilecek bir örnek yöntemi benimsememizi sınırlı kılmıştır (Yüksel,1981,s.68).

Bu açıklama aynı zaman da göstermiştir ki eleştirme yöntemi ve yapısalcı araştırma yöntemi için kesin bir örnek olmamakla birlikte eleştirmen sahnelenen oyunu, kendine göre, belirlediği ana hatları ile ele almaktadır. Bazı eleştirmenler oyun seçiminden başlayarak konuya girmekte bazı eleştirmenler ise yönetmen tanımıyla yazılarına başlamaktadırlar. İşte bu görüş farklılığı da eleştiri yazılarında çeşitlilik yaratmaktadır. Üstün Akmen yapısalcı araştırma yöntemine yaklaşan bir eleştirmendir fakat tamamen bu görüşe girmemektedir. Sonuç olarak arkadaşça üslubu ile magazinsel yanı daha ağır basan bir yaklaşımla yazdığı görülmektedir. Bazı anlarda günlük dil kullanımına

¹⁹²http-17

başvurmaktadır. Bazı anlarda ise oyunla ilgili soruları cevaplamaktadır. Bu farklılık köklü yazarların inceleme yazısı kıvamında olan eleştiri yazılarından hem yöntem hemde dil kullanımı açısından oldukça ayrılır. Bu farklılık aynı zamanda da eleştiri yazılarındaki başlıklara da yansımaktadır. Başlıkların sınırlı tutulması, üzerinde eleştiri yapılan noktalara daha az değinilmesine sebep olmaktadır. Üstün Akmenin eleştiri yazılarına bakıldığında yapısal başlıklardan yararlandığı görülür fakat kapsamlı bir inceleme içermemektedir. Başlıklar kendi içinde eksik kalmaktadır. Eleştiri yazılarının zaman kullanımı açısından daha kısıtlı olması başlık kullanımlarını azalttığı görülmektedir. Bu verilere göre tam bir yapısal inceleme yöntemi ile yazıların ele alınmadığı gözlemlenilmektedir.

4.6. Hayati Asilyazıcı' nın Eleştiri Yazılarına Yapısalcı Bakış

Hayati Asilyazıcı, gazeteci, yazar ve eleştirmendir. Sanat alanında birçok çalışmalar yapmıştır. Dergilerde sanat eleştirmenliği ve yazarlık yapmıştır.

1931 senesinde Artvin'de doğdu Hukuk Fakültesinde eğitim gördü. Eğitimini tamamlayamadı ve çalışma hayatına atıldı. 1954 senesinde sonra Kim, Hür Vatan, Hareket, Yeditepe, Orkestra, Oyun, May, Tiyatro 70, Yazko Somut gibi pek çok dergi ve gazetede yazı işleri müdürlüğü görevlerinde bulundu. Yine aynı gazetelerde yazı ve eleştirileri yayımlandı. Yön, Yeditepe, Orkestra, Oyun, May, Tiyatro 70, Yeni Ortam ve Vatan gibi dergi ve gazetelede yazılar kaleme aldı. Dünya, Akşam ve Yeni Ortam gazetelerinin sanat sayfalarını yönetti.

1970 senesinde SinanYayınevini kurdu. Şehir Tiyatroları Genel Yönetmenliği ve Somut Gazetesi yazı işleri müdürlüğü yaptı. Sanat galerisi yöneticiliği yaptı. 1978-80 arasında İstanbul Büyükşehir Belediyesi kültür ve sanat danışmanlığı ve şehir tiyatroları genel yönetmenliği görevlerinde bulundu. Türk Haber Ajansı'nın sanat servisini yönetti. 1982 yılında Yazko Somut gazetesinin yazı işleri müdürlüğünü yaptı.

Polonya tiyatrosu üzerine yaptığı çalışmalardan dolayı 1974 yılında Polonya Kültür Bakanlığı'ndan ödül aldı. Tiyatro Eleştirmenleri Birliği'nin kuruluşuna katıldı ve kurumun yönetim kurulunda görev aldı. Ayrıca UNESCO bünyesinde yer alan Tiyatro Eleştirmenleri Birliğinin üyesidir¹⁹³.

4.6.1. Yanık oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazar Wajdi Mouawad, Çevirmen Mehmet Cem Emüler,
Rejisör Mehmet Cem Emüler, Rejisör Yardımcısı Tansel Öngel, Dekor Tasarımı Ali Cem Koroğlu, Kostüm Tasarımı Gülhan Özer Kırçova, Işık Tasarımı Akın Yılmaz, Dramaturg

¹⁹³http-18

Feramuz Egemez Arslan, Müzik Koray Kahraman, Oyuncular Atilla Can Çelebi, Fatih Sarı Fatma Öney, Gökçe Erinc, Iraz Yöntem, Mevlüde Emel Göksu Keleş Atasoy, Murat Karasu, Tansel Öngel, Veda Yurtsever İpek, Veli İzzi, Sahne Amiri Oktay Uçar, Kondüvit Erhan Kösüre, Işık Kumanda Seda Özyurt, Dekor Sorumlusu Ali Osman Çalışkan, Peruka Hayati Turan, Aksesuar Sorumlusu Kürşat Çelik, Bay Terzi Yakup Köşüm, Bayan Bayan Terzi Zeliha Özdoğan¹⁹⁴.

Oyun 2011-2012 sezonun da İstanbul Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir. Rejisorlüğünü Mehmet Cem Emüler yapmıştır. Oyunun eleştirisi yazısı Aydınlık.com sitesinde 8.11.2011 tarihinde yayımlanmıştır. İlk sorumuz kavramsal öğelerin maddelerinden olan dramatik uzam ve zaman başlığıdır.

4.6.1.1. Kavramsal öğeler

4.6.1.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Asılyazıcı, oyunun uzamından kapalı olarak bahseder. Oyunun göç meselesini ele aldığını söylemektedir.

4.6.1.1.2. Olay örgüsü

Olay örgüsünden söz etmemiştir. Asılyazıcı eleştirisini daha geniş bir çerçeve ile ele alarak yönetmen başarısını da yorumuna eklemiştir. Olay örgüsünü başlık başlık ele alıp değerlendirme yapmamıştır ama yönetmen ve oyun bütünlüğüne dikkat çekmektedir.

4.6.1.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Bu başlık ele alınmamıştır. Yorum oyunun geneli üzerinden ifade edilmektedir.

Hayati Asılyazıcı eleştirisi yazısında oyunun konusuna değinmemiş sadece oyun seyrinin yönetmenin göç eden ailesini hatırlattığını söyleyerek oyunda ele alınan konu ile ilgili düşüncelerini belirtmiştir. Bu görüş:

Wajdi Mouawad'ın Yanık oyununu izlerken düşüncemi hep geriye atıyordum. Yazarın Lübnan'dan göç eden ailesini düşünüyor ve onlarla birlikte soluğu Canada'da alıyordum. Lübnan bize yakın bir komşuydu. Ortadoğu barut fıçısı gibiydi. Göçün izleniminde Mouawad Ailesi'nin serüvenini anımsamamak olası değildi. Bugün Ortadoğu'ya baktığımız zaman Mouawad Ailesi'nin göçünden bu yana değişen nedir? Bana göre ABD destekli bir İsrail görüyoruz. İsrail, ABD'nin Ortadoğu karakoludur ve İsrail'in Filistinlilere megalimi ve hiç

¹⁹⁴http-11

eksilmeyen zulmü; Hitler'in Yahudilere yaptığını andırıyor. 2. Dünya Savaşı'nın mazlum toplumu Yahudiler, şimdi zalim olma yöntemini uyguluyorlar!¹⁹⁵.

Hayatı Asılı yazıcının bu düşüncesi yapısalcı araştırma yönteminin dışında kalan bir yorumdur çünkü oyunun yapısına dair bir söylem barındırmamakla beraber, oyunun tarihsel bağlamı ile ilgili bir görüş barındırır bu art zamanlı bir incelemedir oysa üzerinde durulması gereken yapı bakımından bir incelemenin ayrıntılarıdır. Hayatı Asıl yazıcı daha çok oyunun politik boyutuna ilişkin bir açıklama yaparak düşüncesini aktarmaktadır. Bu yorum oyunun tarihsel bağlantısı ile ilgilidir. Her ne kadar eşsüremlî inceleme art süremlî bir incelemeyi dışlamamaktadır ama yapıya dair yorum yapısal araştırma için önemli bir yerde durmaktadır.

4.6.1.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.6.1.2.1. Oyun metni

“Yanık oyununda biraz da olsa sinema dili var. Çağdaş tiyatro anlamındaki çağcıl yöntem bu oyunun genelini kapsamaktadır”¹⁹⁶.

Oyunun dil kullanımı adına yapılan bu eleştiri, dil kullanımı bütünlüğüne dair bir eleştiridir. Tiyatro diline uygun olmadığı ifade edilmektedir. Dil kullanımının oyunla olan bağlantısı üzerinde durulmaktadır.

4.6.1.2.2. Oyuncular

Yönetmen Cem Emüler bu yinlemeleri süzgeçten geçirebilseydi oyun olağan başarısının üstüne çıkardı. Oyunculuk da aynı düzeydeydi¹⁹⁷.

Oyunculuk aynı düzeydeydi cümlesi içerik bakımından çok net açıklanmamıştır. Aynı düzeyin neye ve kime göre aynı olduğu düşüncesinin altı doldurulmamıştır.

Performanslar hakkında çok fazla yorum yapılmamıştır.

Her karakter özenli biçimde yorumlanıyor. Bir örnek vermek istiyorum. Yönetmenin uyguladığı “Nevval” rolünü 3 ayrı oyuncu canlandırıyor. Nevval'in 20 yaşını Iraz Yöntem, 40 yaşını Fatma Öney ve 60 yaşını Emel Göksu Keleş başarıyla canlandırıyor. 3 değişik karakter çözümü ve çizimi oyuna renk katıyor¹⁹⁸.

Karakter çözümlemesinden söz edilmiş ama cümleinin açılımı yapılmamıştır.

¹⁹⁵ https -19

¹⁹⁶https-19

¹⁹⁷http-19

¹⁹⁸https-19

4.6.1.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

“Yanık oyununun sahne tasarımı Ali Cem Köroğlu, giysi tasarımı Gülhan Kırçova, ışık düzeni de Akın Yılmaz’a ait. Bu üçlü, oyuna yeterli katkı sağlıyorlar”¹⁹⁹.

Sahne tasarımı hakkında, sahne oyun bağlantısı üzerinden incelenmemiş, teknik kadronun isimleri verilmiştir.

4.6.1.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

“İyi çalışılmış, başarıyla yorumlanmış, soluklu bir görüntüyle ilgimi odaklama olanağını buldum”²⁰⁰.

Hayati Asilyazıcı seyirci oyun ilişkisine de değinmemiş, oyunu beğendiğini ifade etmiştir. Oyunun sahneleme tekniği ya da seyirci görüşüne değinmemiştir.

4.6.1.3. Değerlendirme

Yanık oyunun eleştiri yazısı incelendiğinde yapısalıcı başlıkların altının doldurulmadığı gözlemlenmiştir. Yazının eleştirel kısmı daha sınırlı tutulmuştur.

4.6.2. Fehim Paşa Konağı oyununun yapısalıcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazan Turgut Özakman, Yönetmen Kemal Kocatürk, Müzik Selim Atakan, Dramaturg Hilmi Zafer Şahin, Sahne Tasarımı Sırrı Toprak tepe, Kostüm Tasarımı Almıla Altınsoy Işık Tasarımı Murat İşçi, Müzik Direktörü Murat İşçi, Yardımcı Yönetmen Eftal Gülbudak, Yönetmen Yardımcıları Ayhan Şener, Pınar Demiral, Gülsün Odabaş, Oyuncular Ali Karagöz, Bahtiyar Engin, Cihan Kurtaran, Çağatay Palabıyık, Gülsün Odabaş, Hamit Erentürk, Murat Ozan, Murat Üzen, Nazan Yatgın Palabıyık, Nevzat Çankara, Orhan Hızlı. Pelin Budak, Pınar Demiral, Selçuk Soğukçay, Serkan Bacak, Volkan Ayhan, Zeynep Ceren Gedik Ali²⁰¹.

24.1.2018 yılında Harbiye Muhsin Ertuğrul sahnesinde, Kemal Kocatürk tarafından sahnelenmiştir.

¹⁹⁹<https-19>

²⁰⁰ <https-19>

²⁰¹<https-20>

4.6.2.1. Kavramsal ögeler

4.6.2.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Bu başlık ele alınmamıştır. Oyunun bütünlüğü üzerinden yorum yapılmıştır.

4.6.2.1.2. Olay örgüsü

Olay örgüsü ele alınmamıştır. Oyuna adını veren konak tarihinin geçmişinden söz edilmektedir. Bu art zamanlı bir incelemedir. Eş süremlili bir inceleme içermemektedir.

4.6.2.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Yazının eleştirisi mantığında ele alınmadığı görülmektedir. Genel olarak tarihsel bilgilendirme ve yazarın diğer yapıtları hakkında bilgi paylaşıldığı görülmektedir.

4.6.2.2. Somut olarak gözlemlenebilen ögeler

4.6.2.2.1. Oyun metni

Açık biçim tiyatro örneğinden ve geleneksel tiyatro anlayışından yararlanarak sahneye koymuş ve anlatmaya çalıştığı başarıyı ekip çalışması olarak sağlamıştır. Kolektif başarı Kocatürk'ün sahneye koyduğu yorumla ve bütün oyuncularla gerçekleşiyor²⁰².

Oyun metni için ayrıntılı bir inceleme yapılmamıştır. Oyunun başarısı için ekip çalışmasının doğru kurulduğu ifade edilmektedir.

4.6.2.2.2. Oyuncular

Kolektif başarı Kocatürk'ün sahneye koyduğu yorumla ve bütün oyuncularla gerçekleşiyor²⁰³.

Oyuncular hakkında ayrıntılı bir görüş bildirmemiştir. Oyunun bütünlüğünün doğru bir yorumla sahnelendiği görüşü hâkimdir.

²⁰²<https-21>

²⁰³<https-21>

4.6.2.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Sahne tasarımı ile Sırrı Topraktepe, giysileri ile Almıla Altunsoy ve Hüseyin Tuncel'in müzik grubunun katkılarını beğenerek izledim ve dinledim²⁰⁴.

Yazıcı beğenisini dile getirmektedir.

4.6.2.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Görülmesi gereken bir oyun²⁰⁵.

Eleştirmenin görüşü, oyunun seyredilmesi yönünde bir tavsiye ile sonlandırılmıştır. Bu kısa ve öz olan yorumda oyunun, eleştirmen tarafından beğenildiği görülmektedir.

4.6.2.3. Değerlendirme

Hayati Asilyazıcının Bu yazısında konak tarihinden, Osmanlı dönemindeki işlevinden, yazarın kazandığı ödüllerden, dönemin Osmanlı politikasından söz ederek bitirmiştir.

Konak geleneğimizin tarihsel geçmişi vardır. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun padişahları konak geleneğini sadrazam, vezir ve paşaları ile sürdürmüşlerdir. Mimar Sinan'ın Osmanlı mimarisinin yaratılışında başlıca ağırlık merkezi olarak görüldüğünü biliyoruz. Mimar Sinan'la başlayıp onun yetiştirdiği kalfaların İstanbul'un mimari dokusunu bozmadan tarihsel konakların yapımı giderek önem kazanmıştı. Bugünkü İstanbul Osmanlı meraklılarına karşı mimari açıdan bir metropol özelliklerini koruyamaz hale gelmiştir. İşte en son örnek Atatürk Orman Çiftliği'ne kondurulan görgüsüzlük örneği bir Kaç-Ak Konak! Bunları Turgut Özakman'ın (1 Eylül 1930-28 Eylül 2013) doruk oyunlarından biri olan Fehim Paşa Konağı adlı oyunun eleştirisini yaparken anımsadım²⁰⁶.

Oyuna ismini veren bir yapının tarihsel araştırılmasından söz edilmektedir. Yapısalcılık araştırma yönteminin başlıkları oyunun çok katmanlı yapısını çözümlemek için vardır. Parça bütün ilişkisinin birbirleri ile olan bağlantısı incelenmiştir ama yapısal bir araştırma içermemektedir.

4.6.3. Bir Şehnaz Oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yönetmen: T.Murat Demirbaş, Onur Çelikkol, Kenan Gürsoy, Osman Çakmak, İsa Küçük, Mustafa Kırca, Bülent Reisoğlu, Erdinç Şentürk ve Hüseyin Akdal, Ali

²⁰⁴<https-21>

²⁰⁵<https-21>

²⁰⁶<http-21>

Kemal Tandoğan, Murat Saylan, Ramazan ile Murtaza'ya Soner Şensoy Hikmet Altan, Hakan Altan, Bülent Öztürk, Rıfat Çol, Cemil Gündüz²⁰⁷.

Oyun eleştiri yazısı aydınlık.com sitesinde. 1.2.2014 tarihinde yayımlanmıştır.

4.6.3.1. Kavramsal öğeler

4.6.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Asılyazıcı, oyunun dramatik uzam ve zamanı hakkında bilgi vermemektedir. Oyun yazarını art süremli bir görüşle ele aldığı görülmektedir. Yazarın tarih boyunca ele aldığı sorunlar ifade edilmektedir.

Turgut Özakman, hemen her toplumsal konumuzla ilgili oyunlar yazmış, ayrıca tarihe ışık tutan çalışmalarıyla tiyatromuzun zenginleşmesine katkıda bulunmuştur²⁰⁸.

4.6.3.1.2. Olay örgüsü

Oyunun dokusunu bozmadan başarılı bir yorum ortaya koyuyor²⁰⁹.

Asılyazıcı yönetmenin oyuncu seçimi üzerine görüş bildirmektedir. Olay örgüsü başlığı için görüş bildirmemiştir.

“Seyirlik oyununun esintilerini taşıyan ama 1914 yılına gönderme yapılan “Bir Şehnaz Oyun” müzikali, yazarın tarihimize koştur olarak yazılan özgü oyunlarının dizisinin seçkin bir örneğidir”.²¹⁰

Bu yorumda art süremli bir bakış içermektedir. Oyunun tarihsel yanına vurgu yapılmaktadır.

4.6.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Asılyazıcı, oyundaki kişiler üzerinden görüş bildirmiştir, oyuncuların sadece oyuna olan etkilerini, oyunculukları üzerinden genel bir bilgi ile oyun ve oyuncu arasındaki dengenin sağlandığına dair düşüncesini bildirmektedir. Eleştirmen eleştirisini genel bir anlatımla sonlandırmaktadır. Yapısal bir araştırmadan söz edebilmek için ayrıntılı bir çözümleme gerekmektedir. Yapılan bu yorum eşsüremli bir inceleme içermemektedir.

²⁰⁷<https-22>

²⁰⁸<https-23>

²⁰⁹<https-23>

²¹⁰<https-23>

4.6.3.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.6.3.2.1. Oyun metni

Bu dört başlığın altı doldurulmamıştır. Hayati Asilyazıcı eleştirilerinde daha çok yazarın eseri ve dönemine yönelik düşüncelerini belirtmesi dikkat çekmektedir. Genel olarak oyunun bütünlüğü göz önüne alınarak yorum yapılmıştır fakat oyunun tarihle olan bağlantısı üzerinde daha fazla durulmuştur.

4.6.3.2.2. Oyuncular

Şehnaz” rolünde Aslı Selin Öztürk Şen, “Müştak” rolünde Cemil Gündüz, “İt Hurşit” de Bülent Reisoğlu ve “Recep” rolündeki A. Rıfat Çol’un katkıları büyüktü²¹¹.

Asilyazıcı oyuncuların sahne üzerindeki performanslarının ayrıntılarına girmemiş, genel bir ifade ile oyuna olan katkılarından kısaca söz etmiştir.

Bir Şehnaz Oyun’unda şarkı, dans ve müzik eşliğinde oyuncuların kolektif başarısı vardı²¹².

Oyunu genel bir bütünlük sağladığını, ayrıntıya girmeden okuyucu ile paylaşmıştır.

4.6.3.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

“Müzik, dans, oyun ve oyunculuk “Bir Şehnaz Oyun”un görselliğine ve işitselliğine de artı değer katıyor. Dekor tasarımında Emre Satı ve kostüm tasarımında Ceren Kahraman’ın çalışmaları övgüye değer²¹³.

Asilyazıcı sadece teknik ekip hakkında kısa ve öz cümlelerle sahne üzerindeki çalışmalarından söz etmiştir. Asilyazıcının oyuna dair eleştirisi bulunmamaktadır.

4.6.3.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Oyunun sonunda 10. Yıl Marşı’nın müzikale katkı sağlaması büyük bir izleyici coşkısına neden oldu²¹⁴.

Asilyazıcı, seyirci tepkisinden kısa bir şekilde söz etmiştir. Oyunun genelinde seyircinin tepkilerine çok değinmemiştir. Seyirci oyun bağlantısı aslında eleştiri yazıları için önemli bir başlıktır fakat yazıların birçoğunda bu başlık çok fazla ele alınmamıştır.

²¹¹http-23

²¹²https-23

²¹³https-23

²¹⁴https-23

4.6.3.3. Değerlendirme

Yapıya dair çözümleme barındırmamaktadır. Eleştiri yazılarının giderek azaldığı ve yorumların birer cümleye sığdırıldığı gözlemlenilmektedir. Başlıkların sınırlı tutulması yapılan eleştirinin de daralması anlamına gelmektedir. Eleştiriler daha kısıtlı süre ise sınırlı tutulmaktadır.

4.6.4. Hayati Asilyazıcı'nın eleştiri yazılarından elde edilen genel sonuç

Asilyazıcı bir tiyatro eleştirmeni olarak, yazılarda tarih bilgisini, ağırlıklı olarak ele almaktadır. Asilyazıcının, eleştiri yazılarında yapı kavramı ayrıntısına girilmemiştir. Eleştirmen kendi başlıklarına göre değerlendirme yapmakta özgürdür fakat Hayati Asilyazıcı'nın eleştiri yöntemi yapısalcı araştırma yöntemi başlıklarını içermemektedir. Gazeteci kişiliği yazılarında oldukça ön planda yer almaktadır. Eleştirmen olarak tarihsel bilgi paylaşımı, eleştirmenin seçimidir. Asilyazıcı, kendisini tanımlarken, her zaman kendi düşünceleri doğrultusunda herhangi bir müdahalede bulunulmadan yazılarını ifade ettiğini belirtmektedir. Yazılarında yapısalcı bir inceleme yapılmadığı görülmektedir. Bilgi paylaşımı ve görüş bildirme kısmı genel bir çerçeve etrafında ele alınmaktadır. Belli başlıklara değinilmiştir ama yapısalcı araştırma yöntemi için yeterli bir inceleme içermemektedir. Genel olarak yazılar art süremlili bir inceleme ile ele alınmıştır.

4.7. Yaşam Kaya Oyun Eleştiri Yazılarına Yapısalcı Bakış

2002 senesinde Ankara Edebiyatçılar Derneğine üye oldu. O dönem Ankara Değirmen dergisinde şiirlerini yayınlattı. 2003 yılının Mayıs ayında Varlık dergisinde şiirleri ile ilgili eleştiri yazıları yayımlandı. 2004 senesinde Londra 'da belirli bir süre yaşadı. İstanbul'a döndüğü zaman psikoloji bölümünde eğitim aldığı için özel kurumlarda aile danışmanlığı ve kişisel danışmanlıklar görevlerinde bulundu. Aynı yıl www.tiyatronline.com adlı internet tiyatro yayınına editörlük yapmaya başladı...Tiyatro Eleştirmeni olarak ilk kez 1999 yılında Türkiye'nin ilk internet tiyatro yayını olan www.tiyatronline.com' da yazmaya başladı²¹⁵.

Yaşam Kaya tiyatro dünyasında tanınan yeni nesil eleştirmenlerden sayılmaktadır. Şimdiye kadar yazdığı ve internet sitelerinde yayınlanan birçok eleştiri yazısı vardır.

4.7.1. Ağaçlar Ayakta Ölür oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazan: Alejandro Casona, Türkçesi: Nedim Saban, Yöneten: Nedim Saban, Dekor Tasarımı: Cihan Aşar, Dekor Tasarımı: Cihan Aşar, Kostüm Tasarım: Sadık

²¹⁵http-24

Kızılağaç, Işık Tasarım: İsmail Sağır, Oyuncular: Nevra Serezli, Erhan Yazıcıoğlu, Burcu Kaz bek, Arif Güney, Oral Özer, Burcu Aslan, Mahir Akgün doğdu, Yapım Sorumlusu Birnil Sarıkaş, Yönetmen Yardımcıları Yusuf Kerem Orak, Deniz Karabaş²¹⁶.

Oyun 3.1.2019 tarihinde Tiyatro Kare tarafından oynanmıştır. Rejisörlüğünü Nedim Saban yapmıştır. Eleştiri yazısı Tiyatronline sitesinde 12.2.2020’de yayımlanmıştır. Yaşam Kaya yeni nesil eleştirmenler arasında sayılabilir. Yaşam Kaya’nın yapısalcılık açısından incelenecek olan yazılarındaki hem eleştirel bakış açısını hem de yapısalcılık anlamında incelemeye çalışılmıştır.

4.7.1.1. Kavramsal öğeler

4.7.1.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Bu başlık hakkında herhangi bir görüş bildirilmemiştir. Oyuna genel bir bakış söz konusudur.

4.7.1.1.2. Olay örgüsü

Türkiye’ nin 1970’li yıllarında geçiyor. Kızını ve damadını bir uçak kazasında kaybetmiş olan bir babaanne, çocuğundan tek hatıra olan torununun da evi terk etmesiyle adeta yıkılmış, yaşamla olan bağını koparmıştır. Bu duruma üzülen yaşlı eş, kadının acısını hafifletmek için sanki kadının torunu yazıyor gibi eve onlarca umut dolu mektuplar yollar. Hakan adındaki torununun Amerika’da mimarlık okuduğunu, hatta genç bir hanımla evlilik yaptığını bilmektedir. Bir gün Hakan’ın çıkageleceğini yazan yaşlı adam, bunu gerçek kılmak için sadece çocukların umutlarını gerçeğe dönüştüren bir derneğe müracaat yapar. Dernek yöneticisinden Hakan’ın yerine geçip rol yapmasını, o anda derneğe kendi sorununu anlatmak için gelen genç bayana ise torununun eşi olmasını rica eder. Adamın düştüğü çaresizliğe üzülen dernek başkanı Asım bu teklifi kabul edip yaşlı kadının belki de son arzusunu yerine getirmek için harekete geçer²¹⁷.

Oyunun konusu net olarak ifade edilmektedir.

4.7.1.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Asılyazıcı metin üzerinden dramatik kişiler hakkında yorum yapmamıştır. Karakterlerin, oyundaki yerlerine değinmemiştir, sadece babaannene rolü üzerinden bir yorum yapmaktadır. Babanne rolünü oynayan Nevra Serezli’nin oyunculuğunun ne kadar

²¹⁶http-25

²¹⁷http-26

başarılı olduğunu ifade etmektedir. Üstü kapalı bir şekilde oyundaki önemli rolün altını çizmektedir. Bu yorum yapısalcı araştırma için sınırlı çözümlerdir.

4.7.1.2. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.7.1.2.1. Oyun metni

Oyun metnine de değinilmemiş oyunun konusu anlatılmıştır.

4.7.1.2.2. Oyuncular

Yaşlı babaanne rolünde karşımıza çıkan Nevra Serezli için bir eleştirmen olarak şunu açıkça söyleyebilirim ki bu sezonun en iyi kadın oyuncusu tiyatro sahnesinde adeta devleşmiş. Ustalık insan psikolojisini çözümlenmekte yatar, karakteri çözümlerken o anın hissettirdiğini birebir yaşayabilmektir usta olmak. Sahnelerin primadonnası Nevra Serezli bu söylediklerimi birebir gerçekleştiriyor. Özellikle bir son sahne var ki sanırım o sahneyi izleyip de duygulanmamak elde değil. İnsanı bir filmi izler gibi sahneye bağlı tutan Nevra Serezli, Ağaçlar Ayakta Ölür oyununun mihenk taşı olmayı ustalıkla başarmış²¹⁸.

Bu yorum oyundaki babaanne karakterini anlatmaktan çok sahne üzerindeki performansını anlatmaya yöneliktir. Eleştiri içermemektedir. Oyun ve oyuncu arasındaki bağlantı üzerinden çok, oyuncunun kişisel performans özellikleri üzerinde durulduğu görülmektedir.

Nuri Gökaşan, eşinin çaresizlik ve umutsuzluk içinde ölüme sürüklenmemesi için çaba gösteren büyükbaba rolünde çok iyi iş çıkarıyor. Zaten oyun bu iki usta ismin ellerinde yükseliyor. Burcu Kazbek ve Arif Güney ikilisinin komediye katkısı muazzam. Hakan olmak için çırpınan Asım'ın tüm iyi yanını sergileyen Güney ile sevgi dolu bir yalandan gerçek aşka uzanan kadının saflığında Kazbek çok iyi iş çıkarmış. Oral Özer ise gerçek torunun kötü ruhunu, yani ortada dolaşan Hakan'ın gerçek yüzünü yerinde tepkilerle oynuyor²¹⁹.

4.7.1.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Cihan Aşar'ın dekorda yarattığı muazzam gerçeklik ve Sadık Kızılağaç'ın dönemsel kostümleri oyunun Türkiye şartlarına göre şekillenmesine büyük destek sağlamış. Devlet Tiyatrosunda dahi son dönemde böylesi gerçekçi dekoru ve kostümü görmek mümkün değilken, Tiyatro Karenin bu çalışması hepimizin içine teatral umut aşıyor. Nedim Saban yine yapmış yapacağını; eşine az rastlanır özveriyle ülke tiyatrosuna farklı, renkli, sevgi dolu,

²¹⁸http-26

²¹⁹http-26

insanın kalbine mutluluk aşılayan muhteşem bir prodüksiyon sunmuş. Ah Nedim Saban, nasıl derler hani, zeki adamsın vesselam²²⁰.

Sahne tasarımı hakkında değil, özel tiyatro ve devlet tiyatrosu arasındaki farka değinilmiş, eleştirisi yapılan konu ise özel tiyatronun devlet tiyatrolarına göre daha ayrıntılı bir dekorun yaratılmasında ki özene değinilmiştir. Bu bir eleştiridir fakat oyunun yapısı dışında kalan ve oyunla bağlantı barındırmayan bir eleştiri olarak karşımıza çıkmaktadır. Eleştirinin sonunda ise oyun ve sahne tasarımının birbirlerini tamamladığını ifade eder. Yaşam Kaya sahne görselliğinin gerçekçi bir dekor olduğunu ifadelerine eklemektedir.

4.7.1.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Seyirci oyun ilişkisine değinilmemiştir. Salondaki seyircinin oyuna olan tepkisi için herhangi bir görüş bildirmemiştir.

4.7.1.3. Değerlendirme

Yaşam Kayanın eleştiri yazısı sınırlı başlıklar dâhilinde ele alınmış güncel bir eleştiri yazısıdır. Dil kullarındaki samimi hava ve düşüncenin belirtilmesindeki yorum farkı, köklü yazarlara göre farklılık içermektedir. Oyunun yapısına dair bir inceleme yapılmamıştır. Oyunun künyesinin paylaşıldığı bir bilgilendirme yazısıdır. Eleştiri düzeyi oyunculukların övülmesi ve kurumsal yönden ele alınan tiyatroların sahne üzerindeki performanslarına değinilmiştir. Oyunun bir bütün olarak ele alındığı düşünülürse oyunun diğer başlıkların ele alınmadığı görülmektedir. Oyunun eleştirisi, oyunun bütünlüğü göz önüne alınarak yapılmaktadır.

4.7.2. Nehrın solgun yüzü oyununun yapısalıcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazar Nick Stafford, Çevirmen Ahmet Niyazi Levendoğlu, Rejisör Ahmet Niyazi Levendoğlu, Rejisör Yardımcısı Gürcan Salihoğlu, Rejisör Yardımcısı Levent Öktem, Rejisör Yardımcısı Namık Alpay, Rejisör Yardımcısı Selda Özler Taşdemir, Dekor Tasarım Ayşe Şirin Dağtekin Yenen, Kostüm Tasarım Ayşe Şirin Dağtekin Yenen, Işık Tasarım Yakup Çartık, Müzik Bruce Springsteen, Müzik Eren Leventoğlu, Oyuncular Duygu Üzüm Arat, Gürcan Salihoğlu, Levent Öktem, Serhan Süssler, Sahne Amiri Savaş Aykılıç, Kondüvit Merve Akgöl, Işık Kumanda Tamer Şalcı, Erkek Terzi Kadir Metin, Dekor Sorumlusu

²²⁰http-26

Mehmet Kalaycı, Aksesuar Sorumlusu, Taner Şavşat, Sinevizyon Tolga Korucuoğlu, Perukacı Yavuz Dura, Kadın Terzi Yelda Telli²²¹.

Oyun Devlet Tiyatrolarında 2017-2018 sezonunda oynanmıştır. Rejisörlüğünü Ahmet Niyazi Levendoğlu yapmıştır. Oyunun eleştiri yazısı tiyatroomline.com sitesinde 27.02.2018 tarihinde yayımlanmıştır.

4.7.2.1. Kavramsal öğeler

3.7.2.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Oyunun dramatik uzamı ve zamanı hakkında bilgi verilmemiştir. Sadece oyunun konusu hakkında okuyucuya bilgi verilmektedir.

4.7.2.1.2. Olay örgüsü

Konu, Londra'da Kevin, David ve Fay üçlüsünün arasında yol alıyor. David, bir nehir kenarında öldürülen / ölü bulunan Katherine Desouza'nun babasıdır. Kevin ise bu kızın ve 5 masum insanın öldürülmesinden suçlanarak cezaevinde yatmaktadır. Fay, Kevin'in sevgilisi olarak işlenilen cinayetlerin Kevin tarafından yapıldığına sonuna dek inanmamaktadır. David, kızının öldürülmesine duyduğu acıyla beraber Kevin'in sevgilisi Fay'ın peşine düşer. Onu izler ve attığı her adımı kontrol eder. David ile Fay'ın yakınlaşmaları, Kevin'in ısrarla reddettiği cinayetleri başka taraflara doğru çekecektir. Fay'ın sevgilisine duyduğu güven günden güne yok olmaya doğru kayacaktır²²².

Yaşam Kaya olay örgüsünü net bir şekilde anlatmıştır. Eleştiri yazılarında genellikle olay örgüsü net bir şekilde ifade edilmektedir. Bu anlatım şekli hem yapısalcı araştırma hem de eleştiri yazıları içinde yer alan ana başlıklardan birini oluşturmaktadır.

4.7.2.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Karakterlerden, oyunun konusu içinde söz edilmektedir ama ayrıntılı bir inceleme yapılmamıştır. Oyun içinde karakterlerin birbirleri ile olan bağlantıları ya da karakter analizlerine hiç değinilmediği görülmektedir. Bu durumda yapısalcı bir çözümleme içermemektedir.

²²¹http-11

²²²http-27

4.7.2.2. Soyut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.7.2.2.1. Oyun metni

Anlatı tekniklerinin kullanıldığı eserde, kurgunun Agatha Christian romanlarındaki polisiye tarzda ilerlemesi de izleyicinin oyun boyunca konuya bağlı kalmasını sağlamış. Adım adım ilerleyen öykünün her karesi ve diyalogu insanların kafalarında soru işaretleri bırakıyor. Yalnızlık, açlık, korku ve içe dönük bireylerin egemen olduğu toplum zinciri sunumu Stafford'un batı toplumuna yönelik önemli saptamalarını oluşturuyor²²³.

Yaşam Kaya oyun eleştirisini metin içeriği üzerinden dile getirmiştir. Metnin ilerleyişindeki kurgusal yapıya dikkat çekmektedir.

Oyunun dramatik yapısında yatan 'suç' olgusunun teşhiri, insanları konuya bağlama açısından mühim yerde duruyor. Kevin'in insanın akıl sınırlarını zorlayan bir cinayet zinciriyle suçlanması, Fay'ın sevgisel dürtülerle beraber bu cinayetlere karşı kayıtsız kalışı, bir babanın kanunun yapamadığı bir durumu açığa çıkarmak için çırpınışları oyunun ana unsurlarını oluşturuyor. Nick Stafford'un 2006 yılında kaleme aldığı oyun, insanların ilişki yapılarına da sistemli eleştiriler sunuyor²²⁴.

Metinsel kurguda seyirciyi ayakta tutan merak olgusunun nasıl oluşturulduğuna dair görüşlerini bildirmektedir. Bu görüşte suç-cinayet, kayıtsızlık- çaba sarfetme gibi zıt durumların oyunda ana unsurları oluşturduğundan söz etmektedir. Bu yapının çözümlenmesine dair bir görüşür.

4.7.2.2.2. Oyuncular

Duygu Üzüm Arat aşk, inanç ve sorgu kısımlarına netlik kazandırıyor. Geçmişteki oyunda bu rolü Ayça Bingöl canlandırmıştı. Arat'ın performansı Bingöl'ün performansı ile eş değer²²⁵.

Yaşam Kaya, sahne üzerindeki performanslar üzerinden görüşlerini dile getirmiştir. Kaya bir önceki sene seyrettiği oyundaki performans ile yeni seyrettiği oyundaki performansları karşılaştırmıştır. Oyundaki karakter ve oyuncu arasındaki bağlantıya yönelik bir eleştiridir. Bu görüş yapısal bir eleştiri içermemektedir. Bu görüş eleştirilenliğe dair bir yorum içermektedir.

David'de ise oyunu bizlere anlatan ve sahnedeki olayları tekrar tekrar yaşayan Levent Öktem izleyeni kanunların çaresizliği hakkında sorgulama temeline oturtuyor. Canlandığı

²²³http-27

²²⁴http-27

²²⁵http-27

karakterin çaresizliğini mantık süzgecinden mi değerlendirmeliyiz yoksa duygusal nefretle mi karşımızdaki adama yaklaşmalıyız? Tüm bu soruların cevabını Öktem'le beraber alıyoruz. Gürcan Salıhoğlu da gardiyan rolünde ekibin başarısını katlamış. Nehrin Solgun Yüzü, kanunların içindeki açmazlarla birlikte cezai yaptırımların ne derece sonuca ulaştığını anlatmasıyla dikkatleri üzerine çekiyor. Yaşantının nerede geçtiği çok da önemli değil. Kişilerin canını yakan her olay insanların gözünde büyük bir suçtur. Peki, suçlu için durum nedir? Oyunda suçlunun da yaşam hakkını kullanarak birtakım izi belli olmayan cinayetlere soyunabileceği vurgusu, o kişinin penceresinden de haklı sebepleri ortaya çıkarıyor. Oyun, Ahmed Levendoğlu'nun muhteşem rejisi ile sahnelerimizde oynamaya devam ediyor²²⁶.

4.7.2.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Sahne tasarımı hakkında görüş bildirilmemiştir.

4.7.2.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Ahmet Levendoğlu ise yazarın anlattığı sistematiği psikolojik gerilimle beraber vererek seyirciyi oturduğu koltuğa çiviliyor²²⁷.

Yaşam Kaya kısa bir yorumla başlığın altını doldurmaktadır. Oyun ve seyirci arasında kurulan bağlantıyı beğendiğini ifade eder.

4.7.2.3. Değerlendirme

Yaşam Kaya ağırlıklı olarak oyunun konusuna eğilmiş konu hakkında uzun uzun cümleler kurarak oyunda hissettiği heyecanı okuyucu ile paylaşmaktadır fakat bu paylaşım ağırlıklı olarak yapısalci başlıklar içermemektedir.

4.7.3. Yeni Bir Şarkı oyununun yapısalci başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Çevirmen: Murat Erşen, Yöneten Kemal Aydoğan, Sahne Tasarımı Bengi Günay, Işık Tasarımı İrfan Varlı, Kostüm Tasarımı: Gamze Saraçoğlu, Afiş ve Video Tasarımı: Burak Günay, Cansu Köksal, Oynayanlar: Melis Birkan Caner Cindoruk²²⁸.

Oyun özel bir tiyatro olan Moda sahnesinde 21.09.2019 tarihinde sahnelenmiştir. Oyunun rejisörlüğünü Kemal Aydoğan yapmıştır. Oyunun eleştirisi yazısı Tiyatronline.com sitesinde 10.27.2019 tarihinde yayımlanmıştır.

²²⁶http-27

²²⁷http-27

²²⁸http-28

4.7.3.1. Kavramsal ögeler

4.7.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Oyunun uzamı otel lobisinde geçmektedir. Yaşam Kaya yazısında şöyle ifade etmektedir.

İki kişi arasında bir otelin lobisinden süren konuşmalarla ilerleyen öykü, içinde bir yerde hala duygusal naiflik saklı kalan iki insanın egolarına karşı düştükleri çaresizlikle seyirciye aktarılıyor²²⁹.

Kaya, oyun metninde geçen otel lobisini ayrıntılandırmamış sadece mekân hakkında bilgi vermek amacı ile kullanmıştır. Zaman kavramı içinde ayrı bir başlık açmamıştır.

4.7.3.1.2. Olay örgüsü

Yeni Bir Şarkı, epeyce bir süre evli kaldıktan sonra boşanan ve yeniden bir araya gelip yaşadıklarını gözden geçiren bir çiftin pişmanlıklarını, duygusal girdaplarını aktarıyor. İki kişi arasında bir otelin lobisinde süren konuşmalarla ilerleyen öykü, içinde bir yerde hala duygusal naiflik saklı kalan iki insanın egolarına karşı düştükleri çaresizlikle seyirciye aktarılıyor. Otelde süren konuşmalar sonrasında bir daha yollarının kesişmeyeceğini anlayan kadın ve erkeğin birbirlerinden kopamamaları ama sonunda hayatın gerçeklerine yenik düşmeleri insanın kalbine ok gibi saplanıyor²³⁰.

Oyunu genel hatlarıyla anlatmış ve kişilere değinmiştir. Onun dışında ayrıntılı bir anlatımı bulunmamaktadır.

4.7.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Yaşam Kaya bu başlık için görüş bildirmemiştir. Oyunun bütünü hakkında genel bir bilgi vermektedir.

4.7.3.2. Somut olarak gözlemlenebilen ögeler

4.7.3.2.1. Oyun metni

Eleştirmen olay örgüsüne değinmiştir. Mekânların insan üzerindeki etkilerine değinerek yazarın, insan psikolojisinden ne derece yararlandığının altını çizmektedir. Bu açıklama oyunun konusuna dair bir açıklamadır.

²²⁹http-28

²³⁰http-28

4.7.3.2.2. Oyuncular

Melis Birkan'ın konuşur gibi oynadığı kadın karaktere katkısı son derece mükemmel. Kadının yüzünden algıladığımız içsel fırtınalar beynimizi delip geçerken insan karakterin anlatımından kendi hayatının açmazlarına kadar ulaşabiliyor. Caner Cindoruk'un eski eşine halen aşık olan erkek karaktere sundukları ise sahnedeki zıtlığı tamamlıyor. Heyecanı, aşkı, özlemi ve en önemlisi pişmanlıkları onun sözcüklerinden net biçimde anlıyoruz. İki oyuncu arasındaki uyum son derece iyi!²³¹.

Bu açıklamada, eleştirmen oyuna dair beğenisini dile getirmektedir. Kaya oyun karakterler ve icracılar arasındaki bağlantının sağlam temeller üzerine kurulduğundan söz etmektedir.

4.7.3.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Kemal Aydoğan rejisinde dikkatimi çeken iki önemli unsur var. Birincisi, konudaki aşırı diyaloglar seyircide dikkat dağıtmasın diye sahneye konulan kamera. İkincisi; Melis Birkan'ın karakterine kattığı doğal oyunculuk ile Caner Cindoruk' un oynadığı karakterin heyecanlı yapısının karşılaştırılması. Yönetmenin ince zekâsından çıkan bu dokunuş konudaki algının önünü açmış, karakterler arası psikolojik gerilimi tırmandırmış²³².

Yaşam Kaya oyun içinde kullanılan kamera fikrini beğendiğini ve oyuna katkısı olduğunu ifade eder. İkinci belirttiği görüş ise icracıların performansı hakkındadır bu iki görüş birbirini takip eden bir sıra ile değil yazının gidişatına göre eleştirmen tarafından belirlenerek ifade edilmiştir. Bu açıklamalarda yapısalcı bir inceleme görülmemektedir.

4.7.3.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Bir sinema filminin içine girer gibi, kamera sayesinde anın tamamını yaşayan seyirci konudan asla kopmuyor²³³.

Seyirci ve oyun bağının kuvvetli olduğu görüşü hâkimdir.

4.7.3.3. Değerlendirme

Genel olarak oyunun tanıtımı üzerine yorum yapılmaktadır. Oyunun konusu hakkında verilen bilgiler oyunu seyirciye tanıtmaktadır. Oyun için bir eleştiri barındırmamaktadır.

²³¹ http-28

²³² http-28

²³³ http28

4.7.4. Yaşam Kaya' nın eleştiri yazılarından elde edilen genel değerlendirme

Yaşam Kayanın eleştiri yazılarını incelediğimizde, genel olarak sübjektif bir havanın hâkim olduğu görülmektedir. Her eleştirmenin ele aldığı başlıklar yorumlama şekli farklılık içermektedir. Yaşam Kaya'nın ele aldığı oyunlarda, oyunu yapı bakımından incelememiş olduğu görülmektedir. Oyunun bütünlüğü için yapılan eleştiri yazısı incelendiğinde oyunculuk performanslarının belirli kıstasların dışında ele alındığı görülmektedir. Yapısalcı bir araştırmanın kesin bir örneği olmasa da yapının bütünlüğü üzerinde bir veri elde edebilmek için parçalara ayrılan başlıkların kendi içinde net olarak incelenmesi gerekmektedir. Yaşam Kaya'nın eleştiri yazısı magazinsel ve ilgi çekici bir anlatım içermektedir. Genel olarak oyun tanıtıldıktan sonra, oyunun kendi içindeki dinamiklerine dayanılarak yazılmıştır. Yazıda oyunun tanıtımı daha ağır basmakta, övgüye değer yerlerin ifade edilmesiyle sınırlı kalmaktadır. Bu yüzden yapısalcı bir incelemeden söz edilememektedir.

4.8. Mehmet Konuk Eleştiri Yazılarına Yapısalcı Bakış

Malatya'da dünyaya geldi. İlk, orta ve lise öğrenimini Malatya'da bitirdi. Üniversite öğrenimini İnönü Üniversitesi Psikolojik Danışma ve Rehberlik bölümünde, yüksek lisansını ise İstanbul Aydın Üniversitesi İşletme Yönetimi Anabilim Dalında tamamladı. Öğrencilik yıllarından itibaren radyo ve televizyon kanallarında programlar hazırlayıp sundu. Lisans eğitiminden sonra Milli Eğitim Bakanlığına bağlı okullarda ve çeşitli danışmanlık merkezlerinde psikolojik danışmanlık yaptı. Öğrencilik yıllarında amatör olarak yaptığı tiyatro faaliyetlerini profesyonel bir eğitimden sonra sürdürmek için sınavlarına girerek kazandığı İstanbul Büyükşehir Belediyesi Gösteri Sanatları Merkezi oyunculuk bölümünü bitirdi ve tiyatro çalışmalarına devam etti. Mehmet Konuk, çeşitli yayın organlarında yazılar yazmakta, belediyelerde, derneklerde, okullarda ve kültür merkezlerinde eğitim, seminer, teatral konferans çalışmalarına ve danışmanlık faaliyetlerine devam etmektedir²³⁴.

Mehmet Konuk uzun yıllardan beri Tiyatro Eleştirmenleri Birliği sitesinde düzenli olarak oyun eleştirileri yazmıştır.

4.8.1. Fareler ve İnsanlar oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazan: John Steinbeck, Yöneten: Erdem Topuz, Reji Asistanı: Ceren Türkaslan, İpek Ela Can, Dekor Tasarım: Nazmi Karabacak, Kostüm Tasarım: Onur Uğurlu, Işık Tasarım: Erdem Çınar, Oyuncular: Lennie Small Işık Tolgay, Candy Cüneyt Vural, Slim:

²³⁴[http-29](http://29)

Ercan Ertan, Curley Çağatay Varol, Curley'in karısı: Hande Aras Arzu Suriçi Kireççi, Crooks: Tuncay Crooks: Tuncay Tarhan²³⁵.

Oyun özel tiyatro olan Dionysos Tiyatro tarafından 2019-2020 sezonunda sahnelenmiştir. Oyunun rejisörlüğünü Erdem Topuz yapmıştır. Oyunun eleştiri yazısı Tiyatronline sitesinde 25.02.2020 tarihinde yayımlanmıştır.

Mehmet Konuk her eleştirmen gibi oyun hakkında bilgi vererek başlamaktadır.

4.8.1.1. Kavramsal öğeler

4.8.1.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Bu başlığın altı doldurulmamıştır. Dramatik yapıdan çok, oyunun konusu üzerinden ele alınarak olaylar zincirine değinilmiştir. Genelde hakkında çok fazla bilgiye sahip olunan oyunlar için, anlatım kısmı daha uzun tutularak kült oyun diye adlandırılan oyunların anlatımının çok daha fazla incelendiği görülmektedir.

4.8.1.1.2. Olay örgüsü

Olay örgüsü başlığı yapısalci araştırma yönteminin ele aldığı başlıklardan birini oluşturmaktadır. Aynı zamanda eleştirmenlerin eleştiri başlıkları arasında önemle söz ettikleri ana başlıklardan biridir.

Zeki ve hareketli bir adam olan George Milton ile ismiyle tezat oluşturacak şekilde iri ve çok güçlü ama akli dengesi pek de yerinde olmayan Lennie Small, Büyük Buhran sırasında çiftlikten çiftliğe dolaşarak iş arayan göçmen toprak işçileridir. Kaliforniya'daki Salinas Vadisi'nde, Soledad yakınlarında bir çiftlikte iş bulurlar ve para biriktirmek için çalışmaya başlarlar. Kendilerine ait bir parça toprak edinip oraya yerleşmeye dair ortak bir hayâlleri vardır. Lennie, bu hayali George'a defalarca anlattırır ve en çok da besleyip okşayabileceği yumuşak tavşanlarla ilgili kısmını sever. George da Lennie'nin bu takıntısını, onu korumak için, başını belaya sokarsa tavşanlara bakmasına izin vermeyeceğini söyleyerek kullanır. İkili, daha önce çalışmakta oldukları Weed'deki çiftlikten, Lennie'nin yumuşak şeylere dokunma takıntısıyla bir genç kadının elbisesini okşamasının tecavüz girişimi olarak görülmesi sebebiyle kaçmışlardır. Tabi tek nedeni sadece bu değildir. Yeni çiftlikte, ikili hayâllerine ulaşmaya daha da yaklaşırlar. Yaşlı ve bir elini çiftlikte kaybetmiş bir işçi olan Candy, ikiliyle parasını birleştirmeyi ve böylece ay sonunda hayâllerindeki çiftliği satın almayı önerir. Ancak bu hayâl, çiftlik sahibinin oğlu olan Curley'nin genç ve güzel karısının

²³⁵http-30

umulmadık bir biçimde devreye girmesi nedeni ile tehlikeye girecek ve ardı sıra olaylar baş gösterecektir²³⁶.

Mehmet Konuk olay örgüsünü genel bir şekilde oldukça net özetlemiş merak unsurunu kaybetmemek adına anlatımı bir yerde sonlandırmıştır. Böylece hem okuyucu hem de izleyici için merak edilecek yerler bırakmaktadır.

4.8.1.1.3. Metinde dramatik kişi/kişiler

Bu başlığın altı doldurulmamıştır fakat olay örgüsünden söz ederken aynı zamanda da kişilerden söz etmiş ve oyun kişilerin belirli özellikleri olduğunu belirtmiştir. Bu yapısalcı araştırma yöntemi ile ele alınan bir eleştiri yazısı için yeterli değildir. Oyun içinde oyun – dramatik kişi ya da kişiler ve oyundaki karakter yapısına yönelik bir incelemeyi içermemektedir. Sadece eleştirmenin gözünden, okuyucuya bilgi vermeyi amaçlamaktadır.

4.8.1.2. Soyut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.8.1.2.1. Oyun metni

Metnin çevirmeni ve yönetmeni olan Erdem Topuz aynı zamanda oyunda George Milton karakterine de can veriyor. Çevirisi diğer çevirilerle kıyasladığımız zaman olumsuzluk arz edebilecek bir nitelik taşıyor, en azından ana hikâyeye ve oyunun temel derdine zarar verebilecek bir unsur bulunmuyor ancak dilini ne yazık ki Hollywood filmlerinin Türkçe dublajlarına yakın tutması sahiciğe zarar veriyor²³⁷.

Bu görüş, aslında metnin çevirisi ile ilgili bir incelemenin sonucudur. Metin çevirisi ile oyun arasındaki alışverişin ne kadar etkili olduğuna dair yapılan bir incelemeyi kapsamaktadır. Bu inceleme yapısalcı bir araştırma yöntemi içinde oyun metni başlığı altında yer almaktadır. Metin çevirisinin oyuna olan katkıları ya da eksiklikleri sahne üzerindeki oyunu etkileyeceği için birbirleri ile bağlantılıdır. Metin içinde kullanılan bağlantılar, kalıplar ya da tezatlıklar konuşma dilini anlatım açısından etkilemektedir. Oyunun bütünlüğünü ele alan yapısalcı yöntem, oyunu dış etkenlere kapalı olarak incelemekte ve içerden yapıyı oluşturan parçalar arasındaki bağıntılara ulaşmaya çalışmaktadır. Bu anlamda metin çevirisi önemlidir.

²³⁶http-30

²³⁷http-30

Tanrı şahidim olsun, Yüce İsa aşkına, Tanrı aşkına, lanet olsun vb. cümlelerin sıkça kullanılması buna en bariz örnek. Yer yer sadeleştirmesi de isabet olabilir zira bazı sahneler oyunun gereksiz uzamasına sebebiyet veriyor. Öte yandan olayın Amerika sınırları içinde geçmesi, oyun ekibinin şu anda Amerika'da Amerikan seyircisine oynadığı anlamına gelmiyor. Yaratmak istediği atmosferi ve karakterlerdeki gestusu tamamen Amerikanlaştırmaya çalışması oyunun çok gerçek olan yanlarını zedeleyip samimiyetten uzaklaştırıyor ve yanı sıra ilginin de dağılmasına neden oluyor²³⁸.

Bu açıklamada görüldüğü gibi çeviride ele alınan bazı cümlelerin oyunu gereksiz etkilediği üzerinde durulmaktadır. Bu eleştiri metin ve sahne arasındaki bağlantı üzerine bir görüştür. Çeviri aynı zaman da kurulan yapının eş süremlili bir şekilde incelenmesine olanak sağlamaktadır.

4.8.1.2.2. Oyuncular

İşte bütün bu gerçekçiliğin içinde, yapay Amerikanvari bir üslup irite ediyor. Elbette Türkleştirmek değil kastım ve elbette olayın nerede geçtiğinin herkes farkında ancak Amerikalı olmadan Amerikalı gibi oynamak abes duruyor ki buna hiç gerek yok²³⁹.

Mehmet Konuk'un eleştirisine bakıldığı zaman, oyun ve oyunculuk arasındaki bağlantının yeterince kurulamadığını ifade etmektedir. Sahne üzerinde bütünü oluşturan oyun ve oyuncular arasındaki eksiklik parça bütün bağlantısında sınırlılık oluşturmaktadır

Hatta film dublajlarındaki neredeyse herkesin tiye aldığı bir aksanla konuşulmasına ne lüzum var. Önemli olan Türkiye'de tiyatro yapan tiyatrocuların bu oyunu kendi kültürlerince, görgülerince, kendine has jest ve mimiklerle ve dahi duygularla nasıl yorumladıklarıdır. Biz bunu ne yazık ki bu oyunda neredeyse hiç göremiyoruz. Özellikle Crooks karakterini oynayan Tuncay Tarhan'ı siyahî olmamasına rağmen siyaha boyamak, karakteri gerçek kılmaktan öte komik duruma düşürüyor. Oyuncu hiç siyaha boyanmadan da oynadığı karakterin vazifesi, tavrı ve üslûbuyla kendi oyunculuk yeteneğini birleştirerek yine bize daha samimi bir portre çizebilir. Bu söylediğim Lennie'yi oynayan Işık Tolgay hariç diğer bütün oyuncuların bu oyun özelindeki üslûbu için geçerli; özellikle de Erdem Topuz için²⁴⁰.

Oyunculuk için yapılan bu eleştiri, oyunun bütünü ele alınarak yapılmıştır. Eleştirmeni oldukça rahatsız eden bu oyunculuk davranışlarının eleştirisi ve açıklaması aynı anlatımın içinde yer almaktadır. Eleştirmenin gözünden yapılan eleştiri içinde, karakter ve oyunculuk adına yapılan bu gözlem net ifadelerle açıklanmaktadır.

²³⁸http-30

²³⁹http-30

²⁴⁰http-30

Oyunculuk başlığının altının net ifadelerle doldurulduğu görülmektedir fakat yapısalcı bir araştırmadan söz edebilmek için daha ayrıntılı bir incelemeye ihtiyaç duyulmaktadır.

Topuz, o kadar samimiyetten ve sahicilikten uzak ve o kadar diğer oyuncuların tamamını markeleyecek şekilde oynuyor ki oyunculüğünün harikuladeliğini (!) değil, ne denli abartılı ve duygudan yoksun oynadığını görüyoruz. Hiçbir duyguyu hissetmediği bariz; tamamen yapay ve gerçek hayatta neredeyse hiçbir şekilde rastlayamayacağımız tepkilere, bedensel duruşlara, gereksiz ani bağırmalara, karşısındaki oyuncunun bıraktığı tonlamaya dikkat etmeyen çıkışlara, cümleleri birdenbire yukarıda bırakmalara oyun boyunca maruz kalıyoruz. Topuz'un konuştuğu sahnelerde oyunun enerjisi tamamen düşüyor. Rol aldığı diğer oyunları henüz izlemedim ancak umarım hepsinde böyle değildir. Aksi gibi oyunun başrollerinden biri olan Işık Tolgay da bir o kadar doğal ve sempatik ele alıyor karakterini. Hatta bu sezon izlediğim onlarca oyun içinde gördüğüm en başarılı performanslardan birini sergiliyor. Sadece Tolgay değil, diğer oyuncular da rollerinin hakkını, verilen reji doğrultusunda vermeye çalışıyorlar ancak yorumda hatalar çok olunca oyuncuların çabaları bir yere kadar taşıyabiliyor oyunu²⁴¹.

4.8.1.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Nazmi Karabacak'ın sahne tasarımı, Onur Uğurlu'nun kostümleri ve Erdem Çınar'ın ışık tasarımı oyunun güçlü durmasını ve göz boyamasını sağlıyor. Özellikle kostüm ve dekor, hakiki bir emeğin ürünü olarak yansıtılmak istenen ortamı tam anlamıyla gözler önüne seriyor. Bu iki tasarımda da hiçbir detay atlanmamış²⁴².

Oyunun sahne tasarım ve tekniği için yorumların sınırlı olduğu gözlemlenmektedir. Dekorun göz boyadığı ve güçlü durduğu ifade edilmektedir. Aynı zamanda kostüm, ışık tasarımı ve dekor için her bir ayrıntı üzerinde önemle durulduğu ifade edilmektedir.

4.8.1.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Seyirci oyun ilişkisi başlığı altında oyunculuk üzerine düşüncelerini açıklamıştır. Genel olarak seyircinin oyuna olan tepkisi hakkında fikir beyan edilmemiş, eleştirmenin beğenileri üzerinden değerlendirme yapıldığı görülmektedir.

4.8.1.3. Değerlendirme

Eleştirmen Mehmet Konuk'un eleştiri yazısına bakıldığında başlıkların genel olarak oyun öyküsü ve oyunculuk üzerinde daha itinalı bir şekilde durulduğu görülmektedir. Oyuncuların sahne performansları üzerine yaptığı eleştiriler ise bir

²⁴¹http-30

²⁴²http-30

eleştirmenin oyunda olması ve olmaması gereken durumların karşıtlıkları üzerinden ele alınmaktadır. Eleştiri noktalarının net olarak ifade edildiği bu eleştiri yazısı, yapısal anlamda yeterli bir bilgi sunmamaktadır. Oyun genel hatları ele alınmış ve ağırlıklı olarak oyunculuk performansları üzerine fikir paylaşılmıştır.

4.8.2. Matruşka oyununun yapısalcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazan Tuncer Cücenoglu, Yöneten Bora Seçkin, Dramaturg Hande Ören, Kostüm Tasarımı Nihal Kaplangı, Sahne Tasarımı Ahsenur Çiftçioğlu, Müzik Ertah Can Yaylı, Işık Tasarımı Mahmut Özdemir, Efekt Tasarımı Hanefi Topraktepe, Yönetmen Yardımcısı Nurdan Kalınağa, Reji Asistanları Erkan Akkoyunlu Serap Doğan, Nilay Yazıcıoğlu, Elif Göklü Özcan, Oyuncular, Cem Karakaya, Derya Yıldırım.

Oyun İstanbul Şehir Tiyatroları tarafından 2019-2020 sezonunda oynamıştır. Oyunun rejisörlüğünü Bora Seçkin yapmıştır. Oyunun eleştiri yazısı Tiyatronline sitesinde 12.01.2019 tarihinde yayımlanmıştır. Mehmet Konuk öncelikle oyunun yazarı olan Tuncer Cücenoglu hakkında bilgi vererek yazısına başlamaktadır.

Tuncer Cücenoglu, Türk tiyatrosunun en başarılı yazarlarından biri. Oyunları yüzlerce yıl sonra bile sahnelenebilecek tarzda. Zira hemen hemen bütün oyunlarında sadece bir döneme ya da olaya vurgu yapan bir anlatı yok. Olaylardan daha çok insanların hissettiklerine, duygularına ve düşüncelerine ağırlık veriyor. Kör göze parmak niteliğinde mesajlar vermiyor. Psikolojik öğeleri çok kullanıyor²⁴³.

Eleştirmenlerin bu misyonu aynı zamanda da seyirciye bir nevi yazarı tanıtmak, eserleri hakkında bilgi vermek ya da yeni bir yazar ise onu biraz daha yüreklendirme adına tanıtımı uzun tutmaktadırlar. Aynı zamanda yazar tanınıyorsa eğer yıllar içinde elde ettiği başarılarını anlatma şeklinde ilerlemektedir. Mehmet Konuk,Tuncer Cücenoglu’ndan hak ettiği değerin yaşarken verilmesi gereken bir yazar olarak bahseder. Eleştirmen, eleştiri yazısına yazar hakkındaki görüşleriyle başlamaktadır. Eleştirmenlerin hemen hemen sıkça başvurduğu bir giriştir bu, bir eleştiri yazısı için doğal ama yapısalcı bir araştırma yöntemi için incelemenin dışında kalan bir ifade yöntemidir.

²⁴³http-31

4.8.2.1. Kavramsal ögeler

4.8.1.2.1. Dramatik uzam ve zaman

Oyunda bu başlığın açılımının yapılmadığı görülmektedir. Mehmet Konuk tek tek başlıklar altında değil oyun hakkındaki düşüncelerini, yazarın oyunda ele aldığı noktalar üzerinden açıklayarak ifade etmektedir.

4.8.2.1.2. Olay örgüsü

Yazıları ve senaryolarıyla meşhur, evli ve yaşça olgun sayılabilecek bir erkeğe âşık olan, aşkın yanı sıra hayranlık da besleyen bir kadınla, kendisini kültürel olarak ve kariyer bakımından aşağı çektiğini düşündüğü mutsuz bir evlilik yaşayan ve duygusal açıdan eksiklik içinde olan, kendisinden daha genç ve onun üretimlerine de saygı duyan bir kadına ilgi duyan bir erkeğin hikâyesi²⁴⁴.

Konuk olay örgüsünü genel hatları ile anlatmıştır. Karakterlerden söz etmiş oyundaki rollerin hikâyesine değinmiştir.

4.8.2.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Konuk oyunun genel olarak konusundan yola çıkarak yazısına başlamıştır. Oyunda ele alınan konunun güncel yaşamla bağlantısı üzerinden yorum yapılmaktadır. Kendi düşüncesine göre de oyun hakkında fazla bilgi verip de oyunun heyecanını kaçırmak istemediğini ifade etmektedir.

4.8.2.2. Soyut olarak gözlemlenebilen ögeler

4.8.2.2.1. Oyun metni

Saçma sapan espriler yapmak için fırsat kollayan, artık klişe hâline gelmiş diyalogları içinde barındıran ve sıkıştığında bel altı şakalara sarılan bir ilişkiler komedisi değil; zekice kurgusu olan, erimeyen ve tükenmeyen psikolojik analizlerle dolu bir içeriğe ve zengin diyaloglara sahip, iç içe geçen ve seyircinin çözmesini isteyen, seyirciye de kafa yorma imkânı bırakan bir metin kaleme almış Cücenoglu²⁴⁵.

Mehmet Konuk'un bu bakış açısı aslında, oyun metninin yapısına dair bir incelemedir. Metnin kurgusunun, oyunun diyalog yapısına ve psikolojik çözümlemelerin olduğunu belirtmesi, oyun metninin kendi içindeki yapısına dair bir gözlemin sonucu

²⁴⁴http-31

²⁴⁵http-31

olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda yapılan metinsel analiz yapısalcı bir bakış açısı barındırır çünkü metni oluşturan öğelerin kendi içindeki tutarlı yapısından bahsedilmektedir.

Oyunu izlerken ilişkinin gelişim süreciyle beraber, ilişkinin tarafları olan kadın ve erkeğin ilişkiye bakış açılarındaki farklılıkları ve bireylerin süreç içindeki değişimlerini de görüyoruz.

Olay örgüsüne ve kurgusuna daha fazla girerek oyunun büyüsunü ve farklılığını burada deşifre etmek istemiyorum²⁴⁶.

Bir eleştirmen olarak oyun hakkında çok fazla bilginin verilmesi taraftarı olmadığını altını çizen Mehmet Konuk, düşüncesine göre bir yol çizmektedir. Böylece okuyucuya oyunun gizemli havasının korunması gerekliliğinden söz etmektedir.

4.8.2.2.2. Oyuncular

Oyunda kadını Derya Yıldırım, erkeği Cem Karakaya oynuyor. Oyunu baştan sona kadar çok dinamik götürüyorlar. Oyun aktıkça karakterler de meydana gelen değişimler ile ilişkinin seyrindeki iniş çıkışları lâyıkıyla veriyorlar. Sadece Derya Yıldırım'ın sahil sahnesinde sarhoşken birdenbire ayılması pek doğru durmadı sanki. Onun haricinde ikisi de rollerinin analizlerini yapmış ve oynadıklarını yaşları da iyi kritik etmişler²⁴⁷.

Eleştirmen bu yoruma göre oyundaki karakter analizlerinin yeterince yapıldığını belirtmiştir. Eleştirmen aynı zamanda oyun ve icracılar arasındaki bağlantısında iyi kurulu olduğunu ve sahne üzerindeki başarısını dile getirmektedir. Oyun ve oyuncu arasındaki bağlantıya yönelik bu eleştirinin parça bütün ilişkisini kapsadığı görülmektedir. Bu başarı eleştirmen tarafından takdir edilmektedir.

Oyunun yönetmen koltuğunda Bora Seçkin oturuyor. Kurguyu, akıllarda karmaşaya yol açmayacak şekilde hesaplamış. Çok mündemiç bir oyunun seyircinin aklında açık seçik şekilde yer edinmesini sağlamış. Karakterlerin birbirleriyle kurdukları genel iletişimi ve kendi düşünce dünyaları ile kurdukları irtibatı birbirinden net şekilde ayırt etmiş; bunu çok seri şekilde yapıp temponun düşmesine müsaade etmediği gibi, bir hız karmaşasına da yol açmayacak şekilde dengede yapmış. Dekor oyuncuları çok iyi kullanıyor. Yer yer kurulması gereken seyircilerle olan diyalogu ölçülü kurmuş. Ancak oyunun ilk kısmındaki, oyuncuların sahneye çıkma anına kadar olan epizodu, biraz uzatmış gibi geldi bana. Oyunun sonundaki sürpriz ise bence en vurucu sahnesiydi²⁴⁸.

²⁴⁶http-31

²⁴⁷http-31

²⁴⁸http -31

Mehmet Konuk'un bu gözlemi bir eleştirmen olarak iyi bir analizci olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda da psikolojik danışmalık yapmış olduğu sebebiyle oyunların alt metin çalışmasını çözümlediği görülmektedir. Gözlem yeteneğinin önemli olduğu bu alan eleştirmenin gözünden daha da önem kazanmaktadır. Mehmet Konuk'un bu bakış açısı ile yapıya dair cümleleri ile oyunun başlıklarını kendi içinde çözümlediği görülmektedir.

4.8.2.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Oyunun kostüm tasarımında Nihal Kaplangı, sahne tasarımında Ahsenur Çiftçioğlu, ışık tasarımında Mahmut Özdemir, efekt tasarımında Hanefi Topraktepe ve müziklerinde Emrah Can Yaylı imzası var. Oyunun dramaturgu ise Hande Ören... Sahne tasarımı, efekt tasarımı ve müzikler çok başarılı. Oyunun yardımcı oyuncularını gibiler. Küçük objeler ve nesnelerle kocaman hikâyeler ve büyük başlıklar başarılı bir şekilde aktarılıyor. Çok düzenli olan dekorun, oyun ilerledikçe tıpkı bir matruşkanın dağılması ya da bir ilişkinin parçalanması gibi darmadağın olması da oyunun kurgusuna uygunluk arz ediyor. Efektler ise oyundaki en tebessüm ettiren ama bir o kadar da ilişkilere ne denli zarar veren nüanslar olduğunu bize hatırlatacak nitelikte acı²⁴⁹.

Sahne tasarımı incelemesi ile de oyunun bütünlüğünü oluşturan başlıklara eğildiği görülür fakat inceleme derinleştirilmemiştir. Bütünü oluşturan başlıkların uyumlu olduğu vurgulanmaktadır.

4.8.2.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

Yer yer kurulması gereken seyircilerle olan diyalogu ölçülü kurmuş²⁵⁰.

Konuk, seyirci ve oyun arasında iyi bir etkileşim kurulduğunu ifade etmekle yetinmektedir. Ele alınan başlıklar çeşitli tutulmaya çalışılmış fakat yorumlar, başlıklara göre kısıtlı kalmaktadır. Bu görüş bize eleştiri yazılarının inceleme yazıları kadar ele alınamadığını göstermektedir. Eleştiri yazılarında ele alınan başlıklar oyunun bütünlüne göre başlıklara ayrılırsa yapılan yorumlar sınırlı kalmaktadır.

4.8.2.3. Değerlendirme

Mehmet Konuk'un eleştiri yazıları kendi içinde oyuna göre şekil almaktadır. Oyun ve yazar hakkında bilgilendirme, oyunun öyküsü, performanslar ve sahne tasarımı

²⁴⁹ http-31

²⁵⁰ http:31

üzerinde görüş bildirilerek son bulmaktadır. Bu eleştiri yazısında oyunun yapısı ele alınmıştır fakat köklü yazarların yazıları ile günümüz yazarları arasındaki yorumlama şekli farklılık içermektedir.

4.8.3. Rome ve Juliet oyununun yapısalıcı başlıklar altında incelenmesi

Oyuncu Kadrosu: Yazar William Shakespeare, Çevirmen Özdemir Nutku, Rejisör Dejan Projkovski, Rejisör Yardımcısı Seda Yıldız, Dekor Tasarımı Nurullah Tuncer, Kostüm Tasarımı Medine Yavuz Almaç, Işık Tasarımı Serhat Akın, Müzik Şarkı Fortuna Sum, Müzik Şarkı Goran Trajkoski, Müzik O ego Stultus Ex, Şarkı Olga Pango, Koreografi Atilla Klinçe, Reji Asistanı Burak Pamuk, Reji Asistanı Burak Pamuk, Sahne dövüşü ve Kılıç Eğitimi Murat Turhan, Vokal Pınar Alev, Proje Asistanı Yunus Emre Terzioğlu, Gitar Ahmet Dizgaroğlu, Oyuncular Atkan Akarsu, Bilal Ercan, Burak Pamuk, Can Deniz Erzaim, Cem Bayurci, Damla Ece Dereli, Kerim Altınbaşak, Muhammed Çakay, Murat Turhan, Nuray Durmuş, Ozan Erdönmez, Seda Yıldız, Yunus Emre Terzioğlu, Zeliha Güney Ürkmez, Recep Tankut Saraçoğlu, Sahne Amiri Taner Turan, Kondüvit Korhan Boduroğlu, Işık Kumanda Şeyda Pektok, Süflöz Abdullah Erol, Erkek Terzi Ali Yılmaz, Kadın Terzi Fatma Can Dekor Sorumlusu Hakan Eraslan, Hayati Turan, Perukacı Hüseyin Baş, Aksesuar Sorumlusu Okan Karaal, Dekor Sorumlusu Taner Tan²⁵¹.

Oyun İstanbul Devlet Tiyatroları tarafından 2017-2018 sezonunda sahnelenmiştir. Oyunun rejisörlüğünü Dejan Projkovski yapmıştır. Oyunun eleştiri yazısı Tiyatronline sitesinde 0.07.2018 tarihinde yayımlanmıştır.

Mehmet Konuk kült oyunlardan biri olan Romeo ve Juliet adlı oyun hakkında bilgi vererek başlamaktadır.

Pek çok eseri olan William Shakespeare'inin en çok bilinen ve sevilen oyunlarından biri de bu oyundur demek mümkündür. Eser pek çok yayıncı tarafından "Tüm Zamanların En Tanınmış Aşk Hikâyesi" şeklinde lanse edilerek basılmaktadır. "Acıklı ve romantik bir aşk hikâyesi " olarak tanınan Romeo ve Juliet'in hikâyesi, Shakespeare'in en edebî ve en etkili eseri olduğu pek çok eleştirmen tarafından kabul edilmektedir²⁵².

4.8.3.1. Kavramsal öğeler

4.8.3.1.1. Dramatik uzam ve zaman

Bu başlık hakkında görüş bildirilmemiştir. Konuk, oyunu genel bir çerçeve içinde ele alarak anlatmaktadır.

²⁵¹<http-11>

²⁵²<http:-32>

4.8.3.1.2. Olay örgüsü

Hikâyeye göre, Montague ve Capulet adında Veronalı iki aile vardı. Bunlar, biri papa taraflısı, biri de Germen asıllı Roma imparatoru taraflısı olmak üzere, siyasî görüş bakımından iki ayrı inançta ailelerdir. Bu siyasî ayrılık, iki aile arasına kan dâvâsı gibi kinli bir düşmanlık sokmuştur. Montague'lerin oğlu Romeo, Rosaline'e âşık olmuştur. Ama Rosaline onun aşkına karşılık vermemektedir çünkü o bir rahibedir. Bu duruma Romeo çok üzülmektedir ve acı çekmektedir. Romeo'nun arkadaşı Benvolio onu unutmasını söyler ama Romeo hiç kimseyi, hiçbir şeyi dinlememektedir. Delicesine âşıktır. Capuletler akraba ve dostları için bir şölen düzenlerler. Benvolio, Romeo'yu da bu şölene gitmek için zorlar ve ikna eder. Şölende bir sürü, Rosaline'den güzel kızlar olacağını ve ondan daha iyilerini bulabileceğini söyler. Ancak Romeo'nun umurunda bile değildir. Sadece dalga geçip, eğlenmeye gidecektir. Ama durum düşündüğü gibi olmayacaktır. Şölene gittiklerinde Romeo, Juliet'i dans ederken görür, ilk görüşte çok etkilenir ve ona âşık olur. Aynı zamanda Juliet de Romeo'ya âşık olur. Ancak Romeo ve Juliet öğrenirler ki aileleri birbirlerine düşmandır. Lâkin onları hiçbir şey engelleyemez ve gizli gizli aşklarını yaşarlar. Bir müddet böyle aşk yaşayan ikili daha fazla gizliliğe dayanamaz ve evlenmeye karar verirler. Romeo, yakın olduğu rahiple konuşur. Juliet'in dadısı da onlara yardım eder ve gizli bir nikâhla evlenirler²⁵³.

Mehmet Konuk William Shakespeare'in Romeo ve Juliet adlı oyunun tüm hikâyesini ayrıntılı bir şekilde dile getirmiştir. Yazının genelinde oyunun olay örgüsü tüm detaylara değinilerek ele alınmaktadır. Yazar tarafından oyuna dair eleştirel bir yorum getirilmemektedir.

Aileler arasındaki düşmanlığı bitirecek tek umutları bu evliliğdir. Capuletlerin yeğeni Tybalt, bir gün Romeo ve arkadaşı Mercutio ile karşılaşır. Tybalt, Romeo'ya laf atmaya ve sataşmaya başlar ancak Romeo, Juliet'e olan aşkıdan dolayı tepki vermez ve alttan almaya çalışır. Mercutio bu duruma anlam veremez ve daha fazla dayanamayarak Tybalt'a karşılık verir. Mercutio ile Tybalt düelloya girerler. Düelloda Tybalt, Mercutio'yu öldürür. Romeo da bunu kabullenemez ve Tybalt'ı öldürür. Sonunda Prens olayı duyar ve askerlerine Romeo'nun yakalanma emrini verir. Romeo kaçmaya başlar. Capuletler de bu arada hemen Juliet'i Paris ile evlendirmeyi plânlarlar. Ancak Juliet, bu evliliği kesinlikle reddeder. Romeo bunu duyar. Çiftin umutları tükenmiştir artık. Bu arada Prens, Romeo'ya sürgün cezası verir. Juliet, bilgi alabileceği tek kişi olan Rahip Lawrence'e gider. Rahip Lawrence, Juliet'e son bir kavuşma umudu olduğunu söyler. Ona bir iksir verir. Bu iksir onu iki gün ölü gibi gösterecektir. Böylece Juliet istemediği bir evlilikten kurtulacaktır. Rahip Romeo'ya da bunları anlatan bir mektup yazar ancak bu mektup ona zamanında ulaşamaz. Romeo, Juliet ile Paris'in evleneceklerini duyunca Verona'ya geri döner ve olay yerinde Juliet'i ölü olarak yerde görünce çılgına döner. Juliet'in yanına yatarak elindeki zehri içer ve kendini öldürür. Derken

²⁵³http-32

bir müddet sonra geçici uyutma iksiri alan Juliet uyanır. Yanı başında Romeo'yu ölü bir şekilde görünce Romeo'nun hançerini alır, göğsüne saplar ve o da kendini öldürür. Olayların tek şahidi Rahip Lawrence da ailelere tüm olanları anlatır ve aileler arasındaki düşmanlık bundan sonra son bulur²⁵⁴.

Yazar tüm olay örgüsünü kapsamlı bir şekilde anlatmaktadır. Olay örgüsündeki her eylem okuyucu ile paylaşılmaktadır. Hiçbir ayrıntı atlanılmamaktadır.

4.8.3.1.3. Metin için dramatik kişi/kişiler

Dramatik kişiler başlığı olay örgüsü başlığı içinde ele alınmıştır fakat karakter özellikleri tek tek ele alınıp incelenilmemiştir.

4.8.3.2. Soyut olarak gözlemlenebilen öğeler

4.8.3.2.1. Oyun metni

Şiirsel dilin kaybolmamasını, öze sadık kalınmasını, Shakespeare kokusunun her daim hissedilmesini önemserim. Güncelleme adı altında gündelik dile düşülmesini de doğru bulmam. Ne yazık ki Shakespeare kaybolmuş durumda²⁵⁵.

Oyun metni üzerinden yapısal bir incelemeye gidilmemiş, metin de var olan dil kullanımının sahneye taşınmadığına dair bir eleştiri getirilmiştir. Dil - söz birlikteliği yapısalcı araştırmada ne kadar önemliyse, William Shakespeare'in oyun içindeki dil kullanımı da oldukça önemlidir, eleştirmen de bu başlığın önemi üzerinde durmuştur fakat oyun içinden herhangi bir örnekleme yapılmamıştır.

4.8.3.2.2. Oyuncular

Oyun kadrosu dile getirilmiş oyun ve oyunculuklar arasında herhangi bir ilişkilendirme yapılmamıştır. Sadece oyuncuların isimleri dile getirilmiş performanslarının ise muazzam olduğu ifade edilmektedir.

Oyunda Atakan Akarsu, Damla Ece Dereli, Seda Yıldız, Ahmet Dizdaroğlu, Zeliha Güney, Murat Turhan, Yunus Emre Terzioğlu, Kerim Altınbaşak, Muhammet Çakay, Nuray Durmuş, Bilâl Ercan, Ozan Erdönmez, Can Deniz Erzaim, Burak Pamuk, Cem Bayurgil oynuyor. Su içinde bunca süre kalmak ve bu kadar devinimi ve enerjisi yüksek bir rejî ile

²⁵⁴http-32

²⁵⁵http-32

oyunmak, oynarken de performansını baştan sona hiç düşürmemek kolay iş değil. Oyuncuları bu açıdan tebrik etmek lâzım. Tek kelimeyle muazzamlar²⁵⁶.

Ele alınan yazının genelinde övgü daha ağırlıklıdır.

4.8.3.2.3. Sahne tasarımı ve tekniği

Son zamanlarda Balkanlarda moda olan bir reji tarzını burada da görmekteyiz. Müziğin baskın olduğu, oyuncuların performanslarını zorlayıcı bir takım denemelerin yer aldığı, sertliğin ve tiye alan bir üslubun olduğu, seyirciyle temasın ve diyalogun bulunduğu bir yönetim tarzını kast ediyorum²⁵⁷.

Mehmet Konuk, son zamanlarda rahatsız olduğu bir reji tarzının bir benzerini sahnede izlediğini ifade ederek eleştirmektedir. Bu eleştiri, sahnenin kurgulanmasına dair bir görüştür. Müzik kullanımının gereksiz baskınlığını vurgulamıştır. Konuk, oyunculukların sahne üzerinde birtakım denemelerinin seyirci ile oluşturulan bağlantısına dikkat çekerek eleştirmektedir.

Dekorlar usta tiyatrocu Nurullah Tuncer'e, kostümler Medina Yavuz Almac'a, koreografi Olga Pango'ya, müzikler Goran Tranjkoski'ye, ışık tasarımı ise Serhat Akın'a ait. Hepsi birbirinden mükemmel. Aynı ayrı da değerlendirecek olursak harika, oyunun bütünselliği içinde de çok iyiler. Öyle ki oyunda devasa bir görsel ve işitsel şov var. Ancak tasarımlar, rejinin ve hattâ kısmen hikâyenin önüne geçiyor ²⁵⁸.

Konuk bir cümle ile beğenisini dile getirmiştir

4.8.3.2.4. Seyirci-oyun ilişkisi

İki saat 15 dakika tek perde olan bu yorum, her seyircinin kaldırabileceği bir süre değil²⁵⁹.

Oyundaki sürenin uzun olduğunu belirtirken, seyircinin sıkılabileceğini ifade etmiştir. Salondaki seyirci ve oyun ilişkisi üzerinde söylediği bu kısa görüş, eleştiri barındırmaktadır.

4.8.3.3. Değerlendirme

Mehmet Konuk bu eleştiri yazısında, eleştiriden çok tanıtım yazısı gibi ele aldığı konu başlıklarını kendine göre bir sıralama içinde ele almıştır. Oyunun süresi, oyun konusu, oyuncu kadrosu ve sahne tasarımı hakkında birkaç düşünceyi belirtmektedir.

²⁵⁶ http-32

²⁵⁷ http-32

²⁵⁸ http-32

²⁵⁹ http-32

4.8.4. Mehmet Konuk'un eleştiri yazılarından elde edilen genel değerlendirme

Mehmet Konuk uzun yıllar eleştiri yazılarını kaleme alan bir tiyatro insanıdır ve birçok oyun izleyip kaleme almıştır. Bu üç oyun eleştirisi incelendiğinde, eleştiri yazılarının tanıtım kısmının daha ağırlıklı olduğu görülmektedir. Bir yazısında oyunun sürprizinin kaçmaması için daha fazla tiyo vermek istemiyorum derken, bir başka oyunu ele alındığında ise tüm ana hatları ile anlatması tamamen eleştirmenin seçiminden kaynaklanmaktadır. Genel olarak oyunun künyesinin tanıtıldığı, oyuncuların isimlerinin yer aldığı ve kısa bir şekilde sahne tasarımı hakkında fikir beyan edildiği görülmektedir. Oyunun sahnelenmesindeki parçaların birbiri ile olan bağlantısı incelenmemiş sahnenin bütünü ele alınarak yorum yapılmıştır. Oyuncunun sahne üzerindeki performansı ele alınmış oyun metni ile arasındaki bağlantı dışarda tutulmuştur. Yeni eleştirmenlerin eleştiri yazıları yapısalcı bir inceleme ile yazılmadığı gözlemlenilmektedir. Mehmet Konuk'un eleştiri yazılarında yapısalcı birkaç cümle kurulduğu gözlenmiş olsada genel olarak yazılarında yapısalcı bir inceleme yer almamaktadır. Eleştiri başlıklarının daha sınırlı ve içeriğin yüzeysel olarak ele alındığı gözlemlenmiştir.

5. SONUÇ

Tiyatro alanının en önemli sorunlarından biri, cesur eleştirmenler yetişmemesi ve eleştirmenlik mesleğinin yeterince anlaşılamamasıdır. Tiyatro gibi güçlü bir sanatın, birtakım zorluklara rağmen ayakta durabilmesi tiyatronun kendi gücünden kaynaklanmaktadır. Sanat kendini içsel gücünden var etmektedir. Bir heykelin, bir resimin bir tiyatro oyununun ya da bir müzik dinletisinin etkileyici gücü sanatın kendine özgü olan yansıtmacı gücünden kaynaklanmaktadır. Tiyatro sanatında bu güç, sahne seyirci ilişkisi üzerinden değerlendirildiğinde birebir bağlantı kurulan sanatlardandır. Seyirci, nefes alan oyuncuyla sahnenin o büyümlü atmosferinde kendini o dünyaya kaptırıp gider. Sanatın iyileştirici ve enerji veren gücü ile yenilenir ve etkilenir. Eleştirmen ise bu noktada o büyümlü dünyada tabiri caizse uyanık kalan bir gözdür ve olması gerekenle olmamış olan arasındaki bağlantıyı doğru yerden yakalar ve göz önüne serer. Amacı daha iyi ve güzeli yakalamaktan ziyade doğru olanın uğruna verdiği çabadır. Bu noktada ise bilgi, alana hâkimiyet, net bir bakış açısı, nesnellik gibi başlıklar altında bir gözlemci ruhu barındırmaktadır.

Yapısalcı araştırma yöntemi ise net başlıkları olan, ele aldığı yapıyı kendi içindeki bağlantılarından yola çıkarak araştıran, gerekliyi gereksiz bir karmaşadan ayıran bir yöntemdir.

Bütün bu sayılanlar doğrultusunda ise sanata yön veren eleştirmenin sanatçıyı küstürmeden eleştirebilmesi hem önemli hem de meslek etiği üzerinden gerekli bir yetidir. İşte tüm bu zorlukların ötesinde tiyatro alanı gibi diğer sanatlarla da iç içe olan bu alanda, yapısalcılık gibi yaygın olan bir inceleme yönteminin kullanılması alanda farklılık yaratmıştır. Türk tiyatro yazarlarının yazılarındaki eleştirel bakışın temelinde yatan görüşler, araştırma yönteminin getirileri, hem meslek adına bir farkındalık hem de tiyatro alanına bir destek sağlamıştır. Bu görüş doğrultusunda ele aldığımız eleştiri yazılarında yıllar içinde ele alınan hangi başlıklar değişiklik göstermiş, eleştirmenlerin ele aldığı başlıklardaki farklı bakış açısı nedir, eleştiri yaparken nelere dikkat edilir, nasıl eleştiri yazılır, eleştirinin dil kullanımındaki değişimi gibi başlıklara değinilmiştir.

Birbirinden farklı dünya görüşleri olan eleştirmenlerin eleştiri yazılarındaki bakış açıları nasıldır, eleştirilerin yazılışındaki farklar nasıl yaratılmıştır gibi başlıkların önemi üzerinde durulmuştur. Bu iki zorlu alanın meydana getirdiği görüşler tiyatro sanatının daha da ileriye taşınması için bir destek niteliği taşımaktadır. Çalışmanın neticesinde Türk tiyatro yazarlarının köklü eleştirmenlerin eleştiri yazılarındaki bakış açısının çok yönlü

olduğu ve araştırma yönteminden yararlandıkları görülmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950-60'lı yıllara yayılan süreçte eleştirilerin tiyatro sanatı üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Sanatın gelişebilmesi adına tiyatronun önemi üzerinde oldukça ciddi bir çalışma gözlemlenir. Sanat beğenisini ileriye taşımaya yönelik çalışmalar yanında sanat kaygısı da yer almaktadır. Yılların getirileri aynı zamanda eleştirmenlere de bir görev biçmektedir. Hem tiyatronun görevi hem de eleştirmenlerin görevi, daha öğretici olmuştur. Bu öğretinin yanında da eleştirilerin amacı hem öğretici hem de sorgulayıcı olmuştur. Ele alınan araştırma yöntemi net bir bakış açısı ile oyunu ayrıntılı bir şekilde incelemeye olanak sağlamaktadır. Bu yönüyle de alana sağladığı fayda, metin çözümlemesi için de çok katmanlılık sağlar. Bir bütünü incelerken net başlıklara ayırmak, inceleme yazıları için de görüş açısını genişleten bir araştırma yöntemi olarak karşımıza çıkar. Köklü eleştirmenlerin ele aldığı yazılar da öncelikle oyun bütünlüğüne önem verildiği, öğretici bir yanının olması dışında, oyunu mümkün olduğu kadar kendi içindeki bağlantıların araştırılması yönünde düşüncelerini belirttikleri görülmektedir. Sahip olunan düşüncenin zaman içinde değişiklik gösterdiği gözlemlenmiştir. Tarihsel anlamda eski tarihli eleştiri yazılarının daha ayrıntılı olduğu, akademik bir dil kullanılmaya özen gösterildiği, öğretici bir misyon yüklendiği, sorgulama mekanizmasının daha ön planda olduğu yönünde net başlıklar fark edilmiştir. Örneğin önemli tiyatro yazarlarından biri olan Metin And, Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Zehra İpşiroğlu gibi yazarların kendilerine has bir metodoloji barındırdıkları gözlemlenmektedir. Yeni nesil eleştirmenlerin yazıları ele alındığında ise günümüz şartları da göz önüne bulundurularak birçok yan etkinin varlığı kabul edilmektedir. Yeni nesil yazarların yazılarında hem görüş bildirme hem de inceleme alanında bir kısaltmaya gidildiği görülmektedir. Bu hem zamanı kullanmada bir kısıtlılık, eleştiri yönünden ise bir yüzeysellik görülmektedir.

Oyunun künyesinin belirtildiği, oyunun konusunun anlatıldığı, ünlü tiyatro insanlarının övüldüğü, bilinirlik düzeyi tiyatro dünyasında fazla olan oyunlara dair daha çok görüş bildirme amacının güdülüğü, dil kullanımının günlük dil kullanımına daha yakın kullanıldığı, seyirciye samimi bir hava yaratma kaygısı içinde netlik barındırmayan görüşler sergilendiği gözlemlenmektedir. Yapısalcı araştırma yöntemi ile eleştirmenliğin ortak noktalarından ele alınarak gözlem yapılmıştır. Bu gözlem sayesinde köklü yazarların misyonlarının daha fazla bir anlam taşıdığı, bu misyon doğrultusunda ise okuyucuya bir nevi borçlu olduklarını düşünerek ince ayrıntılarla donatmaya çalıştıkları,

ne kadar çok başlığın altı doldurulursa o kadar okuyucunun bilgileneceğine inanılan yazılı örnekler gözlemlenmiştir. Bu bilgilerin de başlıkları kendi içinde sıra gözetilerek yazılmasına ayrı bir önem gösterilmiştir. Hiçbir eleştirmen oyuna sahne müziğinden ya da sahne dekorundan başlayarak incelemeye başlamamaktadır. Yapısalcı araştırma yöntemi araştırmayı kendi içinde başlıklara ayırarak parça bütün ilişkisi gözetilerek ele alınmaktadır. Ele alınan başlıklar bir dizgeyi oluşturan öğeler gibi parça parça incelenmekte çıkarılan sonuç ise tüm bu parçaların toplamından elde edilmektedir. Köklü yazarlarımızın yapısalcı bakış açısına oldukça yaklaştıkları gözlemlenmiştir. Yeni nesil yazarlarımızın ise günümüz şartları da göz önüne alındığında yorumların magazinsellik barındırdığı eleştirinin daha sınırlı tutulduğu tanıtım yazılarına yakın yazılar oldukları gözlemlenmiştir. Tüm bu araştırmalar aynı zamanda başka bir sorunun da gerçekliğini sorgulamamıza neden olmaktadır. Son eleştiri yazılarında oyun sürelerinin uzunluğu eleştiri konusu olmaktadır. Oyun süresi uzun olan oyunlarda seyirci koltuğunun doldurulmasında güçlük çekilebileceğinden söz edilmiştir. Bu bakış açısı, oyun izleme alışkanlıklarının değiştiğini, oyun sürelerinin de değişen alışkanlıklara göre ele alınması gerektiğine dair üstü kapalı bir eleştiri getirmektedir. Yeni nesil okuma alışkanlığının vermiş olduğu acelecilik, tahammülsüzlük, en kolay yoldan bilgiye ulaşma çabası, okuma alışkanlıklarını da değiştirmiştir. Bütün bu sebepler göz önüne alındığında oyun eleştiri yazılarının giderek kısaldığı, konu başlıklarının azaldığı, eleştiriden çok sahne üzerinde yapılanların tanıtıldığı bir yazı haline dönüşmektedir. Zamanla değişen okuma alışkanlığının sonucu olarak da daha az incelenen başlıklar ve bu başlıkların inceleme cümleleri de kısa ve yüzeysel açıklamalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu sebepler birleştiğinde eleştirmenlerin yeni nesil okuma hızını yakalamaları adına yazılarında bir dönüşüm gözlemlenmektedir. Bu değişimi de son dönem yazılarda fazlasıyla gözlemlemekteyiz. Bu iki dönem karşılaştırıldığında farkın azımsanmayacak derecede açık olduğu görülmektedir.

Çalışmanın başında varsaydığımız iki düşüncenin, çalışmanın sonunda desteklendiği ve varsayımımızın doğrulandığı görülmektedir. Cumhuriyet dönemi sonrası yazarlarının, kendilerine yüklenen bir misyon doğrultusunda yazdıkları gözlemlenmiş, daha fazla başlıkla daha geniş bilgi paylaşımı yaptıkları sonucuna varılmıştır. Yeni nesil olarak adlandırılan eleştirmenlerin yazılarının ise incelemeden çok tanıtım şeklinde yazıldığı daha fazla övgü içerdiği gözlemlenmiştir. İkinci varsayımı ise eleştiri yazılarında yapısalcı araştırma yönteminin kullanım oranının ölçülebileceği

varsayımdır. Ele alınan eleştiri yazılarında görülmüştür ki ele alınan başlıklar yapısalcı araştırma yönteminin başlıklarını çoğunlukla içermektedir fakat yorumlar kısa ve öz bir anlatımla dile getirilmekte inceleme yapılmadığı görülmektedir.

İşte bu doğrultuda varsayımlarımızın sonucu öngörüldüğü gibi sonuçlanmaktadır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akerson, F. E. (2016). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- And, M. (1994). *Başlangıçtan 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ata, İ. (2012). *Tiyatroda Üçüncü Göz Eleştiri*. Konya: Literatürk, Nüve Kültür Merkezi.
- Barabaş, Y. Y. (1985) İmbilimsel-Yapısal Çözümleme. O. Özügül (Editör). *Yapalcılık Üzerine Eleştirel bir yaklaşım* içinde (s. 186). İstanbul: De Yayınevi.
- Barry, P. (2002). *Beginning Theory, An Introduction to Literary and Cultural Theory*, England: Manchester University Press.
- Barthes, J.C. (2008). *Jonathan Culler Barthes* (Çev: Hakan Gür). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Birkiye, A. (1984). *Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Çamurdan, E. (1994). *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1960-1990 II Tiyatro Eleştirmenleri Birliği*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Çamurdan, E. (2011). *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çamurdan, E. (1994). *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1960-I Tiyatro Eleştirmenler Birliği*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Dekens, O. (2017). *Yapısalcılık* (Çev: A. Altınörs). İstanbul: Bilge-KültürSanat Yayınları.
- Demir, F. (2016). *1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Eagleton, T. (2009). *Eleştiri ve İdeoloji Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma* (Çev: S. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erdoğan, İ ve Alemdar, K. (2010). *Öteki Kuram Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi*. Ankara: Erk Yayıncılık.
- Gürün, D. (2000). *Tiyatro Yazıları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (1998). *Eleştirinin Eleştirisi*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (1992). *Tiyatroda Yeni Arayışlar*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (1998). *2000'Li Yıllara Doğru Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayıncılık.
- İpşiroğlu, Z. (2016). *Tiyatroyla Düşünmek*. Y. Pekman (Editör). İstanbul: Habitus Yayıncılık.

- Jameson, F. (2002). *Dil Hapisesi Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü* (Çev: Mehmet. H. Doğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kocabay, H. K. (2008). *Tiyatroda Göstergebilim*. İstanbul: E Yayınları.
- Moran, B. (2009). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nutku, H. (2001). *Oyun Sanatbilimi Dramaturgi*. İstanbul: Mitos Boyut Yayıncılık.
- Öztürk, A. (2001). Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa. A. Öztürk (Editör) *Postyapısalcılık* içinde (s. 11). Ankara, Phoenix Yayınları.
- Rıfat, M. (2019). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-1*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Saussure, F. D. (1998). *Genel Dil Bilim Dersleri* (Çev: Berke Vardar). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Şener, Ş. (2005). *İzleri Kaldı*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Taşcıoğlu, Y. (1997). Yeni Türk Edebiyatına Giriş. Z. Güneş (Editör). *Yeni Türk Edebiyatını Besleyen Edebiyat ve Eleştiri Kuramları* içinde (s. 139-140). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.
- Vardar, B. (1998). *Dilbilimden Yaşama Yapısalcılık*, İstanbul: Multilingual Yayıncılık.
- Yücel, T. (2009). *Eleştiri Kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Yüksel, A. (1981). *Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üstüne Yapısalcılık ve Bir Uygulama*. İstanbul: Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi.
- Yüksel, A. (1995). *Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üstüne Yapısalcılık ve Bir Uygulama*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Yüksel, A. (2000). *Sahnedan İzdeşimler*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Zerenler, D. (2010). *Tiyatroda Yapısalcı Çözümleme*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

İnternet Kaynakçası

- http-1: [//tiyatronline.com/tiyatro-elestirisi-ve-elestirmen-2864](http://tiyatronline.com/tiyatro-elestirisi-ve-elestirmen-2864) (Erişim Tarihi: 04.12.2016)
- https-2: [//www.makaleler.com/dilbilim-ekolleri-ve-dilbilim-tarihi](http://www.makaleler.com/dilbilim-ekolleri-ve-dilbilim-tarihi) (Erişim Tarihi: 13.10.2017)

Görsel Kaynakça

<https-3://allposters.com/-s/Ceci-n-est-pas-une-pomme> Posters_i7403842_.html,
Erişim:25.02.2020 elma

<https-4://www.amazon.com/Rene-Magritte-Ceci-nest> Pipe/dp/Bo168PZ7HG Erişim
Tarihi:25/02/2020 pıpo

<http-5://kitleiletişimi.blogspot.com/2013/06/iletişimin> temel-ogeleri.html Erişim
tarihi:25.02.2020

<http.6://ticaret.edu.t/uploads/dosyalar/921/126%20Reklamlarda%20Erkek%20%C4%B>
[omgesini%20%20Kullan%C4B1m%C4%B1-](http.6://ticaret.edu.t/uploads/dosyalar/921/126%20Reklamlarda%20Erkek%20%C4%B)
[Biscoata%20Veni20%C3%96rne%C4%9Fi.pdf](http.6://ticaret.edu.t/uploads/dosyalar/921/126%20Reklamlarda%20Erkek%20%C4%B) Erişim tarihi:25.02.2020

<http-7://www.scoop.it/topic/dilfelsefesi/p/2327169032/2012/08/05/gostergebilim->
[wikipedi](http-7://www.scoop.it/topic/dilfelsefesi/p/2327169032/2012/08/05/gostergebilim-) Erişim tarihi:25.02.2020

<http-8://www.e-skop.com/duyuru/kontrast-fotografta-anlam/475>(Eriřim
Tarihi:15.03.2016

İnternet Kaynakçası

<http-9://doi.org/10.7827/TurkishStudies.1189>

<https-10//edebiyatvesanatakademisi.com/oyku-tiyatro-deneme-yazarlarimiz/prof-dr->
[metin-and-hayati-ve-eserleri/1735](https-10//edebiyatvesanatakademisi.com/oyku-tiyatro-deneme-yazarlarimiz/prof-dr-) (Erişim Tarihi:

[http-11//31.145.174.244:8088/userPandtgm/user_home_dtgm.php](http-11//31.145.174.244:8088/userPandtgm/user_home_dtgm.php) (ErişimTarihi:
4.02.2016)

<https-12//kidega.com/yazar/aysegul-yuksel-099179> (Erişim Tarihi: 9.4.2020)

<https-13//ast.com.tr/Oyun.aspx?oid=107&D=t> (Erişim Tarihi:16.12. 2015)

<https-14//www.turkedebiyatcilar.net/ustun-akmen-kimdir-hayati-ve-eserleri> (Erişim
Tarihi: 10.10.2019)

[http-15//tiyatronline.com/bir-yaz-gecesi-ruyasi_-istanbul-sehir-tiyatrosu-7010](http-15//tiyatronline.com/bir-yaz-gecesi-ruyasi_-istanbul-sehir-tiyatrosu-7010) (Erişim
Tarihi:04.07.2018)

[http-16//tiyatronline.com/bu-da-gecer-ya-hu_-trabzon-devlet-tiyatrosu-7041](http-16//tiyatronline.com/bu-da-gecer-ya-hu_-trabzon-devlet-tiyatrosu-7041)(Erişim
Tarihi: 18.07.2019)

[http-17//tiyatronline.com/nora-bir-bebek-evi_-izmir-devlet-tiyatrosu-7066](http-17//tiyatronline.com/nora-bir-bebek-evi_-izmir-devlet-tiyatrosu-7066) (Erişim
Tarihi: 4.02.2016)

<https-18//www.turkedebiyatcilar.net/hayati-asilyazici-kimdir-hayati-eserleri> (Erişim
Tarihi:2.8.2020)

<https19//www.aydinlik.com.tr/arsiv/hayat-asilyazici-istanbul-devlet-tiyatrosunda-yank->
[adl-oyun](https19//www.aydinlik.com.tr/arsiv/hayat-asilyazici-istanbul-devlet-tiyatrosunda-yank-) (Erişim Tarihi: 6.03.2020)

- <https-20//sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/ActivityVariant/Detail/795> (Erişim Tarihi:30.05.2016)
- <https-21//evetbenim.com/fehim-pasa-konagi-oyun-elestirisi-hayati-asilyazici/#prettyPhoto> (Erişim Tarihi:30.5.2016)
- <https-22//www.evrensel.net/haber/78184/obkt-50-yilini-kutluyor-bir-sehnaz-tango> (Erişim tarihi:18.02.2020)
- <https-23//www.aydinlik.com.tr/bir-sehnaz-oyun>, (Erişim Tarihi:1.02.2014)
- <http-24//tiyaronline.com/Yaşam-kaya> (Erişim Tarihi:18.02.2019)
- <http-25//tiyatronline.com/oyunlar/agaclar-ayakta-olur-11949>, (Erişim Tarih:18.02.2020)
- [http-26//tiyatronline.com/ağağlar-ayakta-olur_-tiyatro-kare-12339](http-26//tiyatronline.com/ağağlar-ayakta-olur_-tiyatro-kare-12339) Erişim Tarihi:18.02.2020
- [http-27//tiyatronline.com/nehriin-solgun-yuzu_-istanbul-devlet-tiyatrosu-6381](http-27//tiyatronline.com/nehriin-solgun-yuzu_-istanbul-devlet-tiyatrosu-6381), (Erişim Tarihi:27.02.2018)
- [http-28//tiyatronline.com/moda-sahnesi_-yeni-bir-sarki--11816](http-28//tiyatronline.com/moda-sahnesi_-yeni-bir-sarki--11816), (Erişim Tarihi:29,10.201)
- <http-29//www.mehmetkonuk.net/kimdir> Erişim Tarihi:29.10.2015
- [http-30//tiyatronline.com/fareler-ve-insanlar_-dionysos-tiyatro-12371](http-30//tiyatronline.com/fareler-ve-insanlar_-dionysos-tiyatro-12371) (Erişim Tarihi: 25.02.2020)
- [http-32//tiyatronline.com/matruska_-istanbul-sehir-tiyatrosu-9407](http-32//tiyatronline.com/matruska_-istanbul-sehir-tiyatrosu-9407) (Erişim tarihi:12.01.2019)
- [http-32//tiyatronline.com/romeo-ve-juliet_-istanbul-devlet-tiyatrosu-6099](http-32//tiyatronline.com/romeo-ve-juliet_-istanbul-devlet-tiyatrosu-6099) (Erişim Tarihi: 7.01.2018)

Dergiler

- Berk, Y. ve Yıldırım, K. (2016). Yapısalcılık ile post –Yapısalcılık Bağlamında Dil ve Metinden Anlam Kurma. *Uluslararası Okuma Yazma Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 40.
- Koyuncu, A. (2011). Levi-Stratuss Yapısalcılığı. *Konya Selęuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (26), 60.
- Erkoç, G. (1995). Çok Partili Ortamda Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakóltesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (12), 19.
- Tüfekçi M. E. (2003). Yapısalcı Yöntem ve Uygulama Alanları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakóltesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (17), 60.

EK-1.

METİN AND

ELEŞTİRMEN GÖZÜYLE CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU ELEŞTİRİ SEÇKİSİ
1923-1960-I

Beşinci Tiyatro-SIRÇA KÜMES

Geçen salı Beşinci Tiyatro, Tuna Caddesi'ndeki tiyatrosunun kapılarını halka açtı. Oyundan söz açmadan, Başkentin bir özel tiyatroya kavuşmasının önemini belirtmek isterim. Önce adı. Niye ad yerine bir sıra numarası alıp Devlet Tiyatrolarının bir dalıymış sanısını uyandırmak? Numaralı sokaklar gibi, sayıların silik kişiliğine bürünmek? Gerçi bir addan ne çıkar? Önemli olan onun üstesinden geleceği işlerdir. Numaralı adını savaşta gösterdiği yararlıklar tarih sayfasına geçiren alaylar, tümenler gibi Beşinci Tiyatroya böyle mutlu bir gelecek dileriz.

Özel bir tiyatronun Devlet Tiyatroları karşısındaki yeri ve görevi. Devlet Tiyatrolarının kazanç kaygısına düşmeden rahat rahat çalışmasına karşı, özel tiyatro gişe gelirleri, kendi yağı ile kavrulmak zorundadır. Gerçi özel yardımlara desteklemelere herhalde kendini açık tutacaktır. Ama bunların elde edilmesi de didinme yorulma karşılığıdır. Bundan çıkarılacak bir sonuç, oyunların ve oyuncuların seçiminde görülür. Devlet Tiyatrosu halkın nabzını yoklamadan, tenkitçilere kulak asmadan işini yürütebilir, faaliyetlerinde bilet satışı gibi bir hassas barometre kullanmaz. Oysa özel tiyatro oyun seçimini bu ölçülere göre ayarlamak zorundadır. Bu onun için bir ölüm kalım meselesidir. Tabii bu farklı iki davranışın iyiliğine de kötülüğüne de söylenecek çoktur.

Gelelim Beşinci Tiyatronun seyircilerine ilk sunduğu oyuna. Bu Tennessee Williams'ın 'The Glass Menagerie'si, Türkçe adıyla Sırça Kümes'i. Daha gidip de görmeden önyargılar adamı dürüyor, niye bu çetin eseri seçmişler diye. Tiyatronun kurucusu ve rejisörü Oğuz Bora, Beşinci Tiyatro Dergisinde beş sebep göstermiş ama hiç biri de bu yanlış adımı haklı gösterecek yeterlilikte değil.

Hele bu sebeplerden birincisi -oyunun az oyuncu için yazılmış olması- kolayca yutulur bir özür değil. Gerçi oyun dört kişi için yazılmış, parmak hesabıyla bu dört kişiyi bulmak işlerin en kolayı. Ama oyunun emrettiği anneyi, oğulu, kızı ve konuğu bir araya getirecek öyle değil. Dördü de güç mü rollerden. Yalnız değil.

Sırça Kümes'te öyle başıyla sonuyla bir olaylar zinciri yok, sahnede pek uzun boylu şeyler olup bitmiyor. Bir fikrin davanın da çığırkanlığını yapmıyor. Diyeceğim eserin özlü suyunu veremezseniz, seyirciye avuntu yerine geçecek bir posa, bir çökel kalıyor.

'Sırça Kümes' te bir anne var, orta yaşlı; telefoncu kocası, onu bırakıp kaçmış da biri oğlan, öteki kız çocukla kalakalmış. Kızı sakat, insan kaçağı ürkek bir yaratıktır. Okulu bitirememiş, bütün gününü camdan hayvanlarla oynayarak veya eski gramofon plakları ile geçirir. Oğlan ise aileye bakmak için bir mağazada çalışmaktadır. Bütün dileği başını alıp uzaklara açılmak. Annenin çocuklarına aşırı düşkünlüğü, zorbalığı vardır. Bütün istediği kızına bir destek, bir koca bulmaktır. Sonunda oğlunu kandırır, kız kardeşi belki evlenir diye mağazadaki iş arkadaşını eve akşam yemeğine çağırırlar. Bu gencin akşam yemeğine gelişi, denebilir ki oyunun tek hareketli olayıdır. Şu işe bakın ki bu genç ortaokuldan kızın gönlünü verdiği gencin ta kendisidir. İkisi arasındaki aşk, tiyatrodaki eşine az rastlanan sahnelerdir. Gerçi gencin kıza tuhaf bir tutkunluğu vardır ama o başka bir kızla sözlüdür. Bu sakat kızın aşâğılık duygusunu yenmesi için epey

dil döker ve sonra da bir daha gelmemek üzere kızı bırakıp gider. Kızın da sevmek ve sevilme için taşıdığı o cılız umut ışığı da bu gidişle söner, oyun da sona erer.

Oyunu gene belirtelim. Olaydan, hikâyede çok bir ruh halinin değişik soluk alışlarla bütün oyun boyunca hatta o oyundan sonra bile sürdürülmesine dayanıyor. İşte bu ruh hali verilmezse geriye verecek bir şey kalmıyor. Sırça Kümes'in tehlikesi burada. Beşinci Tiyatro ise bu tehlikeyi görememiş. Oyun temel olan bu ruh halini birkaç yıl geriye giden anılardan alıyor. Bunun için de bir anlatıcı var, tıpkı 'Bizim Şehir'deki gibi; seyirciler alınıp birkaç yıl önceki anlayışın havası sokuluyor.

Rejisör bu hayali verecek en güçlü iki yardımcısı bulmuş, ışık ve sahne müziği. Bulmuş ama kullanmamış. Anlatıdan sahneler veya bir sahneden öbürüne geçişler tıpkı sinemadaki 'fondu'tekniğine uymuş gibi. Karanlıktan, koyuluktan aydınlığa çıkacak. Ama Beşinci Tiyatronunki öyle olmuyor. Karanlık derken, renkten, ayırtıdan nasibini almamış bir iki çıplak ışık birden 'çıt' ederek yanıyor. Sahnenin yoksulluğunu birden perişanlığa çeviriyor.

Sahne müziği daha da içler acısı. Oradan buradan derlenmiş müzik hiç mi hiç görevini yerine getiremiyor. Rejisör yer yer müzikle sahnedeki olaylar arasında bir görecelik kurmaya yeltenmiş, aşk sahnesi gelsin Wagner'in Tristan'ı demiş. Böyle yapmakla da ölçüyü kaçırmış. Hem müzik hem ışık kargaşalığı bir ruh halini hazırlayacak yerde seyirciyi irkiltiden başa vurulan bir tokmak yerine geçiyor. Rejisörün başka kozları da var. Kadının kaçan kocasının resmini asmış. Bu iki leitmotif gibi bir yandan kadının geçmişi ile öte yandan oğlunun uzaklara serüvenlere özlemiyle ilgili sırası gelince resim, ışıkla aydınlatılıyor. Bu iyi bir fikir diyelim ama sahnede görünüşü seyirciye 'bu da ne' dedirtecek kadar bozuk. İşte bu gibi aksaklıklarla da sorumlu ışıkçı Murat Elgin, dekorcu Celil Eren ve efektçi Tahsin Temren'in payı büyük.

Oyuncular nasıl? Dördü de 'Sırça Kümes'in kişilerinden pek uzaklarda. Anne rolünde İlkay Saranda...

Kuarterin temel üyesi olan bu rol çok yetkin bir oyuncu istiyor. Varlıklı isteklilerle evlenecek yerde bir telefoncu ile evlenmiş olması onun yüksekten düşmüş, geçmiş zaman peşinde biri yapmış. Gülünç, gururlu, azimli hem de kararsız. Yanındakileri bıktırıp usandıracak kadar konuşur, sızlanır, azarlar sonra da birden tatlı dilli olur. Bulanık bir kişiliği var. Türlü insan huylarının bir karmasıdır İlkay Saranda, bu çapraşık rolün yalnız bir yönü var. Durmadan dır eden zoraki kahkahalar atan iki de bir süpürgeleşmiş saçıyla oynayan biri. Beşinci Tiyatronun ileride çaçaron bir role ihtiyacı olursa onu bu işe saklasın.

Çekingen sakat kıza gelince bu rolde Türkan Bora, denilebilir ki kuarterin en başarılı üyesiydi. Düş âleminde camdan hayvanların dünyasına sığınmış, mutsuz, çekinik, fazla durgun içli bir kız. Türkan Bora hiç değilse ellerini öne kavuşturarak kendini acındırarak yönünü çizmişti. Oğul rolünde Baykal Saran'a görevleri ayrı, kişiliği aynı iki rol düşüyor. Oyun boyunca ödevcil, gezi serüveni tutkusu ile yanıp tutuşan uzak yerlerin özlemini çeken şair ruhlu bir genç. Bir de oyun başında ortasında ve sonunda annesinin çemberinden bir iki yıldır çıkmış kaptansız bir gemi gibi dolaşan anılarını bizlere anlatan sesinin tonu ile bizi o anıların içine alıp götüren anlatıcı. Baykal Saran ikisinin de altından kalkamadı. Birincisinde boyuna sinemaya giden, sigara içen, annesine karşı gelen haylaz çocuğu, ikincisinde sırtını sahnenin yan duvarlarına dayayıp gözlerini bir noktaya dikip ezberlediği satırları yanılsız okumaya çalışan bir amatör oyuncudan ileriye gidemedi. Akşam yemeğine gelen konuk da Şakir Bozdağ; iyi ve açık kalpli, olduğu gibi hareket eden, kendine güveni fazla birini oynaması gerekirdi. Geçmişte (anne),cam oyuncaklar dünyasında

(kız) ,gelecekte uzaklarda (oğul) yaşayan üç içe dönüşe karşı ağız çikletli ‘dışadönük’olarak hiç inandırıcı değil. Can Yücel’in akıllıca çevirisi gecenin tek parlak yönüydü. Böylesine başarılı bir çevirinin böyle bir oynayışa düşmesi yazık olmuş. Ancak çeviri için de söylenecekler var. Can Yücel oyunu katıksız bizim yapmak ‘yerli malı’ damgasını vurabilmek için dili fazla kurcalamış. Birbiri ardına halk deyimleri sıralamış. Yerli yersiz demeyim ama bu kadar çoğunu bir arada kulak hafiften yadırgıyor. Öte yandan bu tutum savunulabilir, denilebilir ki Tenensse Williams da öyle yapmamış mı, zoraki uzatılmış gibi konuşmalar, damdan düşer gibi sözler, yersiz ayrıntılarla aynı havayı vermiyor mu? Tiyatrodan çıkınca bu dokunaklı oyun sizi saracak büyüüne tutulacaksınız, içinizden bir şeyin koptuğunu sanacaksınız mutsuz genç kızı, uzaklardan erkek kardeşiyle beraber düşüneceksiniz, bu insanları kolayca içinizden atamayacaksınız. Hayır, öyle olmuyor, Oğuz Bora’nın Sırça Kümesinden ayrılırken kapıdan çıkıp da serin akşamı, yüzünüzde bulunca aman unutmayım şunları diyorsunuz.

Son söz bu yazının böyle uzun oluşu oyunu önemsedğimden değil yeni açılmış bir tiyatronun ilk oyununa yalnızca ‘kötü ’diyerek hakkını yememek içindi. Bu böyle bilinsin

(Ulus.19 Aralık.1957)

EK-2.

METİN AND

ELEŞTİRMEN GÖZÜYLE CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU ELEŞTİRİ SEÇKİSİ

1960-1990 II

İÇERDEKİLER

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

On beş yirmi yıl önce yazarlarımız yapıtlarını tanıtan yazılarda bin bir dereden su getirerek onların 'tezli 'olmadığını söylemek gereğini duyarken günümüzde her yapıtta hangi toplum sorununa değinmiş diye yapıtın orasını burasını kurcalıyoruz. Bu bakımdan alırsanız Anday'ın oyunu böylesine bir sorun oyunu değil. Her şeyden önce sağlam bir tiyatro yapıtı. Temsil sırasında yanımda oturan bir yazar dostum kulağıma sürekli fısıldıyor: Fransa'da 1960'da yazılmış fakat oynanması yasak edildiği için ancak kitap olarak yayınlanmış ve İsviçre'de temsil edilmiş bir oyun bütün ayrıntılarıyla tıpatıp 'İçeridekiler'e benziyormuş. Orada tutuklu bir Cezayirli, kovuşturmayı yapan da Fransızlar. Ama ne çıkar? Anday'ın oyunu öylesine bu benzerlikleri silip süpüren bir güce, kişiliğe sahip, yüzde yüz bizden olan bir oyun ki... Oyun iki bölüm, kuruluşu sanki iki ayrı oyun gibi. Her iki bölüm de zorlu bir ikilem üzerine kurulmuş, birinci bölümde siyasal bir bildirinin yayınlanmasından sanık 345 gündür tutuklu bir öğretmene baskının türlü türlü yapılmakta kendisinden ya bildiriye yazının kendisi olduğunu, değilse kimlerin yazdığını ele vermesini isteyen komiserler tutuklu öğretmen arasında bir söyleşme, 345 gün tutuklu geçirilen günün basıncı bu bölümde çıkacak bir delik, gerilen yay gibi boşalacak bir yer aramaktadır. Bu öğretmen için taşkın cinsel tutkudur. Artık yalnız bir dişi olarak özlediği karısıyla yarım saatçik buluşmanın önüne geçilmez isteğidir. Öğretmenin 345 gün çektiğini biz bir saatin kısalığında ancak bu kavurucu, ilkel tutkuda en yeğin ve en yoğun olarak duyabilirdik. Komiser bu isteği sağlar ancak gelen öğretmenin karısı değil baldızıdır. İkinci bölümde ikilem, karşılıklı yayılım ateşi gibi öğretmenle baldızı arasındaki sözleşmedir. Tıpkı komiserle olan bölümde olduğu gibi burada da gerçek zamanı aşan uzunlukta bir zaman içinde mantık bu söyleşmelerde değer ölçülerinin bir bir kapısı zorlanır. Öğretmen komiser gibi zorbalıktan tatlıya, duygululuktan alaycılığa, acındırmaktan kurnazlığa mantığın her oyunuyla baldızını karısının yerine kendisiyle yatmaya iteler, baldızı kendisine yöneltilen bu mantık oklarının yağmuruna, bu bozguncu saldırıya karşı sağduyusunun, görgüsünün, yer etmiş ahlak anlayışla karşı durur direnir. Ancak söyleşmenin hiç kaçamak deliği bırakmayan, gedik tanımayan amansızlığı her iki bölümde de iki yönlüdür.'Baldız

‘içerdeki’ gibi düşünmeye başlayıp, eniştesi ile yatmaya razı olurken, öte yandan öğretmen ilkel tutkusu, boşalma isteği de ilkel değil fakat aydına yakışan bir yoldan yerine gelmiş da kendi payına düşeni almış, eski ‘dışardakiler’ yerini bulmuş, yeniden güven ve güç kazanmıştır. Sorgu artık yeniden başlayabilir.

Anday’ın bütün gereci söyleşme. Bu gereci hiç katkısız bütün yalınlığıyla ustaca uyguluyor, uygularken, olaylar, kişiler, durumlar da beraberce kuruluyor. Bu kuruluştaki bir geometri düzeni, bir yapı ustasının dengeliliği var. Söyleşmenin iki yanındakiler hem veriyor hem alıyorlar, değiştirirken değişiyorlar da... İki bölümün her biri yalnız kendi içinde değil fakat birbirlerine göre de bakışımı ve dengeli. Nitekim ikinci bölüm boyunca öğretmenin de yer yer komiserleştiğini, baldızın ise öğretmenleştiğini görüyoruz. Ancak salt söyleşme tiyatrosunun olduğu kadar düşüncenin de güçlü bir aracı. Yazarın kendini her iki bölümde de söyleşmenin mantık dizisine, al aşağı ediciliğine, kanıt üstüne kanıt getirmesine öylesine kaptırdığı oluyor ki yer yer söyleşme eylemsiz kalıyor, cansız bir söz yığını yalnız us’a seslenen sesler oluveriyor. Ama yazar bunu silkinişle bir çocukluk anısının anlatılışı, bir telefon konuşması, ömründe balık tutmamışın balık avını canlandırışıyla yeniyor, bu da Anday’ın şair yönü. Anday arı Türkçesinin ustası. Kısaca ‘İçerdeki’ ilgiyle seyredilen sağlam bir oyun.

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

(1965-Ulus-Ankara Devlet Tiyatroları)

EK-3

EK-3 METİN AND

ELEŞTİRMEN GÖZÜYLE CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU ELEŞTİRİ SEÇKİSİ 1960-1990-II

KÖŞEBAŞI

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

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

'Köşebaşı'bir gün içinde İstanbul'un artık değişmeye yüz tutan özelliklerini içinde toplayan bir mahallesinin sanki bir tiyatro sahnesi gibi bu mahalle insanların acı tatlı, gülünç dokunaklı,buruk neşeli çeşitli olaylarının geçtiği köşe başında oluşur.Gün ağarmasıyla ilk seslerin duyulması,ilk kıpırtıların başlamasıyla akşamın hüzünlü havasına doğru oluşma bizi yalnız bir mahallenin yerelliği değil,sanki tüm İstanbul'u kucaklayan ,biraz bütün memleketimizi biraz da bütün insanoğlunun alın yazısının okunurluğunu duyurabiliyor. Ufacık günlük olaylar arasında bir çocuğun doğumu, bir evlenme, bir ölüm gibi insanoğlunun yaşam zincirinin ana halkalarında birlikte tadılabilen bir yaşantı oluveriyor. Aynı gün içinde mahallenin yirmi yıllık Macit Bey'in ölümüyle Saffet Hanım'ın düğünü seyirciye bir tiyatro olgusu gibi doğrudan doğruya değil de çeşitli kişilerin tepkileri, düşünceleri, duygularıyla veriliyor. Aynı gün oraya yirmi yıl sonra aile ocağını bırakıp gitmiş olan Macit Bey'in oğlunun bir yabancı eğretiliğinde gelmesi,onun bu yere özlemi yurtsama duygusu eserin bütün bu küçük ayrıntılarını birbirlerine gizli bir bağla birleştirip gerçek havasını veriyor.

Yazarın da belirttiği gibi oyun biçim bakımından Karagöz, orta oyunu gibi geleneksel seyirlik oyunlarımızın yapı özelliğinde. Oyun tıpkı onlarda olduğu gibi toplumu, yer zaman ve insanları bakımından bir mahalle ve tiplerin geçidine dayanan bir soyutlaştırma ile veriliyor. Oyunu yazarın ağızından konuşan

bir anlatıcı, mahallenin bekçisi açıp kapıyor. Oyunun eksen kişileri tıpkı bir Pişekâr Kavuklu veya Hacivat-Karagöz karşıtlığı içinde ortaya çıkan Bakkal ile Kahveci. Gene mahallenin Beybaba, Beyağbey gibi asal kişilerinin yanı sıra değişik uğraşlardan, değişik huy ve özelliklerinden, değişik ağızları konuşan yedek ve ikincil kişiler serpiştirilmiş.

‘Köşebaşı’rı on sekiz yıl önce Mahir Canova sahneye koymuş dekor ve giysilerini de büyük sanatçı Turgut Zaim çizmişti. Bugünkü ‘Köşebaşı’nda da onların adlarını yeniden buluşturmak temsilin yararına olmuş. Mahir Canova bu elliye yakın kişisi olan eseri bir orkestra yöneticisi veya ressam ustalığıyla dengeli, uyumlu bir izlenim birliği içinde başarıyla sunuyor, her ayrıntı, her oluntu yerli yerini buluyor. Turgut Zaim’in her zamanki şiirli dekoru İstanbul’un bu kıyı mahallesinin renklerini getiriyor, bazı küçük rollerin aksamasına karşın önemli roller başarı ile oynanıyor. Bu arada Bakkal’da İlyas Avcı, Kahveci’de Yıldırım Önal, Beyağbey’de Aykut Sözeri, Beybaba’da Aclan Sayılğan başarılı. Saim Alpago’nun Muhtar Ağabeyi’yi oynanışı büyük bir sanatçının küçük bir rolü ne ustalıkla canlandırabileceğine güzel bir örnek. Yalnız çok önemli bir rol olan ve eserin hüznü havasını vererek bir izlenim birliği sağlayacak Yabancı’dan Aktan Günalp değil mahalleye temsilde yabancı düşüyor. Seçkineser, başarılı bir düzen ve oynayıyla sunuluyor.

(Ulus,20 Ocak 1966)

EK-4.

SEVDA ŞENER

GEYİKLER LANETLER

Ankara Devlet Tiyatrosu cesur bir girişimle Murathan Mungan'ın sahnelenmesi emek ve yaratıcı çaba gerektiren bir oyunu Geyikleri repertuarına aldı. Oyunun yönetmeni bu oyunu daha önce Antalya Devlet Tiyatrosunda sahnelenmiş olan Mustafa Avkıran. Dekor ve kostümleri Naz Erayda, ışığı Ersen Tunççekiç, müziği İhsan Kılavuz, Koreografisini Övül Avkıran yapmış. Oyunda yirmi iki kişilik güçlü bir oyuncu kadrosu yer alıyor. Geyikler Lanetlerin, uluslararası İstanbul Tiyatro yöneticilerinin girişimi ile Berlin'de düzenlenen bir uluslararası tiyatro festivaline katılmak üzere hazırlandığını, daha sonra da başka festivallerde ülkemizi temsil edeceğini öğreniyoruz. Bu ön bilgi, oyunun ritüel özelliğinin neden öne çıkarıldığını, görsel anlatımının neden o denli vurgulandığını açıklıyor.

Geyikler Lanetler'i yabancı beğenisine sunulmak üzere hazırlandığını aklımda tutarak seyrederken başkalarına neyi, niçin beğendirmeye çalıştığımız sorusunu sormadan edemiyorum. Örneğin bu uygulamada eski kültürlerin kendine özgü renklerini öne çıkarmaya özel bir özen gösterilmiş. Oyunun müzikleri, sahne tasarımı, giysileri bu amaca uygun olarak seçilmiş. Oyunun konusu da şiirsel dilin görsel anlatıma pirim veren imge örüntüsü de böyle bir uygulamaya izin veriyor kuşkusuz. Fakat masalsı dünyanın büyümlü atmosferini yaşatmayı başaran bu uygulamayı seyrederken oyunun çağdaş sorunlarımıza gönderme yapan bugünkü aklımızı kurcalayan içeriğinin geri planda kaldığını düşünmeden edemiyorum. Murathan Mungan'ın Geyikler Lanetler'i toplumların uygarlık doğrultusundaki gelişiminin başlangıç evresini bir masal atmosferi içinde ele alan fakat bu süreç içinde yaşanan çelişkileri çağdaş bir anlayışla dile ve görüntüye getiren bir oyundur ya da ben öyle yorumlanmasından yanayım. Oysa şimdi önemli bir uluslararası tiyatro festivaline katılacak olan bu oyunun düşünsel ağırlığıyla da algılanabileceğinden kuşku duyuyorum. Geyikler Lanetler sahne uygulamasının başarılı bir ritüel taklidi olmakla yetinmeyip günümüz dünya tiyatrosu ölçülerinde bir ürün olarak da değerlendirilmesini isterim. Batılının ilgisini çekmek için kendi değerimizi ufaltmayalım, derim.

Bu tür kuşkuvarlığının kökeninde, Batılı tiyatro adamlarının, yöresel kültürel kimliklerin korunması konusunda gösterdikleri aşırı titizlik yatıyor. Batı kültürünün sınırları dışında sayılan ve orada tutulmaya çalışan ülkelerde üretilen ve ilkel dönemlerin ritüellerini yansılayan oyunların Batıda aşırı ilgi görmesinde de bu tür bir bit yeniği varmış gibi geliyor bana zaman zaman. Bu tür çalışmaların, ilkelliğin kendine özgü lezzetini, kendi gelişkin sanatlarına bulaştırmadan tatmak amacı ile yüreklendirildiği kuşkusuna kapılıyorum. Bu yüzden, tiyatromuzu temsil edecek olan Geyikler Lanetler'in yalnızca masal özelliği, ritüel atmosferi, eski kültürlerin renklerini çağrıştıran düzenlemesiyle değil, içerdiği düşünsel yüklerle de değerlendirilebilmesini arzuluyorum.

Geyikler Lanetler gizemli bir geçmişin karanlık dehlizlerinde dolaşan, bir küme söylenceler ve masallar dizisinden anlamlı bir öykü oluşturan, bu öyküyü bir oyun mantığı içinde biçimleyip şiirli bir dille aktaran çok sıradışı bir oyundur. Ana özelliklerinin başında, Murathan Mungan'ın kendine özgü imge dokusuyla çarpıcı bir ses ve görüntü dili yaratmış olması gelir. Fakat bu oyunun, seyrinin düş gücünün sınırlarını zorlayan, onu bilmediği bir dünyaya götürüp orada kendi iç dünyasının sırlarıyla baş başa bırakan şiirinin, büyümlü olduğu kadar ya da büyümlü olduğu için, mantıklı bir yapıdan yoksun olduğunu sanmak hatalı

olur. Tersine, oyunun sağlam bir yapısı vardır. Olaylar birbirini mantıklı bir gelişimle izler ve bu izlek uygarlığın gelişimi doğrultusundadır.

Oyunda dört kuşağın öyküsü yer almıştır. Bu dört öykü benzer olaylarla, benzer sorunlar doğurarak gelişirken toplumların göçebe düzeninden yerleşik düzene geçişini, yerleşik düzenin ilk yönetim sorunlarını, iktidar kavgalarını anlatır. Temel sorun bu gelişim sırasında insanla doğa arasındaki ilişkinin kökenindeki çelişkiden kaynaklanır. Uygarlığın gelişimi doğaya egemen olarak mı doğayla uzaklaşarak mı gerçekleşecek, egemen olmanın diyeti, uzlaşmanın ödünü ne olacaktır. Güncelliğini koruyan bu sorun, masalsı görünümü içinde gündeme getirilmiştir. Bireyin dramını ise değişim sürecinin burgacındaki insanın karşı karşıya olduğu doğal güçlerin gizine eremediği gibi toplumsal güçleri de tanıyamaması oluşturur. Doğal düzenin ya da toplum töresinin bozulması, karşımıza sosyal yapıyı değiştirme ya da yanlış kadınla evlenme olarak çıkarılmıştır. Bu trajik hatanın bedeli çocuk sahibi olamama, aklını yitirme, görme gücünden yoksun bırakılma ve ölümdür. Ana tema, dört kuşağın yaşam öykülerini içeren ve iç içe geçmiş olarak sunulan dört ayrı izlekle sunulmuştur. Birinci izlek göçer bir aşiretin ormanlık bir bölgeye yerleşmesiyle başlar. Temelli olarak yurt tutma aşiret töresine olduğu gibi yurt tutulan yerde yaşayan geyiklerin doğal düzenine de aykırıdır. Geyiklerin laneti Hazar Bey ile karısı Kureyşa'yı rahat bırakmaz. Azer Bey'in gebe bir geyiği vurması bu lanetin yaşama geçirilmesine neden olur. Kureyşa'nın bir evlat sahibi olması doğanın karanlık güçleri tarafından engellenir. Kureyşa, geyiklerin lanetini savuşturmak için kurban edilmiş geyiğin kanını içer ve bir oğlu olur. Hazer Bey'le Kureyşa'nın oğlu Mustafa Bey bir geyiğe sevdalanarak ve onu büyü ile kadına dönüştürecek düzeni yeniden bozar. İkinci izlek intikamdır. İntikam, birinci izlekte olduğu gibi, Mustafa Bey'in evlat sahibi olamaması biçiminde ortaya çıkar. Mustafa'nın geyik kökenli karısı Cudana da büyüye başvurur ve sahip olacağı iki oğula karşılık iki gözünü kurban verir. Toplum düzeni kurulmuş olsa da toplumun çekirdeği olan, ailenin düzeni bozulmuş, Mustafa Bey'le Cudana'nın oğulları Kasım ile Nasır'ın serüveni oyunun üçüncü izleğini oluşturur. Bu, izlekte doğal güçlerle insan arasındaki savaşımın yerini, insanın tutucu törelerle çatışması ve yönetici adayları arasındaki erk savaşımı almıştır. Kavminin çıkarı için çöle gitmiş olan ve yedi yıldır dönmediğinden öldüğü varsayılan Kasım'ın karısı Süveyda, töre gereği, Kasım'ın kardeşi Nasır'la evlendirilmiştir. Geri gelen Kasım, karısı ve beyliği üzerindeki hakkını geri almak için kardeşi ile çatışmaya girer, yenilir, ölür. Şimdi, Kasım'ın oğlu Bakır ile Nasır'ın oğlu Sidar dördüncü izleğin çatışması oluşturacak bir karşıtlığı simgelemek üzere karşımızdadır.

Bu oyunda sevdâ, lanet, tutku, öç, kan, ölüm, Kerbela olayını da hatırlatacak biçimde, insanlığın ortak gerçekleri olarak sunulmuştur. Böylece düşünce, uzak geçmişin karanlıklarından evrensel gerçeğin aydınlığına ulaştırılır. Sahne aralarında kullanılan oyun arabaları ile oyun bilinci uyanık tutulmuş, oyunun sonu açık uçlu bırakılmıştır. Murathan Mungan 'Her oyun bir yazgıdır. Herkes oyununda kendi yazgısını oynar; ya da oyunu yazgısı olur.' diyor.

Görüldüğü gibi Geyikler Lanetler, öncelikle sunduğu imgelerle bir gizem, bir yazgı bilinci yaratan, fakat aynı zamanda insanın istenci ile doğanın ya da törenin baskısı arasındaki ezeli çatışma üzerinde düşündürme potansiyeli olan bir oyundur. Mustafa Avkıran bu oyunun gizemli atmosferini vurgulayacak, aynı zamanda törensi özelliğini öne çıkaracak bir sahne düzenlemesi yaparken törenin oyun özelliğini vurgulamaktan da geri kalmamış. Oyunun müziği, sahne tasarımı, giysileri, oyuncuların tavırları bu yorumu tümüyle destekliyor. Oyuncuların yönetmene bu denli inanmasına, onun yorumuna sahne

üzerinde her türü cefaya katlanacak denli katılmasına hayranlık duymadım değil. Üç buçuk saat boyunca yerlerde sürünen dayanıklı cıvıl erkek oyunculara, aslında pek de işlevi olmadığı halde saçlarını dibinden kazıtan, ağzının içine gerçekten tükürülmesine razı olan güzelim kadın oyunculara bakıp bu sanatın zorluğuna bir kez daha inandım, inandım da gereğine akıl erdiremedim. Gülgün Kutlu, Ayşenil Şamlıoğlu, Burak Reis Sergen, Zerrin Tekindor, Tomris Çetinel, Hülya Gülşen Irmak, Hakan Özgömeç, Sinan Pekinton başta, efsuncuları ve özellikle intikam cinlerini canlandıran özverili genç oyuncularını canı gönülden kutluyorum. İzin verirsiniz biraz da kesintisiz üç buçuk saat dikkatimi hiç dağıtmadan oyunu izlemeyi başaran kendimi.

Bir zamanlar, yönetmenlerin deneye açık olmamasından yakınırdık, bugünse deneysel uygulamaların baskısından bunalır olduk. Yönetmenlerimiz yaratıcılık özgürlüğünü, önce oyuncunun sonra seyircinin dayanma gücünü sinema ölçüsünde kullanır oldular. Murathan Mungan'ın bu çok özel oyununu aslında büyük bir beceriyle sahneleyen Mustafa Avkıran nedense üç buçuk saatlik oyunun hiç ara verilmeden oynanmasını uygun görmüş. Hem de seyirciyi İrfan Şahinbaş Deneme Sahnesinin tahta sıralarında oturarak. İnsanoğlunun bedenine ve doğal gereksinmelerine karşı açılan bu savaşın gerekçesi sanırım oyunun atmosfer bütünlüğünün bozulmamasıymış. Sahnede oyunun özüne uygun bir atmosfer yaratıldığı bir gerçekse de, bu değerli atmosferin dokunulmazlığını ağrıyan kemiklere, daralan göğüslere anlatmak mümkün olmadı. Geyikler Lanetlerinki gibi farklı lezzetler sunan özel bir oyunun sahne uygulamasında seyircinin alışkanlıklarının zorlanması karşı değilim. Fakat kolaylıktan kaçınayım derken, tiyatro gibi geniş kitleleri etkileme şansı olan sanatı, yalnız bu sanata baş koyanların üstesinden gelebileceği zorlu bir dayanıklılık sınavına dönüştürmenin tehlikesini de gözardı edemiyorum.

(Radikal İki,14 Mart 1999)

EK-5.

KANAVİÇE

SEVDA ŞENER

Devlet Tiyatrosunda geçen yıldan beri sergilenen Kanaviçe beni bir oyunun ne zaman eskimiş sayılacağı konusunda düşündürdü. Turgut Özakman'ın 1960'ta yazdığı, aynı yıl sahnelenmiş olan Kanaviçe adlı oyunun ortaya attığı sorun bugün aşılmış durumda. En azından oyunda yansıtılan toplumsal çevrede artık anneler, teyzeler evin genç kızına böylesi bir baskı uygulamıyorlar. Uşaklı, hizmetçili, eski konaklarda yaşayan, soyluluğuyla övünen, eli erkek eline değmemişliği erdem sayan, sabrını ve iradesini güçlendirmek için kanaviçe işleyen yaşlı hanımefendiler insanı biraz gülümseten, biraz da hüznolendiren tarihten bir yaprak oldu. Fakat bu tarihsel ortam içinde ele alınan ilişkilerdeki dramatik anlam, evrensel gerçeğin bir parçası olarak bizi düşündürmeyi sürdürüyor, bütün iyi oyunlarda olduğu gibi. Bu gerçek, insanoğlunun çevresindekilere egemen olma tutkusudur ve bu tutku en çok kendini aile ilişkilerinde yasallaştırmıştır; çoğu zaman kocanın karısına, annenin çocuğuna, kayınvalidenin gelinine uyguladığı baskı biçiminde. Aile içinde olağan sayılageldiği için özellikle üzerinde durulması gereken, baskı uygulayarak egemen olma tutkusu, hangi zaman diliminde, hangi ortamda ele alınırsa alınsın güncelliğini korur. Turgut Özakman temelinde bu insani gerçek yatan sorunu, değişim dönemi geçiren toplumdaki kuşaklar arası çatışma çerçevesi içinde ele almış. Fakat hareketin dinamosunu oluşturan çatışma, öyle oyunsu bir biçimde işlenmiş ki şakanın altında yatan tutku ancak oyunun sonlarında korkutucu boyutuyla ortaya çıkıyor. Yazar bu gerçeği, her zamanki uyumdan yana olan duruşunu koruyarak, metnin altına gizlemiş gibidir.

Oyunun öyküsü şöyle: Biri dul, ikisi bekâr üç geçkin kız kardeş, yaşamlarının tek zevkini dul kardeşin kızının yaşamını denetlemekte bulmuşlardır. Onu eski soylu konak yaşamının günü geçmiş kuralları içinde yaşamaya zorlamakta peşine adam takıp dışardaki her davranışını adım adım izletmektedirler. Sevgi ve koruma adı altında sürdürülen bu ağır baskıyı hafifleten genç kızın aldırışsız tavrı, canı istediğinde kuralların dışına çıkabilme cesaretidir. Anneyi ve teyzeleri şaşkına çeviren bu durum, genç kızın, ailenin karşı çıktığı bir işe girip çalışmaya başlaması, bir delikanlı ile buluşması ile gelişir, annesine ve teyzelerine, başlangıçta hiç onaylamadıkları bir evliliği kabul ettirmesiyle son bulur. Gelişiminin hiçbir yerinde açık bir çatışmaya yol açmayan örtük savaşım güldürücü abartılarla yumuşatılmış, mutlu sonla noktalanmıştır.

Fakat sorunların karşılıklı sevgi ve anlayışla aşılmasının yarattığı duygusallık, oyunun sonunda yaşlı kadınların kendilerine, yeni bir kurban arayışlarındaki duygusuzlukla dengelenir. Son konuşmalar, ısmarlama evlatlıkla olan ilişkilerin sevgi barındırmayacağını, kız kurularının egemenlik tutkularını evlatlık kıza en acımasız biçimde uygulayacaklarını gösterir. Turgut Özakman'ın yazarlık hüneri, kara güldürü malzemesi olmaya elverişli olan konuyu naif bir komedyacı biçiminde kurgulamasında görülür. Güldürü, üç kız kardeşin kanaviçe işlerken, su içerken, evin kâhyası Tahir'i damat adayını delikanlıyı sorgularken görüntüye gelen mekanik davranışlarından üretilmiştir. Gülme edimi üzerine çok inandırıcı bir açıklama yapmış olan Henri Bergson, düşünülmeden yapılan, ön koşullanmışlığı ele veren mekanik hareketlerin akıl ve irade gücünden yoksunluğa işaret ettiği ve makine işleyişini hatırlattığı için güldürücü olduğunu belirtmiştir. Kanaviçe de oyuncuların abartarak uyguladıkları bu güldürme yöntemi, aynı zamanda oyunun yan temasını öne çıkarmakta ve dondurulmuş kurallara uygun yaşama biçimini eleştirerek başka

ortamlarda, başka biçimlerde gözlemlediğimiz zihin kireçlenmesine gönderme yapmaktadır. İroni, sürpriz, beklenti bozma gibi kurgulama hünerleri oyunun mantıklı akışına ustalıkla yedirilmiş, gerçekte acıtıcı olması gereken durumlar oyunun yapını ortamında şakacı bir tavırla yumuşatılmıştır

Kanaviçe'yi Ankara Devle Tiyatrosunda sahneye koyan Leyla Tecer, oyuncuların da katkısıyla, metindeki inceliklerin, şaka boyutunun, alt anlamın hakkını veren başarılı bir çalışma yapmış. Üç kız kardeşin makinemsi tavırlarının, zaman zaman her birine özgü farklı mimiklerle renklendirilmiş olmasını bir tutarsızlık olarak değil, akıllıca yapılmış bir çeşitleme olarak değerlendiriyorum. Böylece, hem kısıtlayıcı bir yaşama biçiminin gölgesinde kalmış insancıl gerçekler su yüzüne çıkarılmış, hem de seyirciye oyun-gerçek ikileminin tiyatroya özgü tadı tattırılmış oluyor. İnci Melis Pars, Elif Türkan Çölok, Füsün Günuğur'dan oluşan üçlü, canlandırdıkları kalıp tipleri ince karakter ayrıntıları ile donatmışlar. Onların özellikle ikinci bölümün başındaki performansını bir tiyatro şöleni olarak uzun uzun hatırlayacağım. Alev Soysal ile Nezih Işıtan yazarın onlara tanıdığı kısıtlı olanaklar ölçüsünde ellerinden geleni yapmaya çalışıyorlar. Buna karşın, Cengiz Korucu'nun, Tahir tipine tanınan oyunculuk hüneri gösterme fırsatını yeterince değerlendirebildiğini söyleyemiyorum. Gül Emre gibi deneyimli bir dekor tasarımcısından, oyunun hem gerçekçi, hem soyutlamaya elverişli ortamını çok daha yaratıcı bir tasarımla görüntüye getirmesini beklerdim. Yayılmaları da, toplanmaları da oyunu gereksiz yere uzatan kumaş yığınlarının hangi işlevi yerine getirdiğini anlayamadım. Hele göz zevkimi okşadığı hiç söylenemez. Devlet Tiyatrolarının olanakları bu kadarına elveriyor demeye dilim varmıyor ama galiba işin gerçeği bu. Sevgi Türkay'ın hazırladığı giysiler özenle seçilmiş. Can Atilla'nın müzik düzeni oyunun iç ritmini destekliyor. Leyla Tecer'in duyarlı yönetmenliği, Çölok, Pars, Günuğur üçlüsünün ustalıkla oyunculugu, Sevgi Türkay'ın zarif kostümleriyle kırk yıl sonra yeniden sahneye çıkarılan bu belki biraz solmuş oyunu yeniden sevdim.

(Radikal İki,31 Aralık 2000)

EK-6.

SEVDA ŞENER

ARZU TRAMVAYI

Ankara Devlet Tiyatrosu son yıllarda epey kredi yitirmiş olan sanatsal birikimini zor bir oyunla sinamayı göze aldı bu mevsim. Tennessee William'sın oyuncu için de, yönetmen için de demir leblebi olan Arzu Tramvayı adlı oyunu Şinasi Sahnesinde Ferdi Merter yönetiminde sergileniyor. Blanche rolünü sinemada Vivien Leighin Jessica Langein yorumlarıyla seyretmiş olması muhtemelen seyircinin ister istemez karşılaştırmalar yapacağı bu zor rolde genç sanatçı Tülay Günal'ın başarılı bir sınav vererek inandırıcı ve etkili bir Blanche karakteri canlandırması oyunun en sevindirici yanı oldu. Eleştiriye açık olan yanı ise, böyle gerçekçi bir oyunda toplumsal çevrenin yeterince belirtilmemiş bir de Blanche DuBois rolünü dengelemesi gereken Stanley Kovalsky'nin dramının üzerinde yeterince durulmamış olsaydı.

Oyun incelendiğinde Blanche ile Stanley'in durumları arasında ilginç benzerlikler bulunduğu görülür. Blanche, Güneyin varsıl kibar konaklarından birinde yetişmiş, iyi eğitilmiş, uçarı bir genç kızlık dönemi geçirmiş olan zarif bir kadındır. Kız kardeşi Stella evlenip gittikten sonra zor bir dönem geçirmiş, aile büyüklerinin birer birer ölümüne tanık olmuş. Yoksul düşüp oturdukları evi elden çıkarmak zorunda kalmıştır. İlk evliliğinde yaşadığı acı olayın etkisinden de bir türlü kurtulamayan, bunalıma giren, batağa sürüklenen Blanche son çareyi Polonya göçmeni kocasıyla büyük kentin varoşlarında yaşayan kız kardeşi Stella'nın evine sığınmakta bulur. Yeni çevre, çeşitli etnik kökenden insanların yaşama biçimi, aile kavgaları, kaba saba eğlenceleri ile bu güngörmüş kadına yabancısıdır. Bir odasına sığındığı küçücük evde, sıcak banyosu, uyduruk abajuru, süslü giysileri, bağımlısı olduğu içkisiyle kendine özel bir dünya yaratmaya, bu ortamda yaşamak zorunda kalmış olmanın ezikliğini, çevresindekilere tepeden bakarak, kız kardeşinin kocası Stanley'i eleştirerek, hatta aşağılayarak gidermeye çalışır. Giderek, alçakgönüllü bir evlilikle güvenceli bir geleceğin hayalini kurmaya başlar. Ta ki, geçmişindeki giz ortaya çıkıncaya ve hayallerini yıkıncaya dek. Blanche'ın varlığı ile evinin düzeninin bozulduğunu, hatta evliliğinin tehdit altında olduğunu sezinleyen Stanley bu fırsatı başka değerlendirecek, son darbeyi en acımasız biçimde indirecektir. Çünkü Stanley de tıpkı Blanche gibi hayata tutunmaya çalışan bir yabancısıdır. Bilek gücünden ve onu seven karısından başka dayanağı olmadığını farkındadır. Öz saygısını yitirmemek için korkularını kabadayı bir tavır altına gizlemiştir ve zor koşullar altında kurduğu düzenin tehdit edildiğini hissetmeye başladığı anda ilkel erkeksi gücünü göstermekten kaçınmayacaktır. Olay gelişiminin omurgasını oluşturan Blanche-Stanley çatışmasının temelinde, Stanley için düzenini koruma, Blanche için yeni bir düzen kurma endişesi yatar. Her ikisi için de Stella'nın desteği büyük önem taşır. Sonuç olarak, aralarındaki çatışma, bir ak-kara, iyi-kötü kavgası değil, bir ölüm kalım savaşıdır.

Tennessee Williams'ın, bütün oyunlarında hem oyun kişilerini kısıncasına alan toplumsal çevreyi, hem bu kısaç içinde kıvranan kişileri, dramatik bir anlam üretecek biçimde işlediği görülür. Arzu Tramvayı'nda da yazar iki asal kahramanın çevresine yerleştirdiği kişileri benzer koşullarda hayata tutunmaya çalışan kişilerden seçmiş, her birini karakter ayrıntılarıyla donatmış, bir roman yazarı gibi, onlara çok özel, çok karmaşık iç dünyalar yakıştırmıştır. Kendi sınıfından olmayan birine tutulmuş ve onunla evlenmiş olan Stella, çok sevdiği annesinin onaylayacağı bir evliliği hayal eden duygusal Mitch, kocasından dayak yiyen iyi yürekli Eunice büyüklü küçüklü dram odaklarıdır. Yazar, özelde Blanche'ın dramını vurgularken oyun

kişileri ve ilişkileri arasında kurduğu benzerlikler ve karşıtlıklarla genelde yaşamın acımasızlığına ve insanoğlunun umarsızlığına dikkat çekmiştir. Kırılgan Blanche ile hoyrat Stanley'in durumları, Blanche'ın yaşadığı suçluluk duygusu ile Stella'nın yaşayacağı suçluluk duygusu. Blanche'ın yazgısı ile yıllar önce intihar eden kocasının yazgısı arasındaki benzerlikler, Stanley ile Mitch karakterleri arasındaki karşıtlık, Blanche'ı götürmeye gelen hemşirenin hoyratlığı ile Doktorun anlayışlı yaklaşımı arasındaki fark gibi karşıtlıklar ve benzerlikler kişilerin dramına ve oyunun anlamına yoğunluk kazandırmak üzere düzenlenmiştir. Bana sorarsanız Tennessee Williams, oyun yazarlığındaki tartışılmaz ustalığını, seyircinin bütün avuntularını iflas ettirmek, yaşamın acımasızlığını yüreğine kazımak için fütursuzca kullanmaktan kaçınmayan bir yazardır. Aynı amaçla, geçmişte yaşananlarla, şimdiki zamanda yaşanmakta olanlar arasında paralellikler gözetilmiştir. Blanche'ın, yıllar önce tanık olduğu ölümlere ve evin satılmasına ilişkin üzüntülü anıları ile şimdi yaşadığı, kız kardeşinden yakınlık görememe, sığındığı evde hoş karşılanmama endişesi birbirine denk düşer. Çocukluk aşkı ve kocasının intiharı ile ilgili anılarıyla, Mitch ile yapacağı yeni bir evlilik umudu ve bu umudun suya düşmesi birbirini bütünler. Blanche'ın yakın geçmişteki yaşantısına dair anlatılanlarla oyunun sonunda düştüğü yürek parçalayıcı durum önlenemez bir yıkım sürecinin iki aşamasından ibarettir. Bütün bunlar Arzu Tramvayı'nın çok incelikle işlenmiş bir oyun olduğunu, sahnelenirken hiçbir ayrıntının gözden kaçırılmaması gerektiğini gösteren örneklerden yalnızca birkaçıdır. Bu bakımdan, seyrettiğimiz yapımda olayın gelişiminde doğrudan etkili olmayan kimi oyun kişilerinin oyundan çıkarılmış olması toplumsal çevre ögesinin fakirleşmesine neden olmuştur. Stanley karakterlerinin yeterince derinleştirilmemiş, Mitch karakterinin hafife alınmış, hatta gülünçleştirilmiş olması ilginin yalnızca Blanche üzerinde yoğunlaşmasına yol açmış, belki de onun seks düşkünü bir aşüfte olarak algılanma tehlikesini yaratmıştır. Aynı biçimde, dekor tasarımının oyun kişilerini koşullayan, hatta artı göndermeleri olan çevreyi yansıttığı, kostümlerin Blanche kişiliğini desteklediği söylenemez. Buna karşın, Blanche rolünde Tülay Günal'ın, Stella rolünde Meltem Eserol'un, Eunice rolünde Füsün Akay'ın başarısının oyuna belli bir düzey kazandırdığı, Arzu Tramvayı ile Yönetmen Ferdi Merter'in bu mevsim Devlet Tiyatrosunun en eli yüzü düzgün yapımlarından birine imza attığı söylenebilir.

(Radikal İki, 4 Mart 2001)

EK-7.

AYŞEGÜL YÜLSEL

ZENGİN MUTFAĞI

ZENGİN MUTFAĞI'NDA SEMİREN FAŞİM

Zengin Mutfağı Vasıf Öngören'in son oyunu. Bu Oyun Nasıl Oynanmalı, Asiye Nasıl Kurtulur ve Almanya Defteri adlı oyunlarıyla tanıdığımız yazar Zengin Mutfağı'nı geçen yıl kendi yönettiği İstanbul Birlik Tiyatrosunda sergilendi. Oyun 1977 İsmet Küntay Ödülünü kazandı ve Tiyatro 77 Dergisi tarafından yılın oyunu seçildi. Zengin Mutfağı, 1977 sonlarına doğru da Ankara'da AST tarafından sahnelendi. 1978 Şubat ayı içinde ise aynı oyuna İstanbul Fatih Şehir Tiyatrosunun da sahip çıktığını görüyoruz. Türkiye'de tiyatronun politik-ekonomik-toplumsal koşullara bağlı olarak yaşadığı bunalımlı dönemde bir oyunun bir yıl gibi kısa bir süre içinde üç ayrı tiyatro tarafından sergilenmesi önemli bir olay.

Zengin Mutfağı toplumsal sınıflar arasındaki çelişkilerin git gide keskinleştiği 1970'ler Türkiye'sinde, 'kavganın dışında kalma' çabası içinde safını şaşırınların öyküsüdür. Bir çeşit 'bakar-körlük' tür bu kişilerin ortak özelliği. Öngören oyunda safını şaşırmışlığın, faşizmi görmezden gelmekten tutun da, faşizme ödün vermeye, giderek faşizme uşaklık etmeye kadar varan çeşitli görüntülerini sergiler.

Yazar ve Seyirci

Vasıf Öngören, oyununu sermaye ve emek arasındaki çatışmanın topluma bir etki tepki silsilesi biçiminde yansıyan görünüşleri üstüne kurar; amacı başkileriyle birlikte seyirciyi de bu çatışmanın orta yerine atarak saf seçme durumuyla karşı karşıya bırakmaktır. Bunu başarmak için de önce seyirciye ulaşması gerekmektedir. Bu koşulu şöyle gerçekleştirir.

1. Oyunun kişilerini, seyircinin yerli sinema ve televizyonda izleme alışkanlığında olduğu kişiler arasından seçer. Oyunu da yine yerli film ve televizyon seyircisine yabancı olmayan bir mekânda geçirir. Böylece seyirciyi avucunun içi gibi bildiğini sandığı bir ortamın gevşekliği içinde kısıvrak yakalar.
2. Oyunda yansıtmak istediği politik ve toplumsal olayları seyircinin zorlanmadan özümseyebileceği bir dozda, yalnızca genel hatları ile kullanır.
3. Oyunun diyaloglarını ve anlatma bölümlerini seyircisinin genel kültür düzeyini ve tiyatro izleme alışkanlıklarını göz önünde tutarak biçimlendirir. Tüm konuşmalar ve anlatmalar kısa, yalın ve özler.
4. Tiyatronun bir işlevinin de eğlendirmek olduğunu, özellikle güldürü üstüne kurulmuş bir tiyatro geleneğinden gelen Türk seyircisinin suratına birtakım gerçekleri bağırarak devrimci tiyatro yapılamayacağını iyi bilmektedir; bu nedenle güldürü öğelerinin sık sık yer aldığı bir sahne anlatımı benimser.

Yazar ve Oyun

İkinci aşama ise seyirciye ulaşmak yolunda benimsenen yöntemlerin oyunun demecini biçimlendirme yolunda tam verimle kullanılmasıdır. İşte bu noktada Öngören'in seyircisini çok iyi tanıyor olması yanında yazar kişi ustalığı da gündeme gelmektedir.

1.Oyun sermaye–emek çatışmasının dramatik bir eyleme dönüştüğü ve işçi sınıfının İstanbul’a elense çektiği 1970,16-17 Haziran olaylarıyla başlar, 12 Mart döneminde de süregelir. Böylece yazarın dile getirdikleri tarihsel gerçeklerle doğrulanır ve oyunda yer alan olaylar güncel bir çarpıcılık kazanır.

2.Oyun İstanbul’da bir zengin köşkünün, bu köşkün kocaman mutfağında geçer. Ekmek parası, yaşam pahalılığı gibi sorunların yaşanmadığı bir mutfaktır çünkü köşkün masrafı, gecekonduda oturan emekçinin ürettiği artık değerden kapitalistin cebine indirdiği aslan payıyla karşılanır. Böylece sermaye-emek çatışmasının temel nedenini simgeler bu zengin köşklere ve bu mutfaklar kapitalizmin artık değerden aldığı aslan payıyla neler yiyip neler içtiğini, dahası hangi amaçlarla kimleri semirttiğini yansıtır. Pek çoğumuz bir kez olsun içine girmemişizdir bu köşklere ya da mutfakların, ama yerli filmlerde az mı izlemişizdir?

3.Öngören oyunun başkarakterlerini de böyle bir zengin mutfağının bilinen ekibinden oluşturur; beyaz külahlı, göbekli, emektar aşçıbaşı, dantel önlüklü ve boneli hizmetçi, eli yüzü düzgün, üniformalı şoför. Özel kişilere yapılan hizmetçilik, aşçılık ve şoförlük artık değer yarattığı birer iş alanıdır ve çalışma saatleriyle sınırlanmamış, niteliği ev halkının özel kaprislerine göre değişen, toplumsal güvencesi olmayan işlerdir bunlar. Bu işleri yapanlar da hizmet ettikleri egemen sınıfla kendi sınıfları arasındaki uçurumu görmezden gelmeye alışmış, bireyce yaşamayı seçmiş, sağa sola karışmayan kişilerdir. Sözü uzatmaya gerek yok, yerli filmlerde küçük hanımlar ve beyler milyonlarca kişiyi tatlı düşlere daldıran gerçek dışı serüvenlerini yaşarken, olaya bir ucundan girip bu çeşit filmlerin kalıplaşmış mutfak güldürüsünü yapan bu ekibi hepimiz yakından tanırız.

Seyircinin yerli sinema ve televizyonda izleme alışkanlığında olduğu kişileri tiyatro sahnesine çıkarmakla, seyirciye ulaşmak yanında tiyatrosuna bir başka yarar daha sağlar Öngören; yerli filmlerde seyirciyi iki saatlik bir düş dünyasında avutmak amacıyla çarpıtılarak yansıtılan zengin köşk yaşamını oyununda toplumcu-gerçekçi bir bakış açısına oturtarak, seyirciyi belirli bir biçimde değerlendirmeye koşullanmış olduğu malzemeye yabancılaştırır ve onu bu tanıdık malzemeye ilk kez görüyormuşçasına bakmasını sağlar. Böylece oyun boyunca, köşteki kişilerle ilgili her olay seyirciye yerli film safsatası karışıt-benzerini çağrıştırarak Öngören’in tartışmasını daha bir tutarlı ve sağlam kılar.

Oyun Kişileri

Oyunun temel çatışmasını belirleyen sermaye-emek diyalektik ilişkisi oyunun iki dış uç kişisinde somutlanır; fabrikatör Kerim Bey ve işçi Murat. Her ikisi de oyunda hiç görünmezler ama oyun boyunca, simgeledikleri iki birbirine karşı safın kesin ve kendi içinde tutarlı tavrını koyarlar ortaya ve oyunun başkarakterlerinin yaşadığı değişimi göze görünür kılan birer denetleyici etmen işlevi taşırlar.

Oyunun eksen kişisi ile ise aşçıbaşı Lütfü Ustadır; Kerim Bey’in köşkünün yirmi yıllık emektar aşçısıdır. Yirmi yılın pekiştirdiği bir bağlılıkla, sömürüldüğünü bilse de, önemsenmeyişi kızı da yine herkese karşı savunur patronunu. Teke tek güreş yapmaya alışık bir eski pehlivandır Lütfü Usta; ortasında kaldığı sermaye emek çatışmasında herhangi bir safın kesin tavrını benimsenmesi beklenemez; evlenmemiştir, çocuğu yoktur; 1970ler Türkiye’inde soyu git gide tükenmekte olan, Osmanlı döneminden kalma emektar hizmetli tipinin son örneklerindendir; kendi çağında bencil ve kurnazdır; yerine göre hem korkak hem yüreklidir. Yaşı ve kültür düzeyi nedeniyle Lütfü Usta için işçi eylemi Bolşevik İhtilali demektir. Bu hem ak hem kara eski pehlivan, oyunun başından sonuna dek, her şeyden önce aşçıdır. Öngören oyunu oluşturan olayları hiçbir tarafın kesin tavrını benimsemeyen aşçının ağzından anlatır ve

böylece oyuna nesnel bir bakış açısı kazandırır. Olayları değerlendiriş i kendisine özgü olsa bile, gerçekleri hiç mi saptırmayan, keskin gözlü yaman bir görgü tanığıdır Lütfü Usta.

Oyunda hiç görünmeyen nazlı, huysuz hanımefendi, Avrupalarda okuyan Küçük Hanım ve arı sütüyle beslenen Küçük Bey egemen sınıfın tavrını ev kılığıyla mutfağa dek sızdırarak olayları etkilerler. Yerli filmlerdeki karşıt-benzerlerinden daha sevimsiz ama daha gerçektir.

Aşçı Lütfü'nün tek başınalığına karşılık mutfak ekibinin öteki iki kişisi Şoför Seyfi ve Hizmetçi Zehra, aileleri olan, aileleriyle sürekli ilişkileri olan kişilerdir. İkisi de işçi kökenlidirler. Seyfi'nin ağabeyi Ahmet'le, Zehra'nın ağabeyi Murat emekçi sınıfının hızlı savaşımçılarından iki yakın arkadaşlardır. Şoför Seyfi mutfak ekibi içinde sınıf bilinci en sağlam olan kişidir; ne ki zengin kapısında bulduğu bu işle, hiçbir eyleme karışmadan kendisi ve ailesi için kurduğu düzeni sürdürmek ister. Ağabeyi Ahmet'in eylemlere karışmasını istemez. Yine de mutfak ekibinin, safını kolayca saptayabilen tek kişidir. Oyunda işçi sınıfına yaklaşan tavrı ile aynı kökenden gelen Zehra'nın safını şaşırmışlığını belirginleştirir.

Bir zamanlar fabrikada işçi olarak çalışmış olan Zehra ise, kendi sınıfının savaşını verme yolundan uzaklaşmış, bireysel mutluluğun peşine düşmüştür., yaşamın bir tek amacı vardır Zehra için : Sevdiği gençle bir yuva kurmak. Oyunda ismi pek önemli değildir Zehra'nın, yaşama olan tek yanlı kadınca bakışı nedeniyle herkesin dilinde 'Kız'dır o.

Kızın sözlüsü Selim ise, topraklarını çoktan elden çıkarmış ikinci sınıf bir ağa ailesinin oğludur. Babasının toprağından kendisine düşen payı bile alamamıştır. Bozuk düzende kendisine bir açık kapı bulamamış olmanın ezikliğini yaşar Selim. O da bireysel kurtuluşunun peşindedir.

Ahmet ise zengin mutfağına işçi tavrını getiren tek kişidir. Oyunlardaki işlevi oyunun öteki kişilerinin bireyce duygu düşünce ve davranışlarını kendi işçi sınıfı bakış açısıyla çeliştirmektir.

Yazar oyun boyunca kişiler arasında bir koşutluk ilişkisi kurmuştur. Örneke Seyfi-Ahmet, Kız-Murat ilişkisinde sürekli bir koşutluk sürdürülür. Bu koşutluk ilişkisi işçi kökenli kişilerin organik birlikteliğini vurgulamak yanında, oyunun son tablosundaki acı ve sarsıcı yanlışlıklar güldürüsünü oluşturma işlevini de taşır. Selim'in koşutu ise oyunun bir aşamasında, Kerim Bey'in köşkü korusun diye aldığı kurt köpeğı olur. Bu koşutluk ülkemizde son yıllarda türeyen yoz bir soyun göstergesidir. Oyun boyunca zengin mutfağında yalnızca Selim ve köpeğın karnının doyurulduğu görülür. Özellikle Ahmet kendisine yapılan tüm yemek önerilerini geri çevirir. Soyu tükenmekte olan sevimli aşçı ise, oyunun sonuna dek tektir.

Yapı

Zengin Mutfağı'nın olayları da tıpkı kişilerin belirlenişinde olduğu gibi rastlantıya bırakılmadan düzenlenmiştir. Oyunun genel hareket çizgisini 16-17 Haziran olayları ve onu izleyen 12 Mart döneminde sermaye-emek çatışmasının yaşanan tarihsel evreleri oluşturur. Bu genel hareket çizgisine koşut olarak Lütfü Usta'nın bireysel aşçılık dramı ve buna bağlı olarak köpek serüveni yaşanır. Bir başka düzeyde ise Zehra'nın aşk dramı çizilir. Aslında bu üç olay dizisi de birbirine bağlıdır ve üçü bir arada karmaşık bir olay örgüsü oluşturur.

Yazar, ustaca dengelenmiş bir yapı içinde olayları sağlam neden sonuç ilişkilerine bağlamış, oyun kişilerini denetim altında tutmuş ve hiçbir kuramsal açıklamaya gitmeden seyirciyi sorunun ortasına atıvermiştir. Zengin Mutfağı yazarının 'ülkenin yaşanan gerçeğı'ni seyirciyle birleşip dile getirme ilkesini gerçekleştirmek yolunda attığı olumlu bir adımdır.

Zengin Mutfağı, sağlam bir kuramsal temele dayandırılmış, sağlam bir yapıyla biçimlendirilmiş, seyirciden doğru tepki alan usta işi bir yapıt.

Rutkay Aziz yönetiminde Rana Cabbar, Yaman Okay, Erol Demiröz, Yeşim Dorman ve Altan Erkekli'nin gerçekleştirdiğı AST yapımı, yapıtını tam verimle değerlendiren usta işi bir çalışmanın ürünü.

(Özgür İnsan,53,1978)



EK-8.

AYŞEGÜL YÜKSEL

TAZİYE

Yazan: Murathan Mungan Yöneten: N.Karadağ / Çevre düzeni : Güniz Baykam / Müzik: Nurdan-Gündüz Turan / Oynayanlar : Meral Niron, Jale Karadağ, Altan Erkekli, Füsün Oruç, Altan Gördüm, Cezmi Baskın, Yaşar Akın, Ali Gül, Teoman Özer, Ali Meriç, Ali Erkaza, Besra Alaca, Şebnem Gürsoy, Sibel Baskın, Jülide Kural, Serap Eyüboğlu, Coşkun Ülgen, Levent Ülgen, Ayhan Önen, Öktem Özses, Mehmet Akay, Adnan Erbaş, Oktay Dal, Özlem Ataman, Nurgül Karaağa, Yahya Tokdil, Mesut Çelik, Volkan Keskinoglu/AST, Ankara

Taziye, eski İranda oluşmuş, ölümü betimleyen bir halk tiyatrosu türü; Hazreti Ali'nin oğlu İmam Hüseyin'in Kerbelada öldürülüşünü dile getiren bu oyunlar, açık ya da kapalı uzamlarda, seyirci halkın da duygusal katılımıyla oluşur; eski Yunan tiyatrosunda olduğu gibi bir dinsel tören coşkusu içerir. Murathan Mungan bu türün simgesel-soyut anlatım biçimlerinden yola çıkarak Güneydoğu Anadolu yöresinde, ağalık düzeni içinde yer alan sevdâ ve ölüm öyküsünü anlatıyor.

Oyunu değişen koşullar içinde var oluş niteliği de değişmiş bir feodal düzen çerçeveler.

Tarım üretimine makine girmiştir artık. Yine de ağalar vardır; ağalara kulluk eden bir dolu da insan. Ancak salt toprakta çalışmak için değil, başka ağalara karşı güdülen kan davasında silahşör olarak kullanılmak için de... Amaç töreyi korumaktır. Geçen zamanın getirdiği, getireceği değişimi engellemek için bilinçle, inançla, inatla yaşatılan, tutucu, yok edici bir güçtür töre ve canlı simgesi, yalnızca öç ve kin yaşayan, ağa karısı, ağa anası Kevsa Ana'dır oyunda. Oğlu ise Bedirhan ise töreyi sürdürügelirken, salt öç adına düğününden devşirerek kaçırdığı, bir başka ağanın kızı Fasla'ya sevdalanan ve töreye en akıl almaz biçimde başkaldırır. Bu başkaldırıya, Bedirhan'a sevdalanmasıyla Fasla da katılır. Her ikisi de sevdalarıyla, başedemeyecekleri güçlere karşı geldikleri için trajik bir konumdadırlar. Kural dışı eylemlerini düzenin somut koşullarını değiştirmeksizin geçerli kılamayacak olan, ölüme yazgılı iki insan... Kevsa Ana'nın öç aracı Heja'dır. Fasla Kadın'ın Bedirhan'a doğurduğu, geleceğin ağası Heja: Babasına dost, anasına düşman olması beklenen... Ve Heja, eski düzenin koruması adına, insan olmaya karşı ağa olmayı seçme durumunda bırakılan kurbandır. Töre ya da 'ölüm' kazanır oyunun sonunda. Ancak oyun ötesine ulaşan sevgidir, ölüm değil. Can çekişmesi ne denli uzun sürecektir bilinmez ama töre de ölüme yazgılıdır. Törede çatlamalar başlamıştır.

Mungan, oyununu duruluğu ve dinginliği çağrıştıran 'ak', karanlığı ve ölümü çağrıştıran 'kara', şiddeti ve devinimi çağrıştıran 'kızıl' renklerle örülmüş bir sahne ortamında, zengin, şiirli vurucu bir tiyatro diliyle dokumuş. Ancak anlatım açısından estetik dengeyi yakalamada zorluklarla karşılaştığı görülüyor. Oyunun dörtte üçünü kapsayan ön oyun ve birinci bölümde, iç içe geriye dönüşlerden oluşan soyut, simgesel bir anlatım kullanılmışken oyunun son dörtte birlik bölümünde (ikinci bölüm) somut bir sahne anlatımına geçilmiş.

İki bölümü ayıran kısa ara oyun da bir başka anlatımı içerdiğinden, perde arası yapılmaksızın sergilenen oyunun bitmesine yakın çeşitli anlatım değişiklikleri çıkıyor ortaya. Bu bir kurgulama sorunudur ve sanırım kolayca çözümlenebilir.

Taziye, yapımı AST'ın tüm gücünü Galilei'nin Yaşamı üstünde yoğunlaştırdığı bir döneme rastlamış. Oyunun dekorunun Galilei dekorunun üstüne 'tutturulmuş' olması da bunun kanıtı. Yine de özenli ve bilinçli bir çalışma gerçekleştirilmiş. Nurhan Karadağ, denemeci ve araştırmacı yönetmenlik yolundaki deneyimini bu oyunda da başarıyla değerlendirerek metnin çoğunlukla gerektirdiği soyut anlatımı yetkinlikle gerçekleştirmiş. Altan Erkekli, Heja'da kusursuz oyuncu kişi disiplinini ve duyarlılığını bir kez daha sergiliyor. Füsun Oruç gerek görüntüsü, gerekse sesi, konuşma biçimi ve hareketleriyle Mungan'ın Fasla'sını başarıyla dile getiriyor. Taziye'nin kalabalık kadrosu, AST çalışanlarının en saygın özelliği olan toplu oyunculuk anlayışını başarıyla sürdürüyor. Mungan'ın yarattığı şiirli, gizemli tiyatro dünyası, Karadağ'ın çarpıcı sahne düzeni, tüm oyuncuların emek ve çabası, Taziye'yi izlenmesi gerekli bir yapım niteliğine ulaştırıyor.

(Cumhuriyet,10 Nisan 1984)



EK-9.

AYŞEGÜL YÜKSEL

ÇÖPLÜK

ÇAĞDAŞ BİR AHLAK OYUNU ÇÖPLÜK

Tiyatro Stüdyosunun bu yılki yapımı Çöplük, Türk Tiyatrosunda ender olarak gerçekleşen bir buluşmayı yansıtıyor. Yeni ve farklı Türk yazarı, yaratıcı bir yönetmen, usta oyuncular ve hünerli bir sahne tasarımcısı.

Turgay Nar, adını öncelikle şiir türünde verdiği yapıtların kazandığı ödüllerle duyurmuş genç bir yazar. Çöplük oyununda yansıyan temel erdemi, şair özelliğini sahnedeki görsel/işitsel olanakları değerlendirme yönünde kullanırken sahnedeki dilsel söylemi alabildiğine yalın ve ekonomik kılabilmiş olması.(Kimi ozan tiyatro yazarlarımız genellikle şiirsel söylemi yalnızca ‘söz’e yüklerler oysa.) Dahası, bu oyunuyla dinsel mitolojik boyutlara dayandırılmış masalsı bir tiyatro söylemini oluştururken seyircinin kavrayamayacağı denli karmaşık çağrışım zincirleri kurmaktan kaçındığı gibi, her imgenin netlikle açıklandığı allegorik bir dizge kurma çabasına girmeyerek metnin gevezeleşmesini engellemiş.Bir mesel oyun Çöplük; Ortaçağ ahlak oyunlarının gizemli soyutluluğuyla bezenmiş olmasına karşın,seyirciye ahlak dersi vermek yerine soru soran, ama çılgılığa dönüşen sorularla insanlığın bugününü sorguladığı için de çağdaş bir ahlak oyununa dönüşen bir metin.

Büyük bir çöplüğü mesken tutmuş sahipsiz insanların öyküsünü anlatıyor Nar. Çöplük, bir yanıyla bizim toplumumuz, bir yanıyla tüm dünya. Çöplük paylaşılmış, çöplüğün köşeleri tutulmuş, çöplüğün kabadayıları var; pislik, acımasızlık, şiddet ve ölüm çöplüğün doğal öğeleri. Çöplük hırsızlara, katillere, kaçaklara yataklık eden,’insanı insan kılan’ tüm değerleri öğütüp eriten bir karanlık pislik denizi. İnsanlığın sonu...

Nar’ın öyküsü yazgısını birbirine bağlamış üç naylon atık toplayıcısının ilişkisinde biçimleniyor. Üç unutulmuş insan. Aymelek (İnsanlığı kurtarma adına kendini feda eden İsa’yı doğuracak bakire Meryem mi?), ağabeyi Haço ve onun arkadaşı İsrail (Kıyamet borusunu o mu öttürecek) “üstben”in-çöplük ortamına karşın-temiz görüntülü kıldığı sıradan gündüzler, “altben”in kana buladığı geceler ve karabasanlarla bezeli uyku süreçleri... Tevrat ve İncil’in söylenceleri insan ruhunun labirentlerinde iç içe, ama Tanrı nerede? İnsan, insana karşı ve insanın yanı başında yapayalnız. Eylemiyse hem alçakça hem insanca. Saf Haço’nun tüm korkaklığı, tüm aşağılanmışlığı içinde bile koruyabildiği bir kırıntı “onur”; İsrail’in gırtlığına kadar bulaştığı suç batağında bile yok olmayan bir damla “vicdan azabı”. Tüm tanrısal söylenceler iflas ettiğine göre, kör kuyunun kanlı döl yatağında yaşanan hesaplaşmada insanlığı temize çıkarmaya yetecek denli güçlü mü bu “erdem artıkları?” İnsana bağlı bu...

Duygu Sağıroğlu’nun kara plastik malzemeden oluşturduğu uçsuz bucaksız çöp dağını Işıl Kasapoğlu yaman bir ustalıkla devindiriyor. Değişen sahnelerin mekânları çöp kümelerinin altında saklı sessiz aktörlerin koreografik hareket düzeni içinde oluşuyor. Cafer Yiğiter’in aydınlık/karanlık karşıtlığı içinde dengelediği ışık düzeni içinde ”düş” dumanlı bir söylence uzaklığında, gerçek düzleminde yaşanan karabasan imgeleri de karanlığa düşen ışık örgeleriyle dile geliyor. Yönetmen Kasapoğlu alabildiğine görsel boyutlarda,”grotesk”i doğru dozda kullanan bir sahne anlatımı gerçekleştirmiş. Gelişmiş teknikler olmasa da sahnede vurucu görsel olanaklar oluşturulabileceğini bir kez daha kanıtlıyor. Görsel düzlemde

sanki işitme duyunuza gerek kalmadan da izleyebileceğiniz, anlayabileceğiniz ve tiyatro tadı alabileceğiniz bir anlatım düzeniyle, görsel bir anlatım dizgesiyle karşı karşıyasınız. Kasapoğlu'nun sahnede oluşturduğu doğal plastik görünümü çarpıtın tek öge kuyu sahnesinde kullanılan ayna belki de. Çevre tasarımı içinde daha kolay eritebilecek bir yansıtma tekniği düşünülemez miydi?

Böylesine görsel bir egemenlik içinde, oyunda asıl vurgulanan olguyu, insanı ön düzeye çıkarmak ise oyuncuya düşüyor. Her biri farklı bir duyarlılık düzeyi içinde çeşitli inişler çıkışlar yaşayan üç insanın farklı devinimlerini uyumlu bir bütün içinde eritebilmek için son derece duyarlı ve dengeli yorumlar gerekli. Haço'da Ahmet Uğurlu ve İsrail'de Haluk Bilginer, televizyon yoluyla edindikleri popüler kimlikleriyle değil, gerçek tiyatrocı kimliklerini yasadıkları yetenek, eğitim ve becerilerini seferber ederek müthiş bir ikili oluşturuyorlar.(Korkunç olan, yapımda kahkahayla gülünebilecek pek az an olmasına karşın, oyuna 'televizyondan sevdikleri sanatçıyı 'yakından görebilmek için' gelmiş bulunan seyirci çoğunluğunun, kahkaha atmayı, oyunun güldürüyle hiçbir ilgisinin olamayacağını artık açık seçik anlaşıldığı ikinci bölümün ortalarına kadar sürdürmesi!) Uğurlu ve Bilginer göz göze, dirsek dirseğe, solukları birbirine karışarak yorumladıkları rollerinde belleklerden çıkmayacak düzeyde başarılılar.

Zühal Gencer ise Aymelek'in yaşadığı kabusu tek başına oluştururken, aşırı groteske ya da bir tür şiirsel anlatımın kolaylığına sığınmadan olabildiğince doğal bir yorum sunuyor. Dürüst bir oyunculuk yaklaşımı var, rolünü daha ağırlıklı kılma çabasında değil. Yalın, dengeli, sevimli.

Tiyatro stüdyosunun nitelikli yapımcılık anlayışını sürdürmesiyle özel tiyatroların 1960'lardaki "önder" konumunu yine kazanabileceği umudu da öne çıkıyor. Turgay Nar'ın tiyatro yazarlığı serüveni içinde Çöplük bağlamında olduğu denli şanslı olmasını diliyorum.

Çöplük'ü henüz izlemediyseniz kaçırmayın. Bence, 1995'in ülkemizdeki en önemli tiyatro olayı

(Cumhuriyet,29 Kasım 1995)

EK-10.

ZEHRA İPŞİROĞLU

KEŞANLI ALİ DESTANI

Haldun Taner'in 1964 de yazdığı 'Keşanlı Ali Destanı', tiyatro yazarlığında önemli bir aşamayı gösterir. Taner, ilk kez bu oyunla benzemecilik geleneğine dayanan dramatik tiyatro anlayışından bütünüyle koparak, yeni bir denemeye yönelir. Amacı epik tiyatroyla geleneksel halk tiyatrosunun bileşimi, başka deyişle halk tiyatrosu geleneğinden kaynak olarak yararlanarak bize özgü olan yeni bir tiyatro dili bulgulamaktır.

'Keşanlı Ali' gerek ele alınan sorun, gerek işleniş açısından çok çarpıcı, aynı zamanda tehlikeli bir oyun. Çarpıcı çünkü otoriteye bağımlılık gibi bizim insanımıza özgü olan ilginç bir konuyu çağdaş ve özgün bir anlayışla dile getiriyor. Tehlikeli çünkü oyunun ana teması, türlü atmosfer betimlemeleri, gülmece öğeleri ve yan temalarla dağıldığından sahneleme bütünüyle gözden yitirilebiliyor. Öyle sanıyorum ki, Taner'in bu tehlikeyi önleyebilmek için, oyunu yeniden ele alması ve metinde bazı ayaklanmalar ve kısaltmalar yapması gerekiyordu. Bu gerçekleşmeyince, sorumluluk yönetmene düşüyor. Sahnelemede, yönetmen Ferhan Şensoy'un karşılaştığı temel sorunlar neler? Bunları ne derecede aşabiliyor, nerelerde engellerle karşılaşılıyor. Oyunun sahnelenişine ilişkin bu sorunları anlayıp değerlendirebilmek için önce oyunu inceleyelim.

Taner bu yapıtında bir gecekondu ortamının kapalılığı içinde kendilerine bir kahraman miti yaratan insanları anlatıyor. Gerçekleri göremeyen ya da görmek istemeyen, kurtuluşu boş düşlerde arayan halkımızı simgeliyor. 'Kazanlı'nın yoksul insanları. Oyundaki yan temalarda, Yusuf ve Zilha'nın aşkı, gecekondu ortamıyla zengin kesimin karşılaştırılması, bürokrasi, rüşvet, hile, dolandırıcılık temeli üzerinde kurulu olan çarpık bir politik çarkın gösterilmesi, bireysellik bilincinin gelişmemiş olduğu bu kurak ortamın göstergeleri olarak değerlendirilebilir.

Taner bu konuyu işlerken, halk tiyatrosunun göstermecilik özelliklerinden, özellikle gülmece, taşlama ve türlü söz oyunlarından oluşan geniş kapsamlı bir güldürü anlayışından yola çıkıyor. Oyunun başında Ortaoyununda olduğu gibi kendilerini müzik eşliğinde izleyicilere tanıtan oyun kişileri, karikatürleştirilmiş kurmaca tipler. Değişik sosyal kesimlerden gelen kişilerin aralarındaki iletişim kopukluğu, yine Ortaoyunundan gelen kişilerin aralarındaki iletişim kopukluğu, yine Ortaoyunundan alınan türlü tekerlemeler ve söz oyunları veriliyor.

Halk tiyatrosuna özgü olan bu özellikler, çağdaş tiyatroyu belirleyen türlü yabancılaştırma etkileriyle, örneğin bir sonraki sahnenin özetini veren ve yazarın bu sahneye ilişkin yorumunu içeren ön bilgiler, kişilerin dünya görüşlerini ve düşüncelerini dile getiren koro ve oyun olgusunu vurgulayan bir dekorla bütünleştirilmiş.

Keşanlı Ali'nin halk tiyatrosundan türlü motiflerle bezenmiş olan alabildiğine renkli, devinimli, aynı zamanda dağınık olan bir yapısı var. Dağınıklık iki temel nedenden kaynaklanıyor:

1.Oyundaki yan temalar kimi kez oyunun bütününden koparak kendi başına bir bağımsızlık kazanıyorlar. Sözelimi Nevvare'nin öyküsü, dünya görüşü ve yaşam biçimini dile getiren uzun şarkısı oyuna bir renk katmasına karşın bütünde bir eklenti gibi kalıyor. Çünkü oyunun ana temasıyla (otoriteye bağımlılık ya da kahramanlık mitinin yaratılması) hiçbir bağlantısı yok.

2.Taner göstermeci tiyatro geleneğinden, özellikle halk gülmeceinden yararlanırken, yer yer ana temadan kopuyor ve ayrıntıya saplanıyor. Başka deyişle gülmeceyi iletmek istediği düşüncüyü, yani burada kahramanlık mitini aydınlatmaya çalışan bir yabancılaştırma etkisinden çok, tıpkı Ortaoyununda olduğu gibi değişik sosyal kesimlerden gelen insanların yaşamlarını canlandıran bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanıyor. Böylece kahramanlık teması düşünsel düzeye aktarılamadığından, çarpıcılığını yitiriyor ve oyunun bütünü içinde bir ayrıntı olarak kalıyor.

Sahnelemede oyun kahramanlık temasına ve bununla bağlantılı olarak çarpık işleyen bir politik çarka ağırlık veren bir yorumla biçimlendirilmediği sürece, bol müzikli, danslı ve görüntülü bir güldürü olarak kalıyor, izleyici o an oyalayan ama pek bir iletisi olmayan yüzeysel bir güldürü... Nitekim Şehir Tiyatrosunda izlediğimiz oyunda oyunun eğlendirici yanının ağır bastığını, düşündürücü yanının ise yeterince çıkarılamadığını görüyoruz. Şimdi şöyle bir soru geliyor akla: Ana temanın dağılması nasıl önlenabilir? Bunun için oyunun özüne ve biçimine ilişkin iki temel noktaya dikkat etmek gerekiyor.

1. Keşanlı Ali'yle Keşanlı halkı arasındaki gerilimin verilmesi. Halkın Ali'yi gözünde büyütmesi, onu bir Tanrı gibi görmesi, Ali'nin elinde olmadan istemediği bir role itilmesi, giderek kendisinin de haraç kesen mafya bir politikaya yönelmesi vb. türünde sahnelerin iyice vurgulanması.
2. Oyunun evrensel ve düşünsel boyutunu verebilmek için, yerel bir atmosfer yaratmaya yönelik doğalcı sahne düzeninden ve gerçekçi bir oyunculuktan kaçınılması. Oyunculukta tuluatla epik tiyatro karışımı bir yorumla tiplerin düşünsel boyutunun ortaya çıkarılması.

Aslında üzerinde durduğum bu iki nokta birbirini bütünlüyor. Taner bireysellik bilincinden yoksun bir dünyayı gösterdiği için, Ortaoyunundan esinlenerek karikatürize edilmiş, abartılmış tipler yaratıyor.

Oyunu düşünsel bir düzleme oturtabilmek için de epik tiyatroya başvuruyor.

İzlediğim oyunda ise özellikle yoksul kesimi canlandıran sahnelerde gerçekçi bir yorum ağırlıkta. Tiplerin abartılı, grotesk yanları çıkartılmadığından, Keşanlı halkı bir potada eriyiveriyor. Oyunu iki kez izlememe karşın, aklımda belirgin çizgilerle tek kalan oyuncu İzmarit Nuri rolünde oynayan Savaş Dinçel. Dinçel yer yer tutuata kayarak rolüne çarpıcı bir boyut kazandırıyor. Suna Dinçel. Dinçel yer yer tuluata kayarak rolüne çarpıcı bir boyut kazandırıyor. Suna Pekuysal, İsmet Ay gibi eski oyuncularla rolleriyle iyice özdeşleşen geleneksel bir yorum sunuyorlar. S. Pekuysal sahneye şaşırtıcı derecede egemen bir oyuncu hemen sıcak bir diyalog kurabiliyor izleyiciyle. Ne var ki sanki rol oynamıyor, rolü yaşıyor. Tuvaletçi kadını oynamıyor, gerçekten tuvaletçi kadın oluyor. Ya da İsmet Ay sarhoşu oynamıyor, gerçekten sokakta her an rastlayabileceğimiz sıradan bir sarhoş oluveriyor. Böylece bu roller de epik boyutlarını yitiriyorlar. Dış görünümüyle Keşanlı tipine çok uyan Erhan Yazıcıoğlu, gerçekçi ve yumuşak bir tip çiziyor. İster propaganda konuşması yapsın, ister kavga etsin, ister Zilha'yla karıştırsın, hep aynı ses tonuyla hiç değişmeden sürdürüyor oyununu. Yazıcıoğlu, Keşanlı rolünün tüm incelikli özelliklerini, Keşanlı'nın atıp tutmalarını, propaganda sahnesini, gazetecilerle röportajını, kısaca oyuna renk katan bu oyun içinde oyun sahnelerini hiç ama hiç çıkaramıyor.

Keşanlı Ali'nin insancılığının vurgulanması yanlış değil kuşkusuz ama bu boyut içinde kalınarak rolün getirdiği olanakların yine de kullanılması gerekmez miydi?

Halktaki tipler genelinde sıradan ve sönük kaldığından, Keşanlı Ali tipinin de çok yönlülüğü çıkartılmadığından, halkla Ali arasındaki gerilim de verilemiyor. Aynı şekilde halkın içindeki

uyumsuzluklar, gecekondlu halkı arasındaki çekişmeler de ikinci plana itiliyor. Sözelimi propaganda konuşmaları sırasında birbirine düşman olan grupların arasındaki gerilimin belirgin çizgilerle çıkartılması gerekiyordu. Oysa karşıt grupları temsil eden koro yetersiz kalıyor. İki grup da aynı ses tonuyla bir şeyler bağrışıp duruyorlar. Sonuçta bir gürültüdür gidiyor. Ya da halkın coşkusu, neşesini dile getiren dans sahnelerinin çok uzatılmadan oyunun bütünü içine sindirilmesi gerekiyordu. Bu sahneler turistik folklor ekibinin gösterilerine dönüşüyor.

Kendi tiyatrosunda birbirinden ilginç tiyatro denemelerine yönelerek yeni bir tiyatro dili oluşturmaya çalışan Ferhan Şensoy, sıra Şehir Tiyatrolarına gelince neden duraklıyor? Şehir Tiyatrosu oyuncularının belli bir koşullanmışlığı olduğu ve bunu kırmanın güç olduğu kaygısıyla mı? Belki. Belki de yoksul zengin ayrılığını vurgulayabilmek için bilinçle gerçekçi bir yorumu seçmiş. Sözelimi Nevvare'nin ikide bir de bayılan kocası(Tahir Tahiroğlu),kendini beğenmiş sevgilisi(Şükrü Tören),bunak Profesör(Metin Çoban),Zilha'ya görgü dersi veren dadı(Ani İpekaya) zengin sınıfını temsil eden, abartılı, grotesk tipler. Özellikle iri yarı, şişman kadınlarla küçük adamların dans ettiği balo sahnesi oyunun en çarpıcı, en güzel sahnelerinden biri. Yoksul halk-grotesk zengin kesim ikiliği sınıf farkını gerçi veriyor ama oyunun ana temasını saptıyor.

Şimdi denilebilir ki, her yönetmen ele aldığı oyuna kedine göre bir yorum getirecektir. Ferhan Şensoy da benim ana tema olarak gördüğüm kahramanlık mitini oyunun odak noktası olarak görmüyor. Buna karşılık sınıf ayrımını vurgulamaya çalışıyor ve bunda da başarılı oluyor. Doğru. Ne var ki bu yorumun Keşanlı Ali'nin inceliklerini ortaya çıkaramadığı gibi, metindeki bazı aksamaları örtemediği de bir gerçek.

Zeliha Berksoy'a gelince, Zilha rolüne epik bir boyut kazandırmaya çalıştığından, oyunda ağırlıkta olan gerçekçi yoruma ters düşerek, tek kalıyor bu oyunda. Bundan önce izlediğim Keşanlı yorumunda (Yönetmen: Yücel Erten) Zilha rolü ikinci plana itilmiş, ağırlığı ortaya çıkarılmamıştı. Berksoy rolün çok boyutluluğunu çarpıcı bir biçimde gösteriyor. Gecekondulu kız Zilha'yı, Zilha'nın zengin kesime girdikten sonraki değişimini, şımarık vamp kadın Nevvare'yi yer yer karikatürümsü bir yoruma kayarak, ince bir alaylamayla oynuyor. Özellikle Zilha'nın iki sınıf arasındaki bocalamasını veren oyun içinde oyun sahneleri, telefon sahnesi, köpek sahnesi oyunun en renkli, en çarpıcı sahneleri. Berksoy bu sahnelerle oyuna egemen olan yerel atmosferi yer yer kırabiliyor. Öteki roller de (özellikle Ali rolü)bu çizgide oynanabilse, oyun bambaşka bir boyut kazanabilirdi kuşkusuz.

Oyunun en güzel sahnelerinden biri de Nevvare ile Zilha'nın karşılaşmaları. Berksoy'un oradan oraya koşarak iki rolü birden oynaması gerçekten güzel bir buluş. Buluşlar her zamanki gibi çok Şensoyca ama oyunun bütünü içinde yazık ki güçlkle seçilebiliyorlar. Ses efektleri, dekorların tepeden inişi (örneğin Keşanlı'daki tiplerden biri sıkıştığı anda tuvalet dekoru iniveriyor), sahne teknisyenleri ya da orkestradakilerle konuşmalar, bir sonraki sahnenin özünü içeren niyetleri dağıtan tavşancı, bir resim çerçevesi içinde Ali'nin görüntüsünün yansıtılması, Ali'nin elinde bir tuvalet kâğıdı ferman okur gibi yaptığı konuşma, oyuncuların ellerinde Keşanlı Ali kitabıyla sahneye çıkıp kitaptan okumaları, tüm bu buluşlar gerçekten çok çarpıcı ama...

(Gösteri, Ocak,1988)

EK-11.

ZEHRA İPŞİROĞLU

GENE BAŞLADILAR ŞARKILARINA

‘Gene Başladılar Şarkılarına’ Max Frisch’in ilk oyunlarından biri.1945’te savaşın sona erdiği yıllarda yazmış bu oyunu. O dönemin özellikle Alman yazarlarının Borchert’in, Böll’ün ısrarla üzerinde durdukları çok güncel bir konuyu, savaşı içeriyor. Ancak savaşla düşünsel düzeyde bir hesaplaşmadan çok, aşırı duygusal, öznel bir tepkiyi dile getiriyor. Oyun iki bölümden oluşuyor. Gerçekçi bir düzeyde gelişen ilk bölümde savaşın korkunçluğu, çaresizliği, umutsuzluk, korku, gibi duygular, tek tek kişilerin

(özelikle oyunun başkişileri başöğretmen, oğlu Karl ve öğrencisi Herbert’in) açısından ele alınıyor. İkinci bölüm savaşta ölenlerin “ekmek pişirerek” arınmaya çağırıldıkları “öte-dünyada” geçiyor. Dost-düşman herkesin bir araya geldiği, geçmişiyile hesaplaştığı, kendi sorumluluğunun, yanlısının bilincine vardığı ve pişmanlık duyduğu bir yer öte dünya. Ancak pişmanlık, bilinçlenme ve değişme salt ölümlere vergi kalıyor. Finalde, ölümlerle yaşayanların bir araya geldikleri ölümleri anma sahnesinde, yaşayanlar ölümlerin uyarılarını duymuyorlar. Dar bir kahramanlık anlayışına ve şovenizme sığınarak kendilerini avutmaya çalışıyorlar.

Oyunun ilginç yanı Max Frisch’in iyi-kötü, iyi demokratlar-kötü naziler gibi bir değerlendirmeden kaçınması. Tek Tek kişileri tüm çelişkileri, zaafı içinde gösteriyor. Max Frisch. “Şeytan onlar şeytan” sözleriyle suç hep başkalarında arayanların kısıtlıklarını, körlüklerini sergiliyor. Başöğretmen ve öğrencisi (Nazi subayı Herbert) ikilinde ise, insanlık, güzellik gibi değerlerin nasıl boş kavramlara dönüştüğünü açığa çıkarıyor. Max Frisch’in savaş üzerine düşünceleri aşırı karamsar. Hiçbir şey değişmez, her şey eskisi gibi sürüp gider düşüncesinin tüm oyuna egemen olduğunu görüyoruz. Nitekim kadın çocuk bir sürü insanı kurşuna dizen Karl’ın dışında yaşayan kişilerden hiç biri kendi suçunun bilincinde değil. Bu nedenle ölümlerin oyun boyunca birkaç kez yinelenen şarkılarını gene Karl’ın dışında kimse duymuyor. Savaş konusunu çok soyut, çok öznel bir açıdan ele almış Max Frisch. Nedenlerinin üzerinde hiç durmuyor, sadece savaşın tek tek kişilerde bıraktığı izlenimleri sergiliyor. Savaşların olmadığı, insanların birbirleriyle barış ve sevgi içinde yaşadıkları, doğa ile bütünleştikleri ütöpik bir yaşamın özlemini tüm oyun boyu yoğunlukla duyuyoruz. Savaş sorununa bu yaklaşımın yetersizliğini, Frisch’in kendisi de ayımsamış olmalı ki oyuna ilişkin notlarında duygusalığa kayan gerçekçi bir yaklaşımdan kaçınılması gerektiğini söylüyor.”Sahne gösterilenlerin bir oyun olduğu vurgulanmalı.” diyor, öyle ki kimse sahnede geçenleri gerçeklerle kıyaslamaya kalkışmasın. Ancak oyundaki eksikliği sahnelemeye giderme kaygısı, herhalde pek başarılı bir sonuca götürmüyor ki bu oyun Frisch’in en az oynanan, en az sözü edilen oyunlarından biri olarak kalıyor. M.Frisch’in Biedermann ve Kundakçılar’dan, deneysel oyunu Biyografi’ye değin onca güzel oyunu dururken neden özellikle bu oyunun seçilmiş olduğunu anlamak güç.

Devlet Tiyatrosunda izlediğimiz oyunda (yönetmen: Haldun Marlı) dikkatimizi ilk çeken Münip Koruyan ile Haldun Marlı’nın yaptıkları çevirinin güzelliği oldu. M.Frisch’in özellikle bu oyuna özgü olan yumuşak, müzikal, şiirsel dili Türkçenin tüm olanakları kullanılarak dilimize kazandırılmış. Oyuncu kadrosu ise ne yazık ki yetersiz, bu nedenle oyun yer yer kuru bir okuma tiyatrosuna dönüşüyor. Örneğin oyunun başkişisi Karl esneklikten, yumuşaklıktan yoksun, kuru, donuk bir tip olarak çıkıyor karşımıza, bir umutsuzluktan, çaresizlikten çok, bıkmışlığı oynuyor. Hele ağlamaklı sesiyle yapay bir romantizme düşen

Maria içtenlikle öylesine uzak ki! Yer yer duyulan diksiyon bozuklukları ve yanlış vurgulamalar, oyunun okuma tiyatrosu olarak tadını çıkarmamızı bile engelliyor. Teknik yetersizlikler ise örneğın birinci bölümde kâğıt hışirtısını andıran tuhaf bir ses duyarız, sağanak yağdığını ancak oyundaki kişilerin sözlerinden çıkarırız, oyunu bu bağlam içinde büsbütün bir ğrenci oyunu havasına sokuyor.

(Gösteri, Mart 1983)



EK-12.

ZEHRA İPŞİROĞLU

GERGEDANLAR

‘...bir sabah kalktığınızda gergedanların ortalığı sardığını görüyorsunuz. Gergedanların ahlak anlayışı, gergedanların felsefesinin egemen olduğu bir gergedan dünyasında buluyorsunuz kendinizi. Yaşadığınız kenti bir gergedan yönetiyor. O sizin sözcüklerinizi kullanıyor, ama sizin dilinizi konuşmuyor. Onun için sözcüklerin ayrı bir anlamı var. Böyle bir kimseyle nasıl anlaşabilirsiniz?’

Ionesco’nun günlüğünde değindiği bu gergedan imgesi ‘Gergedan ’oyununun temasını veriyor. Oyunun başkışisi Berenger bir sabah arkadaşı Jean ile birlikte gezerken tuhaf bir olayla karşılaşır. İki gergedan dolaşmaktadır çevrede. Gergedanların belirmesiyle büyük bir şaşkınlık ve kargaşa baş gösterir. Birbirine girer insanlar. Gergedanların cinsi üzerine anlamsız, saçma sapan tartışmalar başlar. Ama ‘Bunların burada işi ne?’ diye soran olmaz. Tersine insanlar nerdeyse gıptayla bakarlar bu kalın derili hayvanlara. Bu beğeni öyle bir tutkuya dönüşür ki, insanlar insanlıktan çıkıp gergedan olmaya başlarlar. Gergedanlaşma bulaşıcı bir hastalık gibi kasıp kavurur beni. Berenger’in en iyi arkadaşı Jean bile gergedan olur. Bu değişim dışardan bir baskıyla değil, kişinin kendi isteğiyle gerçekleşir. Gergedanlaşmaya karşı sonuna değin direnen tek insan Berenger’dir. Onun kişiliğinde Ionesco bize kendini akıntıya kaptırmayan, bu yüzden de alabildiğine güçlüklerle karşılaşan bireyi gösteriyor. Bu karanlık dünyaya Berenger açısından giriyor izleyici. Berenger ile özdeşleşmeye başlıyor, onun yalnızlığını çaresizliğini paylaşıyor. Oyun süresince gergedanların sayısı gün geçtikçe artar. Sonunda Berenger ile sevgilisi Daisy’nin dışında bütün insanlar gergedan olurlar. Yalnızlığa dayanamayan Daisy de Berenger’in tüm direnmelerine ve yalvarmalarına karşın, öteki insanların gittikleri yolu seçerek gergedanlaşır. Berenger, Daisy’i yitirmemek için elinden geleni yaparsa da başaramaz. Daisy’nin insan olarak kalması bir umuttur, yeni bir başlangıcın umudu. Ama oyunun sonun da umut da söner.

Berenger akıntıya karşı kürek çeken tek insandır ama yine de bir kahraman değildir. Acı çeken, zayıf, güçsüz, dahası gülünç bir insan olarak gösteriyor onu Ionesco bize. Onun kişiliğinde içinde bulunduğu durumun bilincinde olan ama eyleme geçemeyen eli kolu bağlı aydın sınıfını görürüz. Ionesco günlüğünde der ki :

“Ne oynandığını ne olup bittiğini bilmeme karşın, hiçbir şey yapamıyorum. Ben rol oynamıyorum, ama benimle oynanıyor. Korkunç bir tehlikeyle karşı karşıyayım, ezilme tehlikesi. Bu yazgıyı hak etmedim ben, çünkü olup bitenin bilincindeydim. Bu biçimlenmemiş hamur yığını içinde yitmiş duyuyorum kendimi, çılgına dönüyorum.”

Toplum yaşamında fanatizme dönüşen bir akımın insanı nasıl insanlıktan çıkardığını, gergedanlaştırdığını dile getiren bu oyunu Ionesco yakın tarihte yaşadığı olayların etkisiyle yazmıştı. Günlüğünde de belirttiği gibi Ionesco’yu II. Dünya Savaşı’ndan önceki yıllarda kendi memleketi Romanya ve Nazi Almanya’sında olup bitenler çok etkilemişti. Kendisi bunu şu sözlerle dile getiriyor.

‘...birdenbire ortaya çıkan bir düşüncenin bulaşıcı bir hastalık gibi yayılması. Yeni bir din, bir öğreti, bir fanatizm sürüklüyor insanları... Bilmem hiç dikkatinizi çekti mi, insanlar sizin düşüncenizi artık paylaşmıyorlarsa, onlarla anlaşabilmek artık olanaksızsa, sanki canavarlarla karşıyaymışsınız duygusu uyanıyor insanda örneğin gergedanlarla. Gergedanların saflığı aynı zamanda acımasızlığı var onlarda.

Onlar gibi düşünüyorsanız, göz kırpmadan öldürebilirler sizi. Son 25 yılın tarihi şunu gösteriyor ki böyle bir değişime uğrayan insanlar yalnız gergedana benzemekle kalmıyorlar, gerçekten gergedan oluyorlar.

Yaşadığımız gerçeklerin akıl almaz mantık dışı boyutunu dile getiren bu oyun, çeşitli biçimlerde sahnelenebilir. Bir kukla tiyatrosu olarak ele alınabileceği gibi, gerçekçi bir anlayışla da yorumlanabilir.

Aynı şekilde çeşitli tiyatro etkilerinden yararlanmak olası. Ya da bu etkilerden hiçbiri olmadan yalnızca izleyicinin düş gücüne seslenen bir yoruma gidebilir. Sözgelimi sahnede gergedanlaşma, maskelerle somut bir biçimde gösterilebileceği gibi, hiçbir tiyatro gerecinden yararlanmadan sadece oyunculukla da belli edilebilir. Nasıl bir yoruma gidilirse gidilsin, önemli olan oyunun özünün çıkartılabilmesidir. Bunun için de oyunun grotesk bir gülmece gibi başlayan gerilimli kurgusunun mutlaka belirtilmesi gerekiyor. Ionesco'nun tüm oyunlarının yoğunlaştırma tekniğine dayanan bir kurgusu vardır. Bu oyunda da yoğunlaştırmanın, fanatizmin tırmanışını dile getiren çok önemli bir işlevi olduğunu görüyoruz. Eğer sahnelemede bu verilmezse oyun fantastik bir komedyaya dönüşecek ve anlamını yitirecektir.

Nitekim Devlet Tiyatrosunda izlediğimiz sahnelemede böyle oluyor.(Yönetmen: Kerim Afşar). Daha ilk sahnede çok hızlı giriliyor oyuna. Böylece konuşmaların içeriksizliği, saçmalığı anlaşılmıyor. Bu tempo oyunun sonuna değin korunmaya çalışılıyor. Konuşmaların anlaşılmaması ve temponun değişmemesi tekdüzelik yaratıyor. İzleyicinin ilgi ve sabrını giderek tükendiğini ve oyunun sonunda perde kapandığında, şöyle rahat bir soluk aldığını göz önünde tutacak olursak, burada da bir “yoğunlaştırma tekniği”nden söz edebiliriz. Ama herhalde Ionesco'nun düşündüğünden çok değişik bir yoğunlaştırmadır bu.

Aşırı tempo özellikle Berenger rolündeki Metin Belgin'in oyununda belirginleşiyor. Berenger'in yaşadığı koşullara uymayan hayalci kişiliğinin daha ilk sahnede belirtilmesi gerekiyor. Bu sahnede Berenger geceden kalma uyuşuk bir haldedir. Düzenin insanı olan arkadaşı Jean ise sık giysileri, kendine güvenen tavırlarıyla onun, karşıtını oluşturur. İlk sahnede kendi öznel sorunları içinde bocalayan Berenger, gergedanları pek ayırımsamaz bile. Oyun boyunca giderek gergedanların ne büyük bir tehlike oluşturdukları bilincine varır. Oyun Berenger'in çaresizlik çılgılığıyla sona erer. Oyundaki hızlı tempo, Berenger'in toplum dışı kişiliğinin gösterilmesini engellediği gibi, giderek yoğunlaşan korkusunu ve çaresizliğini de belirtmiyor. Bu sahnelemede anlamını yitirmeyen tek sahne gergedanlaşma sahnesi. Burada Zafer Ergin gerek sesini, gerek vücudunu kullanımıyla çok etkileyici bir değişimi gösteriyor. Ama ne yazık ki tek bir oyunun becerisi sonucu bu sahnenin kurtarılmış olunması oyunun bütünü içinde pek bir şey söylemiyor. Başka bir deyişle gergedanlaşma sahnesinin doğru oynanması ne denli önemliyse de oyunun özünün anlaşılmasında yeterli olmuyor.(Gösteri Ocak 1988)

EK-13.

Üstün Akmen

Bir Yaz Gecesi Rüyası - İstanbul Şehir Tiyatrosu

2015.05.14 00.00 | GÜNCELLEME: 04.07.2018 18.04 | 0 | 1540

Mükemmel Bir Shakespeare Şöleni: Bir Yaz Gecesi Rüyası

Yazar: Tiyatro Dünyası -

Erhan Yazıcıoğlu'nun Genel Sanat Yönetmenliğindeki İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları (İBBŞT) bu sezon "Bir Yaz Gecesi Rüyası"nı, hem de Makedonyalı genç tiyatro ve sinema yönetmeni Aleksandar Popovski (1981)'nin çağdaş yorumuyla sunuyor. Popovski, Shakespeare'i sahnede yorumlarken gene cazip yollar keşfediyor, metin ve performans arasındaki ilişkiyi daha belirgin biçimde nasıl anlatırımı deşiyor. Deşerken, aşk ana teması altında üç ayrı grubu yani Atina kentinin aristokrasisini simgeleyen Dük, Hippolyta ve saray çevresinden oluşan grubu; dönemin kaba tiyatro kumpanyalarının hicvedildiği zanaatkârlar grubunu; doğaüstü varlıkların oluşturduğu grubu büyük bir ustalıkla makaraya alarak bir araya getiriyor.

FENOMEN POPOVSKI

Popovski ile 2010 yılında gene İBBŞT yapımı olarak izlediğimiz İngiliz yazar ve yönetmen Christopher Hampton'un tiyatroya adapte ettiği "Tehlikeli İlişkiler"i ile 19. İstanbul Tiyatro Festivali'nde Boris Vian'ın "İmparatorluk Kuranlar"ından tanışıyoruz. Bu kere de estetik olguyu fevkalade dikkate almış, yazılı metni titizlikle işlemiş, soylu âşıkların yanılsamalı aşklarındaki çatışmayı düş yığınının süzgecinden geçirdikten sonra duygusal karmaşanın izleyiciye geçmesini sağlamış.

YARATICI KADROYA SÖZ YOK

Swen Yonke'un sahne ve ışık tasarımları kusursuz güzel. Jelena Prokovic'in kostümleri çok çok iyi. Kiril Dzajkovski'nin müzik düzenlemeleri oyuna özel bir renk katmış. Erhan Aşar, yerinde kullandığı efektleriyle sahne üstü eylemlere ciddi anlamda eşlik etmiş. Handan Ergiydiren Doğan, koreografisinde dans, tiyatro ve müziğin geleneksel sınırlarını korkusuzca aşmış, sınırlandırmalara meydan okumuş.

OYUNCULUKLAR

Gelelim oyunculuklara.

Oyuncu kadrosunun tamamı en yoğun anlatım aracının hareketleri olduğunun mükemmelen bilincinde... "Hele sen tek tek incele" dersiniz, Periler'den (Bezelye Çiçeği, Örumcek Ağı, Pervane, Hardal Tohumu; Aslı Şahin'den, Gürkan Başbuğ'dan, Müslüm Köse'den, Hazal Uprak'tan yola çıkarım, alınlarından birer birer öpülmeyi hak ettiklerini söyleyerek işe başlarım.

Sonrasında, Doğramacı Snug (ara oyunda Aslan) Dilay Taşkaya'nın ve Körükçü Francis (ara oyunda Thisbe)'te Onur Şirin'in pek vasatı aşamadıklarını işaretler; Tenekeci Tom Snout (ara oyunda Duvar)'da Elyesa Çağlar Evkaya; Terzi Robin Starveling'de Gürol Güngör (ara oyunda Ay Işığı)'ün neredeyse "kusursuz" seviyesinde başarı gösterdiklerini anlatırım.

Hermia'nın babası Egeus'da Gürol Güngör, canlandırdığı karakterin bir parçası olmaya çok yaklaşırken Hermia'nın sevdiği genç ve Hermia'yı seven genç Lysander'da Özgün Akaçça'nın karakterleri seyirciyle bütünleştirmeyi başardığını vurgularım.

Hermia ile evlenmek isteyen genç Demetrius'ta Onur Demircan'ın; Demetrius'a âşık kız Helena'da Canan Kübra Birincinin yönetmenin verdiğini ve istediğini eskiksiz yerine getirdiklerini kulağınıza fısıldarım.

NURDAN KALINAĞA'YA DİKKAT

Daha da derinleştir dersiniz, aralarından Egeus'un kızı yani Lysander'a âşık kız Hermia'da Nurdan Kalınağa dilin şiirselliğinin bilincinde, vurgulara fevkalade dikkat ederek, ellerini, sırtını, ayaklarını sözlü anlatım kadar verimli ve etkili kullanarak benim "helal olsun"umu ak süt gibi hak ediyorum derim.

Marangoz Peter Quince (ara oyunda Önsöz)'de Çağlar Yiğitoğulları'nın izlenilmesi keyif veren bir oyuncu olduğunu söylerken gövdesi ve ruhunun paralelinde iç aksiyonu ve dışa dönük hareketleri arasında hiçbir uyumsuzluk yaratmamasını överim.

Arda Aydın için Dokumacı Nick Bottom (ara oyunda Pyramus) rolünde, izleyeni gerçekten heyecanlandıran bir oyun veriyor, böylece yeteneğini bir kez daha ispatlıyor derim.

2002-2003 sezonunda İBBŞT'nın "Tahterevallide Üç Kişi" başlıklı oyunu ile ilgili eleştirim sonrası benim için demediğini bırakmayan (demiş olsun varsın. Işıklar içinde yatsın, alkışı eksik kalmasın) Yavuz Şeker'i Peri Puck'ta överim. Elli küsur yıllık oyuncu Yavuz Şeker, bir anlamda "Fırtına"nın başkahramanı Prospero'yu da andıran Puck'a kattığı tüm coşkusal tutkuların denenmişliğin bileşimi olduğunu; çeşitli ve birbirinden farklı duygularının deneyimlerinin toplamından oluştuğunu bu oyunda gerçekten kanıtlıyordu, kaybettik yazık oldu. Aynı karaktere can veren Şevket Avşar'a başarılar diliyorum.

LEVENT ÜZÜMCÜ GERÇEĞİ

Oyunu izlerken, Titania ve Theseus'un nişanlısı Hippolyta'da Selin İşcan'ın akordu tam bir enstrüman gibi, canlandırdığı karakterlerle genel bir duygusal bağ kurduğunu, incelikli bir eleştirmen gibi karakteri didik didik ettiğini not etmişim.

İyi demişim!

... Ve Atina Dükü Theseus ve Oberon'da Levent Üzümcü...

İzleyin bakın, karakter yaratımında öncelikle çelişiklik ön safta.

Dikkatinizi çekerim.

Bana sorarsanız, Levent Üzümcü'nün bu çelişikliği vermedeki ifade gücünü görmek için bile izlenebilir "Bir Yaz Gecesi Rüyası".

Levent Üzümcü'nün nefreti, hayranlığı, kayıtsızlığı, kapılmışlığı, bezginliği, utangaçlığı ve yüzsüzlüğü seyirciye iletmesindeki, bir başka anlamda insancıl tutkuları bir boncuk yığını haline getirmesindeki ustalık gerçekten görülmeye değer derim.

Bu oyunu izlemenizi, oyun sonunda tüm kadroyu içtenlikle alkışlamanızı, bu arada Erhan Yazıcıoğlu'na özel olarak teşekkür etmeyi de unutmamanızı dilerim.

Bunların dışında, kendim için iltifat beklersem namerdim.

EK-14.

Üstün Akmen

Trabzon Devlet Tiyatrosu, 2012-2013 sezonunun ikinci oyunu olarak Uğur Saatçi (1986)'nin yazdığı Barış Erdenk (1970)'in yönettiği “Bu da Geçer Ya Hu”yu sahneye taşıdı.

Genç Yazar Uğur Saatçi Gene Trabzon’da: Bu Da Geçer Ya Hu

Gencecik yazar Uğur Saatçi bu kere, “savaşmak istemeyen insanların trajik yazgısı” olarak tanımladığı savaş gerçeğini anlatmayı yeğlemiş, olaylar örgüsünü Osmanlı Devleti ve İtilaf Devletleri arasındaki Mondros Ateşkes Antlaşması ile I. Dünya Savaşı’nın bu ülkeler arasında sona erdiğinin ilan edilmesini izleyen 1918-1923 dönemindeki İstanbul’un işgali yıllarına sirayet ettirmiş. Savaş gerçeğine, kurmaca tekniğiyle değinmiş, değinirken gülümsetmeyi yeğlemiş. Milli mücadeleye “karınca kaderince, yol yapar ince ince” misali kendilerince destek verenlerin öykülerinden bir demet örneklemeyi konu edinmiş.

Trabzon Devlet Tiyatrosu, Mitos-Boyut Yayınlarının 3. Oyun Yazma Yarışmasında (Mitos Boyut Tiyatro Yayınları/2008) başarı ödülü sahibi de olan genç oyun yazarı Uğur Saatçi’nin öykü dilindeki akıcılığı ve yalınlığı keşfetmiş, “İstibdat Kumpanyası” başlıklı oyununu 2009-2010 sezonunda seyircisiyle tanıştırmış bir kurum.

“Bu Da Geçer Yahu”sunu da gene genç yönetmen Barış Erdenk (1970) yönetiminde, yazarın ana fikrine sadık kalınarak, ama kimi oyun yazma tekniklerindeki fazlalıklar/eksiklikler çözümlenerek sahnelenmekte.

GÖSTERMECİ/EPIK YÖNTEM

Barış Erdenk, aynen “İstibdat Kumpanyası”nda olduğunca tiyatronun sahne yapısını, oyunculuğu, rejiiyi, kısacası tiyatronun her ögesini kullanarak ve yazarın metnin üstüne dramatik mantığı bulunan kendine özgü bir teknik monte ederek “Bu Da Geçer Yahu”yu da başarıyla sahneye taşımış. Uğur Saatçi’nin benzetmeci/dramatik yöntem ve göstermeci/epik yöntem saptamalarını fevkalade geliştirerek değerlendirmiş. Sonuç olarak ilk tablodan son tabloya seyirciyi avucunun içine alan, enerjik, mükemmel performanslı bir oyun çıkarmış.

Aytuğ Dereli ise müzikli bir oyun için hayli işlevsel bir dekor tasarlamış. Nihat Bahar’ın ışık tasarımı “dekorun iyilik perisi” niteliğini almış, sahneye ruh, dekora atmosfer aşılamış.

“OH...OH...”

Aylin Dinler oyun için şıkır şıkır, rengârenk, göz alıcı kostümler hazırlamış. Dinler, Gazeteci Kız’a hangi amaçla fes giydirmiş, anlayamadım ama Emin Serdar Kurutçu, müziğin kendi dinamiğini içeren, aktarmak istediklerine bir de söylem katan, kültürel birikimimizin kodlarını kullanıp, zihnimizde var olan motifleri eşeleyerek müzikler kurgulamış. Gelgelelim sıkstet müzik grubu olamazcasına “forte”. Koreograf Sibel Erdenk de kompozisyon ve koreografiyi oluşturan faktörleri fevkalade eşelemiş, koreografisini kodlarken, dikkat edilecek içgüdüsel hareketleri çok iyi ifade etmiş. Oyuncuları, bir müzikli oyunun koreografisinin önemine inandırmış. Müziği önemsemiş, ancak yapmak istediğine yardımcı olarak kabullenmiş müziği, öne çıkartmamış. Sözü, hareketler aracılığıyla dile getirmeyi pek güzel başarmış.

Ammaaa...

“İstanbul işgal altında” diye şarkı çığırılırken gerdan kırıp bel kıvrımların nedenini anlatamamış ya da benim kafam almamış!

Bu bölüm bence olmamış.

OYUNCULUKLAR-OYNANIŞ

Sıra oynanışa geldiğinde tüm kadronun istekli ve başarılı olduğunu rahatlıkla söylemeli; Serap Kocaboy’un, Mehmet Fukul’un, Gürkan Özcelep’in, Sinem Bilgin’in Nihat Bıyık’ın, Mirkan Kasacı’nın tiyatro sevdalarından kaynaklanan heyecanlarını oturduğum yerden de olsa paylaştığını sözlerime eklemeliyim.

Gazeteci Kız’da Selin Usta, mükemmel ritim duygusunu ortaya koyuyor, Ziya’da Yavuz Topçuoğlu oyuncunun en yoğun anlatım aracının hareket olduğunu biliyor biliyor bilmesine de, nedense bazı yerlerde ağır kalıyor. Erşan Utku Ölmez, Kemal’de vücut yapısının, canlandırdığı karakterin bir parçası olduğunu ayırtında. Banu Manioğlu sevimli bir “Kadriye” çizmekte, oyuncunun büründüğü karakteri ancak kendi, biricik duygularıyla denetleyebileceğini ya da yaşayabileceğini pek güzel vurguluyor, doğrusu benden de kocaman bir “helal olsun” alıyor.

FATİH DOKGÖZ’ÜN FALİHİ

Süha’da Fatih Topçuoğlu, oyuncunun sahne üzerindeki hareketlerini belirleyici temel kuralları bilerek ve bu kuralları doğru biçimde uygulayarak dikkat çekerken Amiral Colthart’ta Birkan Görgün konuşma ve tepkiyi aynı anda mükemmel dengeliyor, oyunculuğun özellikle komedide ön plana çıkması için, etkileyici olmanın bireysellikte gerçekleşemeyeceğinin somut örneğini veriyor.

Perde kapandığındaysa yaratıcı iradenin arzuları sahne üzerinde nasıl uyandırılır; arzulamak, yaratmak, oynamak neye denir tanık olmak isteyen tiyatroseverlerde Falih karakterine bürünmüş M. Fatih Dokgöz’ü yeniden izlemek isteği doğuyor.

http://tiyatronline.com/bu-da-gecer-ya-hu_-trabzon-devlet-tiyatrosu-7041

EK-15.

Üstün Akmen

NORA BİR BEBEK EVİ

Nora'nın Öyküsü İzmir Devlet Tiyatrosu'nda: Bir Bebek Evi

Norveçli yazar Henrik Ibsen (1828-1906)'in 1879 yılında yazdığı (bana göre) aristokrasi tragedyası niteliğindeki tiyatro eseri “Nora-Bir Bebek Evi”, bu sezon İzmir Devlet Tiyatrosu yapımı olarak Cem Emüler'in rejisinden izlenmekte. Erkek egemen burjuva dünyasında özgürlüğünün peşinden giden, çevresindeki yıkımın içinden bir anlamda zaferle çıkan Nora'yı Özlem Başkaya'nın özümlemesini pek sevdim. Cem Emüler'in özgün metindeki “bağlardan kurtuluş” temasını hem kadın hem de erkek gözüyle okunmasına olanak sağlayan rejisini de beğendim, ama eline olanak geçmişken Nora üzerinden grotesk öğelerden de yararlanarak Nora'nın erkek egemen toplumun boyunduruğuna karşı duruşundan nasıl oldu da bir manifesto çıkarmadı, doğrusu merak ettim. Gene de, kadın-erkek karşıtlığı içinde toplumsal mekanizmayı gözlerimizin önüne sermesini ilgiyle izledim.

elbisekutusuoylemiolurayol

Dolayısıyla Cem Emüler'in rejisine kötü diyemem ama Nora eve yılbaşı çamını taşıyan bir kadınla geldiğinde, o soğuk havada cümle kapısını neden açık bırakıyor; Kristina'nın geldiği tabloda, Nora neden Helene'i çağırıyor da Kristina'nın valizini ve paltosunu götürüp kendisi salon kapısının dışına bırakıyor, anlayamadım. Posta kutusu da daha dolu olmalı öyle değil mi ama? Elbise kutusunun pasta kutusu kadar küçük tutulmasının sorumlusu kim, işin orasını da bilemedim. Bütün bunların dışında, olayların mantığa uygunluğunu, M. Kemal Gürgün'ün ışığının etkilerini, oyuncuların doğallığını, grup simetrisini Emüler hiç mi hiç savsaklamamış. M. Kemal Gürgün'ün, birinci perdede kullandığı dış ışığın bu denli çiğ olmasını ise daha oyun başlar başlamaz eleştirdim.

yılmazöğüt'ünçevirisi

Tiyatro oyun metninin, diyaloglara dayanan bir yazın türü olduğu dikkate alınır ve de çeviri, dilin günlük konuşma diline, yani yaşanan dile uygunluğuyla değerlendirilirse T. Yılmaz Öğüt'ün (Ibsen-Toplu Oyunları 2/Mitos Boyut Yayınları, 2011) çevirisini alkışlamamız gerekiyor. Savaş Çevirel'in dekor tasarımı ise seyirciyi diri tutuyor, sürekli uyarıyor, oyuncunun oyunu ile doğrudan bağ kurmasına yarıyor ama cümle kapısı açılınca neden dar aralıkta duvarı görüyoruz, Çevirel neden başka bir çare bulamamış, işte işin burası anlaşılamiyor. Bir de gayet titiz çalışmış belli de, şöminenin bacasını bile düşünmüş, tamam da, sağdaki kapağını açık bırakarak şöminenin içinde yanmayan (ve hiç yanmayacak) odunları neden izleyiciye gösteriyor; bu küçük dikkatsizliğin de içinden çıkılmıyor. Diğer taraftan, M. Kemal Gürgün, şöminenin içindeki ışığın inandırıcılığıyla eleştirmen puanı topluyor.

Cüneytşekercioğlu'nun,tarantellakoreografisi

Funda Çebi Bozdoğan, oyun için gayet zevkli giysiler tasarlamış, Nora'nın üç kostümü, hele hele Tarantella giysisi pek güzel. Torvald'ın ve Doktor Rank'ın gömlekleri ne derece dönemsel emin değilim, ama Funda Çebi mutlaka araştırmıştır deyip susmayı yeğliyorum. Müziklerin seçkisini kim yaptıysa, uygun olduğunu söylüyorum. Cüneyt Şekercioğlu'nun Tarantella Dansı'ndaki koreografisiniyse, Nora'nın dönüşümünün bedensel “eğretilmesini” simgelemesi açısından fevkalade başarılı bulduğumu itiraf

ediyorum. Şekercioğlu'nun Tarantella koreografisi, bilinçdışı akıldışı büyüsellikle buluşturan mistik bir simge. Şekercioğlu'nu yürekten kutluyorum.

Vedeoyuncular

Oyunculardan Damla Ardal, Helene olarak görevini “bihakkın” yapıyor. Emektar Dadı'da Birsell Aygün hayli zayıf kalmakta. Mehmet Avdan, kemik veremli bir hastayı hiç gözlemlememiş, yani bana sorarsa (ki neden sorsun) role yeterince hazırlanmamış. Doktor Rank'ın omurgası, kalçası, dizleri, ayakları, kaburgaları, dirsekleri, elleri (maşallah) hastalıktan hiç etkilenmemiş. Melike Aslı Sinke, Kristina Linde'ye can verirken rolü ikinci perdede iyiden iyiye ezbere dayıyor. Doğrusu kendisini “Kadın ile Memur”da da izlemek isterdim. Yeteneği belli bir oyuncu Melike Aslı Sinke, umarım ilerideki oyunlarda bu tutumunu düzeltecektir. Krogstad'da Gürol Tonbul karakterin içsel, ruhsal imgelerini hakkıyla veriyor. Yusuf Köksal, Torvald Helmer'in tutkularını değil, onun bileşimini oluşturan duygularını öne çıkarıyor, çok da iyi ediyor ama kusuru Torvald'ın duygularına doğrudan, hiçbir hazırlık ya da destek olmadan ulaşmaya çalışmasında. Özdeşleşeceği karakterin dokusunun nahif maddesini kavraması ya da o dokuyu çabuk yakalamanın zorluğunun bilincinde olmasını diliyorum.

nora'daÖzlemBaşkaya'yagelinceeee.

Nora rolünde izlediğim Özlem Başkaya'nın, yönetmene kendisini fiziksel olarak en yüksek derecede teslim etmiş olduğu anlaşılmakta. Özlem Başkaya, Nora'nın duygularını “psikolojik coşkularla” değil, somut ve olabildiğince net fiziksel aksiyonlarla aktarıyor. Nora'nın fiziksel yaşamına ilişkin somut bir çizgi sağladığı için boşlukta salınmıyor, sallanmıyor, iyice belirginleştirdiği patika yol boyunca kendinden hayli emin, ilerliyor.

Temellendirdiği aksiyonlar, rolünü kurmasına yardımcı oluyor. Rolünü fiziksel varlığında içtenlikle yaşarken, duygularını hiç mi hiç hareketsiz bırakmıyor.

Özlem Başkaya Nora'da, (dilin doğasındaki vurgulara; bazı sözcük vurgularında ses kontrolüne; yapım ekleriyle sözcüğü genişlettikçe vurguyu son heceye kaydırmaya daha bir dikkat etmesi koşuluyla) eleştirmen amcasından beşibirlik gibi bir “aferin” hak ediyor.

http://tiyatronline.com/nora-bir-bebek-evi_-izmir-devlet-tiyatrosu-7066

EK-16.

Hayati Asilyazıcı

Yanık

HAYATİ ASILYAZICI/ İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda 'Yanık' adlı oyun-(TAMAMI)

08 Kasım 2011 10.40

Wajdi Mouawad'ın Yanık oyununu izlerken düşüncemi hep geriye atıyordum. Yazarın Lübnan'dan göç eden ailesini düşünüyor ve onlarla birlikte soluğu Canada'da alıyordum. Lübnan bize yakın bir komşuydu. Ortadoğu barut fıçısı gibiydi. Göçün izleniminde Mouawad Ailesi'nin serüvenini anımsamamak olası değildi. Bugün Ortadoğu'ya baktığımız zaman Mouawad Ailesi'nin göçünden bu yana değişen nedir? Bana göre ABD destekli bir İsrail görüyoruz. İsrail, ABD'nin Ortadoğu karakoludur ve İsrail'in Filistinlilere mezalimi ve hiç eksilmeyen zulmü; Hitler'in Yahudilere yaptığını andırıyor. 2. Dünya Savaşı'nın mazlum toplumu Yahudiler, şimdi zalim olma yöntemini uyguluyorlar!..

Wajdi Mouawad, Yanık adlı oyunun kurgusunu ve iç denetimini sahne diline oturtmuş. İlginç bir oyun görüntüsünü kazanan yapıt yinlemeleri çözümlediğinizde bütün boyutlarıyla başarılı bir oyun izleyebiliyorsunuz. Uzatmalar; yanılığa düşmeyelim, oyunun uzunluğundan söz etmiyorum yinlemelerdir kulağıma takılanlar. İlginç bir tanımlama ile oyun amacına ulaşıyor. Yönetmen Cem Emüler bu yinlemeleri süzgeçten geçirebilseydi oyun olağan başarısının üstüne çıkardı. Oyunculuk da aynı düzeydeydi. İyi çalışılmış, başarıyla yorumlanmış, soluklu bir görüntüyle ilgimi odaklama olanağını buldum. Çağdaş yazar olarak göçmen Lübnanlı'nın oyuncu, yönetmen ve yazar olarak tiyatro sanatını sürdürdüğünü biliyorum. Zaman zaman sinemaya da el attığını görmezden gelemeyiz. Aslında Yanık oyununda biraz da olsa sinema dili var. Çağdaş tiyatro anlamındaki çağcıl yöntem bu oyunun genelini kapsamaktadır.

3 değişik karakter çözümü

Zaman zaman gazetelerde parazit sesler duyuyorum. İşlevsel olarak Devlet Tiyatrolarının yoğun bir program uygulamasını görmezden gelenlerin ne kadar yanıldıklarını anlamak için İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun ilk tur oyunlarına göz atmalarını öneriyorum. Yer bulamayacaklarından eminim. Bu dönem 4 yeni oyun sergilenmekte. Ayrıca geçtiğimiz dönemden kalan yoğun ilgi gören oyunların da oynandığını belirtmeliyim. "Yanık" oyunu da ilk kez sahnelenen Lübnanlı yazarın yapıtı.

Savyon Liebrecht'in yazdığı, Tarık Günersel'in çok güzel çevirisiyle oynanmakta olan "Aşkın Sıradanlığı", John Logan'ın yazdığı, Eray Eserol'un dilimize çevirdiği "Kırmızı", büyük usta Özdemir Nutku'nun olağanüstü güzel çevirisi olan Gyula Hay'ın yazdığı "At" adlı oyun da ödenekli tiyatroya yakışan, tiyatro izleyicisinin ilgisini çeken bu dönemin repertuarından birkaç örnektir.

Mustafa Kemal Atatürk'ün Cumhuriyet aydınlanmasıyla gelişip büyüyen Devlet Tiyatroları, hükümetin değil ulusumuzun tiyatrosudur. Cumhuriyet tiyatrosundan ulusal tiyatroyu anlıyoruz. Gerçeğin ta kendisi ulusal tiyatro.

"Yanık" oyununun sahne tasarımı Ali Cem Koroğlu, giysi tasarımı Gülhan Kırçova, ışık düzeni de Akın Yılmaz'a ait. Bu üçlü, oyuna yeterli katkı sağlıyorlar. "Yanık" oyununda takım oyunculluğu dikkati çekiyor. Her karakter özenli biçimde yorumlanıyor. Bir örnek vermek istiyorum. Yönetmenin uyguladığı "Nevval" rolünü 3 ayrı oyuncu canlandırıyor. Nevval'in 20 yaşını İraz Yöntem, 40 yaşını Fatma Öney ve

60 yaşını Emel Göksu Keleş başarıyla canlandırıyor. 3 değişik karakter çözümü ve çizimi oyuna renk katıyor.

<https://www.aydinlik.com.tr/arsiv/hayat-asilyazici-stanbul-devlet-tiyatrosunda-yank-adl-oyun>



EK-17.

HAYATİ ASIL YAZICI

FEHİM PAŞA KONAĞI

Konak geleneğimizin tarihsel geçmişi vardır. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun padişahları konak geleneğini sadrazam, vezir ve paşaları ile sürdürmüşlerdir. Mimar Sinan'ın Osmanlı mimarisinin yaratılışında başlıca ağırlık merkezi olarak görüldüğünü biliyoruz. Mimar Sinan'la başlayıp onun yetiştirdiği kalfaların İstanbul'un mimari dokusunu bozmadan tarihsel konakların yapımı giderek önem kazanmıştı. Bugünkü İstanbul Osmanlı meraklılarına karşı mimari açıdan bir metropol özelliklerini koruyamaz hale gelmiştir. İşte en son örnek Atatürk Orman Çiftliğine kondurulan görgüsüzlük örneği bir Kaç-Ak Konak! Bunları Turgut Özakman'ın (1 Eylül 1930-28 Eylül 2013) doruk oyunlarından biri olan Fehim Paşa Konağı adlı oyunun eleştirisini yaparken anımsadım!

Özakman, Fehim Paşa Konağı'nı yazmadan önce oyun yazarlığını Osmanlı tarihi içinde bir başka boyutta geliştirdi. Cumhuriyet döneminin aydınlanma yazarlarından Reşat Nuri Güntekin'in (25 Kasım 1889-7 Aralık 1956) Değirmen (1944) adlı romanını Sarıpınar 1914 başlıklı uyarlamasıyla tiyatroya taşıdı (1968). Cumhuriyet tarihimizin en önemli tiyatroya uyarlama örneklerinden biridir Sarıpınar 1914. 1914 tarihi zaten Osmanlı İmparatorluğu'nun bir kaos içinde olduğunu da göstermektedir. Ancak Mustafa Kemal'in Çanakkale Zaferi ile şavkı ülkeye ve dünyaya yayılacaktır (1915). Bir Şehnaz Oyun, müzikli komedi (Enka Ödülü 1984-85) ülkemizde çok sayıda ödenekli ve özel tiyatrolarda oynandı. Özbekistan'ın başkenti Taşkent'te sahneye kondu. Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetim boşluğunu en iyi veren bir sahne yapıtıdır. Cem İdiz'in müziği ile oyun müzikal olarak ağırlık kazandı. Bu dizideki üçüncü oyun Resimli Osmanlı Tarihi adlı yapıtıdır. 1980-81 döneminde Ankara Sanat Tiyatrosunda oynandı ve aynı yıl Ankara Sanat Kurumu Ödülünü aldı. Ertesi yıl İstanbul Şehir Tiyatrosunda sahneye kondu ve İsmet Küntay Ödülünü aldı (1982-83). Resimli Osmanlı Tarihi adından da anlaşılacağı gibi oyun gereği imparatorluğun güldürü türünde eleştirilmesidir. Ama her iki müzikli oyun ölçülü, tartımlı ve olağanüstü başarılı biçimde yazılmıştır.

Turgut Özakman'ın doruktaki oyunu diye nitelediğim Fehim Paşa Konağı, Özdemir Nutku'nun Seçici Kurul Başkanlığını yaptığı İş Bankası Tiyatro Büyük Ödülünü kazandı (1979-80). Fehim Paşa, Abdülhamit'in başhafiyesidir. Olay, 1876 Anayasası'nı 2. kez onaylaması sırasında başlar. Oyuna da bundan sonra konu olur. Yazar Özakman Fehim Paşa kompozisyonu ile inanılmaz bir karakteri tiyatromuza taşır. 2. Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle (1908) Hürriyet türküleri, Hürriyet marşları ile oyun sonuçlanır. Yazar çok boyutlu biçimde bu süreleri irdelemektedir. Meşrutiyet gibi önemli tarihleri vurgulayarak hem ülkenin görüntüsünü, hem de olayların irdelenişindeki ironisini nasıl olağanüstü düzeyde verdiğini gözlemliyoruz.

Turgut Özakman uyarlama ile başlayıp üç oyunla tamamladığı tarihsel kesitli, derinliği olan boyutlu oyunlarla bir başka geleceğini de muştuluyordu. Örnek vermem gerekirse Şu Çılgın Türkler (2005) sayısız baskıları ile Türkiye'de rekor kıran bir yapıt oldu. Bu yapıtıdan sonra; Korkma İnsancık Korkma (1994), Romantika (2000), 19 Mayıs 1999 Atatürk Yeniden Samsun'da, Diriliş-Çanakkale 1915 (2008). Ülkemize, aydınlarımıza, sanatçılarımıza, Cumhuriyetçilerimize, Atatürkçülerimize halkımıza bu kitaplar birer armağandır.

Fehim Paşa Konağı'nı üç ayrı özel tiyatrodan izlemiştim. Bu dönem İstanbul Şehir Tiyatrolarında sahnelenen Fehim Paşa Konağı, yazarın ve tiyatronun ününe yakışan bir çalışmaydı. Kemal Kocatürk sanat yaşamında başarılı çalışmalarını sürdüren bir tiyatro insanıdır. Fehim Paşa Konağı kolektif başarının seçkin bir örneği olarak, İsmet Küntay Tiyatro Ödüllerinin Yılın En Başarılı Yapım Ödülünü aldı (2015-16). Açık biçim tiyatro örneğinden ve geleneksel tiyatro anlayışından yararlanarak sahneye koymuş ve anlatmaya çalıştığı başarıyı ekip çalışması olarak sağlamıştır. Kolektif başarı Kocatürk'ün sahneye koyduğu yorumla ve bütün oyuncularla gerçekleşiyor. Sahne tasarımı ile Sırrı Topraktepe, giysileri ile Almıla Altunsoy ve Hüseyin Tuncel'in müzik grubunun katkılarını beğenerek izledim ve dinledim. Görülmesi gereken bir oyun.

Hayati Asilyazıcı

ALINTI: AYDINLIK 10 Mayıs 2016, 10.10



EK-18.

Hayati Asilyazıcı

Bir Şehnaz Oyun

01 Şubat 2014 07.20

Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu (OBKT) 2013-14 döneminin ilk oyunu olarak bir süre önce yitirdiğimiz Türk tiyatrosunun usta yazarlarından Turgut Özakman'ın "Bir Şehnaz Oyun" adlı müzikalini oynamaya başladı. Turgut Özakman, hemen her toplumsal konumuzla ilgili oyunlar yazmış, ayrıca tarihe ışık tutan çalışmalarıyla tiyatromuzun zenginleşmesine katkıda bulunmuştur. Reşat Nuri Güntekin'in "Değirmen" adlı romanını tiyatroya uyarlayan Özakman, bu türün bugüne kadar aşılamayan örneğini vermiştir. Sarıpınar 1914 adlı sözünü ettiğim uyarlamanın incelenmesi, konservatuvarlarda okutulması gereken bir oyun olarak çok başarılı bir çalışmadır. Seyirlik oyununun esintilerini taşıyan ama 1914 yılına gönderme yapılan "Bir Şehnaz Oyun" müzikali, yazarın tarihimize koşturarak yazılan özgü oyunlarının dizisinin seçkin bir örneğidir. Bilindiği gibi 1914 Birinci Dünya Savaşı'nı yenilgi ile tamamlayan Osmanlı İmparatorluğu'nun tükenişini, inanılmaz antlaşmalarla parçalanışıyla sonuçlanmıştır. Örneğin Sevr Antlaşması. Bu dönemin İstanbulundan bir kesit verilen oyun, İmparatorluğun sosyo-ekonomik çöküşünü de içeren bir müzikli oyun olarak tiyatro edebiyatımızın bir klasığıdır. Özakman, "Resimli Osmanlı Tarihi" adlı oyunu ile tiyatro tarihimize kalıcı bir başka yapıt kazandırdı. Daha sonra yazdığı "Fehimpaşa Konağı" adlı oyunu bu alandaki çalışmalarını doruğa taşıdı.

OBKT'de T. Murat Demirbaş'ın sahneye koyduğu "Bir Şehnaz Oyunu"nun bu kez müziği Zafer Bozdağ ve Sezgin Mercan tarafından hazırlandı. Yönetmenin yorumuna uygun canlı müzik eşliğinde hazırlanan oyun, büyük bir başarıyla oynanıyor. T. Murat Demirbaş 1914 yılında yaşanan sosyo-ekonomik olayları ve toplumsal görüntüleri içeren oyunu günümüzle zaman zaman buluşturuyor, benzer olaylarla özdeşleştiriyor. Oyunun dokusunu bozmadan başarılı bir yorum ortaya koyuyor. Müzik ile uyum sağlayan oyuncuların şarkıları detone olmadan söylemeleri, müzikalin renkliliğini artırıyor. Müzik, dans, oyun ve oyunculuk "Bir Şehnaz Oyun"un görselliğine ve işitselliğine de artı değer katıyor. Buradan şöyle bir sonuç çıkarıyorum: Bir bölge tiyatrosu konumunda olan ve OBKT'nin 50. yılını kutlayan bu tiyatronun aynı zamanda Cumhuriyet tiyatromuzun Anadolu'daki sesi olduğunu da belirtmeliyim. Kuruluşunda Türk tiyatrosunun da kurucusu olan Muhsin Ertuğrul'un el verip katkı sağlaması, büyük hocamızın Bölge Tiyatrosu etkisini yerine getirdiğini gösteriyor.

"Bir Şehnaz Oyunu"nda şarkı, dans ve müzik eşliğinde oyuncuların kolektif başarısı vardı. Bu başarıda "Şehnaz" rolünde Aslı Selin Öztürk Şen, "Müşak" rolünde Cemil Gündüz, "İt Hurşit" de Bülent Reisoğlu ve "Recep" rolündeki A. Rıfat Çol'un katkıları büyüktü. Dekor tasarımında Emre Satı ve kostüm tasarımında Ceren Kahraman'ın çalışmaları övgüye değer.

T. Murat Demirbaş, oyunun yükselen grafiğinde Haziran Ayaklanması'na göndermeler yapıyor. Bu göndermelerin yerinde kullanılması Özakman'ın 1914 İstanbulu'ndan vermiş olduğu çizgilerle paralellik kuruyor. Oyunun sonunda 10. Yıl Marşı'nın müzikale katkı sağlaması büyük bir izleyici coşkısına neden oldu. Hükümetin ve başbakanının Gezi Parkı olaylarını anarşik olaylarla karıştırması siyasal tarihimize "Tarihin komik olayları" arasında yer alacağına inanıyorum.

<https://www.aydinlik.com.tr/bir-sehnaz-oyun>

EK-19.

YAŞAM KAYA

Ağaçlar Ayakta Ölür - Tiyatro Kare

2020.02.18 00.00

GÜNCELLEME: 18.02.2020 02.54

Tiyatro Kare, Nedim Saban' ın yönetmenliğinde Türkiye'de bu çarpıcı oyunu seyirciye sunarken yıllardır tiyatrodaki görmediğimiz usta sanatçı Nevra Serezli'yi sahneye çıkarıyor...

SEVGİ TÜM YALANLARI GERÇEK KILAR!

İspanya iç savaşı sebebiyle 1937'de Arjantin'e sürülmesinin ardından, burada "Los árboles mueren de pie" (Ağaçlar Ayakta Ölürlər) (1949) gibi dünyada büyük yankı uyandıran eserini halkla buluşturan Alejandro Casona (Alejandro Rodríguez Álvarez), sevginin dünyada bütün kapıları açacağını, mutluluğun ve umudun olduğu yerde insanların hayattan asla kopmayacağını muhteşem bir konuyla anlatıyor. Tiyatro Kare, Nedim Saban' ın yönetmenliğinde Türkiye'de bu çarpıcı oyunu seyirciye sunarken yıllardır tiyatrodaki görmediğimiz usta sanatçı Nevra Serezli'yi sahneye çıkarıyor. Serezli'nin yanında ise bir başka önemli isim Nuri Göktaş başrolde rol almış. Diğer rolleri ise Arif Güney, Oral Özer, Burcu Kazbek, Meltem Özlevent ve Mahir Akgündoğdu paylaşıyor. Ayrıca ülke olarak bu oyuna çok yabancı değiliz. 1964 yılında Memduh Ün'ün sinemamıza kazandırdığı bu eserde dönemin önemli karakter oyuncularını Yıldız Kenter, İzzet Günay ve Hulusi Kentmen oynamıştı. Filmde konuyu Türkiye'ye özel uyarlayan yönetmen insanların belleğinde derin izler bırakırken, Nedim Saban da Memduh Ün' ün peşinden bu mantıkla konuya eğilip sahnelerle damga vuran yılın en başarılı çalışmalarından birisini gerçekleştirmiş.

Nedim Saban rejisinde olay Türkiye' nin 1970'li yıllarında geçiyor. Kızını ve damadını bir uçak kazasında kaybetmiş olan bir babaanne, çocuğundan tek hatıra olan torununun da evi terk etmesiyle adeta yıkılmış, yaşamla olan bağını koparmıştır. Bu duruma üzülen yaşlı eş, kadının acısını hafifletmek için sanki kadının torunu yazıyor gibi eve onlarca umut dolu mektuplar yollar. Hakan adındaki torununun Amerika'da mimarlık okuduğunu, hatta genç bir hanımla evlilik yaptığını bilmektedir. Bir gün Hakan' ın çıkageleceğini yazan yaşlı adam, bunu gerçek kılmak için sadece çocukların umutlarını gerçeğe dönüştüren bir derneğe müracaat yapar. Dernek yöneticisinden Hakan' ın yerine geçip rol yapmasını, o anda derneğe kendi sorununu anlatmak için gelen genç bayana ise torununun eşi olmasını rica eder. Adamın düştüğü çaresizliğe üzülen dernek başkanı Asım bu teklifi kabul edip yaşlı kadının belki de son arzusunun yerine getirmek için harekete geçer. Oyun içinde oyun mantığıyla ve 1970'li yıllardaki insanların paylaşımcı özelliklerini ön plana çıkaran yapıda sahnede ilerleyen olay örgüsü, Nedim Saban' ın 1971 askeri muhtımasını ve 1980 faşist cuntasını konunun içinde işlemesiyle, Ağaçlar Ayakta Ölür Türkiye'nin içinden çıkan bir dönem oyunu olma özelliğine kavuşuyor. Yönetmen çevirisini de yaptığı konuyu öylesine muhteşem, ilmek ilmek işlemiş ki sahnede derin psikolojik tahlilleri yaparken insanların çaresizliğinden çıkan komediyle olay rengârenk bütünselliğe doğru harikulade eviriliyor. Oyuncu seçimlerinde nokta atışı tercihler yapan Saban, usta oyuncuların yanına ilerleyen yıllarda usta olabilecek genç, yetenekli isimler eklemiştir. 1971 muhtımasından sonra üç fidanı darağacına yollayan hukukçu celladın dahi oyunda kısa biçimde yer alıyor olması bizler için çok şaşırtıcı! Nedim Saban konu boyunca sevginin gücünü yüzümüze tokat atar gibi gösterince, ister istemez duygusallığın doruk noktasını yaşıyoruz. Torunu zannettiği iki insana sarılıp yaşama yeniden

sarılan babaanne gerçeğin acısını asla yaşamak istemiyor. Yaşanılanlar pembe yalanlar olsa dahi, asıl olan hayattaki mutluluğun ta kendisidir! Yönetmen bizlere bunu çok net aktarıyor. Nedim Saban ayrıca sahne geçişlerinde müthiş sinematografi yakalamış. Anın akışı bazı karelerde bir tablodaki resmin çizimi gibi insanın ruhunu alıp başka mecralara götürüyor.

Yaşlı babaanne rolünde karşımıza çıkan Nevra Serezli için bir eleştirmen olarak şunu açıkça söyleyebilirim ki bu sezonun en iyi kadın oyuncusu tiyatro sahnesinde adeta devleşmiş. Ustalık insan psikolojisini çözümlemekte yatar, karakteri çözümlerken o anın hissettirdiğini birebir yaşayabilmektir usta olmak. Sahnelerin primadonnası Nevra Serezli bu söylediklerimi birebir gerçekleştiriyor. Özellikle bir son sahne var ki, sanırım o sahneyi izleyip de duygulanmamak elde değil. İnsanı bir filmi izler gibi sahneye bağlı tutan Nevra Serezli, Ağaçlar Ayakta Ölür oyununun mihenk taşı olmayı ustalıkla başarmış. Nuri Göktaşan, eşinin çaresizlik ve umutsuzluk içinde ölüme sürüklenmemesi için çaba gösteren büyükbaba rolünde çok iyi iş çıkarıyor. Zaten oyun bu iki usta ismin ellerinde yükseliyor. Burcu Kazbek ve Arif Güney ikilisinin komediye katkısı muazzam. Hakan olmak için çırpınan Asım' ın tüm iyi yanını sergileyen Güney ile sevgi dolu bir yalandan gerçek aşka uzanan kadının saflığında Kazbek çok iyi iş çıkarmış. Oral Özer ise gerçek torunun kötü ruhunu, yani ortada dolaşan Hakan' ın gerçek yüzünü yerinde tepkilerle oynuyor.

Cihan Aşar' ın dekorda yarattığı muazzam gerçeklik ve Sadık Kızıllağaç'ın dönemsel kostümleri oyunun Türkiye şartlarına göre şekillenmesine büyük destek sağlamış. Devlet Tiyatrosu'nda dahi son dönemde böylesi gerçekçi dekoru ve kostümü görmek mümkün değilken, Tiyatro Kare' nin bu çalışması hepimizin içine teatral umut aşıyor. Nedim Saban yine yapmış yapacağını; eşine az rastlanır özveriyle ülke tiyatrosuna farklı, renkli, sevgi dolu, insanın kalbine mutluluk aşılayan muhteşem bir prodüksiyon sunmuş. Ah Nedim Saban, nasıl derler hani, zeki adamsın vesselam!

<http://tiyatronline.com/agaclar-ayakta-olur -tiyatro-kare-12339>

EK-20.

YAŞAM KAYA

Nehrin Solgun Yüzü - İstanbul Devlet Tiyatrosu

2018.02.27 00.00

GÜNCELLEME: 27.02.2018 11.13

İstanbul Devlet Tiyatrosu, Nick Stafford'un yazıp Ahmet Levendoğlu'nun Türkçe'ye çevirdiği ve yönettiği Nehrin Solgun Yüzü

Nehrin Solgun Yüzü'nde Sistemin Sorgusu!

NEHRİ İstanbul Devlet Tiyatrosu, Nick Stafford'un yazıp Ahmet Levendoğlu'nun Türkçe'ye çevirdiği ve yönettiği Nehrin Solgun Yüzü isimli oyunla tiyatro severlerin karşısına geçiyor. Oyun daha önce Tiyatro Stüdyosu tarafından sahnelenmişti.

Nehrin Solgun Yüzü sistematik biçimde 'suç' olgusunu tartışmaya açmasıyla gerçek anlamda teatral değerini bizlere gösteriyor. Ahmed Levendoğlu Devlet Tiyatroları'nın önemli bir rejisörü ve bu tarz bir öyküyü bizlere kazandırmasıyla tiyatromuzun zenginliğini kat be kat arttırıyor. Türkiye'de ikinci kez Stafford oyunu izleyen bir eleştirmen olarak İngiliz tiyatro olgusunun dünya tiyatrosu için ne denli önemli olduğunu bir kez daha anladım.

Konu, Londra'da Kevin, David ve Fay üçlüsünün arasında yol alıyor. David, bir nehir kenarında öldürülen/ölü bulunan Katherine Desouza'nun babasıdır. Kevin ise bu kızın ve 5 masum insanın öldürülmesinden suçlanarak cezaevinde yatmaktadır. Fay, Kevin'in sevgilisi olarak işlenilen cinayetlerin Kevin tarafından yapıldığına sonuna dek inanmamaktadır. David, kızının öldürülmesine duyduğu acıyla beraber Kevin'in sevgilisi Fay'ın peşine düşer. O'nu izler ve attığı her adımı kontrol eder. David ile Fay'ın yakınlaşmaları, Kevin'in ısrarla reddettiği cinayetleri başka taraflara doğru çekecektir. Fay'ın sevgilisine duyduğu güven günden güne yok olmaya doğru kayacaktır.

Oyunun dramatik yapısında yatan 'suç' olgusunun teşhiri, insanları konuya bağlama açısından mühim yerde duruyor. Kevin'in insanın akıl sınırlarını zorlayan bir cinayet zinciriyle suçlanması; Fay'ın sevgisel dürtülerle beraber bu cinayetlere karşı kayıtsız kalışı; bir babanın kanunun yapamadığı bir durumu açığa çıkarmak için çırpınışları oyunun ana unsurlarını oluşturuyor. Nick Stafford'un 2006 yılında kaleme aldığı oyun, insanların ilişki yapılarına da sistemli eleştiriler sunuyor. Anlatı tekniklerinin kullanıldığı eserde, kurgunun Agatha Christie romanlarındaki polisiye tarzda ilerlemesi de izleyicinin oyun boyunca konuya bağlı kalmasını sağlamış. Adım adım ilerleyen öykünün her karesi ve diyalogu insanların kafalarında soru işaretleri bırakıyor. Yalnızlık, açlık, korku ve içe dönük bireylerin egemen olduğu toplum zinciri sunumu Stafford'un batı toplumuna yönelik önemli saptamalarını oluşturuyor. Ahmet Levendoğlu ise yazarın anlattığı sistematiki psikolojik gerilimle beraber vererek seyirciyi oturduğu koltuğa çiviliyor.

Kevin karakteri, oyunun nirengi noktasını gösteriyor izleyenlere. Kevin'in var olan kanunlara karşı kendini koruma refleksi ve ortada dolanan cinayetler sistemin kendini devam ettirme problemlerini gün yüzüne çıkarıyor. Kevin, iç benliğinde koyduğu kanunlarla beraber kendi yaşantısını kendi kurallarına göre yaşamak isteyen birisidir. Serhan Süsler' in canlandırdığı Kevin rolü bizleri ikircikli duygular içinde bırakırken, gardiyanın Kevin'e kötü muamelesi karşısında oyuncunun durağan tavır takınması oyundaki açmazı güçlendiriyor. İnsan 'acaba?' sorusunu sormadan kendisini alamıyor.

Kevin' in sevgilisi Fay ile olan görüşmelerin gerçeğin dışı vurumu olması gerekirken tam tersi oluyor ve izleyen ortadaki korkunç cinayetler için sahnedeki adama nefretle bakmaya başlıyor. Duygu Üzüml Arat; aşk, inanç ve sorgu kısımlarına netlik kazandırıyor. Geçmişteki oyunda bu rolü Ayça Bingöl canlandırmıştı. Arat' ın performansı Bingöl' ün performansı ile eş değer. David'de ise oyunu bizlere anlatan ve sahnedeki olayları tekrar tekrar yaşayan Levent Öktem izleyeni kanunların çaresizliği hakkında sorgulama temeline oturtuyor. Canlandırdığı karakterin çaresizliğini mantık süzgecinden mi değerlendirmeliyiz yoksa duygusal nefretle mi karşımızdaki adama yaklaşmalıyız? Tüm bu soruların cevabını Öktem'le beraber alıyoruz. Gürcan Salihoğlu da gardiyan rolünde ekibin başarısını katlamış. Nehrin Solgun Yüzü, kanunların içindeki açmazlarla birlikte cezai yaptırımların ne derece sonuca ulaştığını anlatmasıyla dikkatleri üzerine çekiyor. Yaşantının nerede geçtiği çok da önemli değil. Kişilerin canını yakan her olay insanların gözünde büyük bir suçtur. Peki suçlu için durum nedir? Oyunda suçlunun da yaşam hakkını kullanarak birtakım izi belli olmayan cinayetlere soyunabileceği vurgusu, o kişinin penceresinden de haklı sebepleri ortaya çıkartıyor. Oyun, Ahmed Levendoğlu'nun muhteşem rejisi ile sahnelerimizde oynamaya devam ediyor.

yasam.kaya@gmail.com

http://tiyatronline.com/nehrin-solgun-yuzu_-istanbul-devlet-tiyatrosu-6381



EK-21.

YAŞAM KAYA

Yeni Bir Şarkı - Moda Sahnesi

2019.10.27 00.00

GÜNCELLEME: 29.10.2019 08:31

Moda Sahnesi Fransız asıllı yazar Marguerite Duras imzalı Yeni Bir Şarkı (La Musica Deuxieme) adlı oyunla yeni tiyatro sezonuna etkili bir giriş yaptı...

"AŞKIN EN ALDATILMIŞ HALİ

Moda Sahnesi Fransız asıllı yazar Marguerite Duras imzalı Yeni Bir Şarkı (La Musica Deuxieme) adlı oyunla yeni tiyatro sezonuna etkili bir giriş yaptı. Murat Erşen' in çevirisini yaptığı, Kemal Aydoğan' ın yönettiği oyunda Melis Birkan ve Caner Cindoruk sahnede rol alan isimler. Moda Sahnesi nin kendisine has yenilikçi üslubunun son örneklerinden olan oyun hakkında yazılacak söylenecek çok cümle var. Öncelikle yazarın kendi hayatından izler taşıyan konu özellikle son dönemde kadın-erkek ilişkilerinde çıkmazları anlamamız açısından da önem teşkil ediyor.

Yeni Bir Şarkı, epeyce bir süre evli kaldıktan sonra boşanan ve yeniden bir araya gelip yaşadıklarını gözden geçiren bir çiftin pişmanlıklarını, duygusal girdaplarını aktarıyor. İki kişi arasında bir otelin lobisinden süren konuşmalarla ilerleyen öykü, içinde bir yerde hala duygusal naiflik saklı kalan iki insanın egolarına karşı düştükleri çaresizlikle seyirciye aktarılıyor. Otelde süren konuşmalar sonrasında bir daha yollarının kesişmeyeceğini anlayan kadın ve erkeğin birbirlerinden kopamamaları, ama sonunda hayatın gerçeklerine yenik düşmeleri insanın kalbine ok gibi saplanıyor. Yazar psikolojiden çok iyi anlıyor. İki kişi arasında süregelen konuşmalar, insana mutlaka bir iz, hatıra yaşatan cinsten. İnsanlar için özel olan mekânlar vardır; hayatının her anında insan o mekânın büyüsunü yanında taşır; ta ki mekânla o insanlar hesaplaşana dek. İşte bir evliliğin ardından hayatlarında önemli bir iz taşıyan otelde tekrar görüşen iki insan, mekânın büyüyle birlikte içlerinde tuttukları nefreti, sevgiyi, aşkı... Birbirlerine acımasızca gösteriyor. Yazar bu konuşmaları yazarken insanın ruhunu alıp kendi içsel yolculuğuna bırakıyor. Aslında sahnede konuşan kişilerden birisi de siz oluyorsunuz. Sanki sizin iç sesinizi dile getiriyor karakterler.

Kemal Aydoğan rejisinde dikkatimi çeken iki önemli unsur var. Birincisi, konudaki aşırı diyaloglar seyircide dikkat dağıtmasın diye sahneye konulan kamera. İkincisi; Melis Birkan'ın karakterine kattığı doğal oyunculuk ile Caner Cindoruk' un oynadığı karakterin heyecanlı yapısının karşılaştırılması. Bir sinema filminin içine girer gibi, kamera sayesinde anın tamamını yaşayan seyirci konudan asla kopmuyor. Yönetmenin ince zekâsından çıkan bu dokunuş konudaki algının önünü açmış, karakterler arası psikolojik gerilimi tırmandırmış. Melis Birkan'ın konuşur gibi oynadığı kadın karaktere katkısı son derece mükemmel. Kadının yüzünden algıladığımız içsel fırtınalar beynimizi delip geçerken insan karakterin anlatımından kendi hayatının açmazlarına kadar ulaşabiliyor. Caner Cindoruk' un eski eşine halen aşık olan erkek karaktere sundukları ise sahnedeki zıtlığı tamamlıyor. Heyecanı, aşkı, özlemi ve en önemlisi pişmanlıkları onun sözcüklerinden net biçimde anlıyoruz. İki oyuncu arasındaki uyum son derece iyi!

Kemal Aydoğan'ın keskin rejisinden çıkan Yeni Bir Şarkı, bir saat on beş dakika kadar süren derin psikolojik hesaplaşmaları içinde barındırıyor. Bengi Günay' ın sade ve yerinde sahne tasarımı, Fransız

yazarın naifliğine Türk yönetmenin şahane dokunuşu, oyunu sezonun iyileri arasına koymamdaki en büyük etki!

yasam.kaya@gmail.com

http://tiyatronline.com/moda-sahnesi_-yeni-bir-sarki--11816



EK-22.

Mehmet KONUK

Fareler ve İnsanlar - Dionysos Tiyatro

2020.02.25 00.00

GÜNCELLEME: 25.02.2020 22.25

Fareler ve İnsanlar, ünlü yazar John Steinbeck tarafından yazılmış, edebiyatseverlerin hemen hemen hepsinin severek okuduğu bir romandır.

BİR DÜNYA KLÂSİĞİ YENİDEN SAHNELERDE: FARELER ve İNSANLAR

Fareler ve İnsanlar, ünlü yazar John Steinbeck tarafından yazılmış, edebiyatseverlerin hemen hemen hepsinin severek okuduğu bir romandır. İlk defa 1937 yılında yayımlanan eser, iki gezgin çiftlik işçisi olan George Milton ve Lennie Small'un 1929'daki bütün dünyayı sarsan Büyük Buhran sırasında Kaliforniya'da yaşadıkları trajik olayları anlatır. 1920'lerde kendisi de gezici bir çiftlik işçisi olan Steinbeck bu kitabı, kendi hayatından yola çıkarak yazmıştır.

Hikâye birçok insanın malumu olmasına rağmen kısaca hatırlatmakta fayda var: Zeki ve hareketli bir adam olan George Milton ile ismiyle tezat oluşturacak şekilde iri ve çok güçlü ama aklidengesi pek de yerinde olmayan Lennie Small, Büyük Buhran sırasında çiftlikten çiftliğe dolaşarak iş arayan göçmen toprak işçileridir. Kaliforniya'daki Salinas Vadisi'nde, Soledad yakınlarında bir çiftlikte iş bulurlar ve para biriktirmek için çalışmaya başlarlar. Kendilerine ait bir parça toprak edinin oraya yerleşmeye dair ortak bir hayâlleri vardır. Lennie, bu hayali George'a defalarca anlatır ve en çok da besleyip okşayabileceği yumuşak tavşanlarla ilgili kısmını sever. George da Lennie'nin bu takıntısını, onu korumak için, başını belaya sokarsa tavşanlara bakmasına izin vermeyeceğini söyleyerek kullanır. İkili, daha önce çalışmakta oldukları Weed'deki çiftlikten, Lennie'nin yumuşak şeylere dokunma takıntısıyla bir genç kadının elbisesini okşamasının tecavüz girişimi olarak görülmesi sebebiyle kaçmışlardır. Tabi tek nedeni sadece bu değildir. Yeni çiftlikte, ikili hayâllerine ulaşmaya daha da yaklaşırlar. Yaşlı ve bir elini çiftlikte kaybetmiş bir işçi olan Candy, ikiliyle parasını birleştirmeyi ve böylece ay sonunda hayâllerindeki çiftliği satın almayı önerir. Ancak bu hayâl, çiftlik sahibinin oğlu olan Curley'nin genç ve güzel karısının umulmadık bir biçimde devreye girmesi nedeni ile tehlikeye girecek ve ardı sıra olaylar baş gösterecektir.

Fareler ve İnsanlar, metin itibarıyla müsait olması sebebiyle daha önce de hali hazırda da farklı tiyatro grupları tarafından çevirisi ve adaptasyonu yapılmış ve sahnelenmiştir. Bu sezon, oyunu tiyatro seyircisiyle buluşturan ekiplerden biri de dünya edebiyatının bilindik örneklerini sahneye taşıyan Dionysos Tiyatro...

Metnin çevirmeni ve yönetmeni olan Erdem Topuz aynı zamanda oyunda George Milton karakterine de can veriyor. Çevirisi diğer çevirilerle kıyasladığımız zaman olumsuzluk arz edebilecek bir nitelik taşıyor, en azından ana hikâyeye ve oyunun temel derdine zarar verebilecek bir unsur bulunmuyor ancak dilini ne yazık ki Hollywood filmlerinin Türkçe dublajlarına yakın tutması sahiciliğe zarar veriyor: Tanrı şahidim olsun, Yüce İsa aşkına, Tanrı aşkına, lanet olsun vb. cümlelerin sıkça kullanılması buna en bariz örnek. Yer yer sadeleştirilmesi de isabet olabilir zira bazı sahneler oyunun gereksiz uzamasına sebebiyet veriyor. Öte yandan olayın Amerika sınırları içinde geçmesi, oyun ekibinin şu anda Amerika'da Amerikan seyircisine oynadığı anlamına gelmiyor. Yaratmak istediği atmosferi ve karakterlerdeki gestusu tamamen

Amerikanlaştırmaya çalışması oyunun çok gerçek olan yanlarını zedeleyip, samimiyetten uzaklaştırıyor ve yanı sıra ilginin de dağılmasına neden oluyor. Nazmi Karabacak'ın sahne tasarımı, Onur Uğurlu'nun kostümleri ve Erdem Çınar'ın ışık tasarımı oyunun güçlü durmasını ve göz boyamasını sağlıyor. Özellikle kostüm ve dekor, hakiki bir emeğin ürünü olarak yansıtılmak istenen ortamı tam anlamıyla gözler önüne seriyor. Bu iki tasarımda da hiçbir detay atlanmamış. İşte bütün bu gerçekçiliğin içinde, yapay Amerikanvari bir üslup irite ediyor. Elbette Türkleştirmek değil kastım ve elbette olayın nerede geçtiğinin herkes farkında ancak Amerikalı olmadan Amerikalı gibi oynamak abes duruyor ki buna hiç gerek yok. Hatta film dublajlarındaki neredeyse herkesin tiye aldığı bir aksanla konuşulmasına ne lüzum var! Önemli olan Türkiye'de tiyatro yapan tiyatrocuların bu oyunu kendi kültürlerince, görgülerince, kendine has jest ve mimiklerle ve dahi duygularla nasıl yorumladıklarıdır. Biz bunu ne yazık ki bu oyunda neredeyse hiç göremiyoruz. Özellikle Crooks karakterini oynayan Tuncay Tarhan'ı siyahî olmamasına rağmen siyaha boyamak, karakteri gerçek kılmaktan öte komik duruma düşürüyor. Oyuncu hiç siyaha boyanmadan da oynadığı karakterin vazifesi, tavrı ve üslûbuyla kendi oyunculuk yeteneğini birleştirerek yine bize daha samimi bir portre çizebilir. Bu söylediğim Lennie'yi oynayan Işık Tolgay hariç diğer bütün oyuncuların bu oyun özelindeki üslûbu için geçerli, özellikle de Erdem Topuz için... Topuz, o kadar samimiyetten ve sahicilikten uzak ve o kadar diğer oyuncuların tamamını markeleyecek şekilde oynuyor ki oyunculuğunun harikuladeliğini (!) değil, ne denli abartılı ve duygudan yoksun oynadığını görüyoruz. Hiçbir duyguyu hissetmediği bariz; tamamen yapay ve gerçek hayatta neredeyse hiçbir şekilde rastlayamayacağımız tepkilere, bedensel duruşlara, gereksiz ani bağırmalara, karşısındaki oyuncunun bıraktığı tonlamaya dikkat etmeyen çıkışlara, cümleleri birdenbire yukarıda bırakmalara oyun boyunca maruz kalıyoruz. Topuz'un konuştuğu sahnelerde oyunun enerjisi tamamen düşüyor. Rol aldığı diğer oyunları henüz izlemedim ancak umarım hepsinde böyle değildir. Aksi gibi oyunun başrollerinden biri olan Işık Tolgay da bir o kadar doğal ve sempatik ele alıyor karakterini. Hatta bu sezon izlediğim onlarca oyun içinde gördüğüm en başarılı performanslardan birini sergiliyor. Sadece Tolgay değil, diğer oyuncular da rollerinin hakkını verilen rejî doğrultusunda vermeye çalışıyorlar ancak yorumda hatalar çok olunca oyuncuların çabaları bir yere kadar taşıyabiliyor oyunu.

Oyunun Künyesi:

Yöneten: Erdem Topuz

Reji Asistanı: CerenTürkaslan, İpekElaCan

Dekor Tasarım: Nazım Karabacak

Kostüm Tasarım: Onur Uğurlu

Işık Tasarım: Erdem Çınar

Oyuncular:

Erdem Topuz (George Milton), Işık Tolgay (Lennie Small), Cüneyt Vural (Candy), Ercan Ertan (Slim), Çağatay Varol (Curley), Hande Aras (Curley'in karısı), Tuncay Tarhan (Crooks), Mehmet Tokat (Carlson), Ensar Kaplan (Whit)

http://tiyatronline.com/fareler-ve-insanlar_-dionysos-tiyatro-12371

EK-23.

MEHMET KONUK

Matruşka - İstanbul Şehir Tiyatrosu

2019.01.12 00:00

GÜNCELLEME: 12.01.2019 20.25

Her şeyden önce şunu söylemem gerek; Tuncer Cücenoglu, Türk tiyatrosunun en başarılı yazarlarından biri...

İBB ŞEHİR TİYATROLARI – MATRUŞKA

Her şeyden önce şunu söylemem gerek; Tuncer Cücenoglu, Türk tiyatrosunun en başarılı yazarlarından biri. Oyunları yüzlerce yıl sonra bile sahnelenebilecek tarzda. Zira hemen hemen bütün oyunlarında sadece bir döneme ya da olaya vurgu yapan bir anlatı yok. Olaylardan daha çok insanların hissettiklerine, duygularına ve düşüncelerine ağırlık veriyor. Kör göze parmak niteliğinde mesajlar vermiyor. Psikolojik öğeleri çok kullanıyor. İnsanı bütün olarak ele alıyor; tutarsızlığıyla, çelişkisiyle, iyiliğiyle, kötülüğüyle... Bu türden metinleri kaleme alan yazarlar, çağlar sonrasında bile anılmaya devam ediyorlar. Onların eserleri için zamanların ve bölgelerin farklı oluşunun önemi yok. Her bölgede ve zamanda oynanabilir oyunlar oluyor ki Tuncer Bey'in de oyunları şu anda bile dünyanın birçok bölgesinde aynı anda birçok farklı tiyatro ekibinin sahnesinde seyirciyle buluşuyor. Kıymetinin daha fazla bilinmesi lâzım. Bizler, kişinin muteber eserlerine ve sözlerine ne yazık ki yaşarken değil de onu kaybettikten sonra kıymet veriyoruz veya sanatçı/yazar bizden biri ise ona burun kıvrırma, ürettiklerinde kusur arama yarışına giriyor, yabancı yazar ve sanatçıların üretimlerini ise göklere çıkarma kompleksine düşüyoruz. Bu olumsuz yaklaşımı yıkan bir tutum içinde olup Cücenoglu'na hayattayken ve üretmeye devam ediyorken hak ettiği değeri vermeliyiz.

Gerçek Bir İlişki

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, geçen sezonun sonuna doğru Tuncer Cücenoglu'nun Matruşka'sını repertuvarına dâhil etti. Oyun, duygusal boyutta cereyan eden bir kadın-erkek ilişkisini resmediyor. Yazıları ve senaryolarıyla meşhur, evli ve yaşça olgun sayılabilecek bir erkeğe âşık olan, aşkın yanı sıra hayranlık da besleyen bir kadınla kendisini kültürel olarak ve kariyer bakımından aşağı çektiğini düşündüğü mutsuz bir evlilik yaşayan ve duygusal açıdan eksiklik içinde olan, kendisinden daha genç ve onun üretimlerine de saygı duyan bir kadına ilgi duyan bir erkeğin hikâyesi... Saçma sapan espriler yapmak için fırsat kollayan, artık klişe hâline gelmiş diyalogları içinde barındıran ve sıkıştığında bel altı şakalara sarılan bir ilişkiler komedisi değil; zekice kurgusu olan, erimeyen ve tükenmeyen psikolojik analizlerle dolu bir içeriğe ve zengin diyaloglara sahip, iç içe geçen ve seyircinin çözmesini isteyen, seyirciye de kafa yorma imkânı bırakan bir metin kaleme almış Cücenoglu. Oyunu izlerken, ilişkinin gelişim süreciyle beraber, ilişkinin tarafları olan kadın ve erkeğin ilişkiye bakış açılarındaki farklılıkları ve bireylerin süreç içindeki değişimlerini de görüyoruz. Olay örgüsüne ve kurgusuna daha fazla girerek oyunun büyüsunü ve farklılığını burada deşifre etmek istemiyorum.

İç İçe Geçmiş Parçalar

Hiçbir ilişki, düpedüz bir bakış açısıyla ve tek perspektiften değerlendirilemez zaten. Her taraftan ele alınmalı. Derinlemesine irdelenmeli. Hangi ilişki olursa olsun, insan destekçe hiçbir şeyin görüldüğü veya dışardan yorumlandığı gibi olmadığı ortaya çıkacaktır. İlişkiler zaten doğası gereği de öyledir. Duygusal, fiziksel ve psikik olarak birbirinden çok farklı iki yapının, kadın-erkeğin, birbirleriyle aynı yöne bakma ve ortak bir hayat kurma idealinde elbette çok farklı parametrenin ve paradigmanın olduğunu kabul etmek gerekir. İşte yazar, tam da bu bakış açısıyla ilişkiyi değerlendirmiş. Matruşkayla bağdaşım ve benzerlik kuruyor. Matruşkaya baktığımızda ilk etapta nasıl ki en büyük hâlini görüyorsak, ilişkilerde ilk zamanlarda o kadar büyük duygularla başlar. Aynı ilişki, zamanla hesapların, menfaatlerin, beklentilerin, gelgitlerin, egoların, farklıların devreye girmesi ve bu çatışmalarla beraber olumsuz durumların içine dâhil olmasıyla git gide küçülür. Ve nasıl ki matruşkalar, açıldıkça küçük küçük parçalara bölünür ve dağılırsa işte aşklar ve ilişkiler de kırılmaya başladı mı içinden daha kırılğan parçaların ortaya çıktığı görülür. Fakat ters yönden de bakılabilir; matruşka iç içe geçmiş onlarca parçadan oluşur ve en nihayetinde o parçaların oluşturduğu gayet hoş bir bütünsel görüntü ortaya çıkar; içinde aslında yine kendisine benzeyen ve kendinden olan onlarca parçadan oluşan bir bütün... İşte tarihe ve hafızalara kazınmış büyük aşkların tamamı da o parçalarla, o parçaların kabulü ve içinde saklanmasıyla mümkün olmuştur.

Oyun Ekibi

Oyunun yönetmen koltuğunda Bora Seçkin oturuyor. Kurguyu, akıllarda karmaşaya yol açmayacak şekilde hesaplamış. Çok mündemiç bir oyunun seyircinin aklında açık seçik şekilde yer edinmesini sağlamış. Karakterlerin birbirleriyle kurdukları genel iletişimi ve kendi düşünce dünyaları ile kurdukları irtibatı birbirinden net şekilde ayırt etmiş; bunu çok seri şekilde yapıp temponun düşmesine müsaade etmediği gibi, bir hız karmaşasına da yol açmayacak şekilde dengede yapmış. Dekorü oyunculara çok iyi kullanıyor. Yer yer kurulması gereken seyircilerle olan diyalogu ölçülü kurmuş. Ancak oyunun ilk kısmındaki, oyuncuların sahneye çıkma anına kadar olan epizodu, biraz uzatmış gibi geldi bana. Oyunun sonundaki sürpriz ise bence en vurucu sahnesiydi. Oyunun kostüm tasarımında Nihal Kaplangı, sahne tasarımında Ahsenur Çiftçioğlu, ışık tasarımında Mahmut Özdemir, efekt tasarımında Hanefi Topraktepe ve müziklerinde Emrah Can Yaylı imzası var. Oyunun dramaturgu ise Hande Ören. Sahne tasarımı, efekt tasarımı ve müzikler çok başarılı. Oyunun yardımcı oyuncularını gibiler. Küçük objeler ve nesnelerle kocaman hikâyeler ve büyük başlıklar başarılı bir şekilde aktarılıyor. Çok düzenli olan dekorun, oyun ilerledikçe tıpkı bir matruşkanın dağılması ya da bir ilişkinin parçalanması gibi darmadağın olması da oyunun kurgusuna uygunluk arz ediyor. Efektler ise oyundaki en tebessüm ettiren ama bir o kadar da ilişkilere ne denli zarar veren nüanslar olduğunu bize hatırlatacak nitelikte acı.

Oyunda kadını Derya Yıldırım, erkeği Cem Karakaya oynuyor. Oyunu baştan sona kadar çok dinamik götürüyorlar. Oyun aktıkça karakterlerde meydana gelen değişimler ile ilişkinin seyrindeki iniş çıkışları lâıkiyla veriyorlar. Sadece Derya Yıldırım'ın sahil sahnesinde sarhoşken birdenbire ayılması pek doğru durmadı sanki. Onun haricinde ikisi de rollerinin analizlerini yapmış ve oynadıklarını yaşları da iyi kritik etmişler. Matruşka, galasını beklemeden gitmeyi istediğim ve merak ettiğim oyunlardan biriydi. Böylesi başarılı bir metnin nasıl yorumlandığını merak ediyordum. Bence bu oyun, tiyatro izleyicisi

tarafından görülmesi gereken ve “Güzel bir oyuna gidelim ama hangi oyuna gitsek acaba?” sorusunun da cevabının karşılığı olacak yeni sezon yapımlarından.

http://tiyatronline.com/matruska_-istanbul-sehir-tiyatrosu-9407



EK-24.

MEHMET KONUK

ROMEO VE JULİET

Romeo ve Juliet - İstanbul Devlet Tiyatrosu

2018.01.07 00:00

GÜNCELLEME: 07.01.2018 14.08

Romeo ve Juliet, William Shakespeare tarafından yazılmış Dünya edebiyatının en tanınmış eserlerinden biridir.

DEVLET TİYATROLARINDAN BİR ŞAHESER: ROMEO ve JULIET

Romeo ve Juliet, William Shakespeare tarafından yazılmış Dünya edebiyatının en tanınmış eserlerinden biridir. Oyun hemen hemen tüm dünya dillerine çevrilmiş, hemen her dilde defalarca kez baskıları yapılmış, hemen her ülkede sahnelenmiş, pek çok yapımcı tarafından defalarca filme de alınmıştır. Pek çok eseri olan William Shakespeare'nin en çok bilinen ve sevilen oyunlarından biri de bu oyundur demek mümkündür. Eser pek çok yayıncı tarafından "Tüm Zamanların En Tanınmış Aşk Hikâyesi" şeklinde lanse edilerek basılmaktadır. "Acıklı ve romantik bir aşk hikâyesi" olarak tanınan Romeo ve Juliet'in hikâyesi, Shakespeare'in en edebî ve en etkili eseri olduğu pek çok eleştirmen tarafından kabul edilmektedir. Eser yazarın diğer eserleri gibi dünya edebiyatının klasikleri arasına girmiş her zaman her listede dünyanın en iyi ve en çok okunan eserleri arasında gösterilmiştir. Eserin ilk kez 1594-1596 yılları arasında William Shakespeare tarafından sahnelendiği tahmin edilmektedir.

Hikâyeye göre, Montague ve Capulet adında Veronalı iki aile vardı. Bunlar, biri papa tarafı, biri de Germen asıllı Roma imparatoru tarafı olmak üzere, siyasî görüş bakımından iki ayrı inançta ailelerdi. Bu siyasî ayrılık, iki aile arasına kan dâvâsı gibi kinli bir düşmanlık sokmuştu. Montague'lerin oğlu Romeo, Rosaline'e âşık olmuştur. Ama Rosaline onun aşkına karşılık vermemektedir çünkü o bir rahibedir. Bu duruma Romeo çok üzülmemektedir ve acı çekmemektedir. Romeo'nun arkadaşı Benvolio onu unutmamasını söyler ama Romeo hiç kimseyi, hiçbir şeyi dinlememektedir. Delicesine âşıktır.

Capuletler akraba ve dostları için bir şölen düzenlerler. Benvolio, Romeo'yu da bu şölene gitmek için zorlar ve ikna eder. Şölende bir sürü, Rosaline'den güzel kızlar olacağını ve ondan daha iyilerini bulabileceğini söyler. Ancak Romeo'nun umurunda bile değildir. Sadece dalga geçip, eğlenmeye gidecektir. Ama durum düşündüğü gibi olmayacaktır. Şölene gittiklerinde Romeo, Juliet'i dans ederken görür, ilk görüşte çok etkilenir ve ona âşık olur. Aynı zamanda Juliet de Romeo'ya âşık olur. Ancak Romeo ve Juliet öğrenirler ki aileleri birbirlerine düşmandır. Lâkin onları hiçbir şey engelleyemez ve gizli gizli aşklarını yaşarlar. Bir müddet böyle aşk yaşayan ikili daha fazla gizliliğe dayanamaz ve evlenmeye karar verirler. Romeo, yakın olduğu rahiple konuşur. Juliet'in dadısı da onlara yardım eder ve gizli bir nikâhla evlenirler.

Aileler arasındaki düşmanlığı bitirecek tek umutları bu evliliğdir. Capuletlerin yeğeni Tybalt, bir gün Romeo ve arkadaşı Mercutio ile karşılaşır. Tybalt, Romeo'ya laf atmaya ve sataşmaya başlar ancak Romeo, Juliet'e olan aşkıdan dolayı tepki vermez ve alttan almaya çalışır. Mercutio bu duruma anlam veremez ve daha fazla dayanamayarak Tybalt'a karşılık verir. Mercutio ile Tybalt düelloya girerler. Düelloda Tybalt, Mercutio'yu öldürür. Romeo da bunu kabullenemez ve Tybalt'ı öldürür. Sonunda Prens olayı duyar ve

askerlerine Romeo'nun yakalanma emrini verir. Romeo kaçmaya başlar. Capuletler de bu arada hemen Juliet'i Paris ile evlendirmeyi plânlarlar. Ancak Juliet, bu evliliği kesinlikle reddeder. Romeo bunu duyar. Çiftin umutları tükenmiştir artık. Bu arada Prens, Romeo'ya sürgün cezası verir. Juliet, bilgi alabileceği tek kişi olan Rahip Lawrence'e gider. Rahip Lawrence, Juliet'e son bir kavuşma umudu olduğunu söyler. Ona bir iksir verir. Bu iksir onu iki gün ölü gibi gösterecektir. Böylece Juliet istemediği bir evlilikten kurtulacaktır. Rahip Romeo'ya da bunları anlatan bir mektup yazar ancak bu mektup ona zamanında ulaşamaz. Romeo, Juliet ile Paris'in evleneceklerini duyunca Verona'ya geri döner ve olay yerinde Juliet'i ölü olarak yerde görünce çılgına döner. Juliet'in yanına yatarak elindeki zehri içer ve kendini öldürür. Derken bir müddet sonra geçici uyutma iksiri alan Juliet uyanır. Yanı başında Romeo'yu ölü bir şekilde görünce Romeo'nun hançerini alır, göğsüne saplar ve o da kendini öldürür. Olayların tek şahidi Rahip Lawrence da ailelere tüm olanları anlatır ve aileler arasındaki düşmanlık bundan sonra son bulur.

İstanbul Devlet Tiyatroları 2017-2018 sezonunda, Özdemir Nutku hocanın çevirdiği bu muhteşem eseri repertuarına almış ve rejisini Makedon yönetmen Dejan Projkovski'ye teslim etmiş. Ben, Shakespeare eserlerinde sadakate çok dikkat ederim. Şiirsel dilin kaybolmamasını, öze sadık kalınmasını, Shakespeare kokusunun her daim hissedilmesini önemserim. Güncelleme adı altında gündelik dile düşülmesini de doğru bulmam. Ne yazık ki rejide Shakespeare kaybolmuş durumda. Son zamanlarda Balkanlarda moda olan bir rejî tarzını burada da görmekteyiz. Müziğin baskın olduğu, oyuncuların performanslarını zorlayıcı bir takım denemelerin yer aldığı, sertliğin ve tiye alan bir üslubun olduğu, seyirciyle temasın ve diyalogun bulunduğu bir yönetim tarzını kast ediyorum.

Oyun, tek perde hâlinde iki saat 15 dakika sürüyor ve baştan sona suyun içinde geçiyor. Hareket düzeni ve müzik, oyunun geneline hâkim. Epizotlarla pek bağlantıyı kuramadığım yer yer yapılan su oyunları ve danslar, oyunun gereksiz yere uzamasına sebebiyet veriyor. “Ama olsun bu da böyle bir Romeo ve Juliet yorumu” denilebilir belki ama neredeyse Shakespeare etkisinin çok aza indirgenmesi bunu dememe engel oluyor. Fakat matematiksel olarak rejisörün hesaplamalarını bariz bir biçimde görebiliyoruz. Kurgusu o kadar mükemmel ki bir an boşluk hissedilmiyor. Fakat iki saat 15 dakika tek perde olan bu yorum, her seyircinin kaldırabileceği bir süre değil.

Dekorlar usta tiyatrocu Nurullah Tuncer'e, kostümler Medina Yavuz Almac'a, koreografi Olga Pango'ya, müzikler Goran Trajkoski'ye, ışık tasarımı ise Serhat Akın'a ait. Hepsi birbirinden mükemmel. Ayrıca da değerlendirecek olursak harika, oyunun bütünselliği içinde de çok iyiler. Öyle ki oyunda devasa bir görsel ve işitsel şov var. Ancak tasarımlar, rejinin ve hattâ kısmen hikâyenin önüne geçiyor.

Oyunda Atakan Akarsu, Damla Ece Dereli, Seda Yıldız, Ahmet Dizdaroğlu, Zeliha Güney, Murat Turhan, Yunus Emre Terzioğlu, Kerim Altınbaşak, Muhammet Çakay, Nuray Durmuş, Bilâl Ercan, Ozan Erdönmez, Can Deniz Erzaim, Burak Pamuk, Cem Bayurgil oynuyor. Su içinde bunca süre kalmak ve bu kadar devinimi ve enerjisi yüksek bir rejî ile oynamak, oynarken de performansını baştan sona hiç düşürmemek kolay iş değil. Oyuncuları bu açıdan tebrik etmek gerek.