

sinema-tiyatro

Yıl : bir Sayı : dokuz

bu sayıda : ayhan gökalp-mahmut t. öngören-filiz uygur-ergun
ufuk-özdemir nutku-nihat özer-gürkal aylan

sav-oğuz bülent nayman-sevgi nutku-cahit güçbülmöz-adnan

sinema-tiyatro

Kendi aramızda

aylık
dergi
yıl : bir
sayı : dokuz
1 Ocak 1960
sahibi:
Şahin TEKĞÜNDÜZ
Yazışleri Müdürü :
Ülker AKÇAKOCA
tel :
25754
Haberleşme
adresi :
p. k. 615
ankara
İdare yeri :
küçükesat caddesi
No. 99/3
ankara
alt kat
fiyatı :
150 kuruştur
abone ;
6 aylık 9,
1 yıllık 18 lira
basıldığı yer :
ayyıldız matbaası
klişeler :
doğan klişe
atölyesi

A KİS dergisine ait matbaanın Müdüriyet odasını işgal eden esmer, ufak-tefek, yeşil elbiseli zat,, uzun süren telefon konuşmasını bitirdikten sonra ahizeyi sıkıntıyla yerine bıraktı. Başını kaldırmadan, masasının önünde bekleyen iki gencin konuşmalarını bekledi. Gençlerden biri, ürkek bir sesle: «— Efendim, bizim dergi...» diye söze başladıysa da yeşil elbiseli ufak-tefek zat, sözü sonuna kadar dinlemedi. Bu sıralarda işi zaten başından aşkındı. Sular İdaresinin kitapları ve bir yığın «yağlı müşteri» nin dizgi işi sıra beklemekteydi. Bunların zamanında yetiştirilememesi o, «yağlı müşteri»'nin kafesten uçması demektir. Yeşil elbiseli, ufak-tefek, esmer zat sözünü kısa kesti : « — Derginizi matbaamızdan alabilirsiniz.» Ve, bir derginin matbaadan çıkarılması için bir sebep gösterilmesi, hiç değilse evlerden haber verilmesi gerektiğini düşünen gençlerin tereddütle durakladıklarını görünce cümlesini tekrarladı : «— Derginizi alabilirsiniz...»

Bu hâdise cereyan ettiği sırada takvimler 11 Aralık 1959 tarihini gösteriyordu. Esmer ufak-tefek, yeşil elbiseli zat, Rüzgârlı Matbaa ve Akis Müessese Müdürü Mübin Toker, iki genç ise sinema-tiyatro dergisi «yöneticileri»ydiler. Aybaşında çıkması gereken derginin yazıları onbeş gündür dizilmeyi beklemekteydi. Gençler, kendilerine sıkıntı gözüyle bakılan matbaada, çıkarılan bütün güçlüklerle rağmen dergilerini devam ettirmeğe çalışıyorlardı. Bu defa ise matbaadan temelli koptu. Artık bu sayının, bu ay içinde yetiştirilmesine imkân yoktu. Yeni bir matbaa temininin ise, bu bir aylık gecikmeden başka bir yığın külfeti vardı. Buna rağmen gençler, matbaadan yazıları alıp, dokuzuncu sayının çalışmalarına girişecekler, dergi belki bir daha çıkamayacak, ve sinema, tiyatro gibi politika dışındaki konuları mühimsemeyi çoktan bırakmış olan ülkücü Akis'in müessese müdürü bir dergiyi katletmenin - ufak da olsa - sorumluluğunu hiç aklına getirmeden yaşayıp gidecekti.

Saygılarımızla
Sinema - Tiyatro

Yine sabaha çıktı çok şükür. Her gece, yakınlarının yanında beklediği bir hasta gibi, bu dergi, inanılmaz direnişlerle varlığını sürdürmekte.

Güçlü, fakat alçak-gönüllü bir umutla başlanmıştı bu işe. Her ülkede türlü çevrelerin türlü yöntemleri olur. En saygı-değer ve soylu yöntem, düşünce üstüne olanıdır. Her ülkede yüzlerce, binlerce dergi, gazete, kitap yayılır, yaşar. Yaşamaya zorunludurlar da ondan. Çünkü bir çevrenin, bir topluluğun malı olduktan sonra artık kendi başlarına buyruk olamazlar. Topluluk için yaşar, onlar yüzünden ölürlər.

Fakat sinema-tiyatro dergisinin yaşamaktaki direnişini böyle çözümlmek, zorlama bir çaba olur.

Bu dergi, birkaç gencin salt kendi isteklerini karşılamak, kendi doyumsuzluklarını gidermek için doğmuştu. Olabildiğince yüksek aşamalı, bilimsel, ağırbaşlı, soylu bir dergi olsun istenmişti. Kendi çapında olabildi de. Ayrıca, böyle bir dergiyi tutan, bekleyen, yaşamasını can ve gönülden dileyen, pek küçük de olsa bir mutlu çevre ile tanıştı, kaynaştı. Ancak bu, yaşamaya direnmek için bir yüce neden olsa da, yeterli gücü veremezdi. Öyleyse nite yaşıyor bu dergi?

İlk üç-dört sayı başlama duygululuğunun, yaratma sevincinin hızı ile çıkıverdi. Sonra askerler devrilmeğe başladılar. Kapılar yüzlere kapanıyor, gençlerin küçücük öznel gelirleri sıfırın altına düşüyor, türlü umursamazlıklar inançları sarsıyordu. Devrilenlerin yerini alanlar yeni bir atılışla birkaç sayı daha çırpınabildiler. Sonra yine hastanın durumu ağırlaşmaya başladı.

Sınıfta kalanlara, borca batanlara, tüm çıkarlarından geçenlere karşılık dergi, hem de sağlam yapılı bir dergi ölüm döşeğinde yatıyordu.

Güzel havalarda matbaaların yağlı ve homurtulu soluğuna kapananların, gece yarılarında değin izbe odalarda zamk yalayanların, maaşlarının yarısını borç taksitlerine bağlayanların, çamurlu yollarda sırtında dergi paketleri taşıyanların, vurdumduymaz masaların önünde eğilenlerin emekleri, umutları, inançları boşa gitmekteydi.

Ne yapılabilirdi? Belki çok şey, belki de hiçbir şey. Akşamaların, eksiklerin, bocalamaların sorumlusunu yine kendi içlerinde arıyordu gençler. Türlü yollar, biçimler, çareler düşünülüyor, deniyordu. Tüm çabalar, bir hastanın sağlam görünmeyi başarmasını gerçekleştirebiliyordu ancak. Kimseye bir şey dedikleri yoktu onların. Bu ülkede sinema ve tiyatro konusunda düşünmeye ihtiyacı olan bir avuçluk saygı-değer çevre dergiyi yaşamaya zorlayacak çoklukta değildi. Öyleyse bu işe başlamanın sorumluluğunu üstlenen gençler, derginin batması sorumluluğunu da ister istemez üstleneceklerdi.

Fakat şaşırtıcı olan derginin batmıyışı. Düşüncesizlik, ilgisizlik, parasızlık, anlayışsızlık denen bir takım canavarlar kuşatmış ezmeğe, yoketmeğe çalışıyorlar onu. O, umulmadık ve anlaşılmaz bir güçle her ay sabaha çıkıyor.

Nite çıkıyor bu dergi, bilemiyoruz!

dergi
hakkında

ayın kişisi:

cüneyt gökçer

Ayhan GÖKALP

1958 yılının Eylül ayında, Türk Tiyatrosunun yaşayan en büyüklerinden Muhsin Ertuğrul'un Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğünden uzaklaştırılmasından sonra, iyi bir sahneye koyucu ve oyuncu olarak tanınan Cüneyt Gökçer, Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğüne atandı. Tiyatro ve sanat çevrelerinin bütün kuşklarına karşılık beklenenler olmadı. Devlet Tiyatroları o günden bugüne, hiç aksamadan, eski hızıyla yönetilmektedir. Sanat gücü, çalışkanlığı, iyi ve anlayışlı bir insan oluşu, alçak gönüllülüğü ile kendisini saydıran ve sevdiren Cüneyt Gökçer, bu düzenli ve verimli yönetimi yanında, oyuncu ve sahneye koyuculuğunu da elden bırakmadı. Cadı Kazanı ve Kral Lear'deki sahne yöneticisini, Kral Lear ve Kral Oidipus'taki güçlü oyuncuyu alkışladık. Bunların yanında Konservatvardaki Sahne ve Mimik Öğretmenliğini sürdürmektedir.

Cüneyt Gökçer, 1920'de Malatya'da doğdu. Babası Emekli Albay Ethem Bey Selâniklidir. Anadolü'nün çeşitli yerlerinde görev almıştır. On çocuğunun hiç biri birbirinin kentlisi değildir. Babasının ikinci çocuğu olan Cüneyt ilkokula Konya'da başladı, Ankara'da bitirdi. Kurtuluş Ortaokulundan sonra ismindiki Kız Lisesi'nin arkasında bulunan Taş Mektebe (eski Ankara Lisesi) devam etti. Lise sıralarında Ulvi Uraz, Ali Algın, arkadaşlarıydılar. O sıralarda Ankara'da tiyatro yoktu. Darülbeydi arada sırada Ankara'ya gelirdi. Hepsisi o kadar. Tiyatroya olan tutkusunun sonucu, sinemayı çok severdi. Ayrıca, kendi yazdığı oyunları sahneye koyardı. Çevresine Ali'yi, Ulvi'yi ve öbürlerini toplar, ders aralarında çalışırlardı. Kendisi, bu amatör çalışmalarını için «— Kötü bir yazardım.» diyor. O sıralar, Halkevi'nde de tiyatro gösterileri başladı. Orada sahneye çıkmak için de başvurmuştu. Fakat Konservatuvar kuruluşunun ikinci yılında (1936) Tiyatro Bölümü için imtihan açıldı. İmtihanı kazandı ve liseye Konservatvarda devam etti. Beş yıllık Konservatuvar öğrenciliği sırasında Goldoni'nin «Otelci Kadın»'nda oynadı. 1942-43 döneminde Konservatuvarın yüksek kısmını bitirdi. Carl Ebert onu asistanlığına aldı, Sahne ve Mimik Öğretmeni yaptı. «Konservatuvar Tatbikat Sahnesi»nin Halkevi'ndeki oyunlarında sahneye konan Antigone, Faust, Güllünc Kibarlar, Jul Caesar'da oynadı. 1947-48 mevsiminde, Şamdanca ilk sahneye koyduğu oyun oldu.

Küçük Tiyatro, arkasından Büyük Ti-



Cüneyt GÖKÇER

yatro açıldı. Büyük Tiyatroda ilk yıl (1948-49) Kerem ile Ash, Koroğlu oynandı. 1949-50'de Devlet Tiyatrosu kanunlaştı. Mephisto, Devlet Tiyatrosunun ilk oyunu idi. Cüneyt Gökçer, ayrıca Miras, Tilki, Şatoya Davet, Trafik Cezası, Keçiler Adası, Tahta Çanaklar, Cadı Kazanı oyunlarını sahneye koydu; Cyrano de Bergerac, Peer Gynt, Kral Oidipus, Köşebaşı oyunlarında oynadı; Hamlet, Derin Mavi Deniz, Gelin, Kuklalar Gemisi, IV. Henry, Bir Yastıkta, Anne Frank'ın Hatıra Defteri, Kral Lear oyunlarını sahneye koydu ve oynadı.

Beyaz perdede ise 1951'deki ilk filmi olan Vatan ve Namık Kemal'den sonra, Barbaros Hayrettin Paşa, Lâle Devri, Kara Davut, Kaldırım Çiçeği, Nilgün, Büyük Sır filmlerini çevirdi. 1950'de bir yıl Almanya'da Burg Tiyatrosunda sahne çalışmalarına katılan Cüneyt Gökçer sonra her yıl İngiltere ve Fransa'ya gitmiş, bilgi ve görgüsünü arttırmaya çalışmıştır. Devlet Tiyatrosu oyuncularından Mediha Gökçer ile evlidir ve Konservatvarda öğrenci olan bir kızı vardır.

Onaltı yıllık uğraşısı olan Konservatuvar Sahne ve Mimik Öğretmenliği için: «— Bana öğretilenleri öğretmekten büyük bir haz duyuyorum. Öğrenci iken karşılaştığım bir konu karşısındaki tutumum ile aynı konu karşısında öğretmen olarak tutumum arasındaki farkı izliyorum ve bazen çok ilginç sonuçlara ulaşıyorum.» diyen Cüneyt Gökçer sanat hayatında ken-

sonu okuzkide

dünyanın en iyi filmleri - 2

doktor kaligari'nin muayenehanesi

Derleyen: Mahmut T. Öngören

Sosyal, kültürel ve ekonomik kuvvetlerin birleşmesi çeşitli memleketlerde, çeşitli devirlerde en mükemmel sanat eserlerinin ortaya çıkmasına sebep olan unsurları doğurmuştur. Hem de bütün sanat kollarında... Örnek olarak resimde rönesans devri, Hollanda ressamları, İngiliz portre sanatçıları ve içinde bulunduğumuz yüzyılın başlarında beliren Fransız empresyonistleri gösterilebilir. Müzikte İtalyan barokunun bestecileri, Avusturyalı senfoni yazarları, Almanya'da romantizm devrinin müzisyenleri ve yine Fransız empresyonistleri vardır. Aynı durumla sinema tarihinde de karşılaşmak kabil. Yalnız aradaki farkı unutmamak gerekir. Sinemanın belli başlı tarihi hemen hemen 60 yıl gibi kısa bir süre içine sıkışmış kalmıştır. Buna rağmen 60 yıl içinde çeşitli cereyanlar dünya filmciliğini etkilemiş ve işin önemli tarafı, sinemanın sanat yönünden ilerlemesini de sağlamıştır. 1900 ve 1907 yılları arasında Fransız macera filmleri, 1907 ve 1912 yılları arasında Film d'Art adlı kurulun filmleri, 1910 ve 1914 yılları arasında çevrilen büyük İtalyan filmleri ve 1918 ve 1923 yılları arasında hazırlanan İsveç filmleri çeşitli sinema ekollerini meydana getirmişlerdir. Kendilerine has unsurlar ve özelliklerle bu ekoller dünya filmciliğine belli bir yön vermişlerdir. İkinci Dünya Savaşından sonra da aynı durumu dokümanter bir şekile kaçan İngiliz Filmciliğinde, taptaze İtalyan yeni-gerçekçilik cereyanında ve çok yakında da eski sanatla modern konuların harikulade birleşiminden ortaya çıkan Japon Filmlerinde görüyoruz. 1919 ve 1925 yılları arasında ise dünya filmciliğinin gelişmesinde rol oynayan cereyanlardan bir tanesi Almanya'da kendini göstermişti. Altı veya yedi yıldan ibaret olmasına rağmen bu devir, Alman filmciliğinin ve dolayısıyla film dünyasının, bazı teknik noktaları öğrenmesine sebep oldu. Kostümlerin filmcilikteki önemi, dekorun ve ışığın beyaz perdede oynadığı rol ve sanatçıların sinema için oyun biçimini öğrenmeleri bu noktaların başında gelir. En önemli unsur da kameranın yalnız film çekmek için kullanılan bir makine olmaktan kurtularak yaratıcı bir araç haline gelmesidir. 1920'den sonra Alman sinemasında görülen bu ilerlemede İsveç ve Danimarka filmlerinin etkisini küçümsememek gerekiyor. Konularını geçmişten alan bu filmler güçlü kişilerin incelenmesini de ele alıyorlardı. 1912'den sonra da Almanya'ya İsveçli film sanatçıları ve rejisörleri akın ettiler. Max

Reinhardt gibi Alman tiyatrosunun ünlü kişileri de sinema ile ilgilenmeğe başladılar. Bunları Emil Jannings, Conrad Veidt, Fritz Kortner, Werner Krauss ve diğer aktörler takip etti. Yani Fransa ve Amerika da olduğu gibi Alman tiyatrosundan yetişen sinemayı küçümsediler. Bütün bu sebeplerden ötürü Alman sinema tarihindeki 1919 ve 1925 yılları arasında uzanan kısa süreye «Altın Devir» ismi verildi. «Dr. Caligari'nin Muayenehanesi» adlı film 1919 yılında, yani «Altın Devir»'de çevrilmişti. Bu film de 1958 Brüksel Sergisinde yapılan eleştirmede dünyanın en iyi oniki filminden biri olarak seçilmiştir.

1919 yılında Almanya'dayız. Dünyanın hemen hemen en geniş ve en teknik imkânlarına sahip film stüdyoları bu memlekette. Rejisörler bu stüdyoların dışında film çekmeyi kabul etmiyorlar. Hepsi, bir film çevrilirken yerine getirilmesi gereken bütün noktaları gözetmek istiyor ve kendilerine bu yetki veriliyor. Bunun sonucunda da ortaya sanat bakımından güçlü filmler çıkıyor. Günler geçtikçe belli bir film şekli de beliriyor. Seyirciye ürpertici dakikalar yaşatan, korkutucu hikâyelerden perdeye aktarılan filmler son derece tutuluyor. Bu tip filmlerde hayaletler ve dehşet verici yaratıklar kahramanların yaşayışını etkileyen kuvvetler arasında yer alır. «Dr. Caligari'nin Muayenehanesi» bu gruba ait filmlerdendir.

Film, aklını kaybetmiş bir gencin anlattığı hikâye ile başlar. Yalnız bu gencin deii olduğu filmin başında belli değildir. Hikâyeye göre Caligari adında acaip bir doktor, küçük bir Alman kasabasına gelir; yanında Cesare adında bir de medyum vardır, ve daimi surette doktorun etkisi altındadır. Kısa bir süre sonra bu küçük kasabada birbiri arkasından cinayetler işlenir. Cinayetleri işleyenler bir türlü bulunamaz. Filmdeki hikâyede genç bir adam vardır. En yakın arkadaşına bu seri cinayetlerden birinde kurban gidince genç adam, Dr. Caligari ve yanındaki Cesare adlı medyundan şüphe etmeye başlar. Gereken yerlere başvurur, fakat bir sonuç elde edemez. Dr. Caligari, kurnazlığı sayesinde her türlü ithamın altından kalkar. Buna rağmen filmin kahramanı genç adam fikrinde ısrar eder. Hikâyenin sonunda Dr. Caligari'nin büyücülük yaparak Cesare'yi uyuttuğu ve cinayetleri işlemeğe sevkettiği meydana çıkar. Filmin burada sona erdiğini sananlar yanılırlar. «Dr. Caligari'nin Muayenehanesi» adlı filmin ilgi çekici yönlerinden

bir tanesi de beklenen yerde sona ermemesidir. Film aklını kaybetmiş bir gencin anlattığı bir hikâye ile başlamıştı. Yani Dr. Caligari'nin hikâyesi ile... Filmin sonunda da bu hikâyeyi anlatan delinin filmin kahramanı genç adam olduğu anlaşılır. Kendisi bir akıl hastahanesindedir, ve Dr. Caligari de bu hastahänenin baş doktoru bulunmaktadır. Hikâye içinde hikâye gibi yepyeni bir senaryo tekniği ile çevrildiği için «Dr. Caligari'nin Muayenehanesi» diğer filmlerden oldukça fazla değer taşır. Filmi, diğerlerinden ayıran bir nokta da dekorların bambaşka bir şekilde hazırlanmış olmasından ileri gelir.

Rejisör Robert Wiene'e göre, filmde herşeyi deli adamın gözleriyle görmek gerekiyor. Yani dekorun tabiiikten uzaklaşması ve korkunç bir görünüşe bürünmesi şart. Bu da tiyatrodan ekspresyonistlerin, güzel sanatlardan da kübistlerin şekillerini kullanmakla sağlanmış. Meselâ filmde simsiyah, kocaman gölgeler, tamamen beyaz sokaklar, duvarlar ve gökyüzü sık sık göze çarpar. Eşyalar bile gerçeğe uymayacak bir şekilde yapılmıştır. Filmin kahramanı genç adam arkadaşının öldürüldüğünü haber vermek için karakola gittiği zaman komiseri iki metre boyunda bir iskemleyle oturmuş, kendisinden dört beş misli büyük bir defterin üstüne iğilmiş yazı yazarken bulur. Şuurunu kaybetmiş bir adamın son derece gayritabii bir görünüşü... «Dr. Caligari'nin Muayenehanesi»nde rol alan sanatçıların makyajı da değişik ve acayip. Medyum Cesare, iskeleti andıran bir yüzle perdeden dehşet saçar. Dr. Caligari'nin saçlarındaki siyah beyaz çizgiler kendisini bazan bir insan, bazan da bir canavar gibi gösterir seyirciye. Dekorun, eşyaların ve

makyajın yanında Caligari rolünde Werner Krauss'un ve Cesare rolünde Conrad Veidt' in oyun tarzı da bambaşka. Conrad Veidt korkunç bir gölge gibi dehşet saçarak doluşan medyum rolünü harikulâde oynuyor. Kalın camlı gözlüklerinin arkasından gözlerini kırıştıtararak bakan Caligari rolünde Krauss da mükemmel. İğri bacaklarıyla sendeliyerek yürürken etrafına sahte tebessümlerle dolu alaylı selâmlar dağıtırken beyaz perdede 1919'dan bugüne kadar bir daha yaratılmayan bir karakter canlandırmış. Sinemanın halka eğlenceden daha başka şeyler vereceğini uman sanatçı ve aydınlar «Dr. Caligari'nin Muayenehane-



si» adlı filmde beklediklerinden çok daha fazlasını buldular. Alışılmamış hikâye biçimi, Freud'ü hatırlatan düşünceleri, değişik üslûptaki dekoru ile bu filmin sinema sanatının gelişmesinde büyük rolü vardır. Buna rağmen sinema tarihinde de yalnız başına kalmağa mahkûm gibi. Çünkü şimdiye kadar «Dr. Caligari'nin Muayenehanesi» gibi bir film çevirmeğe hiç kimse cesaret edemedi.

a dergisini

a dergisi yayınlarını

izleyiniz

Azımkâr Sokak No. 13 Aksaray — İSTANBUL

dördüncü uluslararası amatör tiyatrolar festivalinden notlar

FILİZ UYGUR

İstanbul Uluslararası Amatör Tiyatro Festivallerinin dördüncüsü 13-20 Kasım tarihleri arasında yapıldı. Festivali tertipleyen İ.Ü.T.B. Gençlik Tiyatrosu 1953 yılında kurulmuş, 1956 yılında Şekerbank'ın dayanağı ile ilk uluslararası festivali düzenlemişti. İlk festivalde katılan amatör tiyatrolar şunlardı : İtalyan **Ca Foscari**, Alman **Frankfurt Talebe Tiyatrosu**, Yugoslav **Branko Crismanoviç**, Türk **Gençoyuncular**, **Cep**, **İ.Ü.T.B. Gençlik Tiyatrosu**, **Robert Kolej**, **G.S. Akademisi** ve **T.M.T.F. Tiyatroları**. İkinci Festival sekiz, Üçüncü Festival onbir amatör tiyatro ile yapıldıktan sonra bu yılki festivalin yaz aylarında yapılmasına karar verilmişti. Avrupa Tiyatroları ile yapılan yazışmalardan sonra tarih yine 13-20 Kasım tarihine bırakılmıştı. Araya Federasyon seçimlerinin girmesi yüzünden Ekim ayından önce çalışmalar başlanamadı. Bundan sonra ise bir festival hazırlamak güçtü. Festival Komitesi bunları bile bile işe girişti. Komite Başkanlığını Gündüz Aykut üzerine almıştı.

Festivalin başlamasına aşağı yukarı bir hafta vardı. Festival Komitesine ayrılmış olan Federasyonun üst kattaki odasında oturmuş konuşuyorduk. «Festival olacak mı?» Günlerdenberi derdimiz bu idi. Avrupa Üniversite tiyatrolarından yirmi ikisine davetiye göndermiştik. Gele gele, dört tiyatrodan cevap gelmişti. Parma ve Lozan gelemiyorlardı. Venedikliler İskandinavya turnesinde idi ve Yugoslav **İvodola Ribar Tiyatrosu** Festivale katılacaktı. Diğer tiyatrolar cevap vermek lüzumunu dahi hissetmemişlerdi.

Ayrıca, Genç Oyuncular ve A. Ü. Ö. Sinema-Tiyatro Derneği, oyunları hazır olmadığı ve Cep Tiyatrosu, oyuncularının bir kısmı dağıldığı için Festivale katılamıyorlardı. Bu durumda festival yapılabilir miydi? Yapılsa bile bu festivalin uluslararası özelliği ne olacaktı? Sonunda şöyle karar verdik : Bu festivalin yapılmaması. Yurdumuzda zaten pek fazla yerleşmiş olmayan bir geleneği yıkabilirdi. İlk festival 1956 yılında yapılmıştı. Arkadaşlar hertürlü fedakârlıktan çekinmemişler, zorluklardan yılmamışlardı. İlgililerin ilgisizliği yüzünden harçlıklarını bu yola dökmüşlerdi. Federasyonda tursu ekmek yediklerini, masaların üzerlerinde uyuduklarını masal gibi anlatırlardı. Biz bu bakımdan daha mutluydük. Yemek parası bulabiliyorduk hiç olmazsa. Bu geleneğin ipliğini kesmemeliydik. Gelecek yılların yararına yapmalıydık bunu.

Gerçekten hatalarımız vardı. Federasyon, iki defa tarih değiştirmek ve Ekim ayına kadar harekete geçmemiş olmakla hataların en büyüğünü yapmıştı. Geç kalmıştık davet etmek için yabancı tiyatroları. Bir buçuk ayda ancak bu kadar başarılılabildirdi. Hatamızın cezasını çekiyorduk şimdi. Yine de geç kalınmış sayılmazdı. Festival Komitesi Başkanı festivali kurtaracağız diyordu. İnanıyorduk. Festival kurtulacaktı. Başarısızlıklarımız büyük bile olsa, gelecek yılların festivalleri kurtulacaktı.

Festivale iki gün kalmıştı. «Sahne Kapısı»nın tashihleri ile uğraşıyorduk. Bu yıl bir Özel Sayı çıkarmaya karar vermiştik. -Bu konuda en büyük yardımı Özdemir Asaf'ın Sanat Basımevi'nden gördük.- Bu ara bir arkadaş Sinema-Tiyatro Derneğinden Ayhan Gökalp'ı getirdi. «— Merhaba» ile beraber «Otur yardım et» dedik. O zaten hazır. Derken, başka bir haber geldi. «Yugoslavlar gelmiyor.» İsyân ettik âdeta. «Ama neden?» dedik. Rejisörleri grip olmuştu. Bir tiyatro, rejisörü grip olursa, oyununu oynamaz, bir festivale katılamaz mıydı? İkinci Festivalde de Yugoslav'lar, gelmeyeceklerini bir gün önce bildirmişlerdi. Matine oyunlarını Yugoslav'lara ayırdığımız gecelere aldık. Daha bir fakirledi festivalimiz.

«Sahne Kapısı» ayrı bir dertti. Eleştirmenlere, bizi destekliyeceklerine kendimizi inandırdığımız kişilere gidip, yazı ve yardım istedik. Nazikâne reddettiler, ya da atlattılar. Salâh Bırsel ve Güner Sümer'den gayrisi yazı vermedi dergimize. Bu ilgisizliğin sebebi ne olursa olsun çok güç durumda bıraktı bizi. Sonunda Özdemir Asaf arşivini açtı. Tiyatro devlerini yazıları ile karşılaştık. Aldık bu hocaların yazılarını. Minnetle Dergimize yerleştirdik. Tecrübesizliğimiz bir yana «Sahne Kapısı»'nı yeter-siz demiyelim, Festival Dergisi değil de tiyatro dergisi haline getiren sebep budur.

Açılışa gidememiştik. Giden arkadaşlardan öğrendik ki pek parlak değilmiş. En umutsuz umutları bile hayal kırıklığına uğratmış. Yine de ilgisizlik demedik. Devlet Tiyatrosunun aynı saatlere rastlayan kokteylini daha ilginç bulduklarını düşündük büyüklerimizimiz. Açılışa «Hitit Güneşi» ve «Kara Kalem» gösterilecek, «Karagöz» oynatılacaktı. Sinema makinesi bulunamadı. Karagözcümüz gelmedi. Böylece yapacağımız dediğimiz ve yapacağımıza inandığı-

mız bu en basit şeyleri bile yapamadık. Akşama oyuna hazırlandık.

Akşam yine aradığımız yüzleri göremedik. Yine ilgisizlik demedik. Şehir Tiyatrosu İstanbul bölümü Namık Kemal'in Akif Bey oyununun ilk gecesini yapıyordu o akşam. Oradadır özlediğimiz ilgi dedik, yalnızca.

Ve işte Gençlik Tiyatrosu Festivalin ilk oyununu oynuyordu. «Karagözün Dönüşü» Turgut Ozakman'ın bir perdelik oyunu idi. Zenginleşen ve kılığı ile ismini Cemal Abdi Bey'e değiştiren arkadaşının evine Karagöz, yarenlik etmek amacı ile geliyor. Hacivat, ailesini dejenere olmuş buluyor, kendisini tanımak isteyen yalnız Hacivat'ın kızıdır. Ve Karagöz, bu evde kalamıyor, dönüp gidiyor. Okuyucularının hepsi, ancak göze batmıyacak kadar iyi idiler. Yalnız Karagöz rolünde Gündüz Aytut Karagöz hareketlerini benimsemişti ama, Karagöz sesi ile oynanması istendiğinden konuşması rahat değildi ve seyirci, sözlerinin büyük bir kısmını ancak kulak kesilerek anlıyabiliyordu. Uşak'ta Ertuğrul Ucel Hacivat Ailesinde oynayanların en başarılısı idi. Fakat mizansen, Karagöz oyununun perdesi düşünülerek tek düzlem üzerinde hazırlanmıştı. Oyun, bu yüzden derinlik kazanamamıştı. Oysa, Karagöz madem ki aramıza inmişti bizden biriydi artık. Sahnede istediği gibi dolaşabilmeli idi. Tek düzlem, oyuna çok şey kaybettirmişti. Eser, oyuncuların kompozisyon yapma yeteneğini veremeyecek kadar düzdü. Bu yüzden oyunda bir iki tonlama ve diksiyon hatası dışında üzerinde durulacak şey yoktu. «Pabuççu Ahmet» Fahir İz'in Viyana'da bir kütüphanede bulunduğu Türkçe yazılmış ilk tiyatro metni. İlk Türk oyunu olup olmadığı bir hayli tartışılmıştı. Gençlik Tiyatrosu 59 yazında Londra'da oynadı bu oyunu. Bu defa Festivalde oynuyordu, «Pabuççu Ahmed»'in renkli, hareketli rejisi göze çarpıyor. Bu derece acemice yazılmış oyunda sözden çok harekete önem vermek gereğini duymuş ve orta oyunu ile kukla hareketlerini kullanarak yapmış rejisini. Oyuncuların bazıları tam kukla hareketlerini benimsemişlerdi. Örneğin, Hekim'de Şemsi İnkaya bir kukladan farksızdı. Diğer arkadaşlar kukla değildiler. Kendisi ile konuştuğumuz rejisi asistanı Oktay Sağtürk, istenilenin, yumuşamış kukla hareketleri olduğunu ve ipli kuklanın isteneni vermediğini söyledi. O zaman hareket yeteneği kalmıyormuş. Ayrıca birkaç kişinin tam kuklalığı, diğerlerinin yumuşak olması oyundaki birliği bozuyordu. Oyun, ortanın üstünde bir başarı ile oynandı.

İkinci gece «Sankt George» Dernek Tiyatrosuna ayrılmıştı. Dernek Tiyatrosu, Avusturya Klübüne bağlı. Tiyatro kurulurken, ancak Almanca oyunlar için izin alabilişler. Geçen yıl ise, ilk Türkçe o-

yunlarını vermişler. Festival'de O'Neill'in «Yağ» ve kendi arkadaşlarından Aytut Yazman'ın «Hırsız» adlı sözsüz oyununu oynadılar.

«Yağ»'ı Metin Eriş sahneye koymuş. Reji acemice ve hatalı. Metin Eriş, oyuncuların içlerinden gelen hareketlerinden çok göze batan çirkinliklerini düzeltmekten başka birşey yapmamış. Bütün amatör tiyatroların en büyük eksiği diksiyon sorununu onlar da giderememişler. Ortanın üstüne çıkamamış bir oyun. Yalnız «Ben» rolünde Remzi Zorlu dikkati çekti. «Keeney»de Etiman üzerinde çalışılırsa iyi bir oyun verebilir. Faruk Erkol'un dekoru, bir balıkçı gemisinin kaptan kamarasını ve oyunun havasını vermekten uzak.

Hırsız, pantomim olarak ilân edilmesine rağmen sadece bir sözsüz oyun. Rahat seyredilen bir fantazi denebilir. Aytut Yazgan ve Remzi Zorlu iyi idiler.

Sankt Georg'luların çalışma ve iyi niyetlerini sevdik. Kendilerine başarılı çalışmalar dileriz.

Aynı gece Gençlik tiyatrosu, Edna St. Vincent Millay'ın Aria da Capo adlı oyununu oynadı. Oyunu çeviren Mehmet Harmancı eserin şiirini yitirmiş. Sahneye koyucu Metin Serezli'nin söze mizansen rejisi oldukça başarılı. Rejisör ve oyuncuları kutularız.

Festivalin üçüncü gecesi, yine eleştirmenlerimiz görünmedi. Nedenini bilmiyo-



«Mim - Pantomim Grubu»

ruz. Hepimizde aynı üzüntü var. Bir araya gelir gelmez başlıyoruz tahminler yürütmeye.

Üçüncü gece Robert Kolej öğrencuları J. Cocteau'nun İnsan Sesi ve Ayşe Şasa'nın Yaşadığımız Odalar adlı oyunlarını oynadılar. İnsan Sesi, bir kadının telefonda eski sevgilisi ile konuşmasını anlatıyor. Oynayan Çiğdem Selşik. Sahneye koyan Genco Erkal. Çiğdem Selşik sahneye son derece yakışan sahne sempatisi olan bir kız. Tatlı bir sesi, rahat bir konuşması var. Dar dekorun ve bir elindeki telefonun kısıtladığı bir düzen içinde salondan yüksek-

len öksürük ve «duymuyoruz!» sesleri arasında eseri sonuna kadar yürütebildi. Yaşadığımız Odalar'daki oyununa hazırlanırken ağlıyor ve «seyirciyi sevmek lâzım» diyordu.

Yaşadığımız Odalar'ın yazarı ve rejisörü Ayşe Şasa, tiyatro hakkında çok değil, hiçbir şey bilmiyorum diyordu. Oynayan arkadaşlarım bile benden çok biliyorlar. Yanlışlarım var biliyorum. Düzeltmeye çalışacağım. Oyunun kahramanı olan genç kız, üvey babasının evindeki seçkin, özentili aydınları samimiyetsizlikle suçluyor. Üvey babasının kendisine gösterdiği ilginin köklerinde cinsî bir yön bulduğu kanısındadır. Açık yürekli bir hayat insanı olan teyzesinin evine kaçıyor. Teyze, duyduğu hayat sevgisini sınırlamaya kıyamıyacak kadar özgür düşünüşlü bir kadındır. Genç kız bu evde ferahlık bulur. Üst kattaki aylak delikanlıdan yeni iyimsen bir duygu ve bir sevgi umudu bulur. Yeni bir savaşın başlangıcında perde kapanır. Ayşe Şasa, kız ve teyze karakterlerini iyi biliyor. Fakat, üvey baba, doktor ve aylak delikanlıyı tanımiyor. Bu yüzden bu üç kişi cansız ve kişiliksiz kalmışlar. Ayrıca eser, bir nutuk havasında. Bu önemli bir konu Ayşe Şasa için. Çalışmasına devam ve başarı dileyelim. Çiğdem Selşik ve Sevil Akdoğan en iyi oyuncular. Genellikle oyuncuların diksiyonları bozuktur.

Dördüncü gece Sahne Z'ye ayrılmıştı. Sahne Z bu yıl Ankara ve İstanbul'da iki sahne halinde çalışmayı kararlaştırmış. Festivalde Hastane ve Teklif oyunlarını oynadılar.

Hastane, Turgut Özakman'ın bir perdelik oyunu. Veremli dört hastanın sağlam insanların çevresine duydukları özlemi anlatıyor. Hastalar, içlerinden birini hastahanedan çıkarıyorlar. Ancak, diğer çevre onu korkutup geri döndürüyor. Oyun, ağır hastalar için fazla hızlı bir tempoyla oynandı. Rejisör, veremli hastaları yüzükoyun yatırmak gibi hatalar yapmış. Oyuncular, duydukları özlemi ve hastahane bunalıcı havasını veremediler. Cansız ve duygusuzdular.

Çehov'un Teklif'i Güner Sümer tarafından fars anlayışı ile sahneye konmuş. Mizansen İkilî Sistem ve Kel Şarkıcıyı anıtan motifler görülüyor. Güner Sümer, Ayta Sarıçam ve Ayten Sert başarılı bir oyun verdiler. Ancak canlandırdıkları tiplerin Çehov tipleri olup olmadığı tartışılabilir.

Beşinci gece mim-pantomim grubunu seyrettik. Pantomimin virtüözlerini kendi sahnelerimizde seyretmek şimdiye kadar pek mümkün olmadı. Mim-pantomim grubu ilk pantomim sanatçılarımız. Bu yüzden büyük bir ilgi ve sevgi ile seyrettik oyunlarını. Seçtikleri konular, anlatımı kolay olmayan konulardı. Daha önemlisi de hareketlerini arıtmamışlardı. Estetik uğruna anlatımı ihmal etmiş gördük pantomimcileri. Metin Talayman, vücudunu kullanma-

yı iyi biliyor. Ergin Kolbek'in pantomim sevgi ve çalışmalarının içtenliğini görmek mümkün. İkisine de başarılar dilerim.

Beşinci gecenin «Sahne Kapısı»nda Kulis isimli eğlenceli yazıda şu satırlar vardı: «İlgili öğrenci kurumlarından akşama kadar çiçek, buket ve benzeri bir armağan beklendikten sonra çaresiz kalınca, Gençlik Tiyatrosundan biri ayağa kalkıp, «ellişer kuruş beyler!» diyordu.»

Festivalin sondan bir evvelki gecesinde Adım Tiyatrosunu seyrettik. Bu ekip, programda Y.O.T.B. Tiyatrosu olarak tanıtılmıştı. Fakat son dakikaya kadar, Birlikten hiçbir ilgi ve yardım görmediklerinden isimlerini Adım Tiyatrosu olarak değiştirdiler ve bundan böyle kendi çabaları ile çalışmaya devam edeceklerini ilân ettiler. Dekorlarını son gün hep beraber yaptık. Oynadıkları oyun Refik Erduran'ın «İp Oyunu» adlı tek perdelik oyunu. Ölüm mahkûm edilmiş çok zengin bir adam cellât, yamağı, hapisane müdürü, doktor, hâkim, rahip, tahsildarı türlü yollardan kandırıp ölümden kurtulmaya çalışırsa da göğre hareket ettiği sırada inen bir ip, oyunu sonuçlandırır.



Pabuççu Ahmet
«Gençlik Tiyatrosu»

Aceleyle gelmiş olduğu belliydi oyunun. Oyunu sahneye koyan Oğuz Kolçak ve reji asistanı Oktay Sağtürk iyi mizansenler bulmuş, eseri de iyi anlamışlar, ama biz sahnede sadece yürümeyi, konuşmayı ve durmayı bilmeyen oyuncular gördük. Kendilerine daha uzun ve dikkatli çalışmalar sâhik veririz.

Son gece Galatasaray Tiyatrosuna ay-

sonu otuzikide

tiyatro terimleri

Ergun SAV

Türkçemiz, birçok bilimlerin teknik yönlerinde terim bakımından yetersiz kalıyor. Kavramlar yeni olduğu için anlatım şekilleri değişik biçimlerde kendini gösteriyor. Buna «dilimizde geniş ölçüde bir terim kargaşası var» da diyebilirim.

Gerçekten çoklukla batıdan aldığımız kavramları eğitim ve öğretim kurumlarında verenler, derslerinde, konferanslarında, çalışmalarında, konuşmalarında hep kendi bildikleri yabancı dilin etkisindedirler. Aynı konuyu, Türkçe terimleri olmayan bir konuyu işleyen birkaç değişik yetkiliye dikkat edin. Kullandıkları terimler o kadar ayrı, o kadar benzemezdir ki insan aynı şeyleri anlattıklarından kuşkulandır.

Tiyatro da böyle. Gerçi yıllardanberi ülkemizde sahneler, oyunlar, oyuncular vardır. Yıllardanberi bunların kendi aralarında konuşmaları, anlaşmaları kavramları belirtmeleri olmuştur. Fakat son zamanlarda sinema gibi tiyatroyu da ciddiye alıp bu konuda genişliğine ve derinliğine çalışmalara girenler oluyor. Ancak terim kargaşası bu noktada kendini bütün gücüyle hissettiriyor.

Tiyatroyla ilgilenenlere başlangıcında olduğumuz bu alanda önemli bir ödev düşüyor : Tiyatro terimlerini genişletmek, fakat olabildiği kadar ortak terimlere gitmek. Bunda da hence ilk düşünülecek şey, terimlerin önce Türkçe olması, sonra halk ağzına yerleşebilecek deyimler olması ve istenilen anlamı «efradını câmi, ağıyarını mâni» şekilde verebilmesi.

İşte şu mütevazî çalışma, bu amaçla kaleme alınmıştır. Ancak şunu özellikle belirtmek isterim ki, bu bilimsel bir çalışma olmak iddiasında bir yazı değildir. Yalnızca «önerme»'dir. Tiyatro üzerine düşünen, yazan, konuşan aydınları davettir.

Bu terimleri beğenmiyebilirler. Kendi önerdikleri terimleri öne sürsünler, tartışalım. Seçelim ve ortak bir tiyatro dili kurmaya çalışalım.

Bir şem'a var. Bu şem'ada tiyatro olayının hazırlanması, sahneye çıkarılmasında çalışan kişiler sıralanmıştır. Hepsinin Türkçede adlandırılması gerek diyorum. (Şem'a Hennings Nelms'in «Play Production» adlı eserinden alınmıştır.)

Bu şem'ada daha çok Amerikan tiyatro kurumlarının kuruluşu hâkimdir. Fakat bunu bizde uygulamak mahzurlu değildir sanıyorum. Çünkü gerçekten dev adımlarla ilerlediğimiz bu alanda şem'ada gösterilen kişiler, görevlilerden bugün için bizde olmayanları kısa zamanda tiyatro hayatımıza nasılsa girecektir. Bu, genişleyen, mükemmelleşen kurumların gerektirdiği bir sonuçtur.

Şem'adan amatör topluluklarımız da işbölümünün ne şekilde yapılması gerektiği gibi önbilgilere sahip olabilirler. Profesyonel topluluklarımız da başka ne gibi uzmanlara ihtiyaç duyulabileceği konusunda düşünebilirler.

(Yazının sonundaki şema)

Şem'ada gösterilen kişilerin tiyatro hayatımıza başka deyimlerle girmiş olması en tabii ve bilinen birşeydir. Bu bakımdan önemli gördüğüm bazı deyimler üzerinde de durmak istiyorum. Terimlerin yanındaki numaraları kaydederek inceliyelim :

(1) Oyun hazırlama olayında en önemli görevi olan bu kişiye Türkçede bir karşılık bulmak çok güç. Prodüktör, bizde henüz olması gerektiği şekilde anlaşılmıyor. Genel olarak «patron» diyoruz. Fakat prodüktörün para bulma, sermaye koyma işi yanında bütünü teşkilâtlandırma, işbölümü yapma gibi yetki ve görevleri de var. Filmcilikte bunu «Film âmili» veya «Yapımcı» terimleriyle karşılıyorlar. Ama tiyat-

ro, başka bir özellik de gösteriyor. Tiyatrolarımızda prodüktörlerimiz çoklukla düzenleyicilik, oyunculuk da yapıyor, hattâ yönetim mekanizmasının en küçük işlerinde bile çalışıyorlar. Böyle olunca da herşeyden önce kişinin ödevi tam ortaya çıkamıyor. Prodüktör dediğiniz kimse bir de bakıyorsunuz, bir akşam temsilden önce gişede bilet satıyor. Bütün bunları bir kenara koyuyor, bir an için ülkemiz gerçeklerinin biraz üstüne çıkıyoruz; ideal anlamda teşkilâtlı tiyatro için konuşuyoruz. Yani Türkiye'de sayısız bir elin parmaklarını geçmiyen tiyatro kurumları için.

Prodüktörler için Türkçede kullanılan yakın anlamlı kelimeler şunlar : «Yapımcı», «Meydana Getirici», «Tiyatro Müdürü» ve (son zamanlarda asıl anlamından uzaklaştırılıp alaycı bir yolda kullanılan ve yukarda bahsettiğim tip prodüktörlere uyan) «Kumpanya Müdürü». Bunların yanında, kavrama en uygun karşılık olarak «Hazırlayıcı» kelimesini seçtim. Çünkü prodüktörün yaptığı iş hazırlama'dır. Fiilden türetilen «Hazırlayıcı» ismi de kulağa sevimsiz gelmediği gibi, anlamı da kolayca verebiliyor. Kavramı daha açıklamak için ülkemizdeki hazırlayıcılardan örnekler vermek isterim : Devlet Tiyatrosu, Şehir Tiyatrosu tüzel kişilikleri ve Haldun Dormen, Mummer Karaca gibi gerçek kişiler.

(2) «Oyun Yazarı» terimi yaygın bir terim. Bunun için üzerinde fazla durmak gerekli değil. Kavramı verebildiği gibi halk arasına kadar girmiş olduğundan rahatça kullanılabilir. Bazıları «Piyas Yazarı», «Tiyatro Yazarı», «Müellif», «Muharrir» gibi kavramı veren başka kelimeler de kullanıyorlarsa da hem Türkçe olduğu, hem kısa olduğu, hem de dile kolay geldiği için en doğrusu herhalde «Oyun Yazarı».

(3) «Oyun Okuma Kurulu» yerine «Oyun Seçme Kurulu» da denebilirdi. Ama okuma fiilini yaptıkları işe daha yakın buldum. Çünkü gerçekten bu kurul, eserleri okuduktan sonra haklarında düşüncelerini bir raporla belirtip seçme işini başka bir kurula veya bir tek kişiye bırakabilir. Devlet Tiyatrosu ve Şehir Tiyatrosunda bu kurul vardır. Onlar «Edebi Heyet» diyorlar. Kavram anlaşılıyor ama, en doğru şekilde anlatılmış olmuyor. Çünkü; «edebî», edebiyatla ilgili, demektir (Türkçe Sözlük). Böyle olunca «Edebiyatla ilgili heyet»in söz takımı olarak doğru olmadığı ortaya çıkar. Onun için bir kelime fazla söyleyip daha doğrusunu söylemek bana daha yakın geldi.

(4) İşte size üzerinde anlaşılması en güç olan terimlerden biri daha : Konusma dilinde şu karşılıkların hepsi kullanılmaktadır : «Rejisör», «Sahneye Koyan», «Sahneye Koyucu», «Sahneye Çıkaran», «Sahneye Çıkarıcı», «Yöneten», «Yönetici», «Metteur en Scène», «Directeur», «Vâzı Sahne», «Sahneye vaz eden», «Düzenleyici». Bence bunlar arasında hem bu sanatçının görevine uygun düşmesi, hem de anlaşılması kolay olduğu için en uygunları «Rejisör», «Düzenleyici», «Sahneye Koyucu»dur. Türkçe olduğu ve tek kelimeyle kavramı verebildiği için «Düzenleyici»yi seçtim.

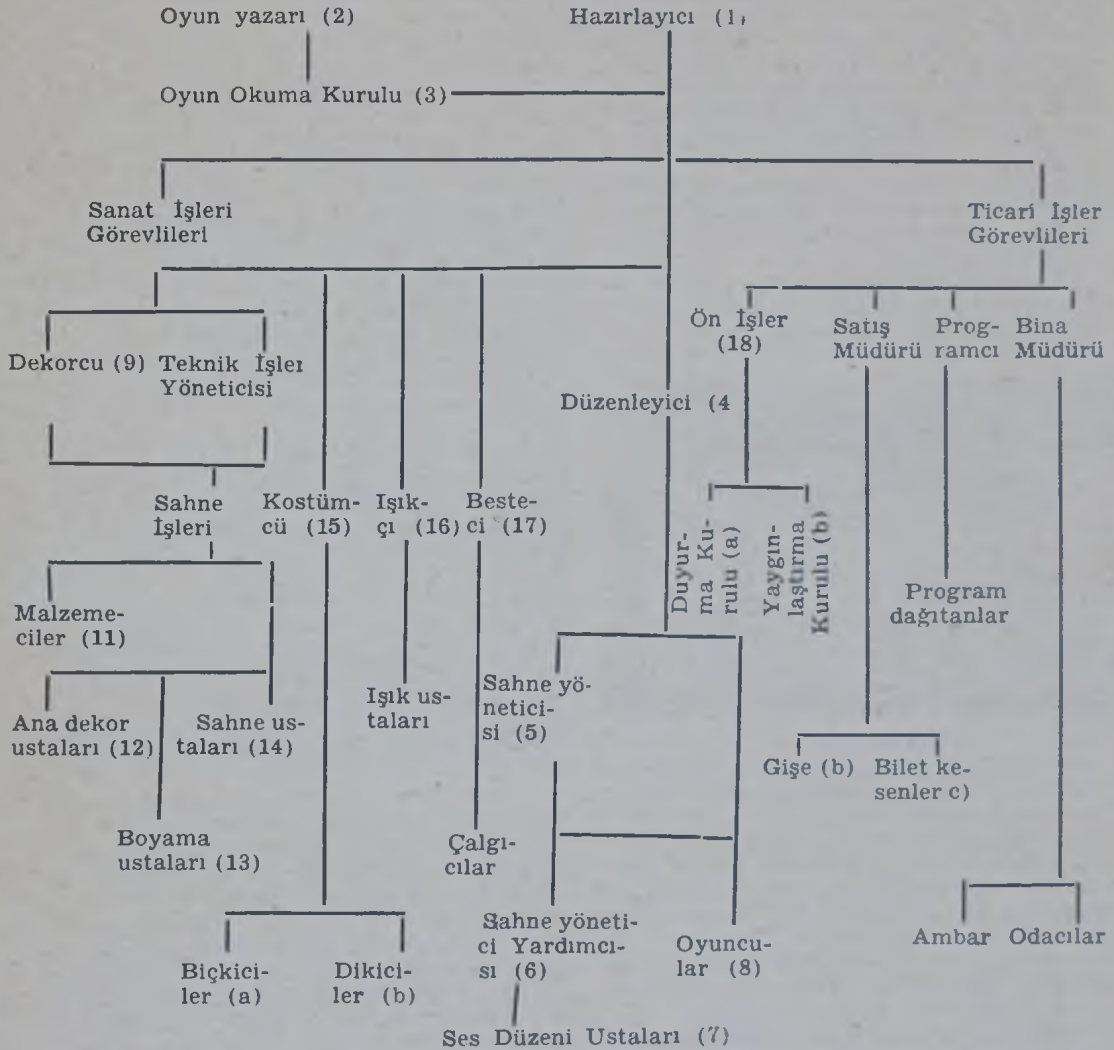
(5) Sahne yöneticisi, düzenleyicinin verdiği komutları uygulayan kişidir. Yani düzenleyici sanat adamıdır, yönetici teknik adamı. Bu hususu belirtmeye daha yakın olduğu inancıyla «Yönetici» kelimesini seçtim. Bizde çeşitli kullanılan başka karşılıklar «Sahne âmiri», «Sahne müdürü», «Kondüvit»tir.

(8) «Oyuncu» kelimesi «Oyun yazarı» gibi rahatlıkla kabul edilecek kelimelerden. Bazıları «Oyuncu»nun, göbek atan, düzen kuran gibi âdi bir anlam verdiğini söyliyerek karşı çıkıyorlarsa da ben, bunu aşırı bir duygululuk kabul ediyorum. «John Gielgud usta bir oyuncudur» derken kimsenin aklına Gielgud'un göbek mi attığı, yoksa madrabazlık mı ettiği gelmez. «Oyuncu» yerine «Aktör» diyenler daha çok belki. Fakat hem, «kadın aktör denir mi, denmez mi?» gibi sonu olmiyan tartışmalara yol açtığı, hem de Türkçe olmadığı için bu kelimeyi bırakabiliriz. Üstelik «Aktris» kelimesi şekil değiştirerek bazı ağızlarda «Artist», «Artis» gibi garip kılıklara giriyor. «Oyuncu», «Kadın Oyuncu», «Erkek Oyuncu» kelimeleri bu kavramı rahatça karşılayabilir.

Bütün öbür terimler üzerinde uzun uzun durmak gerekli değil. Zaten çoğunun görevi açık. Bilinen kişiler. Bunlardan çoğunda («Dekorator» gibi) aslını Türkçe fonetiğe uydurarak söylemektense yabancı kökten Türkçe kelime türetmeyi, daha doğrusu türetilmiş şekli kullanmayı sevdim.

«Ön İşler» bölümünde kullandığım «Duyurma» (18 a) ve «Yaygınlaştırma» (18 b) terimleri bizde çoklukla «Reklâm, İlân» diye kullanılıyorlar. Oysa birinci daha çok bu anlamı verir. İkinci ise halk arasına sokma, benimsetme anlamındadır. (İngilizce; Duyurma : Campaign, Yaygınlaştırma : Publicity).

Sonuç olarak ; bu terimlerle tiyatroyu uğraş edinen kimselerin yazılarında bir birliğe varılacağını, böylelikle de tiyatro üzerine konuşma ve yazışmalarda açık-seçikliğe gidileceğini umduğumu belirtirken, bunların yalnızca bir önerme olduğunu, başkalarıyla karşılaştırılarak daha iyilerine varılabileceğini tekrarlamak isterim.



çocuk tiyatrosu

Yazar, Kentucky, Anchorage'de bir çocuk iyatrosu yönetmektedir, üç tane çocuk oyunu aktarması vardır. UNESCO ve daha birkaç kurumun tiyatro üyesidir.

**Sara SPENCER
O. B. N.**

Amerika'da çocuk tiyatrosu, çocuk seyircilere, yüce değerli tiyatro göstermek amacını güden, bu işe kendini adanmış amatörlerin elindedir. Çocuk oyunu sahneye çıkaranların sayısı binin üstündedir. Bunların birçoğu kendi oyunlarını, çevrelerindeki çocuklara parasız seyrettirirler. Bir bölüğü de, yine kendi oyunlarını, özel salonlarda ufak paralar karşılığı oynatır.

Memleketin her yanına geziler düzenlenen bir tek profesyonel Gezginçi Çocuk Tiyatrosu vardır : New York, Bedford'ta «Edwin Strawbridge Productions». Birkaç tane de belli bölgelerde oyunlar veren profesyonel topluluk vardır, örneğin : San Francisco Players Guild ve Pittsburgh'ta, Grace Productions gibi. Bunlar, çalışmalarını çevrenin gönüllüleri tarafından desteklenen büyük bir kamyon ya da kamyonet içinde dolaşarak, bol-döküm ama ekonomik giysi ve dekor, küçük bir oyuncu kadrosu ile iyice işlenmiş temsiller veren ve seyircilerin kesesine uygun fiyatları olan, gezginçi topluluklardır.

Charlotte B. Chorpensing, çocuk oyunu yazma tekniğini gerçek anlamda ve önem vererek ele alan ilk yazardır. Mrs. Chorpensing yazdığı oyunları Chicag'o'da, Good-

Rosemary Musil ve James Norris tarafından da yazılan yeni oyunlarla desteklendi. Birçok amatör çocuk tiyatrosu kurumları oyun yazma yarışları açtılar, bu yarışmalar için büyük ödülleri ortaya kondu. Oyun basan yayınevleri bu çalışmalara katıldılar, bu oyunları en güzel biçimde basarak oynamasını sağladılar. Kentucky, Anchorage'de bir yayınevi, salt çocuk oyunları basarak kendini bu konuya adadı. Bugün bu yayınevinin bastığı tiyatrolarla seçkin bir repertuvar meydana gelmiştir. Bu yeni oyun yazma türüne hız katmakta, çocuk oyunu yazarları yetiştirmektedir.

Bu toplu işbirliği çabalarının sonucunda, yüze yakın ve her zaman oynanabilir çocuk oyunu çıkmıştır ortaya. Bunlar arasında en tutunmuş olanları ünlü peri masallarından sahneye aktarılanlardır, «Cinderella», «Jack and Beanstalk», «Aladdin», «Rumpelstiltskin» gibi. Çocuk tiyatrolarının sahneye çıkarıcıları bir de tanınmış klâsiklere ilgi gösterirler; «Hansel and Gretel», «The Pied Piper», «Heidi», «Tresure Island», ya da Amerikan yazarlarının sevilen yapıtları «Rip Van Winkle», «Tom Sawyer», «Little Women» gibi. Tarihsel olayların tiyatroya aktarılmasında birçok güçlükler ortaya çıktı, erkekler tarafından yönetilen tarihsel olaylar dizisinde kadına önemli bir rol bulmak mümkün olmadı. Ama yine güzel tarihsel oyunlar yazıldı; bunlar arasında, «Marco Polo», «Buffalo Bill», «Daniel Boone», «The Indian Captive»'i sayabiliriz.

Yazarlar, çocuklar için oyun yazma ustalığını yavaş yavaş kazanıyorlar, son yıllarda pek sevilen oyunlar arasında özellikle şunlar var, içinde bir de casusluk olayı bulunan gizemli bir güldürü, «The Panda and The Spy»; yine gizemli olaylarla ikinci perdesinde bir de gülünç hayalet sahnesi bulunan «The Ghost of Mr. Penny»; Çin masalları biçiminde stilize edilmiş «The Dragon», çocukları kahkaha ve heyecana sürükleyen oyunlar bunlar.

Bütün bu oyunlar 8 ile 12 yaş arasındaki çocuk seyirciler için hazırlanmıştır. Çoğu zaman oyuncular da çocuklardandır, gerekince yetişkin oyuncular da katılır oyunlara. Oyunları her zaman olmasa da çoğunluk yetişkin oyuncular topluluğu düzenlemektedir. Çocuk tiyatrolarını yönetenler bu tiyatrolar için en yararlı yaratıcı kabul etmişlerdir. Metinli oyunlarda olağan üstü durumlar dışında, çocuklara oynanan temsiller için 12 yaşından küçük çocuk kullanmak pek mümkün olmamaktadır.

sonu otuzbirde



man Tiyatrosu'nda sahneye çıkarır, çocuk seyircilerin oyuna karşı durumlarını inceler, oyunda değişiklikler yapar ve böylece çocuk oyunlarını bir araştırma konusu olarak ele alırdı. Bu çalışmaları sonucunda 22 büyük boyda çocuk oyunu ortaya çıkarıldı ve araştırmalarını ürünlerini yeni kuşağın oyun yazarlarına bir kitap halinde bıraktı.

«Çocuk Tiyatrosunda Yirmibir Yıl» adlı kitabı, bu konuda her zaman yararlı bir «ana-yapıt»'tır.

Mrs. Chorpensing'in bir temel çocuk oyunları repertuarı kurma konusundaki çalışmaları, Madge Miller, Aurand Harris,

asta nielsen

Derleyen : Sevgi NUTKU

Asta Nielsen ile film sanatı, daha doğru, filmde oyun sanatı başladı denilebilir. Bu güçlü oyuncu sessiz film devrinin en unutulmaz yapıtlarını getirmiştir. Günde 1,5 milyon seyirci onu hayranlıkla alkışlamış; Paris'te, Berlin'de, Kopenhag'da, Madrid'de, Güney Amerika kentlerinde, yirmi yıl boyunca sessiz filmin değişmez tanrıcısı sayılmıştır. Asta Nielsen Kopenhag'ın yoksul bir mahallesi olan Westbro'da doğdu. Annesi hizmetçilik ederek ekmeğin parası derdindeyken babası da ona baktı. Ondört yaşlarında öksüz kalınca komşuları olan tiyatro kapıcısının teşviki ile tiyatro korosuna girdi; zaten okul müzik öğretmeni de ona sesinin güzel olduğunu belirtmişti. Kopenhag Kraliyet Tiyatrosunda sahneye konan Arigio Boritto'nun «Mephistopheles» operasında melek rolünde ilk olarak sahneye çıktığı an tiyatroyu bırakamayacağını anladı. İki yıl süren bir figüranlıktan sonra Kraliyet Tiyatro Okulu sınavlarına

ta Nielsen'in oyunundaki anlatım gücünün sinemaya getirebileceği yeniliği düşündü. Bu umutla bir senaryo yazarak Asta Nielsen'in ardından Kopenhag'a gitti ve yaptığı teklife karşılık ondan şu cevabı aldı: «Benim hayatım tiyatrodur, film ise çocuk oyuncağından başka bir şey değil.» Asta Nielsen yaratıcılığı ile bir ikinci Sarah Bernhardt olabilirdi ama o tarihlerde Danimarka halkı tiyatroya pek rağbet etmiyordu. Dagmar Tiyatrosu ise «Dolar Prensesi» gibi ucuz operetlerle gişesini kurtarmağa bakıyordu. Bunun için de Asta Nielsen ile kocası genç rejisör Urban Gad'a sık sık işsiz güçsüz yürüyüşlere çıkmak düşüyordu. Operetlerde oynamağı reddetmişti çünkü. O zaman kısa şeritlerden ibaret «güldürücü» lardan başka birşey olmayan filmlere Urban Gad ilgi duyuyor, sanat yolundaki emellerine bu hareket eden resimler ile ulaşabileceğini umuyordu. Kafasındaki yepyeni fikirlerle o vakte değin görülmemiş bir film senaryosu yazdı. Senaryo buluşlarla doluydu. Danimarkalı bir sinema sahibinin bütün servetini bu buluşlara yatırması sayesinde ilk filmini çevirdi (1909). Adı «Abgründe (Uçurumlar)», uzunluğu 900 metre idi. Bir hafta içinde Danimarka hapishanesinin avlusunda çekildi sahneler. Gerek oyun, gerekse teknik yönden yenilikler içindeydi. Bir tramvayın arka sahanlığında başlayan giriş sahnesinden sona değin arka plândaki dekorların kahramanın kaderine paralel olarak değişmeleri ile ifade güçlendirilmiş ve inanılmazlık sağlanmıştı. Bu filmın en önemli yönü, ilk olarak bir beyaz perde oyuncusu söz konusu edilmeğe değer bulunuyordu. Derinlemesine, sözü gereksiz kılan, canlı oyunuyla Asta Nielsen acısını, umudunu ve umudsuzluğunu aşırı hareketlere baş vurmaksızın anlatabiliyordu. Polis tarafından merdivenlerden çıkarıldığı sahnede bakışlarının donuklaşması, yüzünün yitlik ifadesi ile sevdiği adamı gördüğü anda yüzünde beliren hayatiyet arasındaki kontrast unutulacak gibi değildir. Böylece, bu filmi her gören «kim bu kadın?» sorusuna duruyordu. Başarılar birbirini kovaladı. O sıralarda Alman filmciliğinin merkezi olan Düsseldorf'ta Davidson adlı biri büyük bir film şirketi kurmuştu. Bu şirkete bağlı olan altmış da sinema vardı. Bu filme ve bilhassa bu filmın oyuncusuna hayran kalan Davidson hemen bir kontrat hazırladı Asta Nielsen için. Onun filmlerini dünyanın dört bucağına sevkedecek bir ortaklık kurmayı, bir stüdyo inşa etmeyi ve onun bütün filmlerini çevirmeyi teklif ediyordu.

girdi. Büyük, ifadeli gözlerini ve âdetâ duyan, soluk alan ellerini görenler ondaki olağanüstülüğünü sezinlediler. Oyunculuk mesleğine Dagmar Tiyatrosunda başladı. O sıralarda tanınmış ozanlardan Hermann Bang Asta Nielsen'i şöyle tamtıyordu: «Öyle bir sardı ki beni bu kadın; kendini oyununa veriş, iliklere işiyen bir duyuşla konuşuşu, konuşmadığı zaman titriyen elleri, elektriklenen vücuduyla oyuna katılışın silinmez izler bıraktığı belleğimde.» İskandinav ülkelerine yaptığı bir turnede onu seyreden Norveçli ozan Thomas Krag, As-

Vilar, Maria Casares v.b... hepsi orada, seyircilerle birlikte.

1951'de Nicole Fourcade ile evlendi. Evleninceye kadar hep annesile dansetti. Nicole Fourcade «Exploratrice'di». Çok gezmişti. Daha sonra birlikte gezdiler. Çin'e, Japon'a kadar uzandılar. Bu birleşmeden Gérard Philip'in iki çocuğu oldu. Anne-Marie (6) yaşında, Olivier (5) yaşında. Anne Philip, acı haberin çocuklarına duyurulmasını önledi. Acısına rağmen soğukkanlılığını korudu. René Clair'e Jean-Louis Baarault ve Madeleine Renaud'ya ve Michel Etcheverry'ye telefon ederek ölüm haberini verdi.

ÖLÜMÜ :

Gérard Philip, 6 ay kadar önce Meksika'da Louis Bunuel idaresinde La Fièvre Monte A El Pao'yu çevirirken dizanteriye tutulmuştu. Kasım ayı başında kendisine başarılı bir ameliyat yapıldı. Evinde dinleniyordu.

17 Rue Tournon Paris XVII.e'de basit bir evin ikinci katı. Asya hahhlarile döşenmiş odada Gérard Philip, lavanta rengini andıran mavi çarşafli yatağında uzanmış. Dinlenmesi için her türlü düzen sağlanmıştı. Odada televizyon ve bol bol, bilhassa tiyatro ile ilgili kitap vardı. Karısı Anne Philip, yan odada, pencere yakınında yatıp kalkıyor, O'nun her çağırısına koşuyordu. Yine uykusuz bir gecesiydi. Sabah 8'de uyanmıştı. Kanvaltıyı hazırlayan hizmetçi mutfakta ağlıyordu. 8,30 da doktorlar ölümünü resmen açıklıyorlardı. Kalb sektesinden sessizce kaybolmuştu. Başucunda lâmbası hâlâ yanıyordu. Daktilo ile yazılmış sayfalar ortalığa rasgele dökülmüştü. Gérard Philip yeniden oynayacağı «Cid»'e çalışıyordu. Yatağında Cid'deki kostümü ile hareketsizdi.

Son tatilini geçirdiği ve kendi isteğiyle Saint-Tropez civarında Ramatuelle'de Cid'deki kırmızı kaftanı ile gömüldü.

FILMOGRAFISI :

- 1943 **Les Petites du Quai Aux Fleurs.** Reji: Marc Allegret. Küçük bir rolü vardı.
- 1945 **Les Pays Sans Etoile.** Reji: Georges Lacombe. Pierre Brasseur ile baş rolde.
- 1946 **L'Idiot.** Reji : Georges Lampin. Edwige Feuillère'le.
Le Diable Au Corps. Reji : Claude Autant-Lara. Micheline Presle'le.
- 1947 **La Chartreuse de Parme.** Reji: Christian Jacques. Maria Casares'le.
- 1948 **Une Si Jolie Petite Plage.** Yves Allégret, Madeleine Robinson'la.
Tous Les Chemins Mènent A Rome. Jean Boyer, Micheline Presle'le.
- 1949. **La Beauté du Diable.** René Clair. Michel Simon'la.
- 1950 **La Ronde.** Max Ophüls. I. Miranda ve Simone Signoret ile.
Souvenirs Perdus. Christian Jacques. Daniëlle Delorme'la.
Juliette ou La Clef des Songes. Marcel Carné. Susanne Cloutier ile.
- 1951 **Fanfan La Tulipe.** Christian Jacques. Gina Lollobrigida ile.
Avignon, Bastion de la Provence. James Guénet'nin küçük filminin konuşması.
Saint-Louis Ange de la Paix. Robert Dorène'in küçük filminin konuşması.
Les Sept Peches Capitaux. Georges Lacombe. Skeç.
- 1952 **Belles de Nuits.** René Clair. Martine Carol, Gina Lollobrigida ile.
- 1953 **Si Versailles m'était Conté.** Sacha Guitry. (D'Artagnan rolünde).
Monsieur Ripois. René Clement. C. Hobson ve J. Greenwood ile.
Les Orgueilleux. Yves Allégret. Michèle Morgan ile.
Villa Borghèse. Franciolini. Micheline Presle ile, skeç.
- 1954 **Le Rouge et Le Noir.** Claude Autant-Lara. Danielle Darrieux ile.
- 1955 **Les Grandes Manoeuvres.** René Clair. Michèle Morgan ile.
La Meilleure Part. Yves Allégret.
- 1956 **Till Eulenspiegel.** Reji: kendisi, prodüksiyon: kendisi.
- 1957. **Pot Bouille.** Julien Duvivier, Danielle Darrieux ile.
Montparnasse 19. Reji: Jacques Becker. Anouk ve Lili Palmer ile.

1959 Le Joueur.
La Fievre Monte A El Pao. Louis Bunuel.
Les Liaisons Dangereuses. Roger Vadim.

ÖLÜMÜNDEN SONRA :

Claude AUTANT-LARA (Rejisör) :

Yarım saat önce karım telefonla ölümünü bildirdi. Bu dehşet karşısında donakaldım. Anlayamıyorum, inanamıyorum. Ayaklarıma yıldırım isabet etmiş gibiyim. O'nun Fransa işgal edildiği yıllarda tanıdım. «Sylvie et le Fantôme»'u çeviriyordum. O'nun mesleğine son derece bağlı bir şahsiyet olduğunu derhal anlamıştım. Öyle bir şahsiyet ki, bütün meslek hayatım boyunca daima kendini aratacak.. Kendi meslek kariyerimde muazzam rolü olacak. Şaheseri olduğunu sandığım «Le Diable au Corps» filmim için kısa bir müddet sonra angaje edebilmek şansını kazandım. Sinema için olduğu kadar, tiyatro için de kayıptır. Şeref ve paraya susamayan öylesine canlı, karakterli şahsiyeti vardı ki... Yeni kuşak için ne güzel bir örnek.

Françoise SPIRA (G. Philip ile Cid'i oynayan) :

Meslektaş, insan ve oyuncu olarak fevkalâde idi. İyi ve gerçek tiyatroyu severdi. Öncü idi. Ne söyleyebiliriz? Hepimiz üzülüyor, ağlıyoruz. Daha söyleyemeyeceğim. Hiçbir şey bilmiyorum.

Serge REGGIANI (Sinema ve Tiyatro Oyuncusu) :

Hepimizin birincisi, en iyisi idi. Ölümü kahredici bir boşluk bırakmaktadır.

Jean COCTEAU (Yazar, Oyuncu, Rejisör, Fransız Akademisi Üyesi) :

Bu feci ölüm gösteriyor ki modern hayatın ritmi gayri beseridir. Aslâ Gérard'ın ölüm nutku çekmek için sevmedim. Annesini, annesinin oğlunu, bütün matemde olan Tiyatro ve Sinemayı düşünüyorum.

René CLAIR (Rejisör) :

Gérard Philip, yalnız, herkesin bildiği harikulâde komedyen değil, ender rastlanan dost, ince, hassas ve istediği zaman istenen gibi olandı.

René CLEMENT (Rejisör) :

Monsieur Ripois'ı çevirmeden biraz önce tanışmıştık. Monsieur Ripois daima tercih ettiğim şahsiyettir. Bir Oyuncu ile bu kadar iyi anlaşarak çalıştığımı hatırlamıyorum.

Christian JACQUE (Rejisör) :

Sanatına hayran olduğum dostumdu. O'nunla beraber ben de önemli geçmişimi kaybediyorum. İlk büyük filmi La Chartreuse de Parme'ı idarede çevirmişti. Sonra çevirdiğimiz Fanfan La Tulipe bütün sanat kabiliyetini ortaya koymasına vesile olmuştur.

JAPONYA'da portresi belli başlı meydanlara konmuş, gençler nöbetleşe yanan meş'aleleri beklemişlerdi.

HOLLYWOOD'dan o gün, karısı Nicole'e (Anne Philippe namı ile meşhur yazar), 10.000 i aşkın telgraf yağdı.

MEKSİKA'da Uluslararası Festival bir süre durduruldu.

VIYANA basını haberi manşetlerle bildirdi. Critica, «René Clair, Gérard Philip için boş yere "zekânın şahikasıdır" dememişti» diye yazdı.

KANADA ve AMERİKA'da basın kendisine geniş yer ayırdı, bilhassa Kanada'da Tiyatro şahsiyeti üzerinde çok duruldu.

Batı dünyası konusunda son derece kışkırtıcı olan RUS AJANSI TASS, O'nun ölüm haberini veriyor, Rusya'da da sevildiğinden sözediyordu.

AVUSTRALYA'da halk sinemaların önüne koşuyordu.

ALMAN Basını resmini siyah çizgiler arasında yayınlıyordu.

BELÇİKA'dan halk hususi otomobil ve otobüslerle Paris'e hareket ediyordu.

LONDRA sokaklarında halk O'nun resmi etrafında birikiyor. Monsieur Ripois'ı arıyordu.

TÜRKİYE'de ölüm haberi gazetelerin üçüncü sayfasında ve on satırla verildi.

henri vidal öldü

Fransız sinemasının ve tiyatrosunun ünlü oyuncularından Henri Vidal, 10 Aralık 1959 günü öldü. Henri Vidal'in ölümü ile Fransız sinema - tiyatrosu ve sanat çevreleri ikinci büyük kaybı verdi.

sâkin amerikalı

Adnan UFUK

Reji, adaptasyon, prodüksiyon : Joseph L. Mankiewicz, Senaryo : Graham Greene'in aynı adlı romanından, Fotoğraf direktörü : Robert Krasker, Dekor : Rino Mordinello, Müzik : Mario Nascimbe, Montaj : William Hornbeck, Oynayanlar : Audie Murphy, Michael Redgrave, Giorgia Moll, Claude Douphin, Kerima, Bruce Cabot, Yapım : Figaro, 1957.

Toplumbilimciler nasıl sınıflandırır, bilmeyiz ama son yıllardaki romanlara, hikâyelere, piyeslere, filmlere, günlük ajans haberlerine... göre Amerikalılar başlıca üçe ayrılıyorlar : Amerikalı, «sâkin» Amerikalı, «çirkin» Amerikalı.

Greene'in «The Quiet American - Sâkin Amerikalı»sı, hemen hemen bu üç değişik Amerikalıyı, hem de aynı kişide biraraya getiriyor: Pyle, çok genç, iyilik dolu, henüz yolunu seçmemiş herhangi bir Amerikalıdır. Fransız sömürgecilerinin, bunlara yardımlık eden yerel idarecilerin komünistlerle mücadeleye giriştikleri Çin Hindi'ne bir Amerikan Yardım Heyeti memuru olarak gider. Siyasî düşünceleri çocukça, «safça» olan sâkin Amerikalı, iki taraf arasındaki çatışma arasında ezilenleri, savaşın bütün ağırlığını taşıyan halkın çoğunluğunu kurtarmak için bir «üçüncü kuvvet» kurulmasını ister. Saf Amerikalının üçüncü kuvveti, ne komünistlere ne de sömürgecilerle yardımcılarına yer bırakmayan, bir «millî demokrasi» olacaktır. Pyle, bu işe en elverişli olarak, Çin Hindi'deki mücadelede tarafsız kalan dini - askerî - siyasî Cao-Dai topluluğunu görür. Cao-Dai'lerin kumandanı general Thé ile temasa geçer. Amerikan Yardım Heyetindeki durumundan faydalanarak, üstlerinden habersizce General Thé'ye dolar, patlayıcı madde, silâh, hattâ afyon verir. Böylelikle teşkilâtlanan Cao-Dai'ler tedhiş hareketlerine başlayınca birçok mâsum kadın ve çocuklar ölür. Çin Hindi'deki savaşı tamamiyle tarafsız, hattâ kayıtsız bir yolda gazetesi adına tabikibeden tecrübeli İngiliz gazetecisi Fowler Amerikalıyı bu işden vazgeçirmeye uğraşır. Genç Amerikalı ile metresi arasındaki münasebetin yol açtığı kıskançlık, Amerikalıyı bu işden vazgeçirmek yolundaki denemelerinin de sonuçsuz kalmasıyla birleşince, Fowler, tutar Çin Hindi'nde bir üçüncü kuvvet meydana gelmesini istemiyen komünistlere delikanlıyı ortadan kaldırmaları için yardım eder...

Mankiewicz, Graham Greene'in romanındaki bu hikâyeyi hemen hemen sonuna kadar büyük bir doğrulukla uyguluyor. Fakat, filmin son bölümünde yaptığı değişiklik, Greene'in romanındaki tutumu tamamiyle alt üst edecek bir özellik taşıyor.

Gerçi Mankiewicz'in yaptığı başka değişiklikler de var : Örneğin, genel tutumu bakımından Amerikan aleyhtarı sayılabilecek olan Greene'in romanı, beyazperdede bu «kusurundan» sıyrılmıştır. Greene'in romanındaki Amerikalıların «çirkin» yönleri beyazperdede silinmiştir. Fowler'in metresi Amerikalı delikanlıyla onu aldatmak şöyle dursun, saf, masum bir çehreye bürünmüştür... Ama bunlar Mankiewicz'in son bölümde yaptığı elçabukluğu yanında pek ufak tefek şeylerdir.

Mankiewicz'in, filmin son bölümünde yaptığı değişiklik, bu değişikliği meydana getirmek için başvurduğu yol, usta propagandacıların kullandığı yoldur : Hoşlanmadığınız, tehlikeli gördüğünüz bir gerçekle mi karşı karşıyasınız? Bunu etkisiz kulmanın yolu, «kaba» propagandacıların yaptığı gibi gizlemek, yayılmasına engel olmak değil, gerçeği tamamiyle tersine dönen bir silâh olacak şekilde «değiştirmektir». Mankiewicz de böyle yapıyor : Greene'in romanındaki «sâkin» Amerikalı ile kurt İngiliz gazetecisinin rollerini tamamiyle değiştiriyor, ters yüz ediyor. «Sâkin» Amerikalı, gerçekten sâkin, masum bir Amerikalı olup çıkıyor. Kurt gazeteci Fowler ise, «sâkin» Amerikalıdan, hattâ bir çocuktan daha saf, daha budala bir kılığa giriyor. Greene'in romanında, sadece iyilik düşünmekten ve siyasî tecrübesizlikten gelen bir samimiyetle gerçekten tedhiş hareketini destekliyen «sâkin» Amerikalı, Mankiewicz'in filminin son bölümünde zemzemle yıkanmış kadar temizleniyor. «Sâkin» Amerikalının çevirdiği söylenen bütün gizli işler, aslında «komünistlerin temizleme teşkilâtı»nın ustaca yaydığı dedikodulardan başka birşey değildir. Kurt gazeteci Fowler'in birkaç kere temas ettiği adam, onun sandığı gibi Viyetnam güvenlik teşkilâtından değil, «komünist temizleme teşkilâtı»ndandır ve «sâkin» Amerikalının öldürülmesi için Fowler'i küçük bir çocuk gibi «kullanmıştır». Fowler, metresinin elinden gitmesine de içerliyerek, «sâkin» Amerikalıyı bu teşkilâtın tuzağına düşürmüştür... Sonunda, Fowler bir yandan budala yerine konulmuş olduğunu, bir yandan masum bir insanı ölüme gönderdiğini, bir yandan metresini kaybettiğini görerek «sâkin» Ame-

rikalı karşısında her bakımdan «hezimete» uğrar. Graham Greene'in sınırlı yayım alanı olan romanı karşısında da Mankiewicz'in milyonlarca seyircinin seyredeceği filmi, gerçeği böyle ters-yüz ederek, zararlı bir «yayının» etkisini azaltır. Ama, dünyada «mükemmel» cinayet yoktur. Mankiewicz'in kurnazca hazırladığı bu suikast de, biraz dikkatli seyircinin gözünden kaçmıyacak bir boşluk taşır : «Sâkin» Amerikalı gerçekten masum ise, «üçüncü kuvvet» in meydana gelmesi için çalışmamışsa, «komünist temizleme teşkilâtı» bu saf, zararsız delikanlıyı ortadan kaldırmak için niye uzun uzun plânlar hazırlasın, «teatral» sahneler düzenlesin — Saygon'un işlek meydanında bisiklet kümesi içine yerleştirilen patlayıcı maddeler gibi... —, niye tecrübeli bir gazeteciyi bu işe karıştırsın?...

Mankiewicz'in filmi öte yandan, başkahraman olarak ortaya kimi çıkaracağı üzerinde uzunca bir kararsızlık geçiriyor: «sâkin» Amerikalı mı, yoksa İngiliz gazetecisi Fowler mi? Sonunda, romandakinin aksine olarak Fowler ilk plâna geçiyor. Anayurttaki karısı ile bu kargaşalık içindeki

ülkede edindiği metresi arasında bocalıyan, orta yaşın sonlarına varmış, bundan dolayı karşısında bir rakip gördüğü vakit metresini elden kaçırmamak için yalanlara girişmekten çekinmeyen Fowler'in korkuları, kıskançlıkları, bocalamaları filmin asıl hikâyesini meydana getiriyor. Mankiewicz, senaryosuna temel olarak yalnız bunu alsaydı, Greene'in romanından epeyce ayrılmasına rağmen, ortaya hiç olmazsa propagandadan uzak, aynı zamanda bir bütünlüğü olan, üstelik Michael Redgrave'in son derece güzel oyunuyla derinlik kazanan bir hikâye anlatmış olurdu. Ama, Greene'in tutumunu alt üst etmek çabasıyla doğan bir gayretkeşlik, filmin son bölümüne doğru tam bir hırsız-polis macerasına dönen hikâye buna imkân bırakmıyor. Bazı sahneleri dolduran uzun konuşmalar, duruk (statique) sahneler zaman zaman filme ağır, sıkıcı bir hava veriyor. Krasker'in fotoğrafları, tedhiş sahnesindeki dokümanter özellik, Greene'in romanından alınan bazı diyalogların canlılığı ve hepsinin üstünde Redgrave'in oyunu «Sâkin Amerikalı'yı ancak ayakta tutabiliyor.

düşman yolları kesti

Rejisör: Osman F. Seden, Senaryo: Tarık Dursun K., Fotoğraf direktörü: Kripton İlyadis, Oynayanlar : Eşref Kolçak, Nurhan Nur, Sadri Alışık, Kadir Savun, Hulûsi Kentmen, O. Nuri Ergün, Ertuğrul Bilda, Esen Görkmen, Yapım: Kemal Film, 1959.

Bir ulusun tarihinde dönüm noktası sayılan bir olayı beyazperdede canlandırmak için başlıca iki yol vardır : Ya «anonim» kahramanlarla, isimsiz kitleyle geniş bir destan çerçevesi içinde bu olayı anlatmak; ya da bu kitleden seçilmiş birkaç kişinin davranışları, tutumları ile bu gelişmeyi, dönüm noktasını ortaya koymak. Ama bu sonuncu durumda da, büyük bir kitle hareketini, büyük bir çatışmayı, hattâ bir silâh patlamasını gösteren tek bir sahne yer almadığı vakit bile, toplumun geçirmekte olduğu büyük değişikliğe her an, her sahne kendini duyurur. Zira ele alınan kahramanlar ve bunların davranışları, daha geniş bir topluluğun, çevrenin kesitinden başka birşey değildir.

Tabii, bu iki yolun dışında, bu ulusal olayı anlatmak, «yeniden kurmak» değil de, herhangi bir beyazperde «mamulü» meydana getirmek isteyen sinemacı için çeşitli kaçamak yolları vardır. Sinemacının araçları zenginse, imkânları bolsa, «destan»'ı bir «panayır eğlencesi»'ne çevirmesi işten bile değildir. İmkânları az, araçları sayılı ise, anlatacağı birşey yoksa hemen bir bireysel kahramanlık öyküsü düzmesi, sıradan bir macera filmi ortaya koyması da yine o kadar kolaydır. Bir de, ele aldıkları

olay ne çeşitten olursa olsun, belli bir hikâye çerçevesi içinde üslup denemelerine, mizansen oyunlarına girişmekten başka birşey düşünmeyen sinemacılar vardır. Her üç durumda da, bir ulusun yaşayışına yeni bir yön veren, yeni bir yaşayışın başlangıcı olan olay sadece bir bahane, daha çok ticarî bakımdan elverişli bir dayanak olarak ele alınır. «Düşman Yolları Kesti» de bu yanlış tutumların çoğuna rastlamak mümkün. Senaryocu bireysel bir kahramanlık öyküsünü, Kurtuluş Savaşı «fon» u üzerindeki sıradan bir macera filmi kuruluşuyla düzenlerken, rejisör mizansen oyunlarına girişiyor. Fakat sonunda senaryo da, reji çalışması da, filmin ticarî şansı da «yaya» kalıyor.

Senaryodaki ilk aksaklık, hikâyenin birbirinden tamamıyla ayrı iki çevrede, ayrı kişiler arasında geçen iki bölümü arasında ne ölçü ne de ilgi bakımından sıkı bir bağ kurulamamasından doğuyor. «Düşman Yolları Kesti» nin üçte biri, işgal altındaki İstanbul'da iki haberalma teşkilâtının -Kemalistler ile padişahçılar- çarpışmalarını anlatıyor. Üçte ikilik asıl bölümde ise bir kemalist subayın, önemli bir plânın yarısını, Anadolu'nun belli bir yerinde bir başka kemalistten alıp birleştirerek Ankara-

ya götürmesi anlatılıyor. Olayın başlıca kahramanları -kemalist subay, yardımcısı genç kız, bunların kılavuzu padişahçı ajan- bu ikinci bölümde bir araya geldiklerine, asıl hikâye bu Anadolu yolculuğu ile başladığına, kahramanların kimlikleri, özellikleri üzerine birinci bölüm ikincisinden fazla birşey öğretmediğine göre bu ilk bölümün tamamıyla gereksiz olduğu ortaya çıkıyor. Bu gereksiz ve uzun bölüm, hattâ Anadolu yolculuğuna katılan genç kızın kimin nesi olduğunu, bu işlere nasıl ve niçin karıştığını bile anlatmaksızın «karanlıkta vuruşmalar» biçiminde sürüp gidiyor.

Hikâyenin ikinci bölümü, birincisinden o kadar ayrı, kişiler ve çevre o kadar değişik, filmin temposu ve mizansenine buna uyarak o kadar başka ki, seyirci iki ayrı film den alınıp birleştirilmiş iki parça karşısında olduğunu kolaylıkla sanabilir. Senaryonun kuruluşundaki bu sakatlık, kişilerin «iyiler» ve «kötüler» olarak ikiye ayrılan kalıp-tipler'den meydana gelmesi,



Düşman Yolları Kesti
«Atif Yılmaz - 1959»

yapma bir «gerilim» kurma çabası ve hikâyenin çoğu noktalarının karanlıkta bırakılmasıyla bir kat daha artıyor. Örneğin, İstanbul'da padişahçıların gözetiminde bulundurdıkları kemalist subayın elinden plânı alıp ikinci parçayı ele geçirmek için niye bir ajan göndermedikleri, ya da aynı işi yolculuk sırasında padişahçıların ajanı olan kılavuzun subayı öldürerek niye yapmadığı anlaşılıyor. Bunun tek açıklama yolu, kahramanın ölmesiyle hikâyenin sona ereceği olsa gerek...

Senaryo, sıradan bir macera filmi yapısına göre kurulduğu için, burada Kurtuluş Savaşı ile kahramanlar arasında bir ilişki kurulmasını beklemek boşuna. Aynı kahramanları alıp, başka bir macera hikâyesinin içine yerleştirmek her vakit mümkün. Filmdeki kişilerden bir kısmının niye padişahçıları tuttuğunu, bir kısmının niye kemalist olduğunu, bir kısım insanların ni-

ye şu ya da öbür tarafa ihanet ettiklerini, aynı millettен kimseleri birbirleriyle kıyasıya mücadeleyle atan şeyin ne olduğunu, bu mücadelede tarafların neye güvindiklerini, üstün çıkacak tarafın kazancının ne olacağını anlamak imkânsız birşey.

Fakat «Düşman Yolları Kesti» de aksıyan yön, yalnız senaryo değil, rejî çalışması, senaryodan hiç geri kalmıyor. Senaryocu ile rejisörün filmin başarısızlığında aynı ölçüde rol oynadıkları, bu başarısızlığı elbirliğiyle, hemen hemen birbirlerine yardım ederek hazırladıkları söylenebilir. Neyi değil, nasıl anlatacağından başka birşey düşünmeyen Osman F. Seden'in, senaryoda mizansen oyunlarına elverişli bazı durumlar görmüş, senaryocunun da bu sanıları kuvvetlendirmiş olması akla yakın geliyor. Zira, «Düşman Yolları Kesti» de aksarıyan birşey varsa, mizansendeki zayıflığın, yapmacıklığın senaryodaki zayıflık ve yapmacıklıkla atbaşı beraber yürümesi, rejisör ile senaryocu arasında filmin zararına olan bir düşünüş birliğinin hemen her sahnede kendini göstermesidir.

«Düşman Yolları Kesti» nin rejisörü, senaryonun üçtebirlik ilk bölümünü, gereksiz, karanlık, hikâyeyle hemen hiç geliştirmeyen bölümü bir casusluk ya da gangster filminin basmakalıp havası içinde anlatmaya çalışıyor. İhbarlar, ihanetler, gizli buluşmalar, baskınlar, silâh düelloları; ne olduğu anlaşılamiyan karanlık gece sahneleri, gölge-ışık oyunları, çarpıcı olmasına çalışılan birtakım görüntüler ile ortaya konuluyor. Bir kurşunun koldan çıkarılması, büyük bir ameliyat sahnesi canlandırılmıyormuş gibi uzun uzun, üzerine basıla basıla veriliyor. Bir hainin cezalandırılması, uçurtmanın ardında çılgılık çılgılığa koşan çocukların eğik çerçevesel görüntüleri arasında, boğulan adamın kasılmış, dili dışarı fırlamış yüzünün büyük plânı ve bu görüntünün bir mezartaşının «başı» ile karşılaşılması yoluyla ortaya konuyor...

Sonra, senaryocu ile rejisör, bu «gangstercilik» oyunundan bıktıkları vakit, hiç çekinmeden «kovboyculuk» oynamağa koyuluyorlar. Batıya göç eden «pioneer» lerini andıran bir araba, western filmlerinin tanıdık manzaraları arasında ilerlerken, kovboy filmlerinin beylik kuruluşlarından biri ortaya çıkıyor. Gerçekten de, filmin yalnız bu bölümünü seyreden bir seyirci, kadın kahramanı tehlikeli bir bölgeden sağ salım geçirmeğe çalışan, bir yandan «kötü adam» rolündeki kılavuz, bir yandan da kızilderilileri andıran Aznavur'un atlarının meydana çıkardığı tehlikeleri alt edip bunu başaran bir western kahramanının macerasını seyrediyorum duygusuna kapılabilir.

Yıkık bir köprüden arabanın geçebilmesi için kullanılan desteğin bütün yükünü taşıyan kahramanın acısını anlatan sahnelerle, araba tekerleğinin köprü aralığından kurtulup kurtulamıyacağına dayanan montaj oyunlarıyla, boşaltılan bir kasabayı, ya

kral oidipus'ta koronun rolü

Özdemir NUTKU

Bugünün insanları için dans edebiyat kavramı içine girmez. Ayrı bir sanat koludur, müzik ve şarkı gibi tıpkı. Az uygar topluluklarda oysa dans önemli bir ifade yoluydu; ve daha çok dinsel bir aşamada gelişirdi. Eski uygarlıkların toplumunda dans edebiyat kavramı içine girecek bir türdü böylece. Bir topluluğun tabiat üstü güce duyduğu saygıyı belirtmesi bir takım rituel'ler ile yerine getirilirdi eski çağlarda. İlk hıristiyanların çıktığı zamanlar bu rituel'ler çok sık görölürdü. Daha sonra bunlar hıristiyanlık kavramı içinde İngiltere'de Ondördüncü Yüzyıl ortalarına dek devam etti. Eski Yunanlılarda ise koral danslar hayatlarının bir bölümü ve onların sanatlarının en önemli kollarından biriydi. Atina Krallığının kurulması sıralarında yaşamış ünlü ozanlardan biri olan Pindar (doğumu M.Ö. 482), Yunanistan'ı «güzel dansların ülkesi» diye tanıtır bize. Vazo resimleri ise sık sık danseden insan figürleri ile süslenmiştir eski Yunanistan'da.

Danslı rituel'lerin kaynağı tabiat için yazılan koral şarkılardır. Halkın yetiştirdiği ürünlerin toprağna bereket gelmesi için çeşitli topluluklar tabiat gücüne bağışlar yapar, şarkılar söylerlerdi. Homeros'un **İlyada** ile **Odise** verilerinde bu koral şarkılara sık sık raslanır. Tabiat için düzülen bu şarkıların yanısıra, kahramanlar üzerine de koral şarkılar söylenirdi. Patroclus veya Hector gibi kahramanların ölümü arkasından ağıtlar yakılırdı örneğin. Bazan bu koral şarkılar tüm dinsel yoldan çıkıp daha kişisel bir renk alırdı. Örneğin, **İlyada** verisinde, tanrı Hephaestus yiğit Achilles için bir kalkan yapar ve bunun üzerine üç ayrı resim çizer ki bunlar koral şarkı ve dansları gösterir. Biri bir düğün töreni, öbürü özel bir dans, üçüncüsü de bağ bozumu sahnesidir (1). Gene **İlyada**'nın bir başka bölümünde Menelaus «güzel şarkıların ve dansların» aşk ve uyku kadar önemli olduğunu söyler ve bunların insanları savaş-

tan daha çok ektini belirtir (2).

Koral şarkılar ve danslar yıllar geçtikçe bir kuşaktan öbürüne geçmiş ve gelişmişlerdir. Ancak bunlar geliştikçe daha dinsel ve törensel bir niteliğe erişmişlerdir. Elaea kadınları (3) Dionisos'a şu şarkıyı adardılar :

Gel, Yiğit Dionisos,
Kutsal Elaea'ya gel,
İlahelerle süslü Kutsallığımıza,
Kızgın boğaların tepindiği Elaea'ye
Gel... (4)

Yahut Atina'lılar şu yağmur yakarışına duruyorlardı :

Yağmur, ey yüce Zeus,

Bize yağmur gönder

Tüm Atina tarlaları ıslansın bereketinle
Ovalarımızın ağarsın yeşil yüzü (5).

Bu koral şarkıların ve dansların bir rituel havaya bürünmesiyle o çağın insanlarını ilgilendiren daha çok bereket üzerine törenler düzenlemek oldu. «Bereket» kavramı her yönden her toplumu ilgilendiren bir rituel durumuna geldi. Her yıl bereket yakarışına durmak için şölen düzenlenir ve çeşitli danslar yapılırdı. Her ülkede bu şölenlerin yapıldığı zaman başkaydı. Yunanistan'da bu şölen ilkbahar mevsimine raslardı. Bu mevsim bitkilerin ve canlıların yeni bir güçle canlanmasını içine alyordu çünkü. Sain Jeröme'a göre bu tören bitkilerin olgunlaştığı mevsim olan Haziran ayında yapılırdı (6). Kıbrıs'ta bu tören sonbaharda, yâni 23 Eylül tarihindeki Adonis'in ölüm gününe raslardı. Mitoloğya'ya göre Adonis yakışıklı bir geni ve Afrodite'in âşık olduğu bir erkekti. Bir av süresinde bir ayının darbesiyle ağır yaralanmış ve ölmüştü. Akan kanından kızıl bir lüle yetişmişti. Afrodite onun ölümüne o değin üzülmüştü ki yeraltı tanrıları Adonis'in her yıl altı ay dünya yüzüne çıkmasına izin vermişlerdi. İşte bu altı ay ilkbahar ve yaz aylarıydı. Her şeyin büyüdüğu, geliştiği, çiçeklerin soluğa durduğu, canlıların ko-

da ıssız bir yerde kendisinden şüphelendiği bir insanla başbaşa kalan genç kızın korkusunu eğik çerçeveler içinde vermekle herşeyi halledeceğini sanan bir anlayışın ortaya hiçbir şey koyamamasına şaşmamak gerekir. Seyirciyi bütün bu çeşit beylik sinema oyunlarıyla kandıracaklarını sanan rejisör ve senaryocu, aslında kendilerini kandırmaktan başka birşey yapmıyorlar.

Görüntülerle hiç uyuşmıyan, beceriksizce derlenmiş bir müzik de yukarıdakilere

katıldığı vakit, «Düşman Yolları Kesti» nin olumlu öğelerinin ancak Eşref Kolçak, Nurban Nur ve Kadir Savun'un oyunları ile Kriton İlyadis'in fotoğraf çalışması olduğu ortaya çıkıyor. Bununla birlikte, İlyadis'in filmin bir bölümünde yer alan gece sahnelerinde tam bir başarı elde edemediğini de belirtmek gerekir. «Yalnızlar Rıhtımı» nda Yuvakim Filmeridis'in gece sahneleri, şimdiye kadar beyazperdemizde bu yoldaki çalışmaların erişemediği bir başarı olarak kalıyor.

şup oynadığı aylardı bunlar. Sembolik yoldan sonbahar ve kışın gelmesi ile Adonis tekrar ölümler ülkesi olan yeraltına geri dönerdi. Adonis adına yapılan bereket törenlerinden biri de İskenderiye'de yapılan Effigy töreni ve danslarıydı. Adonis, Yunanlıların dilinde «Eniautos Daimon»'du, yani bir Mevsim Tanrısıydı.

Bu koral danslar hernekadarkı ilkel idiyeler de Yunan tiyatrosunun doğmasına ön ayak olmuşlardı. M.Ö. Altıncı ve Beşinci yüzyıllarda bunlar bu işle uğraşan profesyoneller tarafından halk önünde rituel olarak temsil edilirdi. Bu danslar böylece Mevsim Tanrısının dünya yüzüne çıktığı ilkbahar ve yaz aylarında yapılırdı.

Sophokles'in **Kral Oidipus** oyununun tarihi kesin olarak bilinmemekteyse de, M.Ö.425 de Atina'da temsil edildiği kabul edilir. Yunanlılar oyunlarını açık hava tiyatrolarında oynadığına göre temsillerin yağmursuz ilkbahar ve yaz aylarında yapıldığı düşünülebilir. Kışın soğuk havalarda oyun oynamak pek kabil olmadığına göre bu temsillerin «Mevsim Tanrısı»nın geldiği aylarda yapıldığı hiç de yanlış bir tahmin olmasa gerek. Bunun için, eski Yunan tiyatro yazarları oyunlarını yukarıda söz ettiğimiz rituel'leri düşünerek yazarlardı. Oyunlarında da rituel havası bilhassa güç-

sias kapalı yoldan gerçekçi Oidipus'un yüzüne bağırıp gittikten sonra Oidipus, korku ve kızgınlıkla sahneden dışarı çıkar. Bu anda koro sahnede yalnız kalmıştır. Şunları söyler :

Strophe I.

Tanrının Delphi dağından söylediği
O korkunç cinayeti yapan ellerin katili

kimdir ?

Rüzgârdan hafif kanatlı
Hiçbir küheylanın yetişemeyeceği
Zaman gidiyor.
Ateş ve şimşekle donanı
Zeus'un oğlu eziyor onu şimdi,
Ve ecel perilerini teskin edemez artık kimse
Onlar kötülüğün peşindeler amansızca.

Antistrophe I.

İşte Parnassus dağının karlı tepelerinden
bir ses geliyor:

O görünmiyen katili takip edin dünyanın
her tarafında

O şimdi çünkü
Sık ormanlarda
Mağaralarda, dağ başlarında,
Kamalanmış bir boğa gibi - kaçıyor
Gidiyor çaresiz,
Herkesi bulan kaderinden
Kaçmak istiyor bilmeden
O kader oysa bulacaktır onu.

Bundan sonra Strophe II ile Antistrophe II. gelir. Koronun konuşması da bu düzen içinde gelişir. Devlet Tiyatrosunun **Kral Oidipus** temsilinde sahneye koyucu koroya üçlü dengeli (triad) koroyu üçe ayırmakla vermiş. «Epod» denilen kısa satırları da koro başlarına söyletiyor.

Burada, Mouzenidis'in koro mizansenini bilhassa rituel havasına bağlı kaldığı için hayranlıkla belirtilebilir. Sahneye koyucu eski Yunan koral danslarındaki rituel havayı bir de gayet ölçüyle ele aldığı dans hareketleriyle getirmiştir.

Oidipus'un kişiliğinde bulabileceğimizi önerdiğimiz rituel havaya geçmeden önce koronun bu düzende oyunun içindeki rolünü kısaca belirtmek gerekiyor. Koro, Oidipus ile antogonist'leri arasında bir denge kurar. Her dialog veya bölümden sonra onların uğraşlarındaki ilerlemeyi, çatışmayı belirtir, esas tema üzerinde fikir yürütür ve tema içindeki çeşitli yönleri gösterir. Koro oyunda Tebai halkını sembolize etmez. Bunu anlamak ise gayetle kolay. Oyun açıldığında Kral Oidipus'un sarayı önünde onu görmeye gelen Tebai halkı korodan ayrı olarak gösterilmiştir. Koro sahne üzerinde ancak Prologos'tan sonra görünür ve tümü içinde Tebai kentinin inancını ve böylece, kıyaslama yoluyla, Oidipus karşısında Atina halkını sembolize eder. Onların Oidipus karakterinin karşısındaki durumu tıpkı, Atina seyircisinin Sophokles'e karşı olan durumu gibidir. Bunun yanısıra yukarıda saydığımız özelliklerinden dolayı oyun içinde Tebai halkının, oyun dışında da

le gözümüzün önünde durur. Koral şarkılar ve danslar rituel'lerin kaynağı olduğuna göre Sophokles'teki koronun en birinci ödevi bu rituel'leri yerine getirmek oluyor. Zaten koronun düzenlenmesi biçim ve öz yönünden koral şarkıların yalın, ilkel düzeninden hiç ayrı değildir. Eski Yunan'da bu şarkıları kıt'alara bölmek âdetti. Bu şarkıları söylerken ve dans ederken «strophe» ile «antistrophe» düzeninde hareket ederdi koro. Çoğunca bu koral şarkılara ve danslara, bir üçlü (triad) denge kurmak için, «strophe» ve «antistrophe»lardan sonra gelen birer kısa bölüm (epode) eklenirdi.

Şimdi koral şarkılar ve danslar üzerine şu yukarıdaki kısa bilgiyi edindikten sonra **Kral Oidipus** oyunundaki koroya bir göz atalım. Burada da koro «strophe» ile «antistrophe»lere bölünmüştür. Örneğin, Teire-

Yunan seyircisinin rituel geleneklerini yerine getirir.

Koro, bir de seyircinin hayal etmesi gereken sahne değişimlerine de dolayısı ile önayak oluyor. Oidipus ile Teiresias arasındaki konuşma sırasında seyircinin dikkati bu iki karakterin çatışması üzerine çekilmiştir. Böylece, görüntü daha yakından ve daha hızlı bir yoldan göze hitap eder. Sanki bir film kamerası Oidipus'un sarayı önündeki bir olayı daha yakından çekmek için çok yakın bir mesafeye getirilmiştir. İki taraf sahneden çekilip çatışma son bulduğunda koral müzik başlar ve bu yoldan görüntü çerçevesi daha genişler. Bu kerre sanki film kamerası daha uzak bir mesafeye götürülmüştür. O anda o iki karakterin kişisel ilişkisi yanısıra bir topluluğun bildiğimiz bir problem karşısındaki dinsel tutumunun farkına varırız. Koronun davranışı ve tutumu Oidipus ile Teiresias karakterlerinin havası gibi subjektif değildir, objektiftir. Ortadaki problemi daha tartarak ele alırlar. O trajik karakterlerin yüksek dozlu duygusu ile bezeli olmayıp o işi daha çok bir yöntem ile, yani dinsel bir yönden yerine getirirler. Iokaste'nin saygısız sözlerine karşı koronun yanıtı büyük bir özellik taşıyor : «Bu gibi hareketler şerefi tutulursa.» der koro, «ben ne diye dansedip şarkı söyleyecekmışim» (894 ile 895 inci satırlar). Bu işte koronun görevini en kısa yoldan açıklıyor. En geniş ve esrarengiz anlamıyla tüm Dionisos Törenleri giriyor böylece oyunun içine.

Zaten koro yoluyla belirtmeğe çalıştığımız rituel yön Kral Oidipus'un içinde bulunduğu durum ile de bir noktaya kadar geliştirilebilir. Grail Efsanelerinde adı geçen Balıkçı Kral (Fisher King) çocuk yapma gücünden yoksundur. Onun bu iktidarsızlığı yüzünden ülkesi büyük bir kuraklık içinde kalır ve Tanrılar ülkesine her belâ-yı salar (7). Bu bir kral ile halkı arasındaki ilişkiyi gösterir; bu ilişki de Hayat ve Bereket kutsal ilkesinden doğar. Sophokles' in oyunu da perde açıldığında hastalık ve kuraklıktan kırılan bir kralın ülkesini gösterir. Kral Oidipus'un mer'aları kurumuş,

kadınları esrarengiz bir şekilde çocuk yapamaz olmuş, kent hastalık içinde yıkılmaktadır. Tanrılar o kenti yalnız bırakmışlardır. Bunun sebebini o ülkeyi yöneten kimsede aramak gerekiyor. Balıkçı Kral efsanesinin bir başka anlatımında (bunu von Eschenbach'ın **Parzifal**'inde de buluruz (8) kralın kardeşinin ihanete uğrayarak öldürülmesi ile ülkenin bereketi kaçar, her yer kurur, kralın kendisi bile çocuk yapamaz duruma gelir. Bir müddet sonra Perceval katil Partinal'i öldürünce eski bereket geri gelir. Kral Oidipus'un ülkesi de bir cinayetten dolayı kupkuru duruma gelmiş ve kadınlar çocuk yapamaz olmuşlardır. İşte bu cinayetin katilini bulmakla ülke tekrardan berekete kavuşacaktır. Ancak Sophokles dramatik yoğunluğu arttırmak için o cinayeti bizzat o ülkeyi yöneten krala yaptırmıştır. Balıkçı Kral'dan neden söz ettiğimiz sorulabilir. Eski topluluklaft bu veya buna benzer efsanelere dayanarak her yıl bereket rituel'leri düzenlerlerdi. Bu eski Yunanistan'da da böyleydi. Nitekim, biraz önce sözünü ettiğimiz «Effigy» töreni de kısmen bu efsaneye dayanarak yapıldı. Oidipus'un kişiliği ve içinde bulunduğu durum ile de bir rituel havası böylece gözümüzün önüne duruyor.

Kral Oidipus oyununun bu özelliklerine dikkat ettiğimiz vakit Takis Mouzenidis'in Devlet Tiyatrosunda sahneye koyduğu türün ne değin doğru ve iyi olduğunu anlayabiliriz. Sahneye koyma tekniğindeki başarı bir yana, Mouzenidis'in bilgili çözümü bızce alkışlanacak en büyük tarafıdır.

(1) Homeros - İliada, Bölüm XVIII, 569-72. satırlar.

(2) ibid. Bölüm XIII, 636-9. satırlar.

(3) Elaea : Eski Bergama kentinin Ege Denizindeki limanıydı (Y.N.).

(4) Plutarch - Greek Questions 36,7.

(5) Marcus Aurelius - Çeviri Edmonds (Heinemann, Ltd.).

(6) Jessie L. Weston - From Ritual To Romance (A Doubleday Anchor Book, 1957)S. 46.

(7) ibid. Bölüm IX.

(8) ibid.

sinema - tiyatro

ya

abone olun

abone bulun

P. K. 615 Ankara

İnsan olarak içimizden ve dışımızdan gelen türlü etkiler, yaşamamıza yön verir. Bir çevrede, örneğin aile çevresinde, bizi kuşatan birçok zorunluluklara, ilişkilere karşılık yine de çoğu kez kendi dürtülerimizin yasına göre davranır, yaşarız. Bu yüzden doğan aykırılıkları, kötülükleri, tehlikeleri küçük ya da büyük yalanlarla düzeltmeye, saklamaya, silmeye kalkışı- rız. Bu arada sorumluluğumuzu duymama- ğa, unutmaya çabalarız ya da bu sorum- luluğu bir an kavrayamayız. Fakat bir o- lay algılarımızı uyandırır, çevremizle iliş- kimizi apaçık eder, gözümüzü açar; sorum- luluğumuzu görürüz. Ne var ki geç kal- mışızdır.

Asena'nın «Yalan» adlı oyunu böyle düşündürdü. Yazarın işlemini bu anlayış açısından ele alacağız.

1) Oyunda bir intihar olayının sonras- ı anlatılmakta. İntihar edenin en yakın çevresindeki kişiler teker teker bu olay ile sorumluluklarını duymaya başlıyorlar. Bencil yaşantılarının olaya uzanan etkile- rini düşünüyorlar. Kendi kendilerini yar- gılıyorlar. Yazar, düşüncelerini böyle bir hikâyede vermekte. Oldukça yerinde bir seçim. Çünkü bu hikâye sahnede ilginç ola- bilirdi. Tiyatroya uygun olanaklar sağla- yabilir.

2) Oyunu bir soruşturma ile başlatı- yor. Böylece hem seyircinin dikkatini baş- tan uyandırmış oluyor, hem de oyunun gelişimine uygun düşen bir belirsizlik ha- vası yaratıyor. Bununla birlikte oyun, şö- yle de başlayabilirdi : Genç kızın intiharını anlatan sondaki sahneler başa alınarak y- ne bu etkiler sağlanmış olur, öte yandan sahneler tekrar olmaktan, gereksizlikten ve anlamsızlıktan kurtulurdu. Böylece, şimdiki durumu faydasız ve anlamsız ka- lan sahnelerin değer kazanabileceği kanı- sindayız.

3) Kişiler oldukça belirgin çizgilerle yaşatılmış. Ancak aralarındaki bağıntılar, birbirlerine karşı durumları, çatışmaları seyirciyi gereğince yakalayamıyor. Ayrıca oyunun genel düşüncesine de tüm olarak oturmuyor. Şöyle ki : her kişi kendi günahına, kendi yalanına dönüp; kendi yaşantısını eleştirirken, kendini suçlarken, seyirci de o kişiyle birlik olacak ve kişi de- ğiştikçe seyircinin suçladığı kimse de de- ğişecekti. Sonunda ise seyirci ya kimseyi suçlayamayacak, ya da hepsini suçlu bulaca- ktı. Oysa ki, kişilerin ayrı ayrı günahla- rını, yalanlarını öğrendikten sonra seyir- cide şu izlenimler kalıyor sanırım :

O aile Kızı intihara sürükleyecek dere- ce karmaşık, çekilmez, ceहनemsel bir ortam sayılmaz. Bu bakımdan, seyirci bir suçlu kişi arıyor. İşte o zaman bütün göz- ler Anaya çevriliyor. Çünkü, her kişi söz- de kendini yargılarken hep Ananın yapı- sı, tutumu, etkileri, ister istemez öne ge- çiyor; Kızın sonu bakımından önem kaza-

lıyor. Babanın yalanı, kız kardeşin ve ni- şanlının yalanları pek sönük, intihar olgu- su için pek yetersiz kalıyor. Kızın görün- tüsü bunların belleğinde «İşte ben o zaman öldüm.» dedikçe, biz, nesnel olarak Kıza hak veremiyoruz. Bu yıkıntıyı onun aşırı duygululuğuna, güçsüzlüğüne, hattâ man- yaklığına veriyoruz. Yazarın istediği bu değildi sanırız. Hepsi suçludur. Hattâ bize değin taşıp gelir bu suçluluk. Hepimizin önemsemediğimiz, fakat özünde önemli o- lacak yalanlarımız vardır, demek istiyor- du Asena. Öyleyse, kişilerin birbirleri ile olan durumları oyunun çözümüne zoraki uydurulmuş bulunuyor.

Kişilerin ayrı ayrı yapılarını kabul edi- yoruz. Kendi başlarına canlı, belirli, dav- ranışları, eylemleri, duyguları, özellikleri inandırıcı kişiler. Ancak, intihar eden kız için biraz düşünmeli. Seyirci bu kıızı doğ- rudan doğruya tanıyamaz. Öteki kişilerin düşüncesinde, onların gözüyle tanıyacak- tır. Öyleyse Kız, birkaç kendine özge ort- ak davranışlar dışında, kişinin belleğinde ayrı yönleriyle, ayrı yapıda görünecektir. Bu yönler ayrı ayrı belirtilince; Kızın her kişi ile ilişkisi, çatışması, yalanların onda- ki sarsıntıları daha açık - seçik olabilirdi. Oysa Kız, oyun süresince öteki kişiler gi- bi canlı, somut, bağımsız yaşadı. (Gerçi burada yöneticinin büyük umursamazlığı da önemlidir. Fakat Yazarın çabası bu noktada eksik.)

4) Son söz olarak şunu demek isteriz: Devlet Tiyatrosu sahnelerinde dördüncü o- yunu seyredilen Asena, henüz arayış döne- minde. Onu, gerek dili bakımından, gerek kişileri, seçtiği konular, ele aldığı sorun- lar, dünya görüşü, tiyatro tekniği bakımlarından yolunu bulmuş, yazar kişiliğine tam ulaşmış sayamayız şimdilik.

SAHNEDEKİ OYUN :

1) Sorumluluk üstüne yazılmış bir oyunun yöneticisi tam sorumluluk örneği koymuş ortaya. Oyun neden yazılmış? Ne anlatıyor? Kişileri kimdir? Nasıl düşünü- yorlar, neler duyuyorlar, ne yapıyorlar, ne yapmak istiyorlar? Olaylar, düşünce, nereye doğru geliyor, hangi sonuca va- rıyor vb. Buna benzer soruları sıralamak, sanırım bir yöneticinin ilkten yapacağı ve en olağan iştir. Sonrası da onun ustalığı- na, görüş yetisine, yaratıcılığına kalan iş- ler. Fakat önce oyunu, doğru, ya da yanlış da olsa, anlamak gerek.

En açık noktalarda bile anlayışsızlık gösteren bir sahneye koyucunun özden- ğinden şüphe edilir. Onun çalışmasını gü- venle karşılayamayız. Örneğin, şu nokta- lar üzerinde duralım : Bir hatırlayış sah- nesinin, bir pişmanlık duygusunun tiyat-

dört albayın aşkı

Özdemir NUTKU

Londra radyosunda Peter A. Ustinov'un Peter Jones ile yaptıkları program az zamanda birçok dinleyicileri radyo başına çekmeye başlamıştır. In All Directions adındaki bu programda her iki sanatçı karşı karşıya geçip espri yapıyorlardı, ancak hazırladıkları bir metin yoktu, o anda zekâlarının verdikleri cevaplarını hazırlıyorlardı. Hanideyse, bizim Orta Oyunu yöntemiyle, Kavuklu ile Pişekâr gibiydiler karşı karşıya. Londra Radyosu'ndaki bu skeçler çoğu yazılı fars ve skeçlerden daha çok tutuluyordu. Her ikisi de, çünkü, espri yönünden yüklü oyun yazarı ve aktördü. Peter Jones bugün yalnız hafif komedileri ile tanınır. Oysa, Ustinov üzerinde daha uzun durulmağa değer bir sanatçı (rejisör - aktör - oyun yazarı) olarak çıkar karşımıza. 1921'de Londra'da ilk kere gözlerini dünyaya açan Ustinov babası tarafından Rus, Alman ve İtalyan kâşını almış, annesinden de gene Rus ve Fransız özelliklerini sağlamıştır. Kişilik yönünden olduğu kadar, yazarlık yolunda da bir dünya vatandaşıdır böylece. Oniki oyunu vardır şimdiye dek yazdığı. Kimlerin etkisi altında kalmış olduğunu düşünmeden önce onun karakterinde G. B. Shaw'un alaylı havasını, Bridie'nin yumuşaklığını buluruz. Ancak, bu niteliklerin en güçlü durumunda olanı gene kendi kişiliğidir.

Ustinov'un West End'de ilk sahneye konan oyunu **The House of Regrets** (Pişmanlıklar Evi) idi. Onu ilk kerre tutunduran oyunu **The Banbury Nose** (Banbury Burnu) 1944 yılında Wyndham Tiyatrosu'

nda oynandığında Ustinov'un adı da tiyatro repertuarlarında yer almaya başlamıştır. Yazarın başka bir önemli yapıtı da **The Indifferent Shepherd** (İlgisiz Çoban) adlı oyunudur (1948). Bundan sonra iki önemli oyunu 1951'de İngiliz sahnelerinde temsil edilmeye başlanmıştır ; **The Moment of Truth** (Gerçek Anı) ile **The Love of Four Colonels**. Yazarın son tutulan ince komedisi son yıllarda çeşitli ülkelerin tiyatro repertuarlarına giren **Romanoff and Juliet**'tir.

Biz bu yazımızda Üçüncü Tiyatro'da oldukça başarılı bir yolda sahneye konmuş olan **Dört Albayın Aşkı** üzerinde durmak istegindeyiz. Bu oyun da Ustinov'un öbür oyunları gibi derinliği olmayan, eğlence amacıyla yazılmış olan bir fantazi komedidir. Konu, işgal kuvvetleri altındaki Almanya'nın Herzogenburg adlı hayalî bir kasabasında geçer. İşgal kuvvetlerinin başında bulunan dört albay (İngiliz, Fransız, Amerikan, Rus), ormanlar içindeki bir şatoyu genel karargâh olarak kullanmayı kararlaştırırlar. Eski çağlardan kalma bu şatoya erişebilmek için şatonun çevresini saran sık ormanları ve çalılıkları biçtirirler. Ancak bu bir fayda vermez, hemen o anda ağaçların ve çalılıkların yenileri büyür. Bu olağanüstü olay karşısında ne yapacaklarını düşünürken bir yabancı girer odaya ve kendisini tanıtır : Profesör Şeytanof. Onları şatoya götürebileceğini bildiren Şeytanof, adından da anlaşıldığı gibi Mephistopheles vari esprili bir kötü ruhtur. Buna karşılık, İngiliz kadın milis'

ro diliyle anlatımı türlü biçimlerle, türlü yollarla olabilir. Bir gerçek kişiyle bir hayal kişinin karşılıklı durumları, bir somut görüntü ile bir soyut görüntünün ayrıntıları yine tiyatro anlatımı ile türlü biçimlerde gösterilebilir. Fakat her halde bu yollar, yalnızca sahneyi karartıp aydınlatmaktan, araya ilgisiz ezgiler sokuşturmaktan ibaret olmasa gerek. Sanırız, tiyatronun daha derinlemesine ve anlamlı araçları yolları vardır. Kızın hayalini ölü yeşilinde bulamakla onun bir hayal kişi olduğu anlatılmak isteniyor diyelim. Fakat öte yandan gerçek kişilerin ona karşı tepkileri, Kızcağızın bu hayalini hayalet, hatâ hortlak edip çıkıveriyor. Kişiler, bu hayal geldiğinde niçin ürksünler. Oturup kendileri çağırıyorlar onu. O, bir bakıma içlerinden gelen sestir. O sestem ürkmeler, şaşırmazlar. Olsa olsa ezilirler, azap duyarlar. Yönetici bu noktaya boş vermiş. Yalnız bu nokta mı ya? Bütün oyun süresince ne yaptığını, neden yaptığını bilme-

miş gibi geliyor bize. Sözü'n kısıtı ödevini yapmamış. Oysa ki, yöneticilerimizin özellikle bu yerli oyunu daha titizlikle, daha bir istekle, daha duygulu benimsemeleri, yerli oyunlarda ayrı çaba göstermeleri beklenir.

2) Oyuncular için, bazı aksamalar dışında, genellikle olumlu kanıdayız.

Elçin Saraçoğlu, **Ekmek Parası** nda daha rahat ve anlayışlı oynuyordu. Burada kendini yorarcasına sıkıyor ve çoğu kez, eylemlerinin nedenini belirtmiyordu. Meliha Ars, bazan aşırı gösterilerek kaçıyor, biraz gürültülü oynuyordu. Çetin Köroğlu, ölçüyü kaçırmadan götürdü oyunu. Yalnız bir - iki yerde yapmacık görünüşlere düştü. Tijen Par ve Turgut Sarıgöl en uygun ve gerekli oyunu verebildiler. Turgut Sarıgöl kısa rolünde, fiziksel ayrıklığına, rolünün zoraki kişiliğine karşılık aksamadı. Erol Amaç'ın neden bu kadar kötü oynadığını anlıyamadık.

3) Dekor pek sevimsizdi.

lerinin onbaşı üniforması altında albaylara görünen kadın da iyilik perisini canlandırır. Peri onları şatoya gitmekten alıkoymayı dener. Başaramaz. Dört Albay orada karargâh kurmaya kararlıdır. Şeytanof onları Şatoya götürür. Bu esrarlı şatoda yüzyıllardır uyuyan bir güzel prenses vardır. Albaylar herşeyi unutup bu prensesin güzelliğine dalarlar. Şeytanof onların bu ilgisini önceden bildiği için albaylara prensesi uyandırmak için bir yol bildiğini söyler. Bu da : her biri aşk üzerinde düşündüklerini göstereceklerdir. Prensес yüz yıl önceki bir tiyatro temsilinde temsili bitirmeden uyuyakalmıştır. İşte şimdi albaylar aşk üzerinde ne düşündüklerini gösterirken prenses de oynıyacağı oyun ile temsilini tamamlayacaktır. Mantık yoluyla düşünülürse konudan birşey çıkmıyacağı için bu oyunu tüm fantazi olarak incelemek yerinde olur.

Albayların sahnede oynadıkları oyuların bu konuda ne düşündüklerini gösterdiği gibi onların birer asker olarak ne gibi manevralarla işi yönettiklerini de sembolik yolda seyirciye iletir. Ama asal olarak, böylelikle, dört ayrı ülkenin insanlarına özgü aşk tutumları ele alınmak istenmiştir. Nitekim, Fransız için uyuyan prenses erotik hekimî olan bir dişî; İngiliz için romantik bir serüven; Rus için erişilmesi güç yasak meyva; ve Amerikalı için de ruhsal yönü önemli olan bir kadındır. Amerikalının oyun sırasında rahip kılığında sahneye çıkması ve bir kötü kadını kurtarmak çabası bunu deyimler nitekim.

Dört albayın uyuyan prensesi elde etmek düşüncesiyle oynadıkları oyunlar Ustinov'un çeşitli oyun yazarlarını parodi yoluyla taklid etmesidir. Örneğin, Fransız albayının oynadığı oyunun havası Marivaux'nun klâsik türdeki komedilerini andırır. Hele Marivaux'nun **Les Fausses Confidences** (1732) komedisinin temasına çok yakındır. İngiliz albayının sahneye getirdiği oyun Elizabeth devri manzum oyunlarının sulu gözlü soytarılarını canlandırır. Bizce bu oyun A. P. Herbert'in **Two Gentlemen of Soho** oyununa çok yakın bir naziredir. İkonenکو'nun oyunu Chekov'un havasını getirir. Nastasia pekâlâ **Üç Kız Kardeş** oyununu ansıtabilir bize. Kardeşlerden herhangi biri Nastasia, İkonenکو da kıyaslama yoluyla topçu albayı Vershinin'i andırır. Breitenspiegel'in oyununda William Saroyan'ın oyunlarındaki Amerikan hava-

sına dururuz. Şu halde bu dört oyunla elde edilen parodiler, Fransız türünde evli kadınları baştan çıkarma, İngiliz havasında «iambic» vezniyle yazılan bir manzum, romantik aşk sahnesi, Rusvari bir erkek-kadın ilişkisi, Amerikan havasında bir erdem saldırısıdır. Bunlar Ustinov'un sulu boya skeçlerinden başka birşey değildir.

Aşk sarrafı rolü yapan profesör Şeytanof albayları prensesi elde etmek için kıskırtır. Ancak iyilik perisi çeşitli yollarla buna engel olmasını bilir. Aşk yolunda yenilgiye uğrayan dört albay'ın ikisi uyuyan prensesin başında beklemeye karar verir, öbür ikisi ise şatodan uzaklaşırlar. Oyunun sonu böyle biterken gitmenin ve kalmanın, hangisinin daha doğru olduğunu düşünmek seyirciye bırakılmıştır. Bunu seyirci de bulamazsa o değin önemli değil zaten. Bu oyun, başta dediğimiz gibi, derinliği olmadığından böyle sonuçsuz bitmesi de seyirciye bir fantazi masal havası verir. Ustinov'un oyunun sonucundan elde etmek istediği de bu olsa gerek.

Oyundaki Uyuyan Güzel, bize Fransız masalının konusunu ansıtıyor. Hemen her dile çevrilmiş olan bu masalın konusu kısaca şu: Kral ve kraliçenin bir kız çocuğu olur. Küçük prensesin vaftizi için periler çağrılır, ancak bir yaşlı peri unutulur, saraya davet edilmez. Davetsiz saraya gelen yaşlı peri bu işe kızdığı için prenses için bir dilekte bulunur. Prensес parmağına bir iğne batıracak ve böylece yüz yıllık bir uykuya dalacaktır. Yüz yıl sonra bir kral oğlu gelip de prensesi dudaklarından öpünce prenses uyanacaktır.

Dört Albayın Aşkı fantazi komedisinde de oyunun havasına hâkim olan budur. Ustinov usta bir şekilde bu masaldan faydalanır ve bunu sahneye aktarırken birtakım güzel buluşlara durur. Albayların hiçbiri prensesi uyandırmayı başaramaz. Ama onlardan ikisi, umutları olmadığı halde, dünyanın gerçeklerinden sıyrılıp prensesin uyanmasını bekliyerek hayal dünyasına dalmayı ister. Kimbilir, belki uyuyan güzeli uyandırmak sanatçının çabası olsa gerek, öyle parlak demirli askerî üniforma belki buna engel olmuştur.

Bu oyunu sahnede seyrederken fazla derin düşünmek istemez. Oyunun hafif, esprili akışına insanın kendi kendisini bırakması yeter. Eğer, sembolik anlamlar veya bir takım derin düşünceler çıkartmaya çabalanırsa kişi eli boş döner geriye.

hekabe'den ona neki ?

Gürkal AYLAN

Bütün bunlar bir hiç için. Hekabe için. Hekabe onun nesi? Hekabe'den ona ne ki öyle gözyaşı döksün? Coşmak için onda, o oyuncu parçasında Hamlet'in nedenleri olsaydı ne yapardı kimbilir? Sahneyi gözyaşına boğar; herkesin kulağını korkuncu bir hitabeyle yırtardı; suçluyu çıldırtır, suçsuzu dehşete düşürür, cahili şaşkın ederdi; görüp işitenleri gerçekten hayretlere salardı. Oysaki...

Bunları niçin yazdım sanki? Hamlet, bir an önce harekete geçeceği, babasının intikamını alacağı yerde, kararsızlık, kuşku, duraksamadan sıyrılamadığı oyunun hemen her sahnesinde kendi ağzıyla itiraf etmiyor mu? Ediyor etmesine ya, ona en çok dokunan, oyuncuların duygulu oyunudur. Onlar, Hekabe'nin acıklı olayına kendilerini kaptırırlar, bir bakıma yaşarlar onu, buysa Hamlet'e çok etki eder. Kendine lânetler yağdırır durur.

Hamlet nedir? Korkak bir insan mı? Deli mi? Kararsız mı? Cesaretsiz mi? Cinsî sapık mı? Zayıf bir yaratık mı? Herkes kendine göre bir yorumunu yapıyor bunun. Birçokları, Hamlet'in karakterinin, bunların bir «complex» i olduğunu ileri sürüyorlar. Şimdiyedek söylenenlerden de yararlanmak suretiyle, biz de Hamlet'in karakterini kısaca inceliyelim ;

Hamlet, Shakespeare tarafından Onyedinci Yüzyılda yaratılan ve zamanımızda hâlâ yaşayan bir kişidir. Bu kişinin, böyle çok uzun bir süre içinde, birbiri ardından gelen genç soyların onda kendilerini bulur gibi oldukları, biraz daha ileriye gideceğim, buldukları karakterinin iyice belirlenmesi için, önemli birkaç nokta üzerinde durmak gerek. Hamlet, herşeyden önce üniversitede öğrenim görmüş bir insandır. Karakterinin değişik şekiller göstermesinin nedenini ararken, bu bize esaslı bir ipucu olacaktır. Sözelimi, sonucu hemen alması gerekirken düşünceyle zaman geçirmesini bununla açıklayabiliriz. Hayaletin sözlerinin gerçek mi, yoksa yalan mı olduğunu iyice bilmeden öylesine kanlı bir işe girişmezdi. Birçok kimseye göre gerçek üstü olan hayalet motifini oyundan çıkarıp atarsak, geriye, yazarın göstermek istediği ana konu kalacaktır. Yani, mesele bir delikanlının, cinayete kurban giden babasının intikamını almasından çok, kadehinin çizdiği yolda, birtakım etkenlerin zoruyla bir ereğe, bir sona doğru giderken karşılaştığı engeller karşısındaki tutumu, ruhundaki her türlü değişimdir. Bu ünlü trajediyi, J. Calvet iki açıdan incelemektedir : 1. Dış olgu, 2. İç olgu 1). Biraz sonra anlatacağımız konu, oyunun çerçevesini meydana getirir. Yazar, bunun için öyküyle dış olgu diye adlandırıyor. İç olgu ise, bu

gerçeğe içine yerleştirilen değişim tablosudur. Gerçekten, bu oyunda dış olgu yalnızca bir süs, âdet yerini bulsun diye konulan bir olaylar silsilesi olarak kalmaktadır. Ama, Shakespeare'in özellikle üzerinde durduğu, okuyucu veya seyirciye de vermek istediği, asıl iç olaylar, iç oğudur; gençlik çağında bulunan bir insanın bir mesele önünde kendi kendisiyle yaptığı mücadeledir. Onu, oyunun birçok sahnelerinde kendi kendisiyle konuşur görürüz. Herşeyin nedenini araştırır, olayları en ince ayrıntılarına kadar dikkat ve sabırla inceler. Kanıtlar bulmadıkça içi rahat etmeyecektir. Hamlet'i «endişe», «düşünce», «kararsızlık» şeklinde kestirme yollardan tanımlamağa çalışanlar var. Fakat biraz yukarıda da söylemiş olduğum gibi, Hamlet'in karakterini bunların bir karışımı olarak incelemesek çıkmazlardan kurtulamayız. Hamlet bir şaşkınlık içinde. Niçin? Çünkü, kendinden aşağı insanların kötü eylemleri karşısında, asil bir ruhun, son derece üstün bir insanın solda sıfırlığı, doğru ve iyiyi arama seferberliğindeki yalnızlığı onu karamsar düşüncelere itmiştir. Kötü olan çoğunluğun mu, yoksa iyi olan azınlığın mı kararları doğrudur? Burada kararı, azınlık, yani Hamlet dış olgularla değil, kendi zekâ ve vicdanı ile veriyor. A. C. Bradley'e bakılırsa, verilen kararların çoğu yanlış çıkmakta ve karakterler mutluluğa erememektedir. Sözümlüz, ahlak konusuna geldi dayandı böylece. Shakespeare'in trajedisini trajedi kılan, salt bu unsur mudur? Tabii ki hayır. Tôresel eylemlere, İngiliz'ler kadar önem vermeseler bile, diğer toplumlar da bağlı kalıyorlar. Yalnız, bu yapıtta, İngiliz karakterini bulmak kolaydır. «Hamlet», «Julius Caesar», «Mackbeth», «Lear», «Othello» ve diğer trajedilerdeki anlaşılmaz karakterlerde — İngiliz edebiyatında sık sık rastlanan derin bir melânkoli görülür ki, bu İngiliz karakterinin değişmez unsuru sayılmaktadır (2).

Hamlet'in kuvvetli, şaşmaz bir istemi var. Gerçeğe ulaşma yolunda, Oidipus'unkinden hiç de aşağı kalmayan bir istem. Arasına karamsarlığa düşüyorsa da, — bunu, dünya zaten mahvolmuş, düzeltmek bana mı kaldı? yollu sözlerinden anlayabiliriz. — yılmayacaktır. Kader, egemenliğini, kullar üzerinde her an duyurmaktadır. Hamlet de bilir, duyar bunu. Tüm eylemlerinin sonuçsuz kalacağını da. Hiçbir işe yaramıyacağını bildiği bir davranışta bulunmak elinden gelmez. Olaylar sürükler onu. O bu arada mücadele etmek fırsatını bulur. Ama kiminle? Kiminle olacak, kendisiyle, düşünceleriyle.

Görülüyor ki, Hamlet'i anlamak çok güç. Bu konuda sözü daha fazla uzatmak

istemediğimden, oyunun öykü ve plotuna geçiyorum :

Danimarka kralı ölmüş ve yerine Claudius geçmiştir. Hamlet, ölen kralın oğlu ve yeni kralın yeğeni, üniversite öğrenimini bitirip Elsinor'a gelir. Claudius, ölen kardeşinin karısıyla, yani Hamlet'in annesi Gertrude ile evlenmiştir. Hamlet, bir gece babasının hayaletini görür. Hayalet ona, Claudius'un kendisini zehirliyerek öldürdüğünü, Gertrude'a zarar vermeden intikamını almasını söyler. Hamlet bunu yapacağına dair söz verir. Hemen işe girişeceği yerde, düşünmekle zaman geçirir. İnanırcı kanıtlar elde etmek ister. Deli taklidi yapar. Hamlet, saray nazırı Polonius'un kızı Ophelia'yı sevmektedir. Ophelia da onu. Kral korkmaktadır. Deliliğin içyüzünü anlamak için her çareye başvurur. Ama istediğini bir türlü öğrenemez. Hamlet, bir gün bir oyuncu kumpanyasına, kral ve kraliçenin önünde, bir kralın başkası tarafından zehirlenmesini anlatan bir dram oynatır. Kral, hemen odasına çekilir. Hamlet onun davranışlarını gözden kaçırmaz. İstedığı olmuştur. Annesine hakaret eder. Annesi, delirdi sanarak «imdat» diye bağırır. Bir perdenin arkasında saklanmış olan Polonius da aynı şekilde bağırınca, Hamlet kılıcını ona saplar. Onu kral sanmıştır.

Ophelia bu olaydan sonra çıldırır. İntihar eder. Laertes, kardeşi Ophelia ile babası Polonius'un intikamını almaya karar verir. Kral, Hamlet ile düello etmesini söyler. Laertes'in ucu zehirli kılıcı, Hamlet'in işini bitirmediği takdirde, kral, elindeki zehirli içki kadehini uzatacaktır. İçkiyi bilmeden kraliçe içer ve ölür. Hamlet yaralanır. Bir ara kılıçları değiştirirler. Bu kez Laertes yaralanır. Laertes herşeyi anlatır. Hamlet krala atılır ve kılıcını saplar. Böylece düello yeri cesetlerle dolar. Sonunda Fortinbras tahta geçer.

Fergusson, Hamlet üzerinde yaptığı incelemede, (multiple plot), katmerli plottan sözaçıyor. Bu oyunda, küçük küçük «plot»lar biraraya gelerek esas «plot»la birleşmektedir. Gerçekten, oyunun en önemli aksiyonunu oluşturan, Danimarka kralının öldürülüşündeki esrarı aydınlatma amacıyla yapılan arama işi, diğer bir sürü olayla gelişir. Shakespeare, bir çocuğun, suçlu bir ana karşısındaki tutumunu mu, yoksa, aynı zamanda, bir çocukla babası arasındaki ilişkiyi mi anlatmak istemiştir? Bunlara verilecek yanıtlara göre, Polonius - Laertes - Reynaldo zinciri bir «comic-pathetic» yardımcı plot olarak anlam kazanabilir. Hamlet ve Hayaletin öyküsüne paralel gülünçlüklerle birlikte. Plotun bölümleri, — tüm olarak oyunun eylemi — geleneksel sıraya göre, biraz yukarıda söyledğim esas aksiyonun başlangıç, orta ve sonunu gösterirler. «Prologue», esas «theme» veya «action» a hazırlayıcı bir sahnedir. 1. Perdenin 2nci sahnesi, (Claudius'un sarayı) bu «theme» in Clau-

dus'un görüş noktasından alınışdır. 3ncü sahne (Polonius'un evi) esas «theme» de gülünç bir değişmedir.. (3). Oyunun yapısını bir bütün olarak ele alırken, ikinci derecedeki plotların benzerlik unsurlarıyla ana plota bağlandığını, küçük «action»lardan ana «action»a geçildiğini unutmamamız gerekiyor.

Oyuna gelelim :

Herşeyden önce şunu belirtmek yerinde olur ki, oyun tüm olarak başarılı sayılmaz. Sanırsınız ki, Muhsin Ertuğrul, yalnız Hamlet rolünü oynayan Engin Cezzar'la uğraşmış, ötekileri kendi hallerine bırakmam da olur diyerek işin içinden çıkmak istemiş. Doğru mu yapmış? Tabii ki, evet diyemeyiz. Bu son derece ağır, son derece güç — hem anlaşılması, hem oynanması — yapıtı daha titizlikle hazırlamalıydı oysa.

Bir kere oyunda birlik yok. Kendilerini rejisörün eline teslim ettikten sonra, sanki herşey olup bitmiş gibi, görevlerini yaptıklarına inanan okuyucularla elbette birlik olamazdı. Çoğu, acaba yazar ne demek istiyor, benim onun düşündüğüne uyan bir oyun çıkarmam için nasıl oynamam gerek? diye bir soruyu bile aklından geçirmemişti.

Engin Cezzar, kendini bu işe vermiş, bütün iyiniyetini ve isteğini kullanarak, Shakespeare'in düşündüğü bir Hamlet olmaya çalışıyor. Benim üzerimde iyi bir izlenim bıraktı. Belli ki, Amerika'dan kupkuru dönmemiş. Dağarcığında birşeyler var. Ne olurdu diksiyonu da biraz güzel olsaydı! Ama ne zararı var, başka yanlarıyla o kusurunu örtebiliyor. Abdurrahman Palay'ın güzel diksiyonu var da, ne oluyor sanki? Bir Claudius olmaktan çok uzak. Dimdik duruyor, ne heyecan, ne korku belirtisi var yüzünde. Dev gibi bir cüsesi var gerçi. Ama bir kral olmaya bu yeter mi? Gertrude'de Gülistan Güzey çok sönük kalıyor. Tıpkı Ophelia'yı oynayan Sibel Göksel gibi. Sahnede olduklarını, tesadüfen kulağımıza gelen sözlerinden, konuşmalarından anlıyoruz. Birer hayal gibi gözlerimizin önünde geziniyorlar. Hiçbir değişim yok. Aksiyonları belirlenmiyor böyle olunca. Sibel Göksel, Ophelia değil de, sıradan bir rolde oynuyor sanki. Bir uyurgezerden farksız. Horatio'da Kemal Bekir ölçülü ve temiz bir oyun çıkarıyor. Konuşmaları güzel. Rosenkrantz'da Hamit Akinlı, Guildenstern'de Gazanfer Özcan, Hamlet - Rosenkrantz - Guildenstern üçgenini bozan iki köşe. Ya da kişi. Laertes'de Erdoğan Gemicioğlu tek sözcükle berbat. Rolünü anlamadığı besbelli. Buna karşılık sivri, göze batıcı şekilde oynamak yerine, hiç değilse Palay'ın, Güzey'in, Göksel'in yaptığını yapsa, sessiz sedasız gidip gelseydi ya! Oyunda, kral yok, kraliçe yok, Laertes yok, Ophelia yok, şu yok bu yok, kim var öyleyse? Ulvi Uraz, Engin Cezzar ve İbrahim Delideniz'in yarattıkları Polonius - Mezarcı, Hamlet, Birinci Oyuncu var, de-

gerli okurlarım. Ulvi Uraz, bu usta sanatçı, rolüne öylesine girmiş ki. Konuşmaları, davranışları okadar yerinde ve ölçülü ki. Mezarçı rolünde şaheser. Ne dersiniz deyin, bilgili sanatçının her hâli başka oluyor. Programda okumadınızsa, aynı kişinin iki role çıktığını anlamanız çok güç. İbrahim Delideniz, çok güzel oyunuyla seyircilerin takdirini kazanıyordu. Gene Engin Cezzar'a dönelim. Diksiyonun kötü olmasına rağmen, sesinin tonunu ayarlamasını, hızlıdan ağıra, ağırdan hızlıya geçmesini biliyor. Jestlerine olur (imkân) çarısında bir yumuşaklık verme çabasında. Bale bilgisi ve alışkanlığının yardımıyla belki ideal bir Hamlet'in değil ama, İstanbul'luların görmöğe alışık olmadıklarını sandığım bir Hamlet'in ruh hallerini belirtebiliyor.

Oyuncular ve Mezarçılar sahnesi oyunun en güzel sahnelerinden. Bunlara flüt sahnesini (Hamlet - Rosenkrantz - Guldenstern) ve Polonius'un öldürüldüğü sahneyi ekleyebiliriz. Düello sahnesi oldukça zayıf. Oyunun tüm olarak neden güzel olma-

dığını, sanırım ki anlatabildim. Rol dağıtımının gelişigüzel oluşu, oyuncuların rollerini anlamamış, hattâ anlamaya çalışmamış oluşu — bir ikisi hariç —, plâstik mizansenlerde Cezzar'ın yalnız kalışı, tempozuluk, ufak tefek kusurlar (sözgelimi, son sahnede içeriye demir şakırtıları içinde bir robot adam giriyordu.) v.b. oyunun istenilen seviyeye çıkmasına engel oluyordu. Muhsin Ertugrul, oyunun hazırlanma süresini çok daha uzun tutmalı ve oyuncularla teker teker meşgul olmalıydı. Birçoklarının beğendiği dekorlar, nedense benim hoşuma gitmedi. Sahnenin döner oluşundan yararlanmak suretiyle Turgut Atalay daha iyi dekorlar yapabiliirdi. Oysaki, aynı tahtaları çeşitli yönlerden göstererek bir değişiklik yapma amacıyla, diğerleri gibi işin kolayına kaçmış.

(1) J. Calvet : Dünya Edebiyatının Ölmeyen Üç Tipli.

(2) A. R. Humphreys : İngiliz Edebiyatı Etüdleri.

(3) F. Fergusson : The İdea of a Theater.

çocuk tiyatrosu

öndörtten

Amerika'da, çocuk tiyatrosunun başlıca amacı, çocuğun hayal gücünü geliştirmektir. Bu tiyatrolarda yetenekli çocuklara tiyatro eğitimi vermek önemli sayılmaktadır. Broadway sahnelerinde, Hollywood filmlerinde ve televizyon programlarında görülen çocuk «yıldız»lar pek seyrek olarak çocuk tiyatrolarından yetişmişlerdir. Böyle çocuklar daha çok sıkı tiyatro çalışmasının sonunda yetişirler, bu da sanat merkezlerindeki özel tiyatro okullarında yapılmaktadır.

Tiyatro eğitimi yerine, 12 yaşın altındaki normal çocuk, yaratıcı tiyatronun çeşitli serüvenleri ile birçok yönden geliştirilir.

Yaratıcı tiyatronun Amerika'da tanınmış öncülerinden birisi, Illinois, Evanston, Northwestern Üniversitesi'nde profesör olan Miss Winifred Ward'tır. Bu konu üstüne «Sreative Dramatics», «Playmaking with Children» ve «Stones to Dramatize» adlı üç kitabı vardır. Miss Ward'ın birçok eski öğrencisi, şimdi diğer üniversiteler ve liselerin tiyatro kurslarında, yaratıcı tiyatro okutmaktadırlar.

200'den çok kolej ve üniversite çocuk tiyatrosunda öğretmen eğitimi ve yaratıcı tiyatro çalışması dersleri verilmektedir. Northwestern Üniversitesinin yanında bu alanda çalışmaları ile yaygın olarak tanınan Seattle, Washington Üniversitesi, Minneapolis'te, Minnesota Üniversitesi, East Lansing'te Michigan State Üniversitesi, Austin'

de Texas Üniversitesi ve Colorado'da Denver Üniversitesi vardır.

Amerika'da çocuk tiyatrosu çalışmaları öğretim mesleği olarak kabul edilmektedir, bunun için «Çocuk Tiyatrosu Konferansı», «Amerika Öğretim Tiyatrosu Birliği»nin gerçekte bağımsız bir bölümüdür. Profesyonel sahneye çıkarıcılardan, üniversite profesörlerinden, bağımsız tiyatro yönetmenlerinden, bölge çocuk tiyatrolarında çalışanlardan, dekoratörlerden ve teknik danışmanlardan toplanmış 900 üyesi vardır.

Çocuk Tiyatrosu Kongresi'nin amacı: 1 - Her çeşit çocuk tiyatrosu çalışmasının standardını yükseltmek, 2 - Her bölgede çocuk tiyatrosu kurumları geliştirmek.

Çocuk Tiyatrosu Kongresi, her yıl Ağustos ayında toplanır ve çocuk tiyatrosu çalışmalarını her yönden inceler. Programda, yakın geçmişte yazılan dört-beş çocuk oyunu eleştirilmesi, yaratıcı tiyatro gösterileri, tanınmış ruhbilimcilerin, eğitimcilerin, profesyonel tiyatrocuların konuşmaları, günün konuları üstüne tartışmalı toplantılar, sergiler, televizyon ve film toplantıları, sahne işleri, tiyatro yönetim tekniği ve yaratıcı tiyatro gibi önemli şeyler vardır.

Böylece çocuk tiyatrosu ile ilgilenen herkes yadırgamayacağı bir yerde bulunmuş olur.

Herkes birbirinden bir şeyler öğrenir ve şu basit yönleme göre yön bulur: Çocuk için her şeyin en güzeli gereklidir.

cüneyt gökçer

beşten

disine en büyük öğretmenliği halen Batı Berlin Operası Genel Müdürü Dünya çapındaki şöhret Carl Ebert'in yaptığını söylemekte ve «— Başka öğretmenlerim varsa da üzerimde en çok etki bırakan, öz babam der gibi, öğretmenim diyebileceğim tek kişi, İkinci Dünya Savaşının ülkemize kazandırdığı değer, Carl Ebert'tir.» demektedir.

Tiyatro oyuncularının sinemada oynamalarının karşısı değildir. Kişiliğini oynadığı rolde yansıtmıyan; oynadığı rolün kişiliğine rahatça bürünen Sir Laurence Olivier, Alec Guinness, Sir John Gielgud, John Barrymore gibi büyük tiyatro oyuncularının beyaz perdede de en kalıcı yapıtları verdiklerini söylemektedir. Fakat kendi kişiliği oynadığı rolün üstüne çıkan büyük tiyatro oyuncularının beyaz perdede gerekli doğrallığı sağlamıyacaklarını, gösteriş düşkününü tiyatro oyuncularının ise sinema için çok tehlikeli olduklarını savunmaktadır. Sinemanın tekniğe dayandığını, yöneticinin bu işten anlamayan bir kimse olması durumunda oyuncunun iyi oynamasının kötü film yapılmasına engel olamadığını, bu yüzden bizde tiyatro oyuncularının sinemada başarı sağlamadıklarının ileri sürmektedir. Türk sineması için ise «— İnşallah düzelir!..» demektedir.

Ulusal tiyatromuz için tek dileği daha iyi yerli oyunların yazılmasıdır. Ulusal tiyatromuzun kurulması yolunda kendi tiyatro gelenek ve göreneklerimizden faydalanan ve kendi sorunlarımızı ele alan yapıtların mı, iyi tiyatro yapıtlarının mı ön plâna alınması gerektiği konusunda «— Herşeyden önce iyi tiyatro yapıtı gerekli. Yerel renkler taşıyan, kendi sorunlarını savunan tiyatro yapıtları vermiş uluslardan ulusal tiyatrolarını kurmuş olanlar vardır (İrlanda ve Rus Tiyatroları). Bu özellik, yapıtın iyiliğini baltalamaz, hattâ artırır. Aslında, bir yazarın, yaşadığı çevrenin etkileri dışına çıkması imkânsızdır. Onun yapıtında Ulusunun kendine özgü nitelikleri belirlidir. Burada üslûp sorunu ile karşılaşırız. Tiyatrolarda da durum budur. Bir Alman Tiyatrosundan Molière'i Comédie Française gibi oynamasını kimse beklemez. Çehov'u hiç bir ulus tiyatrosu Rus Tiyatrosu gibi oynayamaz. Kral Oidipus'un Türk sahnelerinde oynanışı ile Yunan sahnelerinde oynanışı arasında fark vardır. Üslûp farkı. İkinci tip iyi oyunlar insancıl olanlardır. Modern oyunlardan da örnek bulmak mümkünse de klâsiklerde bu özellik üstündür. Şu anda aktüel olduğu için söyleyeyim; Kral Oidipus'un bu kadar başarı kazanmasının sebebi nedir? İyi oy-

nanışı bir yana, yapıtın insancıl yönü. Bu yapıtı hiçbir ulus kendisine maledemez. Bunlar bütün insanlığın malıdır.» demiş ve eklemiştir: «— Artık kıvanç duyabileceğimiz iyi yapıtlar ortaya çıktığında Ulusal Tiyatromuz, kendiliğinden kurulma yoluna girecektir.»

Cüneyt Gökçer, Genel Müdür olarak tasarılarını yer yer gerçekleştirmekte, Bölge Tiyatroları Kanunu çıkar çıkmaz Devlet Tiyatrosunu repertuvar tiyatrosu durumuna sokmak istemektedir. Ayrıca gerçekleştirmek üzere olan bir tasarı bütün özenci tiyatrolar ve oyun yazarlarımız için çok yararlı olacak bir deneme sahnesinin kurulmasıdır. Beşinci Tiyatronun Devlet Tiyatrosu sahnelerine eklenmesiyle yeni bir sahne açılması düşünülmemiştir. Eldeki kadro ile bunun yapılması imkânsızdır. Aslında gereksizdir de. Oda Tiyatrosunda oynanan oyunlara birçok tiyatrosever bilet bulamaktadır. Oda Tiyatrosundaki oyunlar yeni açılacak Tiyatroya aktarılacaktır. Oda Tiyatrosu ise bir deneme sahnesi durumuna sokulacaktır. Kendisi, bu konuda ayrıca : «— Devlet Tiyatrosunda öncü tiyatro yapıtları oynanamaz; mizansen denemelerine girilemez. Bunlara da imkân verebilmek için bir deneme sahnemiz olsun istedik. Türk yazarlarımızın yeni oyunları üstünde burada bir laboratuvar çalışması yapılacak. Tiyatro Enstitüsü, Üniversite Tiyatro toplulukları ve öbür özenci topluluklara bu sahne açık tutulacak.» demektedir.

festivalden

ondan

ılmıştı. Galatasaraylılar Alfred Jorry'nin Kral Ubu adlı oyununu hazırlamışlar. Oyunun Fransızca oynanışı seyirciye de oyunculara da çok şey kaybettirdi. Sahnede birkaç Fransızca konuşuluyordu. Kral Ubu'yu oynayan Ayberk Çolak, ağır rolünü ezilmeden yürüttü. Zeki Heper'in rejisinde anlıyamadığımız hareketler vardı. Gene de Kral Ubu için «başarılı» denebilir.

Kınamak istediğim bir nokta var. -Sahne Galatasaraylılara saat 17.00'de verilmele beraber- oyuncuların nasıl ve nereden çıkacağını bilmemeleri, kostümlerin temsil sırasına kadar tamamlanamaması bir amatör tiyatro için kötü bir not.

Sonuç olarak : Eleştirmensiz, yabancı tiyatrosuz, bizize bir festival yaptık. Bu yazdığım, festivalin, -objektif olmasına çalıştığım- bir öyküsü. Gelecek yıllarda daha erken çalışmaya başlamak ve daha uygun bir tarih bulmak şartıyla daha az kusurlarımız olacağı inancıyla Festivali kapadık. Esen kalın...

KİTAPSEVERLERE MÜJDE

Aylık Yayın Haberleri Bülteni

HER AY ÇIKACAK, SİZE YENİ KİTAPLARI TANITACAKTIR

Yılbaşında çıkan ilk sayısında :

- 50'den fazla yeni çıkmış kitabın mahiyeti, konusu, içindekiler, özeti, fiyatı ve sipariş adresleri hakkında bilgi verilmiştir.

HER SAYIDA :

- «Okuyanla başbaşa» sayfasında sizlerle bir konuşma ve ilgileneceğimiz konularda fıkralar, düşünceler, vecizeler yer alacak;
- «Sorun, söyliyelim» sayfasında kitaplarla ilgili sorularınıza cevap verilecektir.
- Birinci hamur kâğıda cep kitabı boyunda 2 renkli ve 16 sayfa olarak bastırılmıştır.
- Fiyatımız semboliktir. Altı aylık abone 150 kuruş, yıllık abone 3 liradır (Para yerine posta pulu gönderebilirsiniz).

Kısa adres : Posta Kutusu : 193. Merkez - ANKARA

bize gelen yayınlar

Sahne Kapısı, Sayı : 25-31, 13-20 Kasım 1954, 4 sayfa, 25 kuruş. Mollafenari No : 34, Cağaloğlu, İSTANBUL.

Sahne Kapısı Özel Sayı 1.

Kimsecik, Sayı 8, 9. Ekim-Kasım 1959. 1 yaprak. 1 lira. İnönü Caddesi 22. Sokak No: 132, ADANA.

Sanat Edebiyat Sosyete, Sayı : 96, 97, 98. 15 Kasım - 1 Aralık 1959. Ortaboy, 16 sayfa. 100 kuruş. Selânik Caddesi, 64/3, ANKARA.

18 Aylık Sanat Dergisi. Sayı : 1 Kasım 1959. 6 sayfa. 50 kuruş. P.K. 249 ADANA.

Beyaz Perde Sayı : 12. 15 Kasım 1959. 1 lira. P.K. 730 İZMİR.

Sanat Dünyası, Sayı : 90. 15 Kasım 1959, Ortaboy, 16 sayfa, 50 kuruş.

Yeditepe Sayı : 13 - 14. 15-30 Kasım 1-15 Aralık 1959. Büyük boy, 16 sayfa, 100 kuruş, P.K. 77. İSTANBUL.

a dergisi Sayı: 22-23, Kasım-Aralık 1959, Büyük boy, 8 sayfa, 50 kuruş. Azimkâr Sokak, No. 13, İSTANBUL.

Yeni Yeşertti Sayı: 3. Kasım 1952. 2 sayfa. Büyük boy, 25 kuruş, İnebey Caddesi, No. 12, BURSA.

TAÇ YAYINLARI



KIRK
GÜN



eski dönemi
ve şenliklerde
sevilen oyunlar



ÇIKTI

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
Zıraat Bankası

Kuruluş Tarihi : 1863

Sermayesi : TL. 750.000.000

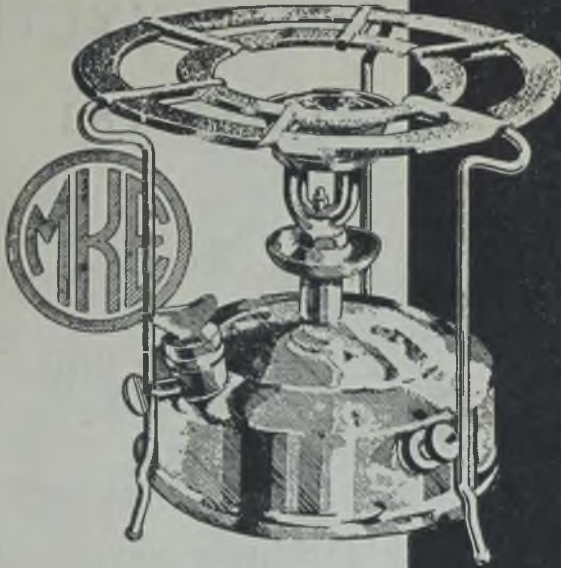
İdare Merkezi : ANKARA

**Yurdun her tarafında sayın
müşterilerinin emrindedir**

**Ecnebi Memleketlerde Muhabirleri
Vardır**

**Tasarruf hesapları için dolgun ve zengin
ikramiyeler.**

MAKİNA VE KİMYA ENDÜSTRİSİ KURUMU



Fennî esaslarla hazır-
ladığı gaz ocaklarını
bol yedekleri ile piya-
saya arz etmiştir.
İstanbul ve Ankara ma-
ğazalarımızdan arayı-
nız.