ISSN: 1307 - 6965
www.yenitiyatrodergisi.com

Mayıs 2021
Sayı: 139
Fiyatı: 15 TL / **Taahhütlü fiyatı:** 20 TL

Yayın Türü: Yerel Süreli
İmtiyaz Sahibi: Ömer Göktaş
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü ve Genel Yayın Yönetmeni:
Erbil Göktaş

Hakem Kurulu:
Prof. Dr. Semih Çelenk, Prof. Dr. Ayşe Didem Uslu, Prof. Dr. Sema Göktaş, Prof. Dr. Erhan Tuna, Dr. Öğr. Üy. Erbil Göktaş, Doç. Dr. Funda Özşener, Dr. Öğr. Üy. Gülayşe Temeltaş

Yayın Kurulu:
Erbil Göktaş, Sema Göktaş, Funda Özşener, Ufuk Aşar, Alpay Ekler, Erhan Tuna, Turgay Yıldıran, Yetkin Yüksel, Mete Çubukçu, Gülçin Üstüntaş, Avaşin Yorulmaz, Ceren Olpak, Mustafa İri, Seray Gözler

Hukuk Danışmanı:
Av. Hülya Göktaş

Reklam Direktörü:
Mustafa İri
Telefon: +90 534 656 45 03

Organizasyon Direktörü:
Dalya Uçankuş
Telefon: +90 538 970 4639

Yurtiçi Temsilcilikler:
Adana: Mustafa Bal, **Ankara**: Mahmut Topçu, **Antalya**: Hasan Kollez, **Aydın**: Emel Selek, **Bartın**: Zafer Gecegörür, **Bitlis**: Gökmen Okdayan **Bursa**: Nergiz Acar, **Çorum**: Mustafa Taşkıran, **Erzurum**: Selim Cinisli, **Eskişehir**: Güney Merve Uysal, **Gaziantep**: İbrahim Yılmaz, **İzmir**: Hayrettin Filiz, **Karadeniz**: Umut Şahin, Erdal Karakurt, **Kayseri**: Hülya Göktaş, **Kocaeli**: Yetkin Yüksel, **Kütahya**: İbrahim Vehbi Atabay, **Muğla**: Nafize Çetin, **Mersin**: Mustafa İri, **Ordu**: Yasin Akyüz, **Sakarya**: Kadir Akbulut, **Uşak:** Murat Çubukçu, **Van**: Sabri Şenol

Yurtdışı Temsilcilikler:
Almanya: Şener Bağ, **Avustralya**: Tommy Murphy, **Fransa**: Georges Daniel (Coşkun Tunçtan), **Hollanda**: Şaban Ol, **İngiltere**: Meral Karamuk Uğurşan, **İsviçre**: Elmas Uzun, **Kanada-ABD**: Mahmut Şenol, **Litvanya**: Simona Orinska, **Romanya**: Cristina Modrenau, **Ukrayna**: Özgür Kısır, **Yunanistan**: Evdokimos Tsolakidis

Dizgi:
Muhammed Furkan Altınkaynak

Fotoğraf Editörü:
Yavuz Yılmaz
Bora Elber

Yeni Tiyatro Dergisi:
Kemalpaşa Mah. Cumhuriyet Cad. No: 66, Petan İşhanı, Kat: 2/11, İzmit/Kocaeli

İletişim:
Telefon: 0 216 334 89 75 / 0533 552 76 09
E-posta: erbilgoktas@hotmail.com
İcadiye Mah. Sofracı Sok. 8/8 Kuzguncuk-Üsküdar-İstanbul

Baskı:
Deren Matbaacılık
Organize Sanayi Bölgesi, Orkide Caddesi, No: 9 Beylikdüzü/İstanbul
Tel: 0 212 875 48 86-87

İÇINDEKILER

Sunuş/2
Açılsın Artık Tiyatronun Perdesi!...
Erbil Göktaş

Haber/3
İBB Şehir Tiyatroları 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı'nı Şehir Yazarları Söyleşisiyle Kutluyor

Söyleşi/4
Devlet Tiyatroları Genel Müdür Mustafa Kurt'la Söyleşi
Erbil Göktaş

Deneme/7
Karagöz'ün Sınavı
İbrahim Vehbi Atabay

Makale/9
Muammer Karaca'nın Kılıbık Oyunu ile Jean Baptiste Moliere'in Oyunları Arasındaki Benzerlikler
Dalya Uçankuş

Makale/11
Postdramatik Tiyatro ve Türkiye'deki Yansımaları
Atilla Özgen

Makale/16
Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemiyle TRT Yayınlarında ve Mevzuatındaki Değişiklikler Üzerine Bir İnceleme
Muhammed Cihad Güvenç

Makale/22
Epik Tiyatro Yaklaşımıyla Vasıf Öngören'in "Asiye Nasıl Kurtulur?" Adlı Oyununda Kadın Sorununun İşlenişi
İlter Şen

İnceleme/27
Çizgi Romanda Tiyatro - 8
Ümit Kireççi

AÇILSIN ARTIK TİYATRONUN PERDESİ!...



ERBİL GÖKTAŞ

Hani bazı tarihler vardır, mıh gibi aklımıza çakılırlar da kırk yıl sonra bile çok canlı anımsarız. Bu bulaş (pandemi) döneminin başlangıcını da öyle anımsayacağız: 16 Mart 2020.

Evet on beşinci ayın içindeyiz; on beş aydır bazı oyunlar dışında, oyun izleyemedik; galalara gidemedik, çünkü olmadı; ne büyük olanakmış bir araya gelmek, oyundan sonra sohbet etmek, oyunlar üzerinde konuşmak… Evet yılda onlarca oyun izleyen benim için bile tiyatro, canlı tiyatro hayatımda yok; cansız tiyatro olur mu demeyin; oluyormuş, bunu zerrelerimize kadar duyumsayarak çok iyi anladık.

Elbette televizyonda tiyatro, dijital ortamda tiyatro, radyoda tiyatro, tiyatronun hiç oyun izleyememiş kitlelere ulaşmasında önemli bir işlev görüyorlar. Elbette, oyun oynayamayan, açtıkları perdeden yaşamlarını sürdürenler için, bu etkinlikler, destekler çok önemli olmuştur ancak, hiçbir şey canlı olarak gerçekleştirilen sahne-seyirci ilişkisinin yerini tutmaz, tutamaz. Başta İstanbul Büyükşehir Belediyesi olmak üzere, çeşitli kurumların oyun satın almak gibi, sahne sağlamak gibi, zaman zaman kapanma yasaklarından fırsat buldukça tiyatrolara katkı yapmaları çok önemli bir hizmettir ve her zaman sürdürülmelidir.

Bizim geniş kitleleri, canlı organizmalar ilişkisinin gerçekten yaşandığı salonlara çekmemiz gerekiyor. Bunun için de belediyelerin yanı sıra, diğer kurumların da, özel sektörün de ellerini taşın altına sokmaları gerekiyor; evet bu bir gerekliliktir ve acil bir görev olarak karşılarında durmaktadır. Kültürel, sanatsal, tiyatral yaşamı kaybedenlerin başka neleri kaybedeceklerini de bilmeleri gerekiyor… Tiyatro bu toplumun tüm bireylerinin hakkıdır ve ülkedeki tüm kurum ve kuruluşlar ve kişiler üzerlerine düşeni yapmak zorundadırlar. Yoksa tarihin acımasız bir huyu vardır; bazılarını tozlu yaprakları arasında unuturken, bazılarını da çöplüğüne gömüverir.

Biz bu büyük kitlelere ulaşmak isterken şimdi elimizdekilerin de çoğunu kaybetmek üzereyiz; ne kadardı sahi onlar? Koca İstanbul ülkesinde iki milyon kadar mıydı? Yoksa daha mı az? On altı milyonun yüzde on iki buçuğu… Hadi yüzde on üç olsun, ben eskiden çok iyi niyetliymişim, yüzde kırklar, elliler diye düşünüyordum bu oranı, bir de üstelik İstanbul'da… Ya hiç tiyatro görmemiş Anadolu kentleri, ilçeleri, kasabaları, köyleri? Bu konularda çok sıkı araştırmalar yapmamız gerekiyor, ona göre önlemler almamız gerekiyor. Tiyatroyla tanışmamış, tiyatrodan nasibini almamış, hiç tiyatro oyunu izlemeden bu dünyadan göçmüş milyonları tiyatrolara getirmemiz, çekmemiz gerekiyor. 1960'lardaki büyük şahlanışı yeniden üretmemiz gerekiyor…

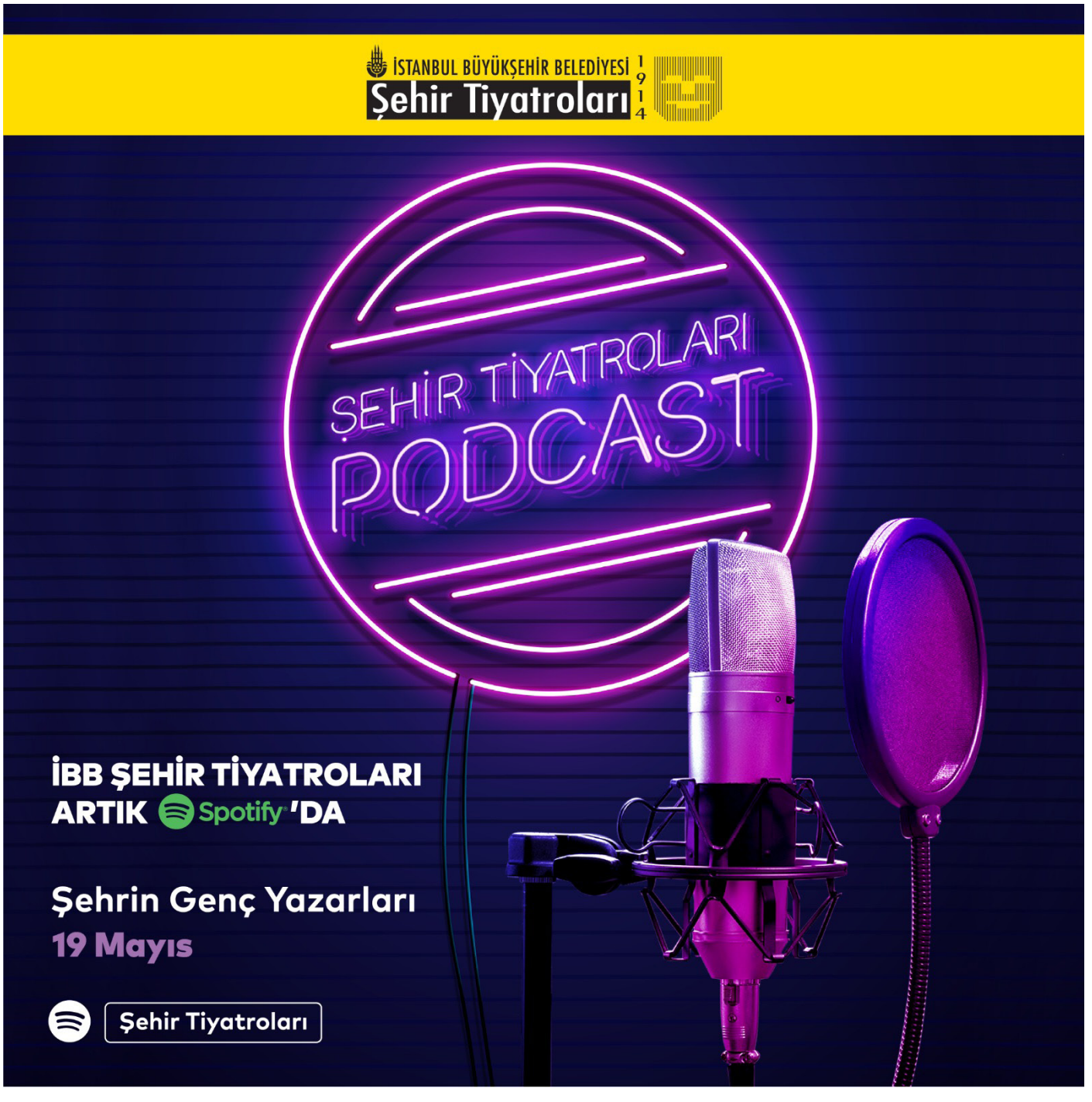
Peki bu dijital çağda bu ne kadar olası? Bir de bulaş döneminde, virüs bulaşmasından korkan onca tiyatro seyircisini bile acaba kaç yılda geri kazanabileceğiz? Sorunlarımız çok büyük ama çözülemez değil, sorunları doğru saptarsak, neler yapılabileceği üzerinde iyice kafa yorup düşünce üretebilirsek bir çıkış yolu bulmamız olasıdır.

Her şeye rağmen tiyatroyu yaşatmaya çalışanlara, destek verenlere bin selam olsun!...

İBB ŞEHİR TİYATROLARI 19 MAYIS GENÇLİK VE SPOR BAYRAMI'NI ŞEHİR YAZARLARI SÖYLEŞİSİYLE KUTLUYOR

İBB Şehir Tiyatroları'nın 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı'na özel hazırladığı, Genel Sanat Yönetmeni Mehmet Ergen ve Yönetmen Lerzan Pamir'in moderatörlüğünü yaptığı "Şehrin Genç Yazarları" söyleşisi, Çarşamba günü 15:00'te Şehir Tiyatroları Spotify hesabında yayınlanacak.

Mehmet Ergen ve Lerzan Pamir, 19 yaşında iki genç yazarla; yazarlık serüvenleri, konu seçimleri, Türkiye'de genç olmak hakkında neler hissettikleri üzerine keyifli bir sohbet gerçekleştirecekler.



DEVLET TİYATROLARI GENEL MÜDÜRÜ MUSTAFA KURT'LA...



ERBİL GÖKTAŞ

Değerli Genel Müdürüm,

Yeni Tiyatro Dergisi olarak sizinle Türk Tiyatrosunun ve Devlet Tiyatrolarının geçmişten günümüze durumunu ve pandemi sürecinde yaşanılanları konuşmak istiyorum.



Yaklaşık beş yıldır Devlet Tiyatrolarının başındasınız. Bu süre içinde kurumda çok güzel ve önemli işler yaptınız; yeni sahne açmaktan, festival düzenlemeye, Anadolu'nun her yerine turne yapmaya kadar... Bu süreci anlatır mısınız?

Proje üretmeyi çok seviyorum, sevdiğiniz bir işi yaptığınızda aklınızda ''Daha fazla ne yapabilirim" sorusu olur hep.

Bu süreçten kısaca bahsetmem gerekirse;

Ülkemize 10 yeni sahne kazandırdık. Edirne Devlet Tiyatrosu'nu açarak Trakya bölgesine ilk Devlet Tiyatrosu'nu götürmüş olduk. İstanbul'a 5 yeni sahne kazandırdık. Diyarbakır'da 1 sahnemiz vardı, 2 sahne daha kazandırdık. Ankara 'da 11 sahnemiz vardı Ankara'ya 2 sahne daha kazandırdık. Ankara şu an her akşam 5000 seyircimizi ağırlayabilecek durumda.

Uzun zamandır peşinden koştuğum Kamyon Tiyatrosu projesini hayata geçirdik. Bu sayede artık sahnesi olmayan kasabalarımıza, köylerimize ulaşabildik. Kimse sanattan mahrum kalmasın istedik. Kamyon Tiyatromuz 25 il, 56 ilçede seyircilerimizle buluştu. Seyircilerimiz arasında hiç tiyatro seyretmemiş çocuklarımız da vardı, onların yaşadığı sevinç, heyecan bizim ne kadar doğru bir proje yaptığımızın kanıtıydı.

Tarihinde bir ilk olan Nöbetçi Tiyatro uygulamasını başlattık. Biliyorsunuz yazın tiyatrolar kapalı olurdu. Seyircilerin tiyatrodan bu kadar uzun bir süre ayrı kalması bana doğru gelmedi. İlk olarak Ankara'daki Küçük Tiyatro 'Nöbetçi Tiyatro' adı altında faaliyet gösterdi. Seyirciler hem Ankara'daki hem de bölgelerden gelen oyunları izleyebildi. Biz istiyoruz ki tiyatro da aktif olarak görevini sürdürebilsin ve insanlar her zaman tiyatroya gidebilsin. Saniyeler içinde tükenen biletlerimiz doğru bir iş yaptığımızın göstergesiydi. Nöbetçi Tiyatro uygulamasını diğer şehirlerde de yaygınlaştırmaya çalışacağız.

Devlet Tiyatroları, Devlet Opera ve Balesi ve Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bir araya geldik ve bünyemize 3000 çalışan kazandırdık. Gelecekte de pek çok sanatçı ve teknik personelimizi kazandırmak istiyoruz. Bu konuda da adımlar atıldı.

Devlet Tiyatroları'nda iki büyük uluslararası festivalin kurucusu olmak kısmet oldu bana. Adana'da Sabancı Uluslararası Tiyatro Festivali ve Bursa'da Uluslararası Balkan Ülkeleri Tiyatro Festivali. Şu an 6 Bölgemizde uluslararası festivaller düzenleniyoruz. Dünyanın her yerinden 40'ın üzerinde tiyatro toplulukları geliyor ve sah-

nelerimizde değerli seyircilerimizle buluşuyor.

Yine bir proje ile Kadın yazarlarımızın yazdığı 12 yerli yeni oyunu, 12 kadın yönetmenimizle seyircilerle buluşturduk. Yerli yazarlarımızı çok önemsiyoruz. En önemli görevlerimizden biri de yerli eserler yazılmasına destek olmaktır. Biliyoruz ki yerli eserlerimizin diğer ülkelerin repertuarlarına dâhil olması demek Türk Tiyatrosu'nun evrenselleşip dünya arenasında yer almasını demektir. Bu yüzden repertuarlarımızda ilk defa oyunu oynanan yazarlarımızın oyunlarına daha fazla yer veriyor, yarışma düzenliyor, yazarlık bölümündeki öğrencilerle atölyeler düzenliyor ve onları yazmaya teşvik ediyoruz.



Uzun yıllar Adana Devlet Tiyatrosu'nda bölge müdürlüğü de yaptınız, bölge tiyatrolarının işlevinden sözeder misiniz? Burada hangi çalışmaları yaptınız?

Yaklaşık 16 yıl boyunca Adana Devlet Tiyatrosu'nda; oyuncu, yönetmen ve Sanat Yönetmenliği görevlerinde bulundum. Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak sahne ve oyunculuk dersi verdim. Konservatuvar son sınıf öğrencileri ile mezuniyet oyunları çalıştım. Şehir Tiyatrosu'nda oyunlar yönettim.

Adana çok iyi seyircisi, oturmuş kadrosu ve güzel sahnesi olan bir ilimiz. Büyük üniversitesi, Şehir Tiyatro'su, Senfonisi, Mersin'de operası olan şanslı bölgelerimizden biri olmuştur. Adana'nın kültür sanata olan yatkınlığı, sevgisi ora için bir şeyler yapmaya zorladı bizi. 21 yılda 466.985 seyirci sayısına ulaşan Devlet Tiyatroları Sabancı Uluslararası Tiyatro Festivali'ni kurduk. Bunu yanında yakın zamanda GENÇ SAHNE adında yeni bir sahne daha kazandırdık.

Bölge tiyatrolarımızın hepsini çok önemsiyoruz çünkü tiyatro her zaman bir şehri heyecanlandırır, canlandırır. Bu yüzden Türkiye'nin her yerinde sahnemiz olmasını çok önemsiyoruz.

Adana'ya bir de önemli bir Festival kazandırdınız, bu Festivalin geçmişten günümüze bir değerlendirmesini yapar mısınız?

Benim için çok özel ve önemlidir. Bölge Müdürlüğü yaptığım dönemde orada kalıcı bir şey yapmak istedik. Bu fikrimizi de Sabancı Vakfı'na açtık. Sabancı ailesinin tiyatroya katkısı çoktur. Fikrimiz kabul görünce Adana'da Devlet Tiyatroları Sabancı Uluslararası Tiyatro Festivali'ni hayata geçirdik. Türkiye'nin en uzun soluklu festivali oldu. Yaklaşık 35 gün süren hem dünyadaki önemli tiyatroların hem Türk tiyatrolarının katıldığı, beslenen, büyüyen, gelişen çok büyük bir festival oldu. Her sene en az 50 ülkeden festivalimize katılma talebi geliyor ve bu bizi oldukça mutlu ediyor.

Pandemi sürecinde yaşadığınız sıkıntılar neler oldu? Bu sıkıntıları nasıl aştınız? Önümüzdeki sezon için neler yapmayı planlıyorsunuz?

Seyircilerimizi bu dönemde tiyatrodan mahrum bırakmamak için birçok proje gerçekleştirdik.

Kültür ve Turizm Bakanlığımızın youtube kanalında

daha önce Devlet Tiyatroları'nda sahnelenmiş hatta sahnelenmeye devam eden oyunlarımızı seyircilerimizle buluşturduk. Büyük oyunlarımızın yanı sıra çocuk oyunlarımızla da küçük seyircilerimizi unutmadık.

Devlet Tiyatroları, Devlet Opera ve Balesi ve Güzel Sanatlar Müdürlüğü'nün bir arada olduğu sanat cepte uygulaması ile Türkiye'nin her yerinde çalışan değerli kurum çalışanlarımız ile sanata dair, keyifli sohbetler, atölyeler düzenlendik.

Kamyon Tiyatromuz ile açık havada mesafeli bir şekilde seyircilerimizle buluştuk.

Sürecin nasıl devam edeceğini bilemiyoruz ama planımız her durumda seyircilerimize ulaşmanın bir yolunu bulmak olacaktır.

Genel Müdürlüğünüzün yanı sıra oyunculuk ve yönetmenlik de yapıyorsunuz, yönettiğiniz oyunlardan ve rejide dikkat ettiğiniz noktalardan sözeder misiniz? Geçmişten günümüze hem pek çok rejinizi hem de oyunculuğunuzu izledik. Bu başarılı çalışmalarınız hem seyirciler tarafından, hem ödül jürilerince, hem de basın tarafından iyi bir şekilde değerlendirildi, bu çalışmalarınızdan bahseder misiniz?

İdareci olmanın yanında benim asıl mesleğim oyunculuk, yönetmenlik, sahne üzerinde olmak. Eğer bunların sadece birini yapsaydım hep eksik kalacaktım.

Ben seyircilerin bilet bulmakta zorlandığı, birçok ödüle layık görülen Molière'in 'Cimri'sinde Harpagon'u; Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'nün büyük prodüksiyonu olan, ülkemizde büyük bir başarı elde ederek 20.000'den fazla izleyiciye ulaşan Troya operasında Homeros'u canlandırdım. Oyuncu olarak rejisörün çizdiği çizgi doğrultusunda karakterinizi şekillendirmek zorundasınızdır. Ama o seyirciyle buluştuğunuz, göz göze geldiğiniz an dünyanın en güzel işini yaptığınızı düşünürsünüz. Her gün aynı heyecanla atarsınız adımınızı sahneye. Her anı büyülüdür.

Rejisörlük tarafına gelince, yerli yazarlarımızın pek bilinmeyen eserlerine daha fazla ilgim olduğunu söylemeliyim. Eserleri alışılmış kalıpların dışında düşünmeyi seviyorum. Gelişen değişen dünyada, bizim de gelişip yenilenmek zorunda olduğumuzu düşünüyorum. Genç seyircilerimizin de ilgisini çekmek zorundayız. Rejisörlüğün bence en güzel tarafı Hayal ettiğiniz şeyleri sahnede görmeniz. Bu paha biçilemez bir heyecan, mutluluktur.

Bunların hepsinin ekip işi olduğunu da söylemeliyim. Eğer bir başarı varsa bu bütün ekibin başarısıdır.

Bu yıl pandemiye rağmen kadro sınavı açmaktan oyun yazma yarışmasına kadar pek çok önemli ile imza attınız, bu konularda neler söylemek istersiniz? Oyun yazma yarışması sürekli hale gelecek mi?

Yeni sahneler açmak ve bünyemize sanatçı, teknik arkadaşlar kazandırmak bize daha fazla seyirciye ulaşma şansı veriyor, bizi güçlendiriyor. 81 ilimizde Devlet Tiyatrosu sahnesi açma hayalimize adım adım yaklaşıyoruz. Bu süreçten oldukça memnunum.

Hep söylediğim gibi ilerlemek, gelişmek için yerli yazarlara ihtiyacımız var. Yerli yazarlarımızı hep destekledik ve desteklemeye devam edeceğiz.

Mustafa Kurt'un Devlet Tiyatroları'yla ilgili "hayalleri" ve düşünceleri nelerdir?

Şu sıralar yoğunlaştığım konulardan bir tanesi Devlet Tiyatrosu Müzesini kurmak mesela. Hayaller o kadar çok ki! Ama en önemlilerinden kısaca bahsetmem gerekirse; ülkemizin her yerinde sürekli olarak seyircilerimizle buluşmak, Türk tiyatrosunu, sanatımızı; yazarıyla, oyuncusuyla, rejisiyle dünya arenasına çıkarmak diyebilirim.

Eklemek istediğiniz başka konular varsa lütfen bahseder misiniz?

Bizi hem festival döneminde, hem sezonda, hem projelerimizde yalnız bırakmayan seyircilerimize teşekkür etmek istiyorum. Onlara hizmet etmekten son derece mutlu ve memnunuz.

En yakın zamanda sahnelerimizde buluşmak dileğiyle..

KARAGÖZ'ÜN SINAVI

İBRAHİM VEHBİ ATABAY



Hacivat: Gel benim avare gezenim!

Karagöz: Gelirsem beynini ezerim!

Hacivat: Eee Karagözüm oğlun sana kitap okuyor mu?

Karagöz: Yok, bana kilim dokumuyor.

Hacivat: Hani oğlun sana ilkokul kitaplarını okuyordu ya, onu soruyorum.

Karagöz: Hı oğlum bana Kipat okuyor.

Hacivat: Kipat değil Karagözüm, kitaaap.

Karagöz: Tamam anladık kitaaap.

Hacivat: O zaman soracaklarıma cevap ver de, neler öğrendin görelim.

Karagöz: Sular seller gibi.

Hacivat: Söyle bakalım o zaman, çimen nedir?

Karagöz: Hım, toprağın bıyıklarıdır.

Hacivat: Ha Ha Haaa, bilemedin. Peki, Amerika'da saatler Avrupa'ya göre neden 5 saat geridir?

Karagöz: Bildim, Amerika daha geç keşfedildi de ondan Hacı cav cav.

Hacivat: Ha Ha Haa, gene güldürdün beni.

Karagöz: Böyle güleceksen sorma o zaman.

Hacivat: Tamam, yeter ki sen kızma.

Karagöz: Bana boşuna Karagöz demiyorlar, tepelerim Haaa.

Hacivat: Amman Karagözüm indir elini, şeytan vurdurur.

Karagöz: Hadi bi tane daha sor.

Hacivat: Soruyorum, hazır ol.

Karagöz: ***(Hazır ol durumuna geçer)***

Hacivat: Ne yapıyorsun Karagözüm?

Karagöz: Vıy vıy vıy. Hazır ol dedin ya, hazır ola geçiyorum.

Hacivat: Soruyu cevaplamaya hazır ol demek istedim.

Karagöz: Vıy vıy vıy, bekleme sor o zaman.

Hacivat: Nehirler nereye dökülür Karagözüm?

Karagöz: Denize.

Hacivat: Aferin Karagözüm, peki hepsi mi?

Karagöz: Vıy vıy vıy, tabiî ki.

Hacivat: Peki deniz nasıl taşmıyor o zaman?

Karagöz: Elbette taşmaz. Denizin dibi süngerlerle dolu, suyu onlar çekiyor, köftehor.

Hacivat: Nasıl Karagözüm sorular zor muydu?

Karagöz: Yok Hacı cav cav, sorular kolaydı da cevapları zordu.

Hacivat: İlahi Karagözüm sen çok yaşa e mi?

Karagöz: Peki şimdi ben sana soracağım.

Hacivat: Sor bakalım.

Karagöz: Abdest almak için soyunup göle girdiğim zaman ne tarafa döneyim?

Hacivat: Ne tarafa soyunduysan o tarafa dön ki, elbiselerini çalmasınlar.

Karagöz: Hııı… Sen benim sorularıma hemen cevap vermek zorunda mısın? ***(K****ızarak kovalar)*

Hacivat: Amman Karagözüm indir şu elini indir.

Karagöz: Tamam korkma, bir şey yapmayacağım.

Hacivat: Yaparsan bir daha konuşmam. Bak ne diyeceğim ezan vakti geldi. Beraber namaza gidelim.

Karagöz: Gidelim Hacı cav cav.

Hacivat: Öyleyse düş önüme.

Karagöz: Hay aman, ya Allah. ***(Hacivat'ın önüne düşer)***

Hacivat: Ne yapıyorsun Karagözüm?

Karagöz: Düş önüme dedin ya, bende düştüm işte.

Hacivat: Öyle demek istemedim. Önümden yürü demek istedim. Hem senin abdestin yoktur, önden git de abdest al.

Karagöz: Tamam Hacı cav cav ben önden gideyim, abdestimi alayım. Hadi bana eyvallah.

Hacivat: Güle güle Karagözüm Allah kabul etsin inşaallah. Karagöz gitti. Müsaadenizle bende hemen gideyim Karagöz bazen abdest almayı karıştırıyor ona yardım edeyim. Her ne kadar sürçi lisan ettikse affola. Sizler kalın sağlıcakla afiyetle, bana da eyvallah.

MUAMMER KARACA'NIN KILIBIK OYUNU İLE JEAN BAPTISTE MOLİÈRE'İN OYUNLARI ARASINDAKİ BENZERLİKLER



DALYA UÇANKUŞ

Muammer Karaca; bulvar tiyatrosunun önde gelen yazarlarından ve oyuncularındandır. Oyunlarındaki hicivleri, seyirciyle oyun esnasında olan diyaloğu, doğaçlama kabiliyetinin yüksekliğiyle döneminin önemli tiyatro insanlarındandır. Muammer Karaca, vodvil tarzında oyunlar yapmış, oyunları ve oynayış biçimi sebebiyle usta bir tuluatçı olarak da kabul edilmiştir.



Fotoğraf: Muammer Karaca

Türk Tiyatro tarihinde sanatçının uyarlamaları ve doğaçlama yetisinin yüksekliğinden de övgüyle bahsedilmektedir.

Türk tiyatrosunda önemli ve özel bir yeri olan Molière, eserleri Türkçeye en fazla uyarlanan komedya yazarıdır. Komedyasının işleniş biçimi, Türk komedyasından farklılık göstermesine karşın, Türk yazarları ve seyircisi tarafından benimsenmiş ve özümsenmiştir.

Oyunları, ilk kezTanzimat Dönemi'nde uyarlanmaya başlamış; oyunlarındaki kostümler, dekorlar Tanzimat Dönemi'nde Türk tiyatrocularına örnek teşkil etmiştir. Hayatı boyunca hep bir tragedya oyuncusu ve yazarı olmak isteyen Molière, tragedya alanında başarı gösterememiş ancak komedyada gösterdiği üstün başarısı ile yeni bir üslup yaratmıştır. Molière, klasik bir Batı yazarı olmasına rağmen, klasik Batı sanatının sınırlarını her dönemde oyananabilirliği ile aşmış; ülkemizde kabul görmüş ve hatta popüler olmuştur. Bu durum diğer batı ülkelerinde doğal olabilir ancak bizim ülkemizde Batı tiyatrosundan önce benimsenmiş bir güldürü geleneği bulunmaktadır. Bu sebeple Molière özel bir yerde durmaktadır.

Bu makalede; Türk tiyatrosunun tuluat ustalarından oyuncu, yazar, yönetmen Muammer Karaca'nın Kılıbık adlı tiyatro eserinde, 17.yy. Fransa'sında döneminin önde gelen yazarlarından J.B. Molière'in izleri karşılaştırma yöntemi ile incelenmiştir.

Muammer KARACA'nın "Kılıbık" adlı eseri; eşi, uşağı ve dostları tarafından türlü numaralarla kılıbıklıktan kurtulması için oyuna getirilen Halis'in başından geçenleri anlatan bir oyundur. "Kılıbık" ile Molière'in oyunları arasındaki benzerlikler, sahneler açısından ele alındığında karşımıza şunlar çıkar:

Muammer KARACA'nın "Kılıbık" oyununda Halis, komşusu Lütfiye Hanım'ı havuza girerken bahçesinde gözetlediği için karısı Sadberk'ten odasında kilitli kalma cezası alır. Yeğeni Ulvi, amcasını ziyarete gelir. Ancak asıl amacı Sadberk'in yeğeni Handan ile görüşmektir. Fakat uşakları Hüsnü, bu duruma hem aracılık eder hem de bundan çıkar elde etmeye çalışır. "Kılıbık" oyunundaki genç aşıkların, çıkarcı uşağın yardımıyla görüşme sahnesinin benzeri Molière'in "George Dandin Veya Bir Koca Nasıl Rezil Edilir" ve "Tartuffe" oyunlarında da vardır.

"Kılıbık" oyununda; komşusunu izlediği için cezalandırılan ve karısından af dilemek için dil döken Halis ile baskın karakterli karısı Sadberk arasındaki özür dileme sahnesinin bir benzeri Molière'in 'George Dandin Veya Bir Koca Nasıl Rezil Edilir' oyununda da görülür.

"Kılıbık" oyununda komşusu Lütfiye Hanım'a büyük ilgi duyan Halis'i bir gece Lütfiye Hanım ziyarete gelir. Evde ikisinden başka kimse yoktur. Halis bu durumu değerlendirmek ister ve Lütfiye Hanım'la ısrarla yakınlaşmaya çalışır. "Kılıbık" oyununun bu sahnesinin benzerine Molière'in "Tartuffe" oyununda da rastlanır.

Bir başka benzerlik ise "Kılıbık" oyununda evin uşağı olan Hüsnü ile evin hanımı Sadberk arasında çekişmeli diyaloglarla ilgilidir. Hüsnü, evin hanımını bilinçli olarak kızdırır; bu sahnenin benzeri Molière'in 'Hastalık Hastası' oyununda da vardır. Muammer Karaca'nın "Kılıbık" oyunundaki sahnelerle Molière'in oyunlarındaki sahneler karşılaştırıldığında, uşak-hanımefendi, iki genç aşık, yaşlı adam-genç kız arasındaki diyalogların ve ilişkilerin de benzer olduğu sahneler görülür.

Muammer Karaca'nın "Kılıbık" oyunundaki 'Sadberk' karakteri, orta yaşlarda, dominant karakterli bir kadındır. Aklı ve yardımseverliği ile kocasını bulunduğu kılıbık-

lık halinden kurtarmaya çalışsa da bunu sert bir şekilde davranarak yapar. Uşakları Hüsnü, eşinin yeğeni Ulvi ile olan iletişiminde de baskın bir rol oynar. Evde bütün hakimiyet ondadır. Sadberk, Molière'in oyunlarındaki karakterlere benzerlik bağlamında ele alındığında Molière'in "Tartuffe" oyunundaki Elmire karakterine benzer. Elmire de orta yaşlarda bir kadındır. Ne kadar kocasını dinler gözükse de baskınlığı, Tartuffe'e yaptığı numarayla onun gerçek yüzünü ortaya çıkarmasındaki başarısından anlaşılır. Aklı ve yardımseverliği ile 'Sadberk' karakteriyle neredeyse aynıdır.

Bir diğer benzer karakter ise "George Dandin Veya Bir Koca Nasıl Rezil Edilir" oyununda ki 'M. De Sotanvılle' karakteridir. M. De Sotanville; eşi, kızı ve damadı George Dandin üzerinde güçlü bir otoriteye sahiptir. Bunun örneği; kızının sevmediği adam George Dandin ile zorla evlendirmesi ve kızının kendisini aldatmasına karşın M. De Sotanvılle'nin korkusundan özür dileyip barışmak isteyecek duruma gelen George Dandin'dir. Dominantlığı ve otoritesiyle 'Sadberk' karakterine benzer.

Muammer KARACA'nın "Kılıbık" oyununda evin uşağı olan 'Hüsnü' karakteri; akıllı, işgüzar, çıkarcı ancak iyi niyetli bir uşaktır. Oyundaki tüm karakterler arasında çatışması olmuştur ama yine de herkesin sevdiği bir karakterdir. Molière'in oyunlarındaki kadın ya da erkek uşak rollerini incelendiğinde, 'Hüsnü' bütün özellikleriyle Molière'in uşak karakterleriyle örtüşür. "Hastalık Hastası" oyunundaki 'Tonette', 'Tartuffe' oyunundaki 'Dorine', 'George Dandin Veya Bir Koca Nasıl Rezil Edilir' oyunundaki 'Lubin', 'Scapinin Dolapları' oyunundaki 'Scapin'; Molière'in tüm bu uşak karakterlerinin ve 'Hüsnü'nün ortak özelliği; işgüzar olmaları, genç âşıkları bir araya getirmekteki çabaları, sivri dilli üslupları ve oyunda oluşan tüm çatışmalarda düğüm noktası olarak yer almalarıdır.

"Kılıbık" oyunundaki genç aşıklardan 'Handan' karakteri; kibar, sakin ve narin görünen fakat sevdiği adama kavuşmak için oyunun başında korkak davransa da ilerleyen süreçlerde cesaretini toplayıp yapması gereken her şeyi yapan cesur bir karakterdir. Molière'in genç kadın âşık karakterlerine Handan'a benzerlik bağlamında baktığımız zaman, yine uşak karakterinde olduğu gibi 'Kocalar Mektebi' oyunundaki 'Isabella' karakteri, 'Tartuffe' oyunundaki 'Mariane' karakteri olan genç kadın âşıklarla bire bir benzediği görülür. Onlar da tıpkı Handan gibi narin, kibar ve cesurdur.

"Kılıbık" oyunundaki genç âşık 'Ulvi' karakteri; kültürlü, kibar, oyundaki beyefendi görünen bir karakterdir. Molière'in neredeyse tüm oyunlarındaki genç erkek aşıklar bu imajı çizer. Genellikle 'Valere' adını verdiği bu karakteri 'Kocalar Mektebi', 'Cimri', 'Tartuffe', 'George Dandin Veya Bir Koca Nasıl Rezil Edilir', 'Scapinin Dolapları' oyunlarında görürüz.

Muammer Karaca'nın 'Kılıbık' oyunu dönemin şartlarına göre zengin diyebileceğimiz bir evde geçer. Evlerinde uşak olması, bahçelerinin ve havuzunun olması zengin olduklarının göstergesidir. Molière oyunlarının hepsi soylu ailelerin başına gelen olay dizgelerinin etrafında döner. Ve tüm oyunlarında uşak karakteri vardır. Soylu bir adam ya da kadın, çocukları, dostları etrafında hikâyelerini örmüştür. "Kılıbık" oyununun hikâyesi de bu dizgede örülüdür. Mekân olarak sadece bir evinde içinde geçen Kılıbık oyunu, Molière'in 'Hastalık Hastası' oyununun da tek mekanda geçmesiyle benzerlik taşır.

Yukarıdaki örneklerde de belirtildiği gibi Muammer Karaca 'Kılıbık' oyununu yazarken Molière'in birden fazla oyununun karakterinden, sahnelerinde ve olay örgüsünden etkilenmiştir. Bu bağlamda oyunu Molière'in izlerini taşımaktadır.

KAYNAKÇA

1. Kitaplar:

- And, Metin (1992-1994). Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi 2.Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Karaca, Muammer ( ).Kılıbık. İstanbul:
- Molière (1944). Tartuffe (Orhan Veli Kanık). Ankara: Maarif Matbaası
- Molière (2006).Scapin'in Dolapları (Ayberk Erkay). İstanbul: Mitos-Boyut
- Molière (2010). Hastalık Hastası (Tuncay Türk) İstanbul: Oda Yayınları
- Molière (2011). Geroge Dandin Veya Bir Koca Nasıl Rezil Edilir, Jean Baptiste (Sema Kuray). İstanbul: İş Bankası Yayınları
- Nutku, Özdemir (2008). Dünya Tiyatro Tarihi İki. İstanbul: Mitos-Boyut
- Şener, Sevda (2012).Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. İstanbul:Dost Kitabevi
- Brocket, Oscar, J. Hıldy, (2016).Tiyatro Tarihi- İstanbul: Mitos-Boyut

2. Makaleler,Bildiriler,Diğer Basılı Yayınlar:

- Şener, Sevda (1974). "Moliére ve Türk Komedyası". Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Moliére Özel Sayısı, Sayı : 5
- Yüksel, Ayşegül (2009). "Türkiye'de 'Yazar Tiyatrosu' ", Tiyatro Araştırmaları Dergisi. Sayfa 129

POSTDRAMATİK TİYATRO VE TÜRKİYE'DEKİ YANSIMALARI



ATİLLA ÖZGEN

19. yüzyılın sonuna doğru, (1870'lerden sonra) Gerçekçilik Rusya'da en önemli temsilcilerini yetiştirirken, Gogol'den Çekhov'a, Gorki'ye kadar pek çok yazar tarafından önemli oyunlar yazılmıştı. Saxe Meiningen Dükü II. Georg tarafından "gerçek anlamda" yönetmenliğin başlaması da bu yıllara rastlar. Yine bu yıllarda besteci ve yönetmen Richard Wagner'le felsefeci ve romancı Friedrich Nietzsche'nin öncülüğünü yaptığı "karşı gerçekçi" eğilimlerin ortaya çıktığı görülür. Gerek Wagner çeşitli görüş ve uygulamalarında, gerek Nietzsche "Şiir ve Musikinin Özünden Tragedyanın Doğuşu" adlı kitabında ortaya çıkarılacak oyunlarda tragedyanın ortaya çıktığı çağlardaki gibi, ayinleri, ritüelleri ön plana alıyor, aklı ve anlamı geri plana atıyorlardı. 20. yüzyılda ortaya çıkan Gerçeküstücülük, Dadaizm, Fütürizm, Kıyıcı Tiyatro gibi "öncü tiyatro" olarak adlandırılan akımlar da bir anlamda karşı gerçekçiliğin izinden yürüyorlardı. II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan Absürd Tiyatro'yu da bu bağlamda değerlendirebiliriz. (ŞENER, 1998)

1950'lerden sonra Avrupa'da, Amerika'da ve dünyanın çeşitli yerlerinde baş gösteren Avant-garde, İn-Yer Face, Postmodernizm gibi akımlar da (bunlara "yeni yöneliş" demek daha doğru olabilir), tiyatro dünyamızı etkilemeye başlamış, 2000'li yıllarda gerek çeviri oyunların sahnelenmesiyle, gerek Türk yazarlarının bu alanda kalem oynatmasıyla Türkiye'de de yaygınlaşmıştır. Tüm bu çalışmalar "Postdramatik" olarak adlandırılmış ve bununla ilgili pek çok inceleme, makale ve kitap yazılmıştır.

Postdramatik Tiyatro ile ilgili yapılan araştırmaların en kapsamlısı ve ilki 1944 doğumlu Alman Profesör Hans-Thies Lehmann'ın 1999'da kaleme aldığı, 2006'da İngilizce'ye de çevrilen "Postdramatic Theatre"a dayanır. Bu yapıtta postdramatik tiyatronun özellikleri ayrıntılı olarak tanıtılmış ve incelenmiştir. Lehmann'ın hiyerarşinin kırılması, eşzamanlılık, gösterge yoğunluğu, gösterge yığmacası, müziksellik, görsel dramaturji, sıcaklık-soğukluk, bedensellik, somut tiyatro, gerçekliğin çöküşü, olay/durum ilkeleriyle açıkladığı postdramatik tiyatroda öykü, karakter, diyalog gibi temel unsurların parçalanarak oyunun yapısını bozması ele alınmaktadır. Aristotelesçi dramatik tiyatronun aksine sözü metnin önünde tutan, yazar merkezli tiyatro anlayışım çürüten ve performansı önceleyen postdramatik tiyatroda özellikle oyun-seyirci ilişkisindeki farklılaşma da dikkat çekmektedir. (BOZER, 2016, s. 5)

Avrupa tiyatrosunun I960'ların sonundan itibaren yeni bir arayış içine girdiği görülmektedir. Lehmann özgün adı Postdramatisches Theater olan kitabında bu yeni tiyatro estetiğini, postdramatik tiyatroyu, ele alır. Postdramatik tiyatro 1990'larda İngiltere'de öne çıkan ve adeta saldırgan, izleyicinin görmezden gelemeyeceği şekilde onu rahatsız edici olaylar, şiddet ve müstehcenlik içeren bir dil kullanımıyla karşı karşıya bırakan In-Yer-Face Theatre, yani Suratına Tiyatro veya başka bir ifadeyle Yüzevurumcu Tiyatro ile benzeşen yönleri olmasına rağmen, metin odaklı olmak yerine performansı önceleyen yeni bir tiyatro estetiğidir. (BOZER, 2016, s. 9)

Zaten bu yüzdendir ki, performansı önceleyen bir tiyatro anlayışı olduğu içindir ki, postdramatik tanımı geliştirilmiştir. Postmodernizmin pek çok olguyu ve durumu aynı anda kapsaması, içi boşalmaya başlayan bir moda haline gelmesiyle, postmodern tiyatroyu tanımlamak üzere, doğrudan performansı, tiyatral prodüksiyonu vurgulamak için yeni bir kavrama gereksinim duyulmuş ve bu kavramın adı postdramatik tiyatro olmuştur. Bu bağlamda postdramatik tiyatro kavramı, temel olarak "performans tiyatrosu"nda, "happening"lerde ve Robert Wilson'un "yeni biçimselcilik" anlayışındaki örneklerde olduğu gibi, dramatik metni indirgeyen, ve hatta dramatik metinden uzaklaşmayı seçen bir anlayışı ifade etmiştir. (BİRKİYE KORAD, 2007, s. 38)

Yirminci yüzyılda dramatik metinlerin tiyatrodaki yeni işlevi postdramatik tiyatro anlayışı içinde değerlendirilir. Postdramatik tiyatro, metnin azaltılabileceğini öngörür ve tiyatroyu metnin öteki tarafına yerleştirir. Metne yönelik bu yeni anlayışta dilin bir şeyleri anlatması yerine, seslerin, sözcüklerin, tınıların, anlam oluşturmayan durumların gösterilmesi hedeflenir. Görsellik tarafından dilin baskılandığı bu tiyatro anlayışında, tiyatro metni sahnenin dışındaki bir alana işaret etmektedir. Bu doğrultuda postdramatik tiyatro, dramatik metinlerin tiyatrodaki yeni işlevine uygun olarak "peyzaj metin" kavramını kullanmaktadır. Peyzaj metin kavramının çıkış noktası Getrude Stein'ın oyun düşüncesine dayanmaktadır.

Günümüz Amerikan Performans tiyatrosunun temsil-

cilerinden Robert Wilson ve Richard Foreman'ın gösterimlerinde, Stein'ın genel peyzaj oyunu düşüncesi temel çıkış noktasını oluşturur. Wilson'ın yeni biçimselci imge tiyatrosunda peyzaj metin kavramı, ideal bir tiyatronun işitsel ve görsel hayal gücünü harekete geçirmesi gerektiği düşüncesine karşılık gelir. Görsel ve işitsel hayal gücünün harekete geçirilmesi uzamın sınırlarının aşılmasıdır. Uzamın sınırlarının aşılması zamana bağlı olarak gelişen kurmacanın dışında tiyatral bir dünya yaratmaktır. Foreman'ın gösterimlerinde ise kullandığı çoklu mekân olarak yaratılan sahne tasarımları gösterim dünyalarıdır ve hiçbir yeri çağrıştırmayan hayali yerler olarak karşımıza çıkar. Sahnelemelerinde zihinsel duruma ilişkin bir farkındalığı canlandırmaya çalışan Foreman, doğa manzaralarından çok zihinsel manzaraların yaratıcısıdır. Sahnelemelerinde statik ve kendine dikkat çeken bir yapı olarak ortaya çıkan lirik anlatım Foreman'ı, geriye doğru Stein ve Meaterlinck'e, yatay düzlemde ise Wilson'a ve peyzaj sahne gösterimlerine bağlar. (AKSOY, 2012, s. 134)

Lehmann, tarafından "*dramın öteki tarafı*" olarak nitelendirilen "*Bu tiyatronun oluşum özelliği deneyselliktir; nefes, ritimgibi"canlı bedenin şimdisine ait unsurlar*" sözden önce gelir "*Tiyatroda gösterim süresince sahneye aktarılanlar, 'şimdi' ve 'şu anda' ilkelerine uyularak 'happening' ve 'performans sanatı' boyutunda ele alınır*" (PAVİS, 1999, s. 96)

Tiyatronun tüm unsurları gibi dilde bir anlam bozumu gerçekleştirilir. Diyalog ise yerini çok sesliliğe bırakmıştır. Dilin başat unsurlarının görsellik tarafından *"durdurulduğu" bu tiyatroda, tiyatro metni "sahnenin dışındaki dünya", "yabancı beden" olarak ele alınacaktır"*(KARACABEY, 2007, s. 132)

Bu doğrultuda postdramatik tiyatroda sahne metni ile yazılı metin birbirinden farklılaşır, sahnelemenin kendisi de bir metin gibi biçimlendirilir.

Deniz Bozer'in önsözünü ve girişini yazdığı, postdramatik tiyatro üzerine Türkçe'deki en önemli kaynaklardan biri olan "Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu" adlı derleme kitabındaki bölümlerde sırasıyla postdramatik tiyatro türünde eser vermiş olan Sarah Kane, Mark Ravenhill, Martin Crimp, Simon Stephens ve Tim Crouch gibi günümüzün önde gelen İngiliz yazarlarının belli başlı tiyatro oyunları kapsamlı olarak alanının uzmanı Türk akademisyenlerce tartışılmaktadır. Ele alınan bu oyunlarda 1990'ların tiyatro alanı In-Yer-Face Tiyatrosu'ndan postdramatik tiyatroya geçiş üzerinde de kısmen durulurken söz konusu oyunların hangi yönleriyle postdramatik tiyatro olarak kabul edilebilecekleri incelenmektedir. Bu yazarlar ve oyunlar, İngiliz tiyatrosuna içerik ve biçim bakımından yaptıkları katkıların zaman içindeki değişimi veya gelişiminin ortaya konabilmesi açısından, mümkün olduğunca kronolojik sıra gözetilerek incelenmiş.

Yine Bozer, Lehmann'ın kitabından özetlediği Postdramatik Tiyatro'nun özelliklerine şöyle değinmiştir: Aristoteles'ten Szondi'ye Brecht'e kadar tiyatro tarihine değindiği kitabında yazdığı metnin egemenliğine bir karşı çıkış olan ve eşzamanlı ve çoklu bakış açısı içeren bu yeni tiyatro estetiğine kuramsal bir temel getirmeye çalışırken postdramatik tiyatronun belirleyici özelliklerini aşağıda kısaca ele alınacak olan parataxis/hiyerarşinin yok olması, eşzamanlılık, gösterge yoğunluğu, gösterge yığmacası, müziksellik, görsel dramaturji, sıcaklık-soğukluk, bedensellik, somut tiyatro, gerçekliğin çöküşü ve olay/durum ilkeleriyle açıklar. Bu özelliklerden dolayı postdramatik tiyatro yeni bir sahneleme estetiği gerektirir. Dramatik metnin yaratıcısı yazarın kendisiyken, postdramatik metnin yaratıcıları yönetmen ve seyircidir. Dramatik paradigmanın kırılması ve postdramatik tiyatronun farklı bir temsil estetiğiyle dramatik olana karşı durması sonucu oyuncu ve seyirciyi bu durumda yeniden tanımlamak gereği doğar.

Postdramatik tiyatroda oyuncu bir karakter yaratmaz; oyuncu artık bir rolü canlandıran kimse değil, bir performansçıdır. Lehmann'a göre performansçı karakteri yorumlamaz, taşır.

Ayrıca, geleneksel tiyatroda olduğu gibi oyuncu seyircinin farkında değilmiş gibi yapmaz, tersine onunla etkileşime girer, göz teması kurar, hatta ona dokunur, öte yandan, aynı sahneyi paylaştıkları halde oyuncular birbiriyle etkileşim içinde değildir.

Geleneksel tiyatro seyircisi tamamlanmış bir yapıttan kendisine sunulan iletileri edilgen bir biçimde alan konumundayken yeni tiyatroda yazar, oyuncu ve diğer teatral unsurlarla beraber etken olarak anlam üreten bir konumdadır. Böylelikle, geleneksel tiyatro kalıpları kırılarak, seyircinin oyunla ilişkisi yeniden şekillendirilir. Seyirci edilgen bir biçimde yazarın dayattığı anlamı almak yerine, oyuna etken olarak katılarak kendi anlamını üretir ve böylelikle bir şekilde o da 'yazar' konumunu üstlenmiş olur. Seyircinin metni oluşturmada doğrudan katkısı vardır. Ne var ki, oyunun metin, karakter ve dil bağlamındaki parçalı yapısı seyirci algısını da aynı şekilde parçalarken çok sayıda göstergenin varlığının yol açtığı anlam yoğunluğu seyircinin kafasını karıştırmakta, oyundan anlam çıkarmasını zorlaştırmaktadır. Ayrıca, seyirci ve gösterim arasında geleneksel tiyatroda oluşturulan estetik mesafe postdramatik tiyatroda yoktur; şuurlar bazen seyirci ve oyuncu açısından rahatsızlık uyandırabilecek şekilde birbirine geçmiştir. Oyuncu ve seyirci arasında fiziksel yakınlık kurulur. Oyuncu seyirciyle göz teması kurmaktan ve fiziksel temastan kaçınmaz. Seyirci oyuncunun soluğunu duyacak kadar ona yakındır, oyuncunun teri, tükürüğü bile üzerine sıçrayabilir. Böylelikle, seyirci artık korunaklı özel alanında değildir, sosyal bir alanı oyuncu ve diğer se-

yircilerle paylaşmaktadır. Postdramatik oyunlarda seyirci bazen karşılıklı oturtularak sadece oyunun değil, birbirinin farkında olması sağlanır. Böylelikle dramatik tiyatronun dördüncü duvarı kaldırılmış olur.

Lehmann tarafından dramın "öteki tarafı" olarak nitelendirilen bu yeni tiyatro anlayışında dramatik metinden uzaklaşılarak metne yeni işlevler yüklenir. Postdramatik tiyatro oyunlarında dramatik tiyatronun öykü anlatım, karakter oluşturma, diyalog, metin, dil bütünlüğü gibi birçok temel unsuru parçalanmıştır. Postdramatik tiyatroda geleneksel tiyatronun birbiriyle bağlantılı öyküsel yapısı yoktur, çünkü kurgunun öykü anlatma gibi bir işlevi bulunmaz. Sahne yönergeleri ise ya yoktur ya da çok azdır. Metin, postmodern düşüncenin eklektik yapısına koşut olarak bütünsellikten uzak parçalı bir yapıya sahiptir. Parçalı anlatım, çoklu biçem gibi özellikler sadece postdramatik tiyatroya özgü değildir, 1970-1990 arası dramatik tiyatroda da örnekleri görülmektedir. Ancak, bütüncül olmayan parçalı bir yapıdan oluşan postdramatik tiyatroda, dramatik tiyatrodan farklı olarak, herhangi bir senteze ulaşılmaz. "Postdramatik tiyatroda sentezin yerini tezler almıştır. Seyirciden bir senteze ulaşması yerine oyundaki duygusal ve düşünsel anlamdaki yoğun anları algılaması istenir. Yazar, metinlerarasılık, alıntılama, kolaj, montaj ve pastişten yararlanırken çoklu bir dramatik estetik oluşturur; böylelikle izleyici de çoklu bir alımlama deneyimler.

Postdramatik metin, dramatik metnin mantıksallığından, kapalılığından, dil sınırlamalarından ve yazarın otoritesinden kurtulmuş olduğundan, Roland Barthes'ın ifadesiyle "scriptible" yani yazılabilir metin kategorisine girer ve seyirciyi/okuyucuyu anlam çıkarma sürecinde zorlarken üretken ve dinamik kılar. Seyirci katkısını zorunlu kılan yazılabilir ve açık metinlerde seyirciler dramatik tiyatroda olduğu gibi rahat koltuklarına yerleşip, oyunu izlemekle yetinemezler; seyircinin oyunu izlerken edilgen konumlarından sıyrılıp, aktif bir rol üstlenerek, adeta yazara ortak olup anlamlar üreterek metnin alımlanmasına katkıda bulunmaları beklenir.

Tek boyutlu olan karakterler ise kişisellikten arındırılmıştır. Postdramatik tiyatro geleneksel anlamda bir karakter oluşturmayı reddeder. Bazen cinsiyeti belirsiz, ismi bile olmayan, bir sayıyla anılan bu oyun kişilerinde psikolojik derinlik de yoktur. Gerda Poschmann, Lehmann'ın kitabından önce yayımlanmış olan çalışması Der nicht mehr dramatische Theatertexf de (1997, Artık Var Olmayan Dramatik Tiyatro Metni) postdramatik tiyatroda bireyselliği olmayan karakterlerin sadece birer metin taşıyıcısı-konumunda olduklarını belirtir.

Öte yandan, kullanılan dilin bütünlüğü yoktur ve herhangi bir anlam taşımaz. Temel işlevi anlam taşımak olan dil öznesinden koparak anlamsızlaşmıştır. Oyuncu ve konuştuğu dil arasındaki çatışma yabancı dil kullanımı, farklı aksanlar, hatta kekemelik yoluyla ortaya konur. Böylece özne kullandığı dile yabancılaşır. Ayrıca, diyalog yerini çok sesliliğe bırakır ve böylelikle diyaloğun yerini koro, ağıt, şarkı alabilir. Yine, nedensellik içeren diyaloglara pek rastlanmaz. Geleneksel tiyatro anlayışında hiyerarşik yapının en tepesinde olan sözün gücü postdramatik tiyatroda alaşağı edilir. Başka bir deyişle, sözü merkeze alan (logocentric) hiyerarşik yapının yok edildiği görülmektedir. "Yeni oyun yazımında diyalog, çatışmanın ve alışverişin bir kalıntısı olarak sahnelerden sürgün edilmiştir, fazla iyi düşünülmüş öykü, entrika ya da öykünceye artık kuşkuyla bakılmaktadır. Ayrıca, çok dilli olan postdramatik tiyatro örneklerinde ulusal dilin bütünlüğünün parçalandığı görülür.Bu parçalanma hem oyuncuyu hem de seyirciyi zorlar. Bununla beraber, dilde bazen anlamsız ve denetimsiz şekilde tekrar yapılmasındaki amaç geleneksel uygulamadaki vurgu yapmanın aksine, yapının bütünlüğünü bozmaktır. Aslında tekrar diye bir şeyden söz etmek de pek doğru değildir, çünkü seyirci her seferinde farklı bir şey görüp, duyup algılar, sözlere farklı anlamlar yükleyebilir, farklı yorumlar getirebilir.

Bu yeni tiyatro anlayışı doğrultusunda peyzaj metin kavramının oluştuğu ve Lehmann'ın postdramatik tiyatro metnini peyzaj metin olarak tanımladığı görülür. Seyircinin görsel ve işitsel düş gücünün harekete geçirilmesiyle uzamın sınırlarının aşılması anlamına gelen peyzaj metin ifadesini Gertrude Stein LendAHand or Four Rtligions (1922), Four Saints in Three Acts (1927) gibi oyunlarından yola çıkarak geliştirmiştir. Stein'ın performansı önceleyen oyunlarında başı sonu belli olan bir hikâye yoktur, oyun kişilerini de birbirinden ayırmak güçtür. Dolayısıyla, peyzaj metin kavramı sebep-sonuç bağlantısı çerçevesinde gelişmeyen, çizgisel zaman içermeyen, karakter gelişiminin görülmediği oyun yapısını vurgulamak için kullanılır. Bu doğrultuda postdramatik tiyatro metni birbirinden kopuk görsel ve işitsel imgelerden oluşan ve düşleri çağrıştıran bir kolaj olarak tanımlanabilir.

Postmodern bir olgu olmasına rağmen kökü 1880'lere kadar uzanan ve özellikle Uyumsuzluk Tiyatrosu ve Brechtiyen geleneğin mirasçısı olarak düşünülebilecek olan postdramatik tiyatro uygulamalarını kuramsallaştıran kitabında Lehmann, yalan zamanların postmodern sahneleme yöntemlerini benimsemiş deneysel tiyatro uygulamacıları olan Polonyalı Tadeusz Kantor, Alman Heiner Müller ve Heiner Goebbels, Amerikalı Robert Wilson ve Wooster Group ve benzerlerinin çalışmalarını ele almaktadır. Lehmann, Kantor'un oyunlarını "Seremoni" başlığı alanda incelerken bu gösterilerin törensellikle olan ilişkisini ve onlardaki ritüelleri çağrıştıran yapıyı ele alır. Kantor'un dramatik tiyatro geleneğinden ve onun çizgi-

sel zaman kullanımından uzaklaşmasını tartışır, öte yandan, Heiner Müller'in Hamlet Makinesi (Hamletmaschine, 1977) bu bağlamda incelenir. Aşağı yukarı dokuz sayfadan oluşmasına rağmen farklı yorumlanabilecek çok katmanlı bir metne sahip olan bu oyunda, alışılageldik kurgunun yerini birbirinden neredeyse bağımsız sahneler alır. Monolog ağırlıklı bu sahnelerde oyunun başkişisinin zaman zaman rolünden çıkarak oyunculuk üzerine görüşlerini belirttiği görülür.

Bütünlüğü olmayan bu parçalanmış yapılarda mimetik tiyatronun temsile dayalı geleneğinden uzaklaşılmıştır. Dolayısıyla, bu yeni tiyatro mimetik anlamda temsil eden değil; gösterendir. Postdramatik tiyatroda dramatik metin öğeleri arka plana itilirken performans metni ön plana çıkarıldığından, bu yeni metni dramatik metinden farklı bir şekilde tanımlamak gerekir.

Dramatik tiyatroda dekor, kostüm, ışık, müzik gibi teatral unsurlar metne katkıda bulunmak amacıyla kendi aralarında anlamlı bir bütün oluştururken postdramatik tiyatroda bu unsurlar bir bütüne hizmet etmez. Dolayısıyla, sahne unsurlarından bütüne hizmet eden bir anlam da çıkmaz.

Postdramatik tiyatronun alışılageldiği şekilde bir tiyatro binasında sahnelenmesi gereği yoktur; fabrikalarda, alt geçitlerde, müzelerde oynanabilir. Bu durumda mekânın kendinin de yapısıyla, havasıyla oyuna katkısı olur. Çerçeve sahne tercih edilmeyerek mimesise dayalı dramatik tiyatronun illüzyon etkisinden kaçınılır. Yeni tiyatro oyunları daha küçük salonlarda oynandığından seyirci sahneye, oyuna, oyuncuya daha yakın mesafededir. Geleneksel tiyatrodaki sahne ve salon ayrımı kalkmıştır. Avrupa tiyatrosunun, özellikle Alman tiyatrosunun yazarın ve metnin merkezde olduğu bir tiyatro anlayışından, yönetmenin ve performansın öncelendiği bir tiyatro anlayışına geçmesiyle bu yeni uygulamayı kuramsallaştırmış olan Lehmann'ın postdramatik estetiğiyle ilgili bazı konular halen tartışılmaktadır. Bu tartışmalı konulardan belki de en önemlisi postdramatik tiyatronun politik bir duruştan yoksun oluşu anlayışıdır.

Avrupa tiyatro geleneğinin aksine, İngiliz tiyatro geleneği günümüzün avantgard oyunlarına karşı düşmanca bir duruş sergilemese de, bu tarz oyunlara karşı oldukça kayıtsızdır. Yine de natüralist/realist geleneğe pek sıkı bağlı olan Britanya tiyatrosu, Avrupa tiyatrosu kadar deneyselliğe açık olmadığı halde, yeni tiyatro yazımından payına düşeni almıştır. Tiyatronun yeni bir kimlik arayışı bağlanımda 1990'larda İngiliz Sarah Kane, Mark Ravenhill ve İskoç Anthony Neilson'ın temsil ettiği Suratına Tiyatro ile başlayan bu serüven, 2000'lerde bazı oyun yazarlarının postdramatik estetiği benimsemiş oyunlar ortaya koymasıyla devam etmiştir. İngiltere'de postdramatik tiyatronun öne çıkan ilk yazarları arasında Suratına Tiyatro yazarlarından bazılarım görmek mümkündür. (BOZER, 2016, s. 9-18)

TÜRKİYE'DE POST DRAMATİK TİYATRO

Postdramatik oyunların çoğu Türkiye'de Murat Daltaban'ın kurucusu olduğu ve yönetmenliğini de yaptığı DOT Tiyatro tarafından sahnelenmiştir. Türk izleyicisine sürekli olarak 2000'li yıllarda postdramatik yönelişte oyunlar sunan DOT, günümüzde de bu özellikte oyunlarını sergilemeyi sürdürmektedir.

Yine Şahika Tekand klasik metinlerden uyarladığı sahnelemelerinde sesi ve ışığı kendine özgü kullanarak Stüdio Oyuncuları adını verdiği topluluğunda 1990'ların ikinci yarısından günümüze postdramatik tiyatro örnekleriyle yolculuğuna devam etmektedir. Oidipus nerede ve Godot'yu Beklerken adlı sahnelemeleri bu yönelişin en tipik örnekleridir.

Ve Diğer Şeyler Topluluğu'nun kurucusu Yeşim Özsoy Gülan, Aksak İstanbul Hikayeleri'yle başladığı yolculuğunu günümüzde de kendi yazdığı oyunların yanı sıra Ahmet Sami Özbudak'ın yazdığı metinleri de sahneleyerek sürdürmektedir. Gülan'ın kendi yazdığı Yola Çıktığımda Sakin Serin Bir Sabahtı, Last Word oyunlarının yanı sıra Özbudak'ın yazdığı İz oyunu da bu yönelişin en önemli örnekleridir.

Emre Koyuncuoğlu'nun sahnelediği Home Sweet Home ve Irk Bitig oyunları da bu yönelişin tipik örnekleridir.

Kumbaracı 50'de kendi yazdığı oyunları sahneleyen Yiğit Sertdemir'in 444, OBEB, Barzo İle Konserve postdramatik yönelişte olan oyunlardır.

Berkun Oya'nın Krek Tiyatro'da yine kendi yazdığı oyunları sahnelediği görülmektedir: Adamlar oyunuyla başladığı bu serüveninde Güzel Şeyler Bizim Tarafta, Babamın Cesetleri, Bayrak oyunuyla devam ettirmiştir. Oya'nın postdramatik olarak nitelenen Bayrak ve Yangın Duası oyunları İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda da sahnelenmiştir.

İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda Heiner Müller'in Hamlet Makinesi'ni Ayşe Emel Mesci, Matei Visniec'in Çehov Makinesi'ni Müge Gürman sahnelemiştir. Ülkü Ayvaz'ın 1984 yılında yazdığı ilk postdramatik oyunlarımızdan sayabileceğimiz Yeniden Yaratma, 1993-94 sezonunda Ankara'da tamer Levent tarafından sahnelenmiştir. Ayvaz'ın Geriye Bakma, Bağlanma, Nihavent Longa ve Troya'yı Özlüyorum oyunlarını da bu kategoride değer-

lendirebiliriz. Yine Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Burak Mikail Uçar'ın Umut Cinayeti oyunu Hakan Boyav tarafından sahnelenmiştir. Uçar'ın ayrıca bu kategoride ele alınabilecek Oda Saklambacı ve Şamatacılar oyunları da bulunmaktadır.

Bu bağlamda Özen Yula'nın Yakın Doğu Üçlemesi de sayılabilir. Yula da diğer genç yazarlar gibi Yakındoğu'ya Emanet oyununu kendi oluşturduğu bir grupla sahnelemiştir. Yula'nın çeşitli sahnelerde sahnelenen Kırmızı Yorgunları da yer yer postdramatik özellikler taşımaktadır.

Türk Tiyatrosu'nun usta yazarlarından Melih Cevdet Anday'ın Yarın Başka Koruda, Müfettişler ve Bir Cinayet'in Söylencesi (Ölümsüzler) adlı absürd tiyatro özellikleri taşıyan oyunlarını da bu kapsam içine alabiliriz. Yine absürdd özellikler taşıyan Sabahattin Kudret Aksal'ın Kahvede Şenlik Var, Başar Sabuncu'nun Lades Ya da Aile Ocağı, Aydın Arıt'ın Bal Sineği, Limonluk Arısı, Beşgen Sevim Burak'ın İşte Gövde İşte Baş İşte Kanatlar oyunlarını da postdramatik tiyatroyla ilişkilendirebiliriz.

SONUÇ

Türkiye için henüz yeni olan, 2000'lerin başından itibaren gündeme gelip araştırılmaya başlanan "postdramatik tiyatro" kavramı, bu çalışmada genel hatlarıyla değerlendirilmiş, dünyadaki ve Türkiye'deki örnekleri verilmiştir. Postdramatik tiyatronun daha önceki aşamaları olan absürd tiyatro, in-yer face, postmodernist tiyatro üzerinde de durularak bunların postdramatik tiyatroyla olan ilişkileri üzerinde durulmuştur. Hemen her dönemde özellikle Avrupa'da ve Amerika'da ortaya çıkan bu yönelişler Türkiye'de de yankısını bulmakta gecikmemiş, Türk yazarları ve yönetmenleri de bu çalışmalardan etkilenerek kendi uygulamalarını yapmışlardır. Bu açıdan bakıldığında Türk Tiyatrosu, dünyayla ilişkisi hiç de geri olmayan bir tiyatro biçiminde varlığını sürdürmektedir.

Postdramatik tiyatro bildiğimiz dram sanatından ve bunun uygulamadaki karşılığı olan tiyatro sanatından bir kopuşu getirmesi açısından önem kazanmaktadır. Aristotelesçi tiyatroya ilk karşı çıkışların olduğu karşı gerçekçi eğilimlerin 19. yüzyılın sonlarında yoğunlaşması, bunun 20. yüzyılın başlarında öncü akımlar olarak devam etmesi, 1950'lerde absürd tiyatronun ve daha sonra in-yer face ve postmodernizmin ortaya çıkmasıyla postdramatik kavramı da 20. yüzyılın sonlarından günümüze kadar tartışılmaya başlanmıştır. Tabii ki Aristotelesçi tiyatroya gerçek bir karşı çıkış olan Epik tiyatro bu çalışmada değerlendirilmemiştir; çünkü Epik tiyatronun kuramcısı ve uygulayıcısı Bertold Brecht'in dünyayı değiştirmek için başı sonu olan öyküleri ve bunların vücut bulduğu kendine özgü biçimleri vardır. Brecht, postdramatik tiyatroda olduğu gibi, "büyük anlatılardan" kopmamıştır. Her ne kadar Elizabeth Wright ve başka kişiler tarafından, "postmodern" açıdan değerlendirilse de, günümüzde yeni biçimselci Robert Wilson'un Türkiye'de de sahnelenen Üç Kuruşluk Opera oyunundaki uygulamaları göz önüne alınsa da Brecht'in postdramatik tiyatro içinde tartışılması başlı başına ayrı bir konudur. Aristoteles'ten günümüze kadar süregelen haz ve yarar ilkesinde günümüz dünyasının yeni düzeninde "hazzın" ön plana çıktığı "yarar"ın kimi zaman geri plana atılıp kimi zaman da tamamen yok sayıldığı görülmektedir.

Postdramatik tiyatro tüm bu yönelişlerin genel görünümü olarak dünyada ve Türkiye'de de yaygınlaşmıştır. Küresel dünyada her şey birbiriyle ilintili olduğu kadar, birbirini de doğrudan etkilemektedir. Türkiye'de de postdramatik tiyatro örneklerinin özellikle özel tiyatrolarda yaygınlaştığını görüyoruz. Ödenekli kurumların da zaman zaman sahneledikleri bu anlayışın bir "gelenek" oluşturup oluşturamayacağını zaman gösterecektir.

Ancak bu çalışmalar henüz daha genel özellikleriyle vardır; bu alandaki uygulamalar özel olarak ve derinlemesine incelendikçe Türk yazar ve uygulamacıları da daha iyi anlaşılacaktır.

Kaynakça

AKSOY, N. (2012, Kasım). Peysaj Metin Kavramı ve Sahneleme Anlayışı. *Süleyman Demirel Üniversitesi, GSF Hakemli Dergisi, ART-E*(Özel Sayı), 134.

BİRKİYE KORAD, S. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim.* Ankara: De Ki Basım Yayım.

BOZER, D. (2016). *Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu.* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

GÖKTAŞ, E. (tarih yok). Tiyatroda Postmodernizim. *Yayımlanmamış Makale*, 1.

KARACABEY, S. (2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner MÜLLER.* Ankara: De Ki Basım Yayım.

PAVİS, P. (1999). *Sahneleme.* (S. KAMBER, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

ŞENER, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi.* Ankara: Dost Yayınları.

Yararlanılan Kaynaklar;

- AND, Metin, (1983) Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, İş Bankası yayınları, Ankara.
- CANDAN, Ayşın, (2003) Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, Bilgi Üniv. Yayınları, İstanbul.
- KARABULUT, Tufan, (2014) Modern Tiyatro, MitosBoyut Yayınları, İstanbul.
- KATALOG, (2016), MitosBoyut Yayınları, (5. Basım), İstanbul
- SEÇİLMİŞ YERLİ OYUNLAR KILAVUZU, (1995), Devlet Tiyatroları genel Müdürlüğü yayınları, Ankara.
- ŞAYLAN, Gencay, (2016) Postmodernizm (5. Baskı), İmge Kitabevi,Ankara.

CUMHURBAŞKANLIĞI HÜKÜMET SİSTEMİYLE TRT YAYINLARINDA VE MEVZUATINDAKİ DEĞİŞİKLİKLER ÜZERİNE BİR İNCELEME



MUHAMMED CİHAD GÜVENÇ

ÖZET

Günümüzde kitle iletişim araçları arasında, radyo ve televizyon yayınları toplumu etkileyen en etkili rolü oynamaktadır. Bu nedenle tüm dünyada bu iletişim araçlarının, özellikle televizyonun kamu yararına kullanılması için belirli koşullar öngörülmüştür. Bu çerçevede dünyanın çeşitli ülkelerinde kamu hizmeti yayıncılığı (KHY) ile uğraşan kuruluşlar kurulmuş ve tamamen devlet kontrolü dışında kalmadan çeşitli şekillerde faaliyetlerine devam etmişlerdir. Ancak değişen dünya ve gelişen teknoloji ile birlikte özellikle son 20 yılda önce karasal vericilerden sonra da kablo ve uydu üzerinden yayın yapan kanal sayısı artmıştır. Bu durumun getirdiği rekabet ile daha önce öngörülebilir ve kontrol edilebilir bir yapı olan yayıncılık sektörü oldukça karmaşık hale gelmiştir. Ülkemizde KHY 1964 yılından beri TRT tarafından yürütülmektedir. Dünyadaki kamu hizmeti yayıncıları arasında TRT, ulusal ve uluslararası yayınları ile önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmanın amacı, Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi ile TRT'nin değişen yapısını incelemektir.

Anahtar Kelimeler: TRT, Cumhurbaşkanlığı, Yayın, Değişim, Program

GİRİŞ

Diğer tüm kamu hizmeti yayıncıları gibi TRT'nin de verimli olması ve sağladığı kamu yararını, kamudan sağladığı finansal kaynakları dolaylı da olsa maliyet bilinci ile kullanarak ölçülebilir hale getirmesi gerekmektedir. TRT'de örgütsel değişim çalışmaları 1998 yılında planlı bir değişim programı ile başlamış, bu gereksinimin ardından çok kanallı bir yapının ortaya çıkması eşlik etmiştir. TRT Yönetim Kurulu, 15.12.1998 tarih ve 358 sayılı kararıyla TRT'nin KHY olarak lider konumda kalması için gerekli yapısal değişiklik çalışmalarını başlattığını duyurmuştur.

TRT'de yürütülen değişim programının dayandığı temel ilke, gerçek özerklik ve çağdaşlık arzusunun ancak kurumun kendi kontrolü altındaki konularda yaptığı ilerlemeler sonucunda ortaya çıkabileceği düşüncesidir. Burada kurumun kontrolünde olan konular organizasyon yapısı, iç mevzuat, idari süreçler ve üretim-yayın süreçleri, iç-dış iletişim ve maliyet ölçümü gibi konulardır.

Bu konularda kaydedilen ilerlemenin kuruluşa performans, maliyet bilinci, hizmet bilinci ve verimlilik bilincini getirebileceği öngörülmüş, kurumun gerçek özerkliğine kavuşturulması ve kamu kurumu olarak tanınması gibi hedeflerin, halktan paraya değer verir uzun vadede gerçekleştirilebilir. 2954 sayılı TRT Kanununda yapılan bazı değişiklikler neticesinde söz konusu değişiklikler için gerekli hukuki zeminin gerçekleştirilebileceği öngörülerek öneri hazırlanmış; bu noktada, kamu yayıncılığında bir birimin (müdürlük ve belirli alan) politikalarını incelerken mikro düzeyde analizin, bireylerin GBM politikalarındaki rolünü fark etmemizi sağladığı iddia edilmektedir.

Başkanlık sistemi, bir hükümet başkanının (başkan) yasama organından ayrı bir yürütme organını yönettiği bir hükümet biçimidir. Bu hükümet başkanı çoğu durumda aynı zamanda devlet başkanıdır. Başkanlık ülkelerinde, hükümet başkanı seçilir ve yasama meclisine karşı sorumlu değildir, bu da (genellikle) normal koşullarda görevden alamamaktadır. Ancak, nadir durumlarda, genellikle suçlama yoluyla bu tür bir görevden alma mümkündür. TRT'nin Türkiye'de değişen bu sistem içerinde kendi içindeki değişimi de göz önüne alınarak bu çalışma hazırlanmıştır.

Türkiye Radyo Yayıncılığın Başlaması ve İlk Yıllar

Bağımsızlık savaşından başarıyla çıkan Türkiye çağdaş uygarlık düzeyine erişmek için yoğun bir çaba içindeydi. İmparatorluk zamanında başlayan batılılaşma hareketleri sonuçsuz kalmıştır. Türk Kurtuluş Savaşı kadrosu bu açığı kapatmak zorundaydı. Dili, eğitimi, ekonomisi, devlet yönetimi, kılık kıyafeti ile uygar uluslararasına girmeliydi. Türkiye'de madenlerin işletilmesi, demir yollarının yapımı, sanayi ve ticaretin genişlemesi kadar, kitle iletişim alanında da ilerlemek önem kazanıyordu. Üstelik, Kurtuluş Savaşı sırasında haberleşmenin gereği çok iyi anlaşılmıştır. İşte böyle bir ortam içinde radyo ülkemizde yerini almakta gecikmeyecektir (Tuğalay, 2000: 2). 1936'da dönemin Cumhuriyet Hükümeti'nin çıkardığı bir kararname ile telsiz yönetimi Türkiye Telsiz Telefon Kurumu'ndan devlete devredilecek ve böylece TRT'nin kuruluşuna kadar sürecek yeni bir dönem başlamış olacak; devlet radyo istasyonudur (Akarcalı, 2003). Devletin on yıllık sözleşmenin sonuna doğru radyoya girmesi de şirketin genel durumundan kaynaklanmaktadır. Abone sayısı artmakta ve yayınlar sık sık kesilmektedir. Şirketin mali sorunu oldukça fazladır. (Girgin, 2014).

Türkiye'de toplumsal değişime daha iyi hizmet verebilmek için kamu radyosunu sürdürecek şekilde yeni bir statü çözümlenecek şekilde doğmuştur. Bağımsız, özerk, kendi idari yapısı, kendi personeli, kendi bütçesi olan ve herhangi bir etki dışında yayın yapabilen ve elbette geleceğe yönelik bir televizyon statüsü olan bir radyonun durumuna gelmiştir. Bu fikir 1961 Anayasasında yer alacak ve 1 Mayıs 1964, TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) 359 sayılı kanunla kurulacaktır. (Tuğalay, 2000: 5).



Türkiye'deki radyoları tek çatı altında toplayacak ve televizyon yayınlarını başlatacak olan Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun kuruluşu ile ilgili kanun Mayıs'ta yürürlüğe girmiştir. 1961 Anayasası'nın 121. maddesinde yer alan "Radyo ve televizyon istasyonlarının idaresi, özerk kamu tüzel kişiliği halinde kanunla düzenlenir" hükmü uyarınca başlatılan çalışmalar sonucu ortaya çıkan taslak, 24 Aralık 1963'te TBMM tarafından kabul edilmiştir (Karaduman ve Batu, 2011: 360). Ocak 1964 tarihli Resmi Gazete'de yayınlanan 359 sayılı Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Kanunu'nun 1 Mayıs'ta yürürlüğe girmesi öngörülmüştür. Kanunun 1. Maddesinde de Anayasa hükmü tekrarlanmakta ve bundan böyle radyo ve televizyon yayınlarının "özerk" TRT eliyle yapılacağı belirtilmektedir (Tuğalay, 2000: 5-6).

Türkiye'de ilk normal televizyon yayını 31 Ocak 1968'de başladı. Böylece, Anayasa'nın 121. maddesinde öngörüldüğü üzere TRT Kurumu, Anayasa'nın kabulünden 7 yıl sonra televizyon ve radyo yayını yapabilmektedir. Beş yıllık kalkınma planına dahil edilmemesine rağmen son iki yıldır hazırlıkları devam eden televizyon, Federal Alman Hükümeti'nin sunduğu 5 kW'lık bir verici ile Ankara'ya yayılmaya başlamıştır (Kars, 2013).

Ülkemizde radyonun aksine televizyon yayıncılığına geçiş aynı hızla gerçekleşmemiştir. Türkiye'de resmi olarak 1968 yılında televizyon yayınları başladığında dünyada bu teknolojiyi kullanmayan dört ülke bulunmaktadır: Afganistan, Ekvator, Bolivya ve Paraguay (Öngören, 1990: 148). Radyo yayınlarının hala tüm yurt geneline erişememesi ve ülkenin içinde bulunduğu ekonomik koşullar göz önüne alındığında bu gecikmenin sebepleri daha iyi anlaşılmaktadır. Gecikme konusunda Prof. Dr. İsmet Giritli ise bu fikre karşı çıkmaktadır. Ülkemizde matbaacılığa Batı'dan 300 yıl sonra 1727'de başlandığını ve ilk gazete olan Takvim-i Vekayi'nin 1831'de Batı'daki ilk gazetenin yayımlanışından 200 yıl sonra çıktığını hatırlatan Giritli, televizyon yayıncılığının Türkiye'de Batı'dan otuz yıl sonra başlamasının bir gecikmişlik sayılamayacağını ileri sürmüştür (Giritli, 1988: 25).

Türkiye'de televizyon yayıncılığını kurmaya yönelik ilk ciddi girişim 1955 yılında Basın Televizyonu Araştırma Dairesi Başkanlığı tarafından başlatılmış ve televizyon yayıncılığını Türkiye'de inşa etmek isteyenler nedeniyle yabancı firmalardan gelen başvurular incelenmiştir. 1960'a kadar on yedi büyük şirket bir televizyon sistemi kurmak için hükümete başvurmuş, ancak 1960 devrimi gerçekleştiğinde bu proje askıya alınmıştır (Öngören, 1990: 120). Ayrıca Devlet Planlama Teşkilatı tarafından hazırlanan İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı çerçevesinde televizyon tesislerinin kurulması ve televizyonun bir eğitim aracı olarak kullanılması ve yayınların çoğunluğa ulaştırılması amaçlanmıştır (Ergüney, 2013: 25).

Türkiye'de Radyo ve Televizyon Yayıncılığında Özelleşme Süreci

Ülkemizde radyo ve televizyon yayınlarının özelleştirme sürecinde farklı tartışmalar yaşanmıştır. Bir kesim bilgi alma özgürlüğünün sadece TRT'nin tekelinde olamayacağını savunurken, bir kesim TRT'nin yayın tekeline sahip olması gerektiğini söyleyerek aksi takdirde ülkemizin güvenliği ve bütünlüğü açısından sakıncalara neden olacağını belirtmiştir. 1980'li yıllarda özel radyo ve televizyon yayınlarının başlatılması için girişimlerde bulunulmuş, 1985 yılının Haziran ayında TRT'ye 106 adet özel radyo başvurusu yapıldığı dönemin genel müdürü tarafından duyurulmuştur (Yıldırım, 2014). TRT'nin yayın tekelini savunanlar, yalnızca belediyeler ve üniversiteler gibi kamu kurumlarının radyo ve televizyon yayınlama hakkına sahip olduğunu belirttiler. Ancak o dönemde yasal düzenlemeler böyle bir girişime izin vermiyordu. Buna rağmen yerel yönetimler bu konuda çalışmalara başlamış, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Ankara Büyükşehir Belediyesi Belediye Radyosu kurmak için TRT'ye başvurmuştur (Yılmaz, 2010).

Sonuç olarak TRT, bu değişim sürecinde yayın yapımcılığını ticari bir faaliyet olarak düşündü, daha fazla izleyici topladı, reklam aldı ve neredeyse özel yayıncılarla yarışabilecek seviyeye gelmiştir. Ancak kamu hizmeti yayıncılığında izleyiciyi bir müşteri olarak düşünmek ve daha fazla izleyici ve kâr beklemek bazı kesimler tarafından yanlış olarak görülmektedir. Değişim çabalarına milyonlarca dolar harcandığı ve yayınlara ticari bir mantıkla yaklaşıldığı da toplumun bir kesimi tarafından eleştirilmiştir. Bu görüşlere göre önemli olan reklam gelirlerini artırmak değil,

Kurumun kamu hizmetlerini hiçbir etki altında kalmadan yayınlayabilmesi için bağımlılık gerektirmeyen bir ekonomik yapı sağlamaktır (Yılmaz, 2010). Yeni genel müdürle birlikte TRT ile ilgili tartışmalar gündemde kaldı ve bu görüşmelerden en önemlisi yeni TRT Kanunu ile ilgili çalışmalar oldu. Buna göre TRT'nin bazı birimlerinin kapatılması ve artık hizmetine ihtiyaç duyulmayacağına karar verilecek personelin diğer kamu kurum ve kuruluşlarına devredilmesini öngören kanun tasarısı gerek kurum içinden gerekse kurum dışından çok eleştirilmektedir (Kale, 2015).

TRT ve Kamu Hizmeti Yayıncılığı

TRT, kültür programları, tarih programları, dini programlar, bilim ve teknoloji programları, ekonomi programları, sağlık, hukuk ve çevre programları gibi üretimleri ile kamuoyuna bilgi vermektedir. TRT'nin bir diğer prodüksiyon türü de "Drama Programları" dır. Bilindiği üzere edebi değeri olan roman, hikaye, masal ve biyografilerden uyarlanmış birçok TRT yapımı bulunmaktadır. Bu tür yapımların hazırlanma sürecinde tarih ve sosyal bilim uzmanlarının görüşleri alınarak, toplumun aile yapısına zarar veren, değer yargıları, davranışları, inançları açısından tehlike oluşturan unsurlara en gerçekçi kurgu oluşturulur. Çocuk ve gençlerin ruh sağlığı ve yabancı kültürlere özgü davranışlar önermektedir. Yayınlanan yabancı yapımların dünya kültürünün çeşitliliğini yansıtmasına özen gösterilmekte, şiddeti özendiren, şiddeti temsil eden kişileri kahraman olarak gösteren dizi ve filmlerin bulunmamasına özen gösterilmektedir (Köse, 2011). Sanat odaklı programlar ile çeşitli sanat dallarında izleyicilerin bilgilendirilmesi ve beğenilerinin geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Eğlence programlarında toplumun her kesiminin zevk ve zevkleri ön planda tutulmaktadır (TRT, 2005).

TRT'nin İdari Yapısı

TRT'nin organizasyon yapısı, programların üretim aşamasını yavaşlatacak kadar bürokratiktir. Kurumun Bölge Müdürlükleri, Radyolar, Araştırma ve Üretim Daire Başkanlığı, Vericiler, İnşaat İşleri, Sosyal İşler ve Eğitim Daire Başkanlığı gibi birçok birimi çalışma kapsamı dışında tutulmuştur. Dahası, TRT'nin tüm organizasyon yapısı ve işleyişi, bu tezin hacmini aşacak kadar büyük ve karmaşıktır. TRT'ye genel müdür atanması her zaman kamuoyunun dikkatini çekmiştir. Bugün bile bu kadar çok özel kanalın olduğu ve TRT yayınlarının hiç izlenmediği iddia edildiğinde, yeni bir genel müdür atanması ile ilgili her haber, siyasi iktidarın ve muhalefetin doğrudan etkisinden dolayı tartışma konusudur. Partiler bu atamalara itiraz etmekte çünkü siyasi hükümetler kendilerine yakın buldukları kişilerin atanmasını sağlamaktadır (Köse, 2011). Her yeni atamada TRT'nin genel müdürlüğü koşulları da gündeme getirilmekte ve "yayıncılık" deneyiminin olması eleştirilmektedir. Kurumun yayın ve program, idari, teknik ve mali olmak üzere dört genel müdür yardımcısı bulunmaktadır. Teknik genel müdür yardımcısının elektronik mühendisi olması esastır. (Ersin, 2007).

TRT hizmetleri memurlar, işçi sayılmayan sözleşmeli personel ve geçici personel (sözleşmeli) olmak üzere üç farklı çalışan grubu tarafından yürütülmektedir. Personel hakları bazı istisnai hükümler dışında diğer kamu iktisadi kuruluşlarının personel uygulamaları gibidir (Ersin, 2007). Yıllar içerisinde TRT'nin personel sayısı değişmekle birlikte, 2004 yılı sonunda ulaşılan sayı 26 kişinin yaş sınırı, 150 kişinin kendi isteği ile emekli olması ve 26 kişinin çeşitli nedenlerle Kurumdan ayrılması sonucu 7606 olarak belirlenmiştir (TRT, 2005).

TRT Yayın İlke ve Esasları

TRT "biraz da gönülsüz" olarak üstlendiği farklı lehçelerdeki yayınlarını TRT-3 kanalından yapmaktadır. Haftanın beş günü, her gün farklı bir "lehçe"de olmak üzere yaptığı 30'lık program başlarda çeşitli eleştirilere maruz kalmış, sonra da gündemden düşmüştür. Çok az sayıda personelin gece gündüz özveriyle çalıştığı "Kültürel Zenginliğimiz" adlı programın amacına ulaşabilmesi için özel olarak oluşturulmuş bir birimin sorumluluğunda, yeterli sayıda personel istihdam edilmesiyle mümkündür. Konuya, TRT'nin, "eşit erişim", "çeşitlilik ve denge" gibi kamu hizmeti yayıncılığı ilkeleri kapsamında "Azınlıklara Yönelik Programlar Yapma" anlayışıyla yaklaşmasını gerektirmektedir. Yoksa ABD'de olduğu gibi toplumun bir kesimi, kendilerini hedefleyen programa hiç ilgi göstermemekte, gerçekte onların sorunlarım ele almamakla eleştirmektedir (Daniels, 1994; CPB, 1993) Toplumu oluşturan bütün kesimlere eşit mesafede duran ve eşit erişim sağlayan bir kamu hizmeti yayıncılığının "ulusun bütünlüğünü" sağlamaya katkısı daha fazla olacaktır. Zaten "ulusun bütünlüğünü sağlamak, kültürel çeşitliliği korumak ve geliştirmek, herkese eşit erişim olanağı sağlamak" kamu hizmeti yayıncılığının ilkesi ve kamu kuramlarının amaçları arasındadır (Çaplı, 2002: 39-40; Franklin, 2001:29-30).

Genel yayın planı

TRT'de ilk planlama çalışmaları 1971 yılında, Program Etüt ve Planlama Dairesi tarafından Doç.Dr. Cevat GERAY'a "TRT Genel Yayın Planlamasının Ana Çerçevesi" adı altında bir araştırma yaptırmasıyla başlar. Araştırmanın sonunda, "TRT Program Planlaması Ön Raporu" başlığı altında uygulamaya konur. Sonraki yıllarda hem ilgili birimin adı ve yapılanması, hem de raporun adı değişerek, Kurumun düzenli çıkardığı bir kitapçık haline gelir. 1972'de "TRT Program Planlama İlke ve Amaçları", 1974 yılında "Genel Program Planı", olmuş, 1976 yılında çıkartılmamış, 1977 yılında "TRT Program Planı" adıyla basıl-

mış, 1980 yılından itibaren Yayın Planlama Koordinasyon ve Değerlendirme Dairesi tarafından taslağı hazırlanarak ve Genel Yayın Planı adı altında, EBU sistematiği paralelinde geliştirilmiştir (Ertürk, 1988:84-84).

TRT Televizyonları Kanal Nitelikleri ve Hedefleri

TRT'nin kuruluşundan bu yana en sevilen ve güvenilen programları "Haber Bültenleri" ve "Haber Programları" dır. Gelişen ekonomi, bilim, teknik, sanat ve kültürel faaliyetler hakkında kamuoyunun sürekli, doğru, hızlı ve yeterli haber alması hedeflenmektedir. Haberlerde, gerektiğinde uzmanların tarafsız ve bilimsel yorumları da alınarak TRT'nin görevlerinde belirtilen maddeler ve TRT'nin değerleri ve standartları çerçevesinde kamuoyuna yansıtılmaktadır. Sporun yaygınlaşması ve kitlelere yayılması için her türlü spor faaliyetini kapsamayı amaçlayan "Spor Programları" ile sporun barış ve kardeşlik ekseninde var olduğunu sık sık vurgulayan TRT, bazı kamu hizmeti yayıncılarının aksine reklam programları da yayınlamaktadır. Ancak ticari kanalların aksine reklam programları yayın saatlerinde çok sınırlı bir yer tutmaktadır. (TRT, 2005).



Türkiye'de Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemine Geçiş

2012 yılında Cumhurbaşkanı ilk kez halk tarafından seçilmiştir. 2012-2017 yılları arasında halkın seçtiği Cumhurbaşkanı, Başbakan ve Bakanlar Kurulu'ndan oluşan parlamenter hükümet sistemi uygulanmaya devam etmiştir. Ancak Türkiye, referandumla anayasa değişiklikleri yaptı ve 24 Haziran 2018'de Cumhurbaşkanlığı ve Parlamento Genel Seçimleri Cumhurbaşkanlığı Hükümet sisteminin ardından 16 Nisan 2017 tarihinde tarihe geçmiştir. Yeni hükümet sistemi, kamu yönetimi alanında olduğu gibi kamu mali yönetimi sisteminde de önemli bazı değişiklikleri beraberinde getirmiştir (Akdeniz, 2020: 84-85).

5018 sayılı KMYK'da yapılan yukarıda belirtilen değişikliklerin yanı sıra, yeni hükümet sisteminde ve bakanlıkların sayı ve yapılarında bazı değişiklikler yapılmıştır. 9 Temmuz 2018 tarihli Resmi Gazete'de yayımlanan 703 sayılı Kararname ile Kalkınma Bakanlığı kaldırılmış, Maliye Bakanlığı teşkilat ve görev açısından Hazine ve Maliye Bakanlığı olarak yeniden düzenlenmiştir. Önceki yapılanmada yer alan BÜMKO'nun görevleri Hazine ve Maliye Bakanlığından alınmıştır. 24 Temmuz 2018 tarihli Resmi Gazete'de yayımlanan 13 Sayılı Cumhurbaşkanlığı Kararnamesi ile Cumhurbaşkanlığına bağlı Strateji ve Bütçe Dairesi oluşturuldu. BÜMKO'nun görevleri Strateji ve Bütçe Direktörlüğü ile birlikte plan ve programların hazırlanması ve takibi, bütçenin hazırlanması ve uygulanması gibi önemli görev ve yetkilere verilmiştir. Böylelikle Strateji ve Bütçe Müdürlüğü, hem plan ve programların hazırlanması hem de bütçenin hazırlanması açısından ana aktör olan bir kurum olarak tasarlanmıştır (Balyemez, 2019). Meclisten çıkan Başbakan ve Bakanlar Kurulu kaldırıldı. Yeni Sistem›de Cumhurbaşkanlığı ana aktör olurken, siyasi ve idari sorumluluk da bu çerçevede yeniden düzenlenmiş ve kurumsal yapılar gözden geçirilmiştir. Bu kapsamda finansal yönetim sisteminde uygulamada karşılaşılan sorun alanlarının belirlenmesi ve bütçe sisteminin yeniden yapılandırılması gerektiği değerlendirilmektedir. Bu yapılanmada, politika-plan-bütçe ilişkisinin güçlendirilmesi, bütçedeki programların net bir şekilde görülmesi ve takip edilmesi, kaynak tahsisi ve kullanım sürecinde verimlilik sağlanması için adımlar atılması yaklaşımı ile hareket edilmektedir (Akdeniz, 2020: 86).

16 Nisan 2017 tarihinde yapılan Anayasa referandumu ile kabul edilen anayasa değişiklikleri arasında hükümet sisteminin parlamenter sistemden Cumhurbaşkanlığı Hükümet sistemine doğru evirilmesinin önemli ve son halkası, Anayasa'nın 104. maddesinde şu şekilde ifadesini bulmuştur: "Cumhurbaşkanı Devletin başıdır. Yürütme yetkisi Cumhurbaşkanına aittir... Cumhurbaşkanı, Devlet Başkanı sıfatıyla Türkiye Cumhuriyeti'ni ve Türk Milletinin birliğini temsil eder; Anayasanın uygulanmasını, Devlet organlarının düzenli ve uyumlu çalışmasını temin eder. Cumhurbaşkanı yardımcıları ile bakanları atar ve görevlerine son verir. Üst kademe kamu yöneticilerini atar, görevlerine son verir ve bunların atanmalarına ilişkin usul ve esasları Cumhurbaşkanı Kararnamesi ile düzenler. Cumhurbaşkanı yürütme yetkisine ilişkin konularda Cumhurbaşkanlığı Kararnamesi çıkarabilir." (Demirkaya, 2018: 20)

TRT'de Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sisteminden Sonra Değişen yapı

Cumhurbaşkanlığı Kararnameleri ile TRT'nin hukuki ve hiyerarşik durumunda da değişikliğe gidilmiş, 15.7.2018 tarih ve 30479 sayılı 4 No'lu Cumhurbaşkanlığı Kararnamesi ile yapılmış, Kararnamenin Otuzsekizinci Bölümü

ve 533. maddesiyle "tarafsız bir kamu tüzelkişiliğine sahip Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu"nun kurulduğu ifade edilmiştir. Ayrıca 10.7.2018 tarih ve 30474 sayılı 3 No'lu Cumhurbaşkanlığı Kararnamesinin 2. maddesi ve I. Cetvelinde TRT Genel Müdürü'nün Cumhurbaşkanı kararıyla atanacağı, II. Cetvelinde ise TRT Yönetim Kurulu Üyelerinin Cumhurbaşkanı onayıyla atanacakları ifade edilmiştir. Son olarak 24.7.2018 tarih 30488 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanan 2018/2 Sayılı Cumhurbaşkanlığı Genelgesiyle de TRT'nin Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı'na bağlandığı ifade edilmiştir (Eren, 2020).

2011 yılında, 6112 sayılı yasa ile yukarıda belirtilen yayın ilkeleri belirlenmiş ancak yayınlanan kanun hükmünde kararnamelerle yeniden düzenlemeler yapılmıştır. Toplumsal ve tarihsel koşullar gereği, (d), (t) bentleri ve dördüncü bendi 2017 yılında yayımlanan kanun hükmünde kararname ile değiştirilmiştir. Kanunun 45. maddesi ile Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu'nun yükümlülükleri belirlenmiştir (Resmi Gazete, 24.07.2018, 30488). Bu maddeye göre, "8. maddede belirtilen yayın ilkeleri ile bu kanunun yayın hizmetlerinde ticarî iletişimi düzenleyen hükümleri, Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu yayınları hakkında da uygulanır" ve herhangi bir yasa ihlali durumunda, suçun niteliği açıkça belirtilerek TRT, Üst Kurulca uyarılır, ardından ise yükümlülüğün yerine getirilmesi ile ilgili Bakanlığa bilgi verilir (https://kms.kaysis.gov.tr, 23.01.2021).

Sonuç olarak 6112 sayılı Radyo ve Televizyon Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Kanunu, yayıncılık tarihinin en kapsamlı düzenlemelerinden biri haline gelmiştir. Avrupa Birliği normlarına uyum, yeni televizyon teknolojilerine uygunluğun gözetilmesi ve sosyal değişikliklere paralel olarak yeniden yapılanma 6112 Sayılı Kanun'u güncel ve geçerli kılmaktadır. Her kanun gibi 6112 sayılı Kanunun da değişen dünyaya uyum sağlaması çok önemlidir. Bu kapsamda yasanın işlevselliği, uyarlanabilirliği ve geleceğe uygunluğunun yapılacak değişikliklerle mümkün olacağı öngörülmektedir. (Köse, 2018).

Ahmet Davutoğlu'nun AK Parti genel başkanlığı ve başbakanlık görevinden istifa etmesinin ardından 22 Mayıs 2016 tarihinde Binali Yıldırım, Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan tarafından hükümeti kurması için görevlendirilmiştir. 12 Mayıs 2017 tarihinde Genel Müdür Şenol Göka'nın, "gördüğüm lüzum üzerine" diyerek istifa etmesiyle birlikte (Sözcü Gazetesi, 12.05.2017), TRT Genel Müdürlüğü için yapılan 56 başvuru arasından belirlenen 3 isimden biri olan İbrahim Eren, 10 Temmuz 2017 tarihinde Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın onayıyla TRT'nin 17. Genel Müdürü olarak atanmıştır. Yeni genel müdür atamasından sonra TRT'den sorumlu başbakan yardımcısı Numan Kurtulmuş görevi başbakan yardımcısı Bekir Bozdağ'a devretmiştir (Doğan, 2019). TRT kurumunun özerkliğinin kaldırılmasından bu yana her siyasi güç, genel müdür ve idari organları değiştirerek kuruma baskı yapmıştır. Ancak yönetim kurulunda hükümet temsilcilerinin sayısının artması, genel müdürü Bakanlar Kuruluna atama ve görevden alma yetkisi verilmesi, RTÜK üyelerinin seçimi için tek başına Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne yetki verilmesi TRT'nin daha fazla siyasallaşmasına yol açmıştır (Doğan, 2019).

Dini değerler üzerine yayınlarını sürdüren TRT, " Kur'an-ı Kerim'i Güzel Okuma Yarışması" adlı televizyon programıyla Türk televizyon tarihinde ender bir uygulamayı hayata geçirmiştir. Yayına başladığı 2017 yılında Perşembe akşamı saatlerinde TRT 1 ekranlarında izleyiciyle buluşan program, her bölümde beş yarışmacı hafta birinciliği için yarışmaktadır. Stüdyodaki seyircilerin oyları ve jüri üyelerinin puanları ile belirlenen hafta birincileri, her ayın sonunda yapılan finallerde tekrar yarışmaya hak kazanmaktadır. Toplumun farklı kesimlerinden eleştiri de alan programın ilk sezon finaline, Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan katılarak destek vermiştir. 2018 yılı itibariyle TRT 1 başta olmak üzere TRT'nin farklı kanallarında izleyici ile buluşan program, ikinci sezonunda da yayın hayatına devam etmektedir (Doğan, 2019). Bu durum TRT'nin değişen yapısını gösteren bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

SONUÇ

1980'lerden bu yana hemen hemen tüm ülkelerde kamu hizmeti yayıncılığının konumu sarsılmış, teknolojik ve siyasi gelişmeler neredeyse hepsini etkilemiştir. Çoğu kamu yayıncısı konumlarını kaybetmemek için çözümler aramış ve birçoğu çıkış yollarını bulmuştur. Kamu hizmeti yayıncılığının tüm sorunlarının, TRT'nin Türkiye'nin siyasi yapısının daha fazla yansıttığı, Türkiye'de özel yayıncılığın yaygınlaşması nedeniyle TRT, etkisini yitirmiş bir sürece girmiştir. Özellikle son yıllarda iktidar partilerinin tercihi olarak gelir kaynaklarının azaltılması, kurumu pek çok sorunla karşı karşıya bırakmıştır. TRT, gelir kaynaklarının hükümetin tercihlerine göre değişebileceği gerçeğinin birçok sakıncasıyla karşılaşmıştır.

TRT'nin kuruluşundan itibaren gün geçtikçe gelişen ve belirli dönemlerde güncellenen televizyon kanallarının yayın akışlarının (yabancı ülkelerde izlenen televizyon dizilerinin ithalatı veya yerli izleyici talepleri bağlamında oluşturulan yeni senaryolar) olduğu gözlemlenmiştir. Siyasi güçlerin etkisiyle ideolojik olarak şekillenmektedir.

Siyasi veya askeri, her iktidar değişikliği TRT'yi etkilemektedir. Muhalefet partileri, TRT'yi hükümetin medya organı olmakla suçlamakta ve yönetime geldiklerinde

TRT'nin kendilerine bağımlı hale gelmesini doğal olarak karşılamaktadırlar.

TRT yönetiminin siyasi güçlerin kararlılığı, iktidarları iktidara bağımlı hale getirmekte ve gelen her yönetici, kendisini atayan hükümetin politikası doğrultusunda yayın yapmak zorunda kalmaktadır. Bu, kurumun köklü ve geleneksel bir yayıncılık anlayışı geliştirmesini engellemektedir.

TRT'de hükümetle birlikte değişen sadece Genel Müdür ve Yönetim Kurulu değil, tüm yöneticilerdir. Kurumun yayın stratejilerini belirleyecek olan Televizyon Bölüm Başkanı yılda üç kez değişiklik yapabilmektedir. Bu değişiklikler, program yapımından yayın akışına kadar yayının her aşamasında yansıtılmaktadır.

İktidar partilerinin beğeneceği yayın hattını takip etmeye zorlanmak, kaçınılmaz olarak muhalefetin ihmaline yol açmaktadır. Bu nedenle TRT›nin toplumun her kesimine ve toplumun her kesimine eşit mesafede durması ve kendisini TRT›de temsil etmesi mümkün değildir. Devletin böylesine bir etki alanı içinde olan TRT, kamu hizmeti yayıncılığının ilkelerinden biri olan «eşit erişim" ilkesini uygulayamamaktadır.

TRT'nin yurt içi ve yurt dışında geniş bir radyo ve televizyon yayını bulunmakta olup, yedi kanaldan televizyon yayınlarına devam etmektedir. Birden fazla kanaldan yayın yapmanın nedeni; farklı hedef kitle gruplarının ihtiyaçlarını karşılamak ve farklı kimliklerde yayın yapmak olarak tanımlanmaktadır. Bu tür kanallardan yayın yapmak yerine, kanal sayısını azaltarak verimlilik ve üretkenliğe dayalı bir yayıncılık anlayışı geliştirmeli ve bu konuda bürokrasi azaltılmalı, güç ve sorumluluk merkezden prodüksiyon birimlerine aktarılmalıdır.

KAYNAKÇA

Akarcalı, S. (2003). *Radyo ve Televizyonda Türk Dış Yayınları*, Ankara: İmaj Yayıncılık.

Akdeniz, İ. (2020). *Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sisteminde Politikaların Bütçeye Yansıtılması: Program Bütçe Sistemine Yönelik Bir Yapılandırma Önerisi*, Türkiye Cumhuriyeti Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara

Balyemez, A. S. (2018), "Sayıştay Performans Denetimlerinin Uygulama ve Sonuçları Üzerine Bir Tartışma", İşletme Araştırmaları Dergisi, 2(2), 25-35

Barbier, F., Lavenir, C., Bertho L., (2001), *Diderot'dan İnternete Medya Tarihi*, Kerem Eksen (Çev) , İstanbul: Okyanus

Çaplı, B. (2002), *Medya ve Etik*, Ankara: İmge Kitabevi

Daniels, T., (1994), *Programmes for Black Audiences*, Behind the Screen, (Ed.Stuart Hood), London: Lawrance&Wishart.

Demirkaya, Y. (2018), *Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi ve Kamu Yönetiminde Yeni Aktörler: Sivil Toplum Örgütleri*, Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi- Kamu Yönetiminde Değişim, (Ed.: Yüksel Demirkaya), 1. Baskı, Hiperyayın, İstanbul.

Doğan, K. (2019), *Tarihsel Süreç İçerisinde TRT-Sinema İlişkisi: TRT Tarafından Desteklenen Sinema Filmleri*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Mersin

Eren, E. (2020), "Cumhurbaşkanlığı Kararnameleri Işığında Türk Kamu Diplomasisinin Yeni Yapısı", Çekmece İZÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 8(16), 111-132

Ergüney, M. (2013). *Türk Televizyon Mevzuatının Avrupa Birliği Televizyon Mevzuatına Uyumlaştırılması,* Gazi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Ertürk, N. (1988), *Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nda Halkla İlişkiler ve Yayın Planlamasına Etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Franklin, B. (2001), *British Television Policy: A Reader*, London: Routledge.

Girgin, A. (2014). *Gazeteciliğin Temel İlkeleri*. İstanbul: Der Yayınları.

Giritli, İ. (1988). *Günümüzde Haberleşme: Olaylar, Sorunlar, Gözlemler*. İstanbul: Der Yayınları.

https://kms.kaysis.gov.tr/Home/Goster/34819?AspxAutoDetectCookieSupport=1

Kale, F. (2015). *TRT Edebiyat Uyarlamaları*. 1. Baskı. Ankara: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu.

Karaduman, S. ve Batu, N. M. (2011). "Televizyon Haberlerinde Terörizm Olgusunun TRT'nin Haber Söylemi Bağlamında İncelenmesi". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (25), 359-374

Kars, N. (2013). *Haberin Tarihi, Kuramları, Söylemi ve Radyo-Televizyon Haberciliği*. İstanbul: Derin Yayınları.

Köse, H. (2011), *Medya Mahrem*, İstanbul: Ayrıntı

Köse, H. (2018) *Devletin Kültürel İdeolojik Aygıtı Olarak Trt Ve Trt Belgesel Ödülleri'ne Althusser'ci Açıdan Bir Yaklaşım*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Erzurum

Öngören, M.T., (1990), *Yarının Radyo ve Televizyon Düzeni, Özgür, Özerk ve Çoğulcu Bir Alternatif*, İstanbul: TÜSES

Tuğalay, Memnune D. (2000), *TRT'de Haber Dil*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

Yıldırım, A. (2014). *Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun TRT Okul Kanalındaki Yayınlarının Ortaöğretim Biyoloji Dersi Öğretim Programı Açısından Değerlendirilmesi*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Yıldırım, H. (2017). *Parlamenter Sistem Krizleri ve Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi,* 1. Baskı, İstanbul: Pozitif Yayınları.

Yılmaz, V. (2010). *Kamu Politikası Yaklaşımı Çerçevesinde Türkiye'de Kamu Hizmeti Yayıncılığının Analizi (1960-2006).* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

EPİK TİYATRO YAKLAŞIMIYLA VASIF ÖNGEREN'İN "ASİYE NASIL KURTULUR?" ADLI OYUNUNDA KADIN SORUNUNUN İŞLENİŞİ



İLTER ŞEN

GİRİŞ

Türkiye'de "Kadın Sorunu"na getirilen sanatsal yaklaşımlarda ağırlıklı olarak 'duygusal bir yaklaşım' görürüz, bol ağlamaklı sinema filmleri, TV dizileri, şarkılar vs. Oysa hali hazırda yıllar önce kuramsallaştırılmış olan Bertolt Brecht'in "epik-diyalektik tiyatro" yaklaşımı, toplumsal sorunlara eleştirel bir yaklaşım getirerek, oyuna(soruna), seyircinin düşünsel bir boyutta, farklı perspektiflerden bakmasını amaçlamıştır. Ülkemizde de Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro kuramını başarılı bir şekilde uyarlayan ve uygulayan yazarlardan biri de Vasıf Öngören'dir.



Fotoğraf: Vasıf Öngören

"Epik Tiyatro" yaklaşımıyla Türk Tiyatrosu'na dört değerli tiyatro oyunu kazandırmış, sadece yazmakla kalmamış aynı zamanda Brechtyen bir yaklaşımla oyunlar sahnelemiştir. Bu çalışmada, Bertolt Brecht'in Epik tiyatro kuramının Türkiye'deki yaklaşımları doğrultusunda Vasıf Öngören 'in Asiye Nasıl Kurtulur? Adlı oyunu üzerinden "Kadın Sorununun" işlenişini inceleyeceğiz. Amaç bir kıyaslama yapmak değil, benzerlikleri ve farklılıkları da göstererek, Epik Tiyatro yöntemi ile ortaya çıkarılan eserlerde " Kadın ve Kadın sorununun" çözüm odaklı yansımalarını incelemek olacaktır.

BERTOLT BRECHT VE EPİK TİYATRO

Alman yazar ve tiyatro adamı Bertolt Brecht'in geliştirdiği "Epik-Diyalektik Tiyatro Kuramı" siyasal amaçlı bir tiyatro biçimidir. Bertolt Brecht 'Marksist' dünya görüşüne sahip bir yazardı, o insanın dünyayı olumlu anlamda değiştirebileceğini düşünüyordu, bu amaç doğrultusunda geliştirdiği "Epik Tiyatro" yöntemini bir araç olarak kullandı.

Bertolt Brecht'in kuramını saptadığı ve uygulamasını yaptığı epik tiyatronun amacı, toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamak, seyircinin bu konularda düşünmesini ve bilinçlenmesini sağlamaktır. Bu bağlamda epik tiyatro, sömürü düzeninin haksızlıkları, sınıf ayrımı, sınıflar arası çatışma konularını dile getirmek, gerçekleri tarihsel maddeciliğin ışığı altında yorumlamak ve kapitalist ekonominin eleştirisini yapmak görevini üstlenmiştir. (şener2008:265)

Epik tiyatro kuramı, binlerce yıl boyunca Avrupa tiyatrosuna hakim olan dramatik tiyatro biçimine karşıt olarak ortaya çıkmıştır. Dramatik tiyatro anlayışını (gerçekçi-doğalcı tiyatro anlayışını) burjuva sınıfının sanat anlayışı olarak görmüş ve bu sınıfın çıkarları doğrultusunda şekillendiğini ifade etmiştir. Bu tiyatro anlayışı çağın insanın sorunlarını yansıtmaktan uzak, içi boş bir eğlence aracına dönüşmüştür.

Bertolt Brecht kendi tiyatro yöntemini ise bu açıdan şöyle açıklar: Bu yeni tiyatro her şeyden önce toplumun önemli gerçeklerini, işsizlik, ekonomik çöküntü, açlık, savaş gibi sorunlarını ele almalıdır ve bunları toplumun yazgısı gibi kabul etmeyip derinde yatan nedenleri ortaya çıkartmalıdır. Oysa gerçekçi tiyatro bu büyük sorunlara el atmamış, derindeki ilişkileri açıklamamıştır. Bu yanılgının nedeni gerçekçi tiyatronun bir burjuva tiyatrosu olması, kendi sınıfının çıkarları ile koşullu bulunmasıdır.(Şener2008:267)

Epik tiyatro insanın aklına yönelerek düşünmesini amaçlarken, dramatik tiyatro duygulara yönelerek etkilemeye çalışmıştır. Dramatik tiyatro 'illüzyon' tekniğini kullanarak seyirciyi oyunun içine çekmeye çalışırken epik tiyatro 'yabancılaştırma' tekniğini kullanarak seyirciyi oyunun dışında tutmaya çalışır, böylelikle seyircinin olaylara eleştirel yaklaşarak düşünmesini sağlar.

Brecht'in tiyatrosunda yazar, gördüğü ya da duyumsadığı

dünyaya benzer bir dünya canlandırmaya çalışmaz, yalnızca kafasında kurduğu, tasarladığı bir dünyayı anlatır izleyicilere. Bu dünya sahnede koro, pandomim, dans, müzik, projeksiyon gibi açıklama ve anlatma işlevini vurgulayan öğelerle somutlaşır. Duygusal yaklaşımı önleyerek konuyu düşünsel düzeye aktaran bu anlatıcı öğeleri Brecht "yabancılaştırma etkileri" olarak tanımlar. Yabancılaştırma yoluyla yazar, yönetmen ve oyuncu anlatılan konuyu benzetmecilikten öylesine uzak bir açıdan yoğururlar ki, izleyici anlatılanları anlayabilmek için sürekli düşünmeye yönlendirilir.(İpşiroğlu:1992:23)

Dramatik tiyatronun, Aristoteles'ten beri süre gelen temel yapısıyla, "Kathatsis" sağlayarak seyircide rahatlamaya neden olması, burjuva sınıfının tiyatrosu olmasının en önemli ögesi olmuştur. Brecht, "epik tiyatro" anlayışını "dramatik tiyatro" eleştirisi ve karşıtlığı üzerine kurmuştur, oyunculuktan, dekora, ışığa, müziğe tüm sahneleme ve yazım bu doğrultuda şekillenir.

Brecht'in oyunları seyirciyi belli bir koşul üzerine düşündürmeyi amaçladığı için, oyun kişilerinin kişilik özelliklerinden çok, sınıfsal ve toplumsal tavırları ön plandadır. Çünkü bireyin yönelişlerini belirleyen kendinden çok içinde bulunduğu sınıfsal koşullardır, ezen-ezilen üzerine kurulu çatışma ortamında bireyin psikolojik sıkıntılarından ziyade, yönelişleri tartışma konusudur. Oyun kişilerinin bu yönelişlerini belirleyen tavırları da (gestus) toplumsal olmalıdır. Brecht 'gestus' kavramını şu şekilde açıklıyor.

"Bütün tavırlar toplumsal değildir. Sineği kovalamak toplumsal bir tavır olmamıştır henüz, köpeği kovalamak toplumsal bir tavır olabilir, eğer kötü giyinmiş bir adamın bekçi köpekleri ile sürekli savaşımını gösteriyorsa. Kaygan bir düzeyde dengesini korumaya çalışan insan, düşer düşmez piyasa değerini yitirecekse toplumsal bir tavır içindedir. Öte yandan canı acıma tavrı, genel ve soyut kaldığı sürece toplumsal değil, hayvansal tavır kümesine girer. Nedense tavrın toplumsal öğesini ortadan kaldırmak sanatın genel eğilimi olmuştur. Toplumsal tavır toplumu açıklayan, toplumsal durum hakkında sonuç çıkarmaya elverişli olan tavırdır." .(Şener2008:293)

Brecht bu yaklaşımıyla sorunun toplumsal yönünü göstermiş, çözümünse yine bu açıdan bakılarak aranacağını göstermiştir. Çözümse seyircinin düşünmesi gereken bir sorudur.

Epik tiyatro ele aldığı konuyu çok boyutlu olarak, tarihsel süreç içerindeki gelişimini, çelişkilerini ve değişimlerini tartışarak aktarır. Materyalist bakış açısıyla oyunu bir araştırma konusu yaparak, toplum yasalarının değişebilirliklerini gösterir. Dramatik tiyatro konuyu tarihsel süreç içinde ele almaz, karakterin karşılaştığı psikolojik durumlar sergilenirken, koşular bir yazgıymış gibi ele alınarak, değiştiremediği trajik sonuna gider. Zehra İpşiroğlu, epik tiyatronun "değişebilirlik" yalaşımını Brecht'in oyunlarından örneklerle şu şekilde açıklıyor.

Brecht'in oyunlarında dile getirdiği tüm sorunlar ve bu sorunlardan kaynaklanan davranışlar toplumsal sorunlara bağlıdır. Koşullar değiştikçe sorunlarda değişir, davranışlar da. Sözgelimi "Sezuan'ın İyi İnsanı"nda Shente'nin acımasızca sömürülmesi, ya da " Cesaret Ana"da Cesaret Ana'nın çocuklarını savaşta yitirmesi önüne geçilmez olgular, trajik yazgılar değildir. Bu sorunların çözümü içinde yaşadığımız toplumsal koşulların değiştirilmesine bağlıdır. Çözüme " Cesaret Ana"da ya da "Sezuan'ın İyi İnsanı"nda olduğu gibi kimi kez izleyicinin kendiğinden ulaşması beklenir, kimi kez de "Kafkas Tebeşir Dairesi"ndeki gibi oyun içinde bir çözüme ulaşır. Ama oyunlarının çoğunda Brecht, kesin bir çözümden kaçan açık son biçimini benimsemiştir. İşlediği sorunu değişebilirliği göstererek çözümü izleyiciye bırakır. (İpşiroğlu:1992:19)

Bertolt Brecht, epik tiyatro anlayışıyla ezilen sınıfların içinde bulundukları toplum koşullarının farkına varmasını istemiştir, çünkü dramatik tiyatroda karakter içinde bulunduğu koşullara gösterdiği tepkilerle yansılanır, seyirci onun psikolojik sürecine odaklanır, karakteri sonuca götüren de koşullar değil onun kişisel tepkileridir. Epik tiyatro da ise oyun kişinin içinde bulunduğu toplumsal koşullar, tarihsel süreç içindeki değişimleri gösterilerek sergilenir, yabancılaşarak koşulları gözlemleyen seyircide farkındalık yaratılmaya çalışılır. Amaç seyircide kapitalizmin yarattığı toplumsal çelişkiler üzerine bilinç oluşturmak ve bu bilinçle düşünmesini sağlamaktır.

VASIF ÖNGÖREN VE EPİK TİYATRO

Vasıf Öngören yazdığı ve yönettiği oyunlarla Bertolt Brecht'in "Epik Tiyatro" kuramını Türk Tiyatrosuna başarılı bir şekilde uyarlamış ve uygulamış bir tiyatro adamıdır. Gençlik yıllarından itibaren Epik Tiyatro'ya ilgi duymuş ve bu alanda eğitim almıştır.

1958'de İstanbul Üniversitesi Gençlik Tiyatrosu'nda başladığı oyunculuk ve yönetmenlik çalışmalarının sonucunda, 1960'larda altı yıl üst üste Erlangen Tiyatro Festivali'ne katılmış, 1962'de İstanbul Üniversitesi Fizik Bölümü'ndeki eğitimini yarıda bırakarak Berlin'e gitmiştir. Burada Felsefe Fakültesi'nin Tiyatro Bilimleri Bölümü'ne yazılmış, dört yıl boyunca, Brecht'in tiyatrosu Berliner Ensemble'ın arşivine de girerek bu konudaki araştırmalarını derinleştirmiştir.(Göktaş 2004:9)

Vasıf Öngören etkilendiği "Epik Tiyatro" doğrultusunda, bu kuramın "yabancılaştırma", "episodik gelişim",

"gestus", "anlatıcı kullanımı", "slayt-şarkı-müzik kullanımı" teknikleriyle Türk Tiyatrosu'nun Geleneksel açık biçim özelliklerinden de yararlanarak çağdaş bir senteze ulaşmaya çalışmıştır.

Dramatik Tiyatro anlayışını bir burjuva eğlencesi olarak görmüş ve bu anlayışın oyunculuğunu sistemleştiren Stanislavski'ye de ağır eleştiriler getirmiştir. Stanislavski'nin sistemini, 20. Yüzyılda burjuva düşünüş ve kültürünün yozluğuyla açıklamış, bunun nedenini de akla aykırı olan "bilinçaltı"na önem verilmesi olarak belirlemiştir: Stanislavski'ye göre, 'bütün sistemin esası' organik bünyeli bir varlığın ve onun bilinçaltının doğal şekilde tahrik ve teşvik edilmesidir. 'Bilinç-altı' nedir? Bu insan faaliyetlerinin hayvansal içgüdülerinin bir ifadesi olduğu anlamına gelir. Bu çağda, burjuva düşünüşü gerçekten boştur.

Teorik olarak yeni bir şey yaratmamakta, kendilerini 'vahşi hayvanlar' olarak tanıtmakta ve bu hayvansal güdünün herkeste ifade bulan tamamen egoist, 'kişilik' olduğunu iddia etmektedirler. Bütün bunların hedefi sömürücü, yağmacı ve saldırgan sınıf bünyelerini haklı göstermektedir. (Göktaş 2004:19)

Vasıf Öngören'e göre "Dramatik Tiyatro ve Stanislavski Sistemi "tamamen "Burjuva "ya, "sınıflı topluma" ve "kapitalizm"e hizmet etmektedir, bu doğrultuda da sert bir şekilde eleştirmiştir. "Stanislavski ve dramatik tiyatronun özü ve amacı, 'katarsis'e (arıtma) dayanır. Bunu gerçekleştirmek için illüzyon tekniğini kullanır. Seyircinin, yaşantısından ve kurulu düzenden edindiği birikimleri, seyirciyi belli bir illüzyona sokup, bu birikimlerinden temizleyen dramatik tiyatro ve onun çağdaş sistemi olan Stanislavski sistemi, elbette ki yeryüzündeki her çeşit illüzyonu yok etmeyi amaç edinmiş işçi sınıfının kullanabileceği bir sistem olamazdı. İşçi sınıfı, yeryüzünü değiştirip, yaşanabilir hale getirmek için, sınıflı toplumun getirdiği her çeşit illüzyonu kırmak zorundadır.

Bu illüzyonun kırılacağı tiyatro anlayışı ise "epik sistem"-dir. O, tarihsel görevi ve menfaati gereği bilimden, açıklıktan yanadır. İşte epik sistem, illüzyon yerine eleştiriyi koyarak, arıtma yerine bilinçlendirmeyi ve kanalize etmeyi amaç edindiği ve bu sınıfın görüşlerine göre oluştuğu için, çağdaş ve devrimci tek sistemdir. Devrimci tiyatronun ancak devrimci sahneyi gerçekleştirmekle elde edilebileceğini bildiğimiz için, kesin ve açık olarak epik sistemi kendimize yöntem olarak seçtik. Çünkü epik sistem devrimci amaçla kullanılabilecek tek Marksist tiyatro sistemidir. (Göktaş 2004:21)

Vasıf Öngören dünyanın değişebilirliğine inanan bir yazardır, bununda bilim çağının tiyatrosu dediği "epik tiyatro" anlayışıyla olabileceğini düşünmüştür, toplumdaki bozuklukların, çarpıklıkların duygusal ya da sloganist bir yaklaşımla değil "eleştirel ve düşündürücü" bir perspektif sunarak değişebileceğini ifade etmiştir. Ona göre epik tiyatronun seyircisinin oyundan aldığı haz da dramatik tiyatro anlayışı ile sahnelenmiş oyunun seyircisinin aldığı hazdan farklı olacaktır. Bu durumu şöyle ifade eder.

"Oysa bilim çağının tiyatrosu olan epik tiyatroda bu fonksiyon, çağımıza yaraşır bir biçimde düzenlenir. Seyircinin kafasındaki karmaşık ve düzensiz bir şekilde bu birikimi, bir düzene sokmaya, problemlerini bilinç düzeyine sıçratıp açıklamaya yönelen epik tiyatronun eğlendiriciliği, işte bu bilinçlenmenin getirdiği çağdaş hazdır. Bilmenin, kavramanın getirdiği tat, kanalize edicidir. Bilimsel bir tavırdır. Aslında bu hazzı bilmeyenimiz yoktur. Bilmediğimiz, bir türlü kavrayamadığımız kimi meseleleri birden bire kavrayıp, kafamızın belli bir aydınlığa kavuştuğu zamanlar duyduğumuz yüceltici hazzı ve kazandığımız yapıcı aktiviteyi kim bilmez?" (Göktaş 2004:22)

Vasıf Öngören kısacık yaşamına sığdırdığı dört oyunu ve az sayıda yönettiği oyunlarıyla Türk Tiyatrosu'nun mihenk taşlarından biri olmayı başarmıştır, tiyatro anlayışında kolaycılığa kaçmamış, özgün olanı ve toplumcu olanı arayan bir emekçi olmuştur.

Onun bu yönünü Zeliha Berksoy şöyle anlatıyor: " Çıkar ilişkilerine dayalı bu soysuzluğun içinde Vasıf, toplumsal gerçeğe dayanan, insanın değişebilirliğine inanan, sanatı son nefesine kadar savunan bir yazardı. Vasıf, yaşamın gerçeğini düşünsel ve sanatsal en ufak bir ödün vermeden ülkesinin insanına ulaştırmak isteyen aydının bitmeyen çilesini yaşadı."(Göktaş 2004:15)

EPİK TİYATRO YAKLAŞIMIYLA "ASİYE NASIL KURTULUR?" ADLI OYUNDA KADIN SORUNUNUN İŞLENİŞİ

Vasıf Öngören'in 'Epik Tiyatro' yöntemi ile yazdığı Asiye Nasıl Kurtulur? Adlı oyununda, yoksul ve kimsesiz genç bir kızın, sömürü üzerine kurulmuş bozuk bir düzende zorunlu olarak fahişeliğe itilmesi ve zamanla patroniçe olmasına giden süreç anlatılır. Sömürü üzerine kurulu ekonomik ve toplumsal bir düzende ayakta kalabilmek, ancak başkalarını ezmek, onun sırtından geçinmekle mümkündür. Çözüm ise bireyin kendini düzeltmesinden ziyade toplumsal bozuklukların düzeltilmesi ve değiştirilmesi ile olur.

Asiye Nasıl Kurtulur? Adlı tartışmalı oyunun konusu şöyledir; Geçimini bedenini satarak sağlayan Zehra'nın kızı olan Asiye, annesinin bir adamın metresi olması kararıyla ortada kalır. Bir Anlatıcı ve Fuhuşla Mücadele Derneği

Başkanı olan Seniye Gümüşçü adlı burjuva sınıfından bir kadınla tartışma yolu ile Asiye'nin durumuna çözümler aranır. Bu tartışmalar doğrultusunda yönlendirilen Asiye önce bir marangozun oğluyla nişanlandırılmak istenir, fakat annesinin fahişelik yaptığının ortaya çıkmasıyla nişan bozulur ve Asiye tek başına sokakta kalır. Bir gece sığınmak için gittiği okul müdürünün evinde, müdürün yerine onun genç yeğeni ile karşılaşır, genç adam zor durumda görünen Asiye'yi içeriye davet eder, önce tereddüt etse de çaresiz olduğu için kabul eder. Asiye'den hoşlanan genç adam onun güvenini kazanır ve zamanla bir ilişki yaşamaya başlarlar. Evli olduğunu söylemeyen Yeğen'in karısının ve Okul Müdürü'nün onları aynı evde yakalamaları ile bu ilişkide bozulur. Asiye fabrikada işe girer ama oradan da, fabrikanın Ustabaşı kendisine tecavüz etmeye kalkışınca ayrılmak zorunda kalır. Günlerce perişan ve aç dolaşır, bir mezeci dükkanından yiyecek çalarken, dükkan sahibi tarafından yakalanır, karşısındaki genç kızın yoksul ve kimsesiz olduğunu anlayan adam, yiyecek karşılığı onunla birlikte olmak ister, zaten aç olan Asiye bu duruma razı olur ve istemeden de olsa fahişelik yapmaya mecbur kalır. Seniye Hanım'ın yönlendirmeleriyle kurtuluşu arayan Asiye, bir genelevin önünde dilencilik yaparken bulduğu annesini de yanına alarak fahişelik yapmaya başlar. Bir ev tutarlar ayrıca kendilerini korumaları için bir de dost tutarlar, amaçları bu hayattan kendilerini kurtaracak kadar sermaye biriktirmektir. Aradan yıllar geçer, Asiye yıpranır, yeterince para birikmemiştir ve eskisi gibi kazanmıyordur. Bu defa Zengin bir müşterisinin metresi olması kararı verilir, adamla anlaşılır, ev ayarlanır tam gitmek üzere iken dost olarak tuttukları Kara Mustafa onları yakalar, kendisine ihanet edildiğini düşünen Mustafa, annesini ve zengin müşteriyi öldürür. Kaçan Mustafa yakalanır ve hapse atılır, Asiye ise olay sırasında, Zengin Müşteri'nin ev almak için hazırladığı bir çanta parayı saklamayı başarır. Kendisinin suçsuz olduğu da ispatlanınca, elinde ki sermayeyi, en iyi bildiği işe yatırır. Sonunda bir randevu evi patroniçesi olur ve bir zamanlar kendi gibi kimsesiz olan genç kızları sermaye yapar böylece kendini küçük burjuva bakış açısıyla kurtarmış olur.



Vasıf Öngören bu oyunla Asiye kimliği üzerinden ezilen(kadın) sınıfların, kapitalist sistem içindeki çatışmalarını bilinç düzeyinde bize gösteriyor. Ayşegül Yüksel oyunun biçimsel yapısı için şunları söylüyor.

Oyun, birbiriyle yoğun bir diyalektik ilişki içinde olan üç söylem düzleminde gerçekleşir. Temel söylem düzleminde, gecekondu koşullarında yaşama savaşı veren Asiye ve annesinin dramı dile getirilir. İkinci söylem düzleminde öyküyü seyircilerle birlikte izleyerek tartışan küçük burjuva "hanımefendi" ile "yorumcu" yer alır. Üçüncü söylem düzlemi ise oyunun sonunda oluşur ve "izleyici" konumundaki "hanımefendi" ile oyun boyunca "kişisel dram"ını yaşamış olan Asiye karşı karşıya getirilir.

Seyirci, üç aşamalı bir "yadırgatma" süreci içinde, ilk başta son derece "tanıdık" gelen "talihsiz, yoksul kız "öyküsünün gerisindeki toplumsal ekonomik gerçeklerle yüzleşerek, olaylara "uzak açı" dan bakma olanağına kavuşturmaktadır. Oyunun "oyunsu" niteliği ve içerdiği ironi ve gülmece ögeleri ise sahne olayına aynı zamanda büyük bir tiyatro tadı katmaktadır. (Öngören 1991:8)

Vasıf Öngören'in epik tiyatro yöntemini başarıyla uyguladığı Asiye Nasıl Kurtulur? oyunun da, Asiye kimliği üzerinden kadın ve kadın bedeninin sömürülmesi, oyundaki birçok kadın üzerinden gösterilir. Asiye'nin annesi Zehra o daha bir çocukken bedenini satmaya başlamıştır, kurtuluşu her zaman " bir erkeğin kanatları altına girmek" olarak görmüş, her defasında sığındığı erkekler tarafından yıkıma sürüklenmiştir, son olarak ölümü de yine sığındıkları bir erkek tarafından olmuştur.

Oyunda kadının sadece emeğinin değil bedenin de sömürüldüğünü geniş bir perspektiften göstererek, Asiye durumundaki birçok kadın örneğini koşut olaylarla görürüz. Madam Eleni ilk çalıştığı yerdir, annesiyle birlikte zengin erkeklerin gittiği randevuevindeki kadınlar ve kendi patroniçe olduğunda sermaye olarak gelen yaşları küçük kız çocukları, bizlere toplumda Asiye'lerin ne kadar çok olduğunu göstermektedir. Vasıf Öngören kadın bedeninin sömürülmesinin boyutlarını göstererek yaşanan dramatik çatışmayı da çok güçlendirmiştir. Bu açıdan bakıldığında Asiye toplumdaki birçok kadının temsilcisi gibi simgesel bir ifadeye dönüşür, oyunun adı da Asiye(ler) Nasıl Kurtulur?'dur aynı zamanda.

Yazar, kadına "anne" kimliği üzerinden de bakmıştır, Asiye'nin annesi Zehra'nın kendi kızının yanındayken be-

Fotoğraf: Bertolt Brecht

denini satması ve kızını sokağa atmak zorunda kalması yaşanan trajedinin boyutunu gösterir, ayrıca Zehra'nın kızına öfkelenerek "küfretmesi", bir anne olarak öz saygısını yitirdiğini ve anneliğinden vazgeçmek zorunda kaldığını gösterir. Bu da bizlere toplumdaki yoksulluğun ve sömürünün boyutlarını göstermesi açısından önemlidir.

"ASİYE: Peki canım, ne demek istiyorsun? Öff, ne diyeceksen onu söyle…

ZEHRA: Kız ağzına sıçarım senin, orospu çocuğu… Bırak şu küçük hanımlığı… Bir şey diyeceğim elbet… Ne o öff, pöf?" (Öngören1991:78)

Oyun boyunca yoksulluğun ve açlığın bütün sahnelere egemen olduğunu görürüz, Asiye'yi ve annesini fahişeliğe iten en temel sebep "yoksulluk" ve "açlık" tır. Bu haliyle sorun bireysel olmaktan çıkar toplumsal bir soruna dönüşür, insanın yaşamak için en temel gereksiniminin açlığını gidermek olması, kapitalist sistemde onun sömürülmesini de kolaylaştırmaktadır. Asiye birkaç gün aç kalınca, bir mezeci dükkânından yiyecek çalmaya yeltenir, dükkan sahibinin önce onu yakalaması sonra onun kimsesiz ve aç olduğunu anlamasıyla sömürü için fırsat doğar, bir parça yiyecek karşılığı onula birlikte olur. Böylece zorunlu olarak fahişeliğe itilmiş olur. Açlık ve yoksulluk bu düzenin olmazsa olmazıdır, Asiye, randevu evi sahibi patronu olduğunda kendisine sermaye olarak getirilen çocuk yaştaki kızların önce karınlarının doyurulmasını ister sonra da akşama müşteriler için hazırlamalarını. Bu sahnede yoksulluğun, açlığın ve kadının bedeninin sömürülmesini geldiği boyutu göstermesi açısından önemlidir.

Asiye'ye gösterilen sözde kurtuluş yolu ise bir randevu evi patroniçesi olmak, tıpkı kendisi gibi olan başka Asiye'leri ezmek, sömürmek ve onları çoğaltmaktır. Asiye için gerçekte bir kurtuluş yoktur. Selmi Andak, Asiye Nasıl Kurtulur? Oyununun sonu için şunları söyler.

"Asiye için oyunda aranan bir çözüm yolu yok aslında ve zaten gereksiz bu. Bütün sorun, oyundan sonra seyircinin kafasında çözümlenmeye bırakılıyor ki doğru bir diyalekt'tir bu… Neden mi? Çünkü konu belirli bir düzende (daha doğrusu düzensizlikte) geçmektedir. Bu düzende bütün 'Asiye' gibilerin bir kurtuluşu yoktur. Ancak sermaye elde ederek hayatlarını olumsuz yönde tüketmek şansına erişebilirler o kadar."(Göktaş2004:44)

Vasıf Öngören'in epik tiyatro yöntemi ile yazdığı Asiye Nasıl Kurtulur? Adlı oyunu "kadın" kimliği üzerinden ezilen sınıfların, sömürüye dayalı bozuk bir düzendeki çözümsüzlüklerini anlatır. Bu oyunda başta kadın bedeninin(cinsel kimliğinin) sömürüldüğünü, kadına yönelik tacizi, şiddeti, baskıyı, dışlamayı görürüz. Bu yapısından dolayı Asiye(ler) Nasıl Kurtulur? epik-diyalektik yöntemle yazılmış başarılı bir "Kadın" oyunudur, diyebiliriz…

SONUÇ

Epik Tiyatro'nun toplumsal sorunlara duygusal değil de, eleştirel, düşünsel ve bilimsel yaklaşımı sayesinde sorunlara doğru bir bakış açısı getireceği muhakkaktır. Ülkemizde Yeşilçam melodramlarından aşina olduğumuz Asiye'lerin acıklı dramı, ağlatan bir film konusu olmaktan çıkmış, diyalektik bir yaklaşımla üzerinde düşünülmesi gereken toplumsal bir soruna dönüşmüştür. Böylelikle Vasıf Öngören'in 'Epik Tiyatro'yu ülkemizde başarılı bir şekilde uyarlamış ve uygulamış önemli bir yazarımız olduğunu bir kez daha hatırlıyoruz. Vasıf Öngören, dramatik ve epik sistemi karşılaştırmış ve her iki sistemin, sahne ile seyirci alışverişinin nasıl ve ne yönde olması gerektiğini kendilerinin belirlediğini söylemiştir.

Seyirci tiyatroya, günlük yaşamından ve içinde yaşadığı toplumun, koşullarından edindiği bir "birikim" ile gelir. Yığınla sorunu, sıkıntısı ve düşüncesi vardır; tiyatroya eğlenmeye, açılmaya gelmiştir. Bunlar tiyatronun vazgeçilmez işlevleridir. Dramatik tiyatronun kullandığı 'gerici' sistem, bu birikimlerden seyirciyi arıtma'yı öngörür, onu boşaltır, rahatlatır; onu sokağa etkinliği tükenmiş olarak salıverir. Oysa bilim çağının tiyatrosu olan epik tiyatro, bu işlevi, çağımıza yaraşır bir biçimde düzenler. Seyircinin kafasında karmaşık ve düzensiz bir biçimde bulunan bu "birikimi" bir düzene sokmaya, sorunlarını bilinç düzeyine sıçratıp açıklamaya yönelir. Epik tiyatronun eğlendiriciliği, işte bu bilinçlenmenin getirdiği çağdaş hazdır.(Göktaş2004)

KAYNAKÇA

İprişoğlu,Zehra(1992)Tiyatroda Yeni Arayışlar.(1.Basım)DüzlemYayınları

Göktaş,Erbil(2004)Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası .(1.Basım)Mitos-Boyut Yayınları

Öngören,Vasıf(1991)BütünOyunları (1.Basım) Mitos-Boyut Yayınları

Şener, Sevda(2008) Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi(5.Basım) Dost Kitabevi

Yüksel,Ayşegül(2000)Sahneden İzdüşümler1975-2000(1.Basım) Mitos-Boyut Yayınları

Okuş,Dila (2012)http://www.bukak.boun.edu.tr/p=686)

Akar,Bilal (2013)https://www.academia.edu/7265340/Brechtin Sezuanı ve Anlatının Farklı Yorumları)

ÇİZGİ ROMANDA TİYATRO - 8
SANDMAN VE...



ÜMİT KİREÇÇİ

Neil Gaiman, başkişisinin uyku tanrısı **Morpheus** olduğu **Sandman** çizgi roman dizisinde rüyalar alemi üzerinden sanatı, felsefeyi, yaradılışı, var olmayı, bilgiyi, fantazyayı sorgularken disiplinlerarası bir yolculuğa çıkarır okurunu.

Gelelim Tiyatro bağlantısına:

Tiyatro eserlerinin çizgi romanlara beş şekilde uyarlandığına tanık oldum:

1 – Eserin yapıya ve kurguya sadık kalınarak replik replik aktarılması.

2 – Eserin küçük farklılıklarla kurguya bağlı kalınarak yorumlanması.

3 – Eserin bir sözü veya repliğinin başlık veya tema olarak alıntılanması.

4 – Eserdeki bir karakterin çizgi romana uyarlanması.

5 - Eserin bir parçasının veya ekolünün özelliklerinin alıntılanması.



6 - Eserin uzun bir hikayeye bölünerek ve dağıtılarak serbest yorumlanması.

Açıkçası ilk beş madde hakkında yazmak ne kadar kolaysa son maddeyi içeren eserleri anlatmak aynı oranda zor geldi bana.

Özellikle yazarlar **İbsen**, **Marlowe**, **Shakespeare** ve çizgi romanın deha kalemi **Neil Gaiman** eseri de **Sandman** olunca on katı zor…

Nedir bu Sandman?

Basitçe söylemek gerekirse, **Sandman**, **Neil Gaiman**'ın yazdığı, çeşitli yetenekli çizerin çizdiği, ABD'li yayıncı **Vertigo Comics**'in 1989-1996 yılları arasında yayınladığı 75 sayılık bir **comics** dizisinin adıdır.

Çizgi romanı yakından takip edenler için çok şey anlatan ama yine de büyük eksiklikleri olduğunu bildiğim bu bilgi çizgi roman okuru olmayanlar için hiç kadar şey anlatıyordur şüphesiz. Ancak altını çizerek belirtmek isterim **Sandman**'i kısaca anlatmak diye bir şey olmayacağından ister çizgi roman okuru olun ister olmayın hepinize dikkatlice ilerleyerek anlatmaya çabalayacağım.

Sandman, nam-ı diğer **Morpheus**, nam-ı diğer rüya (**Dream**) evrenin en eski 7 tanrısalından biridir. Kardeş olan bu tanrısallar kısaca Sonsuzlar (**Endless**) olarak adlandırılmaktadırlar. Rüya (**Dream**), Kader (**Destiny**), Ölüm (**Death**), Arzu (**Desire**) ve ikizi Keder (**Despair**), Hezeyan (**Delirium**) (bazen de Haz/Mutluluk - **Delight**) ve Yıkım (**Destruction**)'dır.

Morpheus'un ismi ve özellikleri Yunan mitolojisindeki uyku tanrısıyla **Hypnos**'un gece tanrıçası **Nyx**'den (gece) (bazı kaynaklara göre de dinlenme tanrıçası **Pasithea**'dan) doğan oğlundan gelmektedir. Bununla birlikte diğer ismi **Sandman** Batı mitolojisi kaynaklı olup insanların uykuya dalması için gözlerine yavaş yavaş kum döken ve göz kapaklarını ağırlaştıran bir tür peridir. Ancak sadece batının değil, **Morpheus** bu dizide tüm dünyanın rüya efendisidir. Haliyle farklı kültürlerdeki ismi ve tasavvuruyla da görünür. Örneğin dizide göründüğü bir diğer biçimi Afrika kabilelerinden birindeki tasarımında adı **Kai'cul**'dur.

Evet, çizgi romanın baş kişisi **Morpheus**'tur ve macera onun tutsak edilmiş olmasıyla başlar. Ölümü alt etmek, ölümsüz olmak isteyen bir tarikat lideri Ölüm'e tuzak kurmuş ancak onun yerine Rüya'yı yakalamıştır. Bu tutsaklık 70 yıl sürer. **Morpheus**'un ortadan kaybol

masıyla birlikte rüyalar alemi birbirine girmiş, insanlar ya sonsuz bir uykuya dalmış ya da uykusuzluk çekmeye başlamıştır. Üstelik kontrolsüz kalan rüyalar insanların hastalanmasına neden olmuştur.

Morpheus sonunda tutsaklıktan kurtularak elinden alından güçlü eşyalarının peşine düşer. Bir başlık, bir kum kesesi ve bir yakut.

İlk cilt bu nesnelerin bulunmasını işler. Sonraki hikayelerse yetmiş yıllık tutsaklığın Rüyalar lordunun kendinde meydana gelen değişimlerin farkına varmasıyla. Bu uyanma sürecinde **Morpheus** cehennemden Afrika çöllerine, **Harun El Reşid**'den **Shakespeare**'ye birçok mekâna ve birçok kişinin hayatına yolculuk eder. Her hikaye, her durak her konu yaşamın, ölümün, sanatın her türünün, aşkın, sevginin, sefaletin, acının, zorbalığın, arayışın, toplumun, cinselliğin, vicdanın kısacası insanın varlık sebebinin sorgulanmasına hizmet eder. Böylece alışılagelmiş bir kahraman tiplemesinin mesaj kaygılı ve topluma rol model olma motivasyonlu yapısının dışına çıkılan aykırı ve post-modern bir kurgunun yolcusu olur her okur.

Kısaca ve özetle **Sandman**'in 75 sayılık özeti budur. Ama söylediğim gibi, ne anlatsam hep bir eksiklik olacaktır. Ben de çabalayacağım.

Neil Gaiman Dehası

Bilmiyorum, belki yazarı deha diye nitelemek abartılı olacaktır ama… Bilmiyorum. **Amerikan Tanrıları**, **Neverwhere**, **Stardust**, **Coraline** gibi eserlerinden en az birini duymamış olan var mıdır bilmiyorum. Kaldı ki Edebiyat ödülü alan tek çizgi roman yazarı olmasının yanı sıra çizgi roman ödüllerinin onlarcasını almış birinin diğer yazarlardan ayrılan bir yönü olmalı diye düşündüğümden deha demek… Hele de comics endüstrisinde başardıklarını düşününce… Bana yerinde gibi geliyor.

Neil Gaiman 1960 doğumlu İngiliz bir yazardır. Polonya kökenli Yahudi bir ailenin ferdi kendisi ve ailesi **Scientology** dinine inanmaktadır. Aile içinde çok konuşulan dini tartışmalara çocukluktan itibaren tanık olduğunu söyleyen yazar **Narnia Günlükleri** ve **Alice Harikalar Diyarında** okuyarak başladığı çılgın okurluk macerasında ilk çizgi roman deneyimini **Batman**'le yaşamış.

Fantasy ve bilimkurgu edebiyatı eserleriyle tanışmasıyla birlikte ufku daha da genişleyen genç **Neil** kitap tanıtımları ve röportajlarla haberciliğe/yazarlığa adım atar. Bir başka aykırı ve deha yazar **Alan Moore**'un yazdığı "**Swamp Thing**"le tanışması bazı kararlar almasına neden olur. Daha sonra **Moore**'la kurduğu dostluk sonucu onun bir peçeteye yazarak verdiği çizgi roman senaryosu şablonunu kullanmaya başlar.

80'li yıllarda İngiltere'de birçok çizgi romanı kaleme alan yazar 1987 senesinde ABD devi **DC Comics**'den gelen teklifi kabul ederek 1987 yılında kıta değiştirir. **Karen Berger** editörlüğünde klasikleşen **Black Orchid** adlı çizgi romanı yazar. Daha sonra da **Sandman** efsanesine başlar. Yoğun tasarım ve çizim çalışmalarının ardından start verilen dizi umulmadık bir başarıya imza atarak çizgi roman dünyasını sarsar.

Neil Gaiman bugün halen dizi film, comics, grafik roman, roman ve öykü yazarlığı yapmaktadır.

Gaiman ve Sandman

Sandman dizisini okuyan herkes son derece entelektüel bir yazarın eseriyle karşı karşıya olduğunu hemen anlar.

Ne demek istediğimi anladınız mı? Kendi muazzam bilgisine güvenen, gerçekten entelektüel biri, ne kadar zeki olduğunu bilmemizi garantileme zahmetine girmezdi.[1]

Üstelik bu yazarın insanları rahatsız etmek gibi de bir dürtüsü olduğunu da sezinler. Ancak çok derinlikli bir tarz ve bilgi aktarımı sebebiyle tam da anlayamaz. Bunun bir sebebi İngiliz kültüründen beslenen unsurlarının olması kadar tarihten felsefeye, dinler tarihinden kozmogoniye farklı konulara gönderme yapmasıdır. Bununla birlikte her sözünün, her kurgusal ögesinin, her öykü bağlantısının bir kaynağı olduğu da görülür.

Şimdi, Neil bizi inandırmak istediği kadar zeki değil demiyorum, sadece kurgusal yapısını payandalarla desteklemeye o kadar niyetli ki, temelin ne kadar mükemmel bir granitten oluştuğunu anlamamızı sağlamaya çalışıyor diyorum.[2]

Bu nedenledir ki **Neil Gaiman**'ın **Sandman**'deki yazım tarzını biraz açmak gerekir. İlk evvela yazarın gerçekten çok okumuş biri olduğunun altını tekrar çizmek gerekir.

Bununla birlikte her hikayede oraya buraya serpiştirilmiş kitapların, afişlerin, şarkıların konuyu bütünleyen aksesuarlar olmalarının yanı sıra yazarın onları bildiğini

1 Ellison, Harlan, Sandman 5. cilt, Sisler Mevsimi, önsöz, çeviren – E. Ece Esmer, Laika Yayınları, 2. baskı, 2012

2 a. g. e.

de biliriz. Ancak okur olarak o ayrıntıları tanımıyorsak cidden sorun yaşarız.

Ve çok okuyan yazar bir bakıma okuduklarını göstermek üzere hava atmak için bile olsa başkarakterini **Dante**'nin İlahi Komedyasından **Stoa**cılığa, mitolojik hikayelerden 1001 gece masallarına, tiyatro eserlerinden günlük hayata uzun bir yolculuğa çıkarır.

Bunun için de sürrealizmin rüya temelini kullanır:

Yine İngiliz yazar Neil Gaiman'da günlük yaşam ve fantastik arasında çok ince ve detaylı bağlar kurarak birbirleriyle nerdeyse iç içe geçmiş dünyalar sunmaktadır.[1]

Sandman ve Tiyatro

Neil Gaiman'ın tiyatro eserlerini okuduğu ve özellikle İngiliz yazarların eserlerinden alıntılar yaptığına daha ilk ciltten tanık oluyoruz.

Düş Müziği adını taşıyan ilk cildin ilk macerası olan **Tutsak Düşler**'in 14. sayfasında **Dr. Hathaway**, 16. sayfasında **Horvendile** isimlerine rastlıyoruz. Aynı macerada **Sandman**'i tuzağa düşüren ve ölümsüzlük peşinde olan okültist tarikat liderinin adıysa **Burgess**'tir.



Neil Gaiman'ın okuduğu ve etkilendiği her uygun bilgiyi eserlerine yansıtmayı sevdiği biliniyor. Haliyle biraz ileri giderek bu isimlerin tiyatroyla ilgili olduğunu iddia etmeyi uygun buluyorum.

Dr. Hathaway, **Shakespeare**'in evlendiği kadının kızlık soyadıdır. **Horvendile**, **Hamlet** oyununun kökeni olan **Amleth**'in öldürülen kral babasının adıdır. **Burgess** ise bana göre "**Otomatik Portakal**" kitabının yazarı **Anthony Burgess**'e göndermedir çünkü bu yazının devamında da görüleceği üzere **Neil Gaiman** çizgi romanında **Christopher Marlowe**'la **William Shakespeare**'i bir arada kullanmıştır ve büyük olasılıkla **Gaiman Burgess**'in "**Marlowe Shakespeare'dir**" iddiasından da haberdardır. Hatta **Burgess**'in **Marlowe** hakkında kaleme aldığı "**Deptford'daki ölü adam**" romanını da okumuş olabilir. Ki; iddiaya göre **Marlowe** Kraliçe adına casusluk yapan yetenekli bir yazardır ve bir gün bir meyhane kavgasında öldürülür. Burges bu cinayetin kurgu olduğuna inanmaktadır. Ona göre **Marlowe** hayatını kurtarmak için bu sahte ölümü hazırlamış, **Shakespeare**'le anlaşarak oyunlarını yazmayı sürdürmüş ve onun adını kullanmış.

Neil Gaiman bu iddiaya itibar etmeyerek yazarları iki ayrı kişilik olarak ele almıştır.

Ve Kayıtlara Geçen Resmi Tiyatro Alıntıları

Giriş notu: Bu yazı, dağınık alıntıların derlenmesine ayrılmıştır. Doğrudan oyun uyarlamaları daha sonraki yazıların konusu olacaktır.

Neil Gaiman'ın ilk alıntısı **Shakespeare**'in **Macbeth** oyunundandır.

Kuru Gürültü (**Sound and Fury**), sayfa 184[2]

Bu sayının ismi **Macbeth**'in V. Perde V. sahnesindeki bir replikten alınmıştır. Çevirmen **E. Ece Esmer** bu başlığın çevirisinde **Sabahattin Eyüboğlu** çevirisini esas aldığını belirtmektedir:[3]

Macbeth - And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

Macbeth, Shakespeare, Çeviren – Sabahattin Eyüboğlu, Çan Yayınları, 1962

Macbeth – Bir daha duyulmayacak artık sesi.

2 Sandman, Düş Müziği, 1. cilt, çeviren – E. Ece Esmer, Laika Yayınları, 2. baskı, 2012

3 A.e., Rüya Tabirleri notları, E. Ece Esmer – Egemen Görçek

Bir aptalın anlattığı bir masal bu.

Kuru gürültüler, deli saçmalarıyla dolu.



Bir sonraki alıntı ise aynı hikayenin ilerleyen sayfalarında çıkar karşımıza. Burada **Neil Gaiman** sözcük oyunu yapar. Karakterlerden **Johnny Dee** bu oyunu sezinler ama kafası karışık olduğundan çözemez:[4]

Julius Sezar, I. perde, II. sahne (İş Bankası Kültür, 2007, Çeviren – Sabahattin Eyüboğlu)

Soothsayer - Beware the ides of March

Kahin - Ayın on beşlerinden sakın.

Sandman – Sezar. Martın fikirlerinden sakın!

Sandman – Beware the ideas of March

Johnny Dee – No! It's not that! What is it? Beware the march of ideas? No…

Johnny Dee – Hayır! Öyle değildi! Nasıldı? Fikirlerin martından sakın mıydı? Hayır…

Sandman Morpheus, **Johnny Dee**'yi yakalar, kaçtığı akıl hastanesi **Arkham**'a teslim eder. Bu sırada **Korkuluk** kod adlı karakter onlara yanaşır:

Korkuluk – "Kederli dostlara sahip olmak sefilliğin tesellisidir." (Faust –Marlowe) Tabii ki cehennemden bahsediyordu ama Arkham da tıpatıp uyuyor, he heh.[5]

Bu replik **Marlowe**'un ünlü **Doktor Faustus**'undan alınmıştır.

Mefistofeles – Solamen miseris socios habuisse doloris (Başkalannın acı çektiğini görmeleri acı çekenlere teselli verir.)[6]

Henrik İbsen'in oyununu temel alan "**Bebek Evi**"[7] macerasının hemen her sayfası tiyatroya ayrılmıştır. İlk aktarmak istediğim alıntı **Hamlet**'ten. Çizgi romandaki **Barbie** karakteri doğrudan replik kullanılmamış olsa da oyunun birinci perde beşinci sahnesindeki "kirpi" sözcüğüne atıfta bulunmaktadır:

Barbie - I can hardly believe that we are here at last, at the arch of the porpentine. (Doll's House)

Ghost - Like quills upon the fretful porpentine: (Shakespeare)

Hayalet - Taciz edilen kirpinin akları gibi, (Orhan Burian)

Hayalet - … herbir telini ürkek kirpinin dikenleri gibi dimdik kaldırdı. (Bülent Bozkurt)

Bebek Evi'nin dördüncü bölümüyle birlikte tiyatro dolu kurgusal diyaloglara ve üstün yetenekli yazarların hayali sohbetlerine tanık oluyoruz:



Morpehus bir hana girerken bir masada sohbet eden ikili ön plandadır. Bu sohbet edenler **Shakespeare** ile **Marlowe**'dur.

Shakespeare – Pekala, **Kit**, gördüğüm kadarıyla senin mevzun şöyle; kişinin sanatı ve hayalleri için kişi, en karanlık güçler ile birlikte düşüp kalkabilir, onlarla pazarlığa girişebilir.

4 A.g.e.

5 Sandman, 1. Cilt, Düş Müziği, çev. E. Ece Esmer, Kuru Gürültü (Sound and Fury), sayfa 207, kare 6

6 Marlowe, Doktor Faustus, Çev – M. Hamit Çalışkan, YKY, 2006, ikinci baskı, 263. sayfa

7 Sandman, 2. Cilt, Bebek Evi, çev. E. Ece Esmer, Laika Yayınları, 2012

Kit – Aynen öyle.

Üç sayfa sonra ikili sohbeti sürdürmektedir:

Marlowe – I'll stick with **my boys**… My **horned "actresess**".

Marlowe – Ben **çocuklarla** takılacağım – **Bıyıklı "aktrislerim"**. (Çeviri - E. Ece Esmer) [1]

Marlowe – Ben **oğlanlarımdan**… **Aletli "aktrislerimden"** memnunum. (Çeviren – Elif Ersavcı)

Yan masaya kayar kulağı **Morpheus**'un (Çeviri - E. Ece Esmer) :

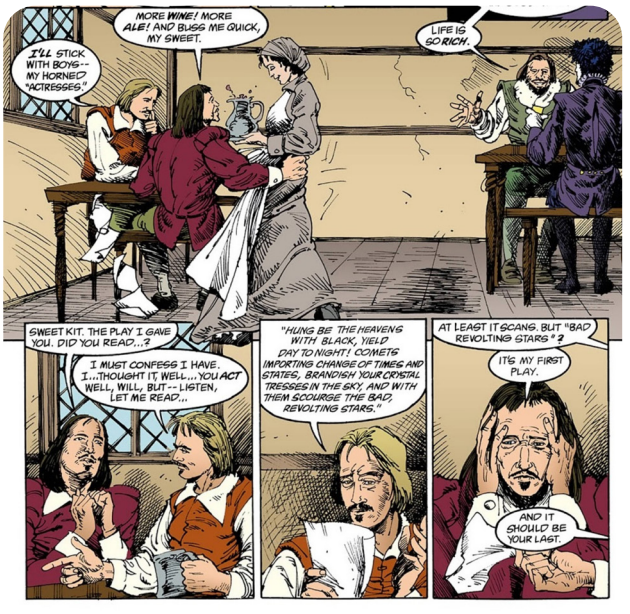
Shakespeare - Sevgili **Kit**. Sana verdiğim oyunu okudun mu?

Marlowe – Okuduğumu itiraf etmeliyim. Ben… Düşündüm de sen iyi bir oyuncusun **Will** ama… Dinle… Bırak okuyayım…



Marlowe - Bırak semalar siyaha bürünsün, Günü geceye teslim et, Kuyruklu yıldızlar birer şer alameti, Gökyüzünden kristal bukleleri savurarak, Kötü menfur yıldızları kamçıla.

Burada parantez açarak **Özdemir Nutku**'nun oyun çevirisini esas alan **Elif Ersavcı**'nın çerisini araya giriyorum:



Marlowe – Gökyüzü karalar bağlasın, gündüzler geceye dönsün! Çağ ve taht değişimlerinin habercisi göktaşları, savurun gökyüzüne billur saçlarınızı, cezalandırın kötü ve asi yıldızları.

Ve devam:

Marlowe – En azından vezne uygun ama "kötü menfur yıldızlar?".

Aç parantez:

Marlowe – Hiç olmazsa vezinli. Ama "kötü ve asi yıldızlar" da neyin nesi?

Yine devam:

Shakespeare – Bu ilk oyunum.

Marlowe – Sonuncusu olmak zorunda.

Shakespeare dramatik bir şekilde ayağa kalkarak ezberden replikler sıralar:

Shakespeare - "Tanrının acıları"! Keşke ben de senin gibi yazabilseydim. **Faust**'ta… "Tanrıya! O seni sevmiyor. Hizmet ettiğin tanrı **Beelzebub**'ın sevgisi ile mühürlü kendi nefsindir" diye yazdığın bölüm... Onun için bir sunak ve kilise inşa edeceğim ve ona yeni doğmuş bebeklerin ılık kanını sunacağım." Kanımı donduruyor.

Marlowe – Dondurmalı zaten iyi kalpli **Will**.

Shakespeare – Senin bu tanrı vergisi yeteneğe sahip olmak için her şeyi verirdim. Ben öldükten sonra bile insanlara hayaller kurdurabilmek için, her şeyden fazlasını verirdim. Bu lütuf için senin **Faust**'un yaptığı pazarlığı hiç tereddüt etmeden ben de yapardım.

Morpheus – O kim?

Hob – Bazen oyunculuk yapar bir de oyun yazdı.

Morpheus - İyi mi?

Hob – No, he's crap. Now, that chap there with the broken leg, next to him. Bent as a **pewter ducat**. He's a good playwright.

Hob – Hayır. Berbat. Bak, onun yanında ki bacağı kırık olan "**zarif**" adam" iyi bir oyun yazarıdır. (Çeviri - E. Ece Esmer)

Hob – Yok, beş para etmez. Ama yanındaki kırık bacak var ya, **topmuş** diyorlar, neyse, o iyi bir oyun yazarı. (Çeviren – Elif Ersavcı)

1 Sandman, 2. Cilt, Bebek Evi, çev. Elif Ersavcı, İthaki Yayınları, 2016

Morpheus bu hevesli genç yazar adayıyla tanışmayı arzular. Ona **Shakespeare** isimin 80 farklı telaffuzundan biriyle seslenir:



Morpheus – Hmmm. Siz **Will Shaxberd** misiniz?

Shakespeare – Evet bayım. Tanımış mıydık?

Morpheus – Tanıştık ama insanoğlu uyanık olduğu zamanlarda hatırlamıyor. Konuştuklarınızı duydum **Will**. Önemli oyunlar yazabilecek misin? İnsanlığın aklını başından alacak yeni hayaller yaratabilecek misin? İsteğin bu mu?

Shakespeare – Evet.

Morpheus – O zaman konuşalım.

Shakespeare'in ilk oyunum dediği ve **Marlowe**'un okuyup beğenmediği replikler **VI. Henry** oyundandır.

VI. Henry, I. Perde, I. Sahne (Çeviren – Özdemir Nutku)

Bedford - Gökyüzü karalar bağlasın, gündüzler geceye dönsün!

Çağ ve taht değişimlerinin habercisi göktaşları,

Savurun gökyüzüne billur saçlarınızı,

Cezalandırın Henry'nin ölümünü reva gören asi yıldızları!

Bedford - Hung be the heavens with black, yield day to night!

Comets, importing change of times and states,
Brandish your crystal tresses in the sky,
And with them scourge the bad revolting stars[2]

2 http://shakespeare.mit.edu/1henryvi/1henryvi.1.1.html

Daha sonra **William Shakespeare**'in ayağa kalkarak okuduğu kısa parça da **Marlowe**'un yazdığı **Doktor Faustus**'tan alıntıdır:

Doktor Faustus, V. Sahne (Çeviren – M. Hamit Çalışkan)

Faustus - Tanrı'ya mı? O seni sevmiyor.

Senin inandığın Tanrı nefsindir,

Tüm benliğinle bağlısın Belzebub'a.

Onun adına bir mihrap, bir de kilise dikeceğim,

Yeni doğmuş bebeklerin ılık kanını sunacağım.



Faustus – …To God? he loves thee not;
The god thou serv'st is thine own appetite,
Wherein is fix'd the love of Belzebub:
To him I'll build an altar and a church,
And offer lukewarm blood of new-born babes.[3]

Bunca **Faustus** göndermesinden sonra hayaller prensi **Morpheus** yazma arzusu duyan **Shakespeare**'nin yanına oturur ve bir bedel karşılığında kendisine yazma yeteneği vereceğini söyler. Anlaşırlar. Sonra…

Sonra…

Sonrası diğer yazılarda… Bu ikilinin ilişkileri burada bitmiyor.

Neil Gaiman'ın **Sandman**'da izlediği tiyatro rotasının her durağını sonraki yazılarımda derinlemesine görme şansımız olacak.

3 https://www.cliffsnotes.com/literature/d/doctor-faustus/summary-and-analysis/scene-5/scene-5-1