

Sinema

Yıl: bir - sayı: altı



0-11-10
-t-iy-a-r-0

sinema-tiyatro

aylık

dergi

yl: bir

sayı altı

1 Eylül 1959

sahibi:

Şahin TEKGÜNDÜZ

yazı işleri

müdürü:

Ülker AKÇAKOCA

yazı işleri tel:

24655

haberleşme

adresi:

p. k. 615

Ankara

idare yeri:

Kavaklıdere

Bestekâr sokak

Akat apartmanı

alt kat

abone:

6 aylık 9

1 yıllık 18 lira

yazılar

geri verilmez

klişeler:

Doğan

klişe atölyesi

Rüzgârlı

matbaa'da

basılmıştır.

Bu derginin yönetmenleri
Geçen ay içinde
dergi üzerine
Konuşmalar yaptılar.
Yönetmenlerle okurların
türlü durumları
gözönünde tutulup
kararlar alındı.

Bu kararlardan biri,
derginin
bundan böyle
aytaşlarında çıkması.
Elinizdeki altıncı sayı
Bir Eylül sayısındır.
Bir Ekim sayısı da
"Türk Tiyatrosu
Özel Sayısı"
olarak hazırlanmaktadır.

Bu arada
dergimizin çıkması
onbeş gün
geriye alınmış oldu,
okurlarımızdan
özür dileriz.

Sinema-Tiyatro
Derneği
Armağanları
Geçen ay dağıtıldı.
Bu konuda bir yazıyı
İç sayfalarda bulacaksınız.

Sinema-Tiyatro
dergisinin
Bir perdelik oyun
ve Sinematografik hikâye
yarışmasının süresi bitti.
Kurniâz
Yapıtları incelemektedir.

geleneksiz tiyatro hakkında.

Özdemir HAZAR

SİNEMA-TİYATROnun ilk sayılarından birinde çıkan bir yazıma karşılık veren Özdemir Nutku (YERLİ GELENEK NASIL KURULUR?) başlıklı bir yazısı ile beni haksız çıkarmaya çalışıyor. Bunun içinde, Fransız, Alman Tiyatroları ile İngiliz Amerikan Tiyatrcılarının geleneksel gelişimini açıklıyor. Bunları açıklarken de Uzun yılların geçmesi icap ettiğini, Kaynaktan çıkan suların bulandıktan sonra durulacağını anlatıyor.

Biz bu yazımızda Tiyatro denen nesnenin gelişimi üzerinde duracak, bu gelişime Türklerin ne şekilde ve nasıl tesir ettiklerini anlatmaya çalışacağız. Tiyatro tarihleri, Tiyatro fikrinin Çin de İSAdan 2202 yılından 250 yıl önce Türk aslından gelen Üç sülâle devrinde meydana çıktığını yazarlar. Bu da Çinde hükümler olan HİALAR, YİNER, ÇEULAR devrine isabet eder. Tarih şeridini okumaya devam edelim. Ve gene İSadan 5000 yıl evvel Nil deltasında hüküm süren ALLAHLAR-KRALLAR devrine gelelim. Burada da Türk aslından gelen hükümdarların meydana getirdikleri bir Tiyatro vardı Firavunlar devrindeki Din tiyatrolarından evvel Mısırdaki günküne yakın çok kişili oyunlar yapıldı. Bu oyunlar daha ziyade kahramanlık destanlarından ibaretti. 1882 yılında İlk hiyerolifler okunmaya başladıktan sonra bu gerçekler ortaya çıktı. Yunan Tiyatrosunun dahi kökünü Çinden ve Mısırdan kopup gelen bu sanat ekolü kurdu. Ben o yazımda Anadolu Tiyatrosu demedik ki Nutku, 40 yıllık bir Cumhuriyet devrini önüne sürerek bu kadar az bir devirde bir tiyatro ekolünün kurulamayacağını anlatmaya çalışıyor. Ben bir TÜRK TİYATRO GELENEĞİNİN yoksul lugundan vakınıyorum. Gelmiş geçmiş bütün bu konudaki sanatçılarımızın şunun bunun tesiri altında kalmışlar hiç biri geriye Tiyatronun başlangıcına uzanamamışlar. Benim yakınım bu. Yakın zamanlara biraz sonra dönmek üzere, Cumhuriyet devrini ele alalım. 1924 yılında Şehzadebaşında, Direkler arasında, Ferah Tiyatrosunda bir TÜRK TİYATROSU vardı. Bu arı bir tiyatro idi. Karışıkıydı. Devam etseydi geleneksel Tiyatromuzun temelini kurabilirdi.

Prof. Redfordun dediği gibi: Sanat ulusu ve o ulusun hayatını yeterli derecede sadakatla anlatıyorsa, bu toplumsal ve ulusal sanat tüm insanlık adına konuşur. Bizim dudak bükerek tarih yapraklarından çıkarmak istediğimiz o devir bizi yeterli derecede sahnede gösterebiliyordu. Bunun içinde İstanbul'da ki yabancılar dilimizi bilmedikleri halde Direkler arası tiyatroların-

da Nasid² Kel Hasanı seyrederek, ARABIN İNTİKAMINI³ görerek geleceğimiz için ümitleniyorlardı. Sonra n'oldu. Darülbedayi. bizimdi bizim için gösterilerde bulunuyordu. Bir genç bu darülbedayinin içine bazı arkadaşlarının zoru ile girdi. Almanyada tahsil etmişti Rainhard tiyatrolarını ezberlemişti. Haberimiz olmadan bu ekol geldi yabancı yabancı önce sahnenin bir köşesine ilişti sonra da tamamen yerleşti kaldı. Arkasından her dışarıya batıya çıkan bir şey buldu geldi. Derken bizim sahne bizim ulusu lütfen ele almaya başladı. 40 yılı az gören Nutku acaba bu gelişmeyi mi söylüyor?

Gelelim Alpaslanın Malazgirt savaşına, Ben Osmanlılar ya da Anadolu Türklerindeki ilk Tiyatro gelişimini Alpaslanın meşhur malazgirt savaşıdan sonra olduğuna inanıyorum. İnaniyor değil bazı yazma eserler bunun böyle olduğunu söylüyor. (Konya Kütüphanesi ALPASLAN FUTUHATI, El Yazması 114 sayılı eser) Alp Aslan meşhur Malazgirt meydan savaşını kazandıktan sonra, Zonguldak Rum tekfurunu da esirler arasında görür. Tekfür, maiyetinin de kendisi gibi bağışlanarak rahat ettirilmesini ister. Alp Aslan bu ricayı kabul eder, Tekfurun 4 karısı 10 odalığı 60 hizmetçisi ve 25 Oyuncusu evet 25 oyuncusu da Alp Aslan tarafından ayrı çadırlara yerleştirilir. O zamana kadar sarayda Cüce, hokkabaz ve komiklerle eğlenen Selçukî hükümdarı bu 25 oyuncunun (KIZ KACIRMA) isimli musiki oyununu görünce, yetersizliğini anlar ve 25 oyuncunun kendi sarayına bırakılmasını tekfurdan rica eder. Nutku'nun 1740 tarihi olarak söylediği Türk Tiyatrosunun geçirdiği deneme başlangıcı çok daha eski, ta Malazgirt savaşına kadar iner. Bundan sonra Selçukî hükümdarlarının saraylarında belirli bir oyuncu bulundurulması fermanla kabul edilir. Selçukiler zamanında Türk sanatçılarına da içine alan Rumlar yavaş yavaş oyunlarını değiştirirler, kahramanlık oyunları, gülünç oyunlar saray içinde sık sık tekrarlanır. Aynı yazma kitapta Leylâ ile Mecnun, Kerem ile Aslı isimli oyunların çok rağbet gördüğünü, bunların cülûs ve doğum günlerinde Selçukî hükümdarları tarafından saray bahçesinde şehrin seçkin ailelerine gösterildiği bildiriliyor. Bundan sonra Karaman beylerinin hükümlerinde olduğu devirde, Aydınoğullarında aynı şekilde Saray oyuncularına rastlıyoruz. Daha sonraları Osmanogulları İznik de beyliği kurunca ilk iş olarak fütuhattan yorgun dönenleri eğlendirmek için bu oyunculara yer verdiklerini de tarihler kaydeder.

(sonu otuzda)

selâhattin batu

Lütfi AY

Şair Evlenmesi'nin 100. yıldönümünü kutladığımız günlerde bir Türk oyunu, hem de antik bir konuyu işleyen manzum bir Türk tragedyası, milletlerarası bir tiyatro yarışmasında armağan kazanmak, Viyana Devlet Tiyatrosu (Burgtheater) gibi önemli bir Batı tiyatrosunun repertuarına alınmak ve Bregenz tiyatro bayramının açılışında törenle sahneye konulmak şerefine erdi. Bu Türk oyunu, bilindiği gibi, Selâhattin Batu'nun **Güzel Helena**'sıdır.

Selâhattin Batu, bilim adamı hüviyetini -kelimenin en geniş kavramı içinde- şair hüviyetiyle en iyi bağdaştırabilmiş mutlu insanlardandır. 1905 de Gelibolu'da doğmuş, ilk ve orta tahsilini İstanbul'da tamamladıktan sonra Almanya'ya gitmiş, Berlin ve Hannover üniversitelerine devam ederek yurda veteriner olarak dönmüş, Ankara Ziraat Enstitüsünde sırasıyla doçentlik, profesörlük etmiş, mesleğinde yüzlerce talebe yetiştirmiş, orijinal tetkik ve araştırma mahsulü birçok mesleki eserler de yayımlamıştır. 1942 de milletvekili seçilmiş, sonra gene kürsüsüne dönmüştür. Şimdi Ankara Veteriner Fakültesinin dekanı ve kıdemli profesörlerinden biri olarak bilim çalışmalarını devam ettirmektedir.

Ama büyük bir okuyucu ve seyirci topluluğu onu bu tarafla değil, şair ve yazar tarafla tanır ve sever. Selâhattin Batu edebiyata şiirle girmiş, daha sonra tiyatro oyunları, son zamanlarda da edebî denemeleriyle kendini tanıtmıştır. Hemen ilâve etmeliyim ki şiiri hiçbir zaman bırakmamış, tiyatro yazarı ve denemeci olarak da şair kalmış, ele aldığı konuları ve fikirleri tiyatrodan olsun, denemede olsun her zaman bir şair görüşü, duyusu ve inceliğiyle işlemiştir. Denemelerinden çoğu zaman yükselen mensur şiir havası bundandır.

Selâhattin Batu'nun sahnemize çıkan ilk oyunu **Güzel Helena** olmuştur (1954). Ama daha önce, henüz oynanmamış bir **Iphigenia Tauris**'de yazmıştı (1942). Bu da gösteriyor ki eski Yunan dünyasının, Yunan sanatının ve düşüncesinin tesiri altında kalmış, bu tesirle antik konular üzerin-



SELÂHATTİN BATU

de çalışmaktan zevk duymuş, bu konuları kendi duyarlığına, kendi dünya görüşüne göre işlemiştir. Selâhattin Batu bizde, bu tesir altında, milletlerarası değerde eser veren ilk şairimiz oldu.

Iphigenia ile **Güzel Helena** arasında Selâhattin Batu bir de **Kerem ile Aslı** yazmıştı. Diyor ki: "Bu eser dikkatle incelenirse, aynı mimarlığın, bir Yunan tragedyasındaki çerçevenin, onda da uygulandığı meydana çıkar".

Güzel Helena'dan sonra Devlet Tiyatrosu onun **Oğuzata**'sını sahneye koydu (1955). Gene manzum olan bu oyunda da şekil olarak aynı yapıyı, mimarlığı, öz olarak da aynı "humaniste" görüşü ve duyusu bulmak mümkündür.

Selâhattin Batu, arada, başka oyunlar yazmadı mı? yazdı, ama günlük konuları, duyguları, düşünceleri ele almaya kalktığı zaman üstün, kalıcı bir şeyler yaratamadığını anladı ve bu denemeleri sahneye çıkarmamak usulüğünü gösterdi.

Öyle sanıyorum ki **Güzel Helena**'nın Batı'da uyandırdığı, daha da uyandıracığı ilgi Selâhattin Batu'yu tekrar başarı gösterdiği alana çevirecek, antik konular üzerinde, şairce, çalışmaya yöneltecektir. O zaman tiyatromuza yeni yeni güzel oyunlar kazandırabileceğinden şüphelenmiyorum.

iyi niyetli kişiler, kusurları ve

ikinci erdek şenliği

Mahmut T. ÖNGÖREN

UĞURLU BİR SAYI

Yıl 1957. Teknik Üniversiteli bir kaç öğrenci yanlarına İstanbul'un diğer okullarından beş kişi daha alarak bir amatör tiyatro topluluğu meydana getirmek için çalışmaya başlıyor. Gençlerin istekleri aynı yılın 9 Ağustos'unda gerçekleşiyor. O gün bu toplulukta tam 13 kişi vardır.

Uğursuzluğu ile ün almış bir sayıya erişen öğrenciler gençlik yıllarının verdiği heves ve gayretle işe sarılmakta gecikmiyorlar. Hiçbirinin, tiyatrodaki çalışanların yollarına çıkan veya çıkarılan güçlüklerden haberi yok. Fakat hepsi her çeşit güçlüklerle boğuşmaya hazır. Aralarında daha önce okul sahnelerine çıkmış olanlar da bulunuyor. bir taraftan onların görgüsünden yararlanıyorlar, öbür taraftan da eksikliklerini tamamlamaya çalışıyorlar.

İşin her bölümünde son derece dikkatli davranmaya gayeret ediliyor. Bir adım atmadan önce uzun uzun düşünülüyor, gerektiği zaman büyüklere bas vuruluyor. Kendilerine sadece yardım etmek isteyenler de çıkıyor, yardım edenler de, yol gösterenler de oluyor, hiç aldırmayanlar da. Aldıkları cevap ne olursa olsun genç öğrenciler değerli kişilerden yararlanmayı bekliyorlar. Başkalarından öğrendiklerine kendi kendine edindikleri görgüyü de katıp ilerlemeye çalışıyorlar.

Her cumartesi bir toplantı yapılıyor. İlerisi için plânlar kuruluyor, oynamak istedikleri piyesler tartışılıyor. Tiyatro bilgisini arttırmak için piyesler okuyorlar, tiyatro kurallarını ve tarihini gözden geçiriyorlar. Sonra sıra oynayacakları piyeslerin provalarına geliyor. Birbirlerinin oyununu değerlendiriyorlar, aralarında bir sahneye koyucu bulunmadığı için piyeslerin sahneye koyulmasında hepsinin payı oluyor. Birinin ortaya attığı bir düşünce diğerleri tarafından eleştiriliyor ve uygun bulunursa gerektiği şekilde kullanılıyor. İşin nedenini arayıp bulmadan ileriye gitmiyorlar.

Zaman geçiyor. Orada burada bir kaç oyun sahneye koyuyorlar. Teknik Üniversite'den başka aralarına Galatasaray Lisesi'nden, Arnavutköy Kız Koleji'nden, Ro-

bert Kolej'den Edebiyat ve Tıp Fakülte-lerinden, Yüksek Mühendis Okulu'ndan öğrenciler katılıyor. Yeni üyeleri belli bir süre denedikten sonra her yılın 9 Ağustos'unda, yani kuruluş tarihinde tam sorumlulukla topluluğu kabul ediyorlar. Meşhur ettikleri bir piyesle Amerika'ya gönderilmeleri söz konusu ediliyor. Doğru veya yanlış düşünerek buna engel olanlar çıkıyor. Gençler bundan gocunuyorlar mı bilmiyoruz. Gocunmaları çok büyük bir kusur. Çünkü yolun daha başındalar.

Diğer amatör tiyatro topluluklarının üyeleri gibi derslerinden geri kalıyorlar. zaman zaman sınıf geçmeleri güçleşiyor. Evlerinde annelerinden babalarından söz işi-tiliyorlar.

Bu topluluk Genç Oyuncular adını taşımaktadır. Bugün sayıları 13'ten 18'e çıkmış. Denemeye tutulan 6 kişi daha var. Kuruluş gününde bulunan 13 kişiden 11'i hâlâ çalışmaya devam ediyor. Genç Oyuncuların arasında Ermeni vatandaşlarımızdan tutunda Alman ve İran'lı dostlarımıza, Tıp Fakültesini bitirmiş bir doktora, Amerika'da tiyatro eğitimi yapmış ve şimdi Arnavutköy Kız Koleji'nde edebiyat öğretmenisi olarak çalışan bir genç kıza ve biri Amerika'da, öbürü Almanya'da tiyatro eğitimi görmek için geçenlerde yurdumuzdan ayrılan iki gence kadar çeşitli kişiler var.

Genç Oyuncuları, karşılaşmaları zorluklar ve meseleler bakımından öteki amatör tiyatro topluluklarına benzetmemek belki imkânsız. Öbür taraftan da, yukarıda açıklandığı gibi kuruluş, çalışma şekli ve bün-y bakımından onları kendine has özelliklere sahip bir topluluk olarak görmemek büyük bir yanlışlık. Genç Oyuncular tiyatroyu ve sanatın çeşitli kollarını bilmeyenlere tanıtmak ve sevdirmek istiyorlar ve bunu başarıyorlar da. İşte onları diğer amatör tiyatro topluluklarından ayıran en önemli sebep. Bu sebepten ötürü Erdek'te bir şenlik yapıyor. Bu sebepten ötürü de 13 son derece uğurlu bir sayı.

Genç oyuncular geleceğin Genç oyuncular için hiç tedbir almamışlar, almıyorlar. En büyük kusurları da burada.

İKİNCİ ERDEK ŞENLİĞİ'NİN PROGRAMI

1959 yılı İkinci Erdek Şenliği'nde yer alan gösteriler belli olduktan sonra genç Oyuncular 10 bölümden meydana gelen bir program listesi hazırlamışlar. Bütün ayrıntılarıyla şimdiye kadar gördüğümüz sayısız programlara taş çıkartan bir liste bu. Ne yazık ki Şenlik'ten günlerce önce gereklilere gönderilmemiş.

Listenin birinci bölümünün sonunda Erdek Şenliği Derneği'nin kurucuları tanıtılıyor: Sıtkı Yırcalı, Munis Faik Ozansoy, Bedrettin Tuncel, Ahmet Muhip Dranas, Ahmet Kutsi Tecer, Cüneyt Gökçer, Haldun Taner, Zahir Güvemli, Tektas Ağaoglu ve (küçük harflerle yazılmış) Genç Oyuncular.

Erdek Şenliklerinin düzenlenmesi için kurulan bu dernekte Genç Oyuncular kadar kim gayret sarfediyor, bilmiyoruz. Genç Oyuncular da bu konuda bir şey söylemiyorlar. Anlaşıldığına göre onlara en çok yardım edenler büyükler, Şenlik'te bulunmak için kalkıp Erdek'e gelenler olsa gerek.

Programda belirtilen diğer noktalar arasında açılış töreninin; tiyatro, müzik, sinema gösterilerinin; resim, sinema, müzik toplantılarının; edebiyat matinesinin; çocuklar için düzenlenen oyunun; karikatür, fotoğraf, tiyatro sergilerinin ve Şenlik'ten sonra "Erdek İçin" adıyla yapılacak olan toplantının verileri, saatleri ve gösterileri sunacak olan kişilerin isimleri var. Geceleri yapılacak olan gösterilere girişin 1 lira olduğunu, iki bölüme ayrılan Şenlik programının birinci bölümünde kaçırdığımız gösterilerin ikinci bölümde tekrarlandığını da yine bu listelerden anlıyoruz. Piyeslerde rol alan Genç Oyuncular kendi isimlerini açıklamamışlar, sadece piyes karakterlerinin isimlerini yazmakla yetinmişler. Bununla beraber hepsinin ismini 3 numaralı listenin sonunda bulduk.

Genç Oyuncular: Atılâ Alpöge, Ayla Alpöge, Aytaç Aydoğan, Manfred Bormann, Özcan Dalkır, Genco Erkal, Arif Erkin, Aram Gümüşyan, Mardik Hekimoğlu, Çetin İpekkaya, Üstün Kırdar, Ergun Köknar, Esen Kolgu, Çiğdem Selışık, Yücel Tanyeri, Zeynep Tarımer, Beyhan Türer, Erol Ünal.

9 Ağustos'ta yükseltilecek olan Yardımcı Genç Oyuncular: Minu Asgari, Deniz Gevrek, Bengi Işık, Oya Kaynar, Birkan Özdemir, Seval Özis.

Bölgelere ayrılan program listesinde her sanat dalına ayrı bir yer verilmiş. Sıtkı Yırcalı, Ahmet Kutsi Tecer ve Ergun Sav gibi kişilerin ve Genç Oyuncuların yazıları programı ilgilendiren çeşitli konular hakkında davetlileri aydınlatıyor.

Erdek Şenliği'nin düzenlenmesi için çalışanlardan biri olan Sıtkı Yırcalı diyor ki: "Genç Oyuncular topluluğun sanatçı, ülkücü elemanları bundan bir yıl önce bir Tiyat-

ro yapmayı düşünmüşler. Bana da yerini ve düzenleme biçimini danışmak için baş vurdular. Birlikte konuştuk. Bayramın tiyatro ile beraber diğer sanat kollarını da kavramasını uygun bulduk. Yer için Erdek Üzerinde durduk. Gençler işin ardını bırakmadılar; gidip Erdeği gördüler. Balıkesir Vilâyeti, Bandırma ve Erdek Belediyeleri ile konuştular. Emekler, çalışmalar birleşti. Mütevazî de olsa ilk Şenlik ilk heyecanların ateşi içinde Erdek'te gün gördü; oldukça ilgi topladı. Enternasyonal Tiyatro Enstitüsü, bütün hasınımız ve sanat çevresi cömert yardımlarını esirgemediler. Fakat Şenliğe asıl mânasını, kişiliğini, özülüğünü veren Genç Oyuncuların Erdeğin tabiat yeşilliğine, deniz mavisine ve bunların üstünde bütün o çevrenin insanına, halkına yeni bir renk, ses, sıcak bir dostluk ve heyecan getirmesi oldu.... Bu yıl bir de derneğimiz var. Bize yardım edecek. İlgililer dört taraflı arttı. Katılacak sanat kolları çoğaldı"

Yırcalının belirttiği gibi Erdek Şenliği'nin düzenlenmesi için yardımlarını esirgemiyenlerin sayısı gerçekten yüksek. Fakat bir gün toz, toprak, yağmur, çamur içinde çalışıp uğraşan ve kimsenin önem vermediği Genç Oyuncuların hemen öbür gün davul zurna, büyük bir kalabalık ve ileri gelenlerin katıldığı bir törenle Şenliği açtıkları da ortada. "Bir iki oğlan deniz kenarında kızlarla eğlensin diye ben kimseye bir şey veremem," diyerek Genç oyunculara yardım etmek istemiyenlerin çıktığını da



Erdek'de kurulan tiyatro

başkalarından öğrendik. Bu kızzadelerin sonra dostlarını Genç oyuncuların tiyatrosuna zorla soktuklarını da duyduk.

Bu yazının aşağıdaki bölümü İkinci Erdek Şenliği'ni tiyatro ve sinema bakımından ele alacak. Erdek'te sergilenen diğer yapıtları eleştirmeye ne bu satırların yazarı yetkili, ne de bu derginin özelliği müzikten, resimden, fotoğraftan, karikatürden dem vurmaya uygun.

ikinci erdek şenliği

ERDEKTE PERDESİZ SAHNE.

Birinci günün yağmurdan çamurundan sonra Genç Oyuncular "Yüzüncü Yıl Gösterisi" ile İkinci Erdek Şenliği'ni 6 Temmuz'da açtılar. Bu gösterinin ardından "Keloğlan Oyunu", "Bir Pazar Günü", "Tavlatı Kütüpatı" ve "Ayyar Hamza" sunuldu.

"Yüzüncü Yıl Gösterisi" piyeslerimizden ve aktörlerimizden örnekler vererek Türk Tiyatro tarihinin küçük bir özetini çiziyor. Gösteri bütün genç oyuncuların seyircilere "hoş geldiniz" demeleriyle başladı. Bunu Karagöz, Orta Oyunu, Minakyan Tiyatrosunun örneklerinden biri olan "Lok-çağa Borçiya"dan bir sahne, Kel Hasan'ın canlandırılması ve "Leblebici Horhor"dan bir düet takip etti.

Türk piyeslerinden örnek olarak seçilen sahneleri bize tarihi bilgi vererek tanıtan ve gösterinin bütün bölümlerini incelik ve ustalıkla birbirine bağlayan bir "iç spiker" var. Fesi, setre ve pantolonu, yakasındaki çiçeği ile ağır ağır yürüyerek sahneye geliyor ve seyredeceğimiz oyun hakkında bizi aydınlatıyor. Birinci bölümün sonunda bu eski istanbul efendisi Şinasi'nin Şair Evlenmesi adlı piyesini tamamlaması için seyircilerden 15 dakika beklemelerini diledi.

İkinci bölümde Türk tiyatrosunun ilk piyesi "Şair Evlenmesi", Namık Kemal'in "Gülnehal"inden ve Ahmet Vefik Paşa'nın "Tabibi Aşk"ından birer sahne yer alıyordu.

Cumhuriyetin ilânından sonra yazılmış oyunları sunan üçüncü bölüme, eski İstanbul efendisi kılığındaki "iç spiker" yeni elbiselerle çıktı. İlk olarak Necip Fazıl Kısakürek'in "Bir Adam Yaratmak" adlı piyesinden bir sahne sunuldu. Eğer "Yüzüncü yıl Gösterisi" son bölümünde yer alan oyun yazarlarımızdan ikisinin bir kaç gün sonra aramızdan ayrılabileceğini bilseydik acaba ne yapardık? İkinci Erdek Şenliği'nde o gece, Genç Oyuncuların sayesinde, Musahipzade Celâl'in "İstanbul Efendisi"nden ve Ekrem Reşit Rey'in operetlerinden bazı sahneleri herşeyden habersiz mutlulukla seyrettik. Her iki yazarın oyunlarını ölümlerinden bir iki gün önce son olarak oynamak Genç Oyunculara düştü. Celâl Bey ve Ekrem Bey bunu biliyorlar mıydı? Bilseler herhalde iyi niyetli, tiyatro sever gençler tarafından (özellikle Celâl Bey) unutulmadıklarına sevinirler, öyle göçüp giderlerdi.

Şenliğin ikinci tiyatro gösterisinde "Keloğlan Oyunu" ve "Bir Pazar Günü" yer alıyordu. Birinci oyun Eflâton Cem Güney'in "Açıl Sofram Açıl" ve "Cangoloz Baba" adlı iki masalından Genç Oyuncular tarafından düzenlenmiş, "Keloğlan" sessiz bir oyun. Yani diyalogsuz. Programda açıklandığı

gibi "oyuncuların konuşmadığı ve hareketin sözün yerini tuttuğu tiyatro". Yani Pantomimle anlatılıyor.

Genç Oyuncular diyor ki: "Sessiz Oyunu kendi tiyatro geleneklerimizle bağdaştırmaya çalışmak, bu yolda bir deneme yapmak istiyorduk. Aklımıza ilk gelen Keloğlan oldu. Keloğlan'ın başından geçenleri anlatırken, usta yazarın (Eflâton Cem Güney) kıvrak ve tatlı Türkçesini de vermek istedik. Bizim eski tiyatro geleneklerimizin yanında Çin, Japon tiyatrolarının unsurlarından da faydalanarak kimi zaman hikâyeyi anlatan, kimi zaman susan "meddah"ıyla, oyuncular ve hareketlerini adım adım takip eden "müzikçi"siyle "Keloğlan Oyunu"nu hazırladık; ortaya çıkardık."

Sahnede "Keloğlan Oyunu" devam ederken kenardan biri hikâyeyi anlatıyor. "Müzikiçi" diye adlandırılan başka biri de sözün yerini tutan hareketleri basit bir iki müzik aletiyle renklendiriyor, âdeta efektçilik yapıyor. "Keloğlan Oyunu"nun özelliği Genç Oyuncuların pantomime verdikleri önemde bulduk. Bu tip bir oyunu kendilerinin hazırlamış olması da bir amatör tiyatro topluluğunun çalışma şeklini gösterdiği için ayrıca önem taşıyor.

Ahmet Kutsi Tecer'in "Bir Pazar Günü" adlı piyesinde de, yine programda açıklandığı gibi, söz ve oyun dekorundan, aksesuvarından ve olaydan daha önemli. Piyenin olayı için söylenecek pek fazla birşey yok



Genco Erkal - Atilla Alpöge

zaten. Basit ve bildiğimiz özelliklerle dolu bir hikâye. Kılıbık kocalardan, şımarık kadınlardan, birbirinin elbisesini kıskanan ev hanımlarından, jigololardan ve hizmetçilerinden bahsediyor. "Orta oyunundan alınan unsurlarla Ahmet Kutsi Tecer'in üslubu karıştırılmış ve ortaya "Bir Pazar Günü" çıkmış. Dekor en aza indirilmiş, aksesuvar kullanılmamış. "Kapının ve telefon zili ağızla yapılıyor." (Bir Pazar Günü) sadece söze, konuşmaya, konuşmanın temposuna, ritme dayanan bir Ortaoyunu. "Yalnız hareket

ve sesin kullanılmasına güzel bir örnek veren "Keloğlan Oyunu"ndan sonra sahneye koyulan "Bir Pazar Günü", hareket ve sese bir de diyalog eklendiği zaman tiyatronun aldığı şekli gösterdiği için İkinci Erdek Şenliği'nde önemli bir yer kaphıyordu. Sonuç olarak "Bir Pazar Günü" için başarılı bir piyes değil, başarılı bir deneme denebilir.

İkinci Erdek Şenliği'nin dördüncü oyunu, "Tavtati Kütüpatı", Genç Oyuncuları bize yazar olarak tanıttı. Bu oyunu Genç Oyuncular hep beraber yazmışlar. Yazarların oyunlarını basılı programlarda açıklamaları biraz tuhaf kaçır. Bununla beraber, Genç oyuncular, Şenliğin programına "Tavtati Kütüpatı" hakkında açıklayıcı bir yazı koymaktan kendilerini alamamışlar. Hakları da yok değil. Erdek gibi tiyatrodan uzak bir yerde oynuyorlar.

"Tavtati Kütüpatı"yı onların sözleriyle anlamaya çalışalım: "Belirsiz bir yer... belirsiz bir zaman... ve beş kişi. Tavtati Kütüpatı kendi kendilerini duvarların içine kapayan bu beş kişinin kimi zaman düşündürücü, kimi zaman da eğlendirici hikâyesidir. Başaramamış, ezilmiş, yaşama sevincini ve inancını kaybetmiş insanların hikâyesi... Acıları, sıkıntıları, üzüntüleri, korkularıyla başbaşıdırlar. Eski günlerden kalma sözler, kelimeler, şarkılar, hayaller hep kafalarının içindedir: tek taraflı kalmış bir sevgi, doyurulmamış bir arzu, devamlı silme yemenin yarattığı bir nefret, eski beceriksizliklerin pişmanlığı... Bütün bu acılardan, sıkıntılardan kurtulmak isterler; yapamazlar. İçinde bulundukları bu çıkmazdan sıyrılma için çırpınırlar, fakat telâşları onları biraz daha batırmaktan başka işe yaramaz. Üzüntülerini, yalnızlıklarını unutmak için birbirlerine yanasırlar; arkadaş olmaya, dost olmaya, çahşırlar, beceremezler. Vakit geçirmek için oyunlar yaratırlar, fakat her oyun yarıda kalır. İçlerinden biri ötekilerden farklıdır. Onların gürültüleri, koşuşmaları, gevezelikleri içinde yalnızlığına ve sessizliğine kapanmış, ötekilerin nefretini ve kıskançlığını üzerinde toplamış, bir işle uğraşıp durmaktadır... Elbirliğiyle yapılmış işin zevki başka doğrusu... "Tavtati Kütüpatı" oyunumuz böyle bir çalışmanın sonucu oldu. Bir taslaktan hareket edildi. Uzun süren toplantılar, sonu gelmez görünen tartışmalar yapıldı. Tipler teker teker ele alınarak, işlendiler. Sonra oyunun kendisi, oyundaki küçük küçük sahnelerin, olayların gelişmesi incelendi; bunların yerleri ve havaları da kararlaştırılınca oyun yarı hazır duruma gelmiş oldu. Artık elde, hepsi birbirinden ayrı beş tip ve belli bir yolda gelişen, aralarında bir ilgi yokmuş gibi görünen sahnecikler vardı. Sahne çalışmalarına başlamak, sahnecikleri işlemek, onları birbirine bağlamak gerekiyordu. Öyle yapıldı. Beş kişi kendi aralarında çalışmaya başladılar. Hareketler, duruşlar oyuncuların en rahat oldukları durumlara göre ayarlanıyor, sonra da oyuncuların dışından bir

kişi bunları toplu olarak görüyor ve düzeltiyordu. Piyes son olarak bütün topluluğa birkaç defa oynandı. tenkid ettirildi ve son düzeltmeleri yapıldı. Bugüne kadar verilen her gösteriden sonra da küçük eklemeler, düzeltmeler yapılarak Tavtati Kütüpatı'nın seyredeceğiniz durumuna gelindi.... İşin başında iki mesele vardı: oyuna bir ad ve bir şarkı bulmak. Bir şey ifade etmelerinden çok, güzel, tatlı ve şirin olmaları gerekliydi. Araştırırken karşımıza Karagöz oyunlarımızın, her sorulana "tavtati kütüpatı" diye cevap veren, başka söz bilmeyen beberuhisi çıktı: onu hemen oyunun adı yaptık. Tatlı ve eski bir Türkmen şarkısı bulunca da eksiklikler tamamlanmış oldu."

Beckett ve Ionesco kokan bu oyunun gerçekten bütün eksiklikleri tamamlanmış



Şair evlenmesinden

mi? "Tavtati Kütüpatı"nın hiç açık veren yönü yok mu? Elbette var. En büyüğü de birinci bölümde avante-garde bir anlama ulaşan oyunun ikinci bölümde yerli özellikleri mizah konusu yaparak seyirciden bol kahkaha toplamaya kaçması. Buna rağmen, "Tavtati Kütüpatı" sahne üstünde yazarken Genç Oyuncuların kendi kendilerine bulup çıkardıkları tiyatro özellikleri ve edindikleri tiyatro görgüsü ilerde onlara sonsuz faydalar sağlayacak.

ikinci erdek şenliği

Şimdi yine Şenliğin programına bir göz atalım: "Şenliğin son oyunu "Ayyar Hamza"..... "Ayyar Hamza"ya adapte oyun derler, telif eser saymazlar onu. Bizce özbeöz Türk olan bir oyun... Gerek sahne dilimizin, gerekse Türkçenin, İstanbul Türkçesinin en güzel örneklerinden biri..... Hamza saf kan İstanbul çocuğudur. Karagöz'den Ortaoyunu'ndan fırlamış görünecek kadar İstanbul'lu, bizden. İşte, onun için, bu hikâyeyi canlandırmaya çalışırken kendi tiyatro gelenegimize dayanmak gerekiyordu. Oyun Karagöz'deki gibi canlı, hareketli olmıyordu: hareketlerin anlaşmasından, ritimden doğan şiir misali bir fars. Ama Karagöz'deki hareket biraz da kalıplaşmış bir hareket dizisi değil midir? Buna da sadık kalmaya çalıştık. Elbiseleri her Karagöz suretlerinden aldık. Gösteri gelenegimize en uygun olan eseri koskoca tiyatro edebiyatından bulup bize mal eden Âli Bey'e minnettarız."

Genç Oyuncuların yerinde görüşlerle Âli Bey'in "Ayyar Hamza"sına oyun, kostüm ve anlatı bakımından değerli özellikler kazandırdıklarını söylemekten başka ekleyecek bir sözümüz yok bizim.

Genç oyuncular hemen hemen bütün piyesleri aynı biçimde oynadılar. Tipler, hareketler yer yer karikatürize edildiği için belli bir seviyenin üstüne çıkmıyordu. Aralarında bu seviyeyi bir piyeste aşan bir, arada sırada aşan da iki veya üç kişi var. Tutturdıkları oyun biçiminden yalnız "Tavtati Kütüpatı"de kurtulmuş göründüler. Herhalde repertuvarlarına piyesler almaları tiyatro oyunu bakımından çok yararlı olacak. Bununla beraber İkinci Erdek Şenliği'nde yalnız Türk oyunlarına yer vermeleri de seyirci için çok yararlıydı. "Yüzüncü Yıl Gösterisi"ndeki operet örneklerini sunarken yeter derecede canlı, oynak geldiler. Konuşurken sık sık takılıyor, replik atıyorlar. Fakat eski terimlere ve kelimelere iyi çalıştıkları belli. Bu bakımdan hepsi kusursuz denecek kadar başarılıydılar. Provalardaki çalışmalarından anlaşıldığı gibi, tiyatronun en kötü yerinde oturan seyircinin de ötekiler kadar iyi görmesini sağlamak gayesiyle çok iyi niyetli davranıyorlar ve mizansenlerde değişiklikler yaparak ortaya farkında olmadıkları bir takım kusurların çıkmasına sebep oluyorlardı.

Genç Oyuncular Erdek'e piyeslerden başka tiyatro bakımından ilgi çeken üç şey daha getirmişler. Bunlardan birincisi "Bugünün Türk Tiyatrosu" sahnesi, binası, yazarı eleştiricisi hakkında fotoğraflar, afişler, haritalar, gazeteler, dergiler, kitaplarla "komprime" bilgi veren bir sergi. Serginin son panosu son yıllarda aramızdan ayrılan

tiyatro sanatçılarını fotoğraflarına ayrılmıştı. Genç Oyuncular Erdek'e bu sergiden başka birer liralık iki de kitap getirdiler. "Bir Pazar Günü" ve "Tavtati Kütüpatı"nın kitap halinde bastırılıp, Genç Oyuncular Oyun Yayınları serisinden satışa çıkarılması



Müzikli prova

bu amatör tiyatro topluluğunun tiyatronun başka bir alanında da ne kadar ileri görüşlü olduğunu gösteriyor. Erdek'te Genç Oyuncularla beraber yedi lise öğrencisi de vardı. Bu topluluk Tiyatro Araştırma Merkezi (TAM) adlı bir dernek kurmuş. Çeşitli tiyatro çalışmalarıyla meşgul olan Tam'ın programına göre Genç Oyuncular yurdun her yönündeki okullara mektuplar göndererek öğretmenlerden tiyatro sevgisi ve okul sahnesinde gösterdiği başarısıyla tanınan öğrenciler seçti. Erdek Şenliği'ne göndermelerini istiyorlar. Yol masrafları kendileri tarafından ödenen bu öğrenciler Erdek'te Genç oyuncularla beraber yatıp kalkıyor ve beraber çalışıyor. Bu yıl Tam Programına göre Şenliğe katılan yedi öğrenci ile Genç Oyuncular tiyatro dersleri diyebileceğimiz konuşmalar yaptılar ve sahne işlerinde onlardan yararlandılar.

Genç Oyunculara Erdek'te en kötü not "Edebiyat Matinesi"nde verildi. Programlarına, "Parçaları söyleyişte bir tiyatro gösterisindeki gibi sese, hareketlere önem verilmiştir." diye yazmaları kendilerine verilen notun, haklı olarak, daha da düşük olmasına yol açtı. Okunan şiirlerin ne ses, ne de hareket bakımından tiyatro ile ilgisi vardı. Ayrıca hepsinin şiir okuyuşu diğer bakımlardan da çok yetersizdi. Matinenin, "Orhan Veli'den sonrakiler için karar verilmemiştir. Bu sebepten toplantımız burada sona eriyor," denilerek kapatılması da bütün kusurların üstüne tuz biber ekti. Şenliğin Edebiyat matinelere bakımından oldukça başarılı geçen ikinci toplantısı "Sanat Günü" adı altında sahil kahvelerinden birinde yapıldı. Sıtkı Yırcalın açtığı bu toplantıda konuk sanatçılardan Ahmet Kutsi Tecer, Ankara Devlet Tiyatrosundan Yıldız Kenter ve Çe-

tin Koroğlu, Salim Şengil, Haldun Taner, Zahir Güvenli ve diğerleri katıldılar. Bu toplantının en önemli kişileri "Hamlet"ten iki tiradı büyük bir başarıyla okuyan Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü öğrencilerinden Kartal Tibet, yine aynı okuldan Ergin Orbey ve açık vermediği için kendisinden şikâyet edenlere bir açık vermek gayesiyle ilk ve son şiirini gülererek anlatan tiyatro eleştircisi Adnan Benk'ti.

Genç Oyuncular, kendi elleriyle yaptıkları tiyatro ve perdesiz sahnede sunulan oyunlarla kusurlarına rağmen bize tatlı dakikalar yaşattılar. Erdek'li çocukları düşünerek bir de çocuk piyesi sahneye koydular ve oranın küçüklerine de rol vererek onlara yalnız tiyatro seyretmenin değil, tiyatrodan oynamanın da heyecanını ve değerini aşıdılar.

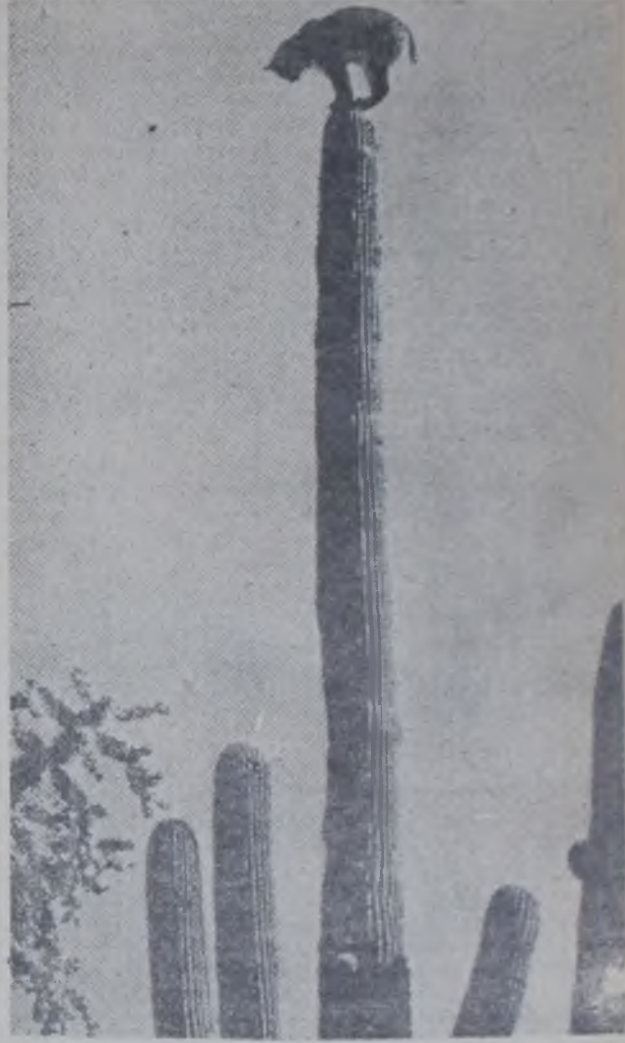
ERDEK'İN İNCİ'SİNDEKİ GÖSTERİLER

Erdek'in bir sineması var. Perdenin arkasında kocaman bir ahır uzanıyor. Bu sinemaya "İnci Sineması" diyorlar. Genç Oyuncular ne yapmışlarsa yapmışlar bu ahır boşaltmışlar. İkinci Erdek Şenliği'nin beş uzun metrajlı filmi ve "Hitit Güneşi" burada gösterildi. Uzun metrajlı filmlerin iki özelliği vardı. Hepsi çeşitli armağanlar kazanmışlar ve Fransız, İtalyan, Amerikan ve Türk sinemalarından birer örnek olarak seçilmişler. Bu seçimin İstanbul film eleştirmecileri tarafından yapıldığı Şenliğin son gününde başka bir mesele üzerinde konuşurlarken açıklandı.

Filmlerden bir tanesinin Türkiye'deki ilk gösterisi de Şenlik'te yapıldı. İtalyan sinemasından bir örnek olarak ta seçilen bu filmin ismi "Kadın Dostlar - Le Amiche". Rejisörü Michelangelo Antonioni. Önemli rollerde oynayanlardan tanıdığımız sanatçılar arasında Eleonora Rossi Drago, Valentino Cortese ve Franco Fabrizi var. Rejisör Michelangelo Antonioni'nin Luchino Visconti ile aynı kuşaktan da olduğunu biliyoruz.. Antonioni çeşitli filmlerde rejisör yardımcılığı yaptıktan sonra 1942'de "Gente del Po" adlı bir dokümanter çevirdi. Gerçek kişileri gösteren ilk İtalyan filmi "Gente del Po"dur. Belli bir süre sinema eleştirmeciliği ve dokümanter filmlerle uğraşan Antonioni daha sonra konulu filmlere merak sardı. 1955'de "Kadın Dostlar"la Venedik Film Festivali'nin "Gümüş Aslan"ını kazandı ve "Feryat - Il Grido" ile de ismini" sağlamlaştırdı.

"Kadın Dostlar" bir kaç kadının hayatını soğuk denecek bir tarafsızlıkla inceleyen bir film. Kadınların yaşayışları, aşkları ve yazıf yönleri önümüze serilirken filmin insafsızlığı zaman zaman çekilmez bir hal alıyor ve sık sık ta seyirciyi sıkıyor. Film genç bir kızın intihar etmeye kalkmasıyla başlar. Yavaş yavaş bu kızın görüşüp konuştuğu dostlarını tanıyoruz. Biri erkekten

erkeğe dolaşan zengin bir kadın, diğeri kocasını kaybetmekten korkan bir heykeltraş, üçüncüsü de bu topluluğa yeni giren güzel bir kadın terzişidir. "Kadın Dostlar" bu kişilerin çevresinde dolaşan erkekleri ve dolayısıyla kadınların aşklarını da inceli-



Yaşayan Çöl

yor. Filmin başında intihara kalkan genç kızın son sahnelerden birinde gıyesine eriştiğini görüyoruz.

"Kadın dostlar"da diyalog seyirciye bıkınlık verecek kadar uzun ve gürültülü. Anna De Cespedes'in Antonioni ile beraber yazdığı senaryo derli toplu olmaktan çok uzak. Fon müziği ise korkunç denecek kadar kötü. Filmin teknik bakımından en ilgi çeken yönü uzun plânlarda bile gerideki görüntülerin net olarak filme alınması. Bu filmin önemini bize Antonioni'yi tanıtmamasında ve rejisörün kamera çalışmalarındaki yerinde görüşleri açıklamada aramak gerekiyor. "Kadın Dostlar"ın 1959 yılında İ-

ikinci erdek şenliği

talyan sineması için gösterilecek bir örnek olmadığı her bakımdan ortada.

Şenlikte Fransız sinemasının bir örneği olarak ta "Sen Bir Melektin - Gervaise" adlı film gösterildi. Rejisorlüğünü René Clement'in yaptığı "Gervaise"nin Emile Zola'nın ünlü romanı "L'Assommoire"dan (Bu kelime meyhane ve bayıltmak için insanların başına vurulan kör bir âlet anlamına gelir. Her iki anlam da romanın havasına uymaktadır. olduğu gibi beyaz perdeye "Ter cüme" edildiğini biliyoruz. Yalnız olayları değil, romandaki kişilerin özelliğini, davranışlarını, havatlarını, çevrelerini ve dekoru bu filmde, senaryo yazarları Jean Aurenc-he ve Pierre Bost'un yardımıyla, aynen yaşattığı için René Clement'in ustalığı da bir kere daha ortaya çıkıyor.

"Gervaise" neşe ve mutluluktan başka herşeyi gören bir film. Bundan ötürü seyirci az olabilir. Fakat "Gervaise"nin bulacağı seyircilerin değerli filmlerden hoşlanan bir topluluğa dahil olduklarını da söylemek gerekir. Film, 19. Yüzyılda Paris'in kenar mahallelerinde yaşayan kişilerin sefaletini, bakımsızlığını, zayıf yönlerini, ümitsizliklerini ve en sonunda da hayatlarındaki trajediyi anlamalarını serbestçe ve insafsızca anlatıyor. René Clement'in idaresi altındaki sanatçılar yaşattıkları kişilerin iç dünyasındaki heyecanları etkilerini göstermek için pislik dolu yerlerde kavga ederler, sarhoş olup yatak örtülerini kirletirler, kendilerini kaybedip içinde oturdıkları evleri vahşice parçalarlar. Amerikalı bir film eleştircisine göre sefaleti ve kişinin hayvanlaşmasını Erich Von Stroheim'in "Hır - Greed" adlı filminden sonra gerçeğe bu kadar yakın gösteren film "Gervaise"dir.

Maria Schell'in "Gervaise"deki oyunu da filmin değerini yükselten özelliklerden bir tanesi 1956 Venedik Film Festivalinde Milletlerarası Eleştirmeci Armağanı bu filme verildiği zaman Maria Schell de en iyi kadın sanatçı seçilmiş ve Volpi Kupasını kazanmıştı.

"Gervaise"i Fransız sinemasının en başarılı örneklerinden biri yapan ne hikâyenin Paris'te geçmesi, ne de filmde kullanılan dilin Fransızca oluşu. Fransız atmosferini yaratan özelliği, çocuklarının babası olan bir adamın askı ile alkolik kocasının aşkı arasında bocalayan bir kadının durumunda bulunuyoruz. Böyle bir hikâye ancak Avrupa'da yaşayan bir yazarın kalemini kımıldatabilirdi. Bu kalemin Emile Zola'ya ait olduğunu biliyoruz. Zola'dan aynı konuyu filme alan sanatçı da Fransız. Yani René Clement.

"Gervaise" Fransız sineması için se-

çilen ne kadar uygun bir örneke "Kan Dökmiyeceksin - Friendly Persuasion" de Amerikan sineması için gösterilecek o kadar uygun bir örnek. Ne var ki 1955 Kan Festivalinde büyük armağanı kazanmasına rağmen "Kan Dökmiyeceksin"nin başarısı "Gervaise"inkine hiç te yakın değil. Ankara'lıların pek de uzak olmayan bir tarihte gördükleri bu filmi konusunu Amerika'nın tarihinden almıştır. Hatırlanacağı gibi "Kan Dökmiyeceksin" Quaker mezhebine bağlı bir aileye ait kişilerin Amerika'nın İç harbinde vicdanları ve dini gelenekleri ile yaptıkları mücadeleyi mizah ve duygu ile anlatır.

Şenliğin en son filmi Walt Disney'in bir yapıma olan "Yaşayan Çöl"dü. Her yıl bir kaç tane Akademi Armağanı toplamış olan Disney bu filmle de 1953 yılının en iyi uzun dokümanter film Oskarını almıştır. Fakat "Yaşayan Çöl"de Disney'e ait çok az özellik bulunuyor. Bu film, Disney



Sen bir melektin

damgasını taşıyan diğer filmler gibi, başkaları tarafından ve Disney stüdyolarında yüksek bir fiyatla satılmıştır. Disney stüdyoları da "Yaşayan Çöl'e dört özellik eklemişler: montaj, fon müziği, esprili bir "komanter" ve kısa bir kaç sekans. Disney tarafından filme eklenen bu sekanslardan birinde dört beş farenin bir çingıraklı yılanla yaptığı mücadeleyi görüyoruz. Yapma fareler yılanla ayarlanan bu sekans filme neşeli bir hava vermek için hazırlanmıştı.

İkinci Erdek Şenliği'nin sinema bölümünde en ilgi çekici ve sevindirici olay Türk sinemasına örnek olarak "Bu Vatanın Çocukları" adlı filmin gösterilmesi idi. Rejisor Atif Yılmaz bu filmdeki başarısından ötürü 1959 Türk Film Festivalinde en iyi rejisör armağanını kazanmıştı. Teknik imkânsızlıklar ve sayısız kusurlarla dolu olması (sonu yirmidokuzda)

sinema- tiyatro derneği armağanları

dağıtıldı

Sinema - Tiyatro Derneği, 1959 yılı sinema, tiyatro çalışmalarını türlü yönlerden değerlendirmek üzere bir toplantı düzenledi. Bu toplantıda derginin görüşünü yansıtacak olanlar şunlardı: Ülker Akçakoca, Erol Aksoy, Ülkü Başsoy, Ercüment Gencer, Ayhan Gökalt, Nihat Özer, Özkan Taner, Turan Taner, Şahin Tekgündüz.

Önce sinema özel armağanı üzerinde düşünüldü. Bütün filmlerin görülüp, izlenmemesi yüzünden bu yıl sinema armağanı bire indirilmişti. Yılın en iyi sinema eseri araştırıldı.

Ala Geyik



Atıf Yılmaz
Batıbeki.
Özel
Armağan



Dört film bahis konusu edildi. Üçü İstanbul Gazetecileri Festivalinde en iyi dereceleri alan: "Üç Arkadaş", "Bu vatanın çocukları", "Dokuz Dağın Efesi" filmleri ile "Ala Geyik" üzerinde beş arkadaş tartıştılar. Ala Geyik filmi ile, tam anlatım, folklor ve kamera çalışmalarındaki başarısı bakımından Atıf Yılmaz armağana lâyık görüldü.

Bundan sonra tiyatro konusuna geçildi. İlk yılın en iyi Türk oyun yazarı seçildi. Hemen iki yazar üzerinde duruldu. "Duvarların Ötesi" yazarı T. Özakman ve "Hürrem Sultan" yazarı O. Asena. Bu hususta çok

tartışma olmadı. Daha önceki toplantı ve tartışmalar-
da düşünceler ortaya konmuş durumda idi. Oylamada
Turgut Özakman 6 oyla seçildi. 2 oy Asena aldı, bir oy
kullanılmamıştı.

En iyi yönetici için üç ad konuşuluyordu: Cüneyt
Gökçer, Yıldız Kenter, Ziya Demirel. Fakat konuşma
Gökçer üzerinde toplandı. Bir bölüm arkadaşlar "Kral
Lear" yönetimi ile diğerleri "Cadı Kazanı" yönetimi ile
onu birinciliğe lâyık görüyorlardı. Sonunda "Cadı Ka-
zanı"ndaki yönetimi ile Cüneyt Gökçer yılın en iyi yö-
neticisi sayıldı.

Erkek oyuncu olarak; bu yıl bir oyunla Nuri Altı-
nok, bir oyunla Yıldırım Önal bir oyunla Müşfik Ken-
ter, bir oyunla Halûk Kurdoğlu, Şahap Akalın düşünül-
dü. Bunlar içinde en dikkate değer oyunları M. Kenter
ve Y. Önal'dan seyretmiştik. Kenter yürütülmesi yoru-
cu, güç ve oldukça tehlikeli bir rolü gayet ölçülü ve an-
layışlı vermişti. Y. Önal yine tehlikeli anlayış ve soluk
isteyen bir rolü özden ve duygulu bir şekilde oynamıştı.
Arkadaşlardan bazıları yerli bir oyundaki başarısını ve
geçen yıllardaki oyunlarını da düşünerek Önal'ı savunu-
yorlardı. Diğerleri Müşfik Kenter'in Öfke'deki unutul-
maz kompozisyonunu övüyorlardı. Kenter 5 oyla birin-
ci oldu fakat Önal da 4 oy almıştı.



Turgut Özakman
En iyi oyun yazarı



Cadı Kazanı
En iyi dekor

En iyi kadın oyuncu, "Öfke'de Yıldız Kenter, "Gö-
nül Avcısı"nda Mediha Gökçer, "Oturma Odası"nda Sü-
reyya Taşer olabilir. Oylamada Süreyya Taşer 6 oy
alarak en iyi kadın oyuncu sayıldı. Yıldız Kenter 3 oy
aldı.

En iyi dekor - kostüm için, Hale ve Refik Eren
"Cadı Kazanı"nın dekor ve kostümleri ile birinci oldu-
lar. 1 oy Tarık Levendoğlu aldı.

Bu yılın en iyi, faydalı ve değerli tiyatro olayı ya
da tiyatro işini değerlendirmek üzere bir de özel arma-
ğan düşünüldü. Bu armağan da bu yılki faaliyetleri ile
"Genç Oyuncular"a lâyık görüldü. "Genç Oyuncular"
7 oy aldı. 1 oy "Hürrem Sultan"a verildi, bir oy kulla-
nılmadı.

amerika'da film kitaplıkları ve arşivleri

Yazar: P. W. JOHNNES

"19 Temmuz 1959 Pazar günü bundan böyle Türk sineması için bir kara gün sayılacak. O gün, İstanbul Belediyesi'nin film ambarı ile birlikte bugüne kadar yapılmış bir çok yerli filmle, bir kısım da yabancı filmin negatifleri yanıp kül oldu. İyi ya da kötü, değerini tarihin ve bilimsel incelemelerin saptayacağı bir çok yerli filmimiz bir anda elden çıkıverdi. Bundan böyle Türk sinemasından söz ederken eskileri ancak anı olarak söylemek zorundayız. Baştansavmacılığımıza bu konuda da bir anıt dikmiş olduk. Aşağıda film kitaplığı ve arşivleri konusunda Amerika'nın nasıl çalıştığını özetledik. Değil bitmiş filmleri, çalışırken çekilenleri, dahası yabancı ülkelerin filmlerini bile saklayıp koruyorlar. Ağzımızı yayararak Amerikanca çıklet çığneyeceğimize, gözümüzü açıp bu kabil sağlam yanlarını izleseک diyoruz."

"Yazar, New York Şehri Modern Sanatlar Müzesi, film programlarını yürütmektedir. Sinema tarihi konusunda da sürekli konuşmalar yapar."

Bugün Amerika'da 4.000'den fazla film kitaplığı ve arşivinde, filmler toplanır, korunur, ödünç verilir ve sergilenir. Bütün bu film kitaplıkları bağımsız olarak çalışırlar. Bir kaç bir yana, geri kalanların gelirlerini özel kurumlar sağlar ve kendi başlarına yönetilirler. Bu film kitaplıkları salt filmle uğraşırlar.

Amerikan film kitaplıklarının en tanınmışlarından biri New York'un Modern Sanatlar Müzesi'ndekidir. Burada filmlerin korunması için modern bir depo vardır. Bir de sergiler ve gösteriler için film bulundurulur, bu filmler ödünç olarak da verilir. Müze, 1929 yılında kurulurken, 20 nci yüzyıla özgü bir sanat türü olan sinema gözönüne alınarak, bu sanatın ürünlerini görünür görünmez tehlikelerden korumak için bir de film kitaplığı yapıldı. Rockefeller Vakfı'nın büyük yardımları ile Kitaplık, 1935 yılında tamamlanmış olarak çalışmaya başladı. Bu yıl içinde, 3.000 başlık altında, 3.048.000 metre film toplanmış oluyordu. Filmler 14 ayrı ülkeden ve sinemanın ilk deneme çağından o güne kadar yapılmış çeşitli örneklerden biriktirilmişti. Film Kitaplığında bir de dokümanter ve haber filmleri bölümü vardır.

Koleksiyon, armağanlarla ve satın alınarak yapıldı. Filmlik ilk kurulduğunda, D. W. Griffith, Douglas Fairbanks ve William S. Hart o güne kadar yaptıkları bütün filmlerin birer kopyasını buraya armağan ettiler. Bundan sonra bir çok oyuncu ve film şirketi armağanlara başladı. Bunlar arasında en eli açıklardan Walt Disney, Harold Lloyd, Gloria Swanson ve Janet Gaynor vardır. Ayrıca Kitaplık, kendi parası ile de sürekli olarak film satın alır.

Kitaplıkta bir bölüm her zaman gösterilebilecek filmlere ayrılmıştır. Bu bölümden 150 kadar konulu ve yüzlerce dokümanter film eğitim amacı ile ödünç olarak verilmektedir. Müze, bir günlük, bir de belirli sürelerle halka parasız film gösterileri yapar. Bu filmler için dört kitap yazılmıştır. Günlük programlarda geçilecek filmler için küçük broşürlerle özlü bilgiler verilir.

Müze'de filmlerin koleksiyonlarından başka, dosyalanmış olarak 500.000 film programı, kupür ve film günlüğü vardır. Bu yakınlarda, koleksiyondaki en önemli filmler triasetat olarak yenilenmiş ve ömürleri bir kat daha uzatıl-

mıştır. Elinde böylesine zengin bir film koleksiyonu bulundurması, Müze'ye olan ilgiyi bir kat daha arttırmaktadır.

Amerika'nın en eski ve önemli film arşivlerinden birisi de Washington'daki Kongre Kitaplığı'ndadır. Bu koleksiyona 1894'de başlandı. Amerika'da perdeye - çıkarılan bütün filmler Amerika Telif Hakları Dergisi tarafından onaylanmaktadır. Bu, sinemanın ilk günlerinden bu yana süregelir. Telif Hakları Dairesi, Kongre Kitaplığı'nın bir bölümü olduğu için, onaylamaya gelen filmler de burada saklanır ve gayet modern bir depoda korunur. Bugün, 15.000 başlık altında 23.164.800 metre film bulunmaktadır bu koleksiyonda. Koleksiyon her yıl büyümektedir. Bu filmlerden başka, Kitaplığın, arşivinde geçen savasta ele geçmiş 5.486.400 metre film ve çeşitli ufak koleksiyonlar vardır.

Kongre Kitaplığı tarafından önemli yayınlar da çıkarılmaktadır. Bunlardan biri Film Telif Hakları Kataloğu'dur ve şimdiye kadar yapılmış bütün Amerikan filmleri hakkında bilgi vardır bu kitabın içinde.

Rochester'de, George Eastman House'un koleksiyonu da önemliler arasındadır. Bu arşiv büyük Amerikalı araştırmacı ve film yapımcısının adına olup fotoğraf sanatı ve teknikindeki ilerlemeleri göstermek için kurulmuştur. 1947 yılında başlayan bu arşiv çalışması, benzerleri arasında en yenisidir. Fakat yakın geçmişine rağmen kocaman bir film ve film günlükleri koleksiyonuna sahiptir.

Eastman House'da, New York Modern Sanatlar Müzesi gibi, koleksiyonunu, nitrattan triasetata çevirmektedir.

Bu ünlü film kitaplıkları ve arşivlerinden başka Hollywood Sinema Sanatı ve İlmî Akademisi'nin de büyük bir film kitaplığı vardır. 1936 yılında başlayan bu koleksiyon 1904'den günümüze kadar gelen 3000 filme sahiptir.

Yukarıda adını andığımız kurumlardan yalnız New York Müzesi dışarıya ödünç film verir ve film gösterisi düzenler, bütün öteki kurumlar salt filmleri toplamak ve uzun zaman korunmalarını sağlamak amacı ile kurulmuşlardır.

Warner Brothers, Metro Goldwyn Mayer ve Paramount gibi büyük şirketler eski ve yeni filmlerini biriktirirler. Eski filmlerden bir çoğu bugün televizyonda tekrar gösterilmektedir.

Ayrıca Amerika'da her büyükçe kentin kitaplığında, eğitim amacı ile ve salt gösteri için film kitaplıkları bulunmaktadır.

michelangelo antonioni ile bir konuşma

(Çeviren : Adnan UFUK)



— "Cinema" dergisi daha sonra "yeni gerçekçilik" in temeli olacak ilkeleri ortaya koyduğu sırada bu dergide çalışıyordunuz. O vakitten beri İtalyan sinemasının gösterdiği gelişme üzerine bugün ne düşünüyorsunuz?

— "Cinema" dan beri eyepce yol alındı, İtalyan filmlerinin bütün dünyadaki başarısı da bunu gösterir. Bununla birlikte bu başarı, bir sinema uygarlığı kurmağa yetmedi. İtalyan sinemasının tarihi her filmle yeniden sıfırdan başladı. Zira ciddi bir çalışmayı mümkün, sürekli kılan bir ortam yoktur. El yordamıyla, yöneticilerle yapımcılar arasındaki ezeli uğraşı ile ilerleniyor; dayanılmaz siyasi sınırlama da bu ilerlemeyi güçleştiriyor. Öte yandan bu sınırlamalar sürüp giderse, bu, bir sanat olarak İtalyan sinemasının sonu demek olacaktır. Bu da çok yazık olur, zira benim inancıma göre, sinema İtalyan yaratılışına çok uygun bir çalışma alanıdır. Tabii, İtalyanların yaratılışı aynı zamanda boyun eğmeğe de fazla yatkın değilse. Meselenin can alacak noktası buradadır.

— Kendi eserleriniz üzerine vardığınız yargı nedir?

— Kendi kendime karşı çok merhametsizim. Yönetici olarak şimdiye kadar verebileceğim en iyisini veremediğim düşüncesine yol açan da zaten kendime karşı bu merhametsiz davranışımdır. Bununla birlikte İtalyan sinema tarihinde belli bir yerim olduğunu sanıyorum.

— Tasarılarınız nedir? Hiçbir ticaret kaygısı, hiçbir sansür engeli ya da mali şartlar karşı koymasaydı hangi filmleri çevirirdiniz?

— Gerçek, o kadar çabuk kılık değiştiriyor ki, bir tasarı gün ışığına çıkmadığı vakit, yerini hemen bir başkası alıveriyor. İnsanın, karşılaştığı herşeye karşı bir tepki göstermesi, artık bir hayalkurma alışkanlığı olup çıktı. İnsanın gözünü açık tutması yetiyor; Herşey anlamla dolu, peyeni buluşlara yol açıyor; herşey yorumlanmak, işlenmek istiyor. Bundan dolayı benim çevir-

mek istediğim tek bir film değildir, karşıma çıkan her konudan bir film yapmak isterim. Bu konuların herbiri beni gece gündüz duygulandırıyor. Ama fırsatlar, öbür sebepler seçimi sınırlandırıyor, yön değiştiriyor.

— Dünya sinemasında beğendiğiniz filmler, yöneticiler hangileridir? Sizin için, Pabst'ın ("Loulou"), Bresson'un ("Dames du Bois de Boulogne") adları sayıldı. Siz ne düşünüyorsunuz bu konuda?

— Aklıma gelen ilk adlar: Eisenstein, Renoir, Welles'tir. Birincisinden, Meksika'da çevirdiğinin tamamını, İkincisinden "La grande illusion" u, üçüncüsünden "The Magnificent Ambersons" u beğenirim. Ama başkalarını da saymalıyım: Griffith, Rossellini, Murnau Clair, aynı zamanda Pabst ile Bresson. "Loulou" ile "Dames du Bois de Boulogne" bir bakıma hayalimi kamçılarmış, böylelikle biraz daha ilerlememe yol açmışlardır.

— Filmlerinizdeki kadın kahramanlara bir yakınlığınız olduğunu sanıyoruz. "Cro-naca di un amore - Bir aşkın hikâyesi"nde Louis Brooks'u yeniden canlandırmaktan çok hoşlanacağınızı söylemişsiniz. Bu düşüncenizi biraz daha açıklayabilir misiniz?

— Kadın kahramanları ele almaktan hoşlandığımı kabul ediyorum. Bu eğilim bir içgüdü sonucudur, içgüdü ise açıklanamaz. Louise Brooks, Carole Lombard, Jean Harlow, Sophia Loren... Hem beyin hem yüreği olan bu kahramanlar karşısında büyülenmemek mümkün mü? Ama kendisine can veren şartlardan sıyrılmış olan bir kişi, varlık sebebini de yitirmiş demektir. Bundan dolayı şöyle demek daha doğrudur: Beni ilgilendiren, kadın psikolojisinin süzgecinden geçen insancıl olaylar, duygulardır. Bana kahrısa bunlar böylelikle daha buruk bir tad kazanıyor.

— Kahramanlarınızdan çoğunun sonu intihardır. "Amore in città - Şehirde aşk"taki soruşturmanın teması buydu. Pavese'nin sonu da öyle oldu. Bu sizin için çok önemli bir mesele midir? Sizi "Le amiche - Kadın dostlar", "Il grido - Çığlık", "Tentato

suicidio - İntihar teşebbüsü'nün kahramanlarını seçmeye zorlayan bu mesele midir?

— Sözüünü ettiğiniz filmlerin kahramanlarını seçmeye zorlayan, intihar düşüncesi değildir. Ben hiçbir vakit bir hikâyeye, bir kavramdan hareket ederek varmam. Ellerimde birimlenen hikâyelerin büyük bir bölümü bana dışardan, söz gelişi, havadaki mikroplardan gelir. Filmlerin bir anlam taşınması, yani bir temanın ardından gelmesi mümkündür, oldukça da tabiidir. Ben insanım, hiç şüphesiz düşünceden yoksun değilim. Diyeceğim, intihar benim için bir mesele değildir, sadece yaşama olayının sayısız hal çarelerinden biridir. Şüphesiz acı bir hal çaresidir, ama bir başka hal çaresi kadar doğrudur. Hayat bir bağış ise, ki öyledir, bu hayattan kendimizi sıyırmak hürlüğü de bir bağıştır.

— Pavese'ye geçelim. "Le amiche"de göze çarpar bir yakınlık sizi Pavese'ye bağlıyordu. Bu yazardan başka adaptasyonlar yapmağı düşünmüyor musunuz? Size göre, Pavese'nin üzerinizdeki etkisinin özü nedir? Bir dünya görüşü mü?

— İnsanın kendi için bir yargıya varması güçtür. Deniliyor ki ben kötümser bir kişiyim, Pavese de öyleydi. Bunun bir etki sayılıp sayılmıyacağını bilmiyorum. Görünüşteki belirtilere rağmen, ben, etki olmadığı düşüncesindeyim.

— Size göre toplum katları arasında asılmaz bir duvar var mıdır? Yoksa sadece bireyler arasında bir çeşit temelli birbirini anlayış eksikliği mi vardır? Aşk ya da şehvet bağları bu iki durumdan birinin ilacı olabilir mi?

— Duvarın varlığı bir gerçektir. Aşk ya da şehvet bağları bu duvarı yıkmak için yeterli değildir. Benim bu düşüncem, "Le amiche"den de çıkarılabilir.

— "Cronaca di un amore"yı gördüğümüz vakit, sevgililerin yeniden birleşeceklerinden emindik. O yandan bu yana öbür filmlerinizi de gördük, bunun aksine inandık. Mutlu aşk yok mudur?

— Ben "Cronaca di un amore"deki iki sevgilinin yeniden birleşeceklerini bir an bile düşünmemiştim. Mutluluğa inanıyorum. Bana ne vakit mutluluktan söz açsalar, mutluluğun var olduğunu söylerim. Ama mutluluğun sürekli olduğu kanısında değilim.

— Bir dokümanterci olarak yetişmenizizin üzerinizdeki etkisi ne olmuştur?

— Kendimi beğenmiş görünmek pahasına da olsa söylemek zorundayım:

Ben 1942 de ilk dokümanterimi çevirirken, Visconti de "Ossessione"yi çeviriyordu. "Gente del Po - Po insanları", ırmakta ulaşım, balıkçılar üzerine bir dokümanterdi; yani eşya, manzaralar üzerinde değil, insanları üzerine... Ben. farkında olmaksızın. Visconti ile aynı yol üzerindeydim. Pek iyi hatırlıyorum, elimdeki bu malzemeyi hikâyeli biçimde gelistirmemekten, bu malzemeden hikâyeli bir film çıkarmamaktan dolayı çok yazıklandıım. Yoksa bugün, yeni-gerçekliğin doğuşundan söz açılırken

belki benim adım da sayılacaktı. Diyeceğim, filmlerimde bir dokümanterci etkisinden çok, dokümanterilerimde bir hikâyeli film eğiliminden söz açmak daha doğru olur gibime geliyor.

— Size göre şehir tasvirinin, yağmur altında değer kazanan şehir tasvirinin eserlerinizde geniş bir yer tutmasının sebebi ve anlamı nedir? Bu, İtalyan sinemasındaki bölgecilik'le ilgili mi? "Kuzey adamı"nı anlatmak için başvurduğunuz bu bölgecilik, öte yandan Pavese ile olan yakınlığınıza bağlanabilir mi?

— Her ne kadar "Il grido" hemen tamamıyla kırdı çekilmişse de, itiraf edeyim ki, şehir beni duygulandırır. Şehirden uzaklaştığım vakit, sanki mücadelede kaçındığım duygusuna kapılırım. Bunun, "Kuzey adamı"nı ortaya koyduğum bir çeşit bölgecilik olup olmadığını bilmiyorum; bazı tanımlamalar hiçbir işe yaramaz. Dünyanın en ileri olduğu yerler şehirlerdir; şehirde bulunmak hoşuma gider. Öyle sanıyorum ki yaratılışının en belirli yönlerinden biri de şiddettir. Filmlerime şiddeti yerleştirmeyi ergeç başaracağım.

— Orson Welles'in ilk filmleriyle "derinlemesine sahne"nin "keşfini" izliyen kaynağımdan sonra, yöneticiler yeniden büyük ölçüde geleneksel tekniklere döndüler. Şimdiki durumda, "derinlemesine sahne" anlatımını kullanan bir siz kaldınız. Sizi buna yöneten Welles etkisi midir? Bu tutum, kişilerinize ve hikâye anlayışına uygun bir biçim aramak çabasından mı ileri geliyor?

—Biraz önce de söylediğim gibi Orson Welles'e saygım büyüktür. Bu saygı tamamıyla anlayış biçiminden doğmaktadır. Ama ben Welles'in filmlerini 1950 den sonra, yani "Cronaca"yı çevirdiğim yıldan sonra gördüm. "Cronaca"nın tekniği, önceden varılmış herhangi bir yargıya dayanmıyordu, bir içgüdü sonucu olarak ortaya çıkmıştı. Travelling arasında "çerçeve"yi hazırlarken, kendiliğinden, bana gerekli olan harekete doğru gidiyordum. Bu gidiş de, kişileri genel olarak seyirciler için önemli olan anların dışında da izlemek, herşey söylenip bittiği halde onları göstermek düşüncesinden doğuyordu.

— Bu özel durum karşısında, size göre CinemaScope, şimdiye kadar oldukça kötüye kullanılmış imkânlar saklamıyor mu?

— Estetik bakımdan CinemaScope herşeyi daha veni deneyecek. CinemaScope işlemiyle "intimiste" bir film çevirmek istiyorum.

— Filmlerinizin müzik bölümünü seçerken size yol gösteren ölçüler nelerdir?

— Kütülden uzun yıllar müzik eğitimi görmüştüm. Bu alanda da kendimi içgüdüye bırakıyorum. Ama her seferinde kendi kendimle çelişiyorum. Filmde müzikten hiç hoşlanmam. Elime fırsat geçse, yapımclar serbest bıraksalar filmlerime sadece tabii sesleri taşıyan bir tek ses kusağı koyarım, yani filmdeki müziği "gürültü"lerle yapmak isterim. Bunları yönetmek için de bir orkestra sefine başvurmak öylesine hoşuma gidecek ki...

berlin
film

festivalinden

resimler



Berlin Festivalinde iki Fransız filmi gösterildi. Birincisi "Arşimet Kloşard", Paris'te gündüz sokaklarda zevk eden gece Sen nehri kıyısında yatan Kloşardları ve banların hayat görüşlerini anlatıyordu. Rejisörlüğünü Gilles Grangier'in yaptığı bu filmle Jean Gabin en iyi oyuncu, Festivaldeki diğer Fransız filmi "Kuzenler"de, en iyi film seçildiler



İtalyanların "Demirdeki Kurtlar" adlı filmi ilk defa Berlin'de gösterildi. Film batan bir denizaltıyı anlatıyordu. İlk defa baş role çıkan Horst Frank, evlendiği gece sefere çıkan ve geri dönmeyen bir genci oynuyordu.

Filmin rejisörü Silvio Amodio, diğer oyuncularını Massimo Girotti ve Folco Lulli idi.



İngiltere Berlin Festivaline iki polisiye filmi ile katılmıştı. 'Pinchgut kuşatması' ve 'Kaplan Bay'

Pinchgut Avustralyanın güney sahilinde Sdney'de küçük bir adadır. Căni Jahny, kardeşi maddy ve iki arkadaşı hapishaneden kaçıp bu adaya sığınrlar. Dâvaları yeniden görülmezse, adadaki bir topla limandaki cephane gemisini havaya uçuracaklardır. Sonunda, üçü polisler tarafından öldürölür, biri yakalanır.



Festivaldeki Amerikan filmi bir milyonerin cebinden yaşıyan Key ile Amerikalı paraşütçü Red'in serüvenini anlatıyor.

Önemli bir tiyatro kavramı olan "Plot" ilk defa Aristo tarafından atılmıştır. Trajedinin altı unsuru -Plot, Karakter, Diksiyon, Düşünce, Spektakl, aşrık- arasında Plot birincidir. (1)

Aristo, Plot'ı iki şekilde tanımlar:

1 — Plot aksiyonun taklididir

2 — Plot olayların düzenlenmesidir.

Aristo'nun Plot'ın yapısı hakkındaki fikirleri üç kısımda toplanabilir:

1 — Plot'ın uzunluğu.

Plot, insanın kavrayabileceği 'uzunlukta' olmalıdır (2)

2 — Plot'ın kısımları.

Plot'ın düğümlenme ve çözülüm adı verilen iki kısmı vardır. (3)

3 — Plot'ın kompozisyonu.

Plot belli bir kompozisyona göre inşa edilmiştir. Bu kompozisyon üç kısımdan ibarettir: başlangıç, orta, son. (4)

Turgut ERİM

aristoda plot fikri

Aristoya göre Plot'ın bir görevi vardır: seyircinin ilgisini uyanık tutmak. Aristo bu açıdan hareket ederek ortaya iki "element" koymuştur:

1 — Peripeteia. (Kahraman'ın kaderindeki ani değişiklik, durumu tersine dönmesi)

2 — Anagnorisis. (Tanıma - keşif - aydınlanma)

Aristo'ya göre bu iki element'in varlığı Plot'ı karmaşık yapar.

Bütün bu tanımlamaların ardında, Aristo pek açık olmayan bir kanun ileri sürmektedir: "Olumluluk ve gereklilik." (5)

Aristo'nun yukarıda ileri sürdüğü fikirleri tekrar gözden geçirmek faydalı olacaktır.

Belirttiğimiz gibi Aristo Plot'ın iki tarifini vermiştir. Fakat bu iki tarif birbirinden ayrılamaz. Gerçekten Plot'la aksiyon arasında yakın bir ilgi vardır: İkisi de seyircinin ilgisini artırır-

maya çalışır. Bu sebeple aksiyon ve Plot seyircinin heyecanını ayakta tutacak şekilde düzenlenir. Aristo aksiyonun tarifini vermemiştir. Fakat aksiyon herhalde gerilimi ifade eden bir element olmalıdır. (6)

Aristo'nun uzunluk hakkındaki fikirleri amprik bile olmayan bir temele dayandığından bu hususta bir şey söylemeyi lüzumsuz buluyorum.

Plot'ın düğümlenme ve çözülümü adı verilen kısımları klâsik Yunan Trajedilerinde açıkça görülen "Climax"tan çıkarılmıştır. Fakat Climax her Yunan Trajedisinde açık ve seçik değildir. Örnek olarak alınabilecek Ajax piyesi bitmez tükenmez münakaşalara yer verir (7) Maxwell Anderson gibi Aristo'dan etkilenmiş teorisyenlerin öne sürdüğü Climax fikri ise Aristo'nun Climax'ından oldukça farklıdır. Çünkü Plot'ın mimari düzen üzerindeki etkilerinden bahseder.

Aristo'nun kompozisyon fikirleri de hayli su götürür. Başlangıç... hiç bir şeyi takip etmeyen, son başka bir şeyi takip eden, fakat kendisini hiç bir şey takip etmeyen, orta ise hem bir şey takip eden hem de kendisini bir şey takip eden kısımdır. (8) Böylece Aristo kompozisyonda zaman bölünmesini kabul etmez. Aristo için Plot zorunlu olarak kronolojiktir.

Anagnorisis ve Peripeteia'ya gelince bu iki kavram bu gün sahne ve perde dediğimiz kavramlardan ayrılamaz. Gerçekten her Peripeteia mimari düzende bir dalgalanma meydana getirir. Durumun tersine dönmesi veya piyes kahramanının kaderindeki ani değişiklik Oedipus Rex'te olduğu gibi örneğin bir habercinin sahneye girmesiyle başlar. (9) Anagnorisis fikri ise küçük bir genişlemeyle Climax'a ve trajedi tarifine kadar uzatılabilir. Örnek olarak alınacak Elektra'da Elektra'nın Orestes'i tanıması böyle bir genişleme sonucudur. (10)

Aristo'nun yukarıdaki fikirleri bir tek kavram içinde birleşir. Bu kavram seyircinin ilgisi veya diğer bir deyimle gerilimdir. Ancak Aristo'nun "olabilirlik ve gereklilik" adını verdiği kavram veya ilke bu ışıktı karartmaktadır. Gerçekten sahneye neyin olup neyin olamayacağını kararlaştırmak pek kolay değildir. Butcher'in dediği gibi: "Aksiyonun tamamlılığı... Yazara kalmıştır." (11)

Aristo bazı gerçekleri ortaya koymakla haksız, karakteri ikinci plâna atmak ve mimari düzenle Plot'ın direk ilgisi hakkında bilgi vermemekle eksiktir.

Eksik olan kısımlar hakkında bir başka yazımda bilgi vermeğe çalışacağım.

(1) S. H. Butcher - Aristotle's Theory Of Poetry and Fine Art. Dover Pub. Inc. — 195. s: 25, 29.

(2) Butcher. A. g. e. s: 31, 33.

(3) Butcher. A. g. e. s: 65.

(4) Butcher. A. g. e. s: 31.

(5) Butcher. A. g. e. s: 33, 35.

(6) Erim - Sinema Tiyatro Dergisi Sayı 4.

(7) Sophokles - Aias. Devlet kitapları 1946. Eseri tercüme eden ve güzel bir önsöz yazan Prof. Suat Sinanoğlu'nun "Aldatıcı Rhesis" hakkındaki fikirlerine bakılabilir.

(8) Butcher - A. g. e. s: 31.

(9) Bilindiği gibi en basit sahne olan "Fransız Sahnesi" veya daha karmaşık olan "Motif Birimi" böylece ortaya çıkar. Bu kavramlar için bak. John E. Dietrich - Play Direction. Prentice Hall, Inc. New - York 1953. s: 34 - 36, 71 - 90.

(10) John Gassner - The Theatre In Our Times. Crown Pub. New - York. 1955 s: 57.

(11) Butcher - A. g. e. s: 231.

Bir tiyatro terimi olarak aksiyon kelimesinin doyurucu bir Türkçe karşılığının bulunmayışı bu kelimenin anlamı üzerinde tartışmalara yol açıyor.

Tam ve açık Türkçe karşılığını bulamadığımız bir çok Osmanlıca ve Batı dillerinden aktarma soyut kelimelerin anlamları bulanık kalmıştır aklımızda. Bu kelimeleri doğru ve yerinde kullandığımız zamanlarda bile anlamlarını bilinçli ve kesin olarak tamamlamadığımız oluyor. Bu yüzden bir takım yabancı soyut kelimeler gerçek yalın anlamlarını zamanla kaybedip kelime grupları içindeki özel ve sınırlı anlamları ile kullanılır oluyorlar. Samım öz türkçeyi önerme çabası içinde her şeyden önce bu soyut kelimeleri -kelimelerle düşününce arasındaki sıkı ilişkiyi göz önünde tutarak düşünce serbestisini köstekliyen, anlamı daralmış ve kalıplaşmış yabancı soyut kelimelerin türkçe karşılıklarını bulmamız gerekiyor.

Aksiyon kelimesinin tiyatro için taşıdığı özel anlam çok kez aynı kelimenin öteki anlamları ile karıştırılmakta bazan gerektiğinden çok genişletilerek dramatik bir anlam taşısın taşımasını sahnedeki her çeşit hareket için bu kelime kullanılmakta, bazan da gerektiğinden çok daraltılarak sahnede yer alan olayların tekeline sokulmaktadır.

Aksiyon kelimesinin İngilizce karşılığı için Webster Sözlüğü on altı açıklama yapmış. Bu açıklamaların 6,7 ve 8 numaralı olanları "action" kelimesinin tiyatro için taşıdığı özel anlamlara ayrılmış. Bunlar sırası ile şöyledir:

1) Aktörün veya söz söyleyenin hal ve tavrı veya davranışları, sesi, jestleri ve yüz hatları ile ifade ettiği anlam.

2) Bir piyesin, şiirin veya başka bir kompozisyonun konusunu meydana getiren gerçek ve düşsel olay veya olaylar dizisi. Tiyatro eserindeki olayların bir bir açıklanması.

3) (Müphem) Piyesin oynanması veya piyes.

"Bir piyesin konusunu meydana getiren... olaylar dizisi sahnede cereyan eden olayları olduğu kadar daha önce yer almış, ya da sahne dışında geçip sahnede bize nakledilen olayları içine alır. O halde aksiyonu meydana getiren öğelerden biri sahnede yer alan ve anlatılan olaylardır.

Öteyandan çoğu oyunlarda bir fikrin gelişmesi, karakterler hakkındaki bilgimizin olaylara denk olarak geliştirilmesi olaylar dizisinden daha önemli tutulmuştur. Bu çeşit oyunlarda aksiyonun büyük bir bölümünü fikrin her sahnede düzenli olarak gelişmesi, ya da karakterlerin gelişmesi teşkil ediyor.

Karakterler gelişmesi derken anlatılmak istenen sahnedeki şahsın karşılaştığı olaylar yüzünden karakterinde meydana gelen değişiklikten ibaret değildir. Şahsın kendinde belirli bir değişme meydana gelmediği

halde bizim onu çeşitli olay ve durumlara gösterdiği tepkiler yolu ile çeşitli açılardan tanımamız da bir gelişmedir. Daha doğrusu bu durumda gelişen karakterin kendi değil, bizim o karakter hakkındaki bilgimizdir.

Böylece aksiyon kelimesi oyunu yürüten, ilerleten her çeşit gelişmeyi kapsayan bir anlam kazanıyor. Bu gelişmenin ifade araçları söz olduğu kadar, hareket, jest, mimik, ses tonudur da. Yalnız, sahnede yapılan her gelişigüzel hareket, jest, mimik değil, o oyunda anlatılmak istenen ile ilgili, anlamlı hareket, ses, jest, mimik ve söz oyunun aksiyonunun gerçek ifadesi olabilir.

Şimdi ilk olarak Aristotelesin Poetica'sında ileri sürdüğü ve o zamandan beri bir çok eleştiricinin benimsediği "aksiyonda birlik" kuralını yukarıdaki aksiyon tanımlamasına uygun olarak açıklamaya çalışalım:

Mademki bir oyunun aksiyonu o oyunu yürüten her çeşit gelişmeyi içine alıyor, o halde aksiyonda birlikten kastedilen şey bütün bu gelişmelerin bir birlik göster-

Sevda ŞENER

tiyatrodada aksiyon

mesi, yani oyunda anlatılmak istenen şeye uygun olması zorunluluğudur. Oyunun olayları gelişigüzel sıralanmamalı, oyunun amacına en doğru yoldan ulaştıracak şekilde düzenlenmeli; (Zaten Aristoteles bir kahramanın başından geçen bütün olayların bir oyuna alınmamasını sadece oyundaki vaka ile ilgili olanların seçilmesini söyliyerek bu düşüncesini iyice açıklamış.) Oyundaki fikir ve karakter gelişmesi gene amaca en doğru yoldan, en iyi, en kesin yoldan hizmet etmelidir. Oyundaki her söz, her hareket, her jest ve mimik oyunun aksiyonu ile doğrudan doğruya ilgili olmalı, hepsi birden tek amaca, oyunun bütününün amacına yönelmelidir. Kendi başlarına değerli de olsa oyunla doğrudan doğruya ilgili olmayan olay, söz, fikir, karakter bilgisi aksiyonun birliğini bozar. Eğer yazarın oyunun bütünü ile anlatmak istediği şey (bu savunulması istenen bir görüş olduğu kadar, sadece belirtmek istenen bir beşerî gerçek de olabilir) oyun boyunca gelişen olaylar, düşünce ve karakterler yolu ile iyice beliriyor, gereksiz olay, fikir ve karakter incelemeleri ilgiyi çekmiyorsa o oyunda bir aksiyon birliği vardır denilebilir.

mizansenin tehlikeleri

(geçen sayıdan)

Jean MERCURE
Ülker AKÇAKOCA

— Görüyorsun ya, senin aktörün pekâla suraya oturabilir. Pencereyi kaldırmaya hiç te lüzum yok. Senin yazarın bizi bir aptal yerine koyuyor!

Dekoratörlerin düşünceleri vardır, zevkleri vardır!

Dekoratörlerden büyüleyici görüşleri olanlar vardır. Dekoratörlerden düşünceleri tehlikeli olanlar vardır.

Bir dekoratörle sahneye koyucu arasındaki bir konuşmaya tanıklık etmek ister misiniz?

— Jean, Jesuites lerden bahseden "senin" piyesi okudum. Oldukça iyi. Sana "hayatımda yapacağım en güzel dekoru" yapacağım. Dekor tamamen altından olacak. Bütün parmaklıklar altından. Ayrıca sahneyi tamamen kaplıyacak şekilde büyük bir de haça gerilmiş İsa resmi olacak.

— Hayır George, piyesi okumadın mı? Yazara göre dekor tamamen gridir ve İsa resmi öndeki masanın üstüne konacak büyüklükte şu kadar bir şey olacak.

— İyi böyleyse senin dekorunu yapmıyorum.

Piyesin adı "Sur la terre comme au ciel" (Yeryüzünde gökyüzündeki gibi) idi. Ve hayran olduğunuz dekorlar da tamamen George Wakhévitch tarafından yapılmıştı.

— Jean, sana çok yüksek çok çok yüksek bir dekor yapacağım. Öylesine yüksek ki, tâ üst localar seviyesine yükselecek. Bir ikinci kat ve bütün dönüşleri sağlıyacak bir balkon da ekliyeceğim.

— Niçin bir kat niçin bir balkon?

— Öyle yapacağım, çünkü güzel olacak.

— Öyle yapmamalısın çünkü gereksiz.

— Pekâla kendi dekorlarını kendin yaparsın öyleyse.

Ertesi gün Wakhévitch elleri arkasında geldi:

— Yum gözlerini. Aç şimdi.

Kollarında bir maket vardı: Çok yüksek duvarlı.

Bu "Sud" ün dekoruydu.

Size diyebilirim ki, bir dekoratörle savaşmadan önce kendi kendinizle savaşmanız gereklidir.

Bütün bu düzensizlik ya da aksaklıklar sonunda paylaşılabilen bir sorumluluğa varırlar. Bunda da sonra yalnız sahneye koyucular için var olan bir tehlikeden bahsedeceğim. Onun sorumluluğu yalnız sahneye koyucuya aittir.

Şimdi en iyi ve en kötü için bir oyun gücü yaratan "Tarıdan sonra gelen usta-dan" sahneye koyucudan söz açalım.

İzin verirsiniz burada Gaston Baty'ye uzun bir dönüş yapacağım.

Gaston Baty'ye dedim, çünkü bizi uğraştıran bu sorun üzerine o, hepimizden daha bilinçli olarak eğilmiştir. Onda kendini anlatan bir yazarın canlılığı vardır. Nihayet onun yazıları mesleğimiz üzerine yazılmış yazıların hepsinden daha ileri götüştü ve şairlidir.

„Büyük, yeşil ve Ondördüncü Lui stili döşenmiş aydınlık bir odada yüzü seyirciye dönük olarak büyük bir koltuğa oturmuştur. Başındaki takkesi, çiçekli gecelik entarisi ile kendisini hasta sanmasına rağmen sağlam görünüşü olan bir adamdır.

Henüz genç ve çok hoş bir kadın olan karısı Béline, vasiyetnamesini yaptırmayı için kocasına bir noter getirmiştir. Noter güzel dikilmiş siyah elbisesi ile iyi bir insan görünüşüne sahiptir. Güler yüzlü ve saygıdır. Kanunun bütün inceliklerini yorumlayabilecek bir ustalığı vardır. Usulle ilgili bir açıklamada bulunmak için gelmiştir. Kötü bir iş için suç ortaklığı yapar bir görünüşü yoktur hiç. Hatta kanunun içinde bocalayan bir insanın şaşkınlığı vardır üzerinde.

Genç kadın ağlıyacakmış gibi duyulduğu sırada noter hiç zaman kaybetmeden: "Bu gözyaşları zamansız, daha ortada birşey yok" diyecektir.

Nihayet sıra hasta adama gelip o da karısını "Hayatım eğer ölürsem sizden bir çocuğum olmamasından büyük bir pişmanlık duyacağım" dediğinde noter yine atılacak ve "Bu da olur efendim, bu da olur" diyecektir.

Hasta adam kalkıp öteki odaya gitmek isteyecektir:

— Benim küçük odada daha rahat ederez deyip noterin önünden geçecek ve karısının kolları arasında odadan çıkacaktır. Bu sırada karısı ona şefkatle:

— Hadi benim zavallı küçük oğlum diyecektir.

Yalan güllüşü ve acıma duygusu içinde aslında hiç bir üzüntü duymaksızın kocasını odadan çıkaracaktır.

"Malade Imaginaire" in (Hastalık Hastası) birinci perdesini tanıdınız tabii.

Aşağıdaki sahnenin ise komedi olması için hiç bir engel yok fakat o bir farzdır.

Canlı renkli paravanların ortasında Argan çok yiyecek bir insanın sağlam görünüşü ile oturmuş olacaktır.

Gecelik entarisinde iri dallarla motifler işlenmiş, takkesi düğümlü kurdelelerle sarılarak başına yerleştirilmiş bulunacaktır.

Beline çok genç sarı saçlı ve hafif meşrep görünüşlüdür.

Noter güzel bir adamdır, oldukça genç fazla makyajlı ve her halinden genç kadına suç ortaklığı yaptığı anlaşılmaktadır. Noterin konuşmaları koltuğunun kenarına oturmuş olan karısının oksamaları ile zaten şaşırması olan saffil adamı sersemleten bir lâf kalabalığından ibaret olacaktır.

musahipzade celâl öldü

Musahipzade Celâl 20 Temmuz 1959 günü öldü. 24 Ağustos 1870 de doğmuş öğrenimini Numune-i Terakki İdadisinde yapmıştı. Gözlerini kaybedip yazarlıktan çekilinceye kadar Türk Tiyatrosuna onsekiz oyun verdi.

Tiyatro ile ilgisi çocukluğundan başlar "Çocukluğumdan beri orta oyununa ve tiyatroya karşı içimde sonsuz bir düşkünlük görürdüm. Mınakyan Kumpanyasının tercüme piyeslerindeki sahne ölçülerinden, mizansenlerden ve muhavere tarzından bir mektep gibi istifade eder, kendi kendime eser yazmak arzusu duyardım. Bab-ı Âli'ye devam ettiğim zaman, fırsat buldukça piyes mevzuları tasarlar ve birçok sayfalar karalardım. O tarihlerde benim gibi bir amatörün eserini götürüp vereceği bir tiyatro olmadığı gibi kabul edilse bile oynanması mümkün değildi. Çünkü Vefik Paşaların, Ali Beylerin eserleri oynanamıyordu, memnu idi.

Meşrutiyet ilânından sonra, bu arzumu tatmin edecek bir saha açıldı. "Selim-i Salis, Kandiye Burcunda, Son Darbe" adlı piyesler bana cesaret verdi. Bunun üzerine "Köprülü" piyesini yazdım".

Köprülü oyunu Fazıl Ahmet Paşa'nın Kandiye fethini ve bize karşı Avrupanın düşmanlığını anlatır. 1912 yılında Mınakyan tarafından sahneye kondu, başarı kazanamadı.

Bundan sonra ki oyunlarında Musahipzade'yi ustalıklı bir hicivle toplum yaralarını yerel yaşayışa eğilmiş görürüz. Söyletmeli esprili, hicivli monoloğu, orta oyunundan hız almış oyunlardır çoğu.

"İstanbul Efendisi", "Lâle Devri", "Yedekçi", "Atlı Ases", "Kaşıkçılar", Ma-



cun Hokkası", "Moda Çılgınlıkları", Musahipzade'nin esmanlı tarihi halk yaşayışına ait çalışmalarının ürünleridir. "Demirbaş Şarl" (1922) "İtaat İlânı" (1924), "Fermanlı Deli Hazretleri" (1927), "Aynaroz Kadısı" (1928), "Kafes Arkasında" (1929), "Bir Kavuk Devrildi" (1930), "Mum Söndü" (1931), "Pazartesi Perşembe" (1932), "Gül ve Gönül" (1933), "Balaban Ağa" (1935) te oynandı. Hepsinde ustalıklı bir hiciv, eleştiri. Çoğunda bir meydanın, mahallenin kişileri.

Musahipzade'nin "Aynaroz Kadısı" oyunu 1926 - 1935 yılları arasında ülkemizde en fazla oynanan oyundur, ellibeş defa oynanmıştır, yazarına 1997 lra kazandırmıştır.

Yine 1926-1935 yılları arasında oyunları oynanan yazarlardan en fazla kazananı Musahipzade'dir. Altı eserinden 4930 lra 77 kuruş almıştır.

Bu kocaman safdil adam bir çocuğu olmayışından duyduğu pişmanlığı anlatırken, kanun adamı olan noter de gülen ve razı olan Beline'i kucaklıyacak ve:

— Bu da olur efendim bu da olur diyecektir.

Genç kadın vasiyetnamesinin her cümlesinde gösterişli bir şekilde şiddetle ağlayacak fakat yüksek sesle okunan vasiyetnamede ki paraların tutarlarını duyabilmek için zaman zaman aniden susacaktır. Arğan'ı odadan çıkaracağı zamansa noter kâtipliyle çabucak kucaklaşacak ve bu sırada her iki suç ortağında arsız alaylı bir mimik görülecektir.

Şimdi de duvarları kağıt kaplı bir zemin katı düşünün. Günün hüzünlü ışıkları

yeşil perdelerden süzülüyor ve ateşin kızıştırdığı söminenin yanındaki koltukta zavallı bir adam üşümekten donmuşcasına gri bir gecelik entarisine sıkı sıkıya sarılmış olarak oturmaktadır. Bu adam kendi halinde, birazcık egoist, güllünc denecek kadar da saftır. Hastadır, hem sahiden hastadır. Hastalığının belirtilerinden doktorlar -bugün de olduğu gibi- hiçbir şey anlamamaktadırlar. Sağlam insanlar -bu gün de olduğu gibi- ona hastalık hastası bir insan olarak bakıyorlar.

Böyle bir dert zamanımızda olsaydı, Arğan'a nevrasteni denirdi. Büyük bir ihtimalle de İsviçredeki kliniklerden birine yolanırdı.

Karısı biraz geçkince, saçları boyalı, yü-

karagöz ve bugünün türk sahnesi

Özdemir NUTKU

Karagöz kültürümüz içinde değerini yitirmeyen birkaç özelliğimizden biri. Değerini yitirmemiş, çünkü başlangıçtan bu yana o ilkel ve kendine özgü durumunu devam ettirmiş. Kaba saba şakaları ile, dümdüz konuları ile ilginçliğinden bir parça olsun kaybetmemiş. Toplumumuz içinde tüm renklerini saklamış bugüne değin. Ne yazık ki, bugün o yüzlerce yıllık Karagöz oyunumuzu iki tehlike bekliyor. Biri yanlış bir iyi niyet, öbürü bu sahadaki ihmalmiz. Karagöze girmeden önce şöyle bir bakalım bu tehlikelere. Önce ihmalmiz: Bugün ortada birkaç Karagöz ustasından başka sanatçımız yok. Bunların bazıları yaşlanmış çekilmek üzere, bir kaç da açlıktan başka kapılar çalıyor ve Karagöz yıllar geçtikçe örümceklelenen bir kapı ardında tozlanıp çürüyor. Bundan bir müddet önce gazetelerde Yunanlıların Karagözü Avrupaya götürmeleri türlü tartışmalara yol açtı ve bu yüzden yunanlılar sertçe kınandı. Ama düşünelim önce. Hem de hislerimize kapılmadan, elimizi mertçe göğsümüze koyarak: kabahat kimde? Şüphesiz bizde. Bugün Avrupalılar biliyorlar Yunanlıların Karagöz oyununu Türklerden aldıklarını, bunu da yazmışlar kitaplarına. Ancak Yunanlıların bu sahada daha ilerlediklerini de ekliyorlar. Açalım Dünyadaki Gölge ve Kukla Tiyatroları listesini. Önümüzde uzunca bir liste çıkar. Bu listenin başında Almanya gelir yüze yakın irili ufaklı kukla tiyatroları ile. Bu listede Yunanistanın da adı geçr hem de şöyle: "Karagöz Kukla Tiyatrosu, Molos Kahvesi, Atina." Demek bizim yıllar önce yapmamız gereken şeyi onlar çoktan yapmışlar. Bir Karagöz Tiyatrosu kurmuşlar, hemde devamlı repertuarı olan bir tiyatro. Böylece, Karagöz'ü de geliştirmişler kendi toplumlarının içinde. Geçtir demiyelim, kuralım biz de Karagöz Tiyatromuzu, hem de onaltıncı yüzyılın başından bu yana kökleşmiş olan bu gölge oyunumuzu geliştirebilmemiz için birçok fırsatlar var elimizde.

İkinci tehlike biraz soyut, fakat görünür bir tehlike. Bugün bir kaç iyi niyetli amatör Karagöz'den faydalanarak bir Türk Tiyatro Geleneği kurmak düşüncesindeler. Karagöz'ün bugünün Türk sahnesine hiçbir faydası olamayacağını inceleyeceğim bu yazımda. Ancak yazımın bu asal konusuna geçmeden önce bu çabanın ne denli bir tehlike yarattığını kısaca görelim. Karagöz gölge oyunundan uygulamalar yaparken Karagöz'ün nitelikleri ve özellikleri bir takım gereksiz değişimlere kayıyor. Oyun içindeki tipler bugünün tipleriyle bağdaştırılmak isteniyor, yahut yabancı bir oyuna uygulanıyor. Böylece hem Karagöz'ü en doğal hakkı olan ilkelliğinden ediyoruz, hem de yabancı bir oyuna bu havayı vermekle oyunun anlamını kaçırıyoruz. Bence, Karagöz'ü yaşatırken onu olduğu gibi ilkel durumunda bırakmalı, yeni Türk sahnesi için başka çabalara geçmeliyiz. Karagöz yaşamalıdır. Hem de bir Tiyatro sahibi olarak. Devletin Türkiye Cumhuriyet tiyatrosuna ettiği yardım tiyatromuzu bugüne değin nasıl geliştirdiyse, Devletin kuracağı bir Karagöz Tiyatrosu da bu değerli geleneğimizin gittikçe gelişerek yaşamasını sağlayabilir.

İlmdî gelelim Karagöz'ün yeni Türk sahnesine neden bir fayda getirmeyeceğine. Bunun için

de Karagöz'ün özelliklerini kendi tekniği içinde inceliyerek işe başlayalım. Karagöz kaba taslak bir konu, sanatçının zekâsı kabiliyeti, ustalığı ve güldürücü sözler söyleme hünéri ile ortaya konulur. Yani Karagöz'ün başarısı bir adama dayanıyor. Konusu bile usta oynatıcılar tarafından uydurulur. Karagöz'ün elli figürü bir ustanın hünèrinden başka birşey değil. Ara yerden perde kaldırılırsa ortada tek sanatçı kalıyor, o da oynatıcı. Böylece, oynatıcı oyununu tek unsuru ve tek sanatçısı. Karagöz veya Hacivat bu sanatçının iki sopası ucunda kırılıp bükülüyor, güldürüyor, vuruyor, türkü tutturuyor. Bu özellik sahnede aranan karşısı. Aktörler hiçbir zaman rejisörün elinde birer kukla değil. Rejisör oyunun yöntemini ve yolunu çizer ama aktörleri kişiliklerinden edemez. Sahnede her aktörün bir çizgisi, bir rengi var. Karagöz'ün belli bir takım hareketleri var. Her figürün kendine özgü, dondurulmuş tipi var. Bunlar değişmez. İşte sadece bu belli tiplerin belli hareketlerini bir sahne oyununa uygulamak hiçbir yenilik, hiçbir anlam katmaz sahneye konan oyuna. Zaten Karagöz figürlerinin stilize hareketleri bugünün Türk toplumu için asal bir anlam taşımaz. Karagöz'ün sakalının altına sağ yumruğunu getirmiş olması, Hacivat'ın sivri sakalı altına iki elini dızmış olması veya Tuhsuz Deli Bekir'in bir elinde bıçak bir elinde şişe nara atma şekli Türk sahnesine hangi faydayı sağlayabilir? Bu zaten işin biçimci yönü. Gelenek öyle bir takım dış biçimlere dayansaydı Türk sahne geleneğini nara atan aktörlerde aramak gerekecekti, çünkü bizim Ermenilerle başlayan sahne hayatımız naralar atmakla yerleşmiştir.

Başka bir zorluk tip konusunda. Karagözde karakter yok tip var. Tıpkı Orta Oyununda olduğu gibi. Bu tipler belli. Daha Karagöz oyunu başlamadan kimin ne yapacağını biliyor seyirci. Her tip değişik durumlar ve olaylar içinde dahtı gene kendi özelliğini ortaya koyan belli bir hareketi yapıyor. Karagöz'de sahne oyununda olduğu gibi bir sürpriz durumu yok bunun için. 'Acaba ne olacak' kaygusu yok seyircinin; bir 'şüphede kalma' heyecanı yok. Ancak bu Karagöz için bir noksan değil, çünkü iki boyutu olan bir figürün düz perdeye vuran gölgesi bunu sağlayamaz. Sahnede de tip var ama bunlar yalnız hafif tiyatro oyunlarını kuruyor. Sahne oyunu derinliğini karakterlerin ortaya çıkması ile alıyor. Böylece figürlerin bir hacim bulması üçüncü boyutu koyuyor sahneye. (Burada üçüncü boyut derken salt biçim yönünden almıyorum). İşte sahne oyunu ve oyunun yönetimi için en önemli şey de bu üçüncü boyut. Getirilecek yenilikler, türler, 'ism'ler hep bu perspektif ile yaratılıyor. Kara-

film modern tiyatrodur

HOLLIS ALPERT

O. B. N.

"The Saturday Review"den

"Yazar, 'The Saturday Review' ve 'Woman's Day' dergilerinin sinema eleştirmenidir. Ayrıca; 'The New Yorker', 'Harpers Magazin', 'Harpers Bazaar' ve 'Cosmopolitan' dergilerinde sinema konusunda yazılar yazmaktadır".

Olanaklı bir sanat türü olarak, sinemanın sesli filminden sonra bir duraklama geçirdiğine inananlar var. Sinema, "sözcük" denen engelden sonra gevşedi, bozguna uğradı diyorlar. Bir takımı da, özellikle tiyatro severler, sinemayı oldum bitti dramın bir kolu olarak kabullenmediler. Tiyatro, "sözcük" akım ve etkisinin ille de sahneden olacağına ayak diriyordu.

Öte yandan sinema dilsiz kalmayı kabullenmedi ve ilk "sesli film"den bu yana da konuşmaktadır. Bugün sinemanın olanakları alabildiğine gelişmiş, olağanüstü yapım araçlarına kavuşmuş, perdesi büyütülmüş, sadece bir tiyatro türü değil - her yönden öyledir - fakat ondan da ileri duruma geçmiştir.

Bunu böyle kabul eden o kadar az ki.. Bir sinema tarihçisine, günümüzde kadar perdeye-çıkarılan en iyi on filmi sorarsanız, hemen 1928'den önceki yapıtlardan başlar saymaya. Liste hepimizin az çok tanıdığı isimlerle yapılacaktır, örneğin: "The Cabinet of Dr. Caligari", "City Lights" ve "Variety". Ona göre sesli filmlerden hiç biri, bu sessiz yüce yapıtlara eş değerli değildir. Her yanda, irili ufaklı bir çok sinema derneği var. Bu derneklerde zaman zaman "sessiz perde" önünde "ayın" yaparcasına film seyredilir. Filmler eski kopyadır, çiziklidir, çoğu yerleri aşınmıştır ama, yine de onbeş yirmi kişilik seyirci topluluğunu kendinden geçirmeğe yeterler.

Bu gösterilerin seyircilerine bakarsanız, sinema eninde sonunda bir seyir ortamıdır, anlatımı devinime dayanmaktadır. Devinim, görüntünün başarılı olarak de-

zû duygularını belli etmeyen bir ifadeye bürülüdür. Bilir ki artık bu son macerasıdır. Ve kendi âkibetini çezecek bu vasiyet-nameden mümkün olduğu kadar fazla birşeyler elde etmesi gereklidir.

Açık gri renkte bir tafta elbise giymiştir. Başındaki kurdelesıyla Madame Main-tenon kadar kibar görünüşlüdür.

Noter, zayıf, yaşlı, bakıma muhtaç görünüşlü, perukasız, yuvarlak gözlüklü yün eldivenli bir adamcağız olacaktır. Belki de pranga mahkûmları gibi ayacağının birini sürükliyecektir.

Sahne yavaş yavaş sesle oynanacak, noterin arada bir fısıltıları duyulacaktır. Béline'nin sert ve kin saklıyan yüzü, Argan kendisine baktıkça merhametsizce gülümseyecektir.

gişmesi ile olur. Bu görüntüler, akıllıca yan yana getirilirse anlam kazanırlar, bunun için de teknik önemlidir.

★

Sinema önceleri konuşmuyordu, çünkü nasıl konuşacağını bilmiyordu. Sessiz film gününde tekniğin geliştirilmiş -hem de bir hayli- olduğu gün gibi gerçek, Yalnız sinemanın dilini niçin "sessizlik" olarak kabul etmeli? Bunun nedenini filmlerde, "epeech-inşa"dan ayrı bir dil kullanılmasında aramak gerekmektedir. Ama bu dil sinemanın zorunlu gereği idi. Sinemayı sessiz bırakmak, tiyatroyu pantomimde bırakmakla birdir.

Kurumlar çevresinde biraz daha kalırsak - film makinası ne yalnız fotoğraf çekmek içindir, ne de fotoğraf çekmek onun öncelikli işlerindendir. Kamera, gözümüzü doyurucu sanat ürünü olan görüntüleri perdeye çıkarmak için kullanılır. Her hafta elli ya da altmış milyon Amerikalı sinemaya göz banyosuna değil -arada bu da oluyor- gerçek yaşamamıza benzer görüntüler, hepsinden önemlisi, dramatik hikâye ve oyun seyretmeye geliyor. Film, modern biçimde bir tiyatro sanatıdır. Bir hikâye ister perdede, ister sahnede sunulsun buna "teatral" dememiz gerekir. Sinema aslında bir halk tiyatrosudur. Akın akın sinemaya giden seyirci yalnız biletlerin ucuz olmasından değil, orada iyi bir temsille karşılaştığı için gidiyor.

Bu seyirci yığını yıldan yıla kötüleşiyordu. Sinema seyircisinin başıboş gençlerden, çocuk akıllılarından, kararsız, bilisiz, ayırt etme gücünden yoksun, kaba kişiler-

Ailesini mirasından mahrum etmek isteyen Argan'ın kötü yürekliliği belli bir şekilde ortaya konacak ve Argan:

— Çocuklarımla mahrum ederek bütün malımı mülkümü ona bırakabilmem için ne yapmalıyım diye soracaktır. Sonra da:

— Yavrucuğum beni duygulandırıyor sunuz.

Noter bu heyecanı görerek, adamcağızın çok yakında öleceğini sanıp teselli etmek istercesine:

— Bu göz yaşları zamansız daha ortada bir şey yok diyecektir.

— Argan, "Hayatım eğer ölürsem sizden çocuğumun olmamasından büyük bir pişmanlık duyacağım" dediği zaman ise noter gülümsemeye çalışarak onu cesaretlendirmek için: (devam edecek)

den toplandığını söylüyorlar, alay ediyorlardı. Bu seyircinin fikre 'ayak direyen, tartışmadan kaçan, saçmalığa bayılan, budalaca ve üstüne şeker sürülmüş şeylerden hoşlanan bir topluluk olduğu sanılmaktaydı. Bir yandan da tiyatrodaki Hollywood'un bu derme çatma yapıtları, başbozuk seyircisi ele alınıyor bunlardan güldürüler çıkarılıyordu. Işın daha garibi, sinema da miskinçe bir hoş görürlüklerle bu oyunları satın alıp film yapıyor, perdeye çıkarıyordu.

Buna rağmen, tiyatro seyircisi ayrı bir seyirdi. Tiyatro seyircisinin beğenisi, ayırma yetisi, olgun bir düşünce çizgisi, hazırlık bilgisi, tiyatro terbiyesi, bütün bunların üstüne tiyatro duygusu vardır...



Bir çok iyi yanlarına, çok ilgi görüp sevgi toplamasına rağmen, tiyatro yolunu sapıtmaktadır. Bugün yirmibeş yıl öncesinin yılda 200 oyununa karşılık ancak 70 oyun çıkarılıyor sahneye.

İşin sevinilecek tarafı plânlı değil ama tesadüfle sinema bu boşluğu doldurmakta, iyi kötü, ya da değişik bir biçimde ama muhakkak tiyatro olarak bizi doyurmaktadır.

Düzünelerle kötü opera ve cinayet melodramları sinema endüstrisi tarafından piyasaya sürülürken, sinema seyircisi bu yığın arasında kendisini tiyatrodaki olduğu gibi göneniren iyi şeyler arayacaktır. Hollywood'un yaptıklarından en iyilerini, dışarıdan seçilip getirilen filmleri haftaya bir tane düşse, görmesi yeter. Böylesine ince eleyip sık dokusa bile haftada bir değil bir kaç soylu film bulabilir.

Örneğin Laurence Olivier'in "Henry V"ini alalım, bu film bize sahnede belirtilmesi mümkün olmayan bir yaşamayı her yanı ile ulaştırıyordu. Sonra gene Olivier'in "Hamlet"i, Mankiewicz-Houseman'ın "Julius Caesar"ı, Castellani'nin "Romeo ve Juliet"i bu uygulamayı daha da gerçekleştirdiler. Sahnede ağır ve hantal olan bütün dekor malzemesi bir kenara bırakılmış, Elizabeth çağı konuşması daha bir belirtilmiş, sinemaya has bir biçim kazanmıştı bu oyunlar. Oyunların sahneye çıkarılmalarında her zaman çekişmeler, problemler olur. Sahneye çıkarılan bir Shakespeare ile perdeye çıkarılan arasında bu yandan hiç ayırım yoktur. Filmlerde de kesintiler, çıkartılan parçalar hattâ tiyatrodaki olduğu gibi oyun dışı bırakılan karakterler bulunur. Birisi gelip size üzgün üzgün "Romeo ve Juliet" filminde bir varcanın kesilip çıkarılmasından yakınıyorsa hangi bölümün çıkarıldığını sormamak en kibarca davranış olacaktır. Çünkü her kültürlü kişi bu oyun onbes günde bir defa okumaz, bunu hepimiz biliyoruz. Yanlız şunu da adımız gibi bilelim Shakespeare bugün, 1930'da hiç kimsenin düşleyeneceği kadar fazla seyirci buluyor, o kadar yaygın.

Çünkü sinema zengin fakir herkesin gideceği yerdir. Mankiewicz'in "Julius Caesar"ındaki şahane ve efsanevi Cassius'u milyonlarca kişi seyredebildi, oysa Booth'un "Hamlet"ini ancak mutlu bir azınlık görebilirdi. Cassius'un perdeye uygulanmasından John Gielgud'un oyununu sahne de mümkün olmayacak şekilde yakın plânlarla belirtmek de mümkün oldu.



Tiyatro ile sinemanın ayrı şeyler olduğu düşüncesi uzun zamandan beri tutuluyordu. Sinemanın sessizlikten ve sessiz film devrinin korkunç oyun tutumundan kurtulması ve modern sahne ve perde tekniğine ulaşması ile daha da gelişti bu inanış. Eski sinema eleştirmenlerinden James Agate bu düşüncesini şöyle anlatıyor: "Sinema seyircisi olmayı başka, tiyatro seyircisi olmayı başka bir şey olarak kabul ediyorum. Sinemaya da hiç bir zaman tiyatro sınırını aşmam istemem. Sinemaya dramatik kategorinin karşısında bir yer ayırdım. Tiyatro bir şeyi göstermekten çok onun üstüne konuşur. Tiyatro seyircisinin hayal gücüne ihtiyacı vardır. Buna karşılık film her şeyi gösterir bize, hayal gücümüzü hiç yormayız".

Agate'i okumaktan hoşlanırım, ama yukarıda söyledikleriyle durumu pek karışık gösteriyor. Belit olarak biliriz, dramatik efektte bir şeyi olurken göstermek, onun hakkında konuşmaktan daha tatmin edicidir. Konuşma, sahnede, perde ve yazında devinim ve karakterlendirme yerine geçtiğinde zararlıdır. Örneğin sinemada kilerci ile hizmetçi, beyin akşam eve ne kadar geç geldiğini anlatmak için konuşmazlar, bunu gösterme imkânı vardır. Ya da Sadie Hala'nın niçin bu kadar evhamlı olduğunu ailenin bir dostu bize anlatmaz da geriye gider ve onun böyle geçtiği anı gözlerimizle görürüz. Filmler bu yandan hikâyeciye, oyun yazarına ve senaryo yazarına her zaman özledikleri şeyi sağlamıştır. Her şeyi sahne üzerinde konuşmak can sıkıntısı verir, hayal gücümüzün akışını köstekler.

Yanlız sağlam diyalogun da hakkını her zaman vermek gerekir. Böyle bir konuşma ilgi çeker. devinime imkân sağlar, hem tiyatrodaki olduğu kadar sinemada da geçer akçedir. Filmler sayet hikâyeleri el veriyorsa hayal gücümüzü işletirler. Sınırlama biçiminde değil, kullanılan malzemededir.

Şu anda dünyanın her yanında kamplarını kurmuş olan film yapımcıları eski stüdyo çalışmalarının tersine açıkta, stüdyodan uzakta film çekiyorlar. Bu takımlar içinde gerçekten yetenekli kişiler var. onlara arzuladıkları imkânlar sağlanmış. Onlar da yapıtlarını gün ışığına çıkarmaya çalışıyorlar. Belki bu filmlerin hepsi de iyi filmler olmayacak ama beyaz perdeye yeni ve taze yığınla yapıt çıkarılacak,

göz'ün stilize edilip dondurulmuş, belli hareketlerini sahneye uygulamakla bu üçüncü boyut sınırlandırılmış, belli bir ölçüye (hem de sahneye uymayan bir ölçüye) sığdırılmış oluyor. Bu belli Karagöz hareketleri ne sahne oyununun anlamını güçlü bir duruma getiriyor, ne karaktere yeni bir yön veriyor. Hattâ düzleştiriyor karakteri de bu stilize biçimlere uydurup. Hem sonra soralım: bu Karagöz stilize hareketleri Türk tiyatrosuna gelişim konusunda ne verebilir? Bu hareketlerin hiçbirisi bugünün Türk toplumu için asal bir anlam taşımaz ki.

Karagöz'ün başka bir özelliği olan toplum taşlaması da bugün için baş vurulacak bir yol değildir, çünkü bu da daha gelişmiş yöntem ve ifade ile sahnede belirtilebilir, ne diye Karagöz'ün o kendine özgü eski taşlama türünü bozup başka bir yola çevirelim. Bir Karagöz Tiyatrosu kurulduğu takdirde bu toplum taşlaması Karagöz'ün kendi yöntemi içinde geliştirilebilir.

Karagöz oyunu yönetiminden sahne rejisörünün faydalanabileceğine inanıyor bazısı. Bunu da yukarda belirttiğim gibi bazı hareketleri sahneye uygulamakla elde edeceklerini sanıyorlar. Bu hareketlerin ancak dış görünüş olduğunu belirttim yukarda. Ne var ki Karagöz figürlerinin hareketleri ancak onların renklerle belirtilen giysileri ile birlikte anlam kazanır. Figürlerin kılıkındaki çeşitlilik, onların stilize hareketleri ile bir birliğe erişir. Açıklayalım. Hacivat ve Karagöz'ün hareketlerini ve giysilerini ele alalım. Karagöz iki sopayla oynatılır. Sopaların biri serbest olan sol koluna, öbürü de sol omuz başına konulur. Karagöz'ün oynayan kısımları: başlığı, sol kolu, beli ve ayaklarıdır. Sağ yumruğu top sakalı altında sıkılı kaldığından oynamaz. Şu halde Karagöz'ün dört asal hareket imkânı var: 1) tuhaf bir şekilde başlığını arkaya atabilir, 2) Sol kolunu kullanabilir, 3) Belini kırabilir ve 4) ayaklarını oynatabilir. Hacivatın hareketleri daha azdır. Tek değnekle oynatılır. Oynayan iki kısmı vardır. Beli ve ayakları. Şu halde, iki asal hareketi var Hacivat'ın: (1) Beli kırılır, 2) Ayakları oynar. Karagöz'ün başlığı, ceketi ve papuçları kırmızıdır. Hacivat'ın başlığı, ceketi yeşildir. Bu renkler her ikisinin de tipine uyar. Karagöz hareketli, daha ilkel, kaba ve cahildir. Buna kırmızı renk daha iyi uyar, çünkü kırmızı renk 'kanlı canlı', 'hayat dolu' kavramlarını ge-

tirir. Hacivat daha sâkin, bilgiç ve yavaş hareketlidir. Bu da yeşil renge uyuyor, çünkü yeşil 'sükûnet', 'bilgi' ve 'rahatlık' kavramlarını verir. Şimdi bu hareketleri bu renklerden ve giysilerden yoksun bir durumda bugünün koyu ve açık renkli kostümleri ile sahneye getirmek bu hareketlerin birliğini bozuyor ve anlamını yitiriyor. Sonra Karagöz oyununda figürlerin ortaya çıkışı ve kayboluşu düz bir çizgiyi izler; hiçbir çeşitlenme yoktur. Bu doğrudan değiştirilmeden sahneye uygulansa sahne mizansenini öldürür; değiştirilip uygulansa Karagöz hareketleri ortadan yok olur. Onun için sahne rejisörünün de Karagöz'den olumlu ve yeğ bir fayda sağlayabileceği çok şüpheli.

Stilize hareketlerinden bahsettik Karagöz'ün. Bunun daha başka önemli bir kısırlığı var sahne için. Hareketler belli olduğundan seyirci muhayyilesi önünde bir perde çeker. Seyirci 'ne olabileceğini' değil, 'ne olması gerektiğini' düşünür. Bunun için seyirciyi her kerresinde Karagöz hareketleri ile sürüklemek imkânsız. Zaten özlü bir derinlik yok yukarda dediğim gibi, seyirciyi bir akıma kaptırıp ilgisini çekecek genişliği vermiyor hareketlere.

Karagöz'ün daha çok biçim yönünü ele aldım. Çünkü bizi üz üzerinde düşündürecek bir perspektifi yok bu oyun türünün. Sahne üzerinde öz kavramı da bir estetik düzen ile kuruluyor. Bu estetik düzenin ortaya çıkmasında yazarın ve rejisörün hissesi yarı yarıya. Oysa Karagöz'de hiç bir estetik sorun ve düşün yok. Bunun yokluğu Karagöz oyun türünü statik bir yola görürüyor. Aynı beyaz perdenin üzerinde aynı figürler belli hareketlerle belli olayların içinde. İşte Karagöz'ün bu statik ve düz görünmesi sahne için hiç elverişli değil.

Dediğim gibi yazımın başında. Karagöz'ün kendi özelliğini koruyarak yaşaması gerekli. Ancak Türk tiyatrosunda gelenek kuruyoruz diye, sahne için elverişli ve iyi olmayan bir biçimi almak boş bir çaba. Bundan önceki yazımda da belirttiğim gibi ısrarla beklediğimiz gelenek kendiliğinden gelişerek bu toplumun eleğinden geçip kurulacak. Ama Karagöz'ü de Orta Oyununu da kendi çevreleri içinde bırakalım. Bir kenara itmeden. Onlara yaşama gücünü vererek, onlara gerekli ilgiyi vererek; ama onları en doğal haklardan ederek değil.

sinema-
tiyatro'ya
abone olun

p. k. 615
ankara

trajedi hakkında notlar

Genellikle trajedi dediğimiz yapıtların hepsini kapsıyacak bir formül bulunmamaktadır; bu kelimenin içinde en az üç türlü ayrı duygu ve durum gizlidir. Bunlardan birincisi ve en basiti yalnız acı çekmek olup J. S. Smart tarafından çok güzel bir şekilde anlatılmıştır. Acı ancak (bir an için bile olsa) kuvvetli olup da pasif bir tahammül etmeyen ve felâkete karşı gelen bir tabiat ile karşılaştığı zaman trajik vasfını kazanır. O zaman "bir hayret duygusu bellirir", ve trajik kahraman önceden görülme-yen felâket ve kederlerle dolu olan şimdiki durumunu kendisinden koparılıp alınmış olan geçmişle karşılaştırır: sanki sadece geçmişin yaşama hakkı varmış, içinde bulunulan zamansa hayalden başka bir şey değilmiş gibidir. Felâkete uğramış olan birey kendi durumunu diğer insanlarınkinden bu basit kavramda nicelik vardır. Truvalı arasında kendi yerinin ve evren içinde insanın yerinin ne olduğunu merak eder."

Trajik olarak kabul ettiğimiz, fakat daha kesin ve girdi-çıkıtlı kavramlara uymayan bazı şeyleri içerisine aldığından dolayı bu basit kavrama nicelik vardır. Truvalı Kadınlar ve Malfi Düsesi, acı çekenlerin suçlu olmadıkları, basit ıstırapları hikâye eden trajedilerdir. Hattâ bu kavram ortaçağların trajedi kavramına benzer, yalnız acı çekenlerin akıl bakımından üstünlüğü, onların düşünüp felâkete karşı koymaya çalışmalarına sebep olmaktadır. Diğer hususları bir kenara, Hamlet şüphesiz bu çeşit bir trajedir. Oyunun başadamına (protagonist) pek müthiş şeyler olmakla birlikte, Hamlet bir trajik kahraman olarak birçok trajedilerin karışık ve hattâ zengin noktalarını teşkil eden bir seyden yoksundur: başına gelen talihsizliklerin hiç birisine bir parça bile olsa, kendisi sebep olmamaktadır. Otello ve Samson başlarına gelenlerden dolayı kısmen sorumluydular. Desdemonayı ve onun mendili kaybetmesini düşününce bile, onun dikkatsiz bir kişi olabileceğini kabul edebiliyoruz. Oysa kimse Hamleti, kocası ölür ölmez çirkin bir evlilik yapacak bir kadının oğlu olmakla suçlandramaz. Hamle-

tin, annesinin kendisini çirkin bir şekilde şaşırtmasını hak etmiş bir ukulâ olduğu bile söylenemez. Bilhassa Hamletin tek başına söylediği sözler göz önüne alınırsa, insan Hamletin bu ilk çeşit trajedilerden olduğuna kendini kolayca kandırabilir.

İkinci çeşit trajik duygu, bir fedakârlıktan doğan bir titizlikle ilgili olup, kökleri dinde bulunmaktadır. Bu kurban töreninde gerekli olan öğeler bir tanrı, bir kurban, bir öldürücü, ve seyircilerdir; amaç ise sosyal organizmayı bir lekeden temizlemektir. Seyirciler, kurbanın kendileri olduğunu ya da kendilerini temsil ettiğini duydukları oranda, trajedi onları harekete geçirir. Kurban iyi ya da kötü bir adam olabilir? Shakespearé'in III. Richard'ı, ülkesinin günahlarını sırtında taşıyarak kurban edilen kişilerin en güzel örneklerinden biridir; ve kötü bir adamdır. Hamlet bu şekilde de trajiktir. Danimarkada kötü bir şey vardır, ve toplumun en önemli üyelerinden biri, ve o zamana kadar suçsuz olan bir yurtdaşa, gizli bir şekilde, bu kötülüğü, çürüklüğü ortadan kaldırmak görevi veriliyor. Hamlet Bu kurbanı ve hem de panzehiri olduğu bu kötü duruma lanet ettiği zaman, hepimiz heyecanlanıyoruz; çünkü herhangi birimiz o olabiliriz. Birinci duygu gibi bu ikincisi de oyunun ana fikri olabilir, ancak bunun için görüşümüzü çok daraltmamız gerekir. Ancak bu yanlış bir şey olur, çünkü Danimarkadaki çürüklük hakkındaki duygularımız, orada olan diğer şeyler hakkındaki duygularımızdan çok daha zayıftır. Örneğin Danimarka sosyal ve siyasal temanın kuvvetli olduğu, Macbeth'in İskoçyasına benzememektedir. Temizlenmiş bir siyasal bünyeye krallık edecek Malcolm'u seyrederken duygularımız kuvvetlidir; oysa Fortinbras'ın idare ettiği Danimarkanın durumuna kimse aldırış etmez.

Üçüncü çeşit bir tarajik duygu da taripten sonraki yenilenme ile ilgilidir. Bir aydınlanma ve bu aydınlanmanın aracılığıyla yeni bir oluşum doğduğu zaman durum böyledir. Bu çeşit trajedi doğamızın derinliklerine kadar iner, çünkü sadece anormal derecede büyük acıları değil, ayrıca bütün insan yaşamının ana trajik gerçeklerinden birini belirtir: Simdi var olan iyi bir durum, gelecekteki iyi durumların doğabilmesi için değiştirilmeli, bazen tümünden yakılmalıdır. İçinde bulunduğumuz durumun bu en acı paradoksunu, ne kadar açık ve kaçınılmaz olursa olsun, kabul etmek bize güç gelir; ama trajedi bize hem bu paradoksu belirtir, ve hem de onu kabul etmemizi kolaylaştırır.

Genellikle, bu trajik görevi yapması için kullanılan trajik yol, oyun kahramanının düşüncelelerinde bir değişiklik yapmaktır. Kahramanın normal dünyası yıkılmış, ama ortalığı yeni bir ışık bürümüş, ve bu ışığın içinden, belirli olarak seçilmese bile, yepyeni bir düzen gözükmeye başlamıştır. Miltonun Samson'u, yeniden Tanrıyla barışır, ama bu barışma, yıkılmış olan eski arkadaşlıktan ayrı, bir şeydir. Othello, büyük

talihsizliklere tevekkülle boyun eğen bir kurbandan daha fazla bir şeydir. İç dünyası aydınlanmıştır. Othello'nun, yaşamaya devam etmemekle birlikte, eski Othello ölmekte, onun yerini almış olan başka, daha iyi bir adam ölmektedir. En merkezi noktalarına kadar trajik olduklarını duyduğumuz trajediler, diğer trajik kavramların yanı sıra, bu üçüncü de içlerinde yer vermiş olanlardır.

sinema- tiyatro çevresi

— 19 Temmuz pazar gecesi İstanbul sinemacılarının depo olarak kullandıkları ahşap binanın yanmasıyla, şimdiye kadar yurdumuzda yapılan bütün filmlerin negatifleri, dışardan getirilen bütün filmlerin negatifleri, işletmede bulunmayan pozitif kop-yalar ve elde bulunan bütün ham filmler yok oldu.

— İstanbul Gençlik Tiyatrosu İngilteredeki Kıbrıs Türkleri cemiyetinin davetlisi olarak 22 Temmuz günü Londraya gitti.

Dönüşlerinde bir Anadolu gezisine çıkacak olan Gençlik Tiyatrosu, Londrada

'Kevşerli Ahmedin serüvenleri' ile Turgut Özakman'ın 'Karagözün dönüşü' oyunlarını oynayacaklardır.

bize gelen yayınlara

— YEDİTEPE Yeni seri, Sayı: 8-9. 16-31 Temmuz, 1-15 Ağustos. Büyük boy 16 sayfa, 100 kuruş. 77- İSTANBUL.

— ÇAĞRI - Aylık fikir ve sanat dergisi. Sayı: 19. Temmuz 1959 16 sayfa. 100 kuruş. P. K. 99 — Konya.

— ANAHTAR - Aylık fikir ve sanat dergisi. Sayı: 3. Temmuz 1959. 32 sayfa. 100 kuruş. P. K. 1059 — Ankara.

ikinci erdek şenliği

(onikiden)

na rağmen "Bu Vatanın Çocukları" çekildiği yerler ve dolayısıyla tabii dekor, konu ve bir aktörün iyi oyunu bakımından, "Üç Arkadaş"la beraber, Türk sinemasında belli bir seviyenin üstüne çıkan bir film olarak yer alıyor.

"Hitit Güneşi" ise filmcilikte iddia sahibi olmayan iki kişinin sessiz sedasız çalışarak meydana getirdikleri ilgi çekici bir dokümanter. Berlin Film Festivalindeki başarısını da biliyoruz. Bu filmin de Erdek'

te gösterilmesi Şenliğe büyük bir değer kazandırdı.

Sinema gösterilerinde filmler hakkında açıklamalar yapılmaması ve filmlerin öneminin belirtilmemesi seyircilerin büyük bir kısmını karanlıkta bıraktı. Gündüzleri yapılan sinema toplantıları ise kısa metrajlı bir iki Fransız filminin yarattığı etkinin dışında sonderece sönük geçti.

İKİNCİ ŞENLİK BİTTİ. YAŞASIN ÜÇÜNCÜ ŞENLİK Mİ?

İkinci Erdek Şenliği'nin sonunda Genç Oyuncular Erdek'liyi, konukları ve Şenliği düzenleyenleri bir araya getirerek kusurlar, eksiklikler, gelecek yılın şenliğine ait istekleri öğrenmeye çalıştılar. Bilmem bunu başarabildiler mi? Başaramadıysa di, hiç olmazsa, "İkinci Şenlik bitti. Yaşasın Üçüncü Şenlik!" diye düşünmediklerini, kusurlarından bir şeyler öğrenmeye çalıştıklarını gösterdiler.

Genç Oyuncular, çok teşekkürler...

geleneksiz tiyatro hakkında

(dörtten)

Şu açıklamadan anlaşıldığına göre, Türk Tiyatrosunun geleneği 40 yıllık Cumhuriyet devri değildir. İSAnın doğumundan binlerce yıl evveline varan bir gelenektir. Benim isteğim bu geleneği unutmamamız. Dışardan getirdiklerimize dört elle sarılmamızdır. Şurada ufak bir örnek vereceğim. İstanbul Küçük Sahne -Haldun Dormen bu yakınlarda İzmirde oyunlar vermektedir. İkinci oyunları NİNA, iki türlü sahneye konmuştur. Birinci perde Fransızların Avande -Garde stili ikinci ve son perde klasik Türk komedisi. Bunu açıklamaya lüzum görmüyorum. Hep biliyoruz ki bu komedi, her hareketle güldürmekten ibarettir. Acaba Nutku'nun istediği gelenek bu şekilde mi kurulacak? NİNA isimli eser, eğer geçmiş düşünülerek benlik dâvaları güdülmeden bir Tiyatro ekolü kurulmuş olsa idi bu şekilde mi sahneye uygulanacaktı?

Bunlardan başka bizim bir de pirimitif sanatlarımız var. Karagöz - Kukla Bunları bizden alanlar örneğin İtalyanlar kendilerine kendi usûllerine has bir şekilde yuğurarak elimizden alıvermişler. Biz açıkta kalmışız. Bunu da ihya edemez ya da Türk Tiyatrosu geleneğine tesir etmiyeceğini düşünemez miyiz?

Biz, bir hay huyun içinde kopyacılıktan ileri gitmiyoruz. Bu gelenek istense pekâlâ üç yılda beş yılda kurulabilirdi. Ama biz istemedik. Tek elden Tiyatroyu idare etmek istememiz, bizi gelenekten mahrum etti.

Nutku, yazısında, öreğin Fransız tiyatrosunu gelişimini anlatırken arada meydana gelen olayları da sıralıyor. Demek onlarda da harpler, inkılâplar olmuş ama kopyacılık yapmadıkları için, dışardan geleni reddettikleri için kendilerine has bir tiyatro ekolleri var. Bizde bu şekilde ekol yapmış kimsenin olmadığını düşünmek acı. Tiyatro geleneğinin kurulması da bir yana, bizim muhtaç olduğumuz yegâne şey Türk Tiyatrosunda bir reform yapacak kişidir. İşte onun yapacağı reform bize yeni bir gelenek verecek ve bu gelenek te Türk Tiyatro ekolünü kuracak. Namık Kemal Fransızlardan VATAN YAHUT SİLİSTRE yi adapte etmeyip de kendiliğinden yazsaydı, Türk Tiyatrosu bu gün daha başka olurdu.

Türk Tiyatrosunun gelişimi anlatırken Orta oyunun bu günün çerçeve tiyatrosuna gelmiyeceğinden söz açıyor. Niçin Orta oyunu bugünün çerçeve sahnesine gelmez?

İtalyanların İpotez tiyatrosu bizim orta oyununu pekâlâ yaşatabiliyor. Bir Diego Fabrimiz olmadığı için çerçeve tiyatrosuna giremez deyip işin içinden çıkıyoruz.

Tiyatro yazarlığı, oyunculuğu, sahneye uygulayıcılığı bizde ne yazık hâlâ fantaziden ileri gidemiyor. Olmaz deyip, sağ kulağı sol elle gösteriyoruz. Kusurağımız bu. Oysa, Tiyatro tarihi Türklerin yaptığı hizmetlerle doludur. Bu kadar köklü bir gelenek Yunan Tiyatrosunda dahi yoktur. Ama biz harcamışız, herşeyimiz gibi. Bunları toplamak bize daha doğrusu genç sanatçılara düşer. Adaşımın bir yanlışını düzeltiyim. Ben, genç yazar değilim. Kendisinin KAYNAK da yazıları çıkmaya başladığı sıralar ben devrimi doldurmuş bulunuyordum. Gençlik hoşuma da gitmiyor değil hani!

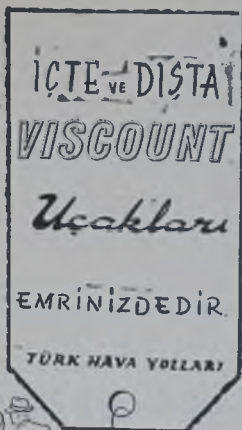


metin
and

kırk gün
kırk gece
Eski donanma ve şenliklerde seyirlik oyunları
çıkıyor

sinema - tiyatro dergisini bulabileceğiniz b yiler

ADANA	 Evrendilek Kitabevi
ANKARA	 Bütün Bayilerde
BURSA	 Alptekin Kitabevi. -Cumhuriyet Meydanı-
ESKİŐEHİR	 Yurtsever Kitabevi
	 Kadri Parlatan Bayii -KöprübaŐı-
İSTANBUL	 Beyođlu Kitap Sarayı -Beyođlu-
'	 Elif Kitabevi -Sahaflar �arŐısı. Bayazıt-
'	 Ferit Anıt Bayii -Cumhuriyet Meydanı. Taksim-
'	 Cem Kitabevi -Beyođlu-
'	 Gar Bayii -Sirkeci-
'	 Gar Bayii -HaydarpaŐa-
'	 Halim Őefik Bayii -Rahtım caddesi. Galata-
'	 Kültür Kitabevi -Bahriye caddesi. Kadıköy-
'	 Köprü Kitabevi - Köprü
'	 Mehmet G�lven� Bayii -Saraçhane. Fatih-
'	 N. �akırođlu -Ankara caddesi. Sirkeci-
	 Yeni Frenc� Amerikan Kitabevi Muvakkitane Cad.
İZMİR	 Günün Kitabevi -Os-Ka. Pasajı-
'	 Hedef Ticaret -�ankaya-
'	 Mektepli Kitabevi -Kemeraltı caddesi. Konak-
'	 Taga Kitabevi -Kemeraltı caddesi. Konak-
'	 Yavuz Kitabevi -Kemeraltı caddesi. Konak-
MERSİN	 Rıza G�ll� Bayii
TRABZON	 Dođruluk Kitabevi
'	 Okullu Yuvası
'	 G�lven Kitabevi



T. C. ZİRAAT BANKASI

TASARRUF HESAPLARI

1959 YILI İKRAMIYE TUTARI

TAMAMI PARA OLMAK ÜZERE

4.000. 000 lîra.

ÇEKİLİŞ TARİHLERİ :

27 NİSAN, 27 HAZİRAN,

27 AĞUSTOS, 27 EKİM,

27 ARALIK

VADEKİLERDE HER 50, VADESİZLERDE

HER 100 LİRAYA BİR KURA NİMLERAST.

