

Sinemaya-Tarot

Yıl : 1

Sayı : 1



SİNEMA-TİYATRO

aylık
dergi

Yıl : 1

Sayı : 1

15 mart 1959

sahibi :

Şahin TEKGÜNDÜZ

yazı işleri

müdürü :

Ülker AKÇAKOCA

yazı işleri

tel :

24655

haberleşme

adresli :

p.k. 615

Ankara

idare yeri :

Demirlibahçe

Mamak Cad. 45/1

abone :

6 aylık 9

1 yıllık 18 lira

yazılar

geri verilmez

Yeni Desen Ltd.

Matbaas: ında

basılmıştır.

1958 yılının

şubat ayında Ankara'nın

sinema ve tiyatro severlerinden

beş on genç bir araya gelip

bir dernek kurdular:

Sinema-Tiyatro Derneği.

Yönetmeliklerinin 1. maddesi

Ülkemizde

sinema - tiyatro kültürünü,

amatör sinema - tiyatroculuğu

yayacaklarından,

bir dergi ile çalışmalarını

destekleyeceklerinden

sözediyordu.

Bütün çalışmaları yanında,

kolları sıvayıp bir derginin

hazırlıklarına giriştiler.

Sinema - Tiyatro Derneğinin

ve bütün

sinema - tiyatro severlerin

dili olacak bir dergi

çıkacaklardı.

Orada, bütün amatörler birleşecek,

konusup tartışacaklar,

bildiklerini,

gördüklerini yazacaklardı.

Ama

daha heveslerinin

dumanı üstündeydi ki

başvurdukları yerlerden

red cevapları doluverdi

posta kutularına...

Sonra dernek,

tam bir yıl yararlı olmağa çalıştı.

sinema - tiyatro severlere.

Ve sonra gençler,

öğrendiklerine güvenip

yeni bir atılış yapmağa

karar verdiler.

Eğer dergi

elinize kadar gelebilmişse

atılış başarılıdır demektir.

SİNEMA - TİYATRO DERGİSİ

HEPİNİZİ ESENLER.

S.T.D.

önce bir ben varım...

Erol AKSOY

DİLİMİZDE BİR SÖZ

Şu Türkeli'nde bir «ulusal tiyatro» sözüdür tutturduk gidiyoruz. Dilimizden bir tür-lü düşmedi bu ulusal tiyatro sözü. Bir on yıla kadar da düşmeyecek sanırım. İleriyi gör-rürlük mü bu, bilgiç görünmek istediğinden mi bir on yıl diyorum! Şu bizim Türkeli'nin yüzyıllardan beri işlediği alanlarda bile ulusal olamadığını düşünüyorum da, on yıl bile az diyorum.

Kötümser değilim, belki kötümserlere karşı duracak kadar iyimserim. Oysa ulusal tiyatromuz konusunda bugünkü noktamızı gözliyorum. İlk çocuğuna gebe kalmış bir kadının ürkekliliğini sezinliyorum tiyatro çevremizde. Dokuz aydan sonra on günü bekler gibi, biz de on yıl bekleyeceğiz diyorum. Bu arada erkeğin doğum olur da, yaşarsak ulusal tiyatromuzu, utanacağım sözlerimden.

Ben biletimi almış, kuyruğun başında duruyorum..

YAZARIMIZ DA VAR

Sahnelerini kurmuş, oyuncularını yöneticilerini yetiştirmiş, yazarları harıl harıl oyunlar yazan bir ülkede ulusal tiyatro vardır der bazı kişiler. Sonra da bakarlar bir Devlet Tiyatrosu var, İstanbul'da özel tiyatrolarımız var, akçesiz oyun toplulukları da canlarını dişlerine takıp çalışıyor. Yazarımız da var üç beş tane iyisinden. Öyleyse vardır bizim ulusal tiyatromuz, ya da bir iki yıla kalmaz oluşur ulusal tiyatromuz derler ya, ben inanmam bu sözlerle.

Ne zaman bırakacağız bu ulusal tiyatro sözünü dilimizden, üzerinde tartışmıyacağız! Hele bir kavuşalım o güne, o zaman vardır derim ulusal tiyatromuz. Yine de yetinmiyeceğim. Yalnız ülkemizde değil, başka ülkelerde de oyun yazarlarımızın adı anılmaya baş-layınca biletimi uzatacağım gişedeki adama.

Öyleyse üç noktayı aşabilmeliyim ulusal tiyatromuzu kurduk diyebilmek için: Önce sahnemiz, yazarlarımız olacak, sonra bütün ülkemizi noktalayacak tiyatrolarımız olacak, sonunda da oyun yazarlarımız yabancı dile-re çevrilip oynanacak...

ULUSAL KİŞİLİK

Niye ille de oyunlarımız yabancı dillerde okunsun, oynansın isterim? Yetmez mi bize sahnelerimizde yazarlarımızın güzel güzel

oyunlarının oynanması?

Kendimizi avutmaktan başka neye yarar bu düşünce. Hep bizim alkışlarımıza kafa sallayan bir oyun yazarı ne denli kuvvetlidir? Çocuğunun hünerlerini gözleri ışıl ışıl seyreden ana babadan ayırımız ne olur, böyle sınırın ötesine geçememiş bir ulusal tiyatroya gönül bağlarsak?

Ulusal kavramı, evrenseli de kapsar benim bildiğim. Evrensel dediğin de insanı kavrar. Türkeli'deki köylüyü de kentliyi de, yabancı ellerin köylüsünü de kenilisini de kavrar. Varsa böyle bir gücü oyunun, ona ulusal derim.

Ülkemizde beğenilen, sevilen oyunlar ardarda sahnelerimize çıksın da, birkaçı olsun sınırlarımızı aşamasın, olmaz hem böyle şey. Eninde sonunda yabancı dillere çevrilecektir bu oyunlar. Eložlu alkış tutacaktır. Synge'in oyunları Abbey Theatre'de oynandı oynandı da, bir kişilik kazanverince İrlanda Tiyatrosu, Synge'i olsun, Sean O'Casey'si olsun İrlanda Ulusal Tiyatrosu'nun örnekleri diye yabancı sahnelere çıkıverdi. Onun için sahnemiz var, oyuncumuz yöneticimiz var, yazarımız var ya, ulusal tiyatromuz da var diyenlerle bir ayak düşünemiyorum ben...

Ulusal kişilik, sınır dışı sınavında kazanılır.

SINIRLARA DOĞRU

Türkeli'nde Şinasi'den bu yana batı anlamında tiyatro çalışmaları başladı, giderek son yıllarda ülkenin çeşitli yerlerinde sahneler açıldı, afişlerde sık sık Türk adları görünmeye başladı da, şimdi ulusal tiyatronun sözünü edip duruyoruz. Artık sınırları zorlayanlar da var.

Oysa Türkeli'nde bir tiyatro çevresi oluşmadı. Türü dolaplar, bulanık sözler, bilgisizliğin verdiği ölçsüz düşünceler arasında oyun yazarı odasına kapanıp başını elleri arasına almaktan başka yol bulamıyor şimdilik Çoğu eleştirmeci neyi eleştireceğini bilmez, oyuncusu yöneticisi eleştirmeyi beğenmez. Bütün gün kafa yorarsın da bir yazı için eline bir simit parası sıkıştırıverirler. Bu hava içinde oyun yazarı ulusal tiyatro içindeki yerini unutmamıya çalışır.

Ülke sınırlarını zorlamayı şimdilik bir yana koydum ben..

seyircinin beklediği

Adnan UFUK

Sinemamızın geri kalış sebepleri üzerine konan «teşhis» lerden en doğrusu, bize kalırsa, sinemacının olmayışıdır. Öbür sebeplerin tamamıyla etki siz olduğu söylenemez, ama bunlar kendi başına bir sinemanın geri kalmasını gerektiren sebepler değildir. Nitekim yabancı sinemalarda bunu doğrulayan birçok örneklerle raslanmaktadır. Sansür mü? Fakat Franco sansürüne rağmen İspanya'da «Muerte di un ciclista — Bir bisikletlinin ölümü», «Calle Mayor — Büyük Sokak», «Bienvenuto Mr. Marshall — Hoşgeldiniz Mr. Marshall», «Calabuig» çevirebilmiştir. Hem sansürün itiraz etmeyeceği bir sürü konu vardır. Bundan başka iki adamın tanışması, bir adamın ölmesi, oturup kalkması... sansürle ilgili değildir ama, bunların olsun yadırganmayacak bir yol. da beyazperdede anlatılışına henüz ras'amadık. Oyuncu bulunmayışı mı? Fakat sinema oyuncusunun, hatâ pek iyi olmayan sinema oyuncusunun bile hiç olmazsa «vasat» bir oyun verebilmesi, rejisörün elinde olan birşeydir. Teknik eleman yokluğu mu? Ama yine de temiz fotoğraflar, anlaşılır sesler, biraz zorlandığı vakit «noktalamalı işlemleri», kamera hareketleri sağlanabiliyor. Malzeme kıtlığı mı? İyi ama, bugün çevrilen filmler için kullanılan malzeme ile de iyi bir film meydana getirmek mümkündür. Kaldı ki biz malzemenin bol olduğu vakit ortaya neler konduğunu da gördük. Yabancı filmlerin rekabeti mi? Türkiye, perdelerinin % 80 den fazlası yabancı filmlerle kaplanan tek ülke değildir, ama bu çeşit ülkelerin sinema bakımından en geri olanları arasındadır. İyi bir film çevrilip te perdelerimizde yer bulamadığı da ileri sürülemez. Pek tabiidir ki, himayeye lâyık bir sinemayı çeşitli tedbirlerle korumak, yabancı rekabetini, hiç olmazsa haksız rekabeti önlemek gerekir, ama bunun için herşeyden önce himayeye lâyık olmak şarttır. Zaten bir sinema bu duruma geldi mi, bu hemen hemen kendiliğinden ortaya çıkar. Zira denemeler, bir memleket halkının kendi sinemasını yabancı sinemalara her vakit tercih ettiğini ortaya koymuştur. Aydınların «boykot»u mu? İyi ama, bugün Türkiye'de aydın seyirci sa-

yısı, geri kalan seyirci sayım karşısında hesababa bile alınmayacak kadar önemsizdir. Aydınlar tutmadı diye bir yerli film zarar ettiği görülmemiştir. Fakat aydınların bu konudaki olumsuz tutumlarını haksız görmek de tuhaf olur.

Bütün bunlardan dolayıdır ki, biz sinemamızın geri kalışı için başka sebep olarak, sinemacının olmayışını buluyoruz. Sinemayı rasgele seçen bir insan değil, örneğin kendine en uygun çalışma alanı olarak romanı, şiiri, tiyatroyu, resmi, müziği seçen bir kimse gibi sinemada karar kılan bir insan. Sinema terimleri içinde düşünen, anlatacaklarını en iyi bu araçla ortaya koyabileceğine inanan kimse.

Bir hastalığın teşhisi konulduktan sonra, tedavi yolu çok kere kendiliğinden ortaya çıkar. Sinemacının olmayışı, sinemacının yetişmesi için gerekli ortamın hazırlanmamış olmasından, bu yetişmenin tesadüflere bırakılmasından ileri gelir. Demek ki, herşeyden önce sinemacının yetiştirilmesi için gereken şartları kurmak geliyor. Sinemacı yetiştirmenin birçok yolları vardır: Doğrudan doğruya sinemacı yetiştirmek için açılan okullar, sinemacılık kursları, bir stüdyoda bir ustanın yanında geçirilen çıraklık devresi ya da komşu bir sanatta, tiyatrodaki geçirilen hazırlık devresi... Ama bunlardan önce ve bunların dışında her vakit yapılması gereken şey, sinemacının içinden çıkacağı seyircinin yetiştirilmesidir. Şüphe yok ki, aynı eğitimden geçen geniş bir topluluk içinde ancak birkaç kişi sinema sanatçısı olabilecektir. Ama seyircinin yetiştirilmesi, bu kadar az «randıman» a rağmen yine de en gerekli iştir. Bir yandan bu bir avuç kimsenin kendilerinde sinemaya olan eğilimi farkedebilmeleri, bir yanda da bu sanatçılar eserlerini ortaya koydukları vakit karşılarında anlayışlı bir seyirci kütlesi bulabilmeleri için.

Sinema seyircisinin bu ilk yetişme devresi, sinema sanatının en iyi örnekleriyle düzenli ve sürekli olarak karşılaşmasına bağlıdır. Şüphesiz sinema yayımlarının da seyirci yetişmesinde büyük önemi vardır. Ama bu sonraki bir iştir. Hiçbir seyircinin, doğrudan doğruya sinema eseriyle bu sanata bağlanmadan kendisini bu sanatın nazariyesine vermesi düşünülemez. Üstelik de, sinema nazariyeleri tek başına beklenen sonucu sağlayamaz. Nasıl sadece müzik üzerine yazılmış, kitapları okumakla müzik sevgisi, müzik anlayışı doğmazsa, sinema için de aynı şey ileri sürülebilir. Önemli olan sinema eseridir.

telif eserler ve ...

Turgut ÖZAKMAN

Bir kaç yıl öncesine kadar tiyatro yazarlarımızın ve onların davalarını savunularının bir büyük derdi vardı : Telif piyasesle ilgilenilmiyor.

1959 yılı başında sahnelerimizin durumu şudur : Küçük Tiyatro'da Halit Ziya UŞAKLIĞIL'in KÂBUS'u. Bursa'da DUVARLARIN ÖTESİ, Çocuk Tiyatrosu'nda Halim ÜNSAL'ın DENİZİN MEKTUBU adlı oyunu. Büyük Tiyatro için Orhan ASENA'nın HURREM SULTAN'ı hazırlanıyor. Şehir Tiyatrosu Komedi Bölümünde Refik ERDURAN'ın BİR KİLO NAMUS isimli piyesi. Oda Tiyatrosu'nda Sabahattin Kudret AKSAL'ın TERS'NE DÖNEN ŞEMSIYE'si. Bu yakınlarda Haldun DORMEN Tiyatrosu kurulduğundan beri ilk defa telif piyes oynayacak. Hem de iki telif bir arada : Refik ERDURAN'ın CENCİZHANIN BİSİKLETİ adlı oyunu ve Ducarların Ötesi. Adana Şehir Tiyatrosu bu mevsim iki telif oynadı, üçüncüsünün hazırlıklarını yapıyor. Güner SÜMER ve arkadaşları İstanbul'daki çalışmalarına bir telifle başlamak kararındalar. Gençlik Tiyatrosu yazarlarımızla temasta. Sinema - Tiyatro Derneği de sahneye koymak için te-

lif piyes arıyor.

Bir kaç yıl öncesine kadar hayal bile edilemeyen bu durum, nasıl ve niçin gerçekleşti?

1 — Milletlerarası tiyatro pazarında geçer akçe olan örnekler memleketimizde daha yakından ve daha çok sayıda tanınmağa başladı. Telif piyesleri aküçük gören zihniyet» yerini sağduyuya ve insafa bıraktı.

2 — Millî Tiyatro milli metinle kurulur gerçeği yarım yüzyıllık bir çabalayıştan sonra kendini kabul ettirdi.

3 — Bu gerçeği bilenler telif piyesleri desteklemişler, yazılınca da «sapını - çöpünü» düşünmeden oynamışlardı ama, bu tarz teşvik, «para kazanan amatör tiyatro yazarları» yetişmesine sebep olmuştu. Sahne tek, zevk tek, üslup tekti. Bu gün ise Türkiye'de tiyatro pazarı kurulmuştur. Yazar, tercih hakkına ve zevk hürriyetine kavuşmuş, tıkalı yollar açılmış, imkânlar çoğalmıştır.

Bu furya bütün cazibesine rağmen tehlikelerle doludur. Bilhassa oyun yazarları için gelecek yazıda bu tehlikeleri belirtmeye çalışacağım.

Fakat bugün yurdumuzda sinemanın en iyi eserlerinin çok seyrek, rasgele denebilecek yolda seyredilebildiği de bir gerçektir. Bunun seyirci üzerinde daha çok olumsuz bir etki yaptığı da muhakkaktır. Bir radyo yayını düşünün ki, son derece acemi ellerdedir, müzik üzerine en basit bilgiden yoksun, müzik zevki meydana gelmemiş kimselerce yürütülür; sadece arada bir bunların eline geçen her hangi iyi bir eser rasgele çalınır, bu radyonun dinliyecilerinde bir müzik zevki, sevgisi uyandırması beklenebilir mi? Sinemada da aynı şey. Üstelik sinemada durum daha da kötüdür. Dinleyici düğmeyi çevirdiği vakit, bu acemi ellerden kurtulabilir, ya da belli istasyonların programlarından bu ihtiyacını giderebilir, öteden beriden sağlayacağı plâklarla bu ihtiyacını giderebilir. Sinemada böy-

le bir seçim yok. Herşey acemi, zevksiz ellere bağlı, işin ticaretinden başka şey düşünmeyen kimselerin çıkarına göre düzenlenmiş. Yine seyircinin yetişmesi için önemli bir yetiştirme alanı olan amatör sinemacılıktan söz açmak ise, bugünkü şartlarda havanda su döğmekten farklı olmayacak. Bundan dolayı, sinema seyircisi yetiştirmek için yine en kestirme yol, sinema derneklerinin en çok da özel sinemaların kurulmasıdır.

İstanbul ve Ankara'da girilen iki sinema derneği denemesi şu gerçeği ortaya koydu: Bunlara gerçekten ihtiyaç var, kuruldukları vakit seyircisiz kalmıyacaklar, aksine gitikçe artan bir seyirci topluluğunu çekecekler. Ama bu dernekler aynı zamanda şunu da ortaya koydu: Bu denemeler yetersizdir, daha sağlam temeller üzerine kurulmalı daha

seyirci sorunu

Türkân T.

— Tiyatrodan geliyorum, dedi. Bilet kalmamış. «Bu akşamın biletleri bitmiştir» levhasını asmışlar. Sevindim doğrusu. Sizi sevindirmez mi bu durum?

— Sevindirmez, dedim. Herşeyden önce sizin bu hareketiniz sevinmeye engel olur. Siz, tiyatroyu seven ve anlayan bir kişi olarak dolaşırsınız, oysa akşamki temsil için bilet almayı, en son saate bırakmışsınız.

— En son saatte bilet almanın tiyatroya bir zararı mı olur?

— Size olur zararı başka şeylerden önce. Bilet bulamadınız. Kendinizi hazırlamıştınız bir temsil için, boşa gitti bütün hazırlıklarınız.

— Doğrusu, bir temsil seyretmek için ne türlü bir hazırlığa ihtiyaç var bilmiyorum. Benim hiçbir hazırlığım yoktu. Bugün bulamazsam yarın bulurum, yine olmazsa öbür gün giderim tiyatroya. Hem sizin haberiniz yok sanımcı, en önden yer bulabilmek için en son dakikada gitmek gerek.

— Demek siz de en son dakikada gişe önünde dolanıp, gişe memurunun gözüne içine bakanlardansınız?

iyi düzenlenmeli, rasgâldikten kurtulmalıdır. Bu da pek kolay görünmüyor. Zira bir yandan mevzuatın, öbür ülkelerde olduğu gibi bu çeşit dernekleri değil korumak, hattâ işlemlerini güçleştirici nitelikte oluğu bu işe girişenlerin hevesini kırmakta; bir yandan da maddî bakımdan raslanan zorluklar, daha çok gençler tarafından kurulan bu derneklerin düzenli bir şekilde yürütülmesine engel olmaktadır. Film sağlamak, makine bulmak, salon ele geçirmek, program basmak, film ya da makina kazaya uğradığı vakit bunları tazmin etmek... paraya bağlıdır, öte yandan mevzuatımız «kâr gayesi gütmeyen» fakat gerekli masraflar için seyircilerden belli bir ücret alınması gereken bu çeşit derneklerin kurulmasına elverişli değildir. Bu durumda, işi, gerek «heveskarlıktan, gerekse maddi

— Bu çok çirkin bir alışkanlık değil.
— Bir çeşit kumar. Bilet bulamamak ihtimali var. Ama bu sizin için önemli değilmiş başka. Ben, bir hafta önce hazırlığa başlarım, biletimi alırım bir hafta sonra da yolculuğa çıkacakmışım gibi - gideceğim temsilin ismini düşünürüm. sahneler kurarım, sesler bulurum ve temsil günü doğruca tiyatroya giderim.

— Gereksiz telâş.

— Şu da var, tiyatronun dolmuş olması sevindirici bir olay değil. Tiyatro dağılırken duyduklarım sevindirir beni ancak. Şuna iyice inanıyorum: tiyatromuzda dördüncü unsur dediğimiz seyirci hâlâ yerini gereği gibi dolduracak kıvamda değil.

— Bunu nereden çıkardınız? Tiyatrolarımızda geçen yıllara kıyasla daha çok seyirci toplanıyor. Bu durum sizin savınızı çürütmez mi?

— Başka başka şeyler. Bir alışkanlık var ortada. Halk sadece tiyatroya gitmeye alıştı. Eğlenceye gider gibi., Halk, eğlenecek, zaman öldürecek yer arıyor. Herhangi bir eğlencede yer bulamıyorsa, çoğunlukla tiyatroya gidiyor. Böylece çok zayıf bir eserin temsilinde de tiyatroya doluyor. Temsil, çılgınca alkışlanıyor.

Bir de «tiyatroya gittim» diyebilmek hastalığına tutulmuş olanlar var. Ancak, bilinçli olarak, tiyatroları süreyle izliye bildikleri gün iyi bir sonuç verir bu hastalık. Şimdilik öyle bir iyi belirti yok.

— Bu kadar zaman, birkaç sahnede birden faaliyet gösteren Devlet Tiyatromuz

güçlüklerden uzak bir yolda yürütebilmek için «özel sinemalar kurmak daha uygun olacaktır. Hiç olmazsa şimdilik İstanbul, Ankara gibi büyük şehirlerde bir iki «özel sinema», seyirci yetiştirme meselesinin büyük bir kısmını halledebilir. Ticari sinemaya olan büyük rağbet göz önünde tutulursa, bu büyük şehirlerde iyi düzenlenmiş bir programla çalışacak bu çeşit «özel sinema» ların zarar etmeyecekleri, aksine oldukça kazançlı bir iş yapabilecekleri yanılmaksızın söylenebilir. Şimdiki halde, bütün mesele, etrafına bir «özel sinema»nın aksamadan işlemlerini sağlayacak kimseleri toplayan bir iki müteşebbisin ortaya çıkmasına bağlıdır. Yapılacak denemenin, bu işe girişenlere, ticari sinemabinden daha da çok fayda sağlayacağına inanıyoruz. Üstelik seyirci yetiştirmesi bir kültür ve eğitim hizmeti görmesi de caba.

Orson WELLES

«iyi film»'in formülünü veriyor

Çeviren :

Timuçin YEKTA



ORSON WELLES

Amerikalı tiyatro ve sinema rejisörüdür. Çok zaman kendi yaptığı filmlerde oynar. 1915 te Kenossa'da doğmuştur. Uzun zaman tiyatro rejisörlüğü, oyunculuğu ve radyofonik piyes yazarlığı yaptıktan sonra 1941 de ilk defa «Citizen Kane» adlı filmini yaptı. Film ticarî yönden olmamakla beraber, çok başarı kazandı. Halen belli sinema klasikleri arasında sayılmaktadır. Orson Welles daha sonra avrupada Shakespeare adeptlerini ve diğer konulu filmler yaptı. En son filmi «Touch of Evil» dir.

(Kamera şairin gözü olmalıdır)

«Büyük» olan herşeyden alınan zevk,

ödevini gereği gibi yapmamış demektir sizce.

— Öyle bir şey söylemedim. Aklımdan da geçmez. Ancak, öğretmen ne kadar iyi olursa olsun bir sınıfta zayıf öğrenci de vardır.

— Öğretmen çok iyi olursa zayıf öğrenci az olur.

— Haklısınız galiba. Sadece cümle olarak doğru. Yalnız bu sözünüz bizim Devlet Tiyatromuz için söylenemez. Bu kadar yıl hep verdi. Hâlâ da veriyor. hem öyle ki, gittikçe daha iyi, daha sağlam veriyor. Karşılıksız bir iteleme görmeden.

— Halkın her gece tiyatroları dol-

peşin bir hükme dayanmamak şartıyla, eskiden hep Holywood damgasını taşıyordu. En uygun sıfat olarak «muazzam» ı kullanmakta ısrar edişimizle alay etmekten çekinilmemişti.

O halde değişen nedir? Herhalde Hollywood değil.

«Saf azamet» herkesi yine aynı derecede heyecanlandırır. Yeni perdeler de zaten bu tutkunun şahikası değil mi? Ne varki bize gülenler şimdi «çıldıklık» yönünde bizim en ateşli rakiplerimizdirler.

Güney Kaliforniya laboratuvarlarından bu «Canavar» - Dr. Frankenstein'in azim hatası - geniş ekran çıktığı zaman, daha makut olduğu kabul edilen memleketlerin tepkisi ne oldu? Bütün dünya sinemacıları, eline iblisi temsil eden üçlü çatal, vermek yerine, canavarı en ateşli şekilde karşıladılar, kucakladılar. Her zaman olduğu gibi değişiklik yine iyi karşılandı. Sanki hiçbir ölçü yanlıtı, hiçbir oran aşırı olamazdı. En çok uygulanan usulde bile, imajlar net değil, kamera-

durması onlar için bir karşılık değil midir? Bir iteleme sayılmaz mı?

— Sayılmaz tabii. Ucuz beğeni sanatçıyı uyuturur, işin kolayına götürür. Her oyunu alkışladığımızı göre hangi ölçüye göre eser seçilecek, hangi ölçüye göre oynanacak.

— Desenize tiyatromuzun bir eksigi vardı «piyes yazarı» şimdi seyirci sorunu da çıktı. Eksliğimiz iki oldu.

— Hayır. Yine bir eksliğimiz.

— Her suçu halka yüklediniz. oysa onlar, temsilin başlamasına beş dakika kala «Bu akşam ne var?» diye gişeye koşacaklar, ve sabah «Akşam Tiyatroya gittim; çok beğendim.» diyecekler.

kudretli bir yazar IONESCO

Coşkun TUNÇTAN

Eugène IONESCO, çocukluğundanberi Fransa'da yerleşmiş, Fransız kültürü ile yetişmiş ve bugün yaşı elliyeye dayanan bir Romanyalıdır. Batı toplumunu çok dikkatli bir şekilde incelemiş ve kitaplarında bu toplulukları siyasi ve edebi yönlerden ustalıkla tahlil etmiştir.

1950 yılına kadar tiyatro yazarlığı ile ilgili görünmeyen ve kendisinden bu alanda hiç bir eser ümit edilmeyen IONESCO, o sene Théâtre des Noctambules'de temsil ettirdiği ilk piyesi «Kel Şarkıcı» ile, sahne âleminde yeni ve o nışbette kudretli bir kalemin doğduğunu müjdelemiştir.

Elbette ki «Kel Şarkıcı» yı seyredenlerin bir çoğu, tekrarlardan ibaretmiş hissini veren ve fikir bakımından pek yavan görünen bu piyesi takdir edememişlerdir. Çünkü IONESCO'nun iç âlemine girebilmek için, bu tekerleme bozmasız cümlelerin gizledikleri nükteyi hissedebilmek lâzımdır.

Buna en güzel örnek olarak, «Kel Şarkıcı»nın başında, IONESCO'nun kendi ver-

nün hareketleri son derece sınırlı, iyi bir montaj ise nerdeyse imkânsız. Aksiyonu, pervazı andıran bir çıkıntı içine sıkıştırıran kadar, insan ölçülerine ancak parça parça - meseldi topuklardan kalçaların biraz altına kadar - uyabilmektedir. Bu da artistleri, kukla tiyatrosunda imiş gibi oynamaya zorlamaktadır. Bu «dev ekran» hususuyla bir töreni ya da bir yılanı tamamen içine alacak plânlara için ideddir.

Bu acayip boyutlar, bir avuç «Valles - Clés» nin adağı balkonları tarafından zorlanmış, ve arka sıradaki orkestra seyircilerini daha uzuc yerlerde oturulursa görülecek şeylerin ortmadığına inandırmak için kabul edilmiş gibi. Bu aşağı balkon usulü nedir ve



Eugène IONESCO

diği sahne tarifini olduğu gibi alıyorum : «İngiliz usulü döşenmiş bir oda, İngiliz koltukları. Bir İngiliz akşamı... İngiliz Mr. Smith, İngiliz koltuğuna gömülmüş, İngiliz terliklerini ayağına geçirmiş, bir İngiliz göminesinin yanında, İngiliz piposunu tütüdürek, bir İngiliz gazetesi okumaktadır. Gözlükleri İngiliz, küçük ve gri bıyıkları İngilizdir. Yanbaşında, bir başka İngiliz koltuğuna gömülmüş, İngiliz Mrs. Smith, İngiliz çoraplarını yamamakla meşguldür... Uzun bir İngiliz sükutu... Duvardaki İngiliz saati, on yedi İngiliz darbesi vurur.»

Bu satırları içimizden ve süratle okursak, pek basit ve ucuz bir mizah tarzı karşındaymışız hissi uyanır. Ama bir kere daha

ekseriya Amerikan işidir. Fakat bu «sistem» Avrupada daha rağbette görünüyor. .

Diğer bazı usuller daha da yaygın. Hatırdı bir çok perde daha da büyük. Tabii hepsinin panik çılgınlıklarından daha gürültülü olduklarını da unutmamak gerekir. Bütün bu teknik kurnazlık ve hilekarlık gayretleri halkı şaşırarak beğendirmek için yapılan marazi savaşın sonucu.

Söylemeye lüzum yok ki, perdenin genişlemesi ifade imkânlarını çoğaltmıyor, aksine azaltıyor. Gürültü ve canhıraş feryatlarla elde edilen tesirin cüz'i olduğunu, her operatör teslim edecektir. En tajkın tiyatro oyuncusu bile, sesini böyle devamlı şekilde zorlayarak oynamakta tereddüt eder. Muba-

ve bu sefer yüksek sesle ve «ingiliz» kelimesine her seferinde ısrarla basmayı ihmal etmeden okursak, metnin muazzam nükte kudreti ortaya çıkarılır. Bu komik unsur, «ingiliz» kelimesinin sık sık tekrarından değil, İngiliz cemiyetinin o kendine has anane zaafının, o kendine has sakin ve ağırbaşlı yaşayış tarzının karikatüründen doğmaktadır. «İngiliz» kelimesini çıkarıp yerine «Alman» yahut «İspanyol» kelimesini koyarak, metni yeni baştan okuyacak olsak, bütün nüktelenin kaybolduğuna şahit oluruz. Normal olarak azami on iki darbe vurabilmesi gereken saatin, onyediyi kere çalması ise, uzun evlilik yıllarından sonra, başbaşa geçen gecelerin güttükçe sıkıcı olmaya başladığını anlatmıyor mu?

Kel «Şarkıcı»daki üslubu ve tiyatro anlayışını, ondan sonra yazdığı bütün piyeslerde, IONESCO aksatmadan devam ettirmiştir. Kendisini eserlerinden adım adım takip edenler, onda bir ilerlemeden çok, bir yerleşme, bir sağlanma müşahade etmişlerdir. Demek ki tiyatro konusundaki elli yıllık sususunun ve çalışmasının ürünlerini, IONESCO ilk piyesinde ortaya koymuş ve o günden bu yana herhangi bir değişiklik yapmaya lüzum hissetmemiştir.

Bu yaşa kadar niçin tiyatro eseri yazmadığını soranlara IONESCO, kitaplarında rahatça yapabildiği ince tahlillerin, tiyatrounun kaba bulduğu imkânları içinde mana bakımından zayıflamasına üzüldüğünü, bu sanattaki bir takım kuralların ve yapmacıkların kendisini uzun müddet yıldırıldığını, seyrettiği tiyatroların ve aktörlerdeki oyun tarzlarının kendisini tatmin etmediğini an-

latmış ve «... her jest, her duruş, her replik, o jestin, o duruşun, o repliğin yaratmak istediği dlemi gözlerinin önünde yok ediyordu, bu dlemi hattâ daha yaratmadan yok ediyordum» demiştir. Böylece onun uzun seneler, kurallardan ve yapmacıklardan uzak, taze ve saf bir tiyatrounun hayaliyle yaşatıldığını öğreniyoruz.

IONESCO'yu ilk tatmin eden oyunlar, Jean Vilar'ın sahneye koyduğu eserler olmuştur. Bİlindiği gibi Vilar mizansenlerinde ışık oyunlarına geniş yer vererek, birçok büyük rejisörlerin, bu arada Firmın Gémier'nin, daha sonra Gaston Baty'nin benimsedikleri tarzı devam ettirmektedir. Vilar'ın düz siyah kâdife den bir fona projektörleri çevirecek, sahnedeki kişilere gerçeküstü bir görünüş kazandırmayı, IONESCO'da bunun kurallardan uzak bir tiyatro olduğu fikrini uyandırmıştır.

Bunu, IONESCO'nun tahlil kudretinin bir defaya mahsus olarak yanılması şeklinde de yorumlayabiliriz. Çünkü ona kural dışı gibi görünen bu sistem, bütün ötekiler gibi bir tarzdan ibaretir; pek tabiidir ki bunun da kendine has yapmacıkları vardır ve yine şüphe götürmez ki, bir zaman gelecek, bu sistem de küflenecek ve belki de Vilar şöretini devam ettirebilmek için yeni yeni çareler arayacaktır. Ve şunu da tahmin edebiliriz ki, IONESCO Vilar'ı seyredeceği yerde, tesadüfen Jean Dasté'nin temsillerini seyretmiş olsaydı, belki de Dasté'nin samimiyeti için aramak tarzını hayalindeki tiyatroya daha yakın bulacak ve Vilar'a karşı duyduğu hayranlık olduğu gibi Dasté'ye yönelecekti.

ldğa, belli bir noktadan sonra ancak «uyutucu» olabilir. «le de France» in düdüğü dibinde durmak korkunç bir deney olabilir uzamakla hiçbir şey değişmez. Maddî şokun artık zevki geçince devamında duygularımızın tümü, ancak tedirgin olur.

Bir film, ancak, kamera bir şairin gözü gibi çalıştığında güzel olabilir. Bütün rol dağıtıcıları, sinemalardaki yerleri şairlerin sattırmadıklarında hemfikirdirler. Tabii hangi alemlile getirildiğimizin de farkında değildirler. Gerçekten, şair olmasaydı, halkın hoşuma gidecek bir filmin sözlüğü pek yavan olurdu. Zira çocukça ellerde yapılmış bir «Babil Kulesi» de pek fazla yer sattıramaz. Sinema şiirle şekillendirilmiş olmasaydı, me-

kanik bir tecessüs olarak ve zamanla doldurulmuş bir balina gibi ancak fırsat düşüklüğe teşhir imkânı bulabilecekti.

Ticarette işe yarıyabilecek, yani hayatıyeti olan herşey bunu kameranın «görme» kabiliyetinden alır. Kamera, tabiiyle, san'atçının yerine değil, «onunla beraber» görer. Bu yüzden kamera kaydedici bir aletten çok, bize başka bir alemin mesajını getirecek, «büyük sır» a ulaşmanın bir yoludur. Sihar de zaten buradan gelir. Tabii, ancak kamera bu sanatkarın insani göze sahipse bundan zevk alınır. Bu göz insanların kafalarının ölçüsünde olmalıdır.

İnsan, Allahı temsilen yaratmıştır. Bu resmi büyütme insanı ilâhlaştırır, belki

Anlattığına göre, tiyatro ile alay etmek kasdıyla yazdığı «Kel Şarkıcı»nın büyük başarısını kendisi için de sürpriz olmuştur. Bu onun tiyatroya olan inancını sağlamlaştırmıştır. «Ben o günden sonra tiyatroyu seçmeğe, onu benliğimde hissetmeğe, onu anlamağa, ve etkisinde kalmağa başladım» demektedir.

Bu olay ona yepyeni ufuklar açmıştır. Tiyatronun her şeyi büyütmesi kendisini eskiden sıkarken, şimdi bu büyütme'nin tiyatronun ana unsuru olduğu kanaatine varmıştır. Ve başkalarının eserlerinde büyütme'lerden rahatsız olduğu zaman, bunun büyütme'nin kâfi derecede büyük olmayışından ileri geldiğini anlamıştır. Böylece kendi metodunu bir formül şeklinde özetleyebilmiştir : «Mademki tiyatronun ana unsuru olayların büyütülmesinden ibarettir, o halde olayların daha da büyütülmesi, üzerlerinde ısrar edilmesi, azami derecede sivrileştirilmesi, ve tiyatronun, ne tiyatro ne de edebiyat diyebileceğimiz şu ara bölgeden kurtarılarak gerçek kişiliğini, gerçek sınırlarını kazanması gerekmektedir.»

Bu anlayışta, «Kel Şarkıcı»nın yukarıda verdiğimiz sahne tarifinden daha güzel örnek olabilir mi?

şeklini bile değiştirir, bozar. Bu bir eğlence olur, ne var ki Allahla eğlenilmez. Tabiatıyla konumuz din değildir, olsa olsa gerçek estetikdir.

Bir film, bir rüyalar şerididir.

Siyah - beyaz, bazan da renkli rüyalar gördüğümüz olur, ama sinemascope hiç bir zaman. Bir kabustan bağıranak uyanıyorsak vistavision olduğu için değildir. Fanteziler, zevklerimiz cinerama olunca daha sahici, daha aykane olmadıkları gibi, azizlerin mucizeleri de cinem'raacle değildir.

O halde Dünya sinemalarındaki krizlerin sebep'leri nelerdir?

Aranızda fena film yapmaya karar verip, sinemaya komplo kurmadığımız halde, biz bütün film yapanlar, meydana getirdiklerimizin ölçülerine sıkı sıkı bağlanıyoruz. Niçin hepimiz? Niçin mamu'ların son normal perdeleri de yıkmalarna seslenmiyoruz.

Had derece büyütme'nin form ya da fonu zenginleştirmek yerine, filmin kendisini fakirleştirdiğini kabul etmiştik. Böylece meslehimize ara sıra sanat dedirten imkânları da yok etmiş olmuyor muyuz?

Yakında, yalnız şair değil, halk ta sine-

Ama IONESCO, sadece bu formülün çerçevesine sınıp kalsaydı, sadece bir komedi yazarı olmaktan öteye geçemiyecikti. Ona öteki çağdaşlarından ayrı bir değer kazandıran, hattâ bir nebze klâsiklere yaklaştıran şey, işlediği olayların sadece o kanunun kalıbı içinde kalmayıp, beşeri birer anlam ifade etmeleridir. Bu hize tiyatronun en parlak devri olarak kabul ettiğimiz Klâsik Yunan Tiyatrosunu hatırlatır. Bilindiği gibi meseld Antigone, kendi başına sadece tarihi bir olaydan ibarettir. Ama taşıdığı anlam bakımından beşeri bir duygunun, esareten kurtulmak arzusunun harikulâde bir sembolüdür. Asırların onu ihtiyarlatamamasına tek sebep budur. Bugün dahi, tek bir esir millet tasavvur edilemez ki, benliğinin tâ derinlerinde, Antigone'un hislerini aynen taşımasın!

İşte IONESCO da bu çeşit sembollerin yaratıcısı olarak kabul edilebilir. Örnek olarak, geçen yıl Paris'de iki tiyatrodan birden oynanan «Ders» adlı piyesini alabiliriz :

Oyunun başlıca iki kişisi, bir profesör ve bir kız öğrencisidir. Profesör bu kızın düşünce mekanizmasını tamamen tahakkümü altına alabilmek ihtirasıyla bütün pedagojik ustalıklarını kullanır. Ama o sırada kızın dışı

mayla ilgilenmekte daha müşkülpesent davranacak.

Dünya sinema piyasası dediğimiz zaman neyi kastediyoruz? Vazgeçilemeyen istatistik, bir salonda, bir koltukta oturan bir ferde dayanmıyor mu? Bunu istediğiniz kadar milyonla çarpın, sayısı artırılmış aynı seyirciyi bulmuyacak mısınız? O, istatistikteki sonsuz öneminden habersiz her zaman aynı insan ölçüleri hayalindedir. Hiçbir süper ekran onu insan üstü yapamayacaktır. Seyirci, «dev» değil, ancak «çok sayıda» olacaktır. O bile gittikçe azalmaktadır.

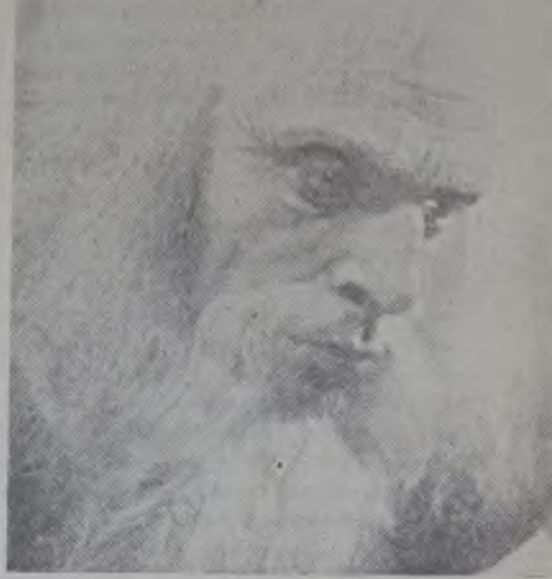
Yaratıcı sanatçının günden güne azaldığı bir sırada, halkın ilgisinin eksildiğini bir kaza eseri gibi göstermeye kim inanabilir? Dev perdeler acaba bir sebep mi, yoksa bu zaafın emareleri mi?

Sinemada «sirk» e her zaman bir parça yer olduğumu da serinçle kaydetmeliyiz. Tabii gösterilen her türlü hokkabazlığa da yer olduğunu kabul etmek gerekir. Bu, dünya sinemasının, «süper - nicklereons» devri insanların oynadığı bir oyun, marazi bir zevk demek değil midir?

SHAKESPEARE

ve

KRAL LEAR



Laurence OLIVIER «Kral Lear» de

Yazdığı 37 eserde 1041 insan yaratan, kölesinâen kralına kadar herkese canlılık ve ruh aşılayan İngilterenin en büyük şairlerinden Shakespeare'in haya'ını psikoloji bakımından inceleyecek olursak oldukça enteresan neticelere varabiliriz. Ruhunun ipçilerine sarılarak inşavayı arayan, insandan kaçan ve onlar içinde sathi bir şekilde yaşayan bir tip olan Shakespeare'de «schizoid» ruhi yapının ufak bir taslağını bulmaktayız. İnsanlarla alay eden, soğuk, kuru ve tiz ifadesine eserlerinde bol bol rasılırız. Schiller, estetiğe dair yazdığı eserinde «Shakespeare'i ilk okuduğum zaman soğukluğu, patetik bir tarzda da alay ve şaka etmesini mümkün kılan hissizliği beni ürkütmüştü» diyor. Temelinde «schizoid» ruhi karakter gösteren Shakespeare teessüri hayat bakımından da oldukça değişiktir. Hayatını incelediğimizde zaman zaman keder, üzüntü veya neşe, haz formları gösteren bir teessür alternansı tesbit edebiliriz. Schizoid bir esanın üzerinde gözüken bu sikloid karakter belirtileri yüzünden Shakespeare'in eserleri de çok değişik form ve temadadır. Schizoid bünyesinin tesirinde olarak patetik bir soğukluk ve mevzu ve muhtevaya bağlanmama görülürken bunun üzerinde de de zaman zaman neşe veya keder teren-

nümleri de tesbit ederiz. Meselâ 1590 — 1600 senelerinde yazdığı eserlerin bir kısmı fantastik ve neşeli komediler (Yarışlıklar Komedi — 1593, Veronall İki Centilmen — 1595, Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyanı — 1593, Onikinci Gece — 1600) diğer bir kısmı da kederli ve cemli dramlardır. (Titus Andronicus — 1592, Romeo Juliet — 1595, ve Julius Caesar — 1599) 1601 — 1608 seneleri arasında yazdığı eserler ise insanlardan nefret eden soğuk bir tema ile yazılmış olup hep kötülük, ızdırıp ve ihanetten ibarettir. Bu dramlarında talih, piyes'in şahıslarını hep canavarca cina-

ağrıyordu, bu yüzden bir türlü dikkatini toplayamaz ve etki altına giremez: Profesör de hırsından kıza öldürür.

Bu olay bir kere kendi başına bir konudur. Tıpkı Antigone'un da kendi başına bir olay teşkil ettiği gibi. Çünkü, öğretim arzusunun altında çok kere gizlenen tahakküm kompleksinin ustaca bir karikatürüdür. Ve yazar, azami büyütme metodunu kullanarak bu kompleksi harikulâde işlemiştir.

Ama bir an için bunları unutup, gözle-
rimizi tarihe çevirirsek, asırlar boyunca birçok diktatörlerin, bu profesörün öğrencisine yaptığı gibi, milletlerine tahakküm etmiş olduklarını hatırlarız. Yine bu diktatörlerin,

millet arzularına ram olmayı kabul etmediği zaman, hırslarından katliama giriştiklerini, kendilerine tahakküm imkânı bırakmayan milleti ortadan kaldırmaya teşebbüs ettiklerini okumuşuzdur.

İşte bunları düşünürsek, içinde ne diktatörlük, ne politika, ne de millet lafı geçen bu ufak piyes, gözümüzde muazzam bir anlam kazanır, ve hiç olmazsa Antigone kadar, icabında bir milletin en derin hislerine tercüman olabileceğine inanırız.

İşte IONESCO'nun en büyük meziyeti, mana bakımından bu derece şümüllü eserler verebilmiş olmasıdır...

yellere sürükler. Caniler gibi faziletli de mukadderatın etkisi altında ezilirler. Zaten şahıslarda yarı deli karakterlerdir. (Hamlet — 1601, Othello — 1604, Kral Lear — 1605, Macbeth — 1606, Atinalı Timon — 1607).

1608 den ölüncüye kadar geçen devrede yazdığı eserlerde hayat görüşü gayet yumuşak ve latiftir. O büyük fırtınalar ve korkunç dalgalar sona ermiş ve Shakespeare hayatının son seneleri sakin bir limana sığınmış gibidir. Bu devrede yazdığı Cymbeline (1609) ve Fırtına (1611) gibi oyunlarında acı unsur olmakla beraber, insanlar hakkında oldukça müsamahakardır. Bundan önceki eserlerinde insanlardan kaçan, nefret eden Shakespeare'in bu son oyunları oldukça ferahlik vericidir. Ruhi tonüsünün bu kadar tesirinde kalan Shakespeare, kederine veya neşesine göre, veyahutta «Schizoid» yapısının tesirinde olarak, eserlerine mevzuu için kullandığı tarihi hadiseleri bile değiştirmiştir. Bu Kral Lear'de aslında iyi sonucu kötüye; Cymbeline ve Fırtına'da ise kötü neticeyi iyiye çevirmek şeklinde olmaktadır.

Devlet Tiyatrosunda 1958 yılının son haftalarında oynamaya başlanan «KRAL LEAR» de, Shakespeare'in 1601 den 1608 e kadar devam eden dünyayı kötü gören, insanları sevmeyen detresine aittir. Bu sürenin hemen başında yazdığı Julius Caesar'da kollektif halk ruhunun ve 1607 de Atinalı Timon'da ise tek insanoglu'nun nankörlüğünü ve döneklğini belirten Shakespeare, bu eserlerinde insanlarla soğuk bir şekilde istihza ederek, onlara karşı duyduğu kin ve nefreti ifade eder. Othello'da kıskançlığın, Macbeth'te ise yapıp tutuşturana bir ihtirasın marazi hallerini, Hamlet'de de bütün insanlığın ümitlerini, korkularını, ümitsizlik ve iktidarsızlık duygularını belirtmiştir. Kral Lear'e gelince : Bu eserde, şimdiye kadar umumi olarak ele aldığı nankörlüğü, daha lokalize olarak, baba ve evlatlar arasında incelemiştir. Hep kötümser bir görüşle yazdığı bu eserlerin kahramanlarına gelince, onların da deli veya yarı deli tiplerden meydana geldiğini görürüz. Julius Caesar: haşmet ve gururun son zirvesinde bulunan ve kendisini mabutlar soyundan geldiğini zanneden megalomanyak bir tip; Othello ve Iago: Aşağılık duygusunun tesiri altında kıskançlık ve şüphe telafisine kaçan pre - psikotik şahıslar; Karı Koca Macbeth'ler : İhtirasın esiri olarak hareket edip, cinayetler işliyen ve sonunda deliren psikotik karakterler. Hamlet ve Kral Lear'in şahısları ise tamamen deği-

şiktir. Bu iki eserde birbirini andıran 3 deli tipi mevcut: Bunlardan birincisi Hakiki deli (Kral Lear'de meczup soyтары, Hamlette ise tabiatın zavallı bir yaratığı olan ve sonunda delirerek ölen Ophelia) İkincisi hakikatte deli olmayıp deli rolü yapanlar (Hamlet'te, babasının intikamını almak için deli taklidi yapan Hamlet, Kral Lear'de ise, babasının korkusundan kaçan «Zavallı Tom» Edgar) Üçüncü deli karakteri ise : Bunama halinde olan delilik (Kral Lear'de : bizzat Kral Lear. Hamlet'te ise Ophelia'nın babası Polonius) Shakespeare'in öbür karakterlerinin tahlillerini burada bırakarak, bir ruh hekimi gözüyle Kral Lear'in psikopatolojisini inceliyeceğiz.

Kral Lear, Britanyanın seksenlik hükümdarı; çabuk değişen, kavgacı, huysuz, egoist bir ihtiyar adam. Hayatının son senelerini, çeşitli mesuliyetlerin yükünden kurtulmuş olarak geçirmek için tacını evlatları arasında sergi ölçüsünü esas alarak bölmek isteyen bir tip. Fakat «Yaşlı günlerimin tesellisi» dediği küçük kızından, şimdiye kadar dalkavuk çerezinden aldığı gurur ve ihtiyarını okşayacak sözler yerine, samimi ve «Ancak evlatlık vazifesinin emrettiği kadar bir sergi» sözü onu aniden değiştirir. O anda küçük kıza karşı duyduğu sergi, bunamanın meydana getirdiği ani ve şiddetli bir reaksiyonla nefrete dönmekte ve «Evlat nankörlüğünün yılların keskin dişinden daha fena olduğunu» belirterek Cordelia'yı bütün haklarından mahrum ederek reddeder. Yaptığı hatanın farkında olmıyan ve hakikatleri görmekten çok uzak olan Kral Lear, kızlarının evinden kovulduğu o yağmurlu fırtına gecesinin ortasında, her şeyin farkına varır ve şimdiye kadar nazarı itibare almadığı hakikatlerin, dünyada birçok ızdırıp çekenlerin ve sefalet içinde tabiatle mücadele edenlerin olduğunu görür. Fakat insan ruhu bu kadar heyecanı şoklara dayanamaz ve Kral Lear akli muvazenesini kaybeder.

Bu safhada Kral Lear'in üst ruh faaliyetleri tamamen uyuşmuş bir haldedir. Ruhi birleştirme (sentez) imkânsızlığı ve ağırlığı içinde olduğunu hissederek «Çıldıracağımı hissediyorum, çok yorgunum» gibi cümleler söyler. Hatıralarının tedavisi çok ağır ve zordur. Dikkat zaaf ve aczini «Acaba uyanık mıyım? Kim bana kim olduğumu şimdiyebilir» şeklinde ifade eder. Fikir bağları olan genel bir ruh bulanıklığı içinde düzenini kaybetmiş olup, sanki bir fikir bulamacı vardır. Ama bütün bu şuuri sislenme ve rüyaî hale rağmen, bu



Louis MALLE Claud-Bernard AUBERT Alexandre ASTRUC

fransız sinemasının altı genç rejisorü ile konuşma

Çeviren :
Ayhan YILMAZ

— Anlatım aracı olarak, neden sinemayı seçtiniz? Genellikle sinemayı çağımızın anlatım aracı olarak görüyor musunuz?

fasit daireden, bu kabustan kurtulmak çıkmak için gayretlerde bulunur. «Ruhumdaki fırtına bütün hislerimi korletti» demesine rağmen alkati, muhakemesi, alâkası, hep kızlarından gördüğü muameleye dönüktür. Kurduğu hayal dünyasını yıkan ve «Yağmurdan kaçarken doluya yakalanmasına» sebep olan kızlarının muamelesi, onun şuur altında büyük bir kin ve öç alma kompleksi doğurmuştur. Kral Lear'in geçirmekte olduğu şuur sislenmesi müterafık bunama halî (Demans konfüzyonel) nin verdiği tesirle bu kompleks şuur üstüne çıkarak, tatmin yolları arar. İşte Lear, rüyai

ASTRUC — Sinema seçilmez, seçer. Yaşları 15 ile 40 arasındakilerin % 99 u sinemayı seçmemişler, sinema onları seçmiştir.

MOLINARO — Doğru. Ben amatör sinemacılığa pek gençken başladım. Ama ozamanlar bu bana gerçekten bir anlatım aracı olarak görünmüyordu. Bir çeşit dayanılmaz çekiciliği vardı. Bizden önceki kusağın rejisorleri, çoğunlukla, sinemaya başlamadan önce başka işlere girip çıkmışlardır. Benim ise ilk aklıma gelen sinema oldu.

AUBERT — Beni ilgilendiren, modern toplumun problemleridir. Bu bakımdan, görüntüler, kendi başlarına konuşabilirler, her hangi bir kitaba göre çok daha önendi bir topluluğa seslenebilirler.

VADİM — Sinema gerçekten çağımızın anlatım aracı olabilirdi. Ama bundan çok uzak. Bunun da iki sebebi var : Kazanç me-

bir halde, kızlarından davacı olduğunu söyler, onları itham eder, mahkeme ettirir ve cezalandırır. Böylece Kral Lear bir nevi deşarj olmakta ve rahatlamaktadır. Bu safhalardan sonra Kral Lear, Edgar, Kent ve Cordelia'dan gördüğü saygı, sevgi ve alâka ile tekrar dünyaya gelir. İyileştiği zaman tamamen değişik insanıyetli, egoizmi mazide bırakmış, ihtişamın bir süsten ibaret olduğunu öğrenen tatlı bir ihtiyar olmuştur.

Shakespeare bu kadar canlı bir karakter meydana getirirken bunun gölgesini de unutmamıştır. Eserde Gloucester Dükü, Lear'

selesi bir, dünyanın her yerinde karşımıza çıkan sansür meselesi iki. Sinemanın bir halk sanatı oluşu konuların seçilmesini sınırlandırıyor.

MALLE — Bence, çağımızın gerçek anlatım aracı reklâmcılıktır. Allaha şükür, sinema bambaşka birşey! Ben, çağımın sorumluluğunu üzerime almak için hiçbir istek duymuyorum. Günün olayları ve bunların göz boyayıcı görünüşleri beni öylesine kızdırıyor ki, «*Amodeo*» görünmeğe seve seve razı olurum.

— «*Hoca*» larınız, «*usta*» larınız oldu mu?

MALLE — Bana kimin etki ettiğini söyleyemem ama, kimlerin etkisi altında kalmak istediğimi söyleyebilirim : Bresson, Tati, Renoir...

ASTRUC — Ben de öyle. Yalnız, Tati beni daha az ilgilendiriyor.

BOÏSROND — René Clair, tabii. Yedi yıl ona asistanlık ettim. Sonra, Lubitsch de var...



Roger VADIM

in bir gölgesi halindedir. İyi, fakat biraz fazlaca konuşan, bir ihtiyar olan deliliğine muvazidir. Aynı şekilde Lear'ın iyi ve kötü kızlarına karşılık Gloucester'in iyi ve kötü erkek çocukları vardır. Bunlardan iyi olan, diğer renkli roller içinde oldukça zayıf kalan Edgar'dır. Kötülük bilmediği ve anlamadığı için, üvey kardeşinin tesiri altında kalan bir tip. Diğeri ise Gloucester'in gayri meşru oğlu Edmond'dur. Hareketli bir şehvetin kendisini dünyaya getirdiğini ve anasının tabiat olduğunu söyleyen Edmond «*Piç*» liğinin meydana getirdiği aşağılık duygusunu, makyavelist bir görüş ve zeka ile örtmek isterken, kötü-



Eduardo MOLINARO

MOLINARO — Orson Welles'le Bresson.

AUBERT — Bresson'la Renoir.

— Sizce rejisör «*komple*» bir yaratıcı mı olmalıdır, yoksa «*ekip*» halinde çalışmayı mı tercih edersiniz?

MALLE — Senaryocu, adaptasyoncu, dialogcu, rejisör arasındaki aurum sinemanın başka bir çağına aittir.

ASTRUC — Malle'in hakkı var. Sinema bir işbirliği sanatıdır. Bu işbirliğinin anahtarını elinize geçirdiğiniz anda yaratıcı siz olursunuz.

MOLINARO — Topyekün yaratıcıya inanmıyorum. Yeter ki insanın olağanüstü bir takım kabiliyetleri olsun. Fakat rejisörün senaryonun tamamlanmasında söz hakkı olmalıdır.

VADİM — Anlaşmış bir ekip çok önem-

liklerin derinliklerine batmakta ve trajedinin gelişmesinde en mühim rolü oynamaktadır.

Shakespeare sanatının mükemmeliyeti ile devamlı olarak esas mevzuu ve Gloucesteri yardımcı konusunu geliştirerek, eseri tarihi hakikatlerden ayırarak, ölümlerle bitirir.

Bugün dünyanın dört bir tarafında, onbinlerce insan, Danimarkalı Hamlet'i, Afrikalı Othello'yu, İtalyalı Romeo'yu, Atinalı Timon'u ve İngiliz Lear'i hayranlıkla seyretmektedir. 300 küsur yıl önce bu ölmez karakterleri yaratan, insanları bu kadar açık analiz eden Shakespeare'in önünde biz de saygıyla eğiliriz.

lidir. Fakta rejisörün iradesi, kanımları yahut onaması olmaksızın tam bir artistik yaratma da olmaz.

BOİSROND — Ben, Molinaro'nun fikrindeyim. Rejisör, senaryo ile dialogları hazırlayan kişilerle tam bir işbirliği yapmalıdır.

— Çalışırken, seyircinin zevklerini hesaba katar mısınız?

AUBERT — Filmimi, öğrenğin bir kitabın okuyucularına göre, eninde sonunda pek kalabalık bir topluluğun göreceğini düşünmek beni duygulandırır. Ama ben bu topluluğun hoşuma gilmekten çok onun kusurlu tarafların ortaya koymağa çalışırım.

BOİSROND — Seyircinin zevki bilinsydi, sinemada kötü iş yapılmazdı. Seyircinin zevki değişir. Ben, bugün için, komediler çeviriyorum; ama bu, seyirci böyle istediğinden değil, benim hoşuma hınun girmesindedir.

VADİM — Ben, Et Dieu Créa la Femme'ı çevirmeğe kalktığım zaman herkes bana bunun bir çulğnlık olacağını söyledi. Bereket versin,prodüktörüm Raul Levy bana yardım etti. Filmimi canımın istediği gibi, doğrusunu isterseniz, seyirciyi hiç düşünmeksizin çevirdim. Şehvet düşkünü kişileri, şehvet düşkünü bir hava içinde yaşattım. Kişiler her zaman iyi anlaşılmalı, fakat seyirci filmi iyice duydu... Halk, yargıcların en akıllısıdır. Ona budalaca tãvizler vermeğe lüzum yoktur. Yürekten bir film yaparsanız, buna inanırsanız, seyirciye erişebilirsiniz. Yalnızca belirli örnekler üzerinde çalışılırsa başarısızlık onda dokuzdur.

— Profesyonel aktörlerle mi, yoksa amatörlerle mi film çevirmeği tercih edersiniz?

MOLINARO — Duruma göre... Kişilerin inandırıcı olması son derece önemlidir. Bazı kişiler pek tanınmış yıldızlar tarafından oynandığı zaman seyirci bunlara inanmıyor. Öte yandan da, profesyonellerle daha kolay çalışılıyor.

ASTRUC — Onlar travelling'in rayları üzerinde daha rahat yürüyorlar!.. Bana kalırsa, tanınmış aktörlerin rejisöre pek çok yardımı dokunur. Büyük harflerle yazı yazmak gibi birseydir bu.

MALLE — Oyuncularınızı seçeceğinizi zaman, birbirinden apayrı iki yöntem arasında bulursunuz kendinizi : ya bir kişiyi tasarlayıp, amatör olsun, profesyonel olsun, ona en uygun düşen birisini arıacaksınız, ya

da falanca oyuncuyu alıp, tasarladığımız kişiyi onun sesine, onun yüzüne, onun yürüyüşüne uyduracağız.

AUBERT — Aktör zaman kazandırır. Amatör daha gerçek oynar, ama anlatımı sınırlıdır, dekorun bir öğesi olmaktan öteye gidemez.

VADİM — Aktörler üç türlü olur. Tanınmayan aktörler vardır, ilgi çekici iseler bunları kullanmağı isterim. Sonra, orta aktörler, «iyi oyuncular» vardır. Beni en çok ürküten bunlardır. Nihayet, bir de yıldızlar vardır. Yıldızlarla çalışma, hârikulâde bir şey! çünkü bunlar «kişiler» dir. Bana : «İyi ama, falanca oynamasını bilmez ki...» derler. Ben aktörün bir kişiyi oynamasını değil, o kişiyi olmasını isterim.

BOİSROND — Aktörleri severim, onları yönetmeği severim. En çok hoşuma giden de, büyük aktörleri, kendilerini görmeğe alışık olmadığımız durumlara sokmaktır. Gabin'le bir komedi çevirdiğimi düşünüyorum da...

— Bir filmin çevrilmesi için çok parayı gerekli bildüyor musunuz?

MALLE — Ben 80 milyonluk filmler çevirmekten yanayım. Çünkü insana en çok serbestlik sağlayan bu filmlerdir. Serbestlik, ama bu serbestlikle birlikte asgari bir de teknik rahatlık. Tabiiyle, bütün konular bu mali «mâhrumiyet» e elverişli değildir. Benim için, para ile yaratma arasında bir anlaşmazlık yoktur. Hiç şüphesiz, bir filmin mümkün olduğu kadar az para ile çevrilip, mümkün olduğu kadar fazla para getirmesi



Michel BOİSROND

mizansenin tehlikeleri ya da “bir piyese nasıl kıyılır?”

Jean MERCURE

Ülker AKÇAKOCA



Jean MERCURE

Mizansenin tiyatrodaki hakim bir rol oynaması, veya önemli bir yer işgal etmesi ancak bugüne çok yakın tarihlerde olmuştur. Bununla beraber, mizansen hâlâ, pek çok yazarlar tarafından ele alınmamakta, sükûtle geçiştirilmektedir. Komedyen (1) sanatının denemeleri ve tiyatro sanatı bilgisi ile mizansen kendini hasretmiş olan B. Jean MERCURE burada, konusu herşeyden önce dramatik yazarların en gizli kasıtlarını açığa çıkarmak olan bir sanatın güçlüklerini ve yasaklarını ortaya koyuyor.

Bir Nazi nazariyecisi, bir gün, meşhur olan şu sözü söylemişti :

— «Zekâdan söz edildiğini duyunca tabancamı çıkarıyorum.»

Ben Nazi değilim ve üstünde tabancayla da dolaymam, fakat, mizanseniden söz edildiğini duyunca...

işe yarar.

ASTRUC — Önemli bir bütçe ile bu film çevirmeğe başladığımız anda mali sorumluluklarımız ortaya çıkar; kendiliğinden, görüş açış çok değişir.

BOÏSROND — Küçük imkânlarla güzel filmler çevrilebilir. Paramın çok olusu insanı kolaylığa alıştırır. Bir parçacık düzente Fransız filmleri çok daha ucuzla mül edilebilir.

MOLINARO — Para, size uymayan bir konuyu çevirmek için bol bol verildiği zaman bir azap olur. Elinizde istediğiniz gibi bir konu varsa, fazla para olmadan da bunu yapabilirsiniz. Seçme iri bilmek lâzımdır.

AUBERT — «Süperprodüksiyon» lara inanmıyorum. Fazla para ilhamı sınırlandı.

— Seçme işinde tamamen serbest bırakıldığımız, hangi filmi çevirdiğiniz?

MOLINARO — Sinemaskop, büyük bir macera filmi, örneğin bir «Western», ya da,

Sözün kısası bu sevimli kişiliğin, bu Nazinin rahatlığını kıskanıyormuşum gibi oluyorum.

Hayır, öldürmek düşünceyi olamaz. Fakat havaya bir kurşun sıkmak isterdim. Böylece, çokluk yanlış anlayışımı; şeyleri ortadan kaldırmaya yetecek olan birkaç dakikat daki-

psikolojik karışıklıklara düşmeksizin bir Jules Verne. Fakat, komedileri de çok sevdiğim için, orijinal bir senaryodan UN ANGE PASE'yi çevireceğim.

MALLE — Gelecek filmim

BOÏSROND — Bir polis filmi çevirmek isterdim, bir de müzikal komedi. Gelecek filmlerimden biri, komedi havası içinde geçen bir polis filmi olacaktır, bir parça Hitchkok'vari bir film.

VAD'IM — 2000 yılına kalacak bir çeşit sinematekte çalışmak için bol param olmasını isterdim. Böylece sinema çağımızın gerçek bir tanığına sahip olmuş olacaktı.

ASTRUC — Bir yazarın bütün eserleri, yazdıklarıdır. Bir sinemacının bütün eserleri arasında ise yalnızca çevirdiği filmler değil, çevirmediği de vardır. Her film çevrilisinde, daha önce çevrilemeyen herşey yani bütün «ideal» filmler bunun içine konur.

kası elde edebiliirdim.

Tiyatroda mizansenin inkâr eden, mizansenin inanmayan kimseleri tanıyorum. Bunların bazıları mizansenin rolünün çok eski olduğunu ve piyesten çıkarılabileceğini düşünürler.

Aynı şeyden sözemedikleri için hiçbir zaman anlayamayacaklardır.

Onlardan veya ötekilerden durumlarını haklı göstermeleri, fikirlerini ispat etmeleri istenmiş olsaydı görülecekti ki, tiyatronun genel anlamı üzerindeki yanlış anlaşmalara nazaran mizansenin mefhumu üzerindeki anlaşmazlıkları çok daha az olacaktır.

Yanılmıyorsam Mareşal Foch'un kendisini yeni bir olay ya da durum karşısında bulunca hemen şöyle bir soru sormak alışkanlığı vardı : «Neden söz ediliyor?»

Neden söz ediliyor?

Mizansenin tehlikelerini tartışmadan önce, bu üç kelimenin anlamı üzerinde hiç te kolay olmayan bir anlaşmaya varmamız gerekecek (2).

İsterseniz «analogie» den (benzetme) yürüyelim. Salmeye koyuculara (metteur en scène) (3) çok şey borçlu olan dostumuz Armand Salacrou bir gün hırçınca şöyle yazmış :

«Salmeye koyucu, kendini ressam sanan bir çerçevdir.»

Belki, fakat kendilerini ressam sandıkları halde hiç'ten başka birşey olmayan o kadar insan var ki...

Yanlış anlaşılmasın, burda kendisine içten hayranlık duyduğum Armand Salacrou'yu kastetmiyorum; fakat ne olursa olsun, bu öfke tezahüründen başka birşey değildi. Çünkü bir tiyatro eserini yalnızca metin olarak durara çivilemiş olsaydınız, bu çerçeveden öte, onu aşmış, ondan parlak bir tablo olabilir miydi?

Daha ciddi bir banzetme, orkestra şefi ile yapılabilir. Fakat bir orkestra şefi yalnızca müzisyenleri idare eder; halbuki sahneye koyucu, çokluk, yiten enerjileri birleştirmek, tiyatro temsilini, oyunu inşa eden çeşitli unsurları kelimenin en gerçek anlamı ile düzene sokmak zorundadır.

Sahneye koyucunun görevi, ancak küçüklü büyüklü pek çok çalışmaları sahnenin potasında eritmeyi, ahenkli bir şekilde birleştirmeyi tam ve doğru olarak başardığı oranda tamamlanmış olacaktır.

Ne çıkar? Böyle de olsa, müzisyenlerle bizim (4) aramızda duygu alanında o kadar müşterek yönler ve uygunluklar vardır ki; me-

selenin yalnızca bir yönünü aydınlatmış olsa bile, ben, yine büyük bir zekle tekrar bu benzetmeyi ele alacağım. Böylece tam mânası ile samimi olmak için açıklıyayım ki : «Sahneye koyucu, konser akşamları kürsüsü önünden çekilen bir orkestra şefidir.»

Şimdi daha derine inelim. Herşeyin hareket noktası olan özüne, cevherine, aslına inelim, yani eserin kendisini ele alalım.

Bir romanda yazar, ifadenin, üslubun ve dilin bütün kaynaklarını okuyucu ile temasa geçmek için istediği gibi kullanabilir.

Yazar, kendini anlatmak, kişilerini tasvir etmek, onların en gizli düşüncelerini açıklamak için her zaman için içine girebilir.

Tiyatroda ise yazar yalnızca «dialogue» ları kullanabilir.

Aile hayatında olduğu kadar politikada da, yanlış anlaşma ve karışıklıkların derecesini her günkü, hayatta tesbit etmek için çevremize bakmamız gerekecektir ki, bunu da bize ancak dialogun kaynakları sağlar.

Burada bir yargıcının hayırlı rolü vardır. Bu yargıcı, sahneye koyucudur.

Diyelim ki tiyatro eserinin bütün metinleri az ya da çok önemli bir «marge», açıklık ihtiva etsinler.

İfade edilemeyen, anlatılamayan bir «marge». Düşsel bir «marge». Muhakkak ki tehlikeli bir «marge».

Elbette bir metnin okunmasındaki güçlük bu «marge» dan ileri gelmektedir. Bu «marge» sebebiyledir ki; pekçok kimseler bir piyesi okurken yandırlar ve bu «marge» ların başarıya delâlet ettiğine, başarıyı gösterdiğine inanırlar; sonunda aksine olarak bir bozgunla karşılaşırlar.

«Marge» ları öylesine dar tutulmuş eserler vardır ki, eğer yazar ve oyuncular sanatlarını yeteri kadar biliyorlarsa, güçlük halinde sahneye koyucuya ihtiyaç bile kalmayabilir.

Aksine olarak «marge» ların öylesine önemli olduğu bazı eserler vardır ki, bu eserlerin mutlaka bir insan muhayyalesi tarafından doldurulması tamamlanması gerekmektedir.

Bunların daha az önemli olmadığını belirtmeye bilmem ihtiyaç var mı?

Gaston Baty çokluk tiyatro eserinin metnini bir rafın üstüne yerleştirilmiş meyvaların çekirdeğine veya bir tohuma benzetir.

Bir gün birisi bu çekirdeği . ya da tohumu . alır ve toprağa eker, bir ağaç olur, dallarında meyvalar olgunlaşır. Neden sonra me-

tin, (tohum ya da çekirdek) yeniden çiçeklenmeyi beklemek üzere rafına döner. (Rafına, yani kitaplığa)

İşte bu bahçıvan, sahneye koyucudur.

Tohumlar vardır. muhafaza edilmezler ve bir yıldan diğerine kururlar ölürler. Ptoléme buğdayları vurdu ki, filizleri yirmi yıldan fazla bir zaman sonra yeşerirler.

Ayrıntı otları vardır, kendiliğinden bitenler; orkide kısıncık bir ihtimama ihtiyaç gösterirler.

X vardır, Y. vardır... Sophokles, Shakespeare ve Molière vardır.

Cördüğünüz gibi «analogie» ile meseleyi çerçevesiyor, sınırlandırıyor.

Yalnızca başlangıç olarak ve en ilksel şekilde mizansenin tarifini yapmam gerekseydi, gene de bu konuşma zamanı yeter gelmiyecekti.

Onun için Louis Jouvet'in yazdıklarını aktarmayı uygun buluyorum :

«Mizansen bir meslek değildir, bir tavırdır. Sahneye koyucu bir aşık gibidir. Ve mizansen eğer bir sanatsa, ne kuralı ne de yasası vardır. Dramatik unsuru ve aksiyonu ya da bunun saiklerini ortaya çıkarabilmek için kurallar yoktur. Seyirci ile komedyen arasında gerekli bir sempati havası yaratılması ve bir zevk alışverişini sağlayan, para, mesafe, zaman, yer gibi toplulukla, oyuncularla bağdaştırılabilmek ve bunları topluluğa ve oyunculara uygulamak için kurallar yoktur.

Dramatik bir eserin insanî gerçeğinden geçici tiyatro gerçeğini ortaya çıkarabilmek için ve bu gerçeği bir devrin ya da zamanın hassasiyeti ile uyuşturabilmek için kurallar yoktur.

Sahneye koyucunun sanatı; ihtimal ve imkânları düzenleme, tanzim etme sanatıdır.»

Mutlak olan bir şey varsa, sahneye koyucu çokluk müzisyen ve zair diplomat ve maceraperest olmak zorundadır. O, hem bir şefin otoritesine hem de bir ev hanımının yumuşaklığına sahip olabilmelidir.

Gerçekte o çokluk, birkaç gereksiz tekerar ya da üç projektör tartışmalar yapan çerresindekilerin bunaldığı zavallı bir şeytandan başka birşey değildir.

Birkaç yıldır «görünmeyen mizansen» den sözetmek gelenek oldu (5).

Bu, «görünmeyen mizansen» tabiri konuşacağımız bütün meselelerin sonucunu vermek iddiası ile çok çekici geliyor. Fakat aslında büyük birşey söylemiş olmuyor.

Rusya'da, aktörlerin, jimnastik gereçleri üzerinde zamanlarını geçirdikleri devirde oynanan Labiche'nin bir oyunundaki gibi tezahür eden «görünür mizansenden» sözedilecekse ve «görünmezlik» gösterişin aksi ise ben mizansenin «görünmez» olmasını tercih edenlerdenim.

Bir mizansenin yalnızca «görünmez» olduğu için övülmesi gerekecekse bu fikre karşı geliyorum. Çünkü, nihayet hiçlik te «görünmez» dir. Ve bu görünmezlik, oyuncuların yokluğundan, sahnede bulunmamlarından ortaya çıkan bir görünmezlik olmayıp eserin özünden ruhundan çıkmaktadır. Eserin bütün unsurları bir belirsizlik ve gizliliği ve görünmezliği mümkün kılabilir.

Birinin, Mozart'ın bir senfonisini ilk olarak Bruno Walter'in idaresinde dinlediğini farzediniz, Bruno Walter'in idaresi bu kimseye «görünmez» gelecektir. Fakat eğer bir süre sonra tesadüfen o kimse aynı orkestradan aynı eseri herhangi bir şefin idaresinde dinlerse her iki dinleyişindeki «idare» ona «görünür» gelecektir : İyi ve daha iyi.

(Devamı var)

(1) Komedyen, yalnız komedi oynayan sanatçılara değil genel olarak tiyatroyu sahnede oynatarak icra eden aktör aktristlerin tümünü ifade etmektedir.

(2) Mizansen kelimesi yerine icra, sahneye koyma gibi karşılıkları koymayı istemediğim için bu kelimeyi olduğu gibi bıraktım. Fransızcadaki «La mise en scène» olarak yazılır.

(3) Rejisör kelimesi yerine bu kelime aslına daha uygun düşmektedir.

(4) Müzisyenlerle sahneye koyucular arasında.

(5) Mise en scène invisible

film eleştirmeleri :

sayonara “elvedâ”

Şahin TEKGÜNDÜZ

Sinemamız bulunuşundan bu güne kadar, tarihi, ya da sosyal her büyük olayın görüntülerini perdede görmemek imkânsız. Es'kidenberi, her senarist, rejisör veya yapımcı imgelemlerinin ya da keselerinin fakirleştiği zaman, kurtuluşu uzak ve yakın tarihi konu alan büyük gösteri filmleri yapmakta buldular. Vardıkları sonuçlar da ekseriya onları tatmin etti. Gelenek haline gelen bu davranış, kendini en çok Hollywood fi'lerinde gösterdi. İlginç sonuçlar da verdi bu davranış çok zaman. Lüumsuz bir gelenek olduğunu iddia edenlere karşı çıkarılabilecek mükemmel eserler de meydana geldi. İftihar vesilesi olacak tarihi olayların sinemaya aktarılışı ise, yapımcıların ceplerini şişirmeye, ve yeni yeni yapımcılar türemesine sebep oldu.

Şu son yılların en ilgi çekici tarihi olayı da, şüphesiz ki Kore Savaşları oldu. Eski dünya ile yeni dünyanın çarpışması şeklinde olan bu savaş, sosyal yönden de önemli problemlerin doğmasına sebep oldu. Ne varki bu problemler, gerek yeni dünya, gerekse eski dünya yetkilileri tarafından hiç te anlayışla karşılanmadı. Gereksiz bir otorite ve geleneklere bağlılık, pek çok yurcunun daha kurulmadan yıkılmasına, pek çok serginin istenmiyecek şekilde son bulmasına sebep oldu. Üstelik bu durumdan da her iki taraf birden zararlı çıktı. Ne Japon, ne de Amerikan yetkilerini, Japonya sokaklarını dolduran amerikan babalı, japon çocukları ilgilendirmedir. En küçük bir tepki bile göstermemekte ısrar ettiler.

Sayonara, işte bu sosyal olayı konu alan ya da o sosyal olay üzerine kurulmuş bir filmi. Kore savaşları sırasında, Japonya'daki Amerikan askeri kolonisi ile japonlar arasında geçen bir hikâyeye var filmin. Bir hava binbaşısı: Loyd Gruver (Marlon Brando) var. Bir de aynı kadere sahip çavuş var. Çavuş Kelly (Red Buttons). Gruver, eski amerikalı sevgilisinin kaprislerine dayanamayıp onunda arayı açtıktan sonra, Kabuki Tiyatrosunun

baş oyuncusu Hana - Ogi (Miiko Taka) ile tanışır. Önceleri, Japon kadınları ile evlenen amerikan askerlerine kızdığı, onlarla day ettiği halde Hana - Ogi'yi tanıyınca Japon kadınının büyüüne o da tutulur. Ordusunu, eski sevgilisini, görevini ve yasakları büsbütün unutup, Hana - Ogi'yle yaşamaya koyulur. Fakat, gerek Amerikan askeri makamlarının anlayışsız sertlikleri gerekse Kabuki tiyatrosunun sert gelenekleri, onların birleşmelerine engel olur. Sonunda Gruver, askerlikten, Hana - Ogi de tiyatrodan vazgeçerler ve birleşirler.

Paralel bir gelişimle onu izleyen Çavuş Kelly'nin hikâyesi, daha acıdır. Kelly, sevdiği japon kıza Katsumi (Miyoshi Umeki) ile evlenir. Çok ta mesut olur. Fakat, generalinin, onu Amerikaya geri yollamak istemesi ve emir çıkartması ile tatlı rüyaları sona erer. Onlar, mutlu sonu ölümlü bulurlar, aynı yatakta intihar ederler.

James A. Michener'in bir röportaj havasını aşmayan romanından Paul Osborn'un bazı değişiklikler yaparak hazırladığı senaryo bir çok bakımlardan yerilmeye değer. Bir kere son derece «statique» olduğu, daha fi'm başlar başlamaz kendini gös'eriyoer. Gruver'le Kelly'nin, Gruver'le eski sevgilisinin, Gruver'le Hana - Ogi'nin karşılıklı konuşmaları gereksiz ve uzun. Diğer taraftan hikâyenin bir de tek yönlülüğü var. Sanki Japonya yalnız kadınlar, dan kurulu bir ülke. Amazon'lar ülkesi gibi. Bundan da Amerikalılara, Japonyayı yalnız kadınları ile tanıdığı sonucu ne kadar kolaylıkla beliriveriyor.

Sayonara, Joshua Logan'ın üçüncü ve Türkiyeye gelen son filmi Picnic'le fim rejisörlüğüne başlayan tiyatro rejisörü Logan kısa zamanda usta rejisör unvanını almışti. Buna sebep te Picnic'le Bus Stop'taki başarısı olmuştu. İlk filmlerinde bu derece büyük başarı kazanması, ondan daha sonraki çalışmalarında daha güçlü eserler vermesini ümit ettirmişti. Fakat Sayonara'yı seyrettikten sonra bu ümidin biraz fazla iyimserlik eseri olduğunu gördük. Sayonara, zarkılı melodramlar yapan swa rejisörlerden birisine yakışacak nitelikte bir film. Uzun ve koşullu sahneler, birbirini kovalayan sıkıcı konuşmalar şişirme bir filme yakışa ak şekilde dolduruldun. normal birbuçuk saatte bitecek filmi bir saat uzatılmış. Gereksiz bir uzatma. Logan'ın ilk filmlerinde, bilhassa Picnic'teki canlılık ve hareket yerini tamamen atalete bırakmış. Plânlarda değil de sekanslarda ancak değişen ağır bir kamera, senaryonun yavaşlığını ve sıkıcılığını

bu aca oturtuyor. Logan üstelik filmin duy-
guna, acıklı olmasına da çalıyordu. Ne var ki
buna bile becerememiş. Onun tek başarısını,
Kabuki Tiyatrosunun temsilcileri ak ardığı böl-
ümlerde görebiliyoruz. Zira esasen tiyatro
olan bu gösterilerde Logan'ın sabit kamera-
na pek iş düşmüyor, hep aynı açıdan tiyat-
ro seyretme gibi izliyoruz. Ancak bir Japon, hele
hele Kabuki Tiyatrosunun bu kadar sudan
olması da insanı düşündürüyor.

Oyuncuların üzerinde rejisörün etkisi pek
açık bir şekilde kendini gösteriyor. Sanki ti-
yatrodan oynuyorlarmış, ya da karşılarında re-
jisör, her an ihra huzurmuş gibi terketmiş, çeki-
len bir oyunlarmış var. Marlon Brando bile ken-
di yeteneklerini kullanmıyor. Bezden bebek
gibi ifadesiz ve mimiksiz yüzleri ile Japon
oyuncularında kendi oyunlarmı görmek bile
pek güç.

Kısa, Sayonara, Jo hut Logan'ın özenti-
den ferî gitmeyen kötü bir filmi.

TEA AND SYMPATHY

«Çay ve Sempatî»

Füzelerin fırlatıldığı, roketlerin, sun'ı
peykerleri uçurulduğu, atom gücünün dünyayı
baştanbaşa kapladığı ve hele bütün bunların
ağır merkezini Amerika olduğu düşünül-
ürse, böyle bir ülkenin gençliği nasıl olur?
Hiç şüphe yok ki, bu madeni, mekanik ülke-
ni uygun, ince hisli, manevi değerlere
önem veren bir gençliği olmasını beklemek
imkânsızdır. Bu gençlik, yaşamayı arabalarla
gezmede, dansla, dövüşte, sevmeyi ise yatak-
ta gören bir çeşit madde gençliğidir. Şimdiye
kadar pekçok Amerikan filmi aynı çerreyi ve
aynı kişileri çeşitli yönleriyle işlediler, Nicho-
las Ray'nin «Rebel Without a Cause», Asi
Gençlik» u bu çeşit filmlere bir örnektir. Ge-
rek «Rebel Without a Cause» da, gerekse bu-
na benzer başka filmlerde, hep Amerikan ata-
tom gençliğinin havai ve bilinçsiz ya antısı
anlatıldı. Wincent Minnelli filminde çerreyi
daha iyimsen bir yönünden fakat daha çok
geren bir anlatımla vermiş. Bilinçsiz ve havai
atom gençliği içinden seçilen örnek gençliğe
daha yakın olan ihsanlar bulunduğunu da
söylemek istemiş. Ancak filmin ticari yönünü
de halledebilmek için gereksiz bazı teferruata
girişmekten çekinmemiş.

Tom (John Kerr) adında bir öğrenci genç
eridir. Bir pansiyonda arkadaşlarıyla beraber
kadır. Bu genç öteki arkadaşlarına pek benze-
mez. Eğlenceden oytından, arkadaşlarının ter-
tiyledikleri alemlerden pek hoşlanmaz. İçine

dönüktür. Müzik dinlemekten, bir de tutkun
olduğu, pansiyon sahibinin genç karısıyla be-
raber olmaktan zevk alır. Bir keresinde plaj-
da genç pansiyon sahibi Laura Reynolds
(Deborah Kerr) ve arkadaşları ile beraberken,
onlara, küçükken öğrendiği düğme dikmeyi
gösterir. Erkek arkadaşları onu bu halile ve
kadınların yanında görürler. Zaten kendileri-
ne pek karışmamışlığı için ona kızmaktadırlar.
Bu defa ellerine bir de fırsat geçmiştir. Ona
hemen asister boys - hanım ablası adını takı-
verirler. Bu isim hafifmezrep gençlik arasında
yayılır. Kapısına bile aynı şeyi yazarlar.
Artık Tom'un, onlar arasında yeri yoktur. Ona
hep efemine bir tip olarak bakarlar. Yürü-
yüşüne bile kadınca bir anlam verirler. Ayri-
ca Tom, annesiz babasız yaşadığından normal
bir eğitim görmemiştir. Pek çok şeyi hasret-
tir, pek çok şeyi de bilmez. Onun bu duru-
muna, kendisine tutkun olduğunu bildizi için
en çok genç ev sahibi üzüldür. Onunla ya-
kından ilâlenir. Onu anlar. Efemine olmadı-
ğını, fakat birisini (kendisini) sevdiği için sev-
diği kadından başkasına ilgi duyamayacağını,
hisli olduğunu, manevi değerlere önem verdi-
ğini bilir.

Sonra, film boyunca, Tom ile arkadaşları
arasındaki erkeklik - efemelik çatışmasına
dayanan bir sürü olay geçer. Gerek çerresi-
nin zorlaması, gerekse kendi iradesinin itme-
si ile bir gece - erkekliğini göstermek için
Ellie adında bir bar tezgâhtarının erine gider.
Onunla öpüşür. Hemen yaptığını pişman olur.
Çünkü Laura'nın hayali gözlerinin önündedir.
Aşkına ihanet ettiği sanar. Sonra, sorumsuz
bar tezgâhtarının da münasebetsiz bir sözü
üzerine son derece tahrik olur. Kendisini öld-
dürmek ister. Engel olurlar. Durumdan ertesi
gün haberdar olan Laura çok üzüldür. Onu
arayıp bulur. Artık Tom ve onu kurtarmaktan
başka bir şey düşünmemektedir. Tom'a bir
fırsat verir. Erkek olduğunu ona kabul ettirir.
Sonunda erine dönemez. Kocasına gitmeyi o-
nursuzluk sayar. Başka yerlere gider. Tom'u-
nun sevgisini de kalbine gömer. Tom ise, o
olaydan sonra tamamen değişmiştir. Eclenir
ve iyi bir koca olur.

Bu arada pansiyon sahibi Williams Rey-
mond'un karısı Laura ile olan hikayesi farki,
bu da klâsik bir yol çiziyor. Kıskanç, fakat
karısına karşı ilgisiz bir koca. Sonunda karısı
kendinden kaçınca manen yıkılır ve erinde
yalnız yaşar.

Robert Anderson'un aynı adlı piyesten
perdeye uyguladığı senaryo tiyatro - sinema

Ergenekon Film, şarkılar: Abdullah Yüce, danslar: Özcan Tekgül, reji: Metin Erksan, kamera: Kemal Akkavuk, senaryo: İsmail Avcı, prodüksiyon: Nejat Duru, oyuncular: Sadri Alışık, Muallâ Kaynak, Neşe Yulaç.

Ben hiç sokaklarda şarkı söyleyerek gezip aile kızlarını ayartan ince bıyıklı, ütülü pantolonlu sokak şarkıcısı görmedim. Siz de görmemişsinizdir. Metin Erksan Hicran Yarası filminde böyle bir sokak şarkıcısının hikâyesini anlatıyor. Şarkıcının adı Ali. Yanında da üç küçük çocuk var. Biri keman, biri klarnet, biri darbuka çalıyor. Penceresinin altına gidip serenatlar yaptığı bir sevgilisi var. Film, sokak şarkıcısının sevgilisine bir mektup yazıp onu bir parka davet etmeğe cesaret etmesiyle başlıyor. Tabii aşık kız bu davete koşuyor, gizli aşk ve elele gezmeler başlıyor. Bu arada göttikleri bir sinemada bir Hint filminin göbek sahnesini bol bol seyretmek fırsatını buluyoruz. Bu sahne, Hint filmlerinde de göbek olduğunu isbat için mi konmuş, yoksa ham filmde tasarruf anaçını mı güdüyor belli değil.

Ayıkla beraber gelecek kaygusu da başlıyor bizim aşıklarda. Ne yazık ki sokak şarkıcılığı hiç te iyi bir gelecek vadeden meslek olmadığından hemen ümitsizliğe düşüyorlar. Bereket versin, tam o günlerde Alinin yolu zengin bir semte düşüyor ve orada bir Belkis Hanım Alinin sesini işitip onu hemen içeri alıyor. Belkis Hanım müzikle ilgüldür. Aliyi kısa zamanda meşhur edecek üstad dostlara sahiptir ve sevgilisini henüz sepetlemişti. Ama Belkis Hanımın Alinin geleceği bir gün

evine birden fazla misafir davet etmesi yok mu, nedense Aliyi çileden çıkarır ve vurur kapıyı gider.

Filmde bir de Özcan var. (Özcan Tekgül) Filmdeki rolü, ikide bir dansetmekten başka bir şey olmayan bir komşu. Ali, bir de onun çalıştığı gazinoda şarkı söylemeyi deniyor ama bir sarhoş - gene nedense - gazelin-den hoşlanmayınca cingar çıkıyor, bu işten de vazgeçiyor şarkıcı.

İyi tali', Ertesi gün Belkis Hanım çıkar geliyor. Yaptığına pişmandır. Aliden çalışmalarına devam etmesini istiyor. Delikanlı teklifi kabul ediyor ve bir de ıktarda bulunuyor. Belkis Hanım'a «Unutma ki bizim de gururumuz vardır» diyor. «biz» den çalgılı sokak şarkıcıları sınıfını mı, yoksa sinema oyuncularını mı kast ediyor, gene belli değil.

Neyse, şarkıcı tekrar Belkis Hanımın evine dönüyor. Ama bir türlü geçinemiyorlar birbirleriyle. Bir gece şiddetli bir kavgadan sonra yol görünüyor şarkıcıya. O göttikten sonra Belkis Hanım eski sevgilisini çağırıyor, ona «Bu gece son defa senin olacağım. Hadi gel.» diyor ve - hayır! yatak odasına değil - mayosunu giyerek yüzme havuzuna gidiyor. Adam da orkasından. Ama kim dayanır Belkis Hanımın hareketlerine? Adam da dayanamıyor ve havuzda öldürüp güzel sevgilisini kaçıyor oradan.

ayrıntısını tamamen belirtemiyor. Bazı dış sahneler filmde çekildiği zaman - o olayların geçtiği, bazı diyaloglarla belirtilirse - dekor da ve zamanda birlik olduğu için piyes havasını görmek mümkün olur.

Wincent Minnelli'nin rejişi «Lust for Life - Ölmeyen İnsanlar» taki başarısını aratmayan, hattâ pek çok yerlerde ondan daha güçlülük gösteren bir çalışma. Minnelli, bu filmde de daha çok kişiler ve karakterler üzerinde durmuş. Tipler yaratmış. Çeşresi ile çelişik tipler. Çeşresi ile çelişik kişiler olduğu halde hiçte yadırganmıyan tipler. Minnelli'nin kamera kullanışı ve ondaki hareketlilik, filmi

tiyatro havasında, kurtarmaya yetmiş.

Oyuncular, aynı eseri Broadway tiyatrolarında uzun zaman oynadıkları için olacak bir rahatlık ve güven içindeler. Bîhassa Deborah Kerr'in, hiç özentisiz ve son derece gerçekçi oyunu filmi melodram olma tehlikesinden kurtarmış. Fizik yapısı ve çizdiği karakterin yakınlığıyla John Kerr ne, kadar James Dean'e benziyorsa da oyununda da aynı benzemeyi ve özentiyi görmek inkânsız. John Kerr'in ileri için çok ümit verici bir oyunu var.

Bütünü itibariyle «Thea and Sympathy» gerek sanat gücü, gerekse ticari yönden başarı kazanmış bir film.

Tabii katil diye Aliyi yakalayıp atıyorlar hapse. Asıl katil bulununcaya kadar yatıyor hapiste ama faldaktin ardı kesilir mi artık. Alinin sevgilisi, önce sevgilisinden haber getirlerini geri çeviriyor, sonra... Verem oluyor sonra da. Bir kasabın erlenme teklifini kabul ediyor... Ali hapisaneden çıkınca ancak sevgilisinin düğününe yetişebiliyor. Sonra da başlıyor içki içmeğe. Öte yandan kızın veremi gittikçe ilerlemekte. Üstelik aldığı koca da kötü çıkıyor sonradan. Başanıyorlar.

Bir ara şarkıcı iyice sarhoş olup memleketi terketmeğe karar veriyor ama tam dışarı çıkmak için kapıyı açınca sanatoryumdan kaçıp gelen yarı baygın sevgilisini görmez mi?

Hikâye, hiçbir yönden akla yatkınlığı olmayan kişi ve olaylarla dolu. Bir süre şarkı söyleniyor, bir süre dans ediliyor, bir süre de Hint filmi gösteriliyor. Geriye kalan ise birkaç argo cümle. Filmin hikâyesi, akıl kural-

larına değil de başka şeylere önem verilerek kurulmuş. Örneğin, bir erkekle yatmak isteyen kadının gidip havuza girmesi. Alinin gittiği yerde bir değil de beş kişi var diye yüzgeri etmesi, kızcağuzun, yarı baygın, gecelikte, Heybeliada'dan Alinin kaşınına çıkıp gelmesi insanı sadece güldürüyor.

Filmdeki kişilerin ve aksiyonların da çoğu gereksiz. Örneğin, dansöz Özcanın ikide bir çılıp dansetmekten başka hiçbir rolü yok filmde. Filmin değil de, ancak yapımcının mali ihtiyaçları ile varlığı açıklanabilecek bir kişi.

Fotoğraflar, özellikle stüdyo çalışmalarında ya fazla aydınlık ya fazla karanlık. Gözleri rahatsız ediyor. Oyuncular, ya filmde hiç yeri olmayan, ya da dünya yüzünde nesli tükenmiş kişileri vermeye çalıştıklarından ne yapacaklarını şaşırımlar.

Diyeceğim, yılm en yerilecek bir iki filminden biri olmuş Hicran Yaran.

ALA GEYİK

Rejisör: Atif Yılmaz, reji asistanı: Halit Refiğ, Oynayanlar: Yılmaz Güney, Pervin Par, Erman Kardeşler Produksiyon.

Şu son yıllarda Türk sinemasını çamurdan çıkarmak niyeti ile olmasa da, iyi filmler yapmak isteyenlerin sayısı çoğaldı. Ama ne yazık ki, bunlardan ne «Aşk Cüzül Şeydir» kadar iyi film yapmak için adı geçen filmde parçalar alanlar ne filme kusur buldurmamak için bilmediğimiz yerlerden, yabancı insanlardan sözedener ne de filmde kırktan fazla ses sanatçısı ile yüzden fazla saz sanatçısının çalıştığı reklâm pankartlarının baş köşesine yazanlar bir yol açamadılar sinemamıza.

İçlerinden yalnız biri doğru dürüst bir yol tutturdu : Atif Yılmaz.

«Yaşamak Hakkımdır» ve «Bir Şoförün Gizli Defteri» o kadar değilse bile «Gelinin Muradı» en iyi Türk filmlerinden biriydi. Bu yıl da «Ala Geyik» i seyrettik.

«Ala Geyik», babadan kalma av hastalığı olan bir gencin hikâyesi. Adı Ali (Yılmaz Güney). Ana demiyor, nişanlı demiyor geyik arına gidiyor ikide bir. Birkezinde Ali gene avdayken komşu köyün zorba Karaca Ağası Alinin nişanlısını görür, tutulur. Kızı elde etmek için önce Aliyi öldürmeye kalkarsa da sonra vazgeçer, kıza dünür yollar. Köy ihtiyar kurulu, ağanın zorbuluşundan korkup, kıza nişanlar. Ali dönünce, köy onunla birlik olur, nişanı götürüp ağaya geri atarlar. Karaca Ağası kudurur. Kaç kez öldürmeye kalksalar kurtulur Ali. Sonbaharda köy, iki gencin düğünü-

nü yapar. Ama daha gerdek gecesi, Karaca Ağanın adamları köyün çevresinde borularla geyik sesleri çıkarırlar. Ali duramaz, son bir kez ava çıkar. Dağda Ağanın adamları ile vuruşur. Adamlarını da, Ağayı da öldürür. Avdan da vazgeçer.

Filmin en övülecek yönü bütün ve tam bir anlatıma varmış olması. Baştan sona seyirciyi tutup, kendini seyrettirebiliyor. Buna karşılık, geyik avı üzerine çevrilmiş filmde bir tek geyik görünmüyor. Aksiyonların bazıları üstün-körü geçiştirilmiş. Örneğin, Karaca Ağanın çiftliğinde «Ne yapsak bu oğlanı?» «Dağa çekip öldürelim Ağa!» «Hay aklınla yaşa.. Peki öldürelim!» konuşması, filmin en önemli bir aksiyonu için yetersiz.

«Ala Geyik» teki çalışması Atif Yılmaz'ın en başarılı çalışmasıdır mutlak. Filmlerindeki iyi de olsa - kopuk pasaj çalışmalarından kurtulmuş. Sultan Ana hariç, sağı solu belli kişiler yaratılmış. Oyunda Pervin Par zayıf. Yılmaz Güney, filmin havasına girebildiği iki üç yerde ümit verici.

Filmin en başarılı yönü de kamera çalışmaları. Bilhassa köy yöresindeki anlatımlarda, umumi plnlar, değme yabancı filmde görmeye değimiz cinsten.

Film Toroslarda geçtiği halde bölge özellikleri yok içinde : Dil ve aksesuar ile bir yerde (Karaca Ağanın adamlarının Alinin olduğu yere gelmeleri.) müzik başarılı.

Kral Lear

Ergun SAV

Devlet Tiyatrosu 1958-59 mevsimine girerken yerinde bir karar aldı. Ankara'daki dört sahneye ayrı ayrı kişilikler kazandırılacaktı.

Küçük Tiyatro, geleneğine uygun olarak yerli bir oyunla açılacak ve bundan böyle de burası Türk yazarlarının sahnesi olacaktı. Nitekim, Devlet Tiyatrosu'nun bu sevimli salonu Haldun Taner'in «Ve Değirmen Dönerdi» siyle perdelerini açtı. Bunu Turgut Özakman'ın «Duvarların Ötesinde» si ve Munis Faik Ozansoy'un Halit Ziya'dan yenilediği «Kabus» takibi etti.

Üçüncü Tiyatro için eğlendirmekten başka görevi ve amacı olmayan eserler seçiliyordu. «Hırsız», «Rehin Sandığı», «Gönül Arıcısı» yalnızca oyalayıcı olmak niteliğini taşıyorlar, yeni birşeyler kazandırmıyorlardı.

Oda Tiyatrosu, batının çağdaş oyunlarını az bir seyirci kütlesine tanıtmak için kullanılacaktı.

Dört sahne içinde Devlet Tiyatrosu kavramına en uygun ve önemli rolü Büyük Tiyatro yüklendi. Öbür tiyatrolar için yapılan sınıflama da yerindeydi; yerli oyunlar da bize, tiyatromuza eklemek gibi su gibi gerekiyordu ama, Devlet Tiyatrosu, ülkemizde hemen hiç bir tiyatronun bu seviyede yapamayacağı bir görevi Büyük Tiyatro'ya veriyordu: eski yeni klâsikleşmiş, eser olarak değerlendirmesi yapılmış, üst kademeye çıkmış oyunlar burada oynanacaktı. İlk oyun Cadı Kazanı, iyi bir oynayıyla çok ilgi topladı. Fakat asıl ikinci oyun, Kral Lear Devlet Tiyatrosu için büyük ve çetin bir sınavdı.

Kral Lear'ın incelemesine geçmeden şunu eklemek isterim. Bu temsil, bugün olduğu kadar yarın için de önemli bir dönemektir. Çünkü, Devlet Tiyatrosu, bir Shakespeare'in oyunundaki başarısıyla değerini ortaya koyar. Bütün yurdun tiyatro temsilciliğini yapan, övündüğümüz, her fırsatta öne sürdüğümüz bu kurum, kalitesini bu çeşit büyük oyunları gerçekleştirme kabiliyetiyle gösterecektir. Bu



Cüneyt GÖKÇER «Kral Lear» de

bakımdan Kral Lear'ın değerlendirmesinde bir bakıma Devlet Tiyatrosunun genel bir muhasebesini yapmak durumu da vardır.

YAZAR

Kral Lear yazarı Shakespeare için söylenmiş sözleri bir araya toplamak imkânı olsa, söylenmedik sözün pek az olduğunu, hemen hiç kalmadığını görmek herhalde mümkün. Bunun için «Shakespeare, işte bildiğimiz Shakespeare» denip bu konuda fazlî sözlerden kaçınmak istiyorum. Bütün bir ulusun Hindistan'a ter ih ettiği bir yazar için söylenecek söz, «gelmiş geçmiş tiyatrocuların en büyüğü» demek olabilir.

Shakespeare, 1564 de Stradford on Avon'da doğmuştur. Küçük yaşta çalışmaya mecbur kalmış, çeşitli işler yapmıştır. Evlilik hayatında mesut olmamış, kendisinden büyük olan karısıyla epey rahatsız bir evlilik devresi geçirmiştir. Tiyatroya merakı, oyunculukla başlar. Devrin geleneklerine göre her tiyatro topluluğu bir soylu kişinin himayesindeydi. O da önce Leicester, beyinin sonra Derby beyinin oğlu Strange'nin oyuncuları arasında katılmış, iyi bir oyuncu olmakla birlikte baş rolleri çakacak kadar başarı kazanmamıştır. Oyun yazarlığına geçişini buna bağlayanlar da vardır.

Shakespeare, yazarlığı eski konuları, olayları alıp işlemekle başladı ki, sanatçı kişiliği içinde bu ilk oyunlarının önemli bir rolü yoktur. Yavaş yavaş olgunlaşan yazar, her sınıf halk arasında geniş bir ilgi yapmış, paraca olduğu kadar ünvanca da tatmin edilmiştir. Ni tekim soyadına uygun bir arma sağlamasıyla Shakespeare, artık iyiden iyiye el üstünde tutulan bir adam olmuş, birçok sanatçıların aksine hayatında da beğenilmiş, örülmüş bir yazardır.

Shakespeare'in yaşamadığını, eserleri arasında büyük üslup ayrılıkları olduğunu bir insanın bu kadar çok eser yazamayacağını delillerle ileri sürenler, bu eserlerin sahiplerinin Marlowe, Bacon, Lord Oxford olduğunu söyleyenler varsa da bu sözler, ünlü yazarın vatantaşlarını sinirlendirmekte, böyle birşeyin düşünülmesinin da; boş bir gayretkeşlik olduğunu belirtmektedirler.

Shakespeare'in yazarlığını tiyatro bilgileri dört devrede inceliyorlar: 1) 1590:1595 arasındaki eserleri arasında en tanınmuşları Yanlışlıklar Komedi, Hırçın Kız, Romeo ile Juliet'tir. 2) 1595:1600 arasında Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası, Kuru Gürültü, Onikinci Gece gibi neşeli eserlerle Julius Ceasar vardır. 3) 1600-1608 arası Shakespeare'in her bakımdan altın çağıdır hem refaha erdiği yıllar hem de en büyük eserlerini verdiği zamanlar bu devreye rastlar. Hamlet, Othello, Macbeth ve Kral Lear gibi oyunlarını bu sıralarda yazmıştır. 4) Hayatının son devresindeki önemli eserleri Fırtına, Cymbeline, Kış Hikâyesidir. 1616 da ölen Shakespeare'in eserleri ölümünden 7 yıl sonra, iki arkadaşı tarafından Birinci Folio diye bir kitapta toplanmış. 36 oyunu toplamış olan bu eserin de bütün oyunları içine almadığı, eksik olduğu muhakkaktır.

ESER :

Kral Lear, konusunu tarihten almıştır. İki olayı ele alarak bunlar arasında bir paralellik kuran yazar, Lear'in acıklı hikâyesinin yanında yürüttüğü Gloster'in hikâyesiyile çocuklarla babalar arasındaki durumu ele almış, çocukların nankörlüğünü işlemiş, bu arada işlerle kötüler arasındaki ayrımı keskin çizgilerle belirtmiştir. Yalnız olayları değiştirmesi Kral Lear'in sonunu aşında olduğundan da kötü yapmıştır. Tarihte, Kral Lear'in hayatı başladığı gibi ihtiyam içinde bitiyormuş. Cordelia'nın kocası Fransa Kralı, Lear'in kötü kızlarını yenerek Lear'i tekrar tahta çıkarılmış. Shakespeare, bu eserin sonunu değiştiren

erken kendisine «cezet meraklı» «karamsar devresin» gibi yargılar verileceğini biliyor muydu kestirilemez ama, bu değiştirmeye tragedya'yı daha etkili yapmak istediği, ele aldığı meseleyi daha helri verebildiği muhakkaktır.

KONU :

Yaşlı Kral Lear, ölmeden önce ülkesini kızları arasında pay etmek ister. Son dileğini yerine getirmek için onlara bir soru sorar. Bu, kendisini ne kadar sevdikleri hakkında. Büyük kızı Goneril de, ortanca kızı Regan da parlak cümleler, süsü kelimelerle babalarını pek çok sevdiklerini söylerler. Lear'in sevgili kızı Cordelia ise büyük bir açık kalplilikle babasını öderi olduğu kadar sevdiğini söyler. Evlendiğinde bu sevgiyi kocasıyla paylaşacağını da ekler. Bu cevap, Lear'i çok sinirlendirir ve kararından caydırır. Ülkesini yalnız büyük kızlarına ve kocalarına verir. Krallığı bıraktıktan sonra yıldızlar silinir ve Regan'la Goneril babalarına etmedik hakaret bırakmazlar. Lear, kıyafet değiştirmiş olan sadık Kent, gayrimeşru oğlunun hışmına uğramış Gloster ve soytarısıyla birlikte ormanda açlık, yoksulluk içinde dolaşır. Bu arada Fransa kralıyla evlenmiş olan Cordelia, babasının öcünü almak için kocasını ordularıyla İngiltere üzerine yürütür. Fakat bu savaşta yenilgiye uğrarlar. Cordelia ölür. Sergili ve gerçek çocuğunun acısına dayanamayan Lear de ölür. Asıl kötüler, Gloster'in gayrimeşru oğlu Edmond, ona dışık olup birbirlerine düşen Regan ve Goneril de ölümler.

SAHNEYE KONUS :

Cüneyt Gökçer, Shakespeare'in vermek istediği şeyleri bilerek, eseri iyi yorumlayarak sahneye koymuş. Yazısında da belirttiği gibi Lear'in ihtiyamdan çöküntüye geçiş devrelerini ele alışı yerinde. Bunları çalışkan bir rejyile vermiş. Kişilikleri çizışı Shakespeare'e ve Devlet Tiyatrosuna yakışır bir tarzda. Gökçer, yerinde kısaltmalar da yapmış. (Bunları Rheinhardt'in kısaltmalarından almış. Fakat önemli oluşu başarılı bir bütünün sağlaması) arada etkiyi azaltan sahneleri kesmek, özellikle oyunun sonunda sahneyi cesetlerle doldurmamak seyirci için çok daha müsbet bir haca yaratıyor. Oyunda canlı, hareketli bir tempo var ki, düşülebilecek her çeşit boğucu, sıkıcı harayı dağıtmaya yarıyor.

CEVİRİ :

İrfan Şahinbaş, Kral Lear'i uzun zaman

işleyerek, her kelimeyi ölçüp biçerek duru bir Türkçeyle çevirmiş. Bu, hayli zor işi kulağı rahatsız etmeyen bir üslûpla başarmış. Deyimlerini, küfürlerin çok sevimli ve tam Türkçe olarak seçilmesi övmeye değer. Yalnız bu güzel bütün içinde yer yer sırtan bir iki fazla eski kelime var ki onlar da temizlense çeviri için «yapılabileceğin en iyisi» denebilir.

DEKOR

Damrau'nun dekorları, hem kullanışlı hem de zevkli oluşları bakımından rejinin başarısını çoğaltıyor. İyi düşünülmüş, hesaplanmış dekorlar içinde göze çarpan aksaklık çadurlar. Herşeyiyle mükemmel olan bir dekorda bu acayip renkli, buruşuk bezler plastik güzeli biraz sakatlıyorlar.

OYNAYIŞ :

Devlet Tiyatrosunun en kuvvetli kadrolarından biriyle oynadığı Lear, bütünüyle çok başarılı bir temsildi.

Cüneyt Gökçer, Kral Lear'i usta bir oyuncunun gösterebileceği bir güçte oynuyor. Çok güzel kostüm ve makyajıyla Lear'in dış görünüşünü, başlangıçtaki kral heybetini çok güzel belirtiyor. Lear'ın tiradlarında herşeyiyle, jest ve mimikleriyle, dikkati çekecek kadar iyi kullandığı elleriyle, sahneye hâkimiyetiyle tekrar tekrar alkışa hak kazanıyor. İngiltere'nin en usta oyuncularından John Gielgud, bir yazısında «Eğer Shakespeare oynuyabiliyorsanız, herşey oynuyabilirsiniz» diyor. İşte bu güçlü oyundan sonra Gökçer'e her oyunda güvenebilir, usta oyuncu vasfını verebiliriz. Gökçer'in Lear'ın için tek doyurucu olmıyan tarafı sesinin biraz genç kalmasıydı. Ama bunu yenmek için Gökçer'den zorlama bir ton tutturması beklenmez. Lear'ın oynanışındaki büyük başarının önemli payı şüphesiz rejisör - başaktörün.

Kent'te Nuri Altınok, bir ara bozulmuş olan oyunculuğundaki aksaklık devresini atlattığını müjdeliyor. Çadı Kazanı'nın Proctor'undaki sağlam oyunundan sonra Kent'te de doyurucu bir kompozisyon yapıyor. Kent'in erkek, mert, sözünün eri kişiliğini belirtiyor. Özellikle tomruğa vurulduğu sahnedeki sevimli oyunu Kent'i yumuşak yönüyle de vermeye yardım ediyor.

Soytari'da Ertuğrul İlgin, Shakespeare'in acı, tatlı noktelerini, derin sözlerini anlamlandırabiliyor. Yalnız konuşmaya dayanan, çok

önemli bir kişiyi İlgin iyi oynuyor.

Oyunun sivrilen yıldızlarından biri de Semih Sergen. Klasik oyunlarda her zaman başarılı olan Sergen'in hem tip, hem de oyun olarak çıkardığı Edmond gerçekten kuvvetli.

Devlet Tiyatrosunda ilk defa önemli bir rolde görünen Erdoğan Göze, Oswald'da yazının istediği tipe çok yaklaşıyor, seviyeli bir oyun çıkardı. Bu başarılı bütün içinde genç bir değer de kendini göstermesi sevindirici. Göze hakkındaki kesin yargıyı bundan sonraki oyunlarıyla vermek gerekli.

Hatıra Defteri'nin, Cadı Kazanı'nın başarılı oyuncusu Gülgün Kullu oyununu sonuna kadar aynı seviyede götürmedi. İlk perdede bayağı, dolgun bir oyun çıkarmasına rağmen, sonradan bir tutukluk gösteriyor ki şaşırtıcı. Sesini iyi kullanamıyor. Bu, kullu gibi parlak bir geçmişi (kısa da olsa) olan bir oyuncuya yakışmıyor. Şunu da kabul etmek gerekli ki Cordelia samildği kadar imkânlı bir rol değil. Nankör yönleri var. Gene de Kullu'dan çok daha fazlasını bekledik. Ama davranışları ve fiziğiyle Kullu, Gönenç'e göre çok daha kral kızydı.

Beyhan Gönenç, Regan'da umulmadık şeyler yapıyor. Bir kere ses tonu haşin ve çirkin. Bir prenses gibi değil de edepsiz bir kadın rolü yapar gibi. Ne kadar kötü olursa olsun bir prensesin dış unsurlarını atamayız. Görgülü, eğitim görmüş, sarayda büyümüş bir kız, Gönenç gibi olmamalı. Karakter olarak Goneril'in Regan'a benzediği kadar Gönenç te Muazzez Kurdoğlu'na benziyor. Genç bir oyuncu için en tehlikeli şeylerden biri, usta bir oyuncunun büyümesine kapılıp, etkisine girmektir. Gönenç bundan sakınmalı.

Muazzez Kurdoğlu, Goneril'de babasına karşı takındığı tavır, Edmonda duyduğu aşk sahnelerinde başarılı. Sahne rahatlığı belli. Yalnız yer yer o da ses tonunu kontrol edemiyor.

Şahap Akalın, Gloster'in iç dünyasını duyarak oynadı. Hele kör olduktan sonraki yıkıntısı çok iyi. Halûk Kurdoğlu, Ekmele Hürrol, Asuman Korad oyun bütünü içinde görevlerini başarıyorlar.

SONUÇ :

Kral Lear, Devlet Tiyatrosu için başarıyla verilmiş bir sınavdır. Tiyatromuz için övünülecek bir temsil, Devlet Tiyatrosu için şerefle çevrilmiş bir sayfa.

oturma odası

Ülker AKÇAKOCA

nis'i görüştürmemek için çareler arar. Zor durumda kalan sevgülüler, kaçıp bir kasaba kilisesinde evlenmek isterler. Zira Denis'in karısı da bozanmaya yanaşmamaktadır. İşte bu sırada Helen Teyze, Rose'u evde tutmak için bir plân hazırlar. Zaten bunak olan Teresa teyzeyi, telkînleri ile hasta eder, Rose bu durumda gitmekten vazgeçer. Fakat iki sevgili hergün bekâr odalarında buluşmaktadırlar. Helen teyze gene boş durmamaktadır. Onları evin hizmetçisi Mary (Melek KOÇER) e takip ettirmektedir. Rose'un bütün bunlardan sonra artık tahammül edemeyeceğini dayısına anlattığı bir sırada, Denis'in karısı (Tomris OĞUZALP) gelir. Rose, bu isterik kadının tehditlerine, yalvarmalarına tokatına hem acıyarak hem kızarak tahammül eder. Onun kendisini öldürmesine engel olduğu sırada Denis gelir. Denis, karısının yanında Rose'a kaçmalarını söyler. Denis'in karısı ümitsizlik ve yıkıklık içinde evi terkeder. Arkasından da onu merak edip Denis çıkar.

Eserin en güzel yeri Rose ile dayısının karşılıklı konuşmalarını teşkil eden son kısımdır. Rose, kendisine yardım etmesini, ne yapması gerektiğini söylemesini dayısından ister. Dayısı, Rose'a dua etmesini söyler. Rose, dayısının da odadan çıkması ile yapayalnız kalır. Duaya, Tanrının iyiliğine, sevdiğinin günahına, kendisini bu kadar unutan Tanrısının adaletine karşı, «inanmıyorum!.. inanmıyorum..» der. O sıra Denis'in karısının kendisini öldürmek istediği ilaç şişesi eline geçer. Korku, acı ve heyecanla altüst olarak diz çöker, çocukluktaki dualarından birisine başlar ve ilacı bir çırpıda yutar.

Son perde, Dayı ile Denis'in konuşmalarını, Helenin, Rose'un öldüğü oturma odasını bozaltmaya çalıştığını ve buna karşılık Teresa teyzenin Rose'un yatağında yatacağını söylemesi ile biter.

Eser, konusu bakımından yenilik göstermeyen ve eski ile yeninin, ölüm korkusu ile sevginin, gençlikle yaşlılığın cehaletle sağduyunun çeşitli yönlerden çatıştığı, çözümlendiği bir tema üzerine kurulmuş.

Graham GREEN

Oda Tiyatrosu, «Öfke» den sonra 17 Şubat'ta perdelerini, ünlü yazar Graham Green'in «The Living Room - Oturma Odası» adlı eseri ile açtı.

Piyenin konusunu kısaca anlatalım.

Babasını yitirmiş bir genç kız olan Rose, (Gülgin KUTLU), annesinin ölümü ile babasının öğrencilerinden ve annesinin de, çok güvendiği için kızına vasi tayin edilmesini istediği kırkbeş yaşındaki Michael Denis'le (Nihat AYBARS) Londraya gelir.

Rose ve Denis birbirleri ile sevişmektedirler. Rose'un Londra'da iki yaşlı teyzesi ile lötürüm bir dayısının yaşadığı konakta tavan arasındaki bir oturma odasında yatması lazımdır. Bu evde eskidenberi yerleşmiş bir geleneğe göre içinden ölü çıkan her oda uğursuz sayılmakta ve kapısı kilitlenmektedir. Büyük Teyze Teresa Browne (Süreyya TAŞER) ile küçük teyze Helen Browne (Handan URAN) m bu geleneklerine, yirmi yıl önce bir taksi kazasında kötürüm olmuş kardeşleri Papaz James'te uymuş görünmektedir. İşte, genç canlı, sevmek ve sevilmekten başka bir şey düşünmeyen Rose böyle bir evde yaşayacaktır. Rose ile Denis'in bütün saklamalarına rağmen, Denis'in karısının telefonu üzerine Helen teyze, ikisinin seviştiklerini öğrenir. O günden beri Rose ile De-

Bu güçlü eseri seyrettikten sonra bitmezliğe, sonsuzluğa yönelmiş düşüncelerimizin perişan ve paramparça olduğunu onlara dayanarak, destek bulamadığımızı duyarak ayrılıyoruz tiyatrodan.

Rose'a, sevdiği için yakınlık duyuyor, günahı unutacak kadar saadeti aramak için çırpınmasındaki cesaretini kendimizle karşılaştırıyoruz, sonra iyi kalpliliğini, çocukluğunu ve samimiliğini seviyoruz. Sabırsızlığı, kendini bırakış, pervasızlığı için ona kızıyoruz, ölümü için acıyoruz...

İliklere kadar işlemiş ölüm korkusundan kurtulamayan iki ihtiyarcıya bütün kalbimizle acıyoruz. Bunu, en iyi şekli ile Teresa teyzenin ağzından yakalamış Graham Green, «Biz iyi insanlarız, evimiz de iyi, neden iyi yaşamıyoruz?»

Sofulukları, belli ihtiyaçları, yaşamak istekleri ve yalnızlıkları ile bu iki ihtiyar kıza bazı bazı sevimli bile buluyoruz.

Dayı, bir rahip olarak yirmi yıl hiçbir işe yaramadığını bilen bir din adamının tevekkülünü, sabrını, yaşamazlığını temsil ediyor. «Allah yargıcı değildir» derken Allaha inanıyordu. Fakat sonradan «Eğer Allah varsa, o da Rose'u seviyordu.» diyerek, o da inançlarının sarsıldığını ifade ediyor.

Bu eserde, bütün çelişmesi, sevgisi, korkusu, yalnızlığı ile insanı buluyoruz.

Eseri Nihat AYBARS sahneye koymuş. Ödevini de başarmış. Fakat hemen söyleyelim, eserin güçlülüğü rejinin karşısına büyük güçlükler çıkmasına engel oluyor.

Oyunda Rose rolü ile Gülgün KUTLU, yerleşmiş oyunu ile bize yeni bir başarısını sunuyor. Gülgün KUTLU'nun sesi, diksiyonu gayet tabii, akıcı ve oyundaki değişmeye uygun olarak renkliydi. Rolünü bütünü ile kavramıştı ve oyunu duygulu, ölçülü olup, seyirci ile oyuncu arasındaki görünmez birlik duygusunu vermeyi başardı.

Bilhassa son sahnesindeki Rose'un, o inanamazlıkla . inanma arasındaki iç savaşını canlandıran yapayalnızlıkla, pişmanlıkla dolu ağınma, dayanma arzusunu ifade eden isyanı ile çaresiz tevekkülünü çok iyi yaşattı.

Eserin en fazla dramatik olduğu bu noktada çok başarılıydı. Fakat tabii ve rahat oyunu içinde Gülgün'ün bazan lüzumsuz

yere teatral olduğunu da söyleyelim.

Süreyya TAŞER çok güzel bir ihtiyar kompozisyonu verdi. Sonuna kadar da o çelimsiz, korkak, fakat iyi ihtiyar kadın rolünü başarı ile götürdü. Bilhassa James'in ona Ermişlerin Hayatını okuduğu sahnedeki samimi ölüm korkusunu ifade ettiği sahnede çok başarılıydı. Fakat birinci perdede ses bakımından yer yer mübalağaya kaçtığı oldu.

Handan URAN bazı fazla genç olmasına rağmen sertliği, tuhaflıkları, sofuluğu ve kıskançlığı ile başarılı bir ihtiyar kızdı.

Muammer ESI eski başarısını devam ettirdi. Ancak, bazan, bilhassa ağız mimikleri fazla yapmacıklı oluyordu. Bir de, o ihtiyarın huzursuz tevekkülünden çok rahat ve adeta neşeli bir ihtiyar olarak canlandırdı bu rolü.

Oyunun en başarısız oyuncusu Nihat AYBARS'tı. Sesinin ifadesizliği ve replik yanlışlıkları bir yana, Denis'in ne sevgisini ne isyanını ne heyecanını oyunu ile veremedi. Alelaide bir tipti. Denis'in bir psikolog olarak aczini, inançsızlığındaki pervasızlığını canlandıramadı. Yer yer oyunun gidişine uyduğu . karısı ile Rose'un önündeki karşılaşmalarında . ve Denis'in kararsızlığını ifadelendirebildiği oldu. Fakat genel olarak oyunun en zayıf unsuru idi.

Tomris OÇUZALP, kısa rolünde isterik bir kadın son derece başarı ile yaşattı.

Oyunun dekorlarını Demrau yapmıştı. Muhafazakâr bir ailenin odasını iyice verebiliyordu. Başarılıydı.

Bir cümleye Oda Tiyatrosunda güçlü bir yazının oyununun başarı ile temsilini seydettik.

OKUR SORULARI

Okurlarımızın sinema-tiyatro konusunda soracakları soruları dergimizde cevaplandıracağımızı duyururuz.

Mektuplarınızı «Sinema-Tiyatro» Posta Kutusu 615 Ankara adresine yollayın. S.T.D.

gereksiz “iyi niyet”

Nihat ÖZER

Devlet Tiyatrosu, «Türk Tiyatro Klasik-lerin» demeye getirdiği bazı oyun denemelerini sahneye çıkarmaktadır. Bu iyi niyet davranışını, daha da ileri, bu sorumluluk duygusunu sayarız, alkışlarız. Ancak bu davranış, düşün- cemizi hemen şu sorulara çeviriyor: Edebiyatımızı, tiyatromuzu bugüne getirenlerin yapıtları arasında «sahne klasiği» sayabileceğimiz oyunlar var mıdır? Varsa hangileridir?

Türk sahnesine hizmet etmiş yazarlardan birkaç büyük isim, tiyatro edebiyatı alanında kalemını denemiş birkaç başka isim sayabiliriz. Fakat çabalarıyla övündüğümüz bu yazarların, yapıtlarıyla övünebilir miyiz? Sanmıyorum. Türk tiyatrosuna hizmetleri ile tiyatro tarihimize büyük yeri olan A. Vefik Paşa'nın o güçlü adaptelerinden bile «Türk sahne klasikleri» diye söz etmek yersiz ve yanlış olur. İşin en üzerinde durulacak yönü şu ki: bu araştırmalar, edebiyat ve sanat tarihimizi zorlayıp içinden büyük tiyatro yapıtları çıkarmak isteği gereksiz bir çabadır. Bizde şimdiye kadar iyi, güzel, büyük tiyatro oyunları yazılmamışsa varsın öyle olsun. Bunun haklı, haksız, tarihi, sosyal, siyasal türlü sebepleri olabilir. Tutup, bir romancımızın, bir şairimizin, bir düşünürümüzün, hiç te tiyatro için olmayan, yalnızca bir hevesten ileri gitmeyen çalışmalarını sahnelere getirmek ten ne fayda umabiliriz? Bugün doğuşunu kwançla izlediğimiz Türk sahnesinin değerine hiçbir şey katamıyacak kötü oyunlara, bizden birinin kaleminden çıktığı için, sahnelerini vermeğe Devlet Tiyatrosu zorunlu değildir.

Uzatmıyalım. Küçük Tiyatro'da «Kâbus» adlı bir aile faciası oynuyor. Yazarı: Halit Ziya Uşaklıgil Günümüz türkçesine uygulayan Munis Faik Ozansoy. Oynatılış sebebi: Türk sahne klasiği sandılması.

KÂBUSUN TEMASI:

Ruhsal, doğal ve toplumsal ilişkilerle çevresine bağlı bulunan insan ele alınıyor: İnsanın bir sarsıntı sonunda düştüğü aykırılık o bağların yarattığı dengiyi bozar çevre de sarsılır. Öyleyse, insan içinde bulunduğu düzenin sürmesini istiyorsa, bazı haklarından, özgürlüğünden, eğilimlerinden uzaklaşacak, kaçacaktır.

KONUSU:

Cemil Şekket, soylu, merki sahibi yeti-kin çocukları olan bir aile reisi. Karısı, gör- gülü, bilgili, sevimli bir hanım. Oğlu, mutlu geleceğini hazırlamak için okuyor. Kızı, terbi- yeli, edebli, neşeli, kaygusuz, evinde oturup herhalde kısmetini bekliyor. İken, beybaba aykırılığa düşürer Cemil Şekket Bey sevda- larını. Öyleki; ne kızının yiten neşesi umurun- da; ne tatile gelen oğlunu görüyor gözü. Ne de içli karısının acı susmuşluğunu anlıya- biliyor. Denge bozulmuştur artık.

Derken, Cemil Şekket Bey sevda landığı, o pek genç kadınla eelenir. Eski karısı Selma Hanım, onurlu bir kadındır. Sinirleri bozular. Evini bırakır, gider ağabeyisi ile Çocukları tüm öksüz kalırlar ortalıkta. Yeni anne, onun babası, erkek kardeşi yutaya yerleşirler. Şi- rarcikle Sadun'un tek dostları vardır. Hala- larının oğlu Ferit Baha. Fakat onun elinden ne gelebilir ki? İşler karışmış, düzen altüst olmuştur bir kere.

Sonunda Sadun hastalandığı için anne geçici olarak ete döner. Cemil Şekket Bey pişman olmuştur. Yeni karısını gerçek kimliği ile görmeye başlamıştır. Ne yazık ki, bir ta- kım değerler yitirilmiştir.

İŞLEM ÜZERİNE DÜŞÜNCE:

Bu gereç ile bir hikâye, bir roman yazı- labilir. Bir oyun da yazılabilir. Ancak tiyatrosu- nun olanaklarını, özelliğini, anlatım ayrılığını algılamış, salt bununla da kalmayıp çok kul- lanılan bir deyimle - onun çilesini çekmiş ol- mak gerektir. Uşaklıgil roman yazmanın bilin- cine vardığı gibi tiyatro bilincine de ulaşsa idi; oyun yazmanın ayrı bir yetki işi oldu- na inansaydı, bunu da başarabilirdi. Yazmak- taki ustalığına aldanmış o. Diğer bazı şair, hikâyeciler ve romancılarımız gibi.

Hayatın gerçeğini, romanın, şiirin, sine- manın gerçeğini ve tiyatrosunun gerçeğini bir- birinden ayırmak gerektiği söylenmiş doğru- lardandır. Seyircinin, okuyucunun kistası ha- yat gerçeğidir. Çünkü bu gerçeği tanır. Onun duyguları, düşünceleri yaşayan gerçekle etki- lenir. Öyleyse, sayıyarak, okurken, dinler- ken o yaşayan, camı olan varlığını isbat eden- le ilgilenecektir. Bu ise, sahnede başka ka-

lıplarla, perdede ayrı üslupta, kitaplarda de-
ğişik araç ve yollarla ifade edülebilir. Yaratıcı-
ları bizi ne kadar ustaca aldatabilirlerse o
kadar, çok, tapındığımız gerçeği duyurabilir, ve
rehilirlir.

Kâbus, bilinen oyun düzeni ile, birinci
perdede kişileri sunmak, olayı bildirmekte
başlıyor diyelim. Anlatılan hikâye içinde bir
haba, bir ana, oğul, kız, kayınbirader, genç
sevgili, babanın yeğeni, sevgülünün erkek kar-
deşi, babası, birer ikişer seyirciye tanıtılıyor-
lar. Seyirci o anda okuyucu durumunda bul-
lunmadığı için görme ve işleme duyularını
sahneye göre ayarlamış oyunu izlemekte. Sı-
rayla kişileri anlamaya, onlara can, yaşama
imkânı vermeye uğraşılıyor. Önce hikâyedeki
çatışmanın en önemli öğesi olan Cemil Şev-
ket'i alıyoruz ele. Onu canlı kılabacak, sahnede,
yaşayan kişiler gibi gösterecek özü arıyacağız.
Cemil Şevket'in iç dünyası nasıldır? Onu çev-
resine bağlayan ve çevresinden ayıran çevre-
sel ve toplumsal yapısı nedir? İşte soruların
cevabı bize, tiyatronun usulleri, sahne kişisi-
nin özellikleri ile yazılmı, verilmeliydi.
Oysaki, oyunun en önemli, en belirli kişisi
olması gereken Cemil Şevket'in bu yönünü de
hikâyeden kendimiz çıkarmak zorunda kalı-
yoruz.

Diğer kişilere gelince: Bir oyunu kaleme
almadan, onun hikâyesini düşünürken bazı tip-
ler canlanabilir kafamızda. Fakat hikâyede ge-
rekli bu tiplerin sahnede görünmesi gereksiz,
anlamsız, faydasız düşer. İşte oyun yazmanın
tam bilincine varmamış, hikâyenin büyüsun-
den kurtulamamış yazar o tipleri sebepsiz, bu-
lank, öylece ortada dolaştırır durur. Mühen-
dis mi, biyolog mu, neyse bir Ferit Baha
vardır. Ne yapacak, niçin yapacak, kimdir,
gereği nedir dersiniz. Dur bakalım, biraz
sonra öğrenirim dersiniz. Adamın «sebeb-i
vücudunu» bir türlü anlıyamadan oyun biter.
Çünkü, roman kişisi olarak kalmış oyun kişisi
olamamıştır. Çocuklar bir dayı beklerler. Se-

GÖNÜL AVCISI

Üçüncü Tiyatro, mevsim başından bu
yana iki sudan oyunla zamanını ve çabasını
boşa harcamıştı. Neyse ki, yeni oyun duru-
mu kurarmış oldu. Yoksa Ankara'nın tiyat-
ro sevenleri Üçüncü Tiyatro için bir ad ha-
zırlıyorlardı. «Üvey Evlât» diyeceklerdi
ona.

Gönül Avcısı sevimli oldukça ilginç,
sağlam bir sahne yaptı. Diego FABRİ için

yirci olarak bu bekleyiş, bir an ilgimizi çeker.
Sahneye uygun bir bekleyiştir. Dayı gelmeden
bizler, kendisine bir sahne yaşantısı başısla-
rız. Hikmet Kemal Bey görünür kapıda. Ka-
bul ederiz. Ne yazık ki, görünüşü ile hikâyeye
içinde kendini yitirmesi bir olur. Sonun ka-
dar da bulamaz kendini.

Şirare ile Sadun tipleri hikâyeye ortamın-
da yaşayan iki öksüz oyun kişisi olarak ka-
lırlar. Vecdi, Ruhsar, Di'âver, başka bir oyun-
dan aktarılmış, bağımsız üç tiptir.

Olayların düzenlenişi, gelişimi, entrika-
ların kuruluşu da tiyatro anlayışından uzak-
tır. «Dayının gelişti» «armut meselesi» «Dilâver
Şirare çatışmaları» gibi, oyun seyrettiğimizi
hatırlatan bir iki gösteri dışında gözümüzü
yumup, konuşulanları dinleyerek yazarm
demek istediklerini daha kolay ve iyi anlayabili-
dik.

SAHNE YÖNETİMİ

Bazı adlar, insana ister istemez, peşin
yarğular getiriyor. Kâbusta hiç olmazsa Alpa-
go'yu alkışlayacağımızı sanıyorduk. Geçen yıl-
larda oynatılan «Fintenn» adlı Shakespeare der-
lemesinde Canova'yı alkışladığımız gibi. Fa-
kat anladık ki, Kâbus için birşey yapılamaz-
dı. Alpagu'nun can sıkıntısı yönetiminde açık-
ça görülüyordu.

OYNANIŞ :

Oyunculara diyecek sözümüz yok. Veri-
len emri yerine getirmeye çalışıyorlardı. İyi,
ya da kötü; ödev ödevdir.

DEKOR, KOSTÜM, IŞIK :

Işık ve kostümler güzel de olsa, çirkin de
olsaydı bu oyuna bir değer katacak değildi-
ler. Fakat dekorlar burada önemli. Turgut
Zaim Kâbus'u okuyunca hemen düşünmeliydi
ki, seyirci bol bol dekor seyredecek. Zen-
ginliği anlatmak noktasından yürümeyip, ifa-
deyi anlamlı ve artistik kılmağa çalışsaydı, hiç
değilse, şu oyunda bu kadar bir kazancımız
olurdu.

günümüz İtalyan Tiyatrosunun en önemli
iki yazarından biri deniyor. Gönül Avcısı
1951 de yazmış.

ÇEVİRİ :

Levendoglu başarılı olmuş kanısın-
dım. Oyunu, yazıldığı dilde ya da çevrildiği
dillerden herhangi birinde incelemedim.
Buna yeterli de değilim zaten. Ancak sahne-
den dinlediğimiz Türkçeyi bir anda benim-

seyircilerdik. Oyunun sonuna kadar hiç yadırgamadık. Hele yalnız Türk diline öz deyimlerin ölçülü kullanılışı öznel olarak dikkatini çekti. Levendoğlu, bu deyimleri yerleştirenken, çeviri yaptığını gözden kaçırmamış ayrıca.

OYUNUN TEMASI :

— Benim anlayışıma göre - insanı yeniden yaratan toplumsal ve ruhsal gelenekler, kurallar, yasalardır. Bu zorunlulukların yarattığı insan onlardan şıkulabilir, bunalabilir; o hâşkaları gereksiz ve saçma bulabilir. Bu yüzden kendi imgeleminde, kendi yargı ve davranışları ile bazan geleneklerin, yasaların yükselttiği duvarları aşar, yıkar. Fakat insanlardan biri bu karşı gelişini açığa vursa, ortaya çıkarsa neler olacaktır? İşte incelenmeye değer bir sorun.

KONUSU :

Gönül Avcısı Emilio-Elio-Filippo üç bırakılmaz sevgi ve bir kaçınılmaz yalanın tutsağıdır. Emilio olarak karısını sever. Filippo olarak kâtibesini, Elio olarak ta metresini Üçü de onun ayrı yönlerine seslenmektedirler. Hiçbirini bırakamaz. Çünkü, Norma alışkanlıklarının, yuva kurma yönteminin, düzen dileklerinin yarattığı sevgiyi duyurmaktadır. Yüreğinin delikanlı çarpıntılarında, günlük sıkıntı, çarışma ve bunalımlarından kaçtığı zamanlarda özlediği sevgiyi Alina'da bulur. Vilma'sız da yapamaz. Salt erkek olarak sevmek ve bundan başka bir zorunluluk tanımamak isteğine o cevap verir. Diğer taraftan gönül avcısı, Norma için sevgili kocası, Alina için sevgili patronu, Vi'na için ise sevgili erkeğidir. Emilio-Elio-Filippo, küçük, sevimli, özden ve haklı yalanlarla durumunu pekiştirmektedir. Böylece kendi düşünce ve davranışlarında geleneklerin, yasaların çizgilerini aşmış, bozmuştur ve yaşayıp gitmektedir. Fakat bu durum hem yorucu, hem de can sıkıcı ve saçma. Başkalarının kurduğu düzenin kurallarına uyruk olmadan bu sevgi söndürülemez mi? Gönül Avcısı kadınlarıyla anlaşıp yeni bir yaşayış kuracağına güveniyor ve denemeye girişiyor.

DİEGO FABRİ'nin ÇALIŞMASI :

Fabri önce bize iki yedek adı daha olan Emilio'yu tanıstırıyor. Hemen biraz sonra Emilio'nun sevimli, duygulu ve yalancı olduğunu anlıyoruz. Norma'nın yapısını, ya-



Umran UZMAN - Gökçen HIDİR
"Gönül Avcısı"nda

şantısını aynı usta konuşma sahne eylemleri ile gizliyor. Emilio'dan Filippo'ya, Filippo'dan Elio'ya geçiyor. Buna paralel olarak Alina ve Vi'na'yı da ayrıntılı, kesin, canlı renkleriyle öğreniyor, tanıyoruz. Bu tanımlar, bildirmeler becerikli, ölçülü, yalın bir işleme veriliyor. Ne konuşmalarda, ne eylemlerde yapacak ve zorlama göremiyor, sezemiyoruz. Sahne eylemleri ve konuşmaları ile yazar, demek istedikleri ve giriştiği deneyi birbirinden ayırarak bu işi kolayca başarıyor. Yazar, demek istediğini, yapmak istediğini monologlarla sunuyor. Monologları oyun içine yerleştirisi de ilgi çekici ve başarılıdır. Entrika ve sürprizler yalın, gürlü üsüz, doğal olduğu kadar etkili ve duygulandırıcı.

Sonuç olarak Fabri, konu ne olursa olsun, tiyatro dilinin araçları hangi yoldan, hangi biçimde kullandırsa kullandırsa usta bir oyun yazarının başarılı bir oyun çıkaracağına sağlam bir örnek vermiş.

SAHNE YÖNETİMİ :

Ziya Demirel, bu oyunda, yönetmenin olanaklarını en anlaşılı ve verimli biçimde kullanıyor. Yönetmen olarak bir oyunun ikinci yaratıcısı bulunduğunu, bundan önceki ile

çalışmasından daha çok algılamış. Tipleri yorumlayışı ve oyuncularla bu tipleri sürekli kontrol altında tutuşu doğru ve yeterli. Emilio-Elio-Filippo üçlü kişiliğini birbirinden ayırıp, aynı zamanda bir iki ortak özelliğin belirtilmesi ile tek kişiliğe indirgemesi -bizim anlayışımız doğruysa-beğendiğimiz bir tutum oldu. Monologların oyun kadar sürükleyici, sarıc ve ilginç oluşu, hence, Demirel'in başarısıdır. Gönül Avcısının aramızda dolması, bize iyice yaklaşıp sokulması bizi kendi sorunlarına ister istemez karıştırmış oluyor. Artık onunla düşünüyor, çareler arıyor, bekliyor, inanıyoruz. Onunla dert ortağı, sır ortağı, suç ortağıyız. Kadınların da seyircilerin arasında geçmesi bu etkili durumu arttırıyor. Yazarın entrika ve sürprizleri verişindeki yalınlık yönetmenin ters anlayışı ile değişebilirdi. Demirel, bu bölümlerde de, koyduğu yerinde sahne düzenleri ile, istenece ulaşılmış. Üç kadının kendi erkeklerini bekleyişleri sahnesinde Gönül Avcısının görünmesinden sonraki sürprizin tüm etkisi, yazarın isteğine uygun olarak yaratılmakta. Gönül Avcısına yüz çeviren kadınların birlikte dönüşleri tek tek ve birlikte konuşmaları anlamlı ve estetik düzenler içinde gösterilmektedir. Diyeceğim Ziya Demirel oyuna hakkını vermiştir.

OYNIYANLAR :

Umran Uzman, Gönül Avcısı Emilio-Elio-Filippo'yu oynuyordu. Uzman'ın fizik yapısı, yaşattığı tipe uygun düşüyor. Ya da benimsemiş, doğal ve rahat oyunuyla bizde bu izlenimi bıraktı. Üç değişik kişiliğini küçük fakat ustaca ayrıntılarla kolay canlandırabiliyordu. Özellikle o sevimli, özden ve haklı yalancılığı hep aynı kişi olarak vermesini de bildi. Monologlarda bazan benzer girişlerden kurtulamamakla birlikte o bölümleri de başarıyla yürütüyordu.

Oyunun en titizlikle üzerinde durulması gereken tipi Vilma'da Mediha Gökçer'i seyrettik. Ufak bir yanlışla çirkinleşecek, anlamını yitirecek ifadelere düşebilirdi. Fakat Mediha Gökçer kusursuz diyebileceğimiz oyunu ve güçlü anlayışı ile keniden öz bir Vilma yaşattı. Seyirci, o erkekleri çok denemiş, oldukça karışık ve hızlı yaşamış, arada günahlarını düşünüp temiz ve katıksız genç-kızlığını özleyen Vilma'yı tatlı aksanı ile uzun zaman hatırlıyacak sanırım.

Macide Tanır Norma idi. Norma, çabuk inanan, kocasını seven, ona bağlı ve onun bir çok işlerine akıl erdiremeyen oldukça uysal bir eş. Macide Tanır yüzünün belintilerine, duruşlarına, eylemlerine Normanın kişiliğini yakıstırmıyordu. Kıskaçlığını, kızgınlığını, küskünlüğünü Emilio'ya yöneltirken, Emilio'nun kendisinin haksız çıkıp buna inandırılmaları sonunda gönlünü almak için ona sokulurken, ataturkalığa kaçmadan, Normanın kimliğine göre oynuyordu.

Alina, duygulu, zeki, bahar dolu, güzel bir genç kız. Gönül Avcısına özden bağlı olan belki en çok odur. Sevgisiz duygusal, çiçekli, derin. Filippo'nun «his'lerine hitabeden.»

Gökçen Hıdır için de uygun bir Alina idi demek isterdim. Fakat değildi. Daha çok, Filippo'yu sevdiği için değil de patron olduğu için kafeslemeğe çalışan bir kâtibeye benziyordu. Hiç duygulu bir genç kız olmadığı gibi akıllı da görünmüyordu. Patronuyla evlenmeyi kuran safsa ve güzelce bir kızcağız. O sebepsiz ve gereksiz güllüş'eri; gülerken ve bazan konuşurken başını geriye atıp boynunu kırması da ayrıca gösterişini bozuyor ve pek anlamsız kaçıyor. Sözün kısıtı, Gökçen Hıdır, Filippo'nun Alina'sı değildi.

IŞIK, DEKOR, KOSTÜM :

Işık, kolay sözüyle iyiydi. Bu oyun, zaten ışık ile karmaşık bir çalışma gerektirmiyor. Kostümler kişilerin durumlarına, türlü zamanlarına ve yerlere göre uygun olarak, gerektiği gibi seçilmiş.

Dekorlara gelince, oyunun değerine çok şey katıyor onlar. Yapıcı buluşlarla ve ince bir zevkle hazırlanmış. Gönül Avcısının üç ayrı dünyasını gösteren tablolar var. Tabloların çerçevesi sahnentinkinden küçük tutulmuş. Tablodan tabloya, mavi bir perdeden geçiyoruz. Üç sevginin yarattığı bir insanla karşı karşıya olduğumuzu hiç unutmuyoruz... Bürosunda Alina'yı seven, ona tatlı, küçük yalanlar uyduran Filippo'yu seyredirken bir yandan evindeki odayı, öte yandan metresinin odasını da görmekteyiz ve ancak bu üç ortamda onun varlığının tümleneceğine inanıyoruz.

Tarik Levendoğlu'nu, ilhamı nereden almış olursa olsun, tebrik ederiz.

sinema tiyatro çevresi

Jean Huberty idaresindeki Resmi Fransız Komedi Tiyatrosu, Comédie Française'in dört oyuncusu ile birlikte Türkiye'ye geldi. 3 Ocakla 5 Şubat tarihleri arasında İstanbul'da, 11 Ocak ile 14 Ocak tarihleri arasında da Ankara'da temsiller verdi. Aralarında, Fransanın en gözde oyuncularından Renée FAURE, Jean MARCHAT, Jean WEBER ve Hélien BELLANGER'in de bulunduğu turupun repertuarında, Marivaux'nun «Le Jeu de L'Amour et de Hasard», Alfred de MUSSET nin «Il faut qu'un porte soit ouverte on fermée», Pirandello'nun «Vêtir ceux qui sont nus», Jean ANOUILH'in «Antigone», Claude-André PUGET'nin Noel COWARD'dan adaptesi «Les amants terribles» ve Jules ROMAINS'nin «Monsieur Le Trouhadec saisi par le débâche» adlı oyunları vardı. Başarılı temsiller veren turup, İstanbul ve Ankara'da bol bol alkışlandı.

★ Bu yıl verilecek Oscar armağanına en layık filmler arasında, genç Fransız filmcisi Jacques TATI'nin «Mon Onclem vardır»

★ Sinema-Tiyatro Derneği 13.14.15 Mart günleri bir Konya turnesi tertiplemiştir. Turnede Edna St. Vincent MILLAY'ın «Aria da Capo» Eugène İONESCO'nun «Yeni Kiracı», Eugène O'NEİLL'in «Kahvaltıdan Önce» isimli eserlerini oynayacaklar.

Turnede oyunlardan başka şu gösteriler var. Üç öğretici ve iki konulu film, «Türk Tiyatrosu Tarihi» adlı bir konferans, tiyatro okuma matinesi, Devlet Tiyatrosu'na ait afiş ve fotoğraf sergisi, sinema ve tiyatroya dair yayınlar sergisi.

★ Sinema-Tiyatro Derneği bu yıl «Gülme Komşuna» adlı orta oyununu sahneye koymağa karar verdi. Prof. Nurettin SEVIN ce Üstad Hayali Küçük ALİ bu konuda Derneğe yardım edecekler.

★ Üçüncü Tiyatroda mevsimin dördüncü oyunu olarak, geçen yıl aynı sahnede Kıralk Bina adlı güldürüsünü seyrettığımız İtalyan yazarı Eduardo de Filippo'nun «Filomena Marturano» adlı piyesi hazırlanıyor. Oyunu sahneye Melek Ökte koyuyor.

Küçük Tiyatroda mevsimin dördüncü oyunu olarak C. Fehmi Başkuş'un «Tablodaki Adam» adlı piyesi hazırlanıyor. Oyunu Suat Taşer sahneye koyuyor.

Çocuk Tiyatrosunda da mevsimin ikinci oyunu olarak Haldun Maral'ın «Leylek Sultan» adlı çocuk piyesi hazırlanıyor. Oyunu Haldun Maral sahneye koyuyor.

BİZE GELEN YAYINLAR

★ Ansiklopedik Sinema Sözlüğü Nijat ÖZÖN. Arkın Kitabevi yayını. 466 sayfa, resimli, ciltli 20 lira.

Ansiklopedik Sinema Sözlüğü, ülkemizde yayınlanan birkaç sinema

eseri arasında, Sinemacının ve sinema severin pek çok sorusunu cevaplandırabilecek bir eserdir.

Sinema ile ilgili herkese sağlık veririz.

Umumi Heyetçe Sermayesinin 4.000.000
liradan 30.000.000 liraya iblâğına
karar verilen

RAYBANK

İLK KEŞİDEDE

Ankara Yenişehir'deki İKRAMIYE APARTI-
MANI'nın konforlu 4 oda, 1 hol, mutfak ve
banyodan müteşekkil 5 No.lu Dairesi
(veya 40.000,— TL.)

Çeşitli para ikramiyeleri dağıtacaktır

İlk keşideye iştirak için
SON PARA YATIRMA GÜNÜ
28. Mart. 1959

Vadesiz Hesaplarda her 150 liraya,
Vadeli Hesaplarda her 75 liraya,
Bir kur'a numarası...

Fazla izahat gişelerimizden alınabilir

Hesap açtırmakta, hesabınız bakiyesini
arttırmakta acele ediniz

AZ ŞUBE - YÜKSEK İSABET

RAYBANK

Ankara - İstanbul - İzmir - Adana

İSRAF YIKAD
TASARRUF YAPAR.



VAKIFLAR BANKASI

VERİR.

sinema- tiyatrosu'

ya

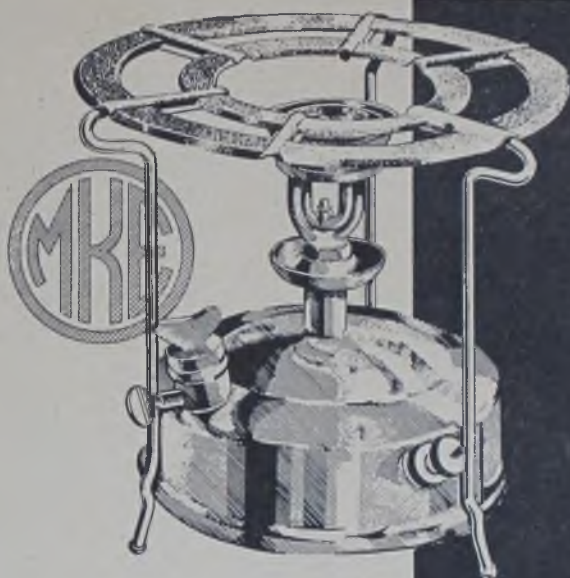
abone olunuz

p. k.

615

ankara

MAKİNA VE KİMYA ENDÜSTRİSİ KURUMU



Fennî esaslarla hazırladığı gaz ocaklarını bol yedekleri ile piyasaya arz etmiştir. İstanbul ve Ankara mağazalarımızdan arayınız.

Kavaklıdere Şarapları



KURULUŞU: 1929

Altın Köpük

İlk tabii Türk Şampanyası
Müessesemiz tarafından İstiharla
piyasaya arz edilmektedir.

ŞAMPANYA



DESER ŞARAPLARI



Tatlı Sert Kırmızı - Porto tipi
Aperitif ve deser şarabıdır

Tatlı Sert Beyaz - Şerit tipi

Aperitif ve deser şarabı olup yalnız başına veya soda ile içildiği gibi cin veya votka ile biraz limonsuyu karıştırılırsa Ankara, İstanbul sosyetesinde ve Kordiplomatik nezdinde meşhur olan KAVAKLIDERE KORTEYLİ yapılır.



KALİTE ŞARAPLARI



Vakot Damlası Kırmızı

Av etleri, ızgara, kızartma etler, peynir, elma, fındık gibi kuru yiyecekler vesaire ile

Çankaya Yıldızı Beyaz, Sek

Tavuk, balık, midye, istiridyeye, istakoz, yumurta, peynir vesaire ile (Soğutulurarak)



SOFRA ŞARAPLARI



Dikmen Kızı Kırmızı

Av etleri, ızgara, kızartma etler, peynir, elma, fındık gibi kuru yiyecekler vesaire ile

Ankara Kırmızı Beyaz, Sek

Tavuk, balık, midye, istiridyeye, istakoz, yumurta, peynir vesaire ile (Soğutulurarak)



Ankara Kırmızı Beyaz, Dömsük

Pasta, şekerleme, tatlı ve meyveler ile (Soğutulurarak)



SERİNLETİCİ ŞARAP

Lal Pembe

Soğutulduğu takdirde yalnız olarak veya yemeklerde meyva ile



Fiatı : 150 Kuruştur.