

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA SANAT DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ
TÜRK TİYATROSUNDA ELEŞTİRİ
Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Ezgi Deniz ALPAN

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKİS

İZMİR - 2015

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatro Eleştirisi" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

09/07/2015

Ezgi Deniz Alban



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 14/07/15 tarih ve 14 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 22 maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi **Ezgi Deniz ALPAN**'ın "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Eleştiri" konulu tezi incelenmiş ve aday 03/08/15 tarihinde, saat 14.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin **BASARILI** olduğuna oy **BİRLİĞİ** ile karar verildi.

Özlem Belki
BAŞKAN

Prof. Dr. Mustafa Tuncay
ÜYE
Prof. Dr. Mustafa Tuncay

Prof. Dr. Zafer Özcan
ÜYE
Prof. Dr. Zafer Özcan

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASTON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

TEZ No:

Konu Kodu:

Üniv.Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: ALPAN

Adı: Ezgi Deniz

Tezin Türkçe Adı: Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Eleştiri

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Turkish Theater Criticism in Republican Period

Tezin Yapıldığı:

Üniversite: Dokuz Eylül Üniversitesi

Enstitü: G.S.E

Yıl: 2015

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 197

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 177

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanı / Danışmanlarının:

Ünvanı: Yrd. Doç

Adı: Özlem

Soyadı: BELKIS

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Eleştirmen
- 2- Eleştiri
- 3- Tiyatro Eleştirisi
- 4- Türk Tiyatrosu
- 5-Türk Tiyatro Eleştirisi

- 1- Critic
- 2- Criticism
- 3- Theater Criticism
- 4- Turkish Theater
- 5- Turkish Theater Criticism

Tarih: 09.07.2015

İmza: 

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet:

Hayır:

ÖZET

Tiyatro, seyirciye ulaşmayı amaçlayan bir sanattır. Bu amacı geliştirme, kolaylaştırma ve bir sahnelemeyi belgeleme gibi işlevlere sahip olan tiyatro eleştirisi, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nun başlangıcından itibaren varlığını sürdürmektedir.

Bu çalışmanın amacı, 1923'ten günümüze, tiyatro eleştirisinin tarihsel perspektifini oluşturmak ve özellikle 2000 sonrasında tiyatro eleştirisinin gelişimini inceleyerek, sorunlarını tespit etmek, yeni çalışma alanları ve tartışmalar üretmektir. Bu amaç için öncelikle gazete, dergi, makale gibi basılı kaynaklar ile tezler gibi basılı olmayan kaynaklar taranarak 1923 – 2000 yılları arasında tiyatro eleştirisinin genel özellikleri, dönemlerin toplumsal ve siyasi ortamları içinde incelenmiştir. Çalışmanın izleyen bölümlerinde ise 2000 sonrası tiyatro eleştirisi, gelişen internet ortamıyla, okuyucuyla, tiyatro uygulamacılarıyla ve Batı'yla olan ilişkisi içinde değerlendirilmiş, bu bölüm tamamen kişisel görüşmelerden oluşturulmuştur. "Ekler" bölümünde sunulan kişisel görüşmeler, 2000 sonrası Türk Tiyatrosu'nun önde gelen isimlerinden Ayşegül Yüksel, Barış Erdenk, Dikmen Gürün, Fakiye Özsoysal, Genco Erkal, Gürol Tonbul, Hakan Gerçek, Hasibe Kalkan, Hülya Nutku, Murat Demirbaş, Mustafa Demirkanlı, Özdemir Nutku, Seçkin Selvi, Seval Deniz Karahaliloğlu, Üstün Akmen, Yaşam Kaya ve Yeşim Özsoy ile yapılmıştır. Görüşmeleri gerçekleştirmek, ortalama bir buçuk yıl sürmüş ve tüm görüşmelerde ortak sorular sorulmuştur. Günümüzde durağan bir alan gibi görünen tiyatro eleştirisinin canlanmasına katkı sağlamak, çalışmanın en temel amaçlarındandır.

Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatro eleştirisinin başlangıcı, eleştiri türünün kendini kabul ettirme çabaları içinde geçmiştir. 1950'lerde kendine has özellikleri olduğu kabul edilen, bağımsız bir tür olarak algılanmaya başlanan tiyatro eleştirisi, 1960'larda tiyatro ortamındaki hareketlilik ile paralel olarak doruk noktasını yaşamıştır. 1970'lerin ikinci yarısında tiyatro eleştirisi ortamında hareketlilik azalmış, 12 Eylül askeri darbesiyle

sansür ve otosansür sorunlarıyla karşılaşmış, okuyucuya ulaşması zorlaşmıştır. Bu tarihten sonra tiyatro eleştirisi bir bocalama dönemi geçirmiş, eski hareketliliğini ve yaygınlığını yakalayamamıştır. Günümüzde ise tiyatro eleştirisi yazılarının, öznel ve yaratıcı özelliklere sahip olabileceği tartışılmaya başlanmıştır, internet ortamı ise eleştirileri yayımlayacak yeni platformlar doğurmuştur. Tiyatro eleştirisi, günümüzde, yeni bir hareketlilik yaşamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Eleştirmen, Eleştiri, Tiyatro Eleştirisi, Türk Tiyatrosu, Türk Tiyatro Eleştirisi

ABSTRACT

Theater is an art which aims to reach to the audience. Theatre criticism has functions like developing and making easier to reach the audience and documenting a presentation forever. Theatre criticism has been existence since the beginning of Republican Turkish Theater.

This paper aims to create a historical perspective of theater criticism from 1923 to present and to examine the development of theater criticism, to identify problems especially after 2000 and to generate new fields of study and discussion. For this purpose firstly, newspapers, magazines, articles and academic dissertations were searched and general characteristics of theater criticism, between 1923 – 2000, examined by the social and political environments. Then secondly, theater criticism after the year 2000 was evaluated in relations with new media, the reader, theater practitioners and the Western theater. This second section completely created from personal interviews. This personal interviews done with the leading names of after 2000 Turkish Theater: Ayşegül Yüksel, Barış Erdenk, Dikmen Gürün, Gürol Tonbul, Hakan Gerek, Hasibe Kalkan, Hülya Nutku, Murat Demirbaş, Mustafa Demirkanlı, Özdemir Nutku, Seçkin Selvi, Seval Deniz Karahaliloğlu, Üstün Akmen, Yaşam Kaya and Yeşim Özsoy. To realizing this interviews took one and half year and common questions were asked in all interviews. One of the main objectives of this study is to contribute to the revival of theater criticism.

The beginning of the Republican Period Turkish theater criticism, has passed with the efforts for establishing itself. In the 1950s it has accepted that theater criticism has unique features. In line with movements in the theater environment in the 1960s, theater criticism had it peaks, too. In the second half of the 1970s theater criticism has stagnated. With the September 12 Military coup, censorship and self-censorship issues began, it has become difficult to reach readers. After the 1980s, theater criticism has somekind of vacillated period. At the present time, it began to be dicussed that theater criticism might have subjective and creative features

and it's important that the internet has created new platforms to publish critics. It can be said that theater criticism, nowadays, has a new period.

Keywords: Critic, Criticism, Theater Criticism, Turkish Theater, Turkish Theater Criticism

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Tiyatro Eleştirisi alanında yeni düşünceler üretmek, tartışma ortamı yaratmak heyecanı ile yapılmıştır.

“Türkiye’de tiyatro eleştirisinin durumu” düşünüldüğünde, art arda sıralanan olumsuz görüşler, genel olarak Türk Tiyatrosunun günümüzdeki konumuyla ilişkilidir. Bu çalışmayı sonlandırmak üzere olduğumuz son birkaç ay içinde oyuncu Levent Üzümcü İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu’ndan ihracı ve memurluk haklarının feshi istemiyle İBBŞT disiplin kuruluna sevk edildi, oyuncu Defne Halman 20’inci Sadri Alışık Oyuncu Ödülleri töreninde yaptığı konuşmadan ötürü Cumhurbaşkanı tarafından “*kendini sanatçı sanmak*”la itham edildi, Ankara Devlet Opera ve Balesi sanatçıları Hamlet balesi provasında *1915: Bir Hilal Uğruna* adlı etkinliğe gönderilip sahnede temsili olarak namaz kılmaya zorlandı, Edirne Valiliği *Can* oyununun oynanmasına siyasi ve argo içeriğe sahip olduğu gerekçesiyle izin vermedi, terör polisleri Devlet Opera ve Balesi idari kadrosuna atandı, 1937’den günümüzde sahnelenen eski Almanca ve Latince dillerinden oluşan Carmina Burana sahne kantatının bazı bölümleri “*müstehcen içeriğe sahip olduğu*” gerekçesiyle sansürlendi. Sahne sanatlarının, özelde tiyatronun böylesine kısıtlandığı bir dönemde, Tiyatro Eleştirisinin özgür bir alan olmasını beklemek zordur. Tüm bu gelişmelere karşın tiyatro eleştirisi günümüzde, özellikle ‘yeni medya’nın etkisiyle, yeni bir hareketlilik yaşamaktadır. Çalışmada bu yeni süreç, geçmiş dönemlerle kıyaslanarak incelenmiştir.

Bu çalışmanın üstesinden gelmekte bana sabırla yardımcı olan danışmanım Yrd. Doç. Dr. Özlem Belkıs’a anlayışı ve emeğinden ötürü teşekkür ederim. Görüşme yapacağım isimlerin çoğuna ulaşmamı sağladığından ötürü Prof. Dr. Hülya Nutku’ya ve görüşme teklifimi kabul eden tiyatro araştırmacıları ve uygulamacıları Ayşegül Yüksel, Barış Erdenk, Dikmen Gürün, Gürol Tonbul, Hakan Gerçek, Hasibe Kalkan, Hülya Nutku, Murat Demirbaş, Mustafa Demirkanlı, Özdemir Nutku, Seçkin Selvi, Seval Deniz Karahaliloğlu, Üstün Akmen, Yaşam Kaya ve Yeşim Özsoy’a düşüncelerini benimle paylaştıkları ve bu çalışmaya inandıkları, beni farklı isimlere ve yeni düşüncelere yönlendirdikleri için teşekkürler.

Ayrıca hayatım boyunca benden desteğini esirgemeyen kahraman annem Serpil Alpan'a, en önemli motivasyon kaynağım ablam Burcu Bozkurt'a ve zamansız, mekansız babam Yaşar Alpan'a var oldukları için minnettarım.

İÇİNDEKİLER

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATRO ELEŞTİRİSİ

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK.....	ii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	x
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATRO ELEŞTİRİSİNE GENEL BAKIŞ

I. Tarihsel Süreç	9
I.1. 1923 – 1940 Döneminde Tiyatro Eleştirisi	12
I.2. 1940 – 1960 Döneminde Tiyatro Eleştirisi	20
I.3. 1960 – 1980 Döneminde Tiyatro Eleştirisi	35
I.4. 1980 – 2000 Döneminde Tiyatro Eleştirisi	46

II. BÖLÜM

2000 SONRASI TİYATRO ELEŞTİRİSİNİN İNCELENMESİ

II. I. 2000 Sonrası Türk Tiyatro Eleştirisi Üzerine Genel Görüşler.....	58
II.2. Tiyatro Eleştirimeninden Beklentiler	69
II.3. Tiyatro Eleştirisi ile Okur İlişkisi	85
II.4. Batı'da ve Türkiye'de Tiyatro Eleştirisi Ortamının Kıyaslanması ...	94
SONUÇ	104
KAYNAKÇA	108

EKLER

- EK – 1 Ayşegül Yüksel ile Görüşme
EK – 2 Barış Erdenk ile Görüşme
EK – 3 Dikmen Gürün ile Görüşme
EK – 4 Fakiye Özsoysal ile Görüşme
EK – 5 Genco Erkal ile Görüşme
EK – 6 Gürol Tonbul ile Görüşme
EK – 7 Hakan Gerçek ile Görüşme
EK – 8 Hasibe Kalkan ile Görüşme
EK – 9 Hülya Nutku ile Görüşme
EK – 10 Murat Demirbaş ile Görüşme
EK – 11 Mustafa Demirkanlı ile Görüşme
EK – 12 Özdemir Nutku ile Görüşme
EK – 13 Seçkin Selvi ile Görüşme
EK – 14 Seval Deniz Karahaliloğlu ile Görüşme
EK – 15 Üstün Akmen ile Görüşme
EK – 16 Yaşam Kaya ile Görüşme
EK – 17 Yeşim Özsoy ile Görüşme
ÖZGEÇMİŞ

GİRİŞ

Tiyatro eleştirisi üzerine teori üretilmemiş, manifesto yazılmamış, vazgeçilmez yöntemler belirlenmemiştir. Sanatçılar, yazarlar, kuramcılar tiyatro eleştirisi hakkında dağınık görüşler öne sürmüş ancak bir tanım ya da yöntem birliğine varılmamıştır. Tiyatro eleştirisine dair genel eğilim, onu yazın eleştirisi kavramlarıyla değerlendirip açıklamak olmuştur. Tiyatro eleştirisi, yazın eleştirisinin çoğu özelliğinden faydalanarak, bunlara gösterimin varlığından kaynaklanan oyunculuk, dramaturjik çalışma, yönetmenin yorumu, ışık, dekor, seyirci gibi alanlarda eklemeler yapar. Tiyatro eleştirisi kimi akademisyenlerce ve sanatçılarda *performans eleştirisi*¹ ya da *dramatik eleştiri*² olarak da tanımlanmıştır. Bu çalışma boyunca kullanmayı tercih edeceğimiz ise *tiyatro eleştirisi* terimidir. Tiyatro eleştirisi kavramı yalnızca oyun metninin değil gösterimin, sahnelemenin eleştirisi olarak kullanılacaktır.

Eleştiri üzerine yapılan çalışmaların neredeyse tümü, 'eleştiri' kavramının ve kapsamının açıklaması, savunulmasıyla başlar. Kavrama yüklenen olumsuz anlamlar göz önüne alındığında, bu açıklama kurallaşmış bir yöntem gibi gereklidir.

Eski Yunancada *krites* yargıç, *krinein* yargılamak anlamına gelirken, *kritikos* sözcüğü ilk kez M.Ö. dördüncü yüzyılda yazını değerlendiren kişi anlamında kullanılmıştır (ŞENER, 1994a:36). Mehmet Rifat, "eleştiri" sözcüğünün dilimizdeki gelişimini şöyle açıklar:

"Tanzimat Dönemi'nde Ziya Paşa, bir divan şiir seçkisi olan Harabat'ın manzum önsözünde yer alan bir dörtlükte Arapça 'ta'riz' (laf dokundurma, sitem etme) sözcüğünü, Fransızca'daki 'critique=kritik' (eleştiri)

¹ Örneğin Columbia Üniversitesi akademisyenlerinin makalelerinde, kitaplarında ve üniversitenin ders başlıklarında bu şekilde değerlendirilmektedir. Yine Amerika'da bulunan Vanderbilt Üniversitesi'nde performans eleştirisi dersi kapsamında yazılanlar <https://my.vanderbilt.edu/performingnashville/the-course/> adresinden görülebilir. İngiltere'de de Cambridge Üniversitesi, Sheffield Hallam Üniversitesi gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür.

² Dramatik eleştiri tanımı da çok sayıda üniversitenin programında karşımıza çıkar. Örneğin Teksas Devlet Üniversitesi ve Yale Üniversitesi'nde Drama ve Dramatik Eleştiri adlı bölümler vardır. Yine Shaw ve Pinter gibi yazarlar hakkında kitaplarıyla tanınan Bernard Frank Dukore ve Dracula'nın yazarı olarak ünlenen Bram Stoker gibi isimler çalışmalarında bu tanımı kullanmışlardır.

anlamında kullandı; sonra 'muhakeme' (her yönden düşünerek hüküm verme) ve 'muaheze' (bu bağlamda sözcük anlamı: kötü yanlarını gösterme) sözcükleri; **Edebiyat-ı Cedide** döneminde, Arapça 'nakd' (değer) sözcüğünden önce, hepsi de 'değerlendirme' anlamına gelen 'tenkad, tenakkud, intikad', daha sonra da aynı kökten 'tenkid' (değerini saptama) sözcüğü türetilerek eleştiri kavramını anlatmak üzere kullanıldı; eleştirmen için de 'münekkid' (değerlendirici) sözcüğü türetilmişti. Ayrıca Rezaizade Mahmut Ekrem, bu kavramı ifade etmek için, **Takdir-i Elhan** kitabında, 'temyiz-i a'sar' (eserlerin iyisini kötüsünden ayırma) tamlamasını da kullandı. 1942'den sonra Türkçe 'ele-' (bir şeyin iyisini kötüsünden ayırmak) kökünden 'eleştirme' ve 'eleştirmen' sözcükleri türetildi; eleştirme, daha sonra 'eleştiri' biçimine dönüşerek yaygınlaştı." (RİFAT, 2008:14-15)

Eleştiri sözcüğüne dair Rifat'ın işaret ettiği 'laf dokundurma, sitem etme, hüküm verme, kötü yanlarını gösterme, değerini saptama, iyisini kötüsünden ayırma' gibi anlamlara bakıldığında hiçbir olumlu özellik görünmemektedir. Genel olarak eleştiri kavramının günlük yaşamdaki anlam alanının olumsuz olması, yazınsal anlamda da bu olumsuz ifadeyi sürdürür. Belki de buradan hareketle genelde yazın eleştirisinin değil ama özelde tiyatro eleştirisinin kavramsal ve kuramsal olarak net bir tanımı yapılamamaktadır. Bu da konu üzerine yapılacak bilimsel tartışmalara, incelemeyi bulanık anlamlarından kurtarmak için, bir tanım ve çerçeve belirleyerek başlama zorunluluğunu doğurmaktadır.

Öncelikle belirtmek gerekir ki eleştiri ister bir yazın yapıtını ya da sahnelemeyi, ister bir kurumu ya da ideolojiyi ele alsın, temelde bir anlamlandırma, değerlendirme çabasıdır. Yazın alanında bu anlamlandırma, değerlendirme çabasının tarihi, neredeyse yazın tarihiyle eşdeğerdir. Yorumlama, savunma, açıklama, önsöz gibi başlıklar altında eleştirinin parçaları daima olmuştur. Yazın eleştirisi türünün ilk örnekleri, on altıncı yüzyılda İtalya ve Fransa'da yazılan açıklamalar olarak kabul edilir. On yedinci yüzyılda edebiyatın ve yazarlığın kendi başına bir uğraş olarak kabul edilmesiyle eleştiri ve eleştirideki kural sorunları tartışılmaya başlanmıştır (CARLONI,FILLOX, 1985:8-9).

Yazın eleştirisinin izlediği biçim ve içerik tartışmaları çoğunlukla o çağın önde gelen edebiyat akımlarından, edebi tartışmalarından etkilenir. Örneğin on yedinci yüzyıla hakim olan Neoklasik dönemde edebiyattan beklenen, Antik dünyanın mimesis kavramını yeniden yorumlayarak hakikati açıklamasıdır

(MORAN, 1981:23). Bu dönemin eleştiri kuramı Kuralcı Eleştiri, eserleri Neoklasik edebiyatın kurallarına uygunluğuyla değerlendirir (YÜCEL, 2007:13-23). Sanat eserini ‘önceden belirlenmiş’ ve doğru olduğu kabul edilen kurallara göre değerlendirme alışkanlığı, teorik olarak bu döneme dayanır. Kuralcı Eleştiri, izleri bugüne kadar uzansa da genel olarak muhafazakâr çerçevede bir yaklaşımdır. Çünkü kurallara uyan eseri olumlamak, uymayanları olumsuzlamak esnek bir düşünme ve tartışma ortamını engelleyen bir şablon sunar.

On sekizinci yüzyılda aklın, bilimin öne çıktığı Aydınlanma Çağı’nda edebiyattan beklenen, bilimsel verilerden yola çıkarak, insan doğasını aktarmasıdır. Aydınlanma Çağı’nın en önemli eleştirmenleri Saint-Beuve ve ardılı Hippoly Taine, eleştirinin bir bilim olduğunu savunarak Moran’ın adlandırmasına göre Sosyolojik Eleştiri, Yücel’in adlandırmasına göre ise Olgucu Eleştiri’yi biçimlendirmişlerdir (MORAN, 1981:62-72, YÜCEL:2007, 23-37). Beuve ve Taine’nin görüşleriyle, eleştiri alanında günümüzde de sürmekte olan temel tartışmalar başlamıştır: eleştiri sanat mıdır, bilim mi ve eleştirinin üslubu öznel mi olmalıdır, nesnel mi? Bu sorular sadece edebiyat eleştirisinde değil, tiyatro eleştirisinde de sıkça sorulur. Ancak tartışmalardan önce dikkat çekmek istediğimiz nokta, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi toplumsal yapıyla eleştiri ortamının birbiriyle olan ilişkisidir. Bu ilişkinin kaynağı, bizi eleştirel düşünme kavramına götürür.

Eleştiri, temelde bir değerlendirme etkinliği olduğundan düşünsel süreç gerektirir. Eleştirel düşünme sınama, kıyaslama, değerini ya da doğruluğunu saptama gibi yöntemler kullanarak tartışma yaratabilir, nesnesini yeniden anlamlandırabilir ya da beklenmedik bir çıkarımda bulunabilir, sonuçları önceden bilinemediğinden baskıcı değil özgür bir ortam gerektirir. Eleştirel düşünmeye hemen tüm eserlerinde değinen Zehra İpşiroğlu’na göre bu düşünme biçimini anlamamanın yolu, tam karşıtı olan otoriter düşünmeyi anlamaktan geçer.

“Otoriter sistemde her şey açık seçik. Anlaşılmayan, kuşku uyandıran, sorunsal olan hiçbir şey yok. (...) Bu programa göre iyi, kötü, doğru, yanlış kesin doğrularla belirlenmiş. Bu programın dışına çıkan, soru soran, kuşku uyandıran eleştirmen değil haindir, cezalandırılır ya da yok edilir.” (İPŞİROĞLU, 1998a:22).

İpşiroğlu eleştirel düşünmeyi, sorunları çeşitli açılardan irdeleyerek özüne

inmesi, incelemesi, anlamaya çalışması ve gerekirse karşı çıkabilmesi bakımından sosyal bir işlevle tanımlamaktadır (İPŞİROĞLU:2002). Bu perspektiften bakıldığında, Avrupa'da hümanizm ideolojisinin geliştiği, siyasi rejimlerin değiştiği, kilisenin otoritesinin sarsıldığı özgürlükçü Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinde eleştirel düşünmenin, her ne kadar kilise/devlet/bilim çatışmaları sürse ve çözümlenmemişse de, serbest bırakıldığı söylenebilir. Bu etkiyle edebiyat ve eleştiri alanları da yeni yöntemler aramaya başlamıştır.

Özelde edebiyatla, genelde sanatla eleştiriyi buluşturan diğer öge de eleştirel düşünme ile yaratıcı (sanatsal) düşünmenin ilişkisidir. Bu iki düşünme biçimi çoğunlukla birbirini referans göstererek kullanılır. Yaratma ve üretme çabası, aynı zamanda değerlendirme ve yargılama süreçlerini içerir. Bu genelde plansızca, kendiliğinden işleyen bir yöntemdir. Yazarın bir cümleyi defalarca yazıp silmesi, ressamın eserinin karşısına geçip değerlendirmesi, dansçının aynada kendisini izlemesi yaratıcı ve eleştirel düşünmenin iç içe geçmiş örnekleridir. Güzin Büyükkurt'un ve Çetin Semerci'nin makalelerinde belirttiklerine göre eleştirel düşünme analiz, sentez, problemi tanıma, problemi çözme, çıkarım yapma ve değerlendirme gibi süreçleri içeren üst düzey düşünme becerisi olarak nitelendirilir (SEMERCİ, 2000:25, BÜYÜKKURT, 1990:31). Bu, eleştiri eyleminin hangi düşünme süreçlerini içerdiğini gösteren bir formül gibidir. Eleştiren kişi, ideal olarak, eserle karşılaştığı andan itibaren bu düşünsel aşamaları izler.

Varoluşçu psikiyatrist Rollo May eleştirel düşünme gibi, yaratıcı düşünmenin de baskıcı yapıyla ilişkisinin sorunlu olduğunu belirtir. May'e göre yaratıcı düşünme günlük, sıradan olandan hoşlanmaz, yeni dünyalara açılmak, yeni bir ortam yaratmak ister ve bunu tanrılarla yapılan bir savaşa benzetir. Çünkü ona göre yaratıcı kişiler çoğunlukla kendi iç dünyalarına dalmış, yumuşak başlı insanlar olsa da yaratılarıyla ölümlülüğe karşı çıkmakta, tutkuyla ölümün ötesinde yaşamaya çalışmaktadır. Bu tutku, otoritenin hesaplarını sarsabilir (MAY, 2003:56, 62).

Yaratıcı düşünmeyle iç içe yürüdüğünü belirttiğimiz eleştirel düşünme, sorgulayan, kuşku duyan bir aklın ürünüdür. Özgür ortamlarda gelişen eleştirel düşünme biçimi, egemen güçlere duyulan güveni ve bağlılığı sarsacak kadar güçlenebilir. Kamile Akgül yaratıcı düşünmenin, toplumsal gerçeklerin tanınmasına

olanak sağlayacağını, görmezden gelinen gerçeklerin görünür kılınabileceğini, değişmez denen yazgının değiştirilebilir olduğunu gösterebileceğini belirtmiştir. Akgül, eleştirel düşünmenin de yaratıcı düşünme gibi, toplumun dikkatinden kaçan herhangi bir konuya ilişkin farkındalık yaratabilme gücünde olduğunu söylemiştir (AKGÜL, 2012:10-11). Böylece eleştiri, yaratıcılık ve düşünme kavramları arasındaki bağ ortaya çıkmaktadır. Yaratıcı düşünme de, eleştirel düşünme de var olana uyum sağlamayı reddeder, var olanı dönüştürerek kendine uygun hale getirmeye çalışır.

Otoriter geleneğe bağlı toplumlarda eleştirel düşünceler yoktur denemez; ancak eleştirel düşünme geleneği gelişmediğinden, güçlü tepkilerden çok bireysel karşı çıkışlar ya da öznel tepkiler görülür. Eleştiri kavramının günlük yaşamda da edebiyat alanında da dışlanmak istenmesi, benimsenen otoriter tutumun bir göstergesidir. Otoriter düşünme, eleştirel düşünmeyi yalnızca muhafaza ettiği değerlere müdahale ettiği için değil, yeni değerler sunduğu, farklı bilgileri yorumlamak gerektiğini savunduğu için de dışlayabilir. Bu nedenle eleştirel düşünmenin getirdiği yaratılar, muhafazakâr olan tüm düşünme biçimleriyle çatışabilir.

Eleştirinin günlük dilde ve edebiyat alanında kusurları gösterme, yetersizlikleri açığa çıkarma anlamlarında kullanılmasının nedeni, özgür ve otoriter tutumların çatışmasında yatar. Eleştirmen bu nedenle olumlu karşılanmaz. Diğer yandan eleştirmenin üslubu da önemlidir. Eleştirmenin otoriter tavrı, eleştirinin zaten olumsuz olan yaygın anlamını pekiştirir. Eleştiri yazılarındaki sert ve otoriter üslup nedeniyle, eleştirmeni, okuyucuyla arasına giren bir düşman olarak gören yazar örnekleri de çoktur. Örneğin La Fontaine eleştirmeni “*bir garip kişi*” diye tanımlar, bir başka Fransız şair eleştirmeni bir köpeğe benzeterek “*Kaçın bu adamdan, eleştirmendir, ısırır!*” der (aktaran; YÜCEL, 2007:2). La Fontaine’den üç asır sonra Türkiye’de Orhan Hançerlioğlu “*sanatçı öğüt bekleyen, yol arayan bir zavallı değildir*” (aktaran; FUAT, 2001:16) diyerek akıl veren, eserden çıkardığı yorumu okuyuculara dayatmaya çalışan eleştiri üslubuna karşı çıkar. Ancak eleştiri, yetersizlikleri ortaya çıkarmaktan çok anlamlandırma, değerlendirme ve açıklama çabasıdır. Bir yapıt ortaya konduğunda onu anlamaya, anlamlandırmaya çalışan

kişiler de olacaktır. Bu açıklama ve anlamlandırma çabasından ötürü yazın ile eleştirinin tarihi beraber ilerler.

Eser, okur, eleştirmen üçlü ilişkisine en net yorumu getiren isimlerden biri Roland Barthes'tır. Barthes eleştiriye "söylem üzerine söylem" ya da "yazı üzerine yazı" üretmek olarak tanımlar:

"Dünya vardır ve yazar konuşur, işte yazın budur. Eleştirinin konusu çok farklıdır; dünya' değil, bir söylemdir, bir başkasının söylemidir; bir birinci dil üzerinde gerçekleştirilen bir ikinci dil, ya da bir üst- dildir." (BARTHES, 1971:82)

Barthes yazın eleştirisini, yazarın ne demek istediğini, bu doğrultudaki başarısızlıklarını, eksiklerini ortaya çıkarmaktan daha üst bir noktaya taşımıştır. Buna göre eleştiri her şeyden önce okuma ve yazma edimlerini içerdiğinden, eleştirmen kendi okuma deneyiminin aktarıcısıdır. Barthes burada eleştiriye öznellik, yaratıcılık katarak eleştirmen ve yazarı eşit bir düzlemde gördüğünü belirtmektedir. Barthes'ın yazın eleştirisine dair bu çıkarımı, diğer eleştiri türlerine de uygulanabilir. Pekala, tiyatro eleştirmeni de bir sahnelemenin eksikliklerini bulmaktan çok, kendi alımlama deneyimini aktararak yaratıcı bir metin ortaya çıkarabilir. Ancak bu yaklaşım, çalışmanın ikinci bölümünde sıkça üzerinde durulacak olan eleştirinin temel tartışmalarından birini, öznel – nesnel yaklaşım sorununu doğurur.

Yazın sanatı genel olarak bir kişinin (yazarın) yaratıcılığına, dünya görüşüne, sanat anlayışına bağlıdır. Ancak tiyatro sanatı sadece yazarın, yönetmenin, oyuncunun ya da tasarımcının niteliklerine bağlı değildir. Tiyatro ekiple, ekibin yorumu, bu birimlerin birbirleriyle etkileşimleri ve ortak üretimleri ile dönüşerek ortaya çıkan bir sanattır. Ancak tiyatro sanatı uzun yıllar edebiyatın alt dalı olarak kabul edildiğinden, tiyatro eleştirileri de büyük ölçüde metne dönük olarak, dilde, dilin nasıl kullanılması gerektiği tartışmaları ile başlamıştır. Bunun bir nedeni tiyatronun uzun asırlar boyunca bir şiir sanatı olarak kabul edilmesidir. Sevda Şener'in belirttiğine göre Shakespeare oyunları üzerinde yapılan ilk inceleme ve eleştirilerin önemli bir bölümü sahneleme olanakları üzerine değil, dilin kullanımı üzerine yoğunlaşır (ŞENER, 1994:36-37).

Metne dayalı olarak yapılacak bu tür eleştiriler, yazın eleştirisi ya da bilimsel eleştiri kapsamında değerlendirilmelidir. Zaman içinde tiyatro sanatında yönetmenin, oyuncunun, tasarımcının metin üzerindeki yorum yöntemlerinin ve anlatım olanaklarının gelişmesi ile metin, sahnelemenin temeli değil, öğelerinden yalnızca biri olarak görülmeye başlanmıştır. Çalışmada bu nedenle metin eleştirisi değil, tiyatro eleştirisi tanımı kullanılmıştır.

Tiyatro ses, hareket, ışık olarak metinden bağımsız şekilde sahnede varlığını sürdürür ve sürekli yeniler. Eleştirmen yalnızca yazınsal bir yapıyla değil, başta yönetmen olmak üzere bir ekip tarafından yorumlanmış bir yapıyla karşı karşıyadır. Tiyatro eleştirisi de bu nedenle metinle, metindeki temalar, kişiler, mesajlar, parantez içi açıklamaları ile yetinmez, metin üzerinde yapılan dramaturgik çalışmalar ve sahnede üretilen anlamla da ilgilenir. Tiyatro eleştirmeninden de beklenen metinden çok sahnelemenin değerlendirmesidir.

Tiyatro eleştirisine dair ilk sistematik düşünceler Aydınlanma Dönemi'nde eleştirel düşünmenin gelişmeye başlamasıyla birlikte Lessing tarafından sunulmuştur. Lessing bir eleştiri kuramı öne sürmekten çok **Hamburg Dramaturgisi** çalışmasında örneklediği gibi, Alman yazarlara yöntem göstererek, ulusal tiyatroyu geliştirmek adına eleştirel düşünmeyi önemsemiştir. Lessing, tiyatro eleştirileri yazarak ulusal tiyatronun iyileştirebileceğini düşünürken, eleştirinin tiyatro için önemini şöyle ifade etmiştir:

“Eleştiriyi aşağılayan konuşmalar duyduğumda hep çok kırılmış ve utanç duymuşumdur. Dehayı boğduğu söylenir, oysa ben dehaya çok yaklaşan bir şeyi ona borçlu olduğumu sanırım. (...) Koltuk değneği engelli bir bireyi, bir yerden başka bir yere götürmeye yarar, ama hiçbir zaman onu bir koşucu yapmaz. Eleştiri için de durum aynıdır: Eleştiri olmadan yeteneklerimle üstesinden gelemeyeceğim bir şeyi, onun yardımıyla yapabilecek duruma geliyorum.” (LESSING'den akt. EVANS, 2008:9024)

Cevat Çapan'ın değerlendirmesiyle, bilinçli ve yapıcı bir amaç taşımasına karşın Lessing de eleştiri kavramını ve eleştirel düşünmeyi açıklamak, savunmak zorunda kalmıştır. Diğer yandan Lessing'ten yüz yıl sonra, İngiltere'de bir eleştirmen Kenneth Tynan İngiliz ulusal tiyatrosunu derinden etkilemiştir. Tynan'ın yazdığı tiyatro eleştirileri ile İngiltere'de gençlerin tiyatroya ilgi duymaya başladığı, seyirci

profilini değiştirdiği, eleştirileri ile Arnold Wesker, Harold Pinter gibi yazarları etkilediği ve öfkeli kuşak oyun yazarlığı eğilimini başlattığı kabul edilir. Bu değişimin nedeni, **Öfke** adlı bir oyun hakkında yazdığı iddialı, ilgi çekici bir eleştiri yazısı olarak gösterilir (ÇAPAN, 2013:244). Eleştirinin üslubundaki kışkırtıcılık sorunu, ikinci bölümde değerlendirilecek konulardandır.

Diğer yandan Fransa'da da Theatre Nationale Populaire, Theatre Populaire gibi tiyatro topluluklarının çıkardığı dergilerde Roland Barthes, Bernard Dort, Guy Dumur gibi eleştirmenler, gösterimlerle ilgili düşüncelerini paylaşarak, yine tiyatronun ulusal işlevini pekiştirmeyi, seyirciyi ve tiyatrocuları güçlendirmeyi amaçlamışlardır (ÇAPAN, 2013:245).

Almanya, İngiltere ve Fransa'da görülen bu örneklerin temelini kuramlar, manifestolar ya da akademik görüşler değil, yazılan tiyatro eleştirileri oluşturur. Ülkemizde ise eleştirel düşünme kültürü ve eleştiri, eleştirmen kavramlarının sağlam temellere oturmuş olmaması ayrıntılı biçimde ele alınacak konulardandır.

Bu amaçla, Cumhuriyet Dönemi tiyatro eleştirisine daha yakından bakmak, bugünün tiyatro tartışmalarını ve eleştiri algısını irdelemek için önemlidir. Bu çalışmanın amacı, ülkemizdeki tiyatro eleştirisinin yakın dönemde ve bugün ulaştığı konumu gözler önüne sermek, eleştiri denildiğinde akla gelen ve dile getirilen olumsuz yargı, görüş ve yaklaşımları tanıklıklar aracılığıyla irdeleyerek tartışmaya sunmaktır.

Eleştiriye, en temelde de tiyatro eleştirisine yaklaşımlar, beklentiler, yüklenen görevler, daha da önemlisi, bunların gerçekçiliği tartışılmalı, akılcı bir platformda bu önemli konu irdelenmelidir. Bu çalışma, böyle bir amaçla yola çıkmış, Türk tiyatro eleştirisine bir katkı sunmak amaçlanmıştır. Tiyatro eleştirisinin ülkemizde son yıllardaki konumu üzerine tanıklık ve görüşlerden yola çıkacak olan bu çalışmada öncelikle dramatik tiyatronun Cumhuriyet Dönemi içinde izlediği yol, tarihsel süreci ana hatlarıyla aktarılmaya çalışılacaktır. İkinci bölümde ise tiyatro akademisyenleri, eleştirmenler ve sanatçılarla, bu tez çalışması için özel olarak yapılan görüşmelerden yola çıkarak, eleştirinin ve eleştirmenin niteliklerine, tiyatro eleştirimizin tarihçesine ve geleceğine dair düşünceler, tartışmalar ele alınacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATRO ELEŞTİRİSİNE GENEL BAKIŞ

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatro eleştirisini inceleme yöntemleri, yazın eleştirisini inceleme yöntemlerine kıyasla kısıtlıdır. Örneğin Türk edebiyatında eleştiriye inceleleyen isimlerden biri olan Mehmet Rifat, eleştirmenlerin çalışma biçimleri, uygulama teknikleri, başvurdukları temel kavram ve ilkelerden yola çıkarak bir sınıflandırma yapmıştır. Buna göre Rifat, Psikanalitik Eleştiri, Toplumbilimci Eleştiri gibi başlıklara ayırarak edebiyat eleştirimizi inceler (RİFAT, 2007:263-289, 321-343). Ancak tiyatro eleştirisinde, bu şekilde belirli eleştiri kuramlarını takip eden ve yazılarına uygulayan eleştirmenler olmadığından, net bir sınıflandırma yapılamaz. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda en sık karşılaşılan eleştirel yaklaşımı bir edebiyat eleştirisi kuramına benzeterek açıklamak gerekirse bu, İzlenimci, Öznel Eleştiri kavramı olur.

İzlenimci Eleştiri, Tahsin Yücel'e göre, eleştiri nesnesini kişisel yönelim ve beğeniler açısından yorumlamaktır (YÜCEL, 2007:62). Mehmet Fuat da İzlenimci Eleştiriye aynı şekilde, eleştirmenin kendi sanatsal beğenilere göre değerlendirme yaptığı yöntem olarak tanımlamıştır (FUAT, 2007:145). Berna Moran ise bu eleştiri türüne, okur odaklı eleştiri olarak yaklaşır. Moran'a göre İzlenimci eleştirmen için eserin doğrusu ya da yanlışı yoktur, önemli olan eleştirmenin eserden zevk alıp almadığıdır ve yaptığı da eserin kendisinde uyandırdığı duyguları, yaşantıları anlatmaktır. (MORAN, 1981:146). Tiyatro eleştirisi, tiyatronun teknik ve teorik yapısından beslenen multidisipliner bir düşünme, değerlendirme ve yazma şekli olduğu kadar, izlenimci bir tarza da dayanır. Fakat elbette yazın eleştirisi üzerine ortaya konmuş çalışmalarda olduğu gibi tiyatro eleştirisinde türsel bir sınıflama yapmak, örneğin İzlenimci Eleştiri gibi başlıklara ayırarak incelemek pek doğru ve ikna edici bir yaklaşım olmaz. Bunun yerine, Tiyatro Tarihi bağlamındaki sınıflamalar, bölümlenme veya kategorizasyonları izlemekte fayda vardır.

Cumhuriyet dönemi Türk oyun yazarlığı tarihini sınıflandırmak için

kullanılan, Özdemir Nutku, Sevda Şener ve Metin And'ın geliştirdikleri üç farklı sınıflandırma bulunmaktadır. Bu yöntemlerden ilki, Özdemir Nutku'nun **Dünya Tiyatro Tarihi – 2** kitabında ortaya koyduğu, oyun yazarlığını kuşaklara ayırarak yaptığı sınıflandırmadır. Nutku'nun sınıflandırmasına göre oyun yazarlığı tarihimiz,

- I. Dünya Savaşı-Kurtuluş Savaşı Kuşağı
- Cumhuriyet'in İlk 20 Yılındaki Yazar Kuşağı
- II. Dünya Savaşı Kuşağı
- 1950 Kuşağı
- 1960 Kuşağı olarak başlıklandırılır (Ö. NUTKU, 1985).

Oyun yazarlığımızı incelemekte kullanılan bir başka sınıflandırma, Sevda Şener'in siyasal ve toplumsal ortamdan yola çıkarak yaptığı sınıflandırmadır. Şener'e göre Cumhuriyet dönemi Türk oyun yazarlığı,

- 1923 – 1940 dönemi güven ortamında üretim yılları,
- 1940 – 1960 dönemi umutlu yıllar,
- 1960 – 1980 dönemi tiyatromuzun geliştiği yıllar,
- 1980 – 1998 dönemi bol hareketli, az bereketli yıllar
- 1998 sonrası, yirmi birinci yüzyılın eşliğinde tiyatromuz başlıkları ile sınıflandırılır (ŞENER, 1998:a, 1971, 1999, 2003)

- Cumhuriyet dönemi Türk oyun yazarlığını sınıflandırmada kullanılacak diğer yöntem ise Metin And'ın **50 Yıllık Türk Tiyatrosu** adlı kitabında,

- Yenileyenler – Yineleyenler: 1923 – 1940,
- Yazar Aranıyor: 1940 – 1950,
- İlk Kısımlar: 1950 – 1960,
- Olgunluk Yılları: 1960 – 1970,
- Yeni Bir Dönemin Eşliğinde: 1970 – 1973 başlıklarıyla belirtilir (AND, 1973).

Bu çalışmanın Giriş bölümünde eleştirel düşünmenin ve eleştiri pratiğinin, toplumsal değişimlere koşut olarak geliştiğine değinmiştik. Siyasal ve toplumsal dönemlere odaklanarak sosyal ve kültürel meseleleri incelemek, klasik denilebilecek bir yöntem olmakla beraber net ilişkiler kurmayı mümkün kılan bir yaklaşımdır.

Ülkemizin düşünsel profilinin, siyasal tarihin yönlendirip etkilediği bir özelliğe sahip olduğu gerçeği, düşünce/otorite/yaratıcılık gibi bağlamları temel alan eleştiri anlayışını anlamak, incelemek bakımından önemlidir. İşte bu nedenle Sevda Şener'in tiyatromuzu incelemekte öne sürdüğü bölümlere, eleştiri geçmişimizi incelemekte temel alınacaktır.

Sonuç olarak, bu çalışmanın birinci bölümü boyunca izlenebileceği gibi, Türkiye'de Tiyatro Eleştirisi ortamı, Cumhuriyet tarihinin başından günümüze, siyasal ve toplumsal ortamdan etkilenerek şekillenmiştir. Aşağıda 1923'ten itibaren bu ilişkinin nasıl gerçekleştiği incelenmiştir.

I.1. 1923 – 1940 Döneminde Tiyatro Eleştirisi

Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllar, Türkiye'ye modern bir yaşam getirmek için atılımların gerçekleştirildiği yıllardır. Cumhuriyet rejimi siyasal düzeni değiştirmekle kalmamış, kültürel yaşamı ve sanatın tüm dallarını da etkilemiştir. Metin And'ın belirttiğine göre, 1923'lerden itibaren Cumhuriyetin altı temel ilkesi Cumhuriyetçilik, Laiklik, Devletçilik, Halkçılık, Devrimcilik, Milliyetçilik yazılan oyunlara konu olmuş, bu ilkeler tiyatro aracılığıyla tanıtılmaya, yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Dönemin hemen tüm oyunlarında umut ve iyimserlik gözlenirken, bireyin toplum karşısındaki esirgemezliği ve toplum uğruna yapabileceği fedakârlıklar gösterilmiştir. Ancak yine And'ın belirlemesine göre Türk tiyatrosu bu yolda başarıya ulaşamamıştır ve bunun nedeni tiyatronun öncelikle bir sanat olduğu, amaçların estetik boyutla tamamlanması gerektiği düşüncesinin yerleşmemiş olmasıdır (AND, 2009:157). Cumhuriyetin ideolojilerini savunan ve öğreten Batılı tarzdaki tiyatro, sanatsal değil eğitsel görevleriyle öne çıkarılmıştır.

Özdemir Nutku'ya göre, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren tiyatronun devlet eliyle şekillendirilmeye ve yaygınlaştırılmaya başlanması, tiyatro sanatının halkı etkileme gücüne sahip olmasındandır. Cumhuriyet rejimi ile birlikte tiyatronun önemi benimsenmiş, yazar, oyuncu ve çeşitli dallarda teknik kadrolar yetiştirilmeye, seyirciyi bilinçlendirme çalışmalarına başlanmıştır (NUTKU, 1993:286). Sevda Şener'in tanımlamasına göre bu dönem, "*güven ortamında üretim*" dönemidir. Şener'e göre bu yıllar Bağımsızlık Savaşı'ndan zaferle çıkmış bir ulusun kendine güvenini, devrimlere inancını, coşkusunu taşır, tiyatrodaki da, özellikle 1930'lu yıllarda bu coşkuyu ve inancı işleyen oyunlar yer almıştır. Geleceğin Türkiye'sine ve tiyatro sanatına inanmış olan sanatçılar, tutucu tepkilere karşı oldukları kadar, Batı'nın popüler tiyatrosuna karşı Türk tiyatrosuna bir düzey kazandırma çabasına girmişlerdir ve yine Şener'e göre bu cesur tavrın önderi Darülbeydi topluluğunun başında bulunan Muhsin Ertuğrul'dur (ŞENER, 1998:58).

Bu dönemde tiyatro eleştirileri, eserleri tiyatral değerlerinden çok eğitici olma, Cumhuriyet'in ilkelerini tanıtmaya ve yaygınlaştırma gibi işlevleri ile değerlendirme eğilimindedir. 1930'lu yıllara dek tiyatro eleştirisine dair kaynaklar kısıtlıdır. Esen Çamurdan'ın belirttiğine göre bu dönemin tiyatro eleştirilerinde

dikkat çeken iki konu vardır, ilki eleştiri başlığıyla sunulan yazıların, daha çok tanıtım ve okuyucuyu bilgilendirme amaçlı yazılar olduğu, ikincisi ise bu yazıların çoğunlukla edebiyatçılar tarafından kaleme alındığıdır. Çamurdan, bu yazıların oyunculukla, sahneyle ilgili kısa da olsa yorum içerdiğini ama bu yorumların hiçbir temele, tiyatro bilgisine, birikimine dayanmayan, duygusallıktan öteye gitmeyen söylemler olduğunu belirtmiştir (ÇAMURDAN, 1994:XV).

1920-1930 döneminde tiyatro eleştirilerine yer veren yayınlar **Milliyet**, **Ulus** ve **Akşam** gazeteleri ile **Dergah** dergisidir. **Milliyet** gazetesinin eleştirmeni İbrahim Necmi, **Akşam** gazetesinin eleştirmeni Selami İzzet Sedes ve **Ulus** gazetesi ile **Dergah** dergisinin eleştirmeni Nutullah Ataç'tır. 1930 yılından itibaren ise tiyatronun artık kendi anlatım araçları olan, özgül bir sanat dalı olduğunun anlaşılmasıyla birlikte günlük gazetelerde tiyatro eleştirilerine daha sık yer vermeye başlanmıştır. 1930'lu yıllarda **Milliyet**, **Akşam**, **Ulus**, **Cumhuriyet** ve **Vakit** gazetelerinde yazan eleştirmenler Selami İzzet Sedes, Necmettin Sadak, Vedat Nedim Tör, Nasuhi Baydar, Ali Sami, Doğan Nadi, Yunus Nadi, Mekki Said Esen, Nurullah Ataç, Refik Ahmet Sevengil'dir. Aşağıda bu isimlerden yola çıkarak Türk tiyatro eleştirisinin 1923-1940 yıllarındaki durumu incelenecektir.

Türkiye'de tiyatro eleştirisinin emekleme döneminde adına rastladığımız ilk eleştirmenlerden İbrahim Necmi, aynı oyunlar üzerine farklı tarihlerdeki yazılarda birbiriyle çelişen değerlendirmeler yapmış, bu, Özdemir Nutku'nun değerlendirmesine göre, ilk adımlarda tiyatro eleştirisine karşı bir güvensizlik oluşmasına neden olmuştur. Özdemir Nutku'nun aktardığı bilgiye göre, Necmi, örneğin **Fazilet Kuklası** oyunu hakkında 3 Temmuz 1928 tarihinde "*Bir muharrir ki üslubunun inci gibi berrak samimiliği içinde en ince duygular can buluyor*" yazmıştır. 6 Şubat 1930 tarihinde, yine aynı oyun hakkında "*Eserin mevzuu ve şahısları ne kadar manasız ise üslubu da o kadar berbat ve soğuktur*" yazmıştır. Bu çelişkiyi kendisi de fark eden Necmi, 10 Şubat 1930'da bir yazı daha yayımlayarak, düşüncesindeki değişimi oyuncuların değişimine bağlamıştır. Ancak **Darülbedayi** dergisinin birinci sayısında eserin ilk temsilinden son temsiline kadar aynı oyuncular ve rejiiyle sahnelendiği karşı bilgisi verilmiştir (NUTKU, 1969:178-181). Diğer yandan Necmi'nin bu eleştiri yazılarında dikkat çeken, sahnelemeden çok, oyun

metninden, oyun yazarının kullandığı dil ve üsluptan bahsetmesidir. Cumhuriyet tarihindeki ilk eleştirilerin bu üslupta ve değersizlikte yapılması, daha en başından sanatçılar ile eleştirmenleri karşı karşıya getirmiş olsa gerek.

İbrahim Necmi gibi Nurullah Ataç da eleştiri yazılarına oyun metnini ele alarak başlar. Ancak Ataç, bir sahnelemeden yola çıkarak Türk tiyatrosunun uyarılma ve adaptasyon sorununa, metinlerdeki tiyatrallığın eksikliğine, oyunculuk ve rejî konularına değinerek daha büyük bir çerçeve çizer. Ataç'ın ağırlıklı olarak vurguladığı konu tiyatronun bir eğitim aracı değil, güzel olana ulaşmayı hedefleyen bir sanat olduğudur (ATAÇ, 1932:4). Ataç oyunculuğa dair eleştirilerini, repertuvar üzerinden belirtir, ona göre iyi oyuncu yetişmemesinin nedeni Moliere, Shakespeare, Ibsen gibi yazarların eserlerinin sahnelenmemesidir. Ataç, bir oyuncunun basit vodviller oynayarak kendisini geliştiremeyeceğini söyler (ATAÇ, 1934:4). Nurullah Ataç ile Muhsin Ertuğrul'un görüşlerinin oyuncu ve seyirci yetiştirmenin önemi, klasik eserlerin repertuvara alınması gibi konularda buluştuğu görülüyor. Ancak Ataç 1923-1940 dönemindeki tiyatroya dair yazılarında, sahneleme eleştirisi yapmaktan çok Türk tiyatrosunun sorunlarına değinmiş, bu sorunların nasıl çözüleceğine dair tartışma ortamı yaratmayı hedeflemiştir. Ataç'ın bu üslubu, dönemin diğer eleştirmenleri ile polemige girmesine neden olmuştur.

Örneğin Ataç **Şarlattan** oyununa dair yazdığı eleştiride, *görülmesi gereken* bu oyunun uzun zaman sahnede kalacağını belirtmiştir, ancak oyun, yazının yayımlandığı gün seyircinin ilgisizliği nedeniyle repertuvarından çıkarılır. Dönemin bir başka eleştirmeni Selami İzzet Sedes, Ataç'ın bu oyun için yanlış hükümler vermesini, halkı tanımamasına, beklentilerini, duygularını bilmemesine bağlar. Ataç da Sedes'e karşı bir yazı yayımlayarak her eleştirmenin farklı düşüncelere sahip olabileceğini, kimin haklı olduğunu zamanın göstereceğini belirtir (akt. TAYFUR, 2008:225-238).

Eleştiri, geniş bir yazı alanına sahiptir. Tek bir yapıt ve yazara yönelen tiyatro eleştirisi olduğu gibi, repertuvar oluşturma, tiyatronun sanat politikası, ulusal tiyatro (1960'larda gördüğümüz tartışmalar gibi) konularda bir tartışma zemini de olabilir.

İbrahim Necmi ve Nurullah Ataç dışında, **Akşam** gazetesinin kurucularından

Necmettin Sadak ve Selami İzzet Sedes bu dönemin en sık yazı kaleme alan tiyatro eleştirmenleridir (TOPÇU, 1989:115-134).

Özdemir Nutku'nun aktarımına göre, dönemin öne çıkan bu dört eleştirmeni Necmi, Sedes, Sadak ve Ataç'ın aynı oyun üzerine eleştiri yazdıkları da olmuştur. Örneğin Musahipzade Celal'in **Kafes Arkasında** oyunu için Selami İzzet Sedes 29 Ocak 1929 tarihinde şöyle yazar:

“Kafes Arkasında vodvilinin en büyük kusuru, devrin fena intihap edilmiş (seçilmiş) olmasıdır. (...) Eski İstanbul'da hemen her gece tekerrür eden bu vakayi-i burma külah devrine atmak eserin bugün için mevcut olmayan değerini bütün hiçe indirmek olur, işte Celal beyin en büyük hatası budur.” (AKTARAN: NUTKU, 1969:184)

Yine aynı oyun hakkında İbrahim Necmi 26 Aralık 1929'da şöyle yazar:

“Beş perde dolduran bu revü kılıklı orta oyunu bozması bize eski hayatın gülünç taraflarını yazan Musahipzade Celal'in belki en zaif eseridir. Hatta diyebiliriz ki, bu eser henüz zihinde hazırlanmakta iken, 'kenava' halinde sahneye konuvermiştir.” (AKTARAN:, NUTKU, 1969:184)

Ancak bu değerlendirmeler, tiyatro pratiği açısından etki yaratmamış olacak ki yedi sezon sonra oyun sahnelenmeye devam etmiştir. Bu kez Nurullah Ataç 4 Ocak 1936 tarihinde **Akşam** gazetesinde oyunla ilgili benzer düşünceler içeren eleştirisini yazar:

“Göze ilk çarpan kusur, Bay Musahipzade Celal'in icad kabiliyetinden mahrum olmasıdır. O dillerde dolaşan hikayeleri, nükteleri tekrar etmekle ifade ediyor” (AKTARAN: NUTKU, 1969:184).

Görülen o ki, eleştirmenler birbirleriyle etkileşim içine girip, tümünün olumsuz değerlendirme yaptıkları bir oyun hakkında tartışma ortamı yaratmamışlardır. Birbirleri ile görüş alışverişinde bulunmamış, yaptıkları tüm bu olumsuz değerlendirmelere karşın oyunun neden hala, yıllar boyunca sahnelendiği üzerine derinlikli bir görüş belirtmemişlerdir. Buradan çıkarılabilecek sonuç, kişisel duygular ve izlenimlerle yazılan, tiyatral nedenler belirtmeden yapılan değerlendirmelerin karşılık bulmadığıdır. Bu dönemde yazılmış eleştiri yazılarında tiyatro eleştirisinin neleri kapsadığı hakkında fikir yürütülmemiş, sahnelenen eserler daha çok edebi yönden değerlendirilmiş, eserlerin dili ve temaları ön plana

çıkarılmış, tiyatral ve estetik değerler gözardı edilmiştir.

Muhsin Ertuğrul eleştirmenlerin tiyatronun ölçütlerini değil, kişisel ölçütleri ön plana çıkarmalarından, keyfi ve nedensiz değerlendirmeler yapmalarından hoşnutsuzluk duyarak eleştirilere karşı eleştiriler yayımlamaya başlamıştır. Ertuğrul, yukarıda değindiğimiz gibi kişisel ve temelsiz eleştirmen tavrını hedef alan ilk yazısını 12 Kasım 1928 tarihli **Vakit** gazetesinde yazmıştır:

“Nasıl bülbülün fena tüyleri, tavus kuşunun çirkin ayakları, kızıl gülün dikenleri, aslanın pis kokuları varsa her sanat eserinin bir kusuru olduğunu da biz biliyoruz. Binaenaleyh sanatla uğraşanlar ne alkış, ne takdir istiyorlar. Yalnız görmemiş ve bilmemiş bir takım adamların bilir ve anlar görünmelerini istemiyorlar. Halkla sanatkar arasında bazar-gan derral vazifesini gören muhtekir tufeylilerin ortadan kalkmasını istiyorlar, bir kelime ile gül bahçesini lahana tarlası zannedip girenleri kösteklemek istiyorlar.” (AKTARAN: SEVİNÇLİ, 1987:371)

Özdemir Nutku'nun ifadesine göre Ertuğrul, “*baştan beri eleştirmenliği kabul etmemiş, bu işin gereksiz olduğuna inanmış bir sanatçıdır*” (NUTKU, 1969:186). Diğer yandan Ertuğrul'un karşısında durduğu sorun tiyatro eleştirisinin varlığı değil, eleştirmenlerin neden belirtmeden, keyfi değerlendirmeler yapmalarıdır.

1930'larda tiyatro eleştirisinin gündemi değişmemiştir. 1920'li yıllarda olduğu gibi 1930'lu yıllarda da eleştirmenlerin, eserleri yeterince çözümlenmeden hüküm verdikleri, bundan ötürü de oyun ekiplerinden tepki çektikleri görülür.

1930'larda Muhsin Ertuğrul'un tiyatroya yaygınlık kazandırmak için geçici olarak benimsediği operet türü ile Darübedayi'nin seyirci çevresi gelişmiştir, ancak tiyatro eleştirileri, sahnelenen oyunları yine edebi ölçütlerle değerlendirmektedir. Örneğin, dönemin en aktif eleştirmenlerinden Selami İzzet Sedes, **Akşam** gazetesinde yazdığı eleştirilerde sahnelemenin kendisine değinmekten çok sahnelemeden yola çıkarak tiyatro sanatı ya da edebiyat hakkında bilgiler aktarmıştır. Sedes oyunları iki yazı ile ele almıştır, ilk yazılarında gösterimden önce tanıtım yapmış ve beklentilerini belirtmiş, ikinci yazısını sahnelemenin gerektirdiği bilgilere ayırmıştır (SEDES: 1934:5:1 ve 1934:5:1, SEDES: 1934:5:2 ve 1934:5:2, 1935:5:1 ve 1935:5:1). Söz konusu eleştirilerinde örneğin, 1936 yılındaki **Ayaktakımı Arasında** oyununu değerlendirirken Stanislavski yöntemi hakkında bilgi vermiş,

1937'deki **Ümit** oyunu için Realizm – Romantizm karşılaştırması yapmış, 1939 yılındaki **Anna Karenina** oyunu için yazdığı eleştiride ise oyun metni ile roman arasındaki farkları incelemiştir (SEDES, 1936:3, 1937:5, 1939:7).

1930'lu yıllarda eleştiri yazıları oyun çözümlemesinden çok duygusal yargıları içerdiğinden, eleştirmenlerle Darülbedayi sanatçıları karşı karşıya gelmeyi sürdürmüştür. Örneğin Sedes, Somerset Maugham'ın **Mektup** oyunu için,

“(…) Ne kötü, ne manasız, ne zevksiz şeydi o yarabbi... Nat Pinkerton romanlarından daha aşâğılık, Mary Dugan Davası'ndan kat kat manasız olan Mektup eserinin neden ve niçin sahneye konulduğunu anlamak imkânsızdır. Sanatkârlar bu cansız piyese hayat verdiler” (SEDES, 1930:5).

diye yazmıştır. Bunun üzerine sanatçılar **Darülbedayi** dergisinde, Fransız eleştirmenlerin oyun hakkındaki yazılarını yayımlayarak Sedes'e karşılık vermiş, oyunun metinsel düzlemde de başarılı olduğunu savunmuşlardır. Bu olay **Darülbedayi** dergisinin, tiyatro sanatçıları tarafından eleştirilere karşılık verme platformu olarak kullanıldığını göstermektedir. Eleştirmenlerle sanatçıların eleştiri anlayışları birbirinden farklıdır; eleştirmenin üslubu sertleştikçe ve olumsuz değerlendirmelerinin nedenini açıklamadıkça, sanatçıların da buna tepki vererek savunmaya geçtikleri görülür.

Muhsin Ertuğrul 1 Mart 1930 tarihli **Darülbedayi** dergisinde otoriter tavırdaki eleştirmenlere karşı çıkan bir yazı daha yayımlamıştır:

“Bu bir meslektir, bu bir sanat işidir, derin tettebbu ister. Tiyatro başlı başına bir hayat vakfedilse bile, ciltlerle kitaplar okunsa bile, gene ucu bucağı bulunmayan bir sanat şubesidir. Böyleyken, hiçbir meslekte dikiş tutturamayan bir takım sütun karalamacıları, bu sahayı serbest bulmuşlar, çalakalem yürüyorlar. Onlara artık höst demek lazım” (akt. NUTKU, 1969:186).

Eleştirmenlerin sahnelemeyi neye dayanarak çözümledikleri, bir yargıya nasıl vardıkları sadece olumsuz eleştirilerde bulanık kalan bir öge değildir. Yapılan olumlu eleştirilerde de neyin takdir edildiği anlaşılakta, fakat neden takdir edildiği belirtilmemektedir. Örneğin **Akşam Gazetesi**'nin kurucu editörlüğünü yapan, eski milletvekili ve dışişleri bakanı Necmettin Sadak, **Unutulan Adam** temsili için şöyle

yazar:

“Nazım Hikmet’in eserini bu gece Ertuğrul Muhsin oynuyor. (...) Unutulan Adam bugüne kadar görmediğimiz bir yepyeni bir mizansen üslubile, harikulade dekorlarla sahneye konmuştur. (...) Hapishane tablosunu beğenmedik. (...) Nazım’ı tebrik ederiz.” (SADAK, 1935:3)

Yazıda yepyeni mizansen üslubunun ne olduğu, dekorlara niçin harikulade dendiği, hapishane tablosunun beğenilmemesinin nedenleri, Nazım Hikmet’in neden tebrik edildiği açıklanmamıştır. Muhsin Ertuğrul gibi sanatçıların tepkisini çeken eleştirmenler de bu şekilde düşüncelerini temellendirmeden, adeta bir sonuç raporu üslubunda yazan eleştirmenlerdir.

1930’lu yıllarda tartışmadan çok çekişme, gerilim ortamı yaratan bu eleştiri yazılarının yanında, kimi yazarların gazete köşelerinde nadiren tiyatro eleştirilerine de yer verdikleri görülür. Örneğin **Ulus** gazetesi daha çok tiyatro ve operet haberlerine, tanıtımlarına yer vermiş, düzenli aralıklarla eleştiri yazıları yayımlamamıştır ancak Vedat Nedim Tör ve Nasuhi Baydar’ın az sayıda eleştiri yazıları görülmektedir (AYAS, 1991).

Cumhuriyet gazetesi bünyesinde, 1930 – 1940 döneminde tiyatro eleştirmeni ya da tiyatro eleştirisi köşesi yoktur. Ancak **Ulus** gazetesinde olduğu gibi, kimi yazarlar köşelerinde zaman zaman tiyatro eleştirilerine yer vermiştir. Gazetede köşe yazarlığı yaparken tiyatro eleştirilerine değinen yazarlardan biri Ali Sami’dir. Örneğin Sami, 1931 yılındaki “*Musahipzade Celal*” başlıklı yazısında **Mum Söndü** oyununun gösterimini değerlendirir. Sami bu yazısında yazar hakkında bilgi verir, oyun hakkında söylenen bazı suçlamalara karşı çıkarak övgüde bulunur (SAMİ, 1931:3). Ancak Sami sonraki yazılarında tiyatro eleştirisine değinmez, ülke gündemi, resim sanatı gibi konulardan bahseder. Yine bu yıllarda gazetenin kurucusu Yunus Nadi ve oğlu Doğan Nadi bazı yazılarında tiyatro eleştirilerine yer verir. Doğan Nadi’nin tiyatro eleştirisinde üslubu daha çok oyun metnini anlatarak tanıtım yapmak amaçlıdır (GÜNAY, 1991).

Cumhuriyet gazetesinde Yunus Nadi’nin yazdığı ilk tiyatro eleştirisi **Per Günt** oyunu hakkındadır (12 Kasım 1933). Bu yazıdan hemen önce Selami İzzet Sedes de **Akşam** gazetesinde aynı oyunun eleştirisini yazmıştır (6 Ekim 1933).

Sedes oyunun tercümesine ve oyunculukların değerlendirmesine ağırlık verirken, Nadi Ibsen'in yazarlığından bahsetmiş ve övgüyle oyuna çağrıda bulunmuştur. Nadi, yazısında oyun hakkında kendisinden önce yazılan eleştirilere de değinmiştir:

“Per Günt şimdiye kadar yalnız 21 defa temsil edilmişse bu onu görenlerin eşe dosta hayret ve takdirle bahsetmelerinden ve eserdeki muvaffakiyetten bu suretle haberdar olanların tiyatroya koşmasından ileri gelmiştir. Yoksa eser mükemmel kritiklerle halkın itibarına işal edilmiş değildir” (NADİ, 1933:1).

Nadi bu tespitinin nedenlerini, oyun hakkındaki diğer yazıların niteliklerini belirtmemiştir. Ancak burada görüldüğü üzere, Nadi gibi kimi yazarlar diğer eleştiri yazılarını da takip etmekte ve seyircinin eleştiri yazılarına olan tepkileri hakkında düşünce üretmektedirler. Cumhuriyet'in ilk yıllarında tiyatro eleştirisi alanındaki bu gelişmeler daha çok polemik, çekişme ortamı içinde gerçekleşmiştir denilebilir.

Özetle, 1923 – 1940 yılları, Türk tiyatrosunun Batılı anlamda geliştiği dönemdir. Tiyatroya Cumhuriyetin devrimlerini halka anlatmak, benimsetmek gibi kamusal görevler yüklenmiş, gelişimi için olanaklar hazırlanmıştır. Bu dönemde Türk tiyatrosunda en etkili kurum, İstanbul Belediyesi'ne bağlı olan Darülbedayi'dir (şimdiki adıyla İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları). 1931 yılında Darülbedayi'nin içinde eğitim vermek amacıyla iki yıllık eğitim veren Tiyatro Meslek Okulu, 1934 yılında Ankara'da Konservatuvar açılmıştır (SAV, 1999:15, KONUR, 1987:308-310).

Tiyatro eleştirmenleri bu gelişmeler eşliğinde, sahnelemenin çözümlenmesi ve değerlendirmesinden çok oyunların nasıl yazılması, nasıl sahnelenmesi gerektiği, repertuvarda hangi oyunların yer alması gerektiği gibi konulara değinmişlerdir. Eleştirmenler oyunları Batılı Türk tiyatrosunu oluşturmadaki işlevselliklerine göre değerlendirmişlerdir. Eleştirmenlerin yazılarında sahnelemeleri neye göre çözümlediklerini belirtmeden doğrudan yargıda bulunmaları, tiyatro ekiplerinin tepkisini çekmiş, tiyatro eleştirisinin gelişmeye başladığı bu ilk dönemlerde tiyatrocularla eleştirmenleri karşı karşıya getirmiştir. Tiyatro sanatçıları da tiyatronun estetik ve teknik anlatım araçlarından çok sahnelenen oyun metinlerini savunmak zorunda kalmışlar, Muhsin Ertuğrul'un yazılarında görüldüğü gibi, eleştirmenlerin üsluplarına karşı sürekli uyarıda bulunmuşlardır.

I.2. 1940 – 1960 Döneminde Tiyatro Eleştirisi

1940'lı yıllar tiyatromuzun kurumsallaşmaya başladığı yıllardır. İç ve dış Siyasetteki gelişmeler, 1945'te Türkiye'nin çok partili döneme geçişi, İkinci Dünya Savaşı gibi gelişmeler günlük yaşamı olduğu kadar kültür hayatını da etkilemiştir. Uğur Akıncı'nın ifadesine göre çok partili siyasal yaşamın toplumsal açıdan en büyük etkisi, halkın, hükümetlerin korku veren kutsal ve geleneksel güçlerinden, diktatörce baskılarından kurtulmanın mümkün olacağına inanmaya başlaması ve okumuş ya da okumamış olsun, vatandaşın oy sahibi olduğunu, kendisinin ve oyunun bir değer taşıdığını sezmesidir. Akıncı'nın belirlemesine göre önceden muhtarını bile seçemeyen halkın, artık dilediği partiye oy verebilmesi kitle bilinci açısından önemli bir gelişmedir (AKINCI, 2010:174).

1940'lı yıllarda tiyatronun gelişiminden bahsederken kültürel ve siyasal ortamın etkileri son derece belirleyicidir. Örneğin 1940'lı yılların önemli kültür olaylarından biri olan Köy Enstitüleri'nin açılmasına önemle değinmek gerekir. Sevda Şener, Köy Enstitülerinde yapılan tiyatro faaliyetlerinin sanat tarihimiz açısından önemini vurgularken, eğitimde tiyatronun uygulanmaya başladığını belirtmiştir. Köy Enstitülerinin kurucusu İsmail Hakkı Tonguç, köylerde de tiyatro kültürünün oluşması ve yayılması adına çalışmalar yapmış, Köy Enstitüleri müfredatına tiyatro dersini koymuştur. Öğrencilerin köylerden getirdikleri, güldürü içerikli ortaoyunu tarzı oyunlar, zamanla geliştirilerek sosyal ve eğitimsel içerikli duruma getirilmiştir. Ayrıca Köy Enstitülerinde tiyatro dersi veren öğretmenler Carl Ebert, Ulvi Uraz, Cüneyt Gökçer gibi dönemlerinin ünlü sanatçılarıdır (ŞENER, 1998:99). Yine 1940'larda Ankara Devlet Konservatuarı ilk mezunlarını vermiş, Ankara'da Tatbikat Sahnesi temsil vermeye başlamış, Devlet Tiyatrosu Kuruluş Kanunu yürürlüğe girmiştir (AND 1973:120-123).

Tiyatronun hangi özelliklere sahip bir sanat olduğunu öğrenmek ve öğretmek amacı, eleştiri yazılarına da yansımıştır. Dikmen Gürün Uçarer'in belirlemesine göre bu dönemde eleştiriler, tiyatro sanatının işlevi üzerine yoğunlaşmıştır (UÇARER, 1999:37). Eleştirilerdeki üslubun yarattığı gerginlik, 1930'larda olduğu gibi bu dönemde de sürmektedir, ancak yine de yayınların sürekliliği açısından tutarlılık

artmıştır. 1940'lı yıllarda **Tasvir-i Efkar**, **Akşam**, **Ulus**, **Cumhuriyet** gazeteleri ve **Varlık** dergisi düzenli olarak tiyatro eleştirilerine yer vermiştir (GÖZÜTOK:1990, ÇAKIRGÖZ:1991, DURAK:1991, GENÇ:1991). Dönemin başlıca eleştirmenleri Selami İzzet Sedes, Selim Nüzhet Gerçek, Ekrem Reşit Rey, Lütfi Ay, Fikret Adil, Metin Toker, Muzaffer Reşit, Sabri Esad Siyavuşgil, Peyami Safa, Celalettin Ezine ve Orhan Azizoğlu'dur.

Eleştirmenlerle tiyatro ekipleri arasındaki gerginlik, 1941-1942 sezonunda **Hamlet** temsili üzerine gerçekleşen bir atışma ile Cumhuriyet tarihimizde ilk defa mahkemeye taşınmıştır (ÖZCAN, 2008:7-96). İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Muhsin Ertuğrul'un sahnelediği oyun, çok sayıda eleştirmenin ve tiyatrocunun dahil olduğu bir tartışmaya neden olmuştur. Bu süreç **Tasvir-i Efkar** gazetesi yazarı Celalettin Ezine'nin şu yazıyla başlamıştır:

“Hamlet çeşitli karakterler sembolize eder. Müntekim Hamlet, kahraman Hamlet, aynı zamanda zayıf, iradesiz ve çürük bir cemiyetin önünde namus müflisi Hamlet. Aktör, Hamlet seciyesini hiç anlamamış. Dolayısıyla reel bir tip yerine ah, vah eden romantik bir facia aktörünü canlandırmıştır. (...) Daha fazla yazamayacağım. Mabadını siz düşününüz! Her halde ben tiyatroyu üçüncü perdenin dördüncü tablosunda terk ettim. Çünkü Hamlet daha beşinci perdeye gelmeden katledilmişti. Bir naaş seyredilemezdi” (akt. ÖZCAN, 2008:12).

Muhsin Ertuğrul bu eleştiriye kayıtsız kalmayarak Türk Tiyatrosu dergisinin izleyen sayısında “*Celaleddin Ezine! Hamlet'e neden girdin, neden çıktın?*” başlıklı bir yazıyla yanıt vermiştir. Ertuğrul Ezine'yi *yarım yamalak tiyatro bilgisiyle, bomboş sanat dağarcığıyla tiyatro işlerine karışmakla, ucuz malumat satmakla* suçlar:

“Bir avuç Türk genci, salaş bir tiyatroya kapanmışlar, dört hafta güneş yüzü görmeden, bir maden amelesi gibi, rutubetli, kuytu bir bodrumda gece gündüz bir eser yaratmaya çalışıyor. Hayatta hiçbir işe yaramayan bir adam emeklerini görmezlikten geliyor, karalamaya niyetleniyor” (AKTARAN: ÖZCAN, 2008:15).

Tiyatroda uygulamacıların emeklerinin eleştiri yazılarında takdir edilmesi, hesaba katılması konusundaki hassasiyetleri burada net bir şekilde örneklendirildiği gibi, günümüzde de devam etmektedir. Eleştirmenin her iki taraflı hassas dengeleri 1940'larda olduğu gibi bugün de kurulmaktadır.

1940'lı yıllarda **Tasvir-i Efkar** gazetesinde yazan Peyami Safa da *repertuvar seçiminden rejiiye kadar her konuda sadece Muhsin Ertuğrul'un söz sahibi olmasından* zaten rahatsızlık duyduğundan, Celalettin Ezine'yi savunmayı seçerek tartışmaya dahil olmuştur:

“Shakespeare'in Hamlet'i son perdede ölür. Ama Şehir Tiyatrosu'nun Hamlet'i bu kadar bile dayanamadı. Danimarka Prensi daha ilk sahnede çıkıp da kendisini temsil eden tahta yapılı aktörün hışır sesiyle konuşmaya başlar başlamaz piyesin bütün şahıslarıyla birdenbire ölür. (...) Artık yeter. Bu adam (M. Ertuğrul) ve onun elinde bu müessese çoktan iflas etmiştir. Türkiye'de tiyatro ile meşgul insan yalnız o değildir, tiyatrodan anlayan insan hiç o değildir” (AKTARAN: ÖZCAN, 2008:16).

Peyami Safa bu yazısıyla da yetinmeyerek Server Bedii takma adıyla yine **Tasvir-i Efkar** gazetesinde “*Hamlet Temsilleri*” başlığında yazılar yazarak eleştirilerini sürdürür. Ezine, Ertuğrul, Safa ve yayıncılar mahkemelik olurken Halit Fahri Ozansoy, Nusret Sefa Coşkun, Selim Nüzhet Gerçek gibi isimler bu olaydan yola çıkarak bir eleştiri yazısının nasıl olması gerektiğine dair düşünceler üretmişlerdir (ÖZCAN, 2008:7-96).

Bu düşüncelere göre eleştirmenden öncelikle beklenen, yazılarını duygularıyla değil mantığıyla kaleme almasıdır. Halit Fahri Ozansoy eleştirmenin, kişi (yazar, yönetmen) ile eseri ayrı tutmasının, *şahsını sevmediğim insanın eserinden hoşlanmam* düşüncesinden kurtulmasının öneminden bahseder. Ozansoy, hisleriyle eleştirilerini birbirine karıştıran eleştirmenin başarısız olacağını belirtir. Nusret Sefa Coşkun da *eleştirmenin kaleminin hislerle bilenmesini* yanlış bulur. Coşkun'a göre eleştirmenin göz önünde bulundurması gerekenler hakikat, emek, kudret ve mantıktır (ÖZCAN, 2008:20-30).

Hamlet tartışması aracılığıyla değinilen diğer konu da eleştirmenin sahnelemeden bahsederken nasıl bir çözümleme yaptığını açıklamasıdır. Örneğin Hamlet sahnelemesinde eserin çevirisi çok tartışılan bir konu olmuştur. **Hamlet**'i öğrencileriyle birlikte Türkçe'ye çeviren Halide Edip, eleştirmenlerin neye kızdıklarını öğrenememiş, sadece **Hamlet**'in çevirisini konu edinen bazı yazılar okumuştur. Fakat bunlarda da “eserin şurası kötü tercüme edilmiştir, şöyle yapılmalıydı”, “böyle olmuş, aslında şöyledir” diyen bir eleştirmene rastlanmamıştır.

Selim Nüzhet Gerçek'e göre de eleştirmen, temsil heyecanıyla oyuncuların bazı telafuz yanlışları yapabileceğini kabul etmeli, sert ve kesin hükümlerde bulunmamalıdır. Bu iki görüş üzerine Selami İzzet Sedes, Hamlet çevirileri arasında karşılaştırma yaparak, "İstanbul Üniversitesi Edebiyat Şubesi Seminer Mesaisinin İlk Semeresi: Hamlet Üzerine Bir İnceleme ve Değerlendirme" başlıklı beş günlük bir yazı dizisi hazırlamış, ayrıntılı bir metin eleştirisi yazmıştır. Ancak Sedes, ne Halide Edip'ten ne de İstanbul Üniversitesi'nden geri dönüş almıştır (ÖZCAN, 2008:33-35).

Bu davanın çıkış noktasında yine eleştirmen üslubunun rolü vardır. Oyunu terk etmek, oyuncudan yönetmene tüm ekibi yetersiz bularak aşağılamak ve tüm bunları tiyatral kaygı gütmeksizin yayımlayarak kitlelere duyurmak, oyuna emek harcayanları kışkırtmıştır. Hamlet temsili bir davaya dönüşerek mahkemelerde yerini alırken, basın bu süreci gündemde tuttuğunu öğreniyoruz (ÖZCAN, 2008). Temsilin eleştirisinin ardından tartışmaların Muhsin Ertuğrul'un ve yerli oyun yazarlığımızın eleştirisine dönüşmesi, aslında tek bir temsile değil, Türk tiyatrosuna dair kaygılar olduğunu gösterir. Ancak sert üsluplar nedeniyle tartışma sanatsal boyuttan çıkarak kişiselleşmiş, tiyatromuz adına faydalı bir sonuç çıkarılamamıştır. Anlaşılan o ki yönetmen hala bir yorumcu olarak değil, metni direkt sahneye aktaran kişi olarak görülmektedir.

1940'lı yıllarda **Hamlet** olayında da görüldüğü gibi, eleştirmenler sahnelemenin değerlendirmesinden çok oyun metninin değerlendirmesine devam etmektedir. **Akşam** gazetesinin tiyatro eleştirmeni Selim Nüzhet Gerçek, yazdığı eleştirilerde genellikle övgü dolu bir tutum izlerken, metinle daha çok ilgilenen yazarlardandır. Örneğin Henry Kistmaekers'in **La Flambee** oyununun, Muhsin Ertuğrul çevirisi ile **Alev** adlı Ali Süha Delibaşı çevirilerini karşılaştırır (GERÇEK, 1943:3). Gerçek bu karşılaştırmasında **Alev** adlı çeviriyi, Muhsin Ertuğrul çevirisine kıyasla daha başarılı bulur. Ancak bu karşılaştırma yazısının Süha Delibaşı çevirileri oynanması yönünde etki yaratıp yaratmadığına dair bir bilgi elimizde yoktur. **Akşam** gazetesinin diğer eleştirmeni Ekrem Reşit Rey ise daha çok Avrupa tiyatrosu ile Türk tiyatrosu kıyaslaması yapar. Bu tutumunda Fransa ve İsviçre'de aldığı eğitimin etkisi olduğu söylenebilecek Rey, Şehir Tiyatrosu'nun Komedi ve Dram kısımlarında

oyunan eserler hakkında, kısıtlı sayıda eleştiri yazıları yazmıştır (GÖZÜTOK:1990).

1940'lı yıllarda Selami İzzet Sedes, **Akşam** gazetesinde tiyatro eleştirisi yazdığı ikinci ve son on yıllık dönemine girmiştir. Sedes Avrupa tiyatrosu seviyesine ulaşmak gerektiğini belirtirken, Türk tiyatrosundan beklediği atılımlar gerçekleşmemiş, tahammülü azalmış, üslubu sertleşmiştir. Örneğin Şehir Tiyatrosu'ndaki **Bir Ana** temsili için:

“Belki halkı heyecanlandırır, ağlatır, haftalarca oynayabilir. Fakat bu her ne olursa olsun sahnemiz için terakki (gelişme) değil tedenli (gerileme) sayılır. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda beynelminel üslupları gördükten sonra Mınakyan'a dönüş çok hazin oluyor” (SEDES, 1940:3).

diye yazmıştır. Tiyatrodan beklentiler artmakta, bu beklentiler karşılanmadıkça eleştirmenlerin üslubu sertleşmekte, bu da gerginliği beslemektedir. Sedes bu seneden sonra, gazeteciliğini **Posta** gibi başka gazetelerde sürdürmüş, ancak düzenli olarak tiyatro eleştirisi yazmayı bırakmıştır.

1943 yılında Lütfi Ay **Ulus** gazetesinde tiyatro eleştirileri yazmaya başlamıştır. Lütfi Ay da metin değerlendirmesine ağırlık vererek oyun özetlerine yer ayırmıştır Bir oyundan yola çıkarak genellikle bina, özel tiyatro, yönetmen gibi sorunlara değinir (AY, 1945:2, 1948:5-6). 1940'lı yılların sonuna doğru Lütfi Ay, eleştirileri yazılarına **Cumhuriyet** gazetesinde devam etmiştir. Bu yıllar aynı zamanda Ay'ın Edebi Heyet raportörlüğüne ve aynı kurumun genel sekreterliğine başladığı yıllardır. Tiyatro içindeki bu unvanına karşın Ay, eleştirel tutumunu kaybetmemiştir. Dönemde **Cumhuriyet** gazetesinde tiyatro hakkındaki yazıları yayımlanan diğer isim Metin Toker'dir. Toker tiyatrodaki eğitim ve bina sorunlarına değinen yazıları dışında, az sayıda oyun eleştirisi de yazmıştır. Toker'in eleştirilerinde daha çok oyun özeti yer alır, sonuç paragrafında ise öznel değerlendirmeler yapan Toker'in, iyi temennilerle yazılarını noktaladığı söylenebilir (GENÇ:1991).

1940'lı yıllarda tiyatro eleştirilerine ağırlık veren diğer bir yayın organı da **Varlık** dergisidir. Derginin kurucusu Yaşar Nabi Nayır, Muzaffer Reşit takma adıyla az sayıda eleştiri yayımlamıştır. Nayır bu yazılarında vodvil gibi hafif türlerin temsil için seçilmesini sert bir tutumla eleştirmiştir. Örneğin Şehir Tiyatrosu Komedi

Kısımında oynanan **Bir Gemim Var** temsili için:

“En aşağılık soyundan bir vodvildi. Baştan başa malum boynuz hikayeleri ve bayat esprilerle dolu, hiçbir yenilik getirmeyen, usanılmış temaları, hem de adinin bayağısı bir edebiyatla tekrarlayan bu piyesi Raşit Rıza sahneye koymuş” yazmıştır (REŞİT, 1951:20).

Aynı yıllarda **Varlık** dergisinde eleştiri yazıları yayımlanan diğer isimler Sabri Esat Siyavuşgil ve Orhan Azizoğlu’nda da benzer sertlikte bir tutum görülür. Çağdaş bir tiyatro kurulması gerektiği inancı, bu isimlerin eleştirilerine de yansımış, değerlendirme ölçütü olmuştur (SAYAR:1989).

1940’lı yılların sonlarında Şehir Tiyatrosu Dram Kısımında oynanan Necip Fazıl’ın **Nam-ı Diğer Parmaksız Salih** oyunu üzerinden yine bir tartışma başlamıştır. Ekrem Reşit Rey **Akşam** gazetesinde 20 Aralık 1948’de yayımlanan eleştirisinde: “*Necip Fazıl bir tiyatro müellifi değildir. (...) Nam-ı Diğer Parmaksız Salih, on dokuzuncu asırdan kalan bir melodram müsveddesinden başka bir şey değildir*” yazmıştır (REY, 1948:5). 2 Ocak 1949’da ise Lütfi Ay aynı oyunu benzer şekilde değerlendirmiştir: “*Bu eser, Necip Fazıl Kısakürek’in yeni bir piyesi, daha doğrusu bir faciasıdır*” (AY, 1949:2-6). Bu tartışma, kişisel çekişmelerden öteye gitmemiş, atışma boyutunda kalmış, tiyatro sanatımızın geliştirecek bir sonuca ulaşmamıştır. Aksiyonu zayıf, daha çok söz ile belirli argümanları uzun ve sentimental monologlarla dile getiren romantik dram çerçevesindeki oyunlar, oyun yazarlığımızın pek çok döneminde görülmüştür. Oynanmak için değil, daha çok okunmak için yazıldığı söylenen bu oyunların sahnedeki ifadesi çoğu zaman ağır tempoludur. Seyircinin ve eleştirmenin yaklaşımı, sabrı, tepkisi burada yapıcı yönde olmadığına kaçınılmaz olarak sahnedeki teknik ve metinsel boşlukları sıralamak şeklinde olacaktır.

1940’larda tohumları ekilen ulusal bir tiyatro kurma çabası ve beklentisi, 1950’li yıllarda doruğa ulaşmış, hem eleştirmenlere hem tiyatro sanatçılarına uzmanlık tutkusu egemen olmaya başlamıştır. 1950’lerde ilk kez tiyatro eleştirmeninin durumu ele alınmıştır, tiyatro eleştirisinin ciddi bir iş olduğu ve eğitim gerektirdiği yolunda görüşler ortaya atılmıştır. Eleştirmenliği hafife almanın yanlış bir tutum olduğunu belirten A. Cemal Arı, “*en kolay tenkid alanının tiyatro olduğunu*

söyleyenlere aman inanmayınız. Gülünç olursunuz sonra” diye yazmıştır (ARI: 1957:5). Metin And ise eleştirmenin durumuna dair şöyle demiştir:

“Türkiye’de tiyatro tenkidcisi zor koşullar altında çalışıyor. Hiçbir bilgi ya da broşür olmadığı için sahnelenecek oyunlar hakkında önceden bilgi edinemiyorlar. Öyle olunca, tenkidini yazarken oyun, yazar ve daha önceki sahnelemeler hakkında bilgisi olmadan yazıyor” (AND, 1958a:2).

And bir sonraki yazısında aynı zamanda hem eleştirmenlik hem sanatçılık yapılamayacağını, eleştirinin özel bir alan olduğunu vurgulamıştır (AND, 1958b:2).

Tiyatro eleştirisinin nasıl olması gerektiği üzerine düşüncelerin yoğunlaştığı bu dönemde, Suat Taşer de görüşlerini açıklamıştır:

“Tiyatro tenkidcisi kanaatimce şu sorulara cevap bulmaya çalışır: Yazar, piyesinde ne demek istiyor? Demek istediğini nasıl diyor? Rejisör, yazarın demek istediğini anlamış mı? Oyuncular hem yazarın istediğini hem de rejisörün anlayışını kavramışlar mı?” (TAŞER, 1952:5).

Buradan anlaşılan o ki tiyatrocular, eleştirmenler 1950’lerde tiyatro eleştirisini tanımlamaya, eleştiri yazılarının ana hatlarını belirlemeye çabalamışlardır. Nurullah Ataç da yine bu tarihlerde eleştiriyi şöyle tanımlamıştır:

“Nedir eleştirme? O bizim yapamadığımız ya da yapamayacağımız şey nedir? Doğrusu, biz eleştirmenin ne olduğunu da daha iyice bilmiyoruz... Gerçek eleştirme budur işte. Çözümlemek, tahlil etmek, biz işte onu beceremiyoruz. Eleştirme, yaratılmış olanları, başkalarının yarattıklarını incelemektir” (akt. UÇARER, 1998:39-40).

Nurullah Ataç burada eleştiri yazılarının içeriğine vurgu yapmıştır. Ataç’ın **Akşam** gazetesinde 1930’larda kaleme aldığı eleştiri yazılarında da bir sahnelemeden yola çıkarak, tiyatro adına başka söylemler ürettiğine değinmiştik. Ataç’a göre tiyatro eleştirmeni bir eseri nasıl çözümlediğini de açıkça yazmalı, böylece Türk tiyatrosunun gelişimine katkı sağlamalıdır (TAYFUR, 2008:235-236). Aynı yıllarda tiyatro eleştirisinin nasıl yazılması gerektiğine değinen diğer isim de Tarık Buğra’dır:

“Bırakın münekkidleri hatalı buldukları noktalara var gücüyle abansınlar. Bu hem bir dürüstlük borcu hem de en faydalı yoldur. Müsamahalı münekkid? Bana sorarsanız en gülünç tabir budur. (...) Bir piyesin ne vermek istediğini, atmosferini belirtmek, içindeki tipleri, karakterleri ve

münasebetleri açıklamak, teknik değerini tayin etmek sıbra da sahneye konuşun bunlara uygunluk veya aykırılığını hükme bağlamak bana kalırsa bir tenkidin ağırlık noktasını tutar” (BUĞRA, 1953:3).

Görüldüğü gibi 1950’li yıllarda ilk kez, tiyatro alanında kalem oynatan hemen herkes eleştiri ve eleştirmenin sahip olması gereken nitelikler ile eleştiriye tahammül konularında düşünce üretmiştir. Bu yıllarda tiyatro eleştirisi için bir tanım, yöntem birliğine varılmasa da bu türün edebiyat ya da diğer sanat eleştirilerinden bağımsız bir tür olduğu fark edilmiştir.

Tiyatro eleştirisindeki gelişmeler, tiyatro ortamındaki gelişmelerle paralel ilerlemiştir. 1950’lerdeki ulusal tiyatro arayışı, eleştirilerin de ölçütü olmuştur. Dikmen Gürün Uçarer’in belirttiğine göre, 1950-1960 yıllarında tiyatronun görevi genelde toplumun sanat beğenisini yüceltmek olarak belirlenmiş ve tiyatrodaki sanat estetiğine öncelik tanınmıştır. Bu doğrultuda eleştirmenler de oyunları toplumsal işlevine göre değerlendirmiş, Batı’nın seçkin oyunlarını oynayacak ve izleyecek, yerli klasikler oluşturacak bir tiyatro ve seyirci ortamı yaratılmaya çalışılmıştır (UÇARER, 2000:14-15).

Yine Uçarer’in belirttiğine göre 1950’lerden 1960’lara uzanan süreçte eleştirilerde daha bilinçli, analitik çözümlenmelere gidildiği görülür. Dönemin eleştiri ortamını etkileyen iki unsur vardır; ilki, 1950’lerde özel tiyatro sayısı yok denecek kadar az olduğundan, edebi kurul ve eser seçimine yönelik sert eleştiriler yazılmış ve sert yanıtlar verilmiştir. Eleştirmenler ve oyun yazarları ülkenin iki ödenekli tiyatrosu ile karşı karşıya gelmiştir. İkinci unsur ise 1952’de Şehir Tiyatrosu’na Max Meinecke’nin gelmesidir. Meinecke’nin gelişi de büyük beklentiler yaratmış, ancak Türk tiyatrosuna beklenen katkıları sağlayamayınca olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır. Ayrıca Uçarer’in ifadesiyle uzun yıllar sahne trafiğini düzenleyen kişi olarak görülen yönetmen, 1950’lerde yorumcu olarak önem kazanmaya başlamıştır (UÇARER, 1999:39-40). Bu nedenle yönetmenden beklentiler ve dolayısıyla değerlendirme ölçütleri de değişmiştir. Tiyatromuzun bu dönemde gelişme sağlayamaması eleştirmenlerin üslubunun da sertleşmesine neden olmuştur. Edebi Heyet ve Meinecke’nin çalışmaları beklenen düzeye gelmemiş, tepki çekmiştir.

Vasfi Rıza Zobu, Edebi Heyet’e neden tepki gösterildiğini şu şekilde açıklar:

“Meslek ve sanattan olmayan kişilerin topluluğu ile meydana gelen bir irade ve edebi heyete oyunlar oynamağa başladığı günden beri Darülbedayi, pek seyrek telif ve biraz da komediden başka, repertuvarını baştan aşağı Fransız mahsulü vodvil adaptasyonlar ile doldurmuş bir halde idi” (ZOBU, 1964:25).

Tiyatro sanatçılarının ve eleştirmenlerin beklentisi klasikleşmiş oyunların sahnelenmesidir, ancak sahnelerde basit komedilerin yer alması sert tepkilerle karşılanmıştır. Aşağıdaki örneklerde eleştirmenler ile tiyatro uygulamacıları ve edebi heyet arasında tırmanan gerilimin örnekleri görülecektir.

1950’li yıllarda tiyatro eleştirisine yer veren yayınlar **Akşam**, **Cumhuriyet**, **Ulus**, **Milliyet**, **Dünya** gazeteleri ile **Yeditepe** ve **Hisar** dergileridir. Dönemin öne çıkan eleştirmenleri: Ekrem Reşit Rey, Osman Necmi Karaca, Metin And, Lütfi Ay, Zahir Güvemli, Tarık Buğra, Refii Cevad Ulunay, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Nurullah Ataç, Sabri Esat Siyavuşgil, Burhan Arpad, Refii Cevad Ulunay, Hasan Ali Ediz, İbrahim Hoyi, Tunç Yalman, Özdemir Nutku, Nureddin Sevin, Vala Nureddin, Oktay Akbal, Tevfik Sadullah, Tarık Buğra, Vedat Nedim Tör, Adnan Benk, Melih Cevdet Anday, Refik Erduran ve S. Günay Akarsu’dur (DURAK:1991, GEZER:1989, ÖZBAL:1992, ÖZDEMİR:1989, ÖZKAN:1988).

1950’lerden itibaren **Akşam** gazetesinde tiyatro eleştirmeni olarak Ekrem Reşit Rey öne çıkar. Rey’in yazılarında dönemin karakteristiği olan sert üslup, yönetmenden ve oyun seçiminden yakınma görülür:

“Temsil baştan aşağı bir hatadan ibaretti. Hangisini anlatayım. Baley mi? Dekorları mı? Kıyafeti mi? Rollerin oynanış tarzını mı? (...) Meinecke için yaşadığı memleketi, içinde çalıştığı muhiti ve tiyatro seyircilerinin mahiyetini öğrenme zamanı gelmiştir!” (REY, 1953:4).

“Bu eser, basitliğin komedisinin de basitidir. (...) Biz tiyatroya bulmaça çözmeye değil, sanat heyecanı hissetmeye gidiyoruz. **Dünkü Çocuk**’tan tamamiyle boş çıktık. (...) Küçük Sahne’nin sanat hizmeti nerede kalıyor?” (REY, 1954:4-7).

“Eserleri dünyaca oynanan meşhur Sartre bu mudur? Gizli Oturum A’dan Z’ye berbattı. (...) Biz kendi mesleği olan sinema ressamlığında belki pek mahir olan bir zatı tiyatromuzun başrejisörü olarak hariçten getirtiyoruz. (...) Tiyatromuz can çekişiyor, ölüyor, acil tedbirler almak lazım” (REY, 1956:4).

Rey bu dönemde yazdığı diğer eleştirilerde de yerli eserlerin oynanması, yazarların teşvik edilmesi gerektiğinden, Türk toplumuna ait olmayan bir konunun, Türk seyircisini etkileyemeyeceğinden bahseder. Rey eleştiri yazılarında bu görüşünü sürekli vurgulayarak, yine Türkiye’den olmayan bir yönetmenin, Türkiye için tiyatro yapamayacağını ifade etmek istiyor gibidir. Bu yaklaşımı, sonraki yılların eleştiri yazılarında da sıklıkla izlemek mümkündür. Ulusal tiyatro kurma çabası, yaşanan kültür ve coğrafyaya en uygun olanı üretme, bulma isteği eleştiri yazılarında sıkça dile getirilen bir konu olmuştur. Bu yıllar içinde ve devamında ulusal tiyatro meselesi her fırsatta dile getirilmekle birlikte, konunun etraflıca tartışıldığı bir ortamın yaratıldığını, panel, konferans ya da açık oturum gibi bu konuya yoğunlaşan tartışma etkinliklerinin sıklıkla düzenlendiğini söylemek zordur.

Eleştirmenler de bir araya gelerek tartışma ortamı oluşturmamış, bireysel çıkışlarla yetinmişlerdir. Yine **Akşam** gazetesinde Ekrem Reşit Rey kadar sık olmamakla birlikte, Osman Necmi Karaca da tiyatro eleştirileri yazmıştır. Karaca’nın üslubunda da sertlik ve kesin yargılar göze çarpar, temsillerin çoğunu “*gidilmemesi gereken piyes*” olarak değerlendirir (KARACA, 1957:2).

1954 yılında Metin And edebiyat, opera, bale ve tiyatro eleştirileri ile **Ulus** gazetesinde on beş yıl sürecek olan yazın hayatına başlamıştır. Bu süreçte And diğer eleştirmenlerle ve oyuncularla eleştirinin nasıl olması gerektiği üzerine tartışmalar yürütmüştür (GEZER:1989). And’ın yazılarında ağırlık tiyatro eleştirilerinde değil, Türk tiyatrosunun sorunlarındadır, kalıcı ve köklü bir tiyatro oluşturmanın yollarını arar.

1950-1960 yılları arasında **Cumhuriyet** gazetesinde tiyatro eleştirisinin en yetkin ismi Lütfi Ay’dır. Sert eleştiri atmosferine Ay da katılmıştır. Ay’ın eleştirileri, tiyatromuzu daha iyi bir düzeye getirmek amacıyla ortaya koyduğu akıl yürütmeleri, tartışmaları da kapsar:

“Her şeye rağmen piyes beğeniliyor mu? Beğeniliyor, hatta bol bol da güldürüyor. Ama Şehir Tiyatrosunun gayesi halkın gülme ihtiyacını tatmin ederken, ona biraz da tiyatro sanatının daha ileri, daha yeni örneklerini tanıtmak değil midir? Aynı netice aynı kadro ile daha ‘ince hatlı’, daha olgun, bugünün insanına daha yakından hitap eden, onun bugün karşılaştığı meseleleri ele alan yeni eserlerle temsil edilse daha iyi

ve daha faydalı bir harekette bulunmuş olmaz mı?" (AY, 1950:2).

"Küçük Tiyatro'da şimdi telif bir eser oynuyor. Oktay Rifat'la Melih Cevdet'in yazdıkları üç perdelik bir komedi: **Kıskançlık**. Mevzu zayıf, vaka hareketsiz fakat dialog canlıdır. (...) Eser, doyurucu olmakla beraber, ilerisi için ümit vericidir" (AY, 1950:3).

Görüldüğü gibi Lütfi Ay, gergin olan eleştiri atmosferini yumuşatan, yapıcı bir üslupla eleştiri yazmıştır. Ay, 1950'li yıllarda **Ulus** gazetesinde de az sayıda tiyatro eleştirisi yayımlamıştır. Yazdığı eleştirilerden biri, tiyatrocuların eleştiriye tahammül sorunlarını gündeme getirir. Lütfi Ay, Mahir Canova'nın Büyük Tiyatro'da sahneye koyduğu **Cyrano De Bergerac** oyunu ile aynı oyunun altı yıl önceki İstanbul temsilini karşılaştırmış ve zayıf bulmuştur. Canova bu eleştiriye kabul etmeyerek bir karşı yazı yazmıştır. Eleştirmenliğin mutlaka eğitim gerektiren, zor bir iş olduğunu yazan Canova, Ay'a İtalya'da eleştirmenlik dersi veren bir okula gitmesini tavsiye eder. Lütfi Ay, Canova'nın sahnelediği bir başka oyun, **Köşebaşı** üzerinden, yumuşak üslubunu bozarak karşılık verir:

"Mahir Canova, rejisör yardımcılığından rejisörlüğe geçmek için İtalya'da değil, komşu Yunanistan'da ciddi bir imtihana tabii tutulsa sıfır alacağından, Cyrano'su ve Köşebaşı'na ilave ettiği hamamı ve hamamcısı ile sıfır alacağından, belki de yönetmen yardımcılığının elinden gideceğinden hiç şüphe etmesin" (AY, 1952:2).

Canova ile Ay'ın bu tartışması, eleştirmenin eğitimi sorununu gündeme getirmiştir. Tiyatro eleştirmenliğinin ciddi bir iş olduğunu vurgulaması bakımından bu gibi tartışmalar önemlidir. Ancak eleştirmenin de sanatçının da bu saldırgan tavrı, tartışmayı iteleşmeye götürmüştür. Eleştiren de eleştirilen de birbirlerini anlamaktan çok kendilerini savunma yolunu seçmişlerdir. Yine de tartışmanın ardından Canova, oyununda güncelleme yaparak Ay'ın eleştirdiği 'Hamamcı' karakterini çıkarmıştır (DURAK, 1991:75).

1950'li yıllarda **Cumhuriyet** gazetesinde tiyatro eleştirisi yazan bir diğer isim ise Suat Taşer'dir. Taşer'in eleştirileri, daha çok tiyatro sanatını, öğelerini, anlatım araçlarını tanıtmayı, bilgi vermeyi, seyirciyi eğitmeyi amaçlayan yazılardır. Taşer örneğin **Güneşte On Kişi** temsili için yazdığı eleştiride oyunun öğelerini açıklar:

“Bilindiği gibi piyes şu dört ana unsurdan meydana gelir: olay örgüsü, karakteri diyalog, aksiyon. Her iyi piyeste bunlar ayan açık görülür. Yazar ustalığını bu dört unsur arasındaki münasebetleri, sahne yasalarına göre düzenlemede gösterir. Sahne yasalarının başında olayların hikayesini dinlemek değil de tam tersine olayların gidişini seyrettirmek gelir. Karakter, diyalog, aksiyon ancak bu gidiş içinde değer kazanır” (TAŞER, 1955:2).

Taşer, bir başka eleştirisinde ise ‘piyes’ sözcüğü üzerinde durur:

“Piyese, sahne üzerindeki aktörler oynansın diye yazılan eserdir. Ancak sahne üzerinde oynansın diye yazılan her esere piyese demek sahneyi de piyese de bilmemektir. Performance, yani temsil olgunluğu ya da hamlığı bu farkı tastamam izah etmeye yetmez. Bir piyesein uyandırdığı tesirlerin sırları evvela piyese yazanın yazarlığında, sonra da oynayanların oyunculuğunda gizlidir. Yazarlık ustalığı ile oyunculuk ustalığı bir araya gelince sahne sizi kendinizden çekip alıyor, dilediği yere dilediği hızda ulaştırıyor” (TAŞER, 1956:4).

Ankara Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü mezunu olan Taşer, konservatuar eğitimi almış bir eleştirmen olarak, halkın da tiyatro sanatını daha yakından tanınması için böyle bir yol izlemiştir. Bu döneme kadar edebiyatçı yazarların tiyatro eleştirisi yazdığına tanıklık edilmiştir. Suat Taşer, Muhsin Ertuğrul’dan sonra tiyatro uygulamacıları arasından tiyatro eleştirisi yazan bir isim olarak dikkat çekicidir. Suat Taşer’in suçlamak ya da savunmak yerine bilgiye ve açıklamaya dayanan bir üslubu yeğlediği söylenebilir. Nitekim Taşer bu eğitici eğilimini, sonraki yıllarda öğretmenlik yaparak sürdürmüştür.

Yine aynı yıllarda Zahir Güvemli, **Cumhuriyet** gazetesinde ve **Yeditepe** dergisinde az sayıda tiyatro eleştirisi yazmıştır (GEZER:1989, ÖZKAN:1988). Güvemli’nin bu yazıları daha çok oyunların özetini anlatıp, yazının sonunda tek paragrafla oyunculuğu değerlendirmek niteliğindedir. Örneğin 1951 yılında Cevat Fehmi Başkut’un **Soygun** eserinin temsili için şöyle yazmıştır:

“Mevzu bir hakimin hayatından alınmıştır. Bunun yanında eski bir şakinin sonradan maru bir tüccar haline gelişi, dünya adaletinin elinden kurtulduğu halde tabiat adaletinden kurtulamayışı gibi: haydudun veya tüccarın karısı, gene savcı yardımcısı, çöpçü gibi cemiyetin muhtelif sınıflarına ait hayatların hikayeleri de bulunmakta ve eseri zenginleştirmektedir. (...) Sami Ayanoğlu ve diğer şakiler beden hareketlerini biraz mübalağa ettiler. Raşid Rıza, eserin tasvir ettiği adamdır. Nedret Güvenç’e gelince, inşallah sonraki temsillerde biraz

kendini bulur” (GÜVEMLİ, 1951:5).

Güvemli çözümleme, inceleme yapmaktan çok oyunun konusu ve oyuncular hakkında bilgi veren bir üslup benimsemiştir. Oyun eleştirisinde oyun özeti anlatmak tartışmaya açık bir konudur. Sahnede oluşturulan bütünü, prodüksiyonu açıklamak bakımından önem teşkil eder. Ancak bir eleştiri yazısında oyunun konusunu aktarmak, değerlendirmede ve çözümlemede kullanıldığı sürece işlevseldir denilebilir, aksi takdirde eleştiri yazısının, sahnede olup biteni anlatan bir haber yazısından farkı olmayacaktır.

1950-1960 döneminde **Akşam**, **Ulus**, **Cumhuriyet** gazeteleri gibi, tiyatro eleştirisine ağırlıklı yer veren diğer bir gazete de **Milliyet**'tir. Gazete tiyatro eleştirileri ile öne çıkan isimler Tarık Buğra ve Refii Cevad Ulunay'dır. Tarık Buğra'nın Şehir Tiyatrosu'na karşı üslubu sert ve tahammülsüzdür. Buğra'nın üslubu şu örnekte görülebilir:

“Piyeste akla yatkın ne bir insan ne de bir kader var. (...) Haksızlaşmamak için elimizde olan bütün iyi niyeti ve anlayışı kullandıktan sonra söylüyoruz: Soygun bir iptidai (ilkel) piyestir. İptidailiği yapan her şey tasnifsizlik, irtibatsızlık, şahsiyetsizlik, kurnazlık onda var. İnsani bakımdan sakat kurulmuş. (...) Ben gülemedim. Ama gülenler var. Hele arkamdaki sırada gözlüklü ablak yüzlü, tiyatro adabından hiç haberi olmayan bir alık vardı ki, yalnız kahkaha demiyorum bağıra bağıra gülüyor, kulakları patlatacak derecede alkışlıyordu. Elleri nasıl tahammül ediyordu? Hayretteyim” (BUĞRA, 1953:3).

Buğra oyunları değerlendirirken; “*Piyes tam bir vodvil. Bıktıracak kadar hareketsiz*”, “*basit bir aile komedisi*”, “*zayıf, karakterini bulamamış bir deneme*” gibi nitelendirmeleri, günlük, sıradan birer söylem gibi kullanmaktadır (BUĞRA; 1951:3, 1953-Şubat:3, 1953-Ocak:2). Türk tiyatro eleştirisinde 1950'lere kadar gelen süreçte bu sert ve kesin hükümlerin, oyun ekiplerinin tepkisini çektiği ve bir atışma ortamı yarattığı görülmüştür. Bu nedenle Buğra'nın kullandığı olumsuz sıfatlar yadırganabilir.

Milliyet gazetesinde tiyatro eleştirileri yazan Refii Cevad Ulunay'ın üslubu Tarık Buğra'nın üslubundan farklı değildir. Örneğin Ulunay, bir eleştiri yazısında: “*Sıkıldık mı? Hayır. Bu kadar kötü bir eserde daha ne gibi saçmalıklar olabilir diye*

sonuna kadar bekledik” diye yazar (ULUNAY, 1957:3). Ulunay 1950-1960 dönemi sonrasında da gazetecilik yapmış, ancak tiyatro eleştirileri yazmaya ağırlık vermemiştir.

Türkiye’de eleştiri dünyasının en önemli isimlerinden Adnan Benk de bu dönem **Dünya** gazetesinde tiyatro eleştirileri kaleme almıştır. Benk özellikle 1960’ların edebiyat dergilerinde roman alanında eleştiriler yazmış önemli isimlerden biridir. Benk’in tiyatro eleştirilerindeki üslubu genellikle sahnelemeyi değerlendirmek yerine, sahnelemeden yola çıkarak tiyatro sanatının nasıl olması gerektiği sorusuna yanıt aramaktır. Dönemin karakteristik özelliği coşkulu ve net eleştiri tavrı Benk’te de görülür. Edebi Heyet’in eser seçimine yönelik sert eleştiriler getirir Benk:

“Edebi Heyet üyeleri arasında kendi alanında başarı göstermiş kişiler var. Fakat bu üyelerin çoğunda tiyatro kültürü olmadığı da bir gerçektir. (...) Keyiflerinin bozulacağını anlayınca kendi ölçülerine uygun eleştirmen ısmarlamaktan çekinmiyorlar. Eleştirmen düşünceli, insafli olacaktı. Bu şartlar altında hiçbir eleştirmen Edebi Heyet’le işbirliği yapmaz. Heyet kötü eserleri her sahneye koyuşunda eleştirmenler seyirciyi bu eserden korumaya çalışacaklardır. Halk, sanatçının tecrübe tahtası değildir. Siz yoksa eleştirmenleri topalın koltuk değneği, körün bastonu mu sanıyorsunuz?” (BENK, 1955:3)

Bu dönemde düzenli olarak tiyatro eleştirilerine yer veren bir diğer platform da **Hisar Dergisi**’dir. Dergide İstiklal Gökçer, M. Batar, Hamdi Olcay, Sabahattin Engin, İlber Ortaylı, Lütfi Ay, Ergun Sav, Ömer Atilla Sav ve Halit Fahri Ozansoy tiyatro eleştirileri yazmışlardır. Ergun Sav, Atilla Sav ve Halit Fahri Ozansoy, diğer isimlerden farklı olarak, sürekli bir şekilde her hafta **Hisar Dergisi**’nde tiyatro eleştirileri yazmışlardır. Ergun Sav’ın eleştirilerinde özellikle oyun metinlerinden kaynaklanan sorunları dile getirdiği görülür:

“Yazar (C. F. Başkut) konuyu iyi seçmiş fakat sanat yönünden başarısız. Vasattan daha kötü bu oyunu vasatın üzerine çıkaranlar Mahir Canova ve Selim Alpago’dur” (SAV, 1956:18).

“Oyunu bir Türk yazarın yazdığını görünce çok sevindim ama bu sevincim uzun sürmedi. Oyunun kuruluşu da yazılışı da başarısız. Avukat Ferit rolünü oynayan Ahmet Evinten hariç” (SAV, 1956:19).

Ömer Atilla da dönemin sert üslup kullanmak, Edebi Heyet sorunlarına değinmek gibi özelliklerini eleştirilerine yansıtır. Halit Fahri Ozansoy ise buradaki yazılarında sahnelemeye değinmekten çok metin eleştirisine yönelmiştir (OZANSOY, 19661:11, 1966:16-18).

Sonuç olarak 1950-1960 döneminde eleştirmenlerin, oyunlar üzerine yazdıkları yazılarda genel bir yaklaşım dikkat çeker. Suat Taşer, Metin And, Lütfi Ay, Zahir Güvemli gibi eleştirmenler sahneyi açıklayan, seyirciyi, deyim yerindeyse, eğitmeyi amaçlayan eleştiriler yazarken, Ekrem Reşit Rey, Tarık Buğra, Refii Cevad Ulunay, Ömer Atilla gibi eleştirmenlerin sert ve kırıncı bir üslupla, yargılayıcı ve olumsuzlayıcı eleştiriler yazdıkları görülür.

Dönemde ulusal tiyatromuzun çağdaşlaşma yönünde büyük atılımlar gerçekleştirilmesine yönelik beklenti artmış, bu beklenti gerçekleşmedikçe eleştirmenler de Cumhuriyet tarihinde ilk kez bu kadar öznel, coşkulu ve öfkeli eleştiriler yazmıştır. Diğer yandan eleştiri, eleştirmen kavramları tanımlanmaya çalışılmış, bir söylem birliğine varılamasa da tiyatro eleştirisi kavramı oluşmuştur. 1950'li yıllarda eleştiriler, tiyatromun toplumun sanat beğenisini yüceltme görevi ve ulusal tiyatro kurma özlemi üzerine odaklanmıştır. Bu yılların sonuna doğru ise tiyatromun sanatsal işlevinden çok toplumsal işlevi ön plana çıkmıştır (ŞENER, 1999:112).

I.4. 1960 – 1980 Döneminde Tiyatro Eleştirisi

1960-1970 tarihlerinde sahnelerimiz, aynı zamanda dönemim tanığı pek çok tiyatro araştırmacılarımızın belirlemesiyle, Cumhuriyet tarihinin en parlak dönemini yaşamıştır. 27 Mayıs 1960 askeri darbesi, özellikle öğrenci kitleleri ve aydınlar tarafından olumlu karşılanmış, 1961 anayasası getirdiği sosyal devlet anlayışıyla, Anayasa Mahkemesi'nin, Yüksek Hakimler Kurulu'nun kurulması ve yargının bağımsızlığının sağlanmasıyla, Radyo ve Televizyon Kurumu'nun kurulmasıyla siyasal ve kültürel hayatta bir atılıma neden olmuştur (ŞENER, 1998:143). Tiyatro özelinde bakıldığında ise bu yıllarda Şehir Tiyatrosu'nun repertuarında bir olan yerli oyun sayısı on altıya çıkmış, Kadıköy, Üsküdar, Zeytinburnu gibi semtlerde yeni sahneler açılarak tiyatro halka yakınlaştırılmış, özel tiyatroların sayısında patlama yaşanmıştır (NUTKU, 1969:77-80, AND, 1973:575). Yine bu dönemde Ankara'da Tiyatro Kürsüsü açılmış, lisans düzeyinde tiyatro eğitimi vermeye başlanmıştır (AND, 2009:162-194). Bu dönemde Devlet Tiyatrosu'nda Cüneyt Gökçer dönemi başlamış, ancak özellikle repertuar seçimi nedeniyle eleştirilmiş, Devlet Tiyatrosu'nun burjuva tiyatrosu olduğu nitelendirmesi yapılmıştır (BELKIS, 2003:45).

Özlem Belkıs'ın belirttiğine göre, altmışlı yılların tiyatrosunda iki temel tartışma vardır: Ulusal Türk tiyatrosu ve bölge tiyatroları tartışmaları. Belkıs, ulusal tiyatro tartışmalarını iki grupta toplar: *oyun yazarlığının desteklenip geliştirilmesi ve tiyatronun daha geniş kitlelere ulaştırılması* (BELKIS, 2003:39). Toplum için tiyatro ilkesinin benimsenmeye başladığı bu yıllarda, tiyatronun toplumsal işlevi daha önce olmadığı kadar ön plana çıkmıştır.

Dönemin tartışmayı, eleştirel düşünmeyi hedefleyen karakteristiği, tiyatroya ve eleştiri ortamına da yansımıştır. Metin And'a göre 27 Mayıs devrimi ve 1961 Anayasası'ndan sonra, eleştirel görüş önem kazanmıştır, tiyatrodaki da eleştiriler şu sorular etrafında şekillenmiştir:

“Türkiye gibi geri kalmış bir ülkede tiyatronun görevi bu muydu? Bu değilse ne olmalıydı? Türk seyircisi nasıl bir kimliğe sahipti? Tiyatro adamının, tiyatro yazarının görevi neydi? Türk vergi yükümlüsünün parasıyla ayakta duran Devlet Tiyatrosu, aldığı ödeneği hak ediyor

muydu? Eleştirinin şiddeti, gitgide daha sertleşti, sorular yeni kavramları, yeni reçeteleri içermeye başladı. Özellikle çeviriye dayanan toplumcu yayınlar arttı, bu sayıca bol kaynakların ışığında tiyatronun yeni değerleri ve işlevi, daha açık seçik biçimde tartışıldı. Yine çeviri ve aktarmacılıkta bir çözüm aranıyordu” (AND, 2009:161).

Bu dönemde ulusal Türk tiyatrosu tartışmaları devam etmektedir. 1960’lı yılların tiyatrosunun karakteristiği, toplumcu tiyatro eğilimi ile kendini gösterir. 1961 Anayasasının yarattığı görece özgürlük ortamında kurulan özel tiyatrolar kendi seyircilerini oluşturmaya başlamıştır. Böylece Uçarer’in belirlemesine göre 1950’li yıllarda tiyatro topluma yön verirken, 1960’lı yıllarda daha önce görülmediği şekilde, toplum tiyatroya yön vermeye başlamıştır. Yine Uçarer’e göre tiyatro eleştirisi de bu yönelime paralel olarak, oyunları toplumsal işlevine göre değerlendirme eğilimindedir (UÇARER, 2000:14-15). Aşağıda eleştiri yazılarından örnekler verilerek dönemin tiyatro eleştirisi ortamı açıklanacaktır.

1950’li yıllarda olduğu gibi 1960’lı yıllarda da **Akşam, Cumhuriyet, Ulus, Milliyet** gazeteleri tiyatro eleştirileri yayınlamayı sürdürmüştür. Bu gazeteler dışında 1960’lı yıllarda özellikle dergilerdeki gelişim dikkat çeker. **Yön, Meydan, Türk Dili, Forum, Yeni Dergi, Oyun, Hisar, Tiyatro 70, Sanat Dergisi, Papirus** dergileri tiyatro eleştirilerine yer vererek, tiyatro eleştirisi ortamına önceki yıllarda görülmemiş kadar yayın alanı sunmuştur. 1960 – 1970 döneminin önde gelen tiyatro eleştirmenleri Osman N. Karaca, Hayati Asilyazıcı, Ergun Sav, İnci Tuğsavul, Metin And, Lütfi Ay, Selmi Andak, Özdemir Nutku, Refik Erduran, Günay Akarsu, Ayperi Akalan, Sevda Şener, Memet Fuat, Fikret Adil, Zeynep Oral, Seçkin Selvi, Dikmen Gürün, Ayşegül Yüksel, Ömer Atilla, Tahir Özçelik’tir (UÇARER, 1999:41-45, GÜNERİ:1991, KEKEÇ:1993, ÖN:1991, TAŞAN:1994).

1960’lı yılların başında Osman N. Karaca **Akşam** gazetesinde eleştiri yazıları yazmıştır. Bu dönemde Karaca’nın sık sık değindiği sorunlar, temsillerin tiyatro dilinden çok şiir dilini kullanması ve tiyatral anlatım araçlarından çok sözlü anlatım olanakları ile hikâyenin aktarılmasıdır (KARACA, 1960:5, 1960:5, 1960:3). Aslında tiyatronun anlatım araçlarını kullanılmadığı eleştirisi, sadece Karaca’da değil, dönemde **Akşam** gazetesindeki hemen tüm eleştirmenlerde görülür. Örneğin Ergun Sav, **Fizikçiler** oyunu eleştirisinde şöyle yazar:

“Fizikçiler bekleneni vermiyor. (...) Tiyatroya bulmaca çözmeye değil, oyun izlemeye gidilir” diye (SAV, 1963:6).

İnci Tuğsavul ise **İsyancılar** oyunu için:

“Bu yıl Devlet Tiyatrosu’nun sahneye koyduğu oyunların metin olarak en güçlüsü İsyancılar, rejisör Ziya Demirel’in ve oyuncuların yorum yetersizliği yüzünden adeta bir Türk filmi gibi sunuluyor seyirciye. Eserdeki etkileyici yön tamamen yok edilmiş” (TUĞSAVUL, 1965:6).

diye yazmıştır. Hayati Asilyazıcı da benzer bir soruna değinir:

“Reşat Nuri Güntekin’in oyunu oynanıyor. Eskimiş, değerini yitirmiş bir oyun bu. Amacı Reşat Nuri Güntekin’e saygılı olmaksa, bunu başka yollardan gerçekleştirmek mümkündür. Örneğin Balıkesir Muhasebecisi’ni dramaturji bakımından yeniden düzeltmek gerekiyor” (ASILYAZICI, 1960:5).

Görüldüğü gibi tiyatro sanatı ve dramaturgi, reji, oyunculuk gibi anlatım araçları artık tanınmaktadır. Bu da eleştirmenlerin sahnelemeden beklentisini artırmıştır.

Cumhuriyet gazetesinin 1960–1970 yılları arasındaki eleştirmen kadrosu oldukça güçlüdür. Bu dönemde Özdemir Nutku, Lütfi Ay ve Selmi Andak tiyatro eleştirileri ile öne çıkar (ÖN:1991).

Lütfi Ay, bu dönemde oyundan yola çıkarak repertuvar, turne gibi sorunlara değinmeye devam eder. Ancak tiyatro ortamının hareketlenmesi ve yerli oyunların artması Ay’ın eleştirilerine yansır, yazılarında yeni oyun yazarlarını, yeni tiyatro topluluklarını tanıtmaya başlar. Örneğin *Midas’ın Kulakları* (AY, 1960:3) yazısında yeni bir yazar olan Güngör Dilmen’i, *Yarın Cumartesi* (AY, 1961:4) yazısında Güner Sümer’i tanıtır. *Baharın Sesi* (AY, 1961:4) başlıklı yazısında ise sonradan adı Kent Oyuncuları olarak değişecek olan Site Tiyatrosu’nu tanıtır. Ay, gösterimin eleştirisinden çok gösterimden yola çıkarak başka sorunlara ya da gelişmelere değinen üslubunu sürdürmüştür.

1951 yılında **Cumhuriyet** gazetesinde *Sanat Alemi* sütununu hazırlamaya başlayan Selmi Andak ise bu dönemde müzik ve tiyatro eleştirileri yazmıştır. Andak melodram ya da bulvar tiyatrosu türündeki eserlerden çok **İçerdekiler, Ayak Bacak Fabrikası, Bir Delinin Hatıra Defteri, Keşanlı Ali Destanı** gibi toplumsal temaya sahip oyunlar üzerine yazar. Andak, 1967 yılındaki bir yazısında bu eğiliminin

gerekçesini açıklar:

“1967 mevsiminin eşiğindeyken başgöstermiş olan bulvar komedileri, olumsuz ve hafif oyunlar oynama akımı bundan önce gerçek tiyatro sanatı alanında toplum sorunlarını deşen, yararlı ve ileri çabaları gevşetmek, yozlaştırmak ve hatta istemeden bile olsa köstekleme eğilimini sürdürmüş görünüyor. Her yıl perde açılışlarından önce birçok sahnelerin sanat ve toplum adına olağan iddiaları ve bazan büyük lafları, perdeler açıldıktan sonra bazı sudan oyunlarla balon olup sönmekte” (ANDAK, 1967:501).

Görüldüğü gibi Andak, 1960’ların tiyatro eleştirisi düşüncesine hâkim olan, oyunları toplumsal işlevi bakımından değerlendirme yolunu izler. Andak eleştiri yazılarını oyun, oyuncular ve sahneye koyuş başlıklarında, standart bir bölümlenme yaparak biçimlendirmiştir.

Metin And, 1954 yılında eleştiriler yazmaya başladığı **Ulus** gazetesinin 1960-1970 döneminde tek tiyatro eleştirmenidir (KEKEÇ:1993). And bu dönemde genellikle olumsuz eleştiriler kaleme alarak oyun metinlerinin, oyuncuların, özellikle de rejinin eksikleri üzerinde durur. Örneğin 1 Haziran 1960 tarihli bir yazısında şöyle yazar:

“François Billetdoux’un bu oldukça başarılı eserini yanlış bir sahne düzeni ve alabildiğine kötülük örneği bir oynama öyle bozmuş ki. (...) Kolayca bozulacak, çapından düşebilecek bu oyuna, sahneye koyan Mahir Canova ile iki ön kişiyi oynayan Nur Sabuncu ile Nihat Aybars öyle kıyıyorlar ki...” (AND, 1960:2).

Metin And, 1963 yılındaki bir yazısında ise Cahit Atay’ın **Hamdi ve Hamdi** oyununda gördüğü kusurları şöyle dile getirir:

“Yazar eğlendirmiyor, durmadan gösteriyor, seyircinin gözüne soka soka ispatlıyor. Tutum haftasında kimi kuru yemişi, kimi de yirmi beş kuruşlukları canlandırır. İşte Cahit Atay’ın ispatçılığı da böylesine kolay. Kurduğu söyleşmeler, bir oyun yazarının söyleşmeleri değil” (AND, 1963a:4).

And yine aynı yıl Haldun Taner’in **Huzur Çıkmazı** oyununa değinir:

“Haldun Taner’de gerek kendi saydığı, gerek saymadığı fakat eserinde bulunan çeşitli dilimler birbirlerine değil yardımcı olmak tersine birbirleriyle öldüresiye çatşıyorlar. Çeşitli dilimlerin eserde bir öz birliğini, izlenim birliğini bozucu çalışmaları, iyi yerleri temsil sonunda seyircinin belleğinden siliyor” (AND, 1963b:4).

And'a göre Türk tiyatrosunun reji sorunları yeterli araştırma yapılmamasından, yönetmenin yaratma kaygısıyla değil, içgüdüleriyle hareket etmesinden kaynaklanır (AND, 1962:2). 1960'larda artık tiyatro eğitimi almış donanımlı isimlerin tiyatro eleştirileri yazdığı görülür, Metin And da bu isimlerden biridir. Tiyatro alanındaki donanımı doğrultusunda And'ın eleştirilerinde sahnelemenin reji, oyunculuk, sahne tasarımı, oyun metni gibi tüm anlatım araçlarını, birbirleriyle ilişkilerini çözümlenmeye, değerlendirmeye çalıştığı görülür.

Aynı dönemde Almanya'da tiyatro çalışmaları yürütmesinin ardından Türkiye'ye dönerek Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'ne asistan olarak alınan Özdemir Nutku **Milliyet** gazetesinde tiyatro eleştirileri yazmaya başlamıştır. Nutku, 1965 yılında **Milliyet** gazetesinden ayrılarak **Cumhuriyet** gazetesinde, Lütfi Ay ise 1963 yılında **Cumhuriyet** gazetesinden ayrılarak **Milliyet** gazetesinde yazmaya başlamıştır. Her iki isim de bu gazetelerde önceki dönemde sergiledikleri eleştiri tutumlarını sürdürmüşlerdir (ÖN:1991, TAŞAN:1994).

Sabri Günay Akarsu da 1960'lı yıllarda **Milliyet** gazetesinde eleştiri yazıları yazmaya başlamıştır. Akarsu dönemin genel çerçevesine uymuş, daha çok özel tiyatrolarda sahnelenen toplumcu oyunlar hakkında yazmış, kendi görüşlerini de bu yolla dile getirmiştir. **Bekçi Murtaza, Hamhum Şaralop, Küçük Devler** gibi oyunlar hakkında yazan Akarsu'nun, "*Vatan Kurtaran Şaban*" başlıklı yazısında oyunları değerlendirirken toplumsal işlevi ön planda tuttuğu görülür:

"Toplumun aksayan yanlarının düzeltilebilmesi için önce onları serbestçe görebilmesi, sonra da onlarla alay edebilecek kadar rahatlayabilmesi vazgeçilmez bir zorunluluktur. Dokunulmaktan, konuşulmaktan çekinilen dertler hiçbir zaman çözümlenmez. Ama alaya alınan bir durumun değişebileceği umulabilir. Gülmek toplumun olumlu yönde değişmeye hazırlandığı mutlu bir belirtidir. Üstelik kabare tiyatrosunun özenti, iğreti olması, seyircisine yabancı kalması düşünülemez. (...) Haldun Taner'in Vatan Kurtaran Şaban en başarılı, en kusursuz kabare tiyatrosu örneği olduğunu söyleyebilir miyiz? Elbette hayır. Ama ilk olduğu halde bol bol güldüren, çok az kusurlu, iyi bir gösteri seyretmemiz ilerisi için umut vericidir" (AKARSU, 1967:6).

Akarsu tiyatro yayıncılığımız için önemli bir isimdir. **Milliyet** gazetesinde yazmaya başladığı yıllarda, 1964'te dönemin tek tiyatro dergisi olan **Oyun**'u çıkarmaya başlamıştır. 1963-1966 yılları arasında 29 sayı çıkan bu dergi,

yayıncılık tarihimizdeki ilk uzun soluklu tiyatro dergisidir. Akarsu çıkardığı bu dergi ile ilgili şu bilgileri aktarmıştır:

“O dönem için hem içerik hem de tiyatro teknikleri yönünden ilerici ve yenilikçi tiyatro üzerine kuramsal yazılar Oyun’un en belirgin özelliği oldu. Dergi 1963-1966 arasında tiyatro uygulaması ve kuramı yönünden bir okul olduğu gibi, Nazım Hikmet’in, Max Frisch’in, Güner Sümer’in, Ali Uzunisa’nın oyunlarını yayımlayarak da tiyatrolara ve tiyatro izleyicilerine katkı sağladı” (AKARSU, 2009:47-48).

Oyun dergisinde ağırlık kuramsal tiyatro yazılarında olmuştur. Bunun dışında Ahmet Kutsi Tecer, Haldun Taner, Alpöge Atilla, Mehmet Fuad, Burhan Arpad gibi isimler tarafından tiyatro eleştirileri de yazılmıştır.

1960’lı yıllarda, önceki on yılda başlayan, eleştirmenlerle ile tiyatro uygulamacılarının aralarındaki gerilim, kimi eleştirmenlerin takındıkları keskin üslup, eleştiri yazılarının nasıl olması gerektiği gibi tiyatro eleştirisi hakkındaki tartışmalar sürmüştür. Örneğin **Cumhuriyet** gazetesi, 3 Ocak 1964 günündeki yayınında, Yıldız Kenter, Tunç Yalman, Asaf Çiyiltepe, Lale Oraloğlu, Engin Cezzar, Mahir Canova ve Çetin Köroğlu arasında *“Tiyatrocuların Gözü ile Türk Tiyatrosu: Eleştirmeci Yok”* başlıklı bir sohbet gerçekleştirmiştir. Bu yazıda Canova eleştirmenlerin daha çok kusur buluculuk yaptığından, kusur bulmakla tiyatroya hizmet edilmiş olmayacağından bahsederken, Kenter eleştirmenliğin bir mesleğe henüz dönüşemediğinden ve eleştirmenlerin tiyatro konusunda bilgisiz, üsluplarında ölçüsüz olduklarından yakınıdır. Çiyiltepe *“yurdumuzda özel çıkarları bakımından tiyatroyla ilgili olmayan bir eleştirmen bulmak güçtür”* derken, Yalman günlük basına görev yükleyerek eleştirilerin basında daha çok yer almasıyla saygı duyulur bir meslek olabileceğinin altını çizer. Cezzar Türkiye’de eleştirmen olmadığını söyler, Oraloğlu ise eleştirilerin çok geç yayımlandığından etkisini yitirdiğini ve eleştirmenlerin halkın seviyesine inemediğini vurgular. Köroğlu ise eleştirmenlerin dünya tiyatrosundaki gelişmeleri izleyemediklerini ve çağdaş tiyatroyu anlayamadıklarını belirtir (ÖN, 1991:89-91).

Artık diyebiliriz ki 1950’lerin sert ve gelişimden yana olmayan tartışma biçimi, tiyatro ve eleştiri kavramlarının yerleşmeye başlamasıyla birlikte değişmiş, tartışmalar kişisel boyuttan çıkarak daha faydalı bir yöne evrilmeye başlamıştır.

Örneğin Burhan Arpad, “*Türk Tiyatrosunda Tenkitçinin Durumu*” başlıklı yazısında şunlara değinmiştir:

“Son yıllarda tiyatro sayısının çoğalması, günlük gazetelerde tiyatro tenkidi adı altında çıkan yazıların da artmasına yol açtı. (...) Tiyatro tenkitçisi, gördüklerine kendinden bir şey katmadan sıralayan bir muhabir, bir gazeteci değildir. Gördüklerini kendi sanat eğilimine, düşüncesine vurup değerlendirir. (...) Tiyatro tenkitçisi gerçeği arayan bir yargıç değildir. (...) Tiyatrocular Türkiye’de bir tenkit sanatı yerleşmesini gerçekten istiyorlarsa, bazı çok kolay icapları yerine getirmelidir. Bunları şöyle sıralayabiliriz: yeni oyun başlamadan bir süre önce metnin kopyasını tenkitçilere göndermelidirler. Tenkit yazarlarda ne çeviri ne telif hiçbir oyun almamak gerekir, bu gibilere hiçbir tiyatro kuruluşunda hiçbir görev verilmemelidir” (ARPAD, 1964:5).

Arpad bu yazısında birkaç öneride birden bulunur. Buna göre, eleştirimen sahnelemeyi kendi birikimine, dünya görüşüne göre yeniden yorumlamalı ve anlamlandırmalıdır. Diğer yandan eleştirinin gelişimi sadece eleştirimenin tavrına değil, tiyatroculara da bağlıdır. Ayrıca Arpad ilk kez eleştirimenle eleştirdiği oyun ekibinin mesafeli olması gerektiğini vurgulamıştır (ARPAD, 1964:5).

1960’lı yılların sonlarına doğru tiyatronun bu parlak dönemi sona ermeye başlamıştır. Bu sönümlenme toplumsal ve siyasi yapıda da gözlenir. 12 Mart 1971’de verilen muhtırayla başlayan ve iki yıl süren yarı askeri dönemde, demokrasi büyük zarara uğramıştır. Bu muhtıra, gelişen sol düşüncenin sorumlusu olarak görülen aydınlara, akademisyenlere, gençlere, işçilere gözdağı vermeyi amaçlamış, milliyetçi hareketle sol hareketi de karşı karşıya getirmiştir.

1970’li yılların başlarında özel tiyatrolar ekonomik sıkıntılar, bina sorunları, kişisel nedenler gibi gerekçelerle bölünmeye, oyunlar sansürlenmeye ve yasaklanmaya başlamıştır. Sevda Şener’in belirttiğine göre 12 Mart sonrasında politik tiyatro akımı ivme kazanmıştır (ŞENER, 1998:221).

1970’li yıllarda eleştiride daha çok politize olmuş bir tavır sezilir, bu dönemde sokak da politik eylemlere sahne olmuştur. Günlük gazetelerde tiyatro eleştirisine daha az yer ayrılmasına karşın, tiyatro eleştirisi ortamı özellikle **Tiyatro ’70** dergisi ile ivme kazanmıştır. 1970’lerde düzenli olarak tiyatro eleştirilerine yer veren yayınlar **Cumhuriyet**, **Milliyet**, **Yedigün** gibi gazeteler ile **Tiyatro ’70** (her yıl

rakamlarını yenileyerek), **Milliyet Sanat** dergileridir. Bu yıllarda eleştirinin yayınlandığı gazetelerin sayısı azalmışsa da, tiyatro eleştirisinin ne olduğu anlaşılır olmuş, önemsenmiştir. Dönemin eleştirmenlerinin politikleştikleri görülür. Geçen on yılın tiyatro düşüncesine hâkim olan oyunları toplumsal işlevine göre değerlendirme eğilimi 1970'li yıllarda da sürmüştür. Dönemin sürekli öne çıkan eleştirmenleri Selmi Andak, Özdemir Nutku, Haldun Taner, Zeynep Oral'dır (ERBİLEN:1993, BABÜR:1993).

Selmi Andak oyun, oyunun amacı, oyuncular, sahneye koyuş gibi bölümlenmelerle eleştiri yazılarını **Cumhuriyet** gazetesinde sürdürmüştür. Andak, önceki on yıllık dönemde olduğu gibi 1970'li yıllardaki yazılarında da özel tiyatroların toplumsal temalı oyunları hakkında yazmayı tercih etmiştir; "*Azizname*" (1973:6), "*Şili'de Av*" (1974:6), "*Kerem Gibi*" (1975:6) bu yazılarından bazılarıdır. bu tercihinin karşın Andak'ın eleştiri yazılarında, toplumsal bir söylem üretmediği, oyun metnini, oyunculukları ve sahne tasarımını değerlendirmekle yetindiği görülür.

Bu dönemde **Milliyet** gazetesinde ise Özdemir Nutku eleştirileri yazılarına devam eder. Aynı zamanda **Tiyatro '72** gibi dergilere de yazan Nutku, bu dönem için şöyle der:

"1960'lı yıllardan 1970'li yılların ortalarına dek öyle hareketli bir eleştiri ortamı yaşıyorduk ki bir oyun üzerine beş farklı eleştiri yazmak zorunda kalıyordum. Aynı fikri, değerlendirmeyi, yorumu dergi için, haftalık gazete için, günlük gazete için, farklı dergiler için yazıyordum" (Ö. NUTKU, EK 12:2).

Hemen her gazetenin tiyatro eleştirilerine yer verdiği 1960'lı yıllardan ortalarına dek Özdemir Nutku'nun takip edilen bir eleştirmen olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1970'li yılların en önemli tiyatro eleştirmenlerinden biri Özdemir Nutku'dur. Hülya Nutku, Özdemir Nutku'nun o yıllardaki etkisini şu şekilde anlatıyor:

"Eğer Ankara'da 70'li yıllarda Özdemir Hoca bir tiyatroya eleştiri yazmak üzere gidiyorsa, bütün oyuncular, yönetmenler yaprak gibi titrerdi. Bunu çok uzun yıllar sonra Ankara'ya gittiğimizde Tülay-Sunay Artuk kardeşler 'hocam o delik fon perdesinden baktığımızda salonda sizi görürsek, bu gece işimiz çok zor diye yaprak gibi titrerdik' dedi" (H. NUTKU, EK 9:3).

Bu görüşe dayanarak tiyatro uygulamacıları ile eleştirmen arasında bir polemik ortamından söz edilemez, ancak burada da başka bir soru ortaya çıkar: eleştirmen, uygulamacılar için korku yaratacak bir figür mü olmalıdır? Görülen o ki nasıl kişisel atışmalarla gelişen polemikler tiyatroyu geliştirecek bir tartışma doğuramıyorsa, eleştirmenin mutlak otorite olarak kabul edilmesi de bir tartışma başlatmamıştır. Bu nedenle eleştirinin işlevini, bu çalışmanın ikinci bölümünde ele alınacağı gibi, farklı konumlandırmalarda aramak gerekmektedir.

1970’li yıllarda tiyatro eleştirmenliğine başlayan önemli bir isim de Hülya Nutku’dur. Hülya Nutku bu dönemde **Yedigün** gazetesinde tiyatro eleştirileri yazmıştır. Eleştirilerinde geleneksel Türk tiyatrosu ve Avrupa tiyatrosu sentezleri üzerinde duran H. Nutku, Ankara’dan İzmir’e geldiğinde eleştirmenliğinin duraklama sürecine girdiğini belirtmiştir. H. Nutku bunun nedenini, İzmir’de tiyatro sezonu boyunca sadece bir oyun sahnelenmesi olarak belirtmiştir (H. NUTKU, EK 9:7). Burada tiyatro eleştirisinin bir özelliğini veya başka bir deyişle bir sorununu dile getirmek gerekmektedir. Tiyatro eleştirisi, gösterime dayalı, gösterime ihtiyaç duyan bir eleştiri türüdür. Örneğin yayınevi olmayan bir şehirde roman eleştirisi yazılabilir ancak tiyatro temsili ve prodüksiyonu olmayan bir şehirde tiyatro eleştirisi yazmak olanaksızdır. Tiyatro eleştirisinin nesnesine olan bağımlılığı, diğer eleştiri türlerinden bu noktada keskin şekilde ayrılır. Bu nedenle tiyatro etkinliğinin bulunmadığı bir yerde, tiyatro eleştirisi bulmak imkânsızdır.

1970’lerde bir eleştirmenin düzenli olarak tek bir yayında yazmasından çok düzensiz aralıklarla birden fazla yayında yazdığı görülür. Bunda, süreli yayınların belirli aralıklarla tiyatro eleştirisine yer vermemesinin de etkisi vardır. Diğer yandan Günay Akarsu’nun çıkarmaya başladığı **Tiyatro ’70** dergisi, eleştiri ortamına hareketlilik getirmiştir. 1970 yılının sonlarında Günay Akarsu *Merhaba Tiyatro* topluluğunu kurmak üzere İzmir’e yerleşince, dergiyi Seçkin Selvi üstlenmiştir. Selvi, dönemin toplumsal, siyasi ortamına da uygun olarak **Tiyatro ’70**’i şöyle tanımlamıştır:

“Aylık siyasi tiyatro dergisiydi. Sanatın siyasetten kopuk olmaması gerektiğini düşünüyorduk. Dünyaya nasıl bakıyorsak sanata da öyle bakmayı tercih ettik. (...) Dikmen Gürün aralıklı olarak yazardı. Engin

Ardıç çok iyi bir eleştirmen olabilirdi, oyun yazarı olunca eleştiri yazmayı bıraktı. Özdemir Nutku, Melisa Gürpınar, Tahir Özçelik, Hayati Asilyazıcı yazıyordu. Sevda Şener de ara sıra yazardı, senede dört beş yazı verirdi” (SARAL-GÖKSEL, 1999).

Tiyatro '70 dergisi 1970’li yıllar boyunca **Tiyatro '72**, **Tiyatro '75** gibi adlarla yayınlanmayı sürdürmüştür. Selvi’nin de belirttiği gibi bu dergi dönemin siyasallaşan tiyatro düşüncesinin aynası olmuştur (SARAL, GÖKSEL, 1999:10). **Tiyatro '70** dergisi sayfalarını ödenekli tiyatrolardan çok özel ve amatör tiyatroların haberlerine, onların gereksinimi olan kuramsal yazılara ve görüşlere açmıştır.

Yine aynı yıllarda genelde sanat, özelde tiyatro eleştirisi ortamına hareketlilik getiren başka bir girişim de Zeynep Oral tarafından gerçekleştirilmiştir. 1968 yılında **Milliyet** gazetesinde çalışmaya başlayan Oral, 1972 yılında Abdi İpekçi’nin genel yayın yönetmenliğinde **Milliyet Sanat Dergisi**’ni çıkarmaya başlamıştır. Derginin yayın periyodu zaman içinde haftalık, on beş günlük ve aylık olarak değişmiş, bağlı bulunduğu yayın kuruluşundan aldığı maddi destekle günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır. Zeynep Oral ile birlikte Özdemir Nutku, Atilla Sav, Zehra İpşiroğlu, Tahir Özçelik gibi isimler bu dergide tiyatro eleştirileri yazmıştır (SÜLÜN, CANDEMİR, 2009:93-113).

Oral’ın tiyatro eleştirimiz açısından bir başka girişimi de Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB) kurma çabasıdır. Ancak bu çaba kısa süre içinde sonuç vermemiş, önce grup sonra dernek adı altında faaliyetlerini sürdüren topluluk ancak 1989 yılında resmi olarak birliğe dönüşebilmiştir. Bu gelişime sonraki on yılda tanıklık edilecektir.

Özetle, 1960 – 1970 yılları arasında yaşanan toplumsal özgürlük havası, tiyatro sanatını da etkilemiş, Türk tiyatrosunda daha önce görülmemiş bir hareketlilik yaşanmıştır. Tiyatro eleştirisi açısından bakıldığında ise ilk kez bu dönemde kişisel atışmalardan, polemik ortamından bahsetmek oldukça zordur. Eleştirmenlerin buluştukları ilk ortak görüş, ödenekli tiyatroların bulvar komedisi tarzında hafif oyunlar oynayarak popülarite peşinde koştuğudur, gerçek tiyatro, toplumcu tiyatro olarak kabul edilmiştir. Eleştirmenlerin birbirlerinden bağımsız olarak dile getirdikleri diğer ortak görüşleri de oyun yazarlarının ve yönetmenlerin tiyatro

sanatının anlatım araçlarını kullanmadıkları, çoğunlukla metinle, dilsel düzlemde kaldıklarıdır. Eleştiri yazılarının üslubu, bu beklentiler çerçevesinde sertleşmiştir.

Ancak 1970’li yıllarla birlikte tiyatro pratiğindeki canlılığın azalması, eleştiri ortamına da yansımıştır. Bu dönemde gazetelerde tiyatro eleştirilerine daha az yer verilmeye başlanmıştır. Diğer yandan olumlu gelişmeler de vardır: tiyatro eleştirmenleri Cumhuriyet tarihinde ilk kez örgütlenme girişiminde bulunmuş, Tiyatro Eleştirmenleri Birliği’nin kurulması için ilk adımlar atılmıştır ve Türkiye’de tiyatro dergiciliğinin atası kabul edilebilecek **Tiyatro ’70** yayın hayatına başlamıştır. Ancak izleyen dönem olan 1980’lerde yaşanan toplumsal gerilemeyle birlikte tiyatro, dolayısıyla tiyatro eleştirisi de duraklama sürecine girecektir.

I.4. 1980-2000 Döneminde Tiyatro Eleştirisi

12 Eylül Darbesi, sonraki on yıla pek çok bakımdan damga vuran, çok önemli bir toplumsal olaydır. Ekonomik ve siyasi istikrarsızlığa ve yükselen toplumsal şiddete son vermek iddiasıyla yapılan bu darbe, Türkiye'nin kültür, sanat hayatını olumsuz yönde etkilemiş, demokrasi ve özgürlükler Cumhuriyet tarihinin en onarılamaz yaralarına yenilerini eklemiştir.

Tiyatro sanatı da sansürler, yasaklamalar, sahne baskınları gibi olaylara maruz kalmış, tiyatro pratiği ve tiyatro eleştirisi bambaşka bir döneme girmiştir. 12 Eylül darbesiyle başlayan süreçte oyun yazarlarının yaratılarına müdahale edilmiş, sansür sorunu doruk noktasına ulaşmış, tiyatrocular açığa alınmıştır. Mahir Günşiray'ın belirttiğine göre Şehir Tiyatroları'nda önce Müfettiş, sonra Sanat Yönetmeni olan Vasfi Rıza Zobu, repertuarı dahi askeri görüşün hoşuna gidecek şekilde ayarlayarak yeni oyunlardan uzak durmuştur ve yaklaşık kırk sanatçının tiyatroya siyaset bulaştırdıkları gerekçesi ile işlerine son verilmiştir (GÜNŞIRAY, 1996:1408). Böylece dönemin tiyatro uygulamacılarına, eleştirmenlerine sinecek olan otosansür sorunu başgöstermiştir.

Selen Korad Birkiye'nin aktarımına göre ise 1980'de Devlet Tiyatrosu sanatçılarının ücretlerine, o güne dek görülmedik oranda zam yapılır, 1982 yılında özel tiyatrolara devlet desteği verilmeye başlanır. Hatta tiyatro sanatçıları, Cumhurbaşkanı Kenan Evren'in resepsiyonlarının ayrılmaz davetlileri olurlar (BİRKIYE, 2008:86-87). Böylece sanatçıların destek arama yönelişleri ile devletin sanat ve düşün alanlarını denetim altına alma, yönetme istekleri buluşmuştur. Ancak yapılan sansürler neticesinde zamanla devlet yardımlarının ideolojik amaçla verildiği anlaşılır. Tiyatro eleştirisi açısından da durum iç açıcı değildir. Gazete ve dergilerin tüm içeriklerine müdahale edildiği gibi, eleştiri yazılarına da müdahale edilmiştir. Hülya Nutku eleştirmenlerin otosansüre zorlandığı bu süreci şöyle açıklıyor:

“Kenan Evren'in 12 Eylülle gelen bir tamimi var. Orada diyor ki Türkiye'de sağlıklı ve huzurlu, terörden uzak bir ortam sağlanmıştır, dolayısıyla sanatla uğraşan insanların, sanatçılar için yapıcı, olumlu eleştiriler yapılmasını öneriyoruz. Tabii burada şöyle bir tehlike ortaya çıkıyor: olumsuz eleştiri yapamıyorsunuz. Sanki huzuru ve birliği bozuyormuşsunuz gibi

algılanacağından çekiniyorsunuz” (H.NUTKU, EK 9:7).

Aynı süreçte yaşadıklarını Özdemir Nutku ise şöyle anlatıyor:

“12 Eylül'den sonra ‘eleştiri yazılarında kesinlikle olumsuz şeyler yazılmamalıdır’ gibi bir sansür çıktı. Olur mu sadece olumlu eleştiri yazılırsa? Devlet Tiyatrosu'nda bir oyun oynandı (Katip Çıkmazı), hiç beğenmedim. Hürriyet'teki sütunuma şöyle yazdım: “Eğer Mınakyan tarzı bir oyun görmek istiyorsanız muhakkak surette izlemelisiniz”. Yani tiyatroya giden herkes burada benim ne demek istediğimi anladı” (Ö.NUTKU, EK 12:6).

1980 darbesiyle birlikte tüm sosyal alanlarda olduğu gibi tiyatro ve tiyatro eleştirisi alanında da otoriter düşünme, eleştirel düşünmeyi engellemeye başlamıştır. İpşiroğlu'nun belirttiği üzere otoriter düşünme soru soranı, kuşku uyandıranı dışlayarak doğru, yanlış, iyi, kötü gibi kavramları keskin şekilde ayıran düşünme biçimidir (İPŞİROĞLU, 1998a:22). Eleştirel düşünmenin engellenmesi Hülya Nutku'nun belirttiği gibi doğrudan sanatçılarla iletişim kurularak ya da halka hitap ederek yapıldığı gibi, örtük tehditlerle yapılarak otosansüre de neden olmuştur. Tiyatro eleştirilerindeki niteliğin bozulması, ilerlemenin durması kuşkusuz sadece doğrudan eleştiri yazıları odaklı değildir. Devlet Tiyatroları ve Şehir Tiyatroları'nda sahnelenen oyunlara Günşiray ve Birkiye'nin deindikleri gibi denetimler getirilmiş, repertuvardaki oyunlar yeniden gözden geçirilmiş ve sansürlü bulunanlar değiştirilmiş ya da repertuvardan çıkarılmış, çok sayıda sanatçının işine son verilmiş, tiyatro devletin politikalarını yaymakla görevli bir hale büründürülmüştür. Toplumdaki değişime bağlı olarak seyirci profili de değişmiştir. Tiyatro sahnesindeki bu gergin ortam da eleştirilerdeki düzensizliğin ve niteliksizliğin nedenlerindedir. Çünkü tiyatro eleştirisinin asıl tetikleyicisi, sahnede üretilen oyundur. Genco Erkal da bu dönemde yaşadıklarını, baskıyı oluşturan unsurları ve seyirciyle tiyatro ilişkisinin durumunu şöyle örnekliyor:

“1979 yılında şimdiki Şinasi Sahnesi'nde Kafkas Tebeşir Dairesi'ni oynuyorduk, bir ay içinde sahnenin civarındaki sokaklarda üç kişi öldürüldü. Tüm bunlar tiyatroyu gözden düşürmeye başladı. Ardından yaşanan 12 Eylül darbesi tiyatroya çok büyük bir ket vurdu. Nasıl ki evde kitap bulundurmak suç kabul ediliyorsa, tiyatroya gitmek de bir meseleydi. 12 Eylül'den sonra 1984'e kadar turneye çıkamadık. O yıl ilk turnemizi yaptığımızda içeride oyuna gelen seyircileri kaydeden polis

kameraları vardı. Seyircinin fişlendiği, hayret verici bir baskı dönemi yaşıyorduk. Tüm bunlar birbirini besleyen süreçler oldu” (EK 5:4).

12 Eylül döneminde tiyatro eleştirisine yer veren yayınlar da azalmıştır. Gazetelerde yer alan az sayıda eleştiride düzensizlik gözlenir. 1980’lerin başında **Cumhuriyet** gazetesinde Şenay Kalkan, Esen Çamurdan, Salahaddin Küçük, Günseli Önal gibi isimler sürekliliği ve etkisi olmayan yazılar kaleme alırken, Sevgi Sanlı, Dikmen Gürün, Ayşegül Yüksel gibi isimler düzenli olarak tiyatro eleştirilerini yayınlamışlardır (ŞAHİN:1994).

Bu dönemde eleştirmenlerin sahnelemenin değerlendirmesini yapmaktan çok oyunun, oyun ekibinin, yazarın tanıtımına ya da oyun özetinin anlatımına ağırlık verdikleri görülür. Bunun nedeni eleştirel düşünmeye, yorumlamaya ve sorgulamaya dayatılan otosansür sorunu olarak yorumlanmalıdır. Örneğin Şenay Kalkan **Cumhuriyet** gazetesindeki tiyatro eleştirilerinde oyun broşürlerinden faydalanarak yazarın, yönetmenin, oyuncuların ya da tasarımcıların oyun hakkındaki görüşlerini aktarmakla yetinir, Salahaddin Küçük ise kendisine ayrılan sütunları daha çok oyun özetleriyle doldurmayı tercih etmiştir.

Cumhuriyet gazetesinin 1980 yıllarında oyun özeti ve tanıtımından uzak, çözümlenmeye, anlamlandırmaya dayalı yazılar kaleme alan ilk eleştirmeni Ayşegül Yüksel’dir. Yüksel 1980-1985 yılları arasında **Cumhuriyet** gazetesinde yer alan eleştirilerinde sahnelenen oyunları tiyatronun anlatım olanakları dahilinde değerlendirmiş, yazılarını çoğunlukla iyi temennilerle bitirmiştir (ŞAHİN, 1994:114-117). 1982 yılından itibaren de **Cumhuriyet** gazetesinde tiyatro eleştirimiz için önemli bir isim, Dikmen Gürün Uçarer yazmaya başlamıştır. 1985 yılından itibaren yazılarında süreklilik gözlenen Gürün de ağırlıklı olarak oyun özetine yer vermiştir. 1980’lerin sonlarına kadar gazetede yer alan eleştirilerde dikkat çeken nokta, özel tiyatroların oyunlarına yoğunlaşmalarıdır. Eleştirilere konu olan oyunlar ağırlıklı olarak Ankara Halk Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu, Batı Sanat Oyuncuları, Ortaoyuncular, Dostlar Tiyatrosu gibi toplulukların oyunlarıdır, ödenekli tiyatrolar bu eleştiri yazılarında az yer bulabilmişlerdir. Bunun nedeni, ödenekli tiyatroların yukarıda değinildiği gibi sıkıyönetime tabi tutulması olarak yorumlanabilir. Hatta günümüzde 1980’li yılların sonlarına doğru ödenekli tiyatrolar ile özel tiyatrolar

hakkında yazılan eleştiriler birbirini dengelemeye başlamıştır (ŞAHİN, 1994:114-119). Diğer yandan bu tiyatroların oyunları üzerine eleştiri yazılarının **Cumhuriyet** gazetesinde yayınlanması tesadüf değildir. **Cumhuriyet** gazetesi, kurulduğu dönemden beri kültür-sanat sayfalarına ve eklerine (Sanat-Edebiyat Eki, Kitap Eki gibi) sürekli yer vermiştir. Yunus Nadi'nin 1924 yılında belirttiğine göre **Cumhuriyet** gazetesi,

“Ne hükümet ne de parti gazetesidir. **Cumhuriyet** yalnızca Cumhuriyet'in, bilimsel ve yaygın anlatımıyla demokrasinin savunucusudur. **Cumhuriyet**, demokrasi fikir ve esaslarını yıkmaya çalışan her kuvvete karşı mücadele edecektir (...)Çabamız, adil ve açık fikirli olmak, çatışan değişik görüşleri irdeleyerek belli başlı bakış açlarına yer vermektir. (...)Gazete, haberde gerçekliği, güncelliği, kamu yararını, nesnellığı, dengeli ve adil olmayı, yorumda ifade ve eleştiri özgürlüğünü esas alır.” (NADİ:1924)

Böylece denilebilir ki 1980 döneminde toplumcu oyunlar sahneleyen, bu nedenle oyunları sıkça denetlenen bu tiyatrolara dair eleştiri yazılarının **Cumhuriyet** gazetesinde yayınlanmasının diğer nedeni de, gazetenin yayın ilkeleriyle ilişkilidir.

1980'li yıllarda tiyatro eleştirileri yayımlayan bir diğer günlük gazete ise **Milliyet**'tir. Gazetede eleştiri yazıları 1985 yılından itibaren artmaya başlamıştır. Atilla Sav ve Selim İleri düzensiz aralıklarla eleştiriler yazarken, Zeynep Oral düzenli aralıklarla eleştiri yazıları yazar. Oral 1970'li yılların başından itibaren Türk tiyatro eleştirisine hareket getirme çabalarını sürdüren düzen ve titizlik ile **Sanat Dergisi** ile **Milliyet** gazetesinde yazılarını sürdürür (DAVRAZ:1994). Oral, oyunları kendi içlerinde, tiyatro sanatının anlatım araçları ile değerlendirme yapan bir üslup izler, eleştirmenin dünya görüşünün, düşüncelerinin otosansüre uğraması sorunu, Oral'ın yazılarında da yorumlamadan kaçınmak, oyun öyküsünün aktarımına ağırlık vermek olarak kendini gösterir (DAVRAZ 1994:120-144).

1982 yılında tiyatro eleştirilerine yer veren (Hürriyet) **Gösteri Dergisi** yayın hayatına başlamıştır. Dergi daha çok edebiyat ve sinema ağırlıklı olmakla birlikte Cevat Çapan, Orhan Alkaya, Jak Delon, Ülkü Ayvaz, Aysın Candan, Sevgi Sanlı, Esen Çamurdan, Sevda Şener gibi isimler zaman zaman burada tiyatro eleştirileri yazmıştır.

1980'li yıllarda tiyatro eleştirisi pratiği azalmasına karşın, 1980 öncesi yazmaya başlayan eleştirmenlerimiz, teorik alanda güçlenmeye çalışmışlardır. Bu doğrultuda yine Zeynep Oral'ın girişimi ile 3-8 Temmuz 1987 tarihlerinde Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği İstanbul'da toplanmış, İstanbul Festivali'nde sahnelenen oyunları izlemiş, seminer vermiş, bildiri sunmuşlardır. Ancak buradan tiyatro eleştirisi alanında tartışma yaratmaktan, düşünce üretmekten çok Sevda Şener'in belirttiğine göre, tiyatronun genel sorunları hakkında görüş alışverişi yapılmış, telif hakları gibi konular hakkında kararlar alınmıştır (ŞENER, 1998:225). Bunun nedeni 1980 darbesiyle birlikte sarsılan tiyatro hareketini yeniden canlandırma çabası olarak yorumlanabilir.

1988-1989 sezonunda Devlet Tiyatrosu eleştiri konusunda yeni bir atılım yapmıştır. Eleştirmenlerin tiyatronun mutfağına girmesi, provaları izlemesi, danışman olarak yapıtın sahneye konulmasına katkıda bulunması sağlanmak istenmiştir. Bu sayede eleştirmenlerin yaşanan zorlukları ve şartları görüp daha bilinçli yazabilecekleri düşünülmüştür. Dönemin Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü Raik Alnıaçık şu açıklamayı yapmıştır: *"İlk işimiz önce belirttiğim tiyatroya karşı eleştiri anlayışını yok edip tiyatroyla birlikte eleştiri görüşünü yerleştirmek olacak"* (ALNIAÇIK'tan aktaran; DELON, 1988:4). Bu girişim iki açıdan olumludur; tiyatroyu tanımayan eleştirmenlerin bu sanatı tanınması bakımından ve uzun yıllardır barışmamış eleştirmen, tiyatrocu ilişkisini geliştirmesi bakımından. Ancak eleştirmenleri tiyatronun mutfağına katma çabaları sonuçsuz kalmıştır.

1990'a yaklaşırken eleştiri ortamı biraz rahatlamıştır; ancak 1950'lerde, 1960'larda ve 1970'lerde olduğu gibi tiyatro eleştirisinin belirgin dönemsel özelliklerinden bahsetmek zordur. Toplumsal yapıdaki değişim, sorgulamaktan, kıyaslamaktan, irdelemekten kaçış, otoriter düşünmeyi güçlendirirken eleştirel düşünmeyi, dolayısıyla eleştiri pratiğini de sarsmıştır. Tiyatro eleştirisi bir yana, gazeteler kültür ve sanatla ilgili haberlere de az yer verir olmuştur. Bu ortamda tiyatro eleştirisi de gerilemeye, okuyucusuna ulaşamamaya başlamıştır.

1980'lerin sonuna doğru bazı yayınlar tiyatro hayatına girmeye çalışmış ancak başarılı olamamıştır. **Tiyatro Anadolu** dergisi üç, **Dipsiz, Tiyatora** ve **Hamlet** dergileri ise sadece birer sayı çıkabilmiştir. Bu başarısızlığın nedenleri tiyatro

yazılarına az talep olması ve maddi olanaksızlıklardır.

1990'dan sonra düzenli olarak tiyatro eleştirisine yer veren yayınlar **Cumhuriyet, Milliyet, Radikal, Argos** gazeteleri ile **Tiyatro Tiyatro, Milliyet Sanat, Hürriyet Gösteri, Gölge Tiyatro** dergileridir. Bunun dışında **Nokta, Agon** gibi dergilerde de zaman zaman tiyatro eleştirileri yer almıştır. Dönemin önde gelen eleştirmenleri Hayati Asilyazıcı, Esen Çamurdan, Dikmen Gürün, Zehra İpşiroğlu, Gülşen Karakadioğlu, Zeynep Oral, Tahir Özçelik, Sevgi Sanlı, Fakiye Özsoysal, Atilla Sav, Sevda Şener, Seçkin Selvi ve Ayşegül Yüksel'dir (haz. KARAKADIOĞLU, FİLİZ:2008).

Hayati Asilyazıcı, 1950'lerde başladığı tiyatro eleştirmenliğini 1990'larda da sürdürmüştür. Asilyazıcı'nın üslubu oyun özeti ve yazar hakkında bilgi verip ara başlıklarla oyunculuğu ve rejiyi değerlendirmek şeklinde biçimlenmiştir. Eleştiri yazılarında, oyunun belirlediği çerçeveden çıkmayan Asilyazıcı, 1990'lı yıllardan itibaren **Aydınlık, Cumhuriyet, Bizim Dergi** gibi yayınlarda yazmaya başlamıştır. Asilyazıcı, bu platformlarda düzensiz aralıklarla da olsa yazmayı sürdürmektedir.

1992 yılında Zehra İpşiroğlu yönetiminde, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne bağlı olarak lisansüstü düzeyde Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü kurulmuştur. Böylece ülkemizde tiyatro eleştirmenliği akademik olarak ele alınmaya başlanmıştır. İpşiroğlu bu yıllarda ağırlıklı olarak **Milliyet Sanat Dergisi**'nde tiyatro eleştirileri yazmıştır. İpşiroğlu tiyatro sanatına, anlatım araçlarına hakim bir akademisyen olarak eleştirilerini de bu bilinçle yazmıştır. Eleştirilerinde özellikle tiyatro sanatını ve sahnelenen oyunları iyileştirmeye yönelik bir yapıcılık gözlemlenir. İpşiroğlu'nun eleştirilerine temel oluşturan, sahnelenen oyunlardır. Örneğin Dostlar Tiyatrosu'nun **Bir Takım Azizlikler** oyunu sahnelemesinde gülmece ve taşlamanın toplumsal bağlantılarını araştıran İpşiroğlu, Kumpanya Tiyatrosu'nun *Canlanan Mekan* oyunu hakkındaki eleştiri yazısında tiyatrodaki deneySELLikten bahsetmiş, yazıda *ilk izlenim, anlama çabası ve oyuna katılım, eleştirel süreç, oyun sonrası düşünceler, sevindirici olan, heyecan verici olan, unutulmaması gereken* gibi bölümlenmeler yapmıştır (İPŞİROĞLU, 1996:18, 1994:22). Ankara Üniversitesinde tiyatro eğitimi almış bir eleştirmen olan Gülşen Karakadioğlu 1974'ten itibaren **Milliyet Sanat, Hürriyet Gösteri** dergilerinde ve

Cumhuriyet, **Milliyet**, **Radikal** gazetelerinde tiyatro eleştirileri yazmıştır. Karakadıoğlu eleştirilerinde sahnelenen oyunu yazarı, öyküsü, dönemi içinde dramaturjik olarak çözümlerken oyunculuk, reji, dekor gibi alanlarda değerlendirmeler yapmaktadır.

1990'lı yıllarda yine akademili bir isim, İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü mezunu Fakiye Özsoysal tiyatro eleştirileri yazmaya başlamıştır. Özsoysal'ın eleştirileri **Milliyet** gazetesi ve **Milliyet Sanat Dergisi**'nde yayımlanmıştır. Özsoysal eleştirilerinde yalnızca sahnelemeyi değerlendirmekle kalmayarak, gündelik hayatla bağlantı kurar. Örneğin **Misyon/Bir Devrimi Anmak** oyunu hakkındaki eleştirisinde birey ve devletin çatışmasını sorgular:

“Günümüz insanının yaşadığı sözde özgür dünyada, görev, iktidar ve zaman tutsaklığı içinde bireyin hiçleşmesi. (...) Yaşadığımız ülkenin kaderini kim çiziyor? İktidar oyunları devrimlere ihanet ediyor mu bugün de? Kölelik, sömürgecilik ortadan kalktı mı çoktan?” (ÖZSOYSAL, 2008:215).

Özsoysal, **Balkon** oyununun eleştirisinde insanın varoluş deneyimi üzerine düşünür:

“İnsan, varoluş deneyimini simgelerle ve simgelere yüklediği anlamlarla mı biçimlendiriyor? Bu anlamların ardından kendi de kendisinin bir eyreltilemesi haline mi gelmiş yoksa? İçine doğduğumuz, kuralları belli, hazır bir oyun odası mı bu dünya? Kendi düşlerimiz, ideallerimiz olarak ortaya koyduğumuz şey, insanlığın binlerce yıldır kurguladıklarından, kemikleştirip yüceltmelerle simgelere sığdırdıklarından gerçekten farklı mı? Kimin düşünüyü yaşıyoruz?” (ÖZSOYSAL, 2008:216).

Simyacı oyunu ise Özsoysal'ın insanın gençlik hayalleri üzerine düşünmesini sağlar (ÖZSOYSAL, 2008:220-223). Özsoysal'ın eleştirilerinde dikkat çeken diğer özellik de sahnelemeyi çözümlerken iç aksiyon, zaman sıçraması, tipteştirme gibi sözcüklerle tiyatro terminolojisini sıklıkla kullanmasıdır.

1990'lı yıllardaki kısıtlı tiyatro eleştirisi ortamında en önemli platformlardan biri, 1991 yılında yayın hayatına başlayan **Tiyatro Tiyatro** dergisi olmuştur. Dergide üç yıl boyunca tiyatro eleştirisi yayınlanmamış, 1994 Aralık sayısında “Tiyatro Eleştirisi” dosyasıyla tiyatro eleştirileri yayınlanmaya başlanmıştır. Derginin editörü

Mustafa Demirkanlı derginin 44'üncü sayısına kadar eleştiri yazısı yayınlamadıkları bu süreci şöyle açıklıyor:

“Eleştiri yazılarına bu şekilde yaklaşmamız tabii ki çok bilinçli bir tercihti. O dönemde Tiyatro... Tiyatro...’nun Yayın Yönetmenliği’ne bir büyük kaptan: Dikmen Gürün oturmuştu, eleştirmen eksikliği, o dönemde de vardı ve yeni eleştirmenlere kapı açmak, yeni eleştirmenleri tiyatro dünyamıza katmak istedik, doğal olarak uzun yıllar bu çabanın başında -aynı zamanda Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölüm Başkanı da olan- Dikmen Gürün bulundu, sonuç alabildik mi evet ama çok minik sonuçlar aldık, bu da önemli bir kazanımdı ama yeterli olmadık” (DEMİRKANLI, EK 11:2).

Ağırlıklı olarak İstanbul ve Ankara tiyatrolarındaki oyunların eleştirilerine yer veren **Tiyatro Tiyatro** dergisinde bölgeler Görol Tonbul, İlhan Latif Acarlıoğlu, Başak Sakızlıoğlu gibi isimler tarafından temsil edilmektedir. Ayrıca Hülya Nutku, Dikmen Gürün, Sevda Şener gibi isimler dönem dönem bu dergide tiyatro eleştirileri yazmıştır ve yazmaya devam etmektedir.

1990 sonrasında düzenli olarak yayın hayatına devam edebilmiş üç dergi bulunmaktadır: **Tiyatro Tiyatro**, **Agon** ve **Mimesis**. Yayınladıkları yıllar içinde her üç dergi de biçim ve içerik değiştirmiştir. **Tiyatro Tiyatro** yayın hayatına haber, söyleşi odaklı başlamışken eleştiri ve tartışma dosyalarına yer veren geniş kapsamlı bir dergiye dönüşmüştür. **Agon** ise kısıtlı bir çevrenin katkılarıyla çıkıyorken, yine dosyalar hazırlayarak, akademik bir tartışma platformu yaratmaya çalışmıştır. **Agon** dergisi örneğin yedinci ve sekizinci sayılarını Alternatif Tiyatro Dosyasına, dokuzuncu ve onuncu sayılarını Postmodern Tiyatro Dosyasına ayırmıştır. **Mimesis** dergisi ise Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları’na bağlı olarak başladığı yayın hayatına, altıncı sayısından itibaren Boğaziçi Üniversitesi Yayınları’na bağlanarak devam etmiş, tiyatro kuramına ağırlık vererek tiyatroculara ya da araştırma başlıklarına yönelik dosyalar hazırlamaya başlamıştır. Örneğin **Mimesis** dergisinin dördüncü sayısı Yoksul Tiyatro, on ikinci sayısı Feminist Tiyatro, yirminci sayısı Aristophanes, Güngör Dilmen dosyalarını işlemiştir.

Bu kapsamda tiyatro eleştirilerine ağırlık veren dergi **Tiyatro Tiyatro**’dur. 2000’li yıllarda tiyatro eleştirimizde Üstün Akmen, Hasan Anamur, Esen Çamurdan,

Dikmen Gürün, Zeynep Oral, Sevgi Sanlı, Sevda Şener ve Ayşegül Yüksel hakimdir.

Üstün Akmen, **Tiyatro Tiyatro** dergisinin ilk sayılarından itibaren eleştiriler yazmaya başlamış, buradaki yazılarını Mart 2012 sayısına dek sürdürmüştür. Halen **Evrensel** gazetesi ve **TEB Oyun Dergisi**'nde tiyatro eleştirileri yazmayı sürdüren Akmen, en aktif ve düzenli üreten eleştirmenlerimizdendir. Akmen'in tiyatro eleştirilerinin yer aldığı **Baykuş** (2008), **Koltuk Tozu** (2013a), **Tiyatroda Ayna Var** (2011), **Yazı Uçtu Sahneye Kondu** (2013b), **Yüzde 100 Tiyatro** (2010), **Provasız Hayat** (2005), **Özdemir Abime Mektuplar** (2014) adlı kitapları bulunmaktadır.

Tiyatro eleştirilerinin kitaplaştırılması, oyunların nasıl sahnelendiğine, oynandığına, sahnelendikleri dönemin tiyatro anlayışı içinde nasıl karşılandıklarına dair bilgileri geleceğe aktaracağından, eleştiriye belge niteliği kazandırır. Seçkin Selvi, bu belge niteliğini, *eleştirinin uzun süreli işlevi* olarak tanımlıyor (EK 13:1). Eleştirmen Seval Deniz Karahaliloğlu da eleştirinin belge niteliğine vurgu yapıyor ve geniş zamanda araştırma yapanlara kaynak teşkil etmesi bakımından bu yazıların iyi korunması gerektiğini söylüyor (EK 14:5). Ancak bu faydalı işlevlerinden söz edilmesine karşın, 2010 yılından günümüze tiyatro eleştirilerinin derlendiği kitapları basılan tek isim Üstün Akmen'dir.

Zeynep Oral, Esen Çamurdan, Sevgi Sanlı, Dikmen Gürün, Sevda Şener, Hülya Nutku, Seçkin Selvi ve Ayşegül Yüksel de akademik çalışmalarının yanında **Milliyet**, **Cumhuriyet**, **Radikal**, **Aydınlık** gibi gazetelerde ve **Milliyet Sanat**, **Tiyatro Tiyatro** gibi dergilerde tiyatro eleştirisi yazmayı sürdürmektedirler. Bu isimlerin günümüzde tiyatro eleştirimize katkıları, eleştiri pratiğinden çok yılların deneyimi ve birikimi ile tiyatro eleştirisi üzerine düşünce ve tartışma üretmeleridir. Bu tartışmalar, ikinci bölümde ele alınacaktır.

Sonuç olarak, 1980'li yılların en önemli olayı 12 Eylül darbesidir. Bu darbe sanata müdahaleci bir yaklaşımda bulunmuş, kimi oyunlar henüz prova aşamasındayken yasaklanmış, askerler provaları seyretmiş, tiyatro binaları tahrip edilmiş, özel tiyatrolar etkinliklerini durdurmaya, eleştirmenler otosansüre zorlanmış, çok sayıda tiyatro uygulamacısının işine son verilmiş ya da sürülmüştür (K. YÜKSEL, 2012). Bu gelişmeler Türk tiyatrosunda oldukça sert bir kırılmayı ifade

eder. Eleştiri açısından bakıldığında ise gazetelerin 1980 tarihinden itibaren tiyatro eleştirilerine neredeyse yer vermediği görülür. Diğer yandan ilan edilen sıkıyönetim, seyircinin tiyatrodan uzaklaşmasını sağlamıştır. Bu nedenlerle tiyatro eleştirisi, okuruna ulaşamadığı, zor bir dönem geçirmiştir. 1980'li yılların ortalarından itibaren tiyatro etkinlikleri yeniden canlanmışsa da ne tiyatro ne de eleştiri ortamı 1980 öncesi canlılığını yakalayabilmiştir.

1990'lardan itibaren tiyatro eleştirileri, daha çok sanat ve tiyatro dergilerinde yayınlanmaya başlanmıştır. Bu gelişme, profesyonelleşme adına olumlu görünebilecek olsa da eleştirilerin sanat dergilerini takip etmeyen sıradan okura ulaşmasını zorlaştırmıştır. Ancak 2000'li yıllarda iletişim araçlarının gelişmesiyle, tiyatro eleştirisi kendine yeni ortamlar bulmuştur. Bu çalışmanın ikinci bölümünde 2000 sonrası Türk tiyatro eleştirisi incelenirken, bu yeni ifade alanları da açıklanmaya çalışılacaktır.

2000'li yıllarda tiyatro eleştirisi 1990'lardakine benzer şekilde ilerlemiştir. Bu yeni milenyumda gazete eleştirisi yerinde sayarken iki yeni dergi, **Sahne** ve **Yeni Tiyatro** yayın hayatına başlamıştır. **Sahne** dergisi yayımlanmaya başladığı günden bugüne sayfalarını ağırlıklı Güzin Yamaner, İnci Kalkan, Hülya Nutku, Sevda Şener, Gülşen Karakadıoğlu gibi akademisyenlere ayırmaktadır. **Yeni Tiyatro** dergisi ise 2007'de Kocaeli Üniversitesi'ne bağlı olarak yayınlanmaya başlamıştır. **Yeni Tiyatro Dergisi**'nin kaynağı akademi tabanlı olmasına karşın, sayfalarında genellikle tiyatro öğrencilerinin izlenim ve eleştiri yazılarına yer vermektedir. Bu çalışmanın ikinci bölümünü oluştururken, **Tiyatro Tiyatro** dergisinin editörü Mustafa Demirkanlı ve **Sahne** dergisinin editörü Murat Demirbaş ile de görüşmeler yapılmıştır.

Diğer yandan internet olanaklarının gelişmesi ile sosyal paylaşım sitelerinde, sözlüklerde ve bloglarda sayısız tiyatro eleştirileri yer almaya başlamıştır. Bu eleştirilerin bazıları düzenli bir bütünlüğe sahipken bazıları da yorum niteliğinde öznel değerlendirmeler yapmaktadır. 2000 sonrası tiyatro eleştirimizdeki bu dijital platform alanı, hala yeni bir süreç olduğundan, çalışmanın ikinci bölümünde bir altbaşlık olarak ele alınacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

2000 SONRASI TİYATRO ELEŞTİRİSİNİN İNCELENMESİ

Çalışmanın birinci bölümde Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatro Eleştirisi süreci tarihsel olarak ele alınmıştır. İkinci bölüm ise literatür taraması yönteminden kısıtlı olarak yararlanılarak, ağırlıkla nitel veri toplama teknikleri ile oluşturulmuştur. Bu bölümde kullanılan veri toplama yöntemi, “yarı yapılandırılmış görüşme” formuyla oluşturulan görüşme yöntemidir. Nitel araştırmalar, sonuçlardan çok süreç ile ilgilenmektedir. Yarı yapılandırılmış görüşmeler ise sahip olduğu esnekliği nedeniyle, yazmaya ve doldurmaya dayalı testler ve anketlerdeki sınırlılığı ortadan kaldırması ve belirli bir konuda derinlemesine bilgi edinmeye yardımcı olması nedeniyle tercih edilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşmeler ne tam yapılandırılmış görüşmeler kadar katı, ne de yapılandırılmamış görüşmeler kadar esnektir, bu iki yöntem arasında yer almaktadır (Yıldırım, Şimşek:2003). Sağladığı esneklik nedeniyle, veriler bu araştırma yöntemiyle toplanıp değerlendirilmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünü oluşturmak için eleştirmenler, akademisyenler ve tiyatro uygulamacıları ile görüşmeler yapılmıştır. Görüşlerine başvuru alan isimler eleştiri alanında faal olan akademisyenler, bu tez çalışmasının yürütüldüğü sezonların (2013-2014, 2014-2015) öne çıkan yönetmenleri ve oyuncularını, yine aynı sezonların en sık yazıları yayımlanan eleştirmenleri ile önde gelen tiyatro dergilerinin editörleri arasından seçilmiştir. Bir yıla yayılarak gerçekleştirilen görüşmelerin kimi yüzyüze, kimi ise elektronik ortamda yapılmış, her biri ortalama elli dakika sürmüştür.

Görüşmeler boyunca eleştirmenden beklentilere, eleştiri – okur ilişkisine, 2000 sonrası gelişmekte olan internet ortamındaki tiyatro eleştirisine ve Batı ile Türkiye’de tiyatro eleştirisinin kıyaslanmasına dair ortak sorular sorulmuştur. Yarı yapılandırılmış görüşme yöntemine uygun olarak, görüşmenin akışına göre değişik yan ya da alt sorularla görüşmelerin akışı değişmiş, kimi yanıtların açıklanması ve ayrıntılandırılması sağlanmıştır.

Bu görüşmelerde amaç, günümüz Türk tiyatrosunun önde gelen isimlerinin eleştiriye dair görüşlerini ortaya koymak, birbirleriyle örtüşen ve çelişen

düşüncelerini tespit ederek, nedenlerini araştırarak bir tartışma ortamı yaratmak, 2000 sonrası Türk tiyatro eleştirisinin sorunlarını ortaya çıkarmaktır.

Görüşlerine başvurulmuş isimler Ayşegül Yüksel, Barış Erdenk, Dikmen Gürün, Fakiye Özsoysal, Genco Erkal, Gürol Tonbul, Hakan Gerçek, Hasibe Kalkan, Hülya Nutku, Murat Demirbaş, Mustafa Demirkanlı, Özdemir Nutku, Seçkin Selvi, Seval Deniz Karahaliloğlu, Üstün Akmen, Yaşam Kaya, Yeşim Özsoy Gülan'dır.

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle 2000 sonrası Türk tiyatro eleştirisini, önceki dönemlerden ayıran özellikler ele alınmıştır. 2000 sonrası tiyatro eleştirisinin durumu üzerine görüşler dile getirilirken, basının eleştirisiyle olan ilişkisi ve internet ortamında gelişen tiyatro eleştirisi ele alınmıştır. Öne çıkan diğer başlık, tiyatro eleştirmeninin sahip olması gerektiği düşünülen nitelikler bölümü ise tüm görüşmelerde en çok görüş öne sürülen konu olmuştur. Bu niceliğin nedeni, eleştirmen konusunun Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatro eleştirisinin gelişmeye başladığı ilk yıllardan günümüze dek tartışma konusu olmaya devam etmesidir. Bu bölümdeki diğer başlık olan eleştiri – okur ilişkisi, şimdiye dek üzerinde sıkça durulan bir sorun olmadığından, bir tartışma birikimiyle konuşmaktan çok, nispeten ele alınan yeni konulardan biri olmuş, bu başlıkta görüş ayrımları gözlenmiş ve bir okur sorunu olduğu tespit edilmiştir. Avrupa ve Türkiye’de tiyatro eleştirisinin durumunu karşılaştırmayı amaçlayan son başlıkta ise genel olarak tiyatro sanatının, kültürde ve günlük hayatta kapsadığı alanın değerlendirilmesini yapmak gereksinimi doğmuştur.

II. 1. 2000 Sonrası Türk Tiyatro Eleştirisi Üzerine Genel Görüşler

2000’li yıllarla birlikte gelişen teknoloji yalnızca bilim, sanayii gibi alanları etkilemekle kalmayıp sanatı da etkiledi. Tiyatronun biçimi açısından bakıldığında, sahnelemenin teknik anlatım olanakları hâlâ geliyor, böylece uygulamacılara yeni ifade biçimleri tanınıyor. Diğer yandan doğrudan günlük hayatı etkileyen internet yaygınlaşarak, hiçbir ölçüt gözetmeksizin herkese kendini ifade edebilme özgürlüğü sunuyor, tiyatro eleştirmenlerine de. Tiyatronun ve tiyatro eleştirisinin, toplumsal ortamla birlikteliği sürüyor, sahneler ve eleştiri ortamı, toplumsal gündemden etkilenmeye devam ediyor. Böylece Cumhuriyet dönemi Türk tiyatro eleştirisini konu edinen bir çalışmada 2000 sonrası tiyatro eleştirisine ayrı bir başlık açarak bugünü değerlendirme gereği doğdu.

Eleştiride güncel sorunları ve tartışmaları tespit etmeyi amaçlayan bu bölümde tiyatro eleştirisinin durumunun, görüşme yapılan kişiler tarafından önceki dönemlerle kıyaslanarak açıklandığı gözlemlendi. Türkiye’de tiyatro eleştirisinin internet ortamındaki yaygınlığına ve buradaki hareketliliğin işlevine dair sorular soruldu. Ancak 2000 sonrası eleştiri ortamında da Türkiye’nin içinde bulunduğu toplumsal koşulların, teknolojik gelişmelerden daha ekili olduğu görüldü. Bu toplumsal koşullar, eleştirel düşünme ile otoriter düşünme arasındaki çatışma ile ilişkilendirildiğinden, sağlıklı bir eleştiri mekanizmasının işlemesi için baskıcı siyasi ortamın iyileşmesi gerekliliği özellikle vurgulandı. Dolayısıyla gelişmekte olan 2000 sonrası Türk tiyatro eleştirisi süreci önceki dönemlerle kıyaslandığında öne çıkan ilk konu, eleştirel düşünmenin, dolayısıyla eleştiri yazılarının özgürlüğünün kısıtlanması oldu. Bu konu özellikle 12 Eylül 1980 sonrasında tiyatro eleştirisinde yaşanan kırılmadan bahsetmeyi gerektirdi. Bunun dışında 2000 sonrasında dikkat çeken diğer başlıklar, tartışması hala süren “eleştiriye tahammül sorunu”, genç eleştirmen sorunu, basının tiyatro eleştirisiyle olan ilişkisi ve sanal platformlar olarak öne çıktı.

Bu çalışma kapsamında görüşülen çoğu isim tarafından 2000 sonrası süreç, Türkiye’de tiyatro eleştirisinin en verimli yılları olan 1960’lar ve 1970’lerle

kıyaslandığında daha işlevsiz olarak nitelendirildi. Bunun nedenini Ayşegül Yüksel, Özdemir Nutku, Hülya Nutku, Dikmen Gürün, Gürol Tonbul ve Genco Erkal, özellikle 12 Eylül döneminin baskıcı ortamına bağladılar. 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle Şehir Tiyatrosu ve Devlet Tiyatroları'ndan çok sayıda sanatçı görevlerinden uzaklaştırılmış, oyunlar sahnelemeden kaldırılmış, repertuvar cuntanın isteğine göre şekillendirilmiş, provalar askerlerce takip edilerek oyunlar daha sahnelenmeden sansürlenmiş ya da yasaklanmış, Vasıf Öngören, Oktay Arayıcı, Tuncer Cücenoglu gibi yazarlar oyunları nedeniyle sakıncalı bulunmuştur. Kişilerin gerekmedikçe sokağa çıkmadığı bir toplumsal süreçte, tiyatrocular için oyun sahnelemek, seyirciler için tiyatroya gitmek kaçınılmaz olarak bir problem haline gelmiştir.

Genco Erkal, bu süreçte tiyatro – seyirci ilişkisini şöyle anlatıyor:

“1979 yılında şimdiki Şinasi Sahnesi'nde Kafkas Tebeşir Dairesi'ni oynuyorduk, bir ay içinde sahnenin civarındaki sokaklarda üç kişi öldürüldü. Tüm bunlar tiyatroyu gözden düşürmeye başladı. 12 Eylül darbesi tiyatroya çok büyük bir ket vurdu. Nasıl ki evde kitap bulundurmamak suç kabul ediliyorsa, tiyatroya gitmek de bir sorundu. 12 Eylül'den sonra 1984'e kadar turneye çıkamadık. O yıl ilk turnemizi yaptığımızda içeride oyuna gelen seyircileri kaydeden polis kameraları vardı. Seyircinin fişlendiği, hayret verici bir baskı dönemi yaşıyorduk. Tüm bunlar birbirini besleyen süreçler oldu” (EK 5:4).

Çeşitli şekillerde ve içeriklerde aktarılan, bu baskıcı ortamda eleştirmenlerin de etkinliklerini azalttıkları, eleştiri yazılarının giderek azaldığı oldu. Oyunların çoğunun askeri denetimle şekillendiği ve sahnelendiği düşünülürse, olumsuz eleştiri yapmak da askeri yönetimi eleştirmek anlamına gelecektir. Bu nedenle eleştirmenlerin otosansür uygulamaya başladıklarını söylemek çok da yanlış olmaz. Hülya Nutku bu otosansürün nasıl geliştiğini şöyle açıklar:

“12 Eylül'den sonra eleştirinin bittiğini düşünüyorum. Getirilen sansürler, yasaklar nedeniyle bitti. Kenan Evren'in 12 Eylül'le gelen bir tamimi var. Diyor ki Türkiye'de sağlıklı ve huzurlu bir ortam sağlanmıştır, terörden uzak bir ortam sağlanmıştır. Dolayısıyla da sanatla uğraşan insanlar için yapıcı, olumlu eleştirilen yapılmasını öneriyoruz. Tabii burada şöyle bir tehlike ortaya çıkıyor: olumsuz eleştiri yapamıyorsunuz. Yani sanki oradaki huzur ve birliği bozuyormuşsunuz gibi izlenim yaratmaktan çekiniyorsunuz.” (EK 9:7)

1980 sonrasında tiyatro ani bir toparlanma yaşayamamışken, 1990'larla birlikte televizyonun yaygınlaşmasıyla, tiyatroya olan ilgi azalmaya başlamıştır. Ayşegül Yüksel bu süreci şöyle açıklıyor:

“12 Eylül baskı dönemi nedeniyle, eleştirilerde sönme başladı. Kısacası, 12 Eylül herkesi susturduğu gibi tiyatroyu da susturdu. Susmuş bir tiyatronun eleştirisini yazmaya özenecek kişiler bulunamamaya başlandı. O dönemde özel televizyon patlaması da yaşandı. İnsanlar bilet parası, yol parası, gazoz parası vermektense evde çaylarını içip televizyon izlemeyi tercih ediyordu. Hem seyirci tiyatrodan geri çekilmişti hem de sıkıyönetim tiyatroyu da denetliyordu. Bu nedenle gazeteler de eleştirilere yer vermemeye başladı. Tiyatro dergileri neredeyse yok olmuştu. 80'lerden bu yana 12 Eylül siyasi hareketi, giderek artan enflasyon, şehirlerin kalabalıklaşması, parasızlık ve motivasyonsuzluktan zaten yazar da az sayıda çıkmıştır. Bu durumda gençler eleştiri, oyun yazacaklarına reklam sektörüne kaydılar. Bana sorarsanız şu anda tiyatro camiasının en parlak insanları reklam sektöründedir. Diğer becerikliler de dizi çeviriyorlardır” (EK 1:4).

12 Eylül'ün tiyatro eleştirisine etkileri, eleştiri ortamının durağanlaşması ve basının tiyatro eleştirilerine ilgisinin azalmasıdır. Diğer yandan bu gerilemeyi durdurmak için çabalayan bir eleştiri hareketi doğduğu da söylenemez. Genco Erkal gibi bazı tiyatrocular etkinliklerini sürdürmeye çalışırken, eleştirmenlerin daha çabuk geri çekildiklerini söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin Özdemir Nutku, 12 Eylül dönemi ve sonrasında yaşanan gelişmeler nedeniyle eleştiri yazmayı bırakmıştır. Nutku eleştiri yazmayı bırakmasının nedenleri için şöyle diyor:

“Eleştirinin doruğu 1960-70 yılları arasında oldu. (...) 1980 sonrası eleştiri kalmadı gibi. Onun için 1981'de Hürriyet'te bana eleştiri yazmam teklif edildiğinde haydi başlayayım dedim ama özellikle Devlet Tiyatrosu'nun muhafazakar kesimi tarafından öğrencilerime zarar vermeye başlanınca bıraktım eleştiriye. O eski hareketlilik de bir daha yaşanmadı.” (EK 12:6).

Özdemir Nutku'nun belirttiğine göre 1960'larda yazdığı eleştirilerden ötürü kapalı gişe oynanan oyunlar olduğu gibi, boykot edilen oyunlar da vardır. Ancak yine Nutku'ya göre tiyatro eleştirisi ortamı yeniden canlandığında, eski saygınlığı kalmamıştır.

Nutku'nun değindiği 'eleştirinin saygınlığı' konusu, tiyatro uygulamacılarının eleştiriye karşı tahammülleri ya da tahammülsüzlükleri çerçevesinde şekillendirilir.

Eleştiriye seyirciler ve oyun ekipleri tarafından tahammülsüz bir yaklaşımın oluştuğu özellikle 2000 sonrası süreçten bahsederken, tüm görüşmelerde dile getirilen bir sorundur. Bunun nedenini tiyatro uygulamacılarının eleştiriye yaklaşımlarında aramak gerektiği kadar, eleştirmenlerin üsluplarında da aramak gerekir. Genco Erkal'ın da söylediklerine dayanarak, özellikle 1980'li yılların başında, tiyatro uygulamacılarının çok zor koşullarda sanat ürettiklerini biliyoruz. Böyle bir ortamda sanatçıların olası sert, ahkâm kesici üsluptaki eleştirilere tahammül etmelerini beklemek, aşırı bir hoşgörü beklentisi olacaktır.

Tiyatro eleştirisinin önceki dönemleriyle kıyaslandığında 2000 sonrasında tahammülsüzlüğün artmasının ölçütü, tabii ki eleştiri yazısının sahnelemeden oyun kaldırmak ya da oyuncu değişimine neden olmak gibi yaptırımları olmamalıdır. Burada düşünülmesi, tartışılması gereken eleştirinin hem basılı yayınlardaki yaygınlığını yitirmesi, dolayısıyla okuyucuya ulaşabilme gücünün azalması, hem de aşağıda görüleceği gibi, eleştirmenden beklentilerin geleneksel, kalıplaşmış bir hal alması olarak gösterilebilir. 1980'li yılların başında tiyatro sanatında yaşanan kırılma, tiyatro eleştirisinin gelişimini sekteye uğratmıştır. Burada görülecektir ki tiyatro eleştirisi 12 Eylül dönemi ile birlikte bir çeşit bocalama dönemi geçirmiştir.

Aşağıda Dikmen Gürün, Seçkin Selvi, Hülya Nutku, Özdemir Nutku'nun 1980 sonrasında tiyatro eleştirisinin "saygınlığını yitirmesi"nden bahsetmeleri ele alınacak. Bu isimlerin eleştirinin "saygınlığını yitirmesi"nden kasıtları genel olarak, okur ve tiyatro uygulamacıları açısından eleştiri okuma alışkanlığının yitirilmesi, yeni eleştirmenlerin ortaya çıkmasına fırsat tanıyacak yayınların bulunmaması, var olan eleştirmenlerin üslubunun gerilemesi, en azından duraksaması olarak yorumlanabilir.

Dikmen Gürün, eleştirinin tiyatro üzerinde etkisiz kalmasında, magazin kültürünün yüceltilmesinin payı olduğunu belirtiyor. Gürün'e göre 2000'lerle birlikte genç tiyatro topluluklarında patlama yaşanmış ancak eleştiri ortamı bu hareketliliği yakalayamamıştır. Gürün, bunun nedenini basının kültür ve sanatla değil, magazinle ilgilenmesi olarak ifade ediyor:

"1980'lerde, hatta 1970'lerden başlayarak gelen baskı ve sansür, özel

tiyatro hareketini bastırıldı. Tiyatrolar kapandı. Her anlamda suskun bir toplum olduk. Hayatımıza televizyon da girince sanattan çok magazinle yatıp kalkıyoruz artık... Bu durumda, eleştirinin de eski coşkusunu, gücünü kaybetmesi olağandır... Evet, 2000'lerle birlikte genç tiyatrolarda bir patlama yaşanıyor. Umut veren bir gelişme ama eleştiri bu patlamayı yakalayamadı. Yakalayamadı çünkü , yukarda da belirttiğim gibi, basın genelde kültür ve sanat hareketleriyle yeterince ilgilenmiyor..." (EK 3:3).

Seçkin Selvi de eleştiriye yaklaşımı tamamen medyanın şekillendirdiğini vurguluyor:

"52 yıldır eleştiri yazıyorum. Bu yıllar boyunca tiyatro eleştirisinin geçirdiği süreç, tamamen medyanın yayın anlayışı doğrultusunda gerçekleşti. Bir yandan üniversitelerde eleştiri dersleri verilir, çok sayıda genç eleştirmen yetiştirilirken, öte yanda bu eleştirmenlerin yazı yazacakları yer olmayışı süreci tıkanma noktasına getirdi. (...) Talep başka alanlara kayınca, arz da ona göre şekilleniyor (EK 13:3).

Medyanın toplum üzerindeki etkisi, yalnızca tiyatroyla değil, bir bütün olarak kültürün geneliyle ilişkili bir sorundur. Medyanın toplumu inşa etme gücü Jean Baudrillard, Richard Sennett, Slavoj Zizek, Umberto Eco, Naom Chomsky gibi çok sayıda sosyolog ve düşünür tarafından değinilen bir küresel etkidir. Bu güç, genel olarak tüketim kültürüyle ilişkilendirilir. Tiyatro açısından bakıldığında, bir sahnelemede satın alınabilecek tek şey giriş biletidir ve bileti alınca alışveriş de biter, bu sürekliliği olmayan bir ihtiyaçtır. Oysa medya, reklamını yaparak sermaye kazanabileceği değerleri önemsemektedir. Tiyatro, Türkiye'de bir sektör oluşturmaktan çok uzakta olduğu için medyanın ilgisinden yoksun kaldığı söylenebilir. Ancak bu ilgisizlik yalnızca medyaya yüklenmemelidir; dile getirilen diğer bir sorun eleştirinin sadece sıradan seyirciler değil, tiyatronun içindeki uygulamacılar tarafından da önemsenmediğidir.

Hülya Nutku eleştiriye duyulan saygıyı tiyatro uygulayıcılarının belirlediğini söylüyor. Nutku, eskiden sanatçıların eleştirilerden pay çıkardıklarını, ancak 2000 sonrasında olumsuz eleştiriler karşısında savunmaya geçtiklerini, eleştiriler üzerine düşünmediklerini belirtiyor. Nutku bu süreci "*eleştiri ruhunun kaybolması*" olarak tanımlıyor:

“Eleştirinin dikkate alınmıyor oluşu eleştiri ruhunun kaybolmasından kaynaklanır. O ruhun kaybolmuş olması, ister istemez ‘ben yaptım oldu’ mantığına getirir insanları. Yani bir tiyatro topluluğu ortaya bir şey çıkarıyor, ama ‘bu olmamış’ dediğinizde ‘ister beğenin, ister beğenmeyin’ karşılığını alıyor” (EK 9:12).

Yeşim Gülan da “*eleştirmene katlanamayan bir yapı*” olduğunu belirtiyor, ancak Hülya Nutku’dan farklı olarak bu yapıyı, eleştiri ortamında bir haksızlık, kayırma olduğu inancına bağlıyor:

“Yazılan yazılar basın bültenlerinin versiyonları, izlenimler, hissiyatlar ve kayırmalardan öteye gidemiyor. Bunda eleştirmenlerin de suçu olduğu kadar oyun ekiplerinin eleştirmene olan bakış açısının da etkisi var. Eleştiriye katlanamayan bir yapı söz konusu. Ayrıca tabii düzgün eleştirel ortam olmadığından haksızlık hissiyatı çok yoğun bu da ekiplerin eleştirmene ve eleştirmenin eleştiriye ve oyunlara bakış açısını etkiliyor.(...) Ciddiye alınan bir eleştiri ortamı olmadığından hem seyirci hem de işi yaratan insanlar boşlukta kalabiliyor” (EK 17:2).

Günümüzde eleştirinin tamamen işlevsiz bir mekanizma olduğunu söylemek, bu alana emek verenlere haksızlık yapmak olur. Eleştiri az sayıda gazete ve dergiden oluşan kısıtlı bir alanda okuyucusuna ulaşmaya çalışmaktadır. Özellikle adı duyulmamış, genç eleştirmenlerin yazılarını yayımlayabilecekleri basılı yayınlar neredeyse yoktur. Ancak aşağıda değinilecek internet ortamı, bu kısırlığı kıran yeni bir soluk getirmiştir.

Mustafa Demirkanlı son kuşak eleştirmenlerle günümüz eleştirmenleri arasında kopukluk olduğunu söylüyor. Demirkanlı’ya göre son kuşak eleştirmenler Seçkin Selvi, Dikmen Gürün, Ayşegül Yüksel’dir. Demirkanlı genç eleştirmenlerin birkaç yazıları yayımlandıktan sonra kendilerini geliştirmeyi bıraktıklarını belirtiyor:

“2000 sonrası Türk tiyatrosunda eleştiri ortamını, tartışma kültürünü olumlu görmüyorum. Yeni eleştirmenler yetişemedi, son kuşak eleştirmenlerle (Seçkin Selvi, Dikmen Gürün, Ayşegül Yüksek gibi) büyük bir kopukluk yaşanmış, aradaki mesafe -yaş, yaşanmışlık ve uzmanlık olarak- epey açılmıştı. (...)Umut gördüğümüz birçok arkadaşı, 3-5 eleştiriri yazısından sonra uzman olduklarını zannetti, oysa öğrenmeye çok yeni başlamışlardı” (EK 11:2).

Üstün Akmen de Demirkanlı gibi, çoğu genç eleştirmenin bilgi birikimi, görgü, kültür bakımından öğrenmeye kapalı görüldüğünü ifade ediyor:

“Eleştiri yazarlar yok olmaya başladı ya da taraf olan eleştirmenler türedi. Genç yazarlar yazmaya başladı, ama onlarda da bilgi birikimi, görgü, kültür eksiklikleri derhal hissedildi. İlk kez Commedia dell’Arte izlediğini söyleyen genç eleştirmenlere rastlandı” (EK 15:2).

Tüm bu görüşlerden yola çıkarak az sayıda yayının tiyatro eleştirisine yer verdiği bir ortamda, ismi duyulmamış eleştirmenlerin yazılarının yayımlanması için oldukça fazla çaba harcamaları gerektiği belirtilmelidir. Bu ortamda genç ya da başka bir ifadeyle ismi duyulmamış eleştirmenlerin söylemleri çoğunlukla karşılık bulamamakta, ciddiye alınmamakta, böylece tartışma oluşturmanın uzağında kalmaktadır. Tahammülsüz yaklaşımlara maruz kalan bu yeni eleştirmenlerin cesaretlerinin kırılması da kaçınılmazdır. Ancak 2000 sonrasında internette eleştiri platformlarının oluşması, basılı medyanın bu ortamdaki otoritesinin sarsılmasını sağlamıştır.

Cüneyt Yalaz ve İlker Yasin Keskin’in yazı editörlüğünü yaptığı, **Mimesis Dergi**’nin sanal ortamdaki platformu **Mimesis Sahne Sanatları Portalı** (mimesis-dergi.org), Enver Başar ve eleştirmen Yaşam Kaya’nın editörlüğündeki **Tiyatronline** (www.tiyatronline.com) gibi tiyatro araştırmacılarının yönetimindeki web siteleri dışında bloglarda ve elektronik dergilerde de tiyatro eleştirileri yer almaktadır. Hasibe Kalkan, Fakiye Özsoysal, Gürol Tonbul, Hakan Gerçek ve Yaşam Kaya, internet ortamında tiyatro eleştirilerinin yayınlanmasını getiren bu gelişmeyi olumlu gördüklerini belirten isimlerdir.

Hasibe Kalkan, gençlerin internet ortamıyla daha sıkı ilişki içinde olduklarını belirtti. Kalkan, genç eleştirmenlerin sanal platformlarda yazılarını daha kolay yayınlatabildiklerine dikkat çekerken, yine böylece genç bir eleştiri okuru kitlesinin oluşmaya başladığını ifade etti (EK 8:2-3). Fakiye Özsoysal da internet ortamındaki eleştirilerin niteliklerinden bağımsız olarak, en azından gelecek için belge oluşturulduğunu belirtiyor:

“Güncel olana baktığımızda nitelikli eleştirinin sayısı az da olsa, internet sitelerinde eleştiri yazılarının çok olması ve yazmak isteyenlerin olmasını yine de olumsuz bulmuyorum ve her türlü eleştirinin bir biçimde tiyatroya katkısı olabilir diye düşünüyorum, en azından iyimser olarak, her eleştiri yazısı bir oyunu gelecek için belgeliyor diye de bakılabilir” (EK 4:3).

Gürol Tonbul da tiyatro eleştirilerinin sanal platformlarda yayınlanmasını çağın gerekliliği olarak yorumlarken, seyircilerin sahneleme esnasında dahi sosyal medyada oyun hakkında yorum yaptıklarına dikkat çekiyor:

“Ben bu platformların getirdiği çeşitliliğe olumlu bakıyorum. Mahlasla yazanlar değil de kendi açık kimlikleri ile eleştiri yazısı yazanlara saygı duyulmalıdır. Sözü inkâr edebilirsiniz ama yazı kalıcıdır. Çağımızda oyun arasında bile seyirciler oyunla ilgili tweet atıyorlar. Tiyatro ortamının gelişmesi için böyle bir atağa ihtiyacımız vardı” (EK 6:4).

Tonbul'un değindiği bu gelişme, bizi ‘yeni medya’ kavramına götürür. İletişim teknolojilerindeki gelişmeler, bilgisayarla medyayı birleştirerek yeni medyayı oluşturur. Yeni iletişim teknolojileri sanat yapıtlarının da dahil olduğu kültürel ürünlerin dijitalize olarak daha geniş bir dolaşıma girmesine neden olmuştur. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde Doçent Doktor olarak görev yapmakta olan Necmi Emel Dilmen, “Yeni Medya Kavramı Çerçevesinde İnternet Günlükleri” başlı makalesinde yeni medyanın sürekli genişlediğini aktarır. Buna göre her 2 saniyede yeni bir blog sitesi kurulmaktadır. Yani her gün ortalama 38 bin yeni blog açılmaktadır. Her saniye bu bloglara altı yeni bilgi girişi yapılmaktadır. Bu da günde 500 bini aşkın haber, bilgi ya da herhangi bir konuya ait görüşlerin dolaşıma girdiği anlamına gelmektedir (DİLMEN, 2007:118) Sosyal medya sayesinde medyada içerik oluşturmak sadece gazeteciler, programcılar için değil orta derecede bilgisayar bilgisi olan herkes için mümkün hale gelmiştir. Sanal ortamda şekillenen bu yeni medya, gazete, radyo ve televizyonun oluşturduğu geleneksel medyadan çok açıdan avantajlı görünmektedir ve bu avantajlar, tiyatro eleştirisi için de geçerlidir.

Örneğin, geleneksel medyadaki eleştiri ortamında Yeşim Gülan’ın da işaret ettiği eleştirmenlerin yanlı olduğu düşüncesi, internet ortamında daha azdır. Bu düşünceye göre internet ortamındaki yazılar, yazarla okuyucu arasında direkt, dolaysız ve eşzamanlı (online) iletişimi mümkün kıldığından ve paylaşımı daha kolay sağlanabildiğinden, basılı olana göre daha pratik ve cesurdur. Gürol Tonbul ve Hakan Gerçek, tiyatro uygulamacıları olarak, sıradan seyircilerin önyargısız görüşlerini önemsediklerini belirtmişlerdir. Gerçek, zaman zaman Google’da oyunları hakkında yorumlar içeren yazıları arattığını ve oyuncu, yönetmen sayısının artması gibi eleştirmen sayısının artmasını da olumlu bulduğunu söylüyor. Öte yandan Gerçek, bu

hareketliliğe karşın eleştirinin asıl platformunun basılı yayınlar olduğunu belirtiyor (EK 7:2).

2000 sonrası aktif eleştirmenlerden, **Tiyatronline** sitesinin editörü Yaşam Kaya ise internet ortamındaki tiyatro eleştirisine yeni bir anlam yükleyerek, tiyatro eleştirisinin tamamen bu internet ortamına taşınması gerektiğini savunuyor. Kaya'ya göre tiyatronun güncelliğini yakalama imkânı ancak internet ortamında mümkündür. Kaya bu düşüncesinin gerekçelerini şöyle açıklıyor:

“İnternetteki yazıya Hakkari'den, Edirne'den bir tıkla ulaşıyor. Sınıf farkı olmaksızın, toplumun her kesimine, ülkenin her yerine daha güncel olarak erişebiliyorsunuz. Ama gazetede sınıf farkları devreye giriyor. Örneğin bir ailenin müdavimi olduğu gazetede yazmıyorsam onlara ulaşmam imkansız ama o gazetenin girmediği evlere de internet yoluyla ulaşabiliyorum. Dergi eleştirisi kötü bir eleştiri sistemi, dergicilik mantığı yanlış, günümüzdeki dijital çağa uymuyor. Hayat öyle online ilerliyor ki yazınız bir yerde basılana dek değişen şeyler oluyor. Benim başıma böyle bir şey geldi. Bir yazı yazdım, iki ay sonra yayımlandığında yönetmen oyuncunun değiştiğini söyledi, haklıdır, bunu takip edemezsiniz. Tiyatro oyunları da canlıdır, yöntem değişir, yorum değişir, oyuncular, oyunculuklar değişir... Ben de özür diledim, dergilerde tiyatro eleştirileri yazmıyorum artık, dijital ortamda ve günlük gazetelerde yazıyorum. Sinema eleştirileri dergilerde yer alabilir, çünkü orada sabitlenmiş, değişmeyen bir yöntem ve yorum vardır, ancak tiyatro her sahnelemede evrimleşen bir sanattır.” (EK 16:3-4).

İnternet daha fazla sayıda okuyucuya ulaşabilmek açısından önemlidir. Okuyucu internet ortamında, istediği yazıya, istediği oyun hakkındaki bilgiye, istediği zaman ve istediği yerden erişebilmektedir. Tiyatro ortamından bakınca ise Hakan Gerçek, internetin, eleştirmenlere, tiyatro uygulamacılarının sahip olmadığı bir üstünlük getirdiğini belirtiyor:

“Tiyatroların kapatıldığı bir ortamda tiyatro eleştirisinin yayımlanacağı platformların azalması maalesef normal. (...) Tiyatrocular gittikçe daralan bir çemberde tiyatro yapıyorlar, ancak eleştirmenler içinse internet durumu biraz da olsa kurtarıyor, seslerini duyurmaya yardımcı olabiliyor. Tiyatrocuların böyle bir şansları da yok” (EK 7:5).

Hasibe Kalkan da internet ortamının, eleştirinin daralan yayın alanına bir yeniden doğuş imkânı getirdiğini söylüyor:

“2000’li yıllardan sonra tiyatro eleştirisi gazete ve dergilerde kendisine zor yer bulan bir ifade alanyken aslında ortaya çıkan yeni iletişim araçları sayesinde daha çok yayın alanı buldu. Bu bağlamda internet dergilerinde daha önce yazısının yayınlanması için ciddi mücadele vermesi gerekirken, genç bir eleştirmenin yazısı çok daha kolay yayınlanabilir duruma geldi. Ve doğru orantılı olarak da sanal ortamda yayınlanan yazılar daha geniş ve genç bir okur kitlesine ulaşabilmektedir diye düşünüyorum” (EK 8:2)

Ancak internette yer alan sahnelemeye dair tüm yazılar tiyatro eleştirisidir demek yanlış olacaktır, bu ortamda tavsiye ya da tanıtım niteliğindeki yazılar ön plana çıkmaktadır. İnternet ortamındaki tiyatro eleştirisini olumlu bulan tüm bu isimler Kalkan, Özsoysal, Tonbul, Gerçek ve Kaya, aynı zamanda burada niteliksiz yazıların da yer aldığını belirtmişlerdir. Örneğin Yaşam Kaya, kendi kariyerinden örnek vererek, ‘blogger’ ile eleştirmenin ayrı tutulması gerektiğini belirtiyor:

“Dijital ortamlarda tiyatro oyunları hakkında yazan herkese eleştirmen denilmez. Örneğin Melih Anık gibi tiyatro hakkında yazan blog yazarları ‘ben eleştirmen değilim’ demelerine karşın eleştirmen sanılıyor, öyle lanse ediliyor, bu doğru değil. Eleştirmenin de tabii ki bir blogu olabilir ancak önce kariyeri olması lazım. Ben 21-22 yaşında eleştiri yazmaya başladım ancak yıllar sonra, 2007’de hayatımda ilk defa ben müracaat etmeden bir gazetenin genel yayın yönetmeninden telefon aldım, benden telif karşılığında gazetelerinde yazmamı istiyordu, işte o zaman bir eleştirmenlik kariyeri oluşturduğumu, okduğumu fark ettim” (EK 16:5).

Kaya’nın bu söyleminden anlaşılan, eleştirmenliğin bir süreç gerektirdiğidir. Hülya Nutku ise internet ortamının eleştirmene olumsuz etkilerini şöyle anlatıyor:

“Aslında günümüzde eleştirmenin işi çok kolay, yazarı internetten araştırıyor, başka eleştirmenlerin yazdıklarına bakıyorlar. Şuna katılıyorum, buna katılmıyorum diye çalıntıyla, alıntıyla eleştiri yazılıyor. Bizim zamanımızda böyle bir şansımız yoktu, tek kaynağımız kütüphaneler, okuduklarımız ve kendi birikimimizdi. O zaman daha arı, duru bir eleştirimiz vardı” (EK 9:5).

İnternet ortamındaki tiyatro eleştirilerinin olumlu ve olumsuz yanlarını belirten bu görüşler, tiyatro eleştirisinden beklentilere dayandırılmaktadır. Tiyatro eleştirisinden beklentiler, aşağıdaki başlıkta ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

İnternet ortamındaki tiyatro eleştirisinin eleştirmenler ve okuyucular dışında bir kolunu da yayıncılar oluşturmaktadır. Yayıncılar açısından da web siteleri, maliyeti

daha az olduğundan tercih nedenidir. Ulusal iki tiyatro yayınından biri olan **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, mali sorunlar nedeniyle 2015 Aralık sayısı ile yayın hayatına son verecek. Gazetelerin tiyatro eleştirisine yer vermediği, dergilerin bir bir kapandığı günümüzde internet, tiyatro eleştirisinin en güçlü kullanacağı araç olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç olarak, 2000 sonrası Türk tiyatro eleştirisi, öncelikle toplumsal ortamlarla ilişkili ele alındı. Bu bağlamda görüşmelerde ele alınan ilk sorun, 12 Eylül askeri darbesi ile tiyatro eleştirisinin kırılma süreci yaşaması ve eleştiri ortamının daralması, yani eleştiri yazarlarının etkinliklerini azaltması ve eleştiri yazıları yayımlayan basın organlarının azalması olarak öne çıktı. 12 Eylül'den, 1980'li yılların sonlarına kadar tiyatronun sansür sorununun artması, kimi sahnelerin engellenmesi, diğer yandan özellikle televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte kültürün, günlük alışkanlıkların yeniden şekillenmesi, dolayısıyla seyircinin tiyatroya olan ilgisinin azalması, 2000 sonrası tiyatro eleştirisini etkileyen sorunlar olarak sıralandı. Toplumsal bağlamda ele alınan diğer sorun da günümüzde Türkiye'nin içinde bulunduğu otoriter siyasi sistemin, kültür politikalarına, dolayısıyla tiyatroya etkileri oldu. Örneğin, 2014-2015 sezonu içinde **Cibali Karakolu** oyununda "İlla devlet mi soyacak" repliğinin sansürlenmesi (İSİMSİZ, 2014a), yine aynı sahnelemede Fahişe rolünün çıkarılması (İSİMSİZ, 2014b), Goethe'nin **Güneş Batarken Bile Büyük** oyununda 'müstehcen içeriklerin temizlenmemesi' (İSİMSİZ, 2014c) gibi sansürlemelere maruz kalınmıştır.

Bu baskıcı ortama karşın, tiyatro eleştirisinin, tiyatro pratiğinden farklı olarak yeni bir özgürlük alanı bulduğu vurgulandı. İnternet ortamı, herhangi bir sınır gözetmeyen, güçlü bir ortam olduğundan, eleştiriye yeni bir söz söyleme alanı olarak soluk getirdi. Ancak görülen o ki, tiyatro eleştirmenine yeni bir söylem alanı tanıyan internet ortamı, çok geçmeden tartışmalar doğurdu. Neyin tiyatro eleştirisi, kimin tiyatro eleştirmeni sayılıp sayılmayacağına dair tartışmalar, görüşmelerde internet ortamına dair sorularda yeniden gündeme geldi. Sonraki başlıkta bu görüşler aktarılarak, tiyatro eleştirmeninden beklentiler tartışılacaktır.

II.2. Tiyatro Eleştirmeninden Beklentiler

Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunun ilk dönemlerinden itibaren, eleştiriden ve eleştirmenden beklentiler önemli bir başlık olarak tartışılmaktadır. Türkiye’de tiyatro eleştirisine dair en uzun soluklu tartışma, eleştirmenin sahip olması gereken niteliklere ve üslubuna dairdir denilebilir. Eleştirmene dair görüşler kimi zaman polemik üreterek, kışkırtıcı şekilde, hatta kişisel sataşmalarla belirtilmiş, kimi zaman da akademik üslupla, madde madde özellikler tespit etme iddiasında olmuştur. Polemik üslupla belirtilen bu görüşlere örnek olarak 1941-42 sezonunda **Hamlet** oyununun temsili üzerine yaşanan tartışmalar, 1950’li yılların eleştiri ortamını anlatırken değindiğimiz Mahir Canova – Lütfi Ay çatışması ya da daha önce değinmediğimiz, 1959 yılındaki Metin And, Turhan Dilligil arasındaki polemik gösterilebilir.

Metin And’ın **Ulus** gazetesinde eleştiri yazdığı 1959 yılında, Turhan Dilligil savcılık kanalıyla yolladığı ve **Ulus** gazetesinde yayınladığı yazısında şöyle demiştir:

“(…) Allahaşkına siz de polemik ile (eleştirin) arasındaki azim farkı öğreniniz. Tiyatro tenkidi yazdığınız iddiası ile şu veya bu istikamette, kasıtlı yazılarla tenkid ahlakını zedelemeyiniz” (DİLLİGİL, 1959:2-5).

Burada görülen o ki Dilligil, tenkit ahlakı derken, eleştirmenin nesnelliğinden söz etmiştir. Ancak Dilligil, bu görüşlerini belirttiği yazısında Metin And’ı eski soyadıya, Metin Çavdar olarak anmış, And da Dilligil’i “*söyleyecek söz bulamadığı için aile ilişkilerine burnunu sokmak*”la itham etmiş (AND, 1959:2) ve yazısının başlığını “*Dilgilleme Üzerine*” koymuştur (DURAK:1991). Bu kalem kavgası şeklinde gelişen tartışmaların, tiyatro eleştirisine dair faydalı bir tartışma yarattığını söylemek güçtür. Bu bölümde, eleştirmene dair kişisel tartışmalarda ortaya atılan görüşler değil, direkt eleştiri ortamını, eleştirmen üslubunu konu edinen görüşler belirtilecektir.

Bu çalışma kapsamında yapılan görüşmelerde en ayrıntılı fikir beyan edilen konu da eleştirmenden beklentiler oldu. Çalışmanın bu bölümünde görüşmelerden önce, Türk tiyatrosuna dair kitapların eleştiri bölümlerinde, bazı dergilerin özel

eleştiri dosyalarında yer alan görüşler aktarılacaktır. Böylece Sevda Şener, Muhsin Ertuğrul ve Metin And gibi isimlerin de eleştirmene dair görüşlerine yer verme imkânı doğacaktır.

Eleştiri kimin, nasıl birinin ve hangi üslupla yazması gerektiğini belirleme gereksinimi, Aristotelesçi tiyatronun ilk dönemlerinden itibaren neredeyse her dönemde izlenebilir. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda da eleştirmene dair en çok üzerinde durulan konular, eleştirmenin donanımı, üslubu ve nesnellik – öznellik yaklaşımıdır.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda tiyatro eleştirmenine dair ilk görüşler, bu çalışmanın birinci bölümünde aktarılmaya çalışıldığı gibi, Muhsin Ertuğrul’un yazılarında, eleştiri yazılarına cevap olarak yazılan karşı eleştirilerde görülür. Ertuğrul’un, eleştirmenin olumsuz ve sert tavrına karşı çıkararak kınama, suçlama üslubunu yanlış bulduğunu bir kez daha vurgulamakta fayda var. Çünkü aşağıda görülecektir ki yaklaşık bir asır sonra da eleştirmenin bu tavrı, tartışılan konular arasındadır, aslında eleştiriden, eleştirmenden beklentiler hala benzerdir.

Türk tiyatrosunda doğrudan tiyatro eleştirmenine odaklanan ilk düzenli çalışma Özdemir Nutku’ya aittir. Nutku 1960 yılında basılan **Tiyatro ve Yazar** kitabının bir bölümünü eleştirmenin niteliklerine ve üslubuna ayırmıştır. Bu çalışmada Nutku, eleştirmenden beklenmesi gereken on özellik tespit etmiş ve bunları açıklamıştır. Nutku’nun eleştirmenden beklentileri,

“Eleştirmecinin ödevi, eleştirmecinin bilgisi, eleştirmecinin seviyesi ve değer ölçütleri, eleştirmecinin yorum ve çözüm yöntemi, eleştirmecinin tepkileri, eleştirmecinin tutumu, eleştirmecinin ortamları, eleştirmecinin iyi niyeti, eleştirmecinin tiyatro sanatına katılması, eleştirmecinin dürüstlüğü” (Ö. NUTKU, 1960:71-85).

başlıklarıyla sıralanmıştır. Bu başlıklar, söz konusu tartışmaları kapsar, bugün de aynı kapsam sürmektedir.

Özdemir Nutku’nun belirttiğine göre tiyatro eleştirmenini sıradan seyirciden ayıran nitelikleri daha bilgili olması, tepkilerini kontrol etme, öznel değil soğukkanlı yaklaşıma sahip olma becerisi ve topluma hizmet etmesidir. Ona göre, eleştiri yazısı

yazarken gözetilmesi gerekenler oyunun yazıldığı tarih, oyunun yazılmasını etkileyen şartlar, yazarın tutumu, yönetmenin yöntemi ve tekniği, oyuncuların kapasitesi ve seyircinin tepkisidir. Nutku bu görüşlerini şöyle özetler:

“Eleştirmen tiyatro sanatına bir seyirci gibi katılır, oyun yazarı gibi düşünür, sahneye koyucu gibi toplayıp düzenler ve eleştirmeci gibi yazar” (Ö. NUTKU, 1960: 79, 85).

Nutku'nun bu görüşlerine göre, eleştirmene bazı nitelikler atfedilir, eleştiri kuramsal bir çalışma ve düşünme alanına konumlandırılır. Nutku da bu konumu imleyerek, eleştirmen söz konusu niteliklere sahip derinlikteyse yazısının akademik eleştiri olarak adlandırılacağını, eğer yeterli bilgiye sahip değilse akademik değil, gazete eleştirisi yazabileceğini belirtmiştir. Nutku'nun değindiği akademik eleştiri, gazete eleştirisi ayrımı, tiyatro eleştirisi alanında önemli bir yöntem ve söylem farklılığını işaret eder. Bu çalışmada, giriş bölümünde değindiğimiz üzere akademik (bilimsel) eleştiri değil, sahneleme eleştirisi incelenmektedir. Ancak aşağıda **Tiyatro Tiyatro Dergisi**'nin Eleştiri Dosyasında yer alan yazılardan bahsederken, bu tartışma yeniden incelenecektir.

Nutku'nun değindiği gibi eleştirmeni, yazılarının yayımlandığı mecralara göre sınıflandırmak, başka çalışmacılarca da kullanılmıştır. Örneğin Metin And da **Ataç Tiyatroda** kitabında, Charles Marowitz'in bu tarz bir eleştirmen sınıflandırmasını kullandığını belirtmiştir. Amerika'nın önde gelen eleştirmenlerinden olan, Broadway'de yönetmenlik yapan ve Peter Brook'la Royal Sahekspeare Company'de çalışan Marowitz, eleştirmen türlerini şu şekilde sınıflandırır:

“Bir, gazeteci olan eleştirmen vardır. Temsili, herhangi bir gazete olayı gibi ele alır, onu bir haber gibi değerlendirip okuyucuya iletir, bilgi verir. Bir başka eleştirmen okuyucusuna yol gösteren, (...) öğüt veren biridir. Bir türüsü de deneme yazarıdır. Temsil onun için bir vesile olup, o kendi kişisel önyargılarını, tuttuğu yanı belirtir. (...) Bir de yükümlü eleştirmen vardır. Bir siyasal, toplumsal görüşe inanmıştır, (...) yalnız bunu savunur, her şeyi tuttuğu bu görüşe göre yontar. Bir de meslekten tiyatrocı gibi davrananı vardır. Sanki sahneye koyucuymuşçasına yazısında teknik noktaları tartışır, ayrıntılar üzerine durur. Bir başka türüsü yansız, renksiz eleştirmendir. Kendi kişiliğini ortaya koymadan, kendi görüşlerini öne sürmeden, yalnız gördüğünü iletir. Bir de akademik olmasa bile üniversite ilişkisini gibi davranan eleştirmen vardır. Ona göre

tiyatro, edebiyatın bir dâhıdır, karşılaştırma, benzerlikler üzerinde durur, çözümlemelere girişir.” (Marowitz’dan Aktaran; AND, 1982:25)

And, Marowitz’in bu sınıflandırma sisteminden bahsederken, bazı eleştirmenlerin, örneğin Nurullah Ataç’ın bu sınıflardan birkaçına birden dahil olabileceğini belirtmiştir. Örneğin Ataç hem bir gazeteci eleştirmen, hem tiyatrodan yola çıkan bir deneme yazarı, hem de tiyatronun sorunları üzerine yazan bir sanatçıdır. Avrupa’da yukarıda görüldüğü gibi halihazırda yazan eleştirmenlerin niteliklerinden yola çıkarak bir sınıflandırma yapılabilirken, ülkemizde genellikle bu tercih edilmemiş, eleştirmenin sahip olması gereken nitelikler önceden belirlenmiştir. Burada ulusal tiyatro tartışmalarını hatırlatmakta fayda var. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu kimi tartışmalarda Batı taklidi olmakla suçlanmış, tiyatromuzun kendi kaynaklarını keşfetmesi gerektiğine değinilmiştir. Örneğin Nurullah Ataç:

“Sanat eseri ortaya koyduğu eserin dayanıklı olmasını istiyorsa onun temelini ulusa atmak zorundadır, bunun için de ulusun neyi kaldırıp neyi kaldırmayacağını düşünecek, daha doğrusu içinde sezecektir. Bizde tiyatro sanatını sevip çalışanlar o yola gitmiyorlar, çokluğu anlamaya, dileklerini öğrenmeye özenmiyorlar; başka uluslarda yapıları olduğu gibi almakla işin olup biteceğini sanıyorlar” (akt. UÇARER, 2009:121).

diye yazmıştır. Peyami Safa da ulusal tiyatro tartışmalarına katılarak şöyle der:

“İsrar edeceğim; Devlet ve Belediye konservatuarlarında tuluata, ortaoyununa, karagöze yer vermeliyiz...Türk tiyatrosunun repertuarını Avrupa ve Amerika komedilerinin tercümelerinden ibaret, adi bir taklit seviyesinde bırakmamak için, milli bir aşu da lazım. Bu aşuyu milli esprinin katıksız ifadesi olan tuluat, ortaoyunu ve karagöz nevilerinden değilse nereden alabiliriz?” (akt. UÇARER, 2009:127).

Tiyatro uygulamalarındaki Batıcılık, eleştiri pratiği için de söylenebilir. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatro eleştirisinin var olan durumundan yola çıkarak bir analizini yapmaktan çok, önceden belirlenmiş ölçütlere göre değerlendirilmesi de, kendi kaynağından beslenen bir eleştiri anlayışı oluşmamasındandır. Türkiye’de tiyatro eleştirisi, tiyatro uygulamalarında da olduğu gibi ulusallıktan değil, Batıcılıktan beslenmiştir. Bu nedenle değerlendirme, kıyaslama ölçütü çoğunlukla Batı’daki eleştiri ortamıdır. Bu çalışmanın izleyen bölümlerinde bu kıyaslamaya ayrı bir başlık açılması da buna dayanmaktadır.

Aşağıda sıralanacak görüşler var olması gerektiği düşünülen, idealize edilen

tiyatro eleştirisi ortamına dair görüşlerdir. Örneğin **Tiyatro Tiyatro Dergisi**'nin 1997 yılında, 66'ncı sayısında yayınlanan Eleştiri Dosyasında Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Seçkin Selvi tiyatro eleştirmenliğinin o günkü durumundan değil, ideal oluşumundan bahsederler. Dikkat çekici olan Ayşegül Yüksel'in tiyatro eleştirisini, Özdemir Nutku gibi akademik bir çerçeveye yerleştirerek eleştirmenden nesnel değerlendirmeler beklediği, Sevda Şener ve Seçkin Selvi'nin ise tiyatro eleştirisini daha geniş bir çerçeveye konumlandırarak, öznellik ölçütünü önemsemeleridir.

Ayşegül Yüksel, tiyatro eleştirmeninin bir sezon içinde olabildiğince çok oyun görüp tiyatro ortamını bilmesi gerektiğini, kültür politikalarını takip ederek tiyatroyla ilgili gelişmelerden haberdar olması gerektiğini vurgular. Yüksel'e göre eleştirmenin asal görevi okurla tiyatro arasında köprü kurmak, üçüncü göz olarak okura ve sanatçıya seslenmek ve yapımı tüm boyutlarıyla değerlendirmektir (YÜKSEL, 1997:24-25).

Özdemir Nutku gibi Ayşegül Yüksel de eleştirmenin tiyatro hakkında üstün bir donanıma sahip olması gerektiğini, sorumluluk bilinciyle hareket etmesi gerektiğini belirterek, akademik bir çerçeve çizmiştir. Sevda Şener de eleştirmeni, yapıtı aydınlatan kişi olarak tanımlar ve tiyatro yapıtlarını etraflı olarak inceleyen, derinlemesine çözümlemeler yapan yazıları eleştiri olarak saymak gerektiğini belirtir (ŞENER, 1997:21-22). Ancak Şener, öznellik – nesnellik ölçütü için şöyle sorarak, Nutku ve Yüksel'den ayrılır: *“sanatçının sezgisel bilgisinin önemi yüceltilirken, eleştirmene bu bilgiyi bilimsel tabana oturtma görevi mi verilmelidir?”* (ŞENER, 1997:22). Şener, Nutku ve Yüksel gibi eleştiriyi akademik, bilimsel alanlarda konumlandırmaz. Nutku ve Yüksel nesnel bir bilimsellikten yanayken, Şener'in öznelliğe dikkat çektiği görülür.

Seçkin Selvi eleştirinin doğası gereği yapıcı olduğunu belirtir ve eleştirinin nesnellüğünün imkansız olduğunu vurgular:

“Eleştirmen oyunun daha iyi, daha doğru olabilmesi adına oyunun olumlu ve olumsuz yanlarını kendi değer ölçütleriyle irdeler; neyin olmaması ya da olması gerektiğini gerekçeleriyle ortaya koyar. Bunlar oyunun yararına olduğu için eleştiri de yapıcı olur. Oysa ülkemizde yapıcı eleştiri tanımı oyunları, oyuncularını, yönetmenleri öven eleştiri anlamına gelir. Dahası bunun arkasında türlü kişisel niyetler ve art

hesaplar bile aranır.” (SELVİ, 1997:29).

Eleştiri gerçekten de hem öznel hem de nesnel konumlandırılabilir bir türdür ve bu yazarın (eleştirmenin) bakışı, tercihi ile ilgilidir. Basılı kaynakların ardından, aşağıda bu çalışma için yapılan görüşmelerden bahsederken eleştirmenin nesnellik, öznellik ölçütünün 2015 yılında da tartışılan bir konu olduğu görülecektir.

Basılı çalışmalarında eleştirmenin sahip olması gereken niteliklerden bahseden diğer isim de Zehra İpşiroğlu'dur. İpşiroğlu'nun **2000'li Yıllara Doğru Tiyatro** adlı kitabında belirttiğine göre eleştirmenin yapması gerekenler şunlardır:

“Sahnedeki göstergelerden yola çıkarak, bu göstergeleri betimleyerek, ardındaki düşünsel bağlantıları çıkarmak. Sahne tasarımcısının, oyuncunun, müziğin, kısaca sahnelemeyi oluşturan tüm etkenlerin nasıl bütünleştiklerini ya da bütünleşemediklerini, oyunun bütününe ne söylediklerini, söz konusu metinli bir oyuna yönetmenin iletisinin ne olduğunu ve yazara nasıl bir yorum getirdiğini, yazar yönetmen ilişkisinin nasıl geliştiğini, nasıl bir dramaturgi çalışması yapıldığını çözümlmek. Göstergeleri çözümlmek, ardında yatan düşünsel bağlantıları ya da kopuklukları çıkartmak, bir dedektifin iz sürmesi gibi aşama aşama sahne olayının özüne inmek.” (İPŞİROĞLU, 1998:25).

Görüldüğü gibi 1960'lardan 2000'lere kadar tümü akademisyen ve eleştirmen olan Özdemir Nutku, Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Zehra İpşiroğlu gibi isimler bazı ortak noktalarda buluşuyor. Buna göre eleştirmen seyirciden, hatta tiyatronun yaratıcı ekibinden daha fazla donanıma sahip olmalıdır, sahnelemenin tüm anlatım olanaklarını bilmeli ve değerlendirmelidir, diğer yandan dış dünyayla, okuyucuyla, seyirciyle, toplumsal gündemle ilişki içinde olmalıdır ve kişisel izlenimlerinden arınmış, nesnel bir bakışı benimsemelidir. Ancak 2000'lere yaklaşırken Selvi'nin ve İpşiroğlu'nun yazılarında eleştirmenin nesnelliği ve öznelliği konusunun sorgulanmaya başlandığı görülür.

İzleyen paragraflarda değerlendirilen görüşler, bu çalışmanın sonuna eklenen kayıtlı görüşmelerden aktarılacaktır. Eleştirmenler, sanatçılar ve dergi editörleri ile gerçekleştirilen bu görüşmelerde 2000 sonrasında tiyatro eleştirmeninin niteliklerine ve eleştirinin üslubuna dair ortaya konulan düşünceler, 1960'larda dile getirilen görüşlerden büyük farklar içermemektedir. Aynı konular tartışılmaya devam edilmektedir, hatta denilebilir ki görüş ayrımlarındaki çatışmalar artmıştır. Bir görüş

eleştirmenin üstün seyirci olduğunu savunmaya devam ederken, diğer görüş eleştirmenin sıradan seyirciden büyük farklarla ayrıldığını savunur. Yine bir görüş, eleştirmenin nesnel olması gerektiğini savunurken, diğer görüş eleştirmenin cesur ve öznel olması gerektiğini, ancak bunun tiyatro ekibine yakınlık olarak görülmesinin tehlikeli olduğunu söyler. Bu görüş ayrılıklarının kuvvetlenmesinin en önemli nedeni, tiyatro eleştirisinin 2000 öncesinde ağırlıklı olarak akademisyenlerce yazılması olarak yorumlanabilir.

Günümüzde ise akademi dışından genç kuşak eleştiri yazarları dikkat çekmektedir. Yaşam Kaya, Ece Saruhan, Bahar Çuhadar, Ferhat Uludere gibi isimlerin başını çektikleri bu genç kuşak grubu, eleştirinin ciddiye alınmasını, eleştirmenin üslubundaki ağırlığından çok, görüşlerini cesaretle belirtmesine bağlar. Akademisyen olan eleştirmenlerin eleştiriden ve eleştirmenden beklentilerinin daha yüksek olduğu, başta tiyatro olmak üzere sanatın ve sosyal bilimlerin hemen tüm alanlarında bilgi sahibi olması ve nesnel bir üslup benimsemeleri gerektiğine dair düşünceleri, aşağıda örneklendirilecektir. Burada üzerinde durulması gereken soru, akademik üslubun, tiyatro eleştirisi için mutlak olup olmadığıdır. Bilimsel araştırmalarda tercih edilmesi tavsiye edilen, bu nedenle kişisel ve duygusal olandan arınması beklenen akademik üslup, her eleştirmen tarafından benimsenmeli midir? Yoksa her eleştirmen kendi üslubunu oluşturacak öznel tercihlerde özgür mü olmalıdır?

Özdemir Nutku, yaptığımız görüşmede eleştirmenin objektif ve tarafsız üslubunun önemini özellikle vurguladı. Nutku eleştirmenden beklentilerini şöyle açıkladı:

“Eleştirmenin dünya görüşü çok önemli. Bütün olayları doğru bir şekilde yorumlayabilecek bir beceriye sahip olmalı. Kendini tatmin etmek için yazmamalı. (...) Bana göre Türkiye’de çok duygusal eleştiriler yazılıyor. Ayrıca eleştirmenlerin bilgisinin yeterli olmadığı kanısındayım. (...) Eleştiri kolay değil, zor bir olay ve bunu yaparken dünya görüşü, bilgi, birikim ve objektivite lazım. İnsan kendi duygularından sıyrılıp tarafsız bir gözle bakmalı. Ama mesela herkesin bir zevki var, kimisi bulvar tiyatrosundan hoşlanmaz ama o da bir emektir, eğer hoşlanmıyorsa yazmaması lazım. Çünkü ona karşı duygusal bir eğilimi var” (Ö. NUTKU, EK 12:1-3).

Ayşegül Yüksel de Özdemir Nutku gibi, öznel değerlendirmelerin yer aldığı yazıların üçüncü gözü içermediğinden iyi birer eleştiri sayılamayacağını belirtti. Yüksel, görüşmede, yazılarında da çeşitli defalar değindiği gibi, eleştirmenin nesnellliğini koruyabilmesi için bazı gerekliliklerden bahsetti. Bu gerekliliklerden ilki, eleştirmenin tiyatro birikimine sahip olması ve böylece tek bir akım ya da eğilimi benimsememesi, her oyunu sadece bu beğenisine göre yorumlamamasıdır. Yüksel'in vurguladığı ikinci nokta, eleştirmenin oyun ekibiyle mesafeli olması gerekliliği ve oyunu bir defadan fazla izleyerek benimseme tehlikesine düşmemesidir (EK 1:2). Görüldüğü gibi Yüksel, nesnellik ölçütünü sadece üslup üzerine değil, sahnelemeye ve oyun ekibine olan mesafeye de bağlamaktadır. Yüksel'in değindiği, eleştirmenin öznel ölçütlerle değerlendirme yapmasından çok, saldırgan ve benmerkezci tutum sergilemesindeki tehlikedir.

Hülya Nutku da eleştirmenin bir oyunu çözümleyebilmesi için tarih, sosyoloji, psikoloji gibi alanlarda bilgi sahibi olması gerektiğini belirtir. H. Nutku'ya göre iyi bir eleştiri yazarı, oyuncuyu, yönetmeni teşvik edici olmalı, toplumda bir sanat tartışması başlatabilmelidir ancak aynı zamanda nesnel olmalıdır (EK 9:2). H. Nutku'nun "sanat tartışması başlatmak" görüşü, eleştirinin yaratıcı olma niteliğini besler. Çünkü nitelikli bir tartışma başlatabilmek için sadece sahnelemeyi değerlendirmek yetmez, sahnelemeden yola çıkarak yeni bir düşünce üretmek gerekir. Ancak H. Nutku'nun hem tartışma başlatmak hem de nesnel olmak söylemleri göz önüne alınınca bir soru ortaya çıkmaktadır: kişisel izlenimlerin, duygulanımların karışmadığı, salt nesnel olan tiyatro eleştirisi ile yaratıcı aşamaya geçmek mümkün müdür? Öyle görünüyor ki eleştiride öznellik – nesnellik meselesi, bu alandaki her tartışma ile bağlantılıdır.

Seçkin Selvi ve Hasibe Kalkan eleştirmenin okullu olsun ya da olmasın, iyi bir tiyatro birikimine sahip olması gerektiğini belirttiler. Ancak akademisyen olan bu iki ismi, yine akademisyen olan Özdemir Nutku, Ayşegül Yüksel ve Hülya Nutku'dan ayıran görüşleri vardır. Bu görüş ayrılığı temelde, eleştiri yazısının nasıl bir yazı olması gerektiği düşüncesine dayanır. Görülen o ki Ö. Nutku, Yüksel ve H. Nutku, eleştiri yazısını tamamen, konu edindiği oyunun bir parçası olarak değerlendirme eğilimindedir. Ancak Selvi ve Kalkan'ın görüşlerinden, eleştiri

yazısının, konu edindiği oyundan bağımsız olarak da bir değere sahip olduğu anlamı çıkar.

Selvi ve Kalkan eleştiri yazılarını kendi başına bir bütün olarak kabul ederek, bağımsız bir yazı olarak konumlandırıyorlar. Bu, eleştirmenin bağımsız kılınp öncelikle bir yazar olarak kabul edildiği anlamına geliyor ve eleştiriye dair düşünceler, konumlandırma ve beklentiler değişiyor. Burada, giriş bölümünde değindiğimiz Roland Barthes'ın eleştiriye dair düşüncelerine dönmekte fayda var. Barthes eleştiriye öznellik, yaratıcılık katarak eleştirmen ile yazarı eşit bir düzlemde gördüğünü belirtirken, şöyle sorar:

“Gerçekten de eleştirinin, yapıtın kendisini sorgulayanın iç dünyasının dışında bir nesne olduğuna, eleştirmenin yapıt karşısında bir tür dışsallık hakkı bulunduğu nasıl inanmalı? Çoğu eleştirmenlerin inceledikleri yapıtla yazar arasında varsaydıkları derin iletişim, kendi yapıtları ve kendi zamanları söz konusu olunca hangi mucizeyle ortadan kalkıveriyor? Yazar için geçerli olup da eleştirmen için geçerli olmayan yaratım yasaları mı var? Her eleştiri söylemine (en dolaylı ve en kapalı biçimde de olsa) kendi kendisi konusunda içkin bir söylem katmak zorundadır; her eleştiri yapıtın ve kendisinin eleştirisidir; Claudel'in sözcük oyununu kullanmak gerekirse, ötekinin bilgisi ve kendi kendisinin dünyayla birlikte doğuşudur” (BARTHES, 1990:83).

Bu görüşlere dayanarak söylenebilir ki eleştiri Ö. Nutku, H. Nutku ve Yüksel için daha çok yargılamak, iyiyi ve kötüyü birbirinden ayırmak anlamlarına gelirken, Selvi ve Kalkan için, Barthes'çı denilebilecek bir yaklaşımla, bir yargıya ya da sonuca varan, nesnesine tamamen bağlı bir yazıdan çok bağımsız bir etkinlik anlamına gelir. Buna göre, bir yapıtın dilinden (bu çalışma için söylenecek olursa, sahnelemeden) yola çıkan eleştirel yapıt, kendinden önce oluşturulmuş bir yapıtın üstüne söylem ürettiği için, üst dil oluşturarak yeni bir söylemle yaratıcı bir yazıya dönüşebilir. Böylece Barthes'ın belirttiği gibi eleştiri yazısı, yazarın ve eleştirmenin tarihlerinin ve öznelliklerinin kesişimiyle şekillenebilir. Seçkin Selvi de yazar ile eleştirmeni eşit konumda gördüğünü belirtiyor:

“Yanlış bir yaklaşımla iddia edildiği gibi, ‘nesnel’ eleştiri diye bir şey söz konusu değildir. Bir sanat yapıtı, elma armut tartar gibi, 250 gramsa iyidir, bundan daha az ya da daha fazlaysa kötüdür diye değerlendirilemez. Sanat yapıtı nasıl yaratıcısının öznel ürünü ise eleştiri de eleştirmenin öznel görüşüdür. İddia edildiği üzere bir “nesnellik” olsa,

bütün eleştirmenler bir oyun için aynı şeyi yazarlar. Farklı sanatçılar, aynı konuya nasıl farklı yaklaşıyorlarsa, eleştirmen de kendi dünya görüşü doğrultusunda diğerlerinden farklı yaklaşacaktır” (EK-13:1).

Buradan, Selvi'nin eleştiri yazısını yaratıcı bir etkinlik olarak gördüğü anlaşılır. Bugün de tartışmayı, eleştirinin yaratıcılığı üzerine devam ettirmek iyi ve geliştirici bir fikirdir. Çünkü eleştirinin yaratıcılığı ya da eleştirmenin öznelliği - nesnelliği sadece tiyatro eleştirisinde değil, genel olarak edebiyat, roman eleştirisinde de çok tartışılan bir konu olmuştur. Örneğin Charles Baudelaire, “Neye Yarar Eleştiri?” başlıklı yazısında, “*Gerçek eleştiri taraf tutmalı, tutkulu olmalı, politik olmalı; yani tek görüşlü olmalı ama bu öyle bir tek görüşlülük olmalı ki alabildiğine ufuk açabilsin*” diyerek eleştirinin öznel ve yaratıcı olduğunu vurgular. Oscar Wilde da “Sanatçı Olarak Eleştirmen” başlıklı yazısında Gilbert ve Ernest aldı iki kişiyi konuşturarak, eleştiriye dair düşüncelerini açıklar, eleştirinin “*yaratma içinde yaratma*” olduğunu söyler:

“GILBERT – Eleştiri, malzeme ile çalışır, onları aynı zamanda hem yeni hem de güzel olan bir biçime sokar. (...) Homeros’tan Aiskhylos’a, Shakespeare’den Kents’e kadar büyük sanatçılar nasıl konuları için doğrudan doğruya hayata başvurmayıp onları efsane, eski masal gibi şeylerde ararlarsa, eleştirmen de tıpkı onlar gibi, başkalarının kendisi için temizlenmiş olduğu, daha önceden biçim ve renk eklenmiş araçlarla çalışır. (...) Eleştirmen için sanat eseri sadece kendi malı olabilecek yeni bir eser yaratabilmesi için yapılmış bir öneri, bir telkindir. Eleştirdiği şeye tıpatıp benzemesi gerekmez” (WILDE, 1963:647-648).

Wilde’in, Baudelaire’in, Barthes’in, Selvi’nin ve Kalkan’ın değindikleri eleştiride öznellik ve yaratıcılık öğeleri, bu çalışmanın giriş bölümünde değinilen yaratıcı düşünme ile eleştirel düşünme biçimleriyle de açıklanabilir. Buna göre her sanatçı, yapıtını kendi eleştirel görüşü doğrultusunda yeniden şekillendirir, eleştirmen de önceden yaratılmış bir yapıt üzerine, yeni bir yapıt oluşturabilir.

Eleştirmenden, nesnel yaklaşımla bir yapıtın iyi ve kötü, doğru ve yanlış yanlarını göstermesini beklemek, onu bilirkişi olarak konumlandırmak anlamına gelir. Çünkü nesnel değerlendirmelerin yapıldığı dayanaklar daha çok bilimsel bilgiyi kapsar. Oysa 2000’lerde tiyatrunun sosyal bir alan olduğu ve bu nedenle eleştirmenin alımlamasına bağlı olarak, Selvi ve Kalkan’ın da değindikleri gibi, öznel yargılarla

değerlendirebileceği sesleri yükselmeye başlamıştır.

Tiyatro eleştirmeninden beklenen bir diğer özellik de sahnelemeyi izlemeden önce oyun metni, oyunun yazarı, yazıldığı ve konu edindiği tarihsel süreç hakkında bilgi sahibi olmasıdır. Akademi dışındaki eleştirmenlerden Üstün Akmen ve Seval Deniz de buna katılırken, Hasibe Kalkan oyun hakkında derinlemesine bir önbilgiye sahip olmanın şart olmadığını belirterek şunları söylüyor:

“Geçmişte bir eleştirmenin izleyeceği oyun hakkında çok bilgili ve iyi araştırmış biri olarak gitmesi beklenirdi. Günümüzde sahnelemenin bağımsız bir metin oluşturduğu ve özellikle çok tanınmayan bir yazarın oyunu hakkında önceden bilinebilecek fazla bir şey olmadığı düşüncesi de kabul gördüğünden daha saf ve hazırlıksız bir izleme sonucunda da eleştiri yazılabilmektedir. Bu nedenle ölçütlerin zamanla değiştiğini ve yeni bir eleştiri anlayışının geliştiğini kabul etmemiz gerekir” (Ek 8:1).

Kalkan burada eleştirmenin oyun öncesi durumuna, dolayısıyla sahip olması gereken donanımına dair önemli bir tespit yapıyor. Kuramların ya da oyun metninin değil, yönetmenin yorumunun, dramaturginin, performansın öne çıktığı yeni bir tiyatro döneminde, eleştirmenin yalnızca oyun metnine ve tiyatro sanatının kuramsal bilgisine sahip olması yetersiz kalır. Burada önemli olan eleştirmenin, yazısını okunabilir kılacak donanımı, düşünme becerisini ve dilsel beceriyi edinmiş olmasıdır. Bu nedenle tiyatro eleştirisinin konusunu oyun metni değil, doğrudan sahneleme oluşturur, oyun metni tiyatronun kendisi, yalnızca bir ögesidir. Diğer yandan temsil algısındaki ve tiyatro göstergelerindeki değişimler nedeniyle dramatik metinler, yirminci yüzyılın başından itibaren büyük değişimler geçirmiştir. Süreyya Karacabey, “Modern Sonrası Dramatik Metinler” başlıklı makalesinde tiyatrodaki bu değişimi ifade ederken öykünün, eylemin, diyalogun geleneksel biçimlerini terk ettiğini, yazınsallıktan değil, tiyatralıktan beslenen yeni bir tiyatro dili oluştuğunu belirtir (KARACABEY, 2003:36-94).

2005 yılından günümüze **Radikal**, **Birgün**, **Sabah** gibi gazetelerle **Tiyatro Tiyatro** gibi dergilerde ve e-portallerde eleştiri yazıları yayımlanan Yaşam Kaya da eleştirmenin oyun metnini bilmesi gerekliliğine karşı çıkıyor:

“Eleştirmenin oyun metnini okuması gerektiğine inanmıyorum. Bu akademik alanlarda da tartışılan bir konu ama bir tiyatro oyunu zaten

sahne görülen, duyulan, hissedilen bir Şeydir. Sadece, eğer yazarın yorumu ile yönetmenin yorumunu yorumunu kıyaslamayı gerektiren bir oyun varsa metne dönülür” (KAYA, EK 16:1).

Eleştirmenin üslubuna dair görüşülen akademisyenler, araŐtırmacılar ve eleştirmenler arasında en farklı görüşe sahip olan Yaşam Kaya’dır. Diğer görüşmelerde eleştirmenin anlayıŐlı, yumuşak bir üslup kullanmasının önemi belirtilirken, Kaya’ya göre, eleştiri yazılarının etkileyici olması için, eleştirmenin sert ve net üslup kullanılması gerekir. Ancak bu Şekilde oyun ekibinin ve okuyucunun ilgisinin çekilebileceğini söyleyen Kaya, eleştirmenin kullandığı dile de farklı açıdan yaklaşır. zdemir Nutku, Ayşegül Yüksel, Hülya Nutku eleştirmenin geniş bir sözcük dağarcığına sahip olması gerektiğini ve Türkçe’ye hakim olması gerektiğini belirtirken, Yaşam Kaya da bu görüşlere katılır ancak eleştirmenin gündelik dili kullanması gerektiğini söyler. Kaya’ya göre eleştirmen tiyatral terimlerden çok orta sınıf seyirciye de hitap edecek Şekilde sokak dilini kullanmalı, dilin gelişimine de ayak uydurabilmelidir (EK 16:3-4).

Çalışma kapsamında görüşülen sahne uygulamacıları ise birbirlerinden bağımsız olarak, eleştirmenlerin yazılarına emek vermeleri gerektiğinden bahsettiler. Diğer eleştirmenler, akademisyenler ve araŐtırmacılar bu ifadeyi kullanmazken Barış Erdenk, Genco Erkal, Gürol Tonbul’un eleştirmenin yapması gerekeni tam olarak “emek harcamak” deyiŐiyle tanımlamaları dikkat çekicidir. Burada kastedilen emek, prova sürecini kapsayan, görünür emektir. Barış Erdenk bu süreci ve emek harcamaya dair görüşünü Şöyle açıklıyor:

“Ben yönetmen olarak, neredeyse doksan gün sahneleyeceğim oyunla yatıp kalkıyorum. Oyunun her yönünü, neyin, nasıl yorumlanabileceğini zaten düşünmüş, prova sürecinde görmüş oluyorum. Bir eleştirmenin oyunu izlediği iki saat ile benim doksan günüm eşit olamaz. Bu nedenle eleştirmen de yazısına özel bir emek harcamalı. Sadece oyun metnini bilmesi yeterli de değildir, oyun metnini çoğu kez değiştirdiğimiz oluyor. Eleştirmen sahnenin olanaklarını da bilmeli, böylece neye, nasıl emek harcandığını görebilmeli” (EK-2:1).

Genco Erkal da eleştiri yazılarının çalakalem yazılmasının sakıncalarından bahsederek, aynı konuya değiniyor:

“Bizler bir oyunu ortaya çıkarmak için nasıl okuyup, araştırıp

tartışıyorsak eleştirmen de yazılarına benzer bir emek vermelidir. Önemli olan eleştirinin yapılmasından çok, eleştirinin neye dayanarak yapıldığıdır. Olumsuz eleştiriler, bir aydın sorumluluğunda özenle açıklanarak aktarılmalıdır” (EK 5:1).

Gürol Tonbul, eleştirmenin aylarca emek verilen bir sahne olayına yetişebilmesi için özel bir çaba sarfetmesi gerektiğini belirtiyor. “Beğendim, beğenmedim” gibi öznel ifadelerle yapılan eleştirileri değerli bulmadığını söyleyen Tonbul, sahnede yapılanı yargılayıp doğru olanı gösterme iddiasından çok, yapıcı önerilerde bulunmanın, yeni bakış açıları sunmanın doğru olduğunu vurguluyor. Tonbul, Ayşegül Yüksel’in belirttiği gibi eleştirmenin oyun ekibiyle mesafeli durmasının aksine, sahnelemeden sonra eleştirmen ve yaratıcı ekibin bir süreyi oyun üzerine konuşarak geçirmeleri gerektiğini de sözlerine ekliyor (EK 6:1-2).

Erdenk, Erkal ve Tonbul’un tiyatro uygulamacıları olarak, diğer görüşmelerde değinilmeyen bir konuya değindikleri görülmektedir. Her üç ismin de uzun dramaturgi ve prova süreçlerinden geçerek sahneye koydukları oyunların, iki saat içinde anlaşılıp yorumlanmasına hassas yaklaştıkları görülür. Buna göre tiyatro uygulamacılarının eleştirmenden beklentileri tiyatro sanatını tanınması, olanakları bilmesi, iki saat sürecek bir performans için uzun süreler çalışıldığını gözardı etmemesidir.

Bir eleştirmenin, oyuncu ya da yönetmen gibi aylarca bir oyuna çalışması imkânsızdır, ancak bu görüşlerden şu sonuç ortaya çıkar; tiyatro uygulamacıları, eleştirmenlerin çabalarını takdir ettiklerini düşünmüyorlar. Bu düşünce, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatro tarihi boyunca, eleştirmenlerle tiyatro sanatçıları karşı karşıya getiren en önemli sorunlardan biridir. Muhsin Ertuğrul’un eleştirilere yazdığı karşı yazılardan günümüze dek görüldüğü üzere, eleştirmenin olumsuz bir yorumda bulunması, oyun ekibinin çabalarını görmezden gelmesi olarak algılanıyor. Oysa oyun ekiplerinin bu tutumu, eleştirmende yanlış anlaşılma kaygısına, dolayısıyla otosansüre neden olabileceğinden tehlikelidir. Eleştirmenin emek süreci görünür değildir. Yazı yazmak çoğunlukla yalnız gerçekleştirilen bir eylemdir. Bu nedenle eleştirmenin bir yazıyı yazmak için nasıl bir emek sürecinden geçtiği, yaptığı okumalar ve araştırmalar kesin olarak bilinemez, ancak yazdıklarından çıkarım yapılabilir. Açıkça özen harcanmadan, sahnelemeyi anlamaya çalışmadan, çalakaalem

yazıldığı izlenimi uyandıran eleştiriler dışında, eleştirmenin de emeğinin takdir edilmesine ihtiyaç duyabileceği gözardı edilmemelidir.

Tiyatro pratiğinin içinde yer alan isimlerin değindikleri diğer ortak beklentileri de eleştirmenlerin oyunu özetlemekten çok, dayanak gösteren bir değerlendirme yapmalarıdır. Barış Erdenk, eleştiri yazılarında uzun uzadıya oyunun konusundan bahsedilmesine karşı olduğunu belirtiyor:

“Eleştiri yazılarının dörtte üçü oyunun konusundan bahsederek özetini anlatıyor. Kalan dörtte birlik bölüm ise beğendim ya da beğenmedim diyerek geçiştiriliyor. Oysa iyi bir tiyatro eleştirisi yazısında oyunun konusunun anlatıldığı alan ile değerlendirmenin yapıldığı alan, tam tersi oranda olmalıdır. Diğer türlü eleştiri yazısı değil, tanıtım yazısı oluyor” (ERDENK, EK 2:1).

Galata Perform'un Genel Sanat Yönetmeni Yeşim Özsoy da aynı soruna değiniyor:

“Yazılan yazılar basın bültenlerinin versiyonları, izlenimler, hissiyatlar ve kayırmalardan öteye gidemiyor. Bunda eleştirmenlerin de suçu olduğu kadar oyun ekiplerinin eleştirmene olan bakış açısının da etkisi var. Eleştiriye katlanamayan bir yapı söz konusu” (EK 17:1-2).

Anlaşılan o ki tiyatro uygulamacılarının eleştiri yazılarında dikkat ettikleri konulardan biri de, değerlendirme ile oyun özetinin aktarımı arasındaki ilişkidir. Eleştirmenin oyunun konusundan bahsetmesi, oyunu seyretmemiş okuyucuları da yakalayabilmesi bakımından önemlidir. Ancak Erdenk'in de belirttiği gibi, bir yazının tümünde oyunun konusu verildiğinde, bu bir öykü aktarımını anımsatır. Eleştirmenin açısından bakıldığında ise bu sorunun yukarıda değindiğim nesnel olma sorunuyla bağlantılı olabileceği gözardı edilmemelidir. Eleştirmenin yorumlama cesareti kırılıp öznel görüşleri ötelenmek istendiğinde, ortaya yalnızca sahnedeki öykünün aktarımından oluşan, renksiz bir yazı çıkması kaçınılmazdır.

Bu görüşlerden, uygulamacıların, tiyatro eleştirisinden beklentileri olduğu, bu nedenle ona bir anlam yükledikleri anlaşılır. Burada açıkça tiyatro uygulamacılarının eleştirmenlerin sahnelemeye saygı gösterdiklerini, anlamaya çalıştıklarını yazılarındaki analizlerde görmek istedikleri, böylece eleştirmenlere güvenecekleri ve eleştirmenin önerilerini bu güvene göre değerlendirecekleri anlaşılır.

Hakan Gerçek kimi eleştirmenlerin maksatlı olarak olumsuz değerlendirmeler yaptıklarını, bu tarz yazıların eleştirinin amacına aykırı olduğunu belirtiyor:

“Maksatlı eleştiriler yazılmasını istemem ancak yapılan işte kötülükler varsa tabii ki eleştiriye bu da yansır. Eleştirmenin üslubunun da önemli olduğunu düşünüyorum. Dedğim dedik, ‘böyle olur mu efendim’ tarzı yazılan beylik eleştirileri çok taraflı buluyorum. (...) Eleştiride kaba üsluba kaçmamak, karşı tarafı kışkırtmamak lazım” (GERÇEK, EK 7:1-2).

Sahne Dergisi'nin editörü Murat Demirbaş ise kışkırtıcı, cesur eleştiri yazılarıyla oluşacak polemik ortamının tiyatro sanatı açısından faydalı olduğunu söylüyor:

“Kimi zaman, dergide yayımlanmış bir eleştiri yazısına yönetmen ya da oyuncular bize telefon ederek karşı çıkarlar ancak bu bizim için sinir bozucu bir karşı çıkma biçimidir. Karşı çıkanların da er meydanına çıkıp kendilerini ifade etmelerini bekleriz. Ben tartışmalar açılması gerektiğini düşünüyorum ki kritikler yapılsın. Hocaların, yazarların, uygulamacıların aynı konu üzerine farklı bakış açıları ortaya çıksın. Genç kuşak da, öğrenciler de bu tartışmalardan faydalanabilsin. Böyle bir kuramsal tartışma ortamı yaratmaya çalışıyorum” (EK 10:4).

Tiyatro Tiyatro Dergisi'nin Yayın Yönetmeni Mustafa Demirkanlı da eleştirmenlerin sadece olumlu görüş belirtmelerinin sakıncalarına değiniyor:

“Eleştirmenlerin, eleştiri adı altında yazdıkları metinlerin olumlu bir bakışla ele alınması (genellikle böyle oluyor), sadece şimşekleri üzerine çekmeyi engeller ama hiçbir zaman kendilerini bir eleştirmen olarak geleceğe bırakmaya yetmez” (EK 11:4).

Sonuç olarak, eleştiri yazarına dair üzerinde durulan en önemli konular; eleştirmenin sahip olması gereken bilgi donanımı, bir oyuna gitmeden önce oyuna dair yaptığı hazırlıklar, yazılarının nesnellik – öznellik ölçütü, sert – hoşgörülü üslubu, dili kullanma becerisi olarak ortaya konuluyor.

Yapılan görüşmelerde genel kanı, eleştirmenin entelektüel birikime ve tiyatro bilgisine sahip olmasının bir gereklilik olduğu üzerinedir. 2000'lerden sonra öne çıkan rejî, metinsiz tiyatro, dramaturgi gibi kavramlarla birlikte, eleştirmenin bir oyunu izlemeden önce metni okumayabileceği düşüncesi ifade edilmeye başlanmıştır. Yine 2000 öncesinde eleştirinin nesnel bir bakış açısıyla yazılması

neredeysse bir zorunluluk olarak görülürken, artık eleştiride nesnelliğin imkânsızlığından da bahsedilir. Eleştirmenin üslubu konusunda ise çoğunluk olumsuz değerlendirmelerin dahi yapıcı, hoşgörülü şekilde belirtilmesinden yanadır.

Bu çalışmanın izleyen bölümünde tiyatro eleştirisi ile okur ilişkisi ele alınırken, tiyatro uygulamacılarının, akademisyenlerin, yazarların birer okur olarak tiyatro eleştirisinden beklentileri araştırılacaktır.

II. 3. Tiyatro Eleştirisi ile Okur İlişkisi

Sahnelenen oyun seyircisi olmadan, bestelenen müzik dinleyicisi olmadan işlevini yitireceği gibi, eleştiri de okuru olmadan anlam bulmaz. Tiyatro eleştirisi ile okurun ilişkisini sorgulama gereksinimi de bu nedenden doğar. Eleştiri, kendisini okutmaya odaklanmış, bu amaçla üretilmiş bir türdür. Tanım ve uygulamalarında metin/sahne ile okur/seyirci arasında köprü olmaktan, bağ kurmaktan söz edilir. Bu nedenle eleştirinin, dolayısıyla da tiyatro eleştirisinin okuru düşünülmesi, tartışılması gereken bir konudur. Bu amaçla, bu bölümde Cumhuriyet dönemi Türk tiyatro eleştirisinde okur meselesi ele alınacak, tiyatro eleştirisini kimin, niçin okuduğu üzerine düşünceler tartışılacaktır. Görüşmelerde okuyucuya dair soruların yer almasının nedeni, sürekli dile getirilen yazılı medyanın eleştiriye giderek daha az yer vermesi problemidir. Bu mevcut durumun tespit edilmesiyle birlikte öncelikle yapılmak istenen, eleştirinin okuyucuya neden ulaşamadığı tartışmasını açmaktır. Aşağıda görüleceği gibi bir görüş bunun nedenini eleştirmenin üslubuna bağlarken, diğer görüş seyircinin tiyatroya karşı azalan ilgisine, böylece medyanın eleştiriye yer verme ihtiyacı duymamasına dayandırır. Bu tartışmanın açılmasının ardından amaçlanan ise eleştirinin daha çok okuyucuya ulaşabilmesi için ne yapması gerektiğini ortaya koymaktır.

Tiyatro eleştirisi, okuyucuya ulaşmayı amaçlayan bir mesajdır. Bu mesajı ileten araç olarak önce basılı yayınlara bakmak gerekir. Çalışmanın ilk bölümünde görüldüğü gibi, 1930'lardan itibaren tiyatro eleştirileri **Milliyet**, **Cumhuriyet**, **Akşam**, **Ulus**, **Vakit** gibi ulusal gazetelerde yer almaya başlamıştır. Tiyatro ortamının en hareketli olduğu 1960'lı yıllardan 1970'li yılların ortalarına dek ise **Akşam**, **Cumhuriyet**, **Ulus**, **Milliyet** gazeteleri ile **Yön**, **Meydan**, **Türk Dili**, **Forum**, **Yeni Dergi**, **Oyun**, **Hisar**, **Tiyatro 70**, **Sanat Dergisi**, **Papirus** gibi dergilerin çoğu düzenli olarak tiyatro eleştirilerine yer vermişlerdir. 1980'lerde bu yayınlar ya kapatılmış ya da tiyatro ortamındaki durgunluğun da etkisiyle, eleştirilere yer vermemeye başlamışlardır.

Günümüzde ise **Cumhuriyet**, **Aydınlık**, **Milliyet**, **Haber Türk** gazeteleri ile **Tiyatro Tiyatro**, **Sahne**, **Yeni Tiyatro**, **Milliyet Sanat** dergileri ve aylık olarak çıkan **Tiyatro Gazetesi**'nde tiyatro eleştirileri yer almaktadır. Bu döküm nicelik olarak

yeterli görünmesine karşın, ulusal gazetelerde tiyatro eleştirilerinin ne zaman ve hangi eleştirmen tarafından yazılarak yayınlanacağını bilinmediği, gazetelerin çoğunun bir kültür sanat politikasına sahip olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Diğer yandan söz konusu dergilerin içeriğini sadece tiyatro oluşturmaktadır. Dergilerin hedef kitlesi doğrudan tiyatroyla ilgilenen kişiler olarak gözetildiğinden, buradaki eleştirileri yazılarının da doğrudan tiyatroyla ilgili okura ulaşacağı söylenebilir.

Özdemir Nutku 1960'lı yıllardan 1970'li yılların ortalarına dek hemen her gazetenin tiyatro eleştirilerine yer verdiğini belirterek, bu dönemde birden fazla gazete ve dergi için, bir oyun üzerine beş farklı eleştiri yazması gerektiğini anlattı. Nutku'nun ifadesine göre, söz konusu yıllarda tiyatro eleştirisi okuyan büyük bir kitle vardır ve medya da buna göre şekillenmiştir:

“Ben Amerika'dayken gazetelerde, dergilerde çıkan eleştiri yazılarının günleri vardı. Mesela Cuma günleri tiyatro eleştirilerinin yayımlandığını bilirdik, Perşembe resim, Salı edebiyat eleştirileri vardı. Bütün okuyucular da hangi gün hangi eleştirileri okuyabileceklerini bilirdiler. 50'li, 60'lı, hatta 70'li yılların ortasına kadar bizde de böyleydi, tiyatro eleştirileri her Cumartesi çıkardı. Temsilin hemen ertesi günü çıkan eleştiri yazıları pek yoktu ama seyirci veya okuyucu onların ne zaman çıkacağını bilirdi. Şimdi öyle değil, tiyatro eleştirileri herhangi bir günde yayımlanabilir” (EK 12:2-3).

Halen **Cumhuriyet** gazetesinde tiyatro eleştirilerini yayınlamayı sürdüren Ayşegül Yüksel ise dergilerden çok gazetede yazılarının okunduğunu belirtiyor. Ulusal bir gazetede yayımlanan eleştirilerin daha çok okunmasının nedenini gazetelerin tirajlarına bağlayan Yüksel, bu kitleyi gazetede tüm yazıları okuyanlar, yazarı sevenler, kendisi ya da rakibi oyunda yer alan sanatçılar olarak ayırıyor. Yüksel'e göre de günümüzde eleştiri okuyan kitle küçüktür. Yüksel bu görüşünü şöyle ifade ediyor:

“En çok okunan yazarlar, magazin üslubunda yazılarla gazeteci olarak ünlenip arada bir tiyatro eleştirisi yazanlar. Bana sorarsanız gençlerin yazdıklarını, çoğunlukla değinilen konunun meraklısı olanlar ve arkadaşları okuyorlar. (...)Türkiye'de bir tiyatro yapıtını yücelten, iş yapmasını sağlayan fısıltı gazetesidir. Yani komşunun yaptığı tavsiyeler daha çok önemsenir. Çünkü Türkiye'de yazılı gelenek sözlü geleneğin

yerini hala almamıştır. Türkiye’de iletişimde sözlü gelenek geçerlidir. Bu nedenle tiyatro eleştirisi dünyanın en kaliteli eleştirisi olarak yapılmış olsa bile sıradan okuru teğet geçer. Sıradan okur komşusuna inanır” (EK 1:5-6).

Yüksel, eleştiri ile okur arasında, kültürden, okuma alışkanlığı yoksunluğundan kaynaklı bir kopukluğa dikkat çekiyor. Seçkin Selvi de Türkiye’de tiyatro eleştirisi okuyan bir kitleden söz edilemeyeceğini belirtirken, Yüksel gibi ‘magazin kültürü’ne dikkat çekiyor:

“52 yıldır eleştiri yazıyorum. Bu yıllar boyunca tiyatro eleştirisinin geçirdiği süreç, tamamen medyanın yayın anlayışı doğrultusunda gerçekleşti. Bir yandan üniversitelerde eleştiri dersleri verilir, çok sayıda genç eleştirmen yetiştirilirken, öte yanda bu eleştirmenlerin yazı yazacakları yer olmayışı süreci tıkanma noktasına getirdi. 50 yıl önce magazin muhabirliğiyle işe başlayıp gazeteye yürüyerek gelip giden kişilerin bugün nasıl muteber ‘duayenler’ olarak ‘lüküs hayat’ yaşadıklarını görüyoruz. 50 yıl önce Bedia Muvahhit, Cahide Sonku, Yıldız Kenter, Handan Ertuğrul gibi isimler toplumun saygın kişileriymişken, bugünün ‘ünlü/celebrity’lerine bakınca sürecin nasıl geliştiği ortaya çıkıyor zaten. Yıllarca tiyatroya emek vermiş olanlar, düzmece bir dizide oynayınca ‘tanınıyorlar’ artık” (EK 13:3).

Diğer yandan, özellikle 12 Eylül döneminin ardından, tiyatro sanatının güncelliğini yitirmesiyle birlikte, günlük gazeteler tiyatro eleştirisine yer vermeyi bırakmıştır. Böylece eleştiri ve okur arasındaki kopukluğun bir başka boyutu ortaya çıkmıştır. Tiyatro eleştirisi, yayınlanabileceği bir gazete bulamayınca, dolayısıyla okura da ulaşamaz olmuştur. Seçkin Selvi bu soruna da dikkat çekiyor:

“Tiyatro eleştirisini Türkiye’de hemen hiç kimse okumaz. Günlük gazetelerde sanat sayfaları artık yok denebilecek duruma gelmişken, eleştiriler ister istemez dergilerle sınırlanıyor. Öyle olunca da, çoğu zaman eleştiri, oyun oynanmaya başladıktan çok sonra yayımlanıyor. Bu durumda seyirciye yönelik işlev ortadan kalkmış oluyor” (EK 13:2).

Tiyatroya özel ilgi duymayan sıradan bir okurun, sahnelemeden kalkan, izlenme ihtimali olmayan bir oyunun eleştirisini okuması için bir neden yoktur. Selvi’nin kastettiği seyirciye dönük işlev de budur. Eleştiri yazıları, sahnelemeden sonra yayımlandığında, güncelliğini yitirme tehlikesine düşer.

Yaşam Kaya da tiyatro eleştirisinin okuyucuların ilgisini çekmediğinden

bahsediyor. Kaya'ya göre okuyucunun ilgisini çekmek için ya popüler gazetelerde ve ana akım medyada yer alması ya da magazinel bir oyuncudan bahsedilmesi gerekir (EK 16:2). Önceki bölümde de bahsettiğimiz gibi, Kaya, okuru yakalamak için yeni bir eleştiri dili ve yöntemi oluşturulmasını savunur. Selvi okuyucuya dönük işlev derken, potansiyel bir seyirci kitlesinden bahsetmektedir. Ancak Kaya'nın görüşüyle eleştiri yazısına yeni bir işlev yüklenebilir. Buna göre eleştiri yazısı önce okuyucunun ilgisini çeker, sonra da doğrudan bir oyuna karşı değil, genel olarak tiyatroya karşı ilgisi pekiştirilebilir. Magazin kültürünün başı çektiği bir ortamda, Kaya'nın yaratmaya çalıştığı polemik, magazinel eleştiri türünün yeni bir dinamik yaratıp yaratmayacağı, ardıllarını getirip getirmeyeceği önümüzdeki yıllarda görülecektir.

Hasibe Kalkan da 'eleştiri kimin okuduğu' sorusunun, eleştirinin yayınlandığı mecrayla ilgili olduğunu belirtiyor. Diğer yandan Kalkan ve Selvi, tiyatro eleştirilerinin daha çok oyun ekipleri tarafından okunduğuna işaret ediyorlar. Selvi'ye göre,

“Sanatçıların eleştirileri okuduğumu sanıyorum, çünkü iyi yaptıkları bir işi olumladığınız zaman beğeniyorlar, ama kötü bir işi ‘gerekçeleriyle’ belirttiğiniz zaman bile, yıkıcı eleştiri yapmakla, moral bozmakla, hatta önyargılı olmakla suçlanıyorsunuz” (EK 13:2).

Hülya Nutku da aynı duruma dikkat çekerek, ekip hakkında olumlu bir görüş yazıldıysa yazının yaygınlaştırıldığını, olumsuz görüş belirten yazıların ise yok sayıldığını belirtti (EK 9:2-5). Ayşegül Yüksel'e göre ise ekiplerin oyunları hakkındaki yazılarını mutlaka okuduklarını söylemek yanlıştır:

“Tiyatro eleştirisini özellikle oyuncular okur diyemeyeceğim. Zaman zaman karşıma ‘Oyunumuz hakkında yazmışsınız, benim niçin çok sonra haberim oldu?’ diyen oyuncular çıktığı da oluyor” (EK 1:3).

Bu görüşlerden, tiyatrocuların düzenli olarak kendi oyunları ya da diğer oyunlara dair eleştiri yazılarını takip etmedikleri sonucu çıkıyor. Tiyatro sanatçıları ile yapılan görüşmelerde kaçınılmaz olarak bu sorunun, oyun ekibi ile eleştiri arasındaki ilişkiye, yani tahammül sorununa dayandığı görülüyor. Diğer yandan, bir önceki başlıkta tiyatro uygulayıcılarının, eleştirmenlerin yazılarına ‘emek harcamadıkları’ düşüncesine değinmiştik. Uygulamacılarla eleştirmenler arasında,

adı konulmayan bir çekişmenin süregeldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Eleştirmenlerle tiyatro uygulamacılarını bir araya getirme çabası, Türk tiyatrosu tarihi boyunca birkaç kez verilmiş olsa da (örneğin 1988 yılında Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Raik Almaçık, eleştirmenleri provalara dahil etmek istemiş ancak uygulamacıların reddi üzerine bu uygulama hayata geçirilememiştir, EK 13:2) bu girişimler hiçbir sonuç vermemiştir. Tiyatro uygulamacıları ile eleştirmenlerin birbirlerinden beklentilerini açıkça ifade edebildikleri, tartışabildikleri bir ortam oluşmamıştır. Diğer yandan eleştirmenin, yapıtın yaratıcısıyla ilişkisi sadece tiyatro alanında değil, edebiyat, roman alanında da sorunludur. Örneğin bu çalışmanın giriş bölümünde değindiğimiz gibi, bir Fransız şair eleştirmeni bir köpeğe benzeterek *“Kaçın bu adamdan, eleştirmendir, ısırır!”* der, ya da Polonyalı bir yazar olan Witold Gombrowicz, *“Her yazar, günün birinde, eleştirinin kendisine yalnızca yararlı olamayacağını değil, okura giden yolda fazladan bir engel olduğunu da anlar (...)* Samırım eleştirmenin bir düşman olduğunu eninde sonunda anlamamış yazar yoktu” der (akt. YÜCEL, 2007:2).

Bu çalışma kapsamında görüşme yapılan oyuncuların tümü ise Ayşegül Yüksel’in bahsettiği gibi eleştiri yazılarını takip etmeyen kitleye girmediklerini, eleştiri yazılarının çoğunluğunu dikkatle okuduklarını belirttiler. Genco Erkal, iyi bir oyuncu olmak için gördüğü tüm eleştiri yazılarını, hiçbir ölçüt gözetmeksizin okuduğundan bahsederken, böylece eleştirmenlerin nelere dikkat ettiklerini anlayabildiğini söyledi:

“Eleştirmen bizim görmediğimiz şeyleri görebilir. Benim de eleştiriden öğrendiğim şeyler var. (...) Eleştiri yazılarını hiç kaçırmam. Sadece kendi oyunlarımın değil, tüm oyunlara dair yazılan eleştirileri okurum. Yurt dışına gittiğimde Fransızca, İtalyanca, İngilizce dergileri de alır okurum, hatta bir ara bu dergilere aboneliğim de vardı. Eleştiri okumaktan ayrı bir keyif alırım. Genç eleştirmenleri de okurum” (EK 5:1-3).

Hakan Gerçek ise özellikle oyunculuk kariyerinin başlarında kendini geliştirmek için gördüğü tüm eleştiri yazılarını takip ettiğini belirtiyor:

“Oyunlarım hakkında eleştiri yazılarını çok fazla takip edemiyorum. Oyunculuk kariyerimin başlarında daha çok takip ederdim. Metal yorgunluğu olabilir bende. (...) Eskiden Cumhuriyet, Hürriyet gibi

gazetelerdeki eleştiri yazılarını merakla beklerdik. Bu heyecan verici bir şeydi, hem eleştirmenleri hem oyuncularını motive ederdi. Eleştirmen okuduğundan emin olarak yazar ve yazısını yayımlar, oyuncu da izlendiğini ve değerlendirildiğini algıladı. Beğenip beğenmemek sorun değil, eskiden bir çark işliyordu, günümüzde bu çark işlemez hale geldi” (EK 7:4-5).

Gürol Tonbul da eleştirileri seyircilerden çok oyun ekiplerinin okuduğuna işaret ediyor. Tonbul’a göre seyircinin eleştiri okumamayı seçmesi, eleştirmenin seyirciyi yönlendirmeye, nasıl düşüneceğini öğretmeye çalışmasındandır. Tonbul oyun ekiplerinin eleştiriye yaklaşımını da şöyle açıkladı:

“Bana kalırsa tiyatro eleştirisini sadece üreten kesim okuyor, o da eğer kendi oyunları hakkındaysa. Kimse başka oyun hakkında yazılan eleştirileri de okumuyor. Herhangi bir eleştiri yazısındaki bir cümlenin, sonraki bir rolü için çıkış noktası oluşturabileceğini, rejî anlayışına katkı sağlayabileceğini düşünmüyorlar. Şu anda yaygınlaşan davranış, oyuncunun adı eleştiride yer almışsa, iyi şeyler söylenmişse bunu yaygınlaştırıp kötü şeyler söylenmişse görmezden gelmek. Bunun dışında çoğu yaratıcı kişi de hasmı değilse bir eleştiri yazısını okumaz. Eleştiri yazılarını okuyan bu kesim de yönetmenle sıkıntı yaşayan oyuncudur. Yönetmen yerildiyse, oyuncu kendini haklı çıkarmak için bunu yaymaya çalışır ya da yönetmen oyuncularla sıkıntı yaşıyorsa aynı şekilde yaklaşır. Yüzde bir ya da iki oranında sadık gazete okuyucusu eleştirileri okur. Gerçi bugün ne gazete okuma alışkanlığı kaldı ne de gazetelerde yayımlanan eleştiriler.” (EK 6:5).

Görüldüğü gibi akademisyenler, eleştirmenler, tiyatro sanatçıları tiyatro eleştirisinin bir okuyucu kitlesine sahip olmadığı konusunda hemfikirdir. Genco Erkal’ın belirttiği gibi 1970’lerin ortasına dek tiyatro toplumun ön plana aldığı bir sanat olduğundan tiyatro eleştirileri de seyirciler tarafından ilgi görürken, günümüzde toplumun tiyatroya olan ilgisinin de azalmasıyla, eleştiri de daralma sürecine girmiştir. Bu görüşmelerde oyun ekiplerinin de eleştiriye bakış açıları hakkında düşünceler öne çıkmış, çoğunluk faydacı bir yaklaşım olduğundan bahsetmiştir.

Yaşam Kaya, okuyucuda tiyatro eleştirisine karşı yeniden ilgi, heyecan uyandıracak kişinin yine eleştirmen olduğunu belirtiyor. Kaya eleştirmenin yazılarında yeni yöntemler geliştirmesi gerektiğini, seyirciye yakın günlük bir dil kullanarak ve gerektiğinde ünlü isimleri malzeme ederek okuyucunun eleştiriye yakınlaştırılabileceğini söylemiştir. Kaya eleştiri yazısının başlığının dahi dikkat

çekici olması gerektiğini belirterek, örneğin “Aşk Anlatan Bir Oyun” yerine “Bu Aşk Seninle Beraber Dünyaya Mal Olacak” başlığının tercih edilmesi gerektiğini söylüyor (EK 16:3). Yaşam Kaya’nın çarpıcı olması gerektiğini söylediği başlıklarını şöyle örneklendirebiliriz: “17 Yaşından Günümüze Süren Esaret Son Bulursa” (2014a), “Küstah, Sapkın, Acımasız Bir Hikaye!” (2014b), “O Romeo Asla Gelmeyecek!” (2014c), “Kenarda Kalan İnsanlardan Çarpıcı Bir Göç Hikayesi!” (2015a), “Bakire Bir Kızın Efsanesi Fransa’nın Umudu Olursa!” (2015b). Diğer yandan Kaya’nın kullandığı ‘günlük dil’, tepki çekmesine de neden olmaktadır. Örneğin, Kaya 2012 yılında **Tiyatronline** internet sitesinde, **Keşanlı Ali Destanı** oyunu için yazdığı bir eleştiride, oyunun yazarı Haldun Taner için “...tilki kurnazı uyanıklığının deşifre edilmesi büyük bir milat” demesi (KAYA:2012), **Mimesis Sahne Sanatları Portali** yazarlarından Melih Anık tarafından hoş karşılanmamıştır. Anık,

“Haldun Taner’e ‘tilki kurnazı uyanık’ diye hitap edebilme cüretini kendinde gören kişi, Türk tiyatrosu için utanç kaynağıdır. (...) Yaptığı densizlikten dolayı açık olarak özür dilemedikçe o kişi ile aynı sayfada görünmek istemiyorum” (2012).

dediği bir yazı yayınlayarak Kaya’nın da yazarlarından biri olduğu **Mimesis Sahne Sanatları Portali** platformundaki tüm yazılarını geri çekmiştir. **Mimesis Sahne Sanatları Portali**’nden yapılan açıklamada ise Anık’ın tutumunun yasakçı görüşü beslediği söylenmiştir:

“(…) Mimesis Portal yayın hayatına başlarken belirlediğimiz bir ilke gereği, kişilere yönelik hakaret içermediği sürece herhangi bir yazarımızın yazısına içeriğinden dolayı müdahale etmiyor ve portali gerekirse farklı ve uzlaşmaz görüşlerin rahatça ifade edilebildiği bir platform olarak işletmeyi tercih ediyoruz. Hatta zaman zaman rahatsızlık duyduğumuz konular olsa bile kendi eleştirimizi çeşitli şekillerde (söz konusu yazılara notlar ekleyerek ya da farklı yazılar kaleme alarak) göstermeyi tercih ediyor ve yasakçı olmaktan elimizden geldiğince kaçınmaya çalışıyoruz. Bu bağlamda Melih Anık’ın üzüntü verici kararını kabullenmekten başka yapabileceğimiz bir şey olmadığını düşünüyoruz. Umarız yaşanan bu durum son yıllarda pek çok örneğine rastladığımız tiyatro dünyamıza has kişiselleşmeye eğilimli yıkıcı tartışma alışkanlıklarının son örneği olur” (Editörden:2012).

Görülen o ki Yaşam Kaya'nın 'magazinel üslup' ve 'günlük dil' kullanmak düşünceleri, okuyucunun ilgisini çekmenin bir yolu olarak görülse bile, eleştiri yazısını daha nesnel olarak konumlandıran Anık gibi isimler tarafından hoş karşılanmamaktadır. Belki de bu atışma, tiyatro eleştirisinin kullandığı dile dair bir tartışma başlatmak için fırsat olarak kullanılabilirdi, ancak böyle bir tartışma başlatılmamış, mesele yukarıda değinildiği haliyle sonuçlanmıştır.

Özet olarak tiyatro eleştirisi ve okuyucu ilişkisine dair öne çıkan görüş tiyatro eleştirilerinin oyunu izlememiş kişiler, oyunu izlemiş seyirciler ya da uygulamacılar tarafından takip edilmediğidir. Bu çalışma için yapılan tüm görüşmeler neticesinde ortaya çıkan 'tiyatro eleştirisinin okunmadığı' görüşü, seyirci açısından okuma alışkanlığı bulunmaması, sahnelenen oyun sayısının az olması nedeniyle oyun seçme ihtiyacı bulunmaması, seyircinin tiyatroya ilgisinin azalması ve dolayısıyla tiyatronun gündemde bir sanat olmaması ve basılı medya ile görsel medyanın tiyatro eleştirilerine yer vermemesi nedenlerine dayandırıldı. Tiyatro uygulamacıları açısından eleştirilerin okunmama nedenleri ise uygulamacılara göre eleştirmenlerin taraflı yazdığı inancıken, eleştirmenlere göre tiyatro uygulamacılarının eleştiri okumama nedenleri, oyun ekiplerinin kendini geliştirme heyecanı duymamasına dayandırıldı. Değinilen diğer konu da eleştirmenlerin üsluplarını yenileyememesi, dolayısıyla okuyucuda ilgi uyandıramadıkları oldu.

Tiyatro eleştirisi yazılarının okuyucuya ulaşmaması, onun var olma nedenini ortadan kaldırmaktadır. Bu nedenle, görüşmeler sonucunda ortaya çıkan en büyük sorunu yaratacak tespit, eleştirilerin okunmadığıdır. Buradan yola çıkarak söylenebilir ki Türkiye'de tiyatro eleştirisi alanına eleştirmen, editör, yayıncı gibi herhangi bir ünvanda katkı sağlayan tüm isimlerin dikkatini bu soruna çekmek, ne yapılabileceğine dair düşünce üretmek gerekmektedir. Anlaşılan, bireysel olarak tiyatro eleştirisine dair düşünceler üretmek, bu alanın gelişimi için anlamlı bir katkı sağlayamamaktadır.

İzleyen başlıkta Batı'da ve Türkiye'de tiyatro eleştirisi ortamı kıyaslanacak. Batı'da tiyatro eleştirilerinin, tiyatro uygulamalarını ve seyirciyi doğrudan etkilediği, efsaneleşmiş şekilde anlatılan bir meseledir. Türkiye'de tiyatro eleştirisinin

okunmadığına dair görüş, Batı'da tiyatro eleştirisinin gücüne dair düşüncelerle kıyaslanarak açıklanmaya, bu farkın nedenleri tartışılmaya çalışılacaktır.

II.4. Batı'da ve Türkiye'de Tiyatro Eleştirisi Ortamının Kıyaslanması

Tiyatro eleştirisine dair günlük konuşmalarda, Avrupa'da tiyatro eleştirisinin sahip olduğu güçten sıklıkla söz edilir. Ancak bu sohbetler daha çok eleştirinin tiyatro uygulamalarında ve seyircilerde yarattığı tepkileri kapsar ve nasıl, neden bu etkiye sahip olduğundan bahsedilmez. Bu bölümde tiyatro eleştirimizin Batı'ya kıyasla daha işlevsiz görülmesinin nedenleri bilimsel düzeyde tartışılmaya çalışılacaktır. Öncelikle Batı'da tiyatro eleştirisinin nasıl konumlandırıldığına dair görüşler aktarılacaktır.

Yaklaşık otuz yıl boyunca İrlanda ve İngiltere'de tiyatro eleştirileri yazan Bram Stoker, "*Dramatic Criticism*" başlıklı makalesinde tiyatro eleştirisine verilen önemin, gazetelerde kapladığı sayfa sayısı ile doğru orantılı olduğunu vurguluyor. Stoker, Amerika'da eleştiri yazarları dışında, gazetelerde özel olarak tiyatro eleştirileri ile ilgilenen "*tiyatro editörü*" ünvanlı çalışanlar olduğuna da dikkat çekiyor. Stoker Amerika ve İngiltere'de var olan eleştirmenler için şöyle söylüyor:

"İngiltere'de ve Amerika'da tiyatro eleştirisi ve eleştirmenleri hakkında önemli bir bilgi birikimine sahip olarak konuşabilirim. Ben bu insanları ciddi, özgürlükçü, centilmen, işlerine karşı sempatik tutumlu, sabırlı, korkusuz, gizli bir amaca veya kendi şahıslarına hizmet etmeyen, halkın sanata ya da oyuna karşı sempatisini büyütme yardım eden ve mükemmeliyeti takdir ederek seyircinin hazzını artıran, ancak kötü şeyleri de kınayan insanlar olarak görüyorum" (1994:326-331).

Stoker bu makalesinde eleştirmenin tarafsızlığını ve seyirciyi etkileme gücünü vurgular. Bu çalışmada, hemen önceki başlıkta Türkiye'de tiyatro eleştirisinin seyirci üzerinde herhangi bir etkisi olmadığına dair görüşleri aktarmıştık, Stoker'ın aktarımına göre, İngiltere ve Amerika'da tiyatro eleştirisinin seyircinin hazzını artırmak gibi işlevlere sahip olabildiğini görüyoruz.

İskoçya tiyatrosunun en etkili eleştirmenlerinden olan, Shaw, Joyce gibi isimlerle oyunları üzerine çalışan William Archer'e göre ise prömiyerden sonra, eleştiri yazılarını beklerken tiyatro ekibinin çilesi başlar. Archer bu atmosferi şöyle tanımlıyor:

“Suç kariyerinde en kötü aşama: hükmü beklemektir. Söylenecek sözler tükenmiş, dava bitmiş, tansiyon yükselmiş, kısa, kıpırtısız bir işkence süreci başlamıştır. Artık geriye dönül telafiler imkânsızdır. Aslanın dişlerini boynunuzda hissedersiniz, bu ağız aç mıdır, tok mu? Çeşitli sebeplerle suça bulaşamayan ancak bu ilginç deneyimi yaşamak isteyen biri varsa, yapabileceği en iyi şey bir oyun yazıp Londra Tiyatrosu’nda sahnelemektir. Yargı kararını bekleyen katilin hislerine dair en samimi deneyim, Cumartesi gecesi sahnelenen bir oyunun Pazartesi sabahı gazetelerdeki eleştirilerinin beklendiği zaman aralığında kazanılır. İlk sahnelemede seyircinin hevesi yazarı heyecanlandırmış olabilir ama perdenin kapandığı an ile eleştirilerin gelmesi arasında can sıkıcı bir eylemsizlik, faydasız pişmanlık ve gerilimin yarattığı işkence hissedilir.” (1886:1).

Her iki görüş de tiyatro eleştirisinin etki alanına işaret ediyor. Stoker ve Archer’in görüşlerine göre Avrupa’nın önde gelen ülkelerinde tiyatro eleştirisi yazar, yönetmen, oyuncular ve seyirciler tarafından ilgiyle takip edilmektedir. Yapılan görüşmelere göre Türkiye’de özellikle 1980’den sonra basının, seyircinin ve uygulamacıların tiyatro eleştirisine ilgisinin azaldığını burada bir kez daha vurgulamakta fayda var.

Hülya Nutku ve Genco Erkal’ın belirttiklerine göre, Avrupa’daki gazetelerde oyunlara yıldızlama sistemine göre birden beşe kadar puan verilir. Prömiyeri izleyen gün yayımlanan gazetelerde, çoğu eleştirmenin bir yıldız verdiği oyunlar tekrar sahnelenmezken, beş yıldızla sahip oyunlar kapalı gişe sahnelenir. Bu yıldızlama sistemi sahne uygulayıcılarına başarılı bulunan bir prodüksiyon yapıp yamadığını şifrelerken, seyircinin de tüm bir eleştiri yazısını okumasını gerektirmeden oyun hakkında fikir edinmesini sağlar. (EK-9:1, EK-5:5). Tiyatro eleştirisinin gücünün ölçüsü tabii ki yalnızca bir oyunu sahnede tutmak ya da sahneden indirmekle ölçülemez; ancak bu örnekler, eleştirinin oyun ekibi ve seyirci üzerindeki etkisini göstermesi bakımından önemlidir.

Theatermania e portalinde, **Time Out New York** dergisinin baş eleştirmeni David Cote ile yapılan bir görüşme yayınlanmıştır (XIA:2012). Bu görüşmeyi yapan yazar Ran Xıa, sunuş bölümünde tiyatro eleştirmenlerinin, yazarlar arasında ilginç bir grup oluşturduğundan söz eder:

“Tiyatro eleştirmenleri hem analitik düşünmek hem de yorumlamak zorundadır. Okuyucuların seçimlerini etkilediklerinden, farklı bir çeşit

güce sahiptirler. Eleştirmenlerin sözleri bir sanat eserinin yaşayıp yaşayamayacağına dair hüküm verir” (XIA:2012).

Cote ise eleştirmenlik anlayışını şöyle açıklar:

“Sözde nesnel, geleneksel olduğum iddiasıyla asla kendini beğenmiş eleştiriler yazmıyorum. Rahat, esprili, belki de ukalaca görünebilecek bir üslup sahibi olabilirim. Time Out New York eleştirmenleri olarak, şımarıkça bir tavır takınmadan gayri resmi, huysuz ama akıllıca eleştiriler yazmaya özen gösteriyoruz. Coşkulu fikirlerimize karşın eleştirel uzaklığımızı korumaya çalışarak sahnelemeyi yeniliğe duyduğumuz açıklıkla, şüpheciliğimizle, okuyucuyu eğlendirmeye ve bilgilendirmeye gayret ederek yazıyoruz. (...) Ancak bu ortak görüşlerimize karşı grup olarak hareket etmiyoruz, sanat bunun için uygun bir alan değil. Ancak her ne söylenirse söylensin, bir oyunun asıl değerini eleştiri yazıları değil, verdiği reklamlar belirler. Bunun için de sosyal medya, bulunmaz bir ortam olmuştur” (XIA:2012).

Cote burada Türk tiyatrosu perspektifinden bakınca oldukça değişik bir ortam çizmiştir. Öncelikle **Time Out New York** gazetesinin, birden çok tiyatro eleştirmeni çalıştırdığı ve tiyatro eleştirisi konusunda bir yayın politikasına sahip olduğu görülür. Cote’un bir oyunun değerini belirleyen eleştiri yazıları değil, verdiği reklamlar olduğunu söylemesi, Amerika’da tiyatronun bir sektör oluşturduğunu gösterir. Belki de bu nedenle gazeteler, bünyelerinde tiyatro eleştirmenlerini çalıştırabilmektedir.

Ayşegül Yüksel, Yaşam Kaya, Genco Erkal, Üstün Akmen, Hakan Gerçek ve Murat Demirbaş, Türkiye’deki eleştirmenlerin sosyal ve ekonomik şartlarının Avrupa’dakinden düşük olduğuna dikkat çekiyorlar. Bu ayrımı sağlayan en önemli neden, çoğu Avrupa ülkesinde eleştirmenliğin, Cote’un söyleminden de anlaşılabilceği üzere, gazete ve dergilerin kadro ayırdığı bir meslek olarak görülürken, Türkiye’de gönüllülüğe dayalı olarak işlemesidir. Murat Demirbaş bu durumu, Avrupa’daki eleştirmenlerin sansasyon yaratma gücüne, dolayısıyla tiraj artışına katkıda bulunmalarına bağlıyor:

“Batı’da eleştirmenlik biraz karşılıklı birbirini tahrik ederek daha iyisini yapmaya sevk etmek üzerine kurulu anladığım kadarıyla. Eleştirmenler özellikle iğneyi batırıyor, tiyatrocular da ben daha iyisini yaparım dürtüsüne kapılıyor gibi. Sansasyon yaratmaya çalıştıklarını sanıyorum. Eleştirmenler orada yayın organlarından büyük paralar alıyorlar. Yarattıkları sansasyonla gazetede ünlerinin, satışlarının artması doğru orantılı. Çok ünlü ve deneyimli bir aktörün oyunculuğu, sahneye ilk kez

çıkmiş amatör bir oyuncunun gibi değerlendirilebiliyor ve bu bayağı ciddi bir tartışmaya dönüşüyor” (EK 10:2).

Ayşegül Yüksel de eleştirmenin maddi destek görmemesinin, eleştirinin niteliğini etkilediğini belirtiyor:

“Arkasında güçlü bir parasal destek bulunmayan tiyatro dergileri, yazarlarına doğru dürüst telif hakkı ödeyemedikleri için özlenen düzeyde yazı toplayamazlar. Kültür-sanat etkinliklerine önem veren sınırlı sayıdaki gazetelerde ise gerçekte tam zamanlı bir iş olan tiyatro eleştirmenliğini destekleyecek parasal güç bulunmaz. Bu durumda tiyatro eleştirmenliği, ekmeğini başka işlerde kazanan ya da çalışmaya gerek duymayacak düzeyde varlıklı olan kişilere ya da aşırı heveslilere özgü bir merak olup çıkar. Bu kişiler de olanaklarının sınırlılığı nedeniyle, bu işin gereklerini bütünüyle yerine getiremezler. Sonra da iş kıtlığında ‘Neden Ülkemizde Tiyatro Eleştirmeni Yetiştiriyor’ başlıklı paneller yapılır. Neden yetişsin? Bu işle yaşamını kazanabilecek mi? İsteddiği ölçülerde yazabilecek mi? Bağlı bulunduğu dergi ya da gazete ona yurt dışı deneyimini kazandıracak mı?” (YÜKSEL, 1997:24-25).

Profesyonel kelimesi, *bir işi kazanç sağlamak amacıyla yapan kimse* olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle Türkiye’de eleştirmenlik sisteminin gönüllülüğe dayalı olması, tartışılması gereken bir sorundur. Bu sorun nesnellik, öznellik ölçütüyle de ilişkilendirilebilir. Güvenilir bir ortamın oluşması, eleştirilerin özel ilişkilere dayanarak yapıldığı izleniminin azalması için eleştiri, profesyonel bir meslek haline gelmelidir demek yanlış olmayacaktır.

American Theater Magazine, New York Times gazetelerinde ve web sitelerinde eleştiri yazıları yayınlanan Jonathan Mandell, 1 Nisan 2015 günü yayınladığı “Are Theatre Critics Critical?” (“Tiyatro Eleştirileri Eleştirel mi?”) başlıklı makalesinde eleştirmenin seyirci ile olan ilişkisine dair şöyle der:

“Tiyatro eleştirisi bir sanatçının kariyerine yardımcı olabilir, ona moral verebilir ya da bir oyunun yeniden şekillenmesinde yaratıcı ekibe yardımcı olabilir. Ancak öfkeli tiyatro uygulamacıları için eleştirmen hiç var olmaz. Bu nedenle eleştirinin asıl amacı tiyatro seyircisine rehberlik etmek olmalıdır. Eleştirmen seyirciyi düşünmek ve tartışmak için kışkırtmalı ve gelecek kuşaktaki seyircilere de fani bir deneyimin bağımsız değerlendirmesini sunmalıdır” (MANDELL:2015).

Mandell’e göre tiyatro eleştirisi, öncelikle seyirci için yazılmalıdır. Türkiye’de ise seyircinin sahip olduğu kültür Ayşegül Yüksel’e göre tiyatro

eleştirisinin değer görmemesine neden olmaktadır. Yüksel Batı'nın ve Türkiye'nin eleştiriye yaklaşımını şöyle açıklıyor:

“Batı’da tiyatro ve tiyatro eleştirisi geleneği bize oranla en azından 150 yıl önce başlamıştır. Dolayısıyla yetişmiş tiyatro seyircisi vardır bu ülkelerde ve yetişmiş tiyatro seyircisinin eleştiri yoğunluğuna ihtiyacı vardır. Bu talep nedeniyle tiyatro eleştirmenleri önemli bir konuma gelmiştir. Bizde ise bugün önemli konumda olanlar televizyon eleştirmenleri... Batı ülkelerinde nüfus Türkiye’den düşük olsa da tiyatro ve seyirci potansiyeli dolayısıyla tiyatro kalitesi yüksek ve eleştiri kalitesi ve potansiyeli de yoğundur. Çünkü eleştirmen arz – talep dengesi içinde çalışır” (YÜKSEL EK 1:6).

Dikmen Gürün, Hülya Nutku, Hakan Gerçek, Yaşam Kaya, Yeşim Özsoy da tiyatro eleştirisine karşı ilgisizliği, tiyatro geleneğinin ülkemizde daha yeni oluşuna bağlamaktadırlar. Ortak görüşlerden diğeri de Avrupa ülkelerinde bir sezonda sayısız oyun prömiyer yaparken, Türkiye’de niceliğin fazla olmamasıdır. Buna göre seyirci, oyun seçme lüksü olmadığından, değerlendirmeleri okumaya ihtiyaç duymamaktadır.

Türkiye’de eleştiri yazıları, seyircilerden neredeyse kopuk olduğundan gişeleri etkilememekte, dolayısıyla kışkırtıcı ya da motive edici bir etki uyandıramamaktadır. Bu durumda eleştirinin tiyatro ekibi tarafından ciddiye alınması, uygulamacıların hassasiyetlerine kalmıştır denilebilir. Bu üç süreç, eleştirinin yazardan çıkması/ seyirciye ulaşması ya da ulaşmaması/ oyun ekibinin eleştiriden etkilenmesi ya da etkilenmemesi, birbirinden beslenen süreçlerdir. Yaşam Kaya’nın tiyatro eleştirisinde yeni, ilgi çekici bir üslup oluşturma önerisi, bu nedenle tartışılmalıdır.

Avrupa ve Türkiye’de eleştirinin durumu kıyaslandığında Akmen, Erkal ve Kaya’nın dikkat çektikleri diğeri bir ortak sorun da sahne, başka bir deyişle tiyatro binası sorunudur. Bu isimler Türkiye’de eleştirmenlerin oyunları takip etmekte dahi zorlandıklarını belirttiler. Akmen şöyle diyor:

“Yurtdışındaki eleştirmenler oyun izlemekte bizler kadar zorlanmıyorlar. Örneğin bizim İstanbul’da (trafik sorunu hariç) oyunu yakalamak gibi bir savaşımlımız var. Oyun bakıyorsunuz Beyoğlu’nda bir salonda oynarken, iki gün sonra Kozyatağı’na gitmiş” (AKMEN, EK 15:4).

Erkal da aynı soruna dikkat çekiyor:

“Tiyatrolar oynayacak sahne bulamıyorlar. Alışveriş merkezlerinde Pazartesi biri, Salı biri, Çarşamba biri oynuyor... Hangi tiyatronun nerede ne oynadığı belli değil, dünyanın hiçbir yerinde böyle bir tiyatro ortamı yoktur. Sahneler aylık kiralanır, gücü olan tiyatrolar sezonluk kiralar ve seyircinin de haberdar olduğu bir düzen kurulur. Aylarca emek verilen yeni bir oyun çıkıyor, nerede oynadıklarını soruyorsunuz, ayda dört beş oyun oynayabiliyorlar, hepsi de farklı yerlerde. Bu haliyle tiyatro çöker gider, çöken bir şeyin de eleştirisi yazılamaz” (ERKAL, EK 5:6).

Bina sorunu, tiyatromuz adına yeni bir sorun değildir. Metin And, **50 Yıllık Türk Tiyatrosu** adlı kitabında bu soruna değinerek, “*Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun en eleştirilecek yanı, bu dönemdeki tiyatro binalarıdır*” der. And’ın belirttiğine göre, Cumhuriyete yaraşır tiyatro binaları yapılmamış ve yalnız bununla da kalınmayarak var olan tiyatro binaları da korunamamış, yakılmış ya da yıkılmıştır (AND, 1973:278-319). Diğer yandan Özlem Belkıs’ın belirttiğine göre, örneğin 1960’lı yıllarda yeni tiyatro topluluklarının sayısı arttıkça provaların yapılabileceği, temsillerin verilebileceği sahne sayısı yetersiz kalmaya başlamıştır. Aynı tiyatro salonları birkaç grup tarafından aynı anda kullanılmıştır, topluluklar sürekli yer değiştirmek ya da sahne sorunu nedeniyle dağılmak zorunda kalmıştır (BELKIS, 2003:65).

Bu değerlendirmeler yine, oturmuş bir tiyatro sisteminin olmamasına dayandırılabilir. Türkiye’de 2015 yılında hala sahne sorunu yaşanmakta, oyunlar bu çalışmanın önsöz bölümünde de belirtildiği üzere sansürlenmekte ya da bir anda programdan çıkarılmaktadır. Bu güvensiz ortam, tiyatronun tüm aşamalarındaki emekçilerin motivasyonlarını azaltmaktadır.

Çalışma kapsamında görüşülen tüm isimler Avrupa’da tiyatro eleştirisinin yazılı basında yer bulması, tiyatro uygulamacıları tarafından takip edilmesi, seyircilerce okunması gibi çoğu konuda Türkiye’dekinden daha iyi olduğunu belirtirken, eleştiri yazılarının niteliği konusunda tam zıttını söylediler. Bu görüşlere göre Avrupa’da eleştiri yazıları daha çok kışkırtma üzerine kuruluyken, Türkiye’de analiz etme, anlamlandırma ve yorumlama üzerine kurulmaktadır. Bu da Türkiye’deki eleştiri yazılarının tiyatroyla daha iç içe ve yapıcı olduğunun göstergesidir denilebilir.

2002 – 2013 yılları arasında **Sunday Express** gazetesinin tiyatro eleştirisi

editörlüğünü üstlenen, 2005 yılında **The Stage** elektronik platformunu kuran ve hala burada eleştiri yazmayı sürdüren Mark Shenton, “Advice to a Younger Theater Critic” (“Genç Tiyatro Eleştirmenine Tavsiyeler”) başlıklı yazısında, eleştirmen adaylarına özetle şöyle seslenir:

“Açıkça söylenmesi gereken bir gerçek var: söz konusu tiyatro eleştirisi olduğunda, ortada doğru ya da yanlış yoktur: bu daima bir görüş meselesidir. Daima söylediğim gibi, prodüksiyon içinde ‘üretme’ anlamını barındırır, bu nedenle eleştiri sadece prodüksiyon hakkında konuşmayı başlatabilir, sonunu getirmez. Ve iyi haber: sahnede olup biteni yargılayan sadece eleştirmenler değildir. Bazı beklentileriniz karşılanmayabilir ancak gözlerinizi açın, uyanık olun, asla salondan çıkmayın ve diğer seyircileri rahatsız etmeyin. Bu, sandığınız kadar kolay olmayabiliyor. Bir keresinde not aldığım için bir izleyici tarafından uyarıldığım oldu. Aslında ben okuyuculara rehberlik yapmak için varım, onları rahatsız etmek için değil. Çok bariz bir şey olsa da yine de belirtiyim: not almak için tiyatrodaki meşale ya da meşale gibi ışık saçan cep telefonunuzu kullanmayın. Bunun kadar rahatsızlık verici bir şey de oyunun tamamını görmeden, sahneleme esnasında oyun hakkında tweet atmanızdır. Eleştirmen olarak bir yorumda bulunmadan önce tüm oyunu görmeniz gerekir. Bugünlerde bazı tiyatrolar tweet atmanın serbest olduğu tweetalanları oluşturuyor; ancak bana kalırsa bu eleştirmenin tercih etmesi gereken bir şey değil. Ben de tweet atıyorum, ama ancak sahnelemeden sonra. Bu bana hızlı bir şekilde ve kısaca düşüncemi açıklama ve kritiklerimin nasıl karşılandığını görme şansı veriyor. Not alma meselesine geri dönecek olursak, karanlıkta not almayı öğrenmelisiniz. Eleştirilerimi yazarken aldığım notlara çoğunlukla dönüp bakmıyorum ancak onların varlığı bana güç veriyor. (...) Salonu uyumamalısınız. Eninde sonunda hepimiz insanız ancak uyuklamamak için tiyatroya gitmeden önce kısa bir uyku çekip tazelenmeniz iyi olacaktır. Tiyatrodaki davranışları gerektiğinden bahsettik, peki ya eleştirileri nasıl yazmalıyız? Eleştirinin amacı nedir? Yazdıklarımızı ilk okuyan kendimiz olsak da, kendimiz için yazmadığımızı gözden kaçırmamalıyız. Ben yazma eyleminin beni bir sonuca götürdüğünü düşünürüm: bazen bir oyun hakkında ne düşündüğümün emin olmadan yazmaya başlarım, ancak yazımın bitmesine yakın, bir fikir ortaya attığımı fark ederim. Okuyucularımı sevdiğim gibi kendimi şaşırtmayı da seviyorum. Bu daima iyi bir başlangıçtır. Kendimiz dışında hitap ettiğimiz iki kesim vardır: okuyucularımız ve hakkında yazdıklarımız. Önceliğimiz okuyucudan yana olmalıdır. (...) Tiyatro oyunları perde kapanınca ortadan kaybolur. Bu nedenle biz eleştirmenler, kayıtdışı tarih tutan belgelerimizdir de. (...) Yazınızı göndereceğiniz yerde muhtemelen vuruş kısıtlaması olacağı için sade, net cümleler kurmanız yararınıza olur. Eğer oyunda tanınmış bir isim varsa, ona daha çok yer ayırın. Shakespeare gibi ünlü bir yazarın oyunu değilse, yazardan da bahsedebilirsiniz. Okuyucu kitlenizi tanıyın: ulusal bir gazeteye yazacaksanız çok çeşitli kitleyle, benim gibi The Stage’de yazacaksanız,

doğrudan tiyatro endüstrisinden okuyucuyla karşı karşıyasınız demektir. (...) Oyundan çıkıp evime döndüğümde, gördüğüm şey hakkında anlık tweetler atıyorum. Tabii ki 140 karakter kısıtlamasıyla söylenebilecek çok şey yok ancak birkaç tweet üst üste atıyorum ve inanılmaz etkileşimi keşfediyorum! Bana kalırsa Twitter eleştirmenlik yolculuğuna başlamanız için mükemmel bir yer. Kısa ve net olmayı öğrenip aynı zamanda düşüncelerinizi yayımlayabiliyor ve başkalarıyla tartışabiliyorsunuz!” (SHENTON:2013).

Bu alıntıyı uzun tutmamızın nedeni Avrupa’da eleştirmenliğin nasıl görüldüğünü, eleştiri ortamını, eleştirinin yeni iletişim araçlarıyla ilişkisini aynı anda açıklamasıdır. **Sunday Express** gibi önemli bir gazetede tiyatro editörlüğü yapmış Shenton’da ilgi çekici olan, herkesin tiyatro eleştirmeni olabileceğine dair düşüncesindedir. Türkiye’de tiyatro eleştirmeninden beklentilere, bu çalışmanın önceki bölümlerinde değinmiş, eleştirmenin sıradan seyirciden üstün bir bilgi birikimine, dünya görüşüne, yorumlama becerisine sahip olmasının beklendiğini görmüştük. Eleştirmenden beklentilerin bu denli fazla olması, belki de eleştiri yazmaya yeni başlayacak kişilerin cesaretlerini kırabildiğinden, bu kadar keskin çerçeve çizilmeyebileceği de belirtilmelidir.

Diğer yandan Shenton, sosyal paylaşım sitesi Twitter’ın tiyatro eleştirisi için iyi bir araç olduğuna dikkat çekmiştir. Görülen o ki Twitter düşünceleri hızlıca beyan etmek, hızlıca cevap almak ve tartışma başlatmak bakımlarından önemsenmektedir. Yaşam Kaya da Avrupa ile Türkiye’nin yeni medyaya yaklaşımındaki farka değiniyor:

“Avrupa’daki eleştirmenler online ve daha ulaşılır. Mesela The Guardian gazetesinin tiyatro eleştirmeni Lynn Gardner, twitterdan yazdığım oyunlarla ilgili bir şeye hemen cevap veriyor. Avrupa’daki eleştirmenler daha halkçı, toplumcu, halkı önemsiyorlar, halk da onları önemsiyor. Kendilerini ön plana çıkarmalarına neden olan bir egoları yok, seyirciye yöneliyorlar. Biz gelen maillere, tepkilere Türkiye’de cevap verdiğimizdeyse hemen bir dedikodu ağı başlıyor, bu nedenle ben tepkilere cevap veremiyorum” (EK 16:4).

Türkiye’de tiyatro eleştirmenleri, Avrupa’daki eleştiri ortamıyla bağ oluşturmak amacıyla Tiyatro Eleştirmenleri Birliği’ni (TEB) kurmuşlardır. Zeynep Oral’ın 1978 yılında UNESCO’ya bağlı Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (AICT) ile tanışmasının ardından gelişen kuruluş süreci, 1980 darbesiyle askıya alınmış, birlik

ancak 1989 yılında resmen kurulabilmiştir. Bu çalışmanın yapıldığı süreçte TEB Başkanı Üstün Akmen'ken, 7 Mart 2015 tarihli genel kurulda, başkanlık görevi 2018'e kadar Ragıp Ertuğrul'a verilmiştir (İSİMSİZ, 2015).

Birliğin tüzüğünde amaç, Türkiye'de tiyatro eleştirisini geliştirmek, diğer milletlerin bu alandaki çalışmalarını, kullandıkları yöntem ve teknikleri ülkemizde tanıtmak, sahne faaliyetlerinin yurt içinde ve dışında tanıtılmasında güvenilir bir değerlendirme kaynağının oluşmasını sağlamak, bu alanda çalışma yapan kişi ve kuruluşlara destek vermek olarak belirtilmiştir. Yaptığımız görüşmede Üstün Akmen, birliğin bu amaçlarına ulaşacak işlerliğe sahip olmadığını belirtti:

“Birliğin amaçları doğrultusunda işlerliğini ne yazık ki güçlü bulmuyorum. Güçlü olmak için maddi koşullar da gerekmektedir. Örneğin, yurtdışında sık sık toplantılar oluyor, bunlara maddi yoksunluklar nedeniyle katılmıyoruz. Oysa oralara gidebilsek Türk tiyatrosunu tanıtmak, ardı ardına yaşadığımız sorunları paylaşmak, büyük bir olasılıkla yardımlaşmak olanağını bulacağız. Olmuyor. Birliğimiz UNESCO'nun saygın kuruluşlarından International Association of Theatre Critics'e bağlı bir kuruluş olduğundan, dolayısıyla yurtdışıyla sürekli ilişkisi olduğundan esasen tiyatro eleştirimiz adına çok şey ifade edecek, ifade edecek etmesine de üyeler kifayetsiz. Şu an 48 üyemiz var bunların büyük bir kısmından yalvar yakar aidat topluyoruz. İçlerinden tiyatroya giden, eleştiri yazısı yazan belki 8 üye sayabilirim. Gerisi atıl kapasite” (EK 15:3).

Görüldüğü gibi Tiyatro Eleştirmenleri Birliği, ülkemizdeki eleştiri ortamı ile Avrupa'daki eleştiri ortamı arasında bir etkileşim yaratmanın çok uzağındadır. Birliğin en aktif olduğu konu yayınlardır. Şimdiye dek **Eleştirmen Gözüyle** başlığında üç ciltlik Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosu eleştiri seçkisi kitaplaştırılmıştır ve yılda dört kez **TEB Oyun Dergisi** çıkarılmaktadır. **Eleştirmen Gözüyle 1** kitabı 1923-1960 yılları arasındaki eleştiri yazıları seçkisinden oluşur, Özdemir Nutku ve Efdal Sevinçli tarafından yayına hazırlanmıştır, **Eleştirmen Gözüyle 2** kitabı ise 1960-1990 dönemi eleştiri seçkisini kapsar, Esen Çamurdan, Zehra İpşiroğlu, Çağlar Tanyeri Ergand, Sibel Arslan tarafından yayına hazırlanmıştır, 1990 sonrası eleştiri seçkisinin yer aldığı **Eleştirmen Gözüyle 3** kitabını yayına hazırlayanlar Gülşen Karakadioğlu ve Filiz Elmas'tır. Bu üç ciltlik çalışmada her kitap, konu edindiği dönemin tiyatrosunu kısaca açıklayan bir önsözle

başlamakta ve ardından dönemin eleştiri yazılarından seçilenler sıralanmaktadır. **TEB Oyun Dergisi** ise her sayısında eleştiri, inceleme, söyleşi türlerinde yazılara yer verir ve bir dosya hazırlar.

Sonuç olarak Avrupa ile Türkiye’de tiyatro eleştirisi kıyaslandığında görülen farklar; Türkiye’de bir tiyatro alışkanlığı oluşmaması, eleştiri okuru bir kitlenin yoksunluğu, basının eleştiri yazılarına yer vermemesi, eleştirmenliğin bir meslek olarak kabul edilmemesidir. Bu tablo, bu çalışmanın giriş bölümünde de değinildiği gibi tiyatroların kapatılmaya çalışıldığı, oyunların sansürlendiği, maddi imkânsızlıklardan ötürü sanat dergilerinin kapatıldığı günümüzde şaşırtıcı görünmemektedir. Tiyatro eleştirisi ortamının hareketlenmesi için ilk beklenti, tiyatro ortamının hareketlenmesidir. Diğer yandan, eleştiriye bakış açısı, gelenekselden anlamından çıkıp (iyiyi kötüden ayırma, doğru ve yanlış tespit etme, eserin değerini saptama) yeniden değerlendirilmelidir (yaratıcı bir etkinlik olarak) denilebilir. Bu çerçeveden bakınca tiyatro eleştirimizin, tiyatromuz gibi gelişmekte olan bir süreç geçirdiği söylenebilir.

SONUÇ

Eleştiri, her ne kadar olumsuz bir kavram gibi algılansa da yaşamın her alanında değerlendirme, yargılama, kıyaslama gibi düşünme aşamalarında sürekli karşımıza çıkmaktadır. Düşüncenin oluşumundaki temel neden, anlama ve anlamlandırma gereksinimleridir. Bir şeyi anlayabilmek için ona bakmak, var olan bilgiler ve deneyimlerle onu tanımaya çalışmak gerekir. İşte tiyatro eleştirmeninin de asıl yaptığı budur: önce oyuna, sahnelemeye bakmak, ardından sahnede gördüklerini konumlandırmak, anlamak ve yorumlamak.

Bu çalışma boyunca Cumhuriyet dönemi Türk tiyatro eleştirisi, önce kronolojik gelişimiyle sergilenmeye çalışılmıştır. Bu sergilemenin yapıldığı ilk bölümün amacı eleştiri türünün, Türk tiyatrosuna nasıl dahil olduğunu, kendini kabul ettirene dek karşılaştığı sorunları ve üzerinden yürütülen tiyatro eleştirisinin nasıl olması gerektiği, eleştirmenin nasıl bir donanıma sahip olması gerektiği gibi tartışmaları ortaya koymaktır. Görüldüğü üzere tiyatro eleştirisi Cumhuriyetin ilk yıllarıyla birlikte önce edebiyatçılar tarafından ve bir yazın eleştirisi niteliğinde değerlendirilmiş, 1950'lerde tiyatrodaki kurumsallaşma çabasıyla birlikte eleştiride de uzmanlaşma çabası oluşmaya başlamıştır. Eleştiri türünün kendini kabul ettirmeye başladığı 1950'lerin ve Türk tiyatrosu üzerinde sözünün arttığı 1960'ların ardından bu süreci tersine çeviren 12 Eylül askeri darbesi yaşanmıştır. Bu dönem sosyal, bilimsel alanlarda olduğu gibi Türk tiyatro eleştirisinde de bir dönüm noktasıdır. 12 Eylül'ün ardından eleştirel düşünceden olduğu gibi, eleştiri yazılarından da basın, dolayısıyla okuyucu ve tiyatro da uzaklaşmıştır.

Tiyatro eleştirisi üzerine 2000 yılına kadar yapılan çalışmalarda, 12 Eylül'ün yarattığı kopukluğun hala devam ettiği vurgulanmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde 2000 sonrası Türk tiyatrosunun etkin isimlerinden on yedi kişi ile yapılan görüşmeler aracılığıyla tiyatro eleştirimizin bugününe dair düşünce ve tartışma ortamı yaratmak amaçlanmıştır. Bu görüşmelerde ortaya çıkan başlıca sonuçlar şöyle sıralanabilir:

Tiyatro eleştirmeninin nitelikleri konusunda, tiyatro uygulamacıları ve akademi kökenli eleştirmenlerden özellikle Özdemir Nutku, Hülya Nutku ve Ayşegül Yüksel daha keskin bir çerçeve çizerler. Bu isimlere göre tiyatro eleştirmeni sıradan

bir seyirciden üstün bilgi birikimine ve yorumlama becerisine sahip olmalıdır. Tiyatro eğitimi dışından gelen eleştirmenler ve Hasibe Kalkan, Seçkin Selvi gibi akademi kökenli eleştirmenler ise bu konulara daha esnek yaklaşarak eleştiri yazılarının serbest bir üslupla yazılabileceğini, kati kurallar belirlenmesinin yanlış olduğunu dile getirirler.

Bu ayrım eleştirinin nesnellığı, özneliği konusunda da görülür. Hasibe Kalkan, Zehra İpşiroğlu ve Seçkin Selvi dışındaki akademi kökenli eleştirmenler ve tiyatro uygulamacıları, yine eleştirmenin nesnel bir tutum benimsemesi gerektiğini söylerken, diğer isimler aynı oyun hakkında yazılan eleştiri yazılarını birbirinden ayırmanın, öznel yorumlamalar olduğunu savunur.

Akademi içi ve akademi dışı nitelemeleriyle dikkat çeken bu görüş ayrılığının nedeni, Edward Said'in de eleştirmenin akademik mevcudiyetinden bahsederken değindiği, akademide bulunan kemikleşmiş yapılar ve belirli çerçevelere sığdırılan çalışma biçimleri olarak yorumlanabilir (SAİD, 2004:95). Burada görülen akademinin tiyatro eleştirisini bilimsel düzeye çekme çabasıdır; ancak dikkat çekici olan, tiyatro eleştirisinin bilime değil, sanata dönük olarak yapılmasıdır. Dolayısıyla bir sahnelemede iyinin ve kötünün, doğrunun ve yanlışın, güzelin ve çirkinin keskin bir ayrımı yapılamaz. Tiyatroyu konu edinen bir eleştirinin doğası gereği yaratıcı, dolayısıyla öznel olmasını ummak anlamsız mıdır? Kalkan ve Selvi'nin eleştirinin özneliğinden bahsederken, eleştiri yazılarını bilimsellikten çok uzakta konumlandığını söylemek de doğru bir sonuç olmayacaktır. Buna göre bilimsel olanın mutlaka sıkıcı bir dille ve nesnel olarak konumlandırması gerektiği vurgulanmalıdır.

Burada eleştirinin anlamı ve işlevi üzerine düşünmek faydalı olacaktır. Gerçekten, tiyatro eleştirisi sahnelemeyi belirli ölçütlere göre değerlendirerek, doğru ve yanlış belirleyen bir yazı mı olmalıdır, yoksa sahne olayının kişisel yorum ve değerlendirmelerle anlamlandırılıp yeni bir söylem oluşturma çabası da eleştiri kapsamında olabilir mi? Kişisel ölçütler her ne kadar kaçınılması gereken tehlikeler gibi görülse de, bu sorunun cevabı yine bir eleştiriden kişisel beklentilerin ne olduğunda yatar. Sahnelemeyi anlama çabası kuşkusuz kişisel yargılardan arınmış olarak yapılmalıdır, ancak anlamlandırma aşamasında kişisel olandan kaçınmak

mümkün görünmemektedir. Diğer yandan eleştiri yazılarının biçiminde mutlak bir doğrudan söz etmek, bu yazıları sadece birer rapor olarak görmeyi gerektirir. Oysa her yazının maksadının okunmak olduğu unutulmamalıdır. Tiyatro eleştirisi yazılarını da okunur kılan eleştirmenin anlatım ve yorumlama gücüdür, günümüzde az sayıda eleştiri yazısına yer veren basın yalnızca adı duyulmuş, kendine özgü üsluba sahip eleştirmenlerle çalışması da bu nedenledir.

Eleştirmenleri ve yazılarını birbirinden ayıran esas öge üsluplarındaki özgürlükle, kendi kendilerine oluşturdukları bir modele göre çalışmalarınıdır. Bu ortam sağlıklı biçimde sunulabilirse, eleştirmenler de keyifli bir keşif süreci içinde kendilerini geliştirebilme imkânı bulabileceklerdir. Eleştirmenden beklentiler bölümünde, tiyatro uygulamacılarının eleştirmenin yazıları için *emek vermesi gerektiği* düşüncelerine değinmiştik. Belki de bu emeğin gösterilebilmesi için, tiyatro eleştirmenlerinin sınırları böylesine kısıtlanmamalıdır.

Tiyatro Eleştirisi ile Okur İlişkisi ve Batı'da ve Türkiye'de Tiyatro Eleştirisi Ortamının Kıyaslanması bölümlerinde de tiyatro eleştirmenlerimizin 2000 sonrası durumundan bahsedilmiştir. Buna göre Türkiye'de tiyatro eleştirmenleri adları duyulmadığı sürece geniş kitlelere ulaşan basılı yayınlarda yer bulamamakta, yazısını yayımlatma şansı bulduğunda az sayıda okura ulaşabildiği için geri dönüş alamamakta ve en önemlisi bu işi maddi beklentiden uzak, gönüllülük esasına dayalı olarak yapmaktadır. Sadece bu üç tespite bakıldığında dahi eleştirmenin yalnız bırakıldığı, desteklenmediği görülebilir. Eleştirmen için 2000 sonrasında umut vaat edici görülen tek alan, internet ortamıdır. Bu ortam, basılı medyaya göre maddi kısıtlamalardan, sayfa sayısı gibi titizliklerden daha az etkilendiğinden, çok sayıda yazı yayınlanabilmekte, bir yazının okunup okunmadığı anlaşılmasa dahi kaç kez 'tıklandığı' görülebilmekte, okuyucu istediği takdirde yorum ya da e-posta aracılığıyla doğrudan etkileşime geçilebilmektedir. İnternet ortamı bilgi kirliliği ve tekinsizlik tehlikelerini barındırır da sunduğu imkânlar bakımından öne çıkmaktadır.

Eleştirmenin olumsuz durumuna dair düşünülmesi gereken, eleştirmene karşı tavır alındığı şüphesi değil, eleştirinin tiyatromuz içindeki konumu olmalıdır. Eleştiriye yaklaşımı gösteren düşünceler, eleştirinin okunmadığı noktasında zaten oldukça büyük bir tıkanma yaşarken, uygulamacıların eleştirileri takip etmemeleri,

eleştirmenlerin kendi içlerinde örgütlenme çabalarının sonuçsuz kalması ve bir tartışma ortamı yaratamamaları, medyanın kayıtsızlığı ve eleştiriye tahammülsüzlükle birlikte pekişmektedir. 2000 sonrası Türk Tiyatrosunda, eleştirmeni motive edecek bir anlayıştan söz etmek güçtür. Bu noktada, eleştiri ile tiyatronun ilişkisini sorgulayan bir çalışma yapılmasının gerekliliği öne çıkmaktadır.

Diğer yandan, dikkat çekici diğer sonuç da tiyatro eleştirisi alanında kuramsal yaklaşımın yok denecek kadar az olmasıdır. Örneğin Fakiye Özsoysal'ın **Oyunlarda Kadınlar**, Özlem Belkıs'ın **Feminist Tiyatro** adlı kitapları, Türk Tiyatrosunu Feminist Eleştiri yöntemiyle okumaktadır. Ancak özellikle metne dönük değil, sahneye dönük tiyatro eleştirilerinde kuramsal çözümleme yöntemleri uygulanmamaktadır. 1960'lı yıllardaki tiyatro eleştirilerinde Toplumcu –Marksist Eleştiri yönteminin parçaları gözlenebilir, ancak tutarlı bir kuramsal okuma yapılmamıştır. Tiyatro eleştirisi alanında yapılacak sonraki araştırmalar için, bu tez çalışmasında önerilecek başlıklardan biri de budur, Türk tiyatro eleştirisinde kuramsal yaklaşımlar ve akademik eleştiri geleneği.

Tiyatro eleştirisinin öne çıkan önemli işlevlerinden biri de belge niteliği taşımasıdır. Bir sahnelemenin fotoğraf, video kayıtları alınabilir ancak bunlar kısıtlı belgelemelerdir. Eleştiri yazılarıyla birlikte bir oyunun sahnelendiği dönemin tiyatrosuyla ve toplumsal gündemle olan ilişkisi, seyircide yarattığı etki, yönetmenin metni yorumlama biçimi gibi başlıklar da kayıt altına alınır. Diğer yandan eleştiri yazıları, tiyatro alanında yapılan araştırma faaliyetleri bakımından da önemlidir. Repertuvara, özel tiyatro topluluklarına, bina sorunlarına, dönemin yazın anlayışına dair edindiğimiz çoğu bilgi, eleştiri yazıları kaynaklıdır.

Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosu ve tiyatro eleştirisi tarihi, çalışma boyunca görüldüğü gibi düzenli bir gelişim süreci izlememiştir. Her hükümetin kendi politikalarını yaygınlaştırabileceği bir sanat ortamı yaratmaya çalışması, tiyatro pratiğini de doğrudan etkilemiştir. Yüzyıllar boyunca kontrol altında tutulmaya çalışılan tiyatro sanatı kişilerden, topluluklardan, ideolojilerden bağımsız olarak kendi varlığını sürdürmüştür, sürdürecektir. Üzerinde düşünülmesi gereken konu, tiyatro sanatının ve tiyatro eleştirisinin işlevselliğini koruyup artırabilmesi için, sanatçıların ve sanat alımlayıcılarının nasıl hareket etmeleri gerektiğidir.

KAYNAKÇA

A. KİTAPLAR

AND, Metin (2009). *Başlangıçından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yay.

AND, Metin (1982) *Ataç Tiyatroda*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

AND, Metin (1973). *50 Yılım Tiyatrosu*, İstanbul: İş Bankası Yay.

BELKIS, Özlem (2003). *Kaleminden Sahneye-1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler Cilt 2*, İstanbul: Seyhan Yay.

Derl. Merhaba Gösteri Topluluğu (2009). *Toplumcu Tiyatroya Adanmış Bir Yaşam-Günay Akarsu*, İstanbul: Mitosboyut Yay.

BARTHES, Roland (1990). *Yazı ve Yorum*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yay.

CARLONI, FILLOX (1985). *Edebi Eleştiri*, çev. Ayşe Hümeysra Çakmaklı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

FUAT, Memet (2011). *Eleştiri Üstüne*, İstanbul: Adam Yay.

Haz. SEVİNÇLİ, Efdal – NUTKU, Özdemir (1994). *Eleştirmen Gözüyle I*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Haz. ÇAMURDAN, Esen – İPŞİROĞLU, Zehra – ERGAND, Çiğdem (1994). *Eleştirmen Gözüyle II*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Haz. KARAKADIOĞLU, Gülşen – ELMAS, Filiz (2008). *Eleştirmen Gözüyle III*, Ankara: Arkadaş Yay.

İPŞİROĞLU, Zehra (1998a). *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro*, İstanbul: MitosBoyut Yay.

İPŞİROĞLU, Zehra (1998b). *Eleştirmenin Eleştirisi*, İstanbul: MitosBoyut Yay.

İPŞİROĞLU, Zehra (1995). *Tiyatroda Düşünsellik – Dramaturgiye Giriş*, İstanbul: MitosBoyut Yay.

İPŞİROĞLU, Zehra (2008) *Tiyatroda Kültürler Arası Etkileşim*, İstanbul: MitosBoyut Yay.

MORAN, Berna (1981). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yay.

NUTKU, Özdemir (1969). *Darülbedayi'nin 50 Yılı*, Ankara: Ankara Üniversitesi Yay.

NUTKU, Özdemir (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi – 2*, İstanbul: Remzi.

NUTKU, Özdemir (1960). *Tiyatro ve Yazar*, Gim Yay.

ÖZDEMİR, Emin (2005). *Eleştirel Okuma*, İstanbul: Bilgi Yay.

RİFAT, Mehmet (2008). *Bizim Eleştirmenlerimiz*, İstanbul: İş Bankası Yay.

ŞENER, Sevda (1998). *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.

ŞENER, Sevda (2003). *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Alkım Yay.

ŞENER, Sevda (1972). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları

UÇARER, Dikmen Gürün (2000) *Tiyatro Yazıları*, İstanbul: Mitosboyut Yay.

YAVUZ, Kemal (1976). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatroyla İlgili Makaleleri*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

YÜCEL, Tahsin; (2007). *Eleştiri Kuramları*, İstanbul: İş Bankası Yay.

B. MAKALELER

AKARSU, Sabri Günay (8.12.1968). "Hamhum Şaralop", *Milliyet*, ss. 2.

AKARSU, Sabri Günay (11.12.1967). "Küçük Devler", *Milliyet*, ss. 6.

AKARSU, Sabri Günay (16.10.1969). "Murtaza", *Milliyet*, ss. 6.

AKARSU, Sabri Günay (04.11.1967). "Vatan Kurtaran Şaban", *Milliyet*, ss. 6.

AKINCI, Uğur (2010). "Oyun Yazarlığımızın Çok Partili Döneme, Politikaya ve Politikacıya Bakışı", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 29, 2010, ss. 171-183.

AND, Metin (12. 08. 1958a). "Devlet Tiyatrosu'nun Gizli Kapaklısı", *Ulus*, ss. 2.

AND, Metin (19. 08. 1958b). "Şundan Bundan", *Ulus*, ss. 2.

AND, Metin (06. 02. 1959). "Dilgilleme Üzerine", *Ulus*, ss. 2.

AND, Metin (01. 06. 1960). "Şerefimize", *Ulus*, ss. 2.

AND, Metin (31. 10. 1962). "Bu Dönemin Başında Devlet Tiyatrosu", *Ulus*, ss. 2.

AND, Metin (18. 06. 1963a). "Yetiş ya Hızır", *Ulus*, ss. 4.

AND, Metin (10. 01. 1963) "Haldun Taner'in Karışımı", *Ulus*, ss. 4.

ANDAK, Selmi (1968). "1967'de Tiyatro", *Varlık Yıllıkları*, 1968.

ANDAK, Selmi (13. 11. 1973). "Azizname", *Cumhuriyet*, ss. 6.

ANDAK, Selmi (18. 01. 1975). "Dostlar Tiyatrosu ve Kerem Gibi", *Cumhuriyet*, ss. 6.

ANDAK, Selmi (29. 01. 1974). "Şili'de Av", *Cumhuriyet*, ss. 6.

ARI, A. CEMAL (15. 01. 1957). "En Kolay Tenkid Alanı", *Ulus*, ss. 5.

ARPAD, Burhan (30. 01. 1964). "Türk Tiyatrosu'nda Tenkitçinin Durumu", *Cumhuriyet*, ss. 5.

ATAÇ, Nurullah (30. 08. 1932), "Tiyatroya Dair", *Milliyet*, ss. 4.

ATAÇ, Nurullah (10. 06. 1934), "Tiyatroya Dair", *Milliyet*, ss. 5.

AY, Lütfi (01. 05. 1950). "Ankara'da Tiyatro", *Cumhuriyet*, ss. 3.

AY, Lütfi (06. 01. 1945). "Bir Temsilden Sonra", *Ulus*, ss. 2.

AY, Lütfi (29. 02. 1952). "Cyrano De Bergerac", *Ulus*, ss. 2.

AY, Lütfi (08. 03. 1950). "Hanımlar Terzisi Münasebetile", *Cumhuriyet*, ss. 2.

AY, Lütfi (02. 01. 1949). "Nam-ı Diğer Parmaksız Salih", *Ulus*, ss. 2-6.

AY, Lütfi (26. 10. 1948). "Oidipus Kolonos'ta İstanbul Açık hava Tiyatrosu'nda", *Ulus*, ss. 5-6.

AY, Lütfi (24. 04. 1952). "Tenkidçi Karşısında Tahammülsüzlük", *Ulus*, ss. 4.

AY, Lütfi (08. 04. 1961). "Yarın Cumartesi, Baharın Sesi, Gazebo", *Cumhuriyet*, ss. 4.

AY, Lütfi (23. 10. 1960). "Midas'ın Kulakları", *Cumhuriyet*, ss. 3.

- BARTHES, Roland (1971). "Eleştiri Nedir?", çev. Tahsin Yücel, *Türk Dili Dergisi Eleştiri Özel Sayısı II*, Sayı 234, Mart 1971, ss. 229-234.
- BAUDELAIRE, Charles (1963). "Neye Yarar Eleştiri?", çev. Fehmi Baldaş, *Türk Dili Dergisi Eleştiri Özel Sayısı I*, Sayı 142, ss. 582-583.
- BENK, Adnan (25. 11. 1955). "Bizde Tiyatro Yazarı Yoksa...", *Dünya*, ss. 3.
- BENK, Adnan (21. 11. 1931). "Musahipzade Celal", *Cumhuriyet*, ss. 3.
- BENK, Adnan (05. 06. 1959). "Oyuncunun Sorumluluğu", *Dünya*, ss. 3.
- BİRKİYE, Selen Korad (2008). "Kültür Politikaları, Türk Tiyatrosu ve DT Örneği", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 22. 65-89.
- BUĞRA, Tarık (02. 01. 1953). "Balıkesir Muhasebecisi", *Milliyet*, ss. 3.
- BUĞRA, Tarık (07. 02. 1953). "Hissei Şayia", *Milliyet*, ss. 3.
- BUĞRA, Tarık (28. 04. 1953). "Tiyatro Tenkidî", *Milliyet*, ss. 3.
- BUĞRA, Tarık (29. 11. 1953). "Soygun", *Milliyet*, ss. 3.
- BUĞRA, Tarık (07. 10. 1951). "Yarış", *Milliyet*, ss. 3.
- BÜYÜKKURT, Güzin (1990). "Eleştirel Düşünme", *Çağdaş Eğitim Dergisi*, sayı 15, 1990, ss. 31-33.
- ÇAPAN, Cevat (2013). "Tiyatroda Eleştiri Paneli", *Mimesis Dergi*, sayı: 20, ss. 241-246.
- DELON, Jak (19. 08. 1988). "Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü Raik Alıncaçık: Eleştiri Tiyatroyla Birlikte Olmalı", *Cumhuriyet*, ss. 4.
- DİLMEN, Necmi Emel (2007). "Yeni Medya Kavramı Çerçevesinde İnternet Günlükleri", *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı 12, ss. 113-123.
- DİLLİGİL, Avni. (04. 02. 1959). "Tenkidçi Ahlakı, Metin 'Çavdar' And'a Açık Mektup", *Ulus*, ss. 2-5.
- GERÇEK, Selim Nüzhet (17. 07. 1943). "Uçurum: Alev, Piyenin Otuz Altı Duruma Tatbiki ve Tahlili", *Akşam*, ss. 3.
- GÜVEMLİ, Zahir (28. 11. 1951). "Soygun", *Cumhuriyet*, ss. 5.
- GÜVENÇ, Faruk (27. 01. 1967). "Operadaki Hayalet", *Ulus*, ss. 2.
- İsimsiz (26. 11. 1929). "İzmir'de Bir Hadise", *Cumhuriyet*, ss.1-4.
- KALKAN, Şenay (28. 03. 1984). "Sakıncasız", *Cumhuriyet*, ss. 5.
- KARACA, Osman Nuri (29. 11. 1960). "Bir Takım İnsanlar", *Akşam*, ss. 3.
- KARACA, Osman Nuri (13. 04. 1960). "Karaca ve Site'de İki Oyun", *Akşam*, ss. 5.
- KARACA, Osman Nuri (24. 12. 1957). "Suların Altındaki Yol", *Akşam*, ss. 2.
- KARACA, Osman Nuri (11. 04. 1960). "Mine", *Akşam*, ss. 5.
- KARACABEY, Süreyya (2013). "Panel: Tiyatroda Eleştiri", *Mimesis*, sayı 20.
- KARACABEY, Süreyya (2003). "Modern Sonrası Dramatik Metinler", *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, sayı 15, ss. 36-94.
- KONUR, Tahsin (1987). "Cumhuriyet Döneminde Devlet-Tiyatro İlişkisi", *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, sayı 1-2, ss. 307-359.

- KÜÇÜK, Salahaddin (25. 05. 1982). "Rumuz Goncagül'de Brecht", *Cumhuriyet*, ss. 5.
- NADİ, Yunus (12. 11. 1933). "Şehir Tiyatrosu'nun Büyük Başarısı", *Cumhuriyet*, ss. 5.
- ÖZCAN, Mustafa (2008). "1941 Yılında Oynanan Hamlet Piyesinin Sebep Olduğu Tartışma ve Davalar", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, sayı 7, ss. 7-96.
- ÖZDEMİR, Emin (1982). "Eleştirel Birikim", *Çağdaş Eleştiri Dergisi*, sayı 9, ss. 57-59.
- REŞİT, Muzaffer (1951). "Hazin Bir Manzara", *Varlık*, sayı 374, Eylül 1951, ss. 21.
- REY, Ekrem Reşit (12. 03. 1956). "Gizli Oturum ve Saygılı Yosma", *Akşam*, ss. 4.
- REY, Ekrem Reşit (10. 01. 1954). "Küçük Sahne'de Küçük Çocuk", *Akşam*, ss. 4-7.
- REY, Ekrem Reşit (20. 12. 1948). "Şehir Tiyatrosu Dram Kısımında Nam-ı Diğer Parmaksız Salih", *Akşam*, ss. 5.
- REY, Ekrem Reşit (20. 04. 1953). "Tartuffe", *Akşam*, ss. 4.
- SARAL, Sevilay; GÖKSEL, Metin (1999). "Seçkin Selvi ile Söyleşi", *Mimesis Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*, sayı 7, Nisan 1999.
- SAV, Ergun (22. 10. 1963). "Fizikçiler", *Akşam*, ss. 6.
- SEDES, Selami İzzet (22. 02. 1939). "Anna Karenin", *Akşam*, ss. 7.
- SEDES, Selami İzzet (08. 11. 1936). "Ayaktakımı Arasında", *Akşam*, ss. 4.
- SEDES, Selami İzzet (16. 10. 1934). "Cürüm ve Ceza Neden Beğenildi?", *Akşam*, ss. 5.
- SEDES, Selami İzzet (12. 10. 1930). "Mektup", *Akşam*, ss. 7.
- SEDES, Selami İzzet (02. 10. 1934). "Şehir Tiyatrosu'nda Cürüm ve Ceza", *Akşam*, ss. 5.
- SEDES, Selami İzzet (31. 10. 1940). "Şehir Tiyatrosu Temsilleri, Bir Ana", *Akşam*, ss. 5.
- SEDES, Selami İzzet (30. 12. 1938). "Şehir Tiyatrosu'nda Asmode", *Akşam*, ss. 5.
- SEDES, Selami İzzet (04. 12. 1934). "Şehir Tiyatrosu'nda Hamlet", *Akşam*, ss. 5.
- SEDES, Selami İzzet (05. 12. 1934). "Şehir Tiyatrosu'nda Hamlet Nasıl Oynandı", *Akşam*, ss. 5.
- SEDES, Selami İzzet (10. 01. 1935). "Şehir Tiyatrosu'nda İnsanlık Komedi", *Akşam*, ss. 5.
- SEDES, Selami İzzet (30. 01. 1935). "Şehir Tiyatrosu'nda İnsanlık Komedi Nasıl Oynandı", *Akşam*, ss. 5.
- SEDES, Selami İzzet (06. 03. 1937). "Şehir Tiyatrosu'nda Ümit", *Akşam*, ss. 5.
- SEDES, Selami İzzet (27. Ekim. 1941). "İstanbul Üniversitesi Edebiyat Şubesi Seminer Mesaisinin İlk Semeresi: Hamlet Üzerine Bir İnceleme ve Deneme I", *İkdam*, ss.1-3.
- SEDES, Selami İzzet (28. Ekim. 1941). "İstanbul Üniversitesi Edebiyat Şubesi Seminer Mesaisinin İlk Semeresi: Hamlet Üzerine Bir İnceleme ve Deneme II", *İkdam*, ss.1-3.
- SEDES, Selami İzzet (30. Ekim. 1941). "İstanbul Üniversitesi Edebiyat Şubesi Seminer Mesaisinin İlk Semeresi: Hamlet Üzerine Bir İnceleme ve Deneme III", *İkdam*, ss.1-3.
- SEDES, Selami İzzet (31. Ekim. 1941). "İstanbul Üniversitesi Edebiyat Şubesi Seminer Mesaisinin İlk Semeresi: Hamlet Üzerine Bir İnceleme ve Deneme IV", *İkdam*, ss.1-3.
- SEDES, Selami İzzet (2. Kasım. 1941). "İstanbul Üniversitesi Edebiyat Şubesi Seminer Mesaisinin İlk Semeresi: Hamlet Üzerine Bir İnceleme ve Deneme V", *İkdam*, ss.1-3.
- SELVİ, Seçkin (1997). "Eleştiri Tarihe Belgedir", *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, sayı 66, ss. 28-29.

- SEMERCİ, Çetin (2003). "Eleştirel Düşünme Becerilerinin Geliştirilmesi", *Eğitim ve Bilim*, cilt 28, sayı 127, 2003, ss. 64-70.
- STOKER, Bram (1994). "Dramatic Criticism", *The North American Review*, sayı 448, Mart 1994, s 325-331.
- SÜLÜN, Nalan - CANDEMİR, Tülin (2009). "Türkiye'deki Kültürel Değişim ve Medyada Sanat: Milliyet Sanat Dergisi Örneği", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, sayı: Bahar 2009, ss. 93-113.
- ŞENER, Sevda (1994). "Eleştiri ve Eleştiri Kuramları", *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, Aralık 1994, sayı 44, ss. 36.
- ŞENER, Sevda (1997) "Eleştirmenin Yeri, İşlevi, Sorumluluğu", *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, sayı 66, ss. 21-22.
- TAMER, Erdoğan (26. 03. 1969). "Opera Açılmadı, Kapandı", *Ulus*, ss. 2.
- TAŞER, Suat (01. 11. 1952). "Ankara'da Çok Hoşa Giden Bir Piyese", *Cumhuriyet*, ss. 5.
- TAŞER, Suat (13. 12. 1956). "Elma, Dörtbaşı Mamur Piyese ve Yağmurcu", *Cumhuriyet*, ss. 4.
- TAŞER, Suat (07. 02. 1955). "Güneşte On Kişi", *Cumhuriyet*, ss. 2.
- TAYFUR, Müberra B. (2008). "Ataç ve Tiyatro", *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, sayı 24, ss. 225-238.
- TUĞSAVUL, İnci (12. 01. 1965). "İsyancılar", *Akşam*, ss. 6.
- UÇARER, Dikmen Gürün (1999). "1950'ler ve Tiyatro Sanatının Yönelimleri", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 28, ss. 119-129.
- ULUNAY, Refii Cevad (08. 02. 1957). "Komedinin Yeni Piyesi", *Milliyet*, ss. 3.
- WILDE, Oscar (1963). "Sanatçı Olarak Eleştirmen", çev. Kamran Şerif Saru, *Türk Dili Dergisi Eleştiri Özel Sayısı I*, Sayı: 142, ss. 645-650.
- WORTHEN, W. B. (1989). "Deeper Meanings and Theatrical Technique: The Rhetoric of Performance Criticism", *Shakespeare Quarterly*, sayı 40, ss. 441-455.
- YÜKSEL, Ayşegül (1997) "Tiyatro Eleştirmeni Ne İşe Yarar", *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, sayı 66, ss. 24-25.
- ZOBU, Vasfi Rıza (1964). "Ramazana Hazırlık", *Türk Tiyatrosu*, Aralık, ss. 24-25.

C. KİTAP İÇİ BÖLÜMLER

- ÇAMURDAN, Esen (1994). "Çağdaşlaşma Yolunda Türk Tiyatro Eleştirisi", *Eleştirmen Gözüyle - 2, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi (1960 - 1990)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., ss. XV, XVII.
- EVANS, E. P. (2008). Gotthold Emphraim Lessing, *A Library of the World's Best Literature Vol. XXIII: Lessing-Mabinogion*, Chelsea: Cosimo Pub., ss. 9005-90025.
- GÜNŞIRAY, Mahir (1985). "1980'den Sonra Tiyatro Ortamı", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yay., ss. 1407-1410.
- İPŞİROĞLU, Zehra (1994). "60 Sonrası Tiyatro Eleştirisinin Düşündürdükleri", *Eleştirmen Gözüyle - 2, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi (1960 - 1990)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 1994, ss. XXI, XXIII.

KARAKADIOĞLU, Gülşen (2008). "Sunu", *Eleştirmen Gözüyle – 3, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi, 1990 Sonrası*, İstanbul: Arkadaş Yayınları.

ÖZSOYSAL, Fakiye (2008). "Maskeler, İhanet ve Bir Devrimi Anmak", *Eleştirmen Gözüyle – 3, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi, 1990 Sonrası*, İstanbul: Arkadaş Yayınları, ss. 212-215.

ÖZSOYSAL, Fakiye (2008). "Simgeler Dünyası, Aynalar ve Balkon", *Eleştirmen Gözüyle – 3, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi, 1990 Sonrası*, İstanbul: Arkadaş Yayınları, ss. 216-220.

ÖZSOYSAL, Fakiye (2008). "Umudunu Yitirme, Yüreğinin Sesini Dinle", *Eleştirmen Gözüyle – 3, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi, 1990 Sonrası*, İstanbul: Arkadaş Yayınları, ss. 220-224.

SAV, Atilla (1999). "Yasal Düzenlemelerle Türk Tiyatrosu", *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Panel – 26/27/28 Ekim 1998 İstanbul Devlet Tiyatrosu*, MitosBoyut Yay., İstanbul, 1999, ss. 10-18.

ŞENER, Sevda, (1999). "75 Yılın Değerlendirilmesi", *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Panel – 26/27/28 Ekim 1998 İstanbul Devlet Tiyatrosu*, MitosBoyut Yay., İstanbul, 1999, ss. 62-78.

UÇARER, Dikmen Gürün (1999). "Cumhuriyet Döneminde Tiyatro Eleştirisi", *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Panel – 26/27/28 Ekim 1998 İstanbul Devlet Tiyatrosu*, MitosBoyut Yay., İstanbul, 1999, ss. 35-46.

D. BASILMAMIŞ KAYNAKLAR

AYAS, Didem (1991). *1929-1939 Evresinde Türk Tiyatrosu Sorunlarının Ulus Gazetesi'ne Yansımaları*, Yayınlanmamış Lisans Tezi, dan. E. Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

BABÜR, Özlem. (1993). *1971-1980 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Milliyet Gazetesine Yansımaları*, dan. E. Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

ÇAKIRGÖZ, Aylin (1991). *1940-1949 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Ulus Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

DAVRAZ, Armağan. (1994). *1981 ve 1990 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Milliyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

DURAK, Özlem. (1991). *1950-1959 Yıllarında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Ulus Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

ERBİLEN, Tijen. (1993). *1970-1979 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Cumhuriyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

GENÇ, Cansın. (1991). *1940-1949 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Cumhuriyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

- GEZER, Yeşim. (1989). *1950-1959 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Cumhuriyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- GÖZÜTOK, SS. (1990). *1940-1949 Evresinde Türk Tiyatrosu Sorunlarının Akşam Gazetesine Yansımaları*, dan. İbrahim Armağan, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- GÜNERİ, R. (1991). *1960-1969 Evresinde Türk Tiyatrosu Sorunlarının Akşam Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- GÜNAY, Arzu. (1991). *1929-1939 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Cumhuriyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- KEKEÇ, Rabia. (1993). *1960-1969 Türk Tiyatrosu Sorunlarının Ulus Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- ÖN, Şafak. (1991). *1960-1969 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Cumhuriyet gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- ÖZBAL, Şebnem. (1992). *1950-1960 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Milliyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- ÖZDEMİR, SS. (1989). *1950-1959 Evresinde Türk Tiyatrosu Sorunlarının Akşam Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- ÖZKAN, Sinem. (1988). *İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun 1950-1959 Yıllarındaki Uygulamalarının Yeditepe Dergisinde Değerlendirilişi*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- SAYAR, Tamar. (1989). *1944-1953 Evresinde Türk Tiyatrosu Sorunlarının Varlık Dergisine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- SONIŞIK, Banu. (1997). *1946-1960 Yılları Arasında Demokrat İzmir Gazetesi'ndeki Bilgilere Göre İzmir'deki Tiyatro*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- ŞAHİN, Mürrüvet. (1994). *1980-1989 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Cumhuriyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- TAŞAN, Dilek. (1994). *1961-1970 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Milliyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- TOPÇU, M. (1989). *1929-1939 Evresinde Türk Tiyatrosu Sorunlarının Akşam Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

- SEMERCİ, Çetin (2003). "Eleştirel Düşünme Becerilerinin Geliştirilmesi", *Eğitim ve Bilim*, cilt 28, sayı 127, 2003, ss. 64-70.
- STOKER, Bram (1994). "Dramatic Criticism", *The North American Review*, sayı 448, Mart 1994, s 325-331.
- SÜLÜN, Nalan - CANDEMİR, Tülin (2009). "Türkiye'deki Kültürel Değişim ve Medyada Sanat: Milliyet Sanat Dergisi Örneği", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, sayı: Bahar 2009, ss. 93-113.
- ŞENER, Sevda (1994). "Eleştiri ve Eleştiri Kuramları", *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, Aralık 1994, sayı 44, ss. 36.
- ŞENER, Sevda (1997) "Eleştirmenin Yeri, İşlevi, Sorumluluğu", *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, sayı 66, ss. 21-22.
- TAMER, Erdoğan (26. 03. 1969). "Opera Açılmadı, Kapandı", *Ulus*, ss. 2.
- TAŞER, Suat (01. 11. 1952). "Ankara'da Çok Hoşa Giden Bir Piyese", *Cumhuriyet*, ss. 5.
- TAŞER, Suat (13. 12. 1956). "Elma, Dörtbaşı Mamur Piyese ve Yağmurcu", *Cumhuriyet*, ss. 4.
- TAŞER, Suat (07. 02. 1955). "Güneşte On Kişi", *Cumhuriyet*, ss. 2.
- TAYFUR, Müberra B. (2008). "Ataç ve Tiyatro", *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, sayı 24, ss. 225-238.
- TUĞSAVUL, İnci (12. 01. 1965). "İsyancılar", *Akşam*, ss. 6.
- UÇARER, Dikmen Gürün (1999). "1950'ler ve Tiyatro Sanatının Yönelimleri", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 28, ss. 119-129.
- ULUNAY, Refii Cevad (08. 02. 1957). "Komedinin Yeni Piyesi", *Milliyet*, ss. 3.
- WILDE, Oscar (1963). "Sanatçı Olarak Eleştirmen", çev. Kamran Şerif Saru, *Türk Dili Dergisi Eleştiri Özel Sayısı I*, Sayı: 142, ss. 645-650.
- WORTHEN, W. B. (1989). "Deeper Meanings and Theatrical Technique: The Rhetoric of Performance Criticism", *Shakespeare Quarterly*, sayı 40, ss. 441-455.
- YÜKSEL, Ayşegül (1997) "Tiyatro Eleştirmeni Ne İşe Yarar", *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, sayı 66, ss. 24-25.
- ZOBU, Vasfi Rıza (1964). "Ramazana Hazırlık", *Türk Tiyatrosu*, Aralık, ss. 24-25.

C. KİTAP İÇİ BÖLÜMLER

- ÇAMURDAN, Esen (1994). "Çağdaşlaşma Yolunda Türk Tiyatro Eleştirisi", *Eleştirmen Gözüyle - 2, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi (1960 - 1990)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., ss. XV, XVII.
- EVANS, E. P. (2008). Gotthold Emphraim Lessing, *A Library of the World's Best Literature Vol. XXIII: Lessing-Mabinogion*, Chelsea: Cosimo Pub., ss. 9005-90025.
- GÜNŞIRAY, Mahir (1985). "1980'den Sonra Tiyatro Ortamı", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yay., ss. 1407-1410.
- İPŞİROĞLU, Zehra (1994). "60 Sonrası Tiyatro Eleştirisinin Düşündürdükleri", *Eleştirmen Gözüyle - 2, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi (1960 - 1990)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 1994, ss. XXI, XXIII.

KARAKADIOĞLU, Gülşen (2008). "Sunu", *Eleştirmen Gözüyle – 3, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi, 1990 Sonrası*, İstanbul: Arkadaş Yayınları.

ÖZSOYSAL, Fakiye (2008). "Maskeler, İhanet ve Bir Devrimi Anmak", *Eleştirmen Gözüyle – 3, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi, 1990 Sonrası*, İstanbul: Arkadaş Yayınları, ss. 212-215.

ÖZSOYSAL, Fakiye (2008). "Simgeler Dünyası, Aynalar ve Balkon", *Eleştirmen Gözüyle – 3, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi, 1990 Sonrası*, İstanbul: Arkadaş Yayınları, ss. 216-220.

ÖZSOYSAL, Fakiye (2008). "Umudunu Yitirme, Yüreğinin Sesini Dinle", *Eleştirmen Gözüyle – 3, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi, 1990 Sonrası*, İstanbul: Arkadaş Yayınları, ss. 220-224.

SAV, Atilla (1999). "Yasal Düzenlemelerle Türk Tiyatrosu", *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Panel – 26/27/28 Ekim 1998 İstanbul Devlet Tiyatrosu*, MitosBoyut Yay., İstanbul, 1999, ss. 10-18.

ŞENER, Sevda, (1999). "75 Yılın Değerlendirilmesi", *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Panel – 26/27/28 Ekim 1998 İstanbul Devlet Tiyatrosu*, MitosBoyut Yay., İstanbul, 1999, ss. 62-78.

UÇARER, Dikmen Gürün (1999). "Cumhuriyet Döneminde Tiyatro Eleştirisi", *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Panel – 26/27/28 Ekim 1998 İstanbul Devlet Tiyatrosu*, MitosBoyut Yay., İstanbul, 1999, ss. 35-46.

D. BASILMAMIŞ KAYNAKLAR

AYAS, Didem (1991). *1929-1939 Evresinde Türk Tiyatrosu Sorunlarının Ulus Gazetesi'ne Yansımaları*, Yayınlanmamış Lisans Tezi, dan. E. Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

BABÜR, Özlem. (1993). *1971-1980 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Milliyet Gazetesine Yansımaları*, dan. E. Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

ÇAKIRGÖZ, Aylin (1991). *1940-1949 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Ulus Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

DAVRAZ, Armağan. (1994). *1981 ve 1990 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Milliyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

DURAK, Özlem. (1991). *1950-1959 Yıllarında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Ulus Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

ERBİLEN, Tijen. (1993). *1970-1979 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Cumhuriyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

GENÇ, Cansın. (1991). *1940-1949 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Cumhuriyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

- GEZER, Yeşim. (1989). *1950-1959 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Cumhuriyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- GÖZÜTOK, SS. (1990). *1940-1949 Evresinde Türk Tiyatrosu Sorunlarının Akşam Gazetesine Yansımaları*, dan. İbrahim Armağan, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- GÜNERİ, R. (1991). *1960-1969 Evresinde Türk Tiyatrosu Sorunlarının Akşam Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- GÜNAY, Arzu. (1991). *1929-1939 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Cumhuriyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- KEKEÇ, Rabia. (1993). *1960-1969 Türk Tiyatrosu Sorunlarının Ulus Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- ÖN, Şafak. (1991). *1960-1969 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Cumhuriyet gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- ÖZBAL, Şebnem. (1992). *1950-1960 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Milliyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- ÖZDEMİR, SS. (1989). *1950-1959 Evresinde Türk Tiyatrosu Sorunlarının Akşam Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- ÖZKAN, Sinem. (1988). *İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun 1950-1959 Yıllarındaki Uygulamalarının Yeditepe Dergisinde Değerlendirilişi*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- SAYAR, Tamar. (1989). *1944-1953 Evresinde Türk Tiyatrosu Sorunlarının Varlık Dergisine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- SONIŞIK, Banu. (1997). *1946-1960 Yılları Arasında Demokrat İzmir Gazetesi'ndeki Bilgilere Göre İzmir'deki Tiyatro*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- ŞAHİN, Mürrüvet. (1994). *1980-1989 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Cumhuriyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- TAŞAN, Dilek. (1994). *1961-1970 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Milliyet Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
- TOPÇU, M. (1989). *1929-1939 Evresinde Türk Tiyatrosu Sorunlarının Akşam Gazetesine Yansımaları*, dan. Efdal Sevinçli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

E. DİĞER KAYNAKLAR

ANIK, Melih (2012). "Mimesis İnternet Dergisi Editörlüğüne Açık Mektup", *Mimesis e-Portal*, <http://mimesis-dergi.org/2012/01/mimesis-internet-dergisi-editorlugu%E2%80%99ne-acik-mektup/>, [26.06.2015].

İsimsiz (2014a). "Tiyatroda İlla Hükümet mi Soyacak Sözüne Sansür", *Cumhuriyet*, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/169625/Tiyatroda_illa_hukumet_mi_soyacak_sozune_sansur.html, [27.06.2015].

İsimsiz (2014b). "Tiyatroda Fahişe Rolüne Yasak Geldi", *Cumhuriyet*, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/168091/Tiyatroda_fahise_rolune_yasak_geldi.html, [27.06.2015].

İsimsiz (2015). "Birliğimizin Olağan Genel Kurulu Yapıldı. Yeni Başkan Ragıp Ertuğrul", <http://tiyatrolestirmenleribirligi.org/haberler/626-birligimizin-olagan-genel-kurulu-yapildi-yeni-baskan-ragip-ertugrul>, [25.06.2015].

İsimsiz/Editörden (2015). "Mimesis İnternet Dergisi Editörlüğüne Açık Mektup", *Mimesis e-Portal*, <http://mimesis-dergi.org/2012/01/mimesis-internet-dergisi-editorlugu%E2%80%99ne-acik-mektup/>, [26.06.2015].

KAYA, Yaşam (2012). "Gerçek Destan Ölümsüzdür!", *Tiyatronline*, <http://www.tiyatronline.com/yazarlar/17/haber/2221/yasam-kaya-elistiri-yorum-gercek-destanlar-olumsuzdur->, [26.06.2015].

KAYA, Yaşam (2014a). "17 Yaşından Günümüze Süren Esaret Son Bulursa", *Tiyatronline*, <http://www.tiyatronline.com/haberler/oyun-elestrisi/4766/17-yasindan-gunumuze-suren-esaret-son-bulursa-.html>, [26.06.2015].

KAYA, Yaşam (2014b). "Küstah, Sapkın, Acımasız Bir Hikaye!", *Mimesis e-Portal*, <http://mimesis-dergi.org/2014/04/kustah-sapkin-acimasiz-bir-hikaye/>, [26.06.2015].

KAYA, Yaşam (2014c). "O Romeo Asla Gelmeyecek!", *Tiyatronline*, <http://www.tiyatronline.com/haberler/oyun-elestrisi/5161/o-romeo-asla-gelmeyecek-.html>, [26.06.2015].

KAYA, Yaşam (2015a). "Kenarda Kalan İnsanlardan Çarpıcı Bir Göç Hikayesi!", *Mimesis e-Portal*, <http://mimesis-dergi.org/2015/05/kenarda-kalan-insanlardan-carpici-bir-goc-hikayesi/>, [26.06.2015].

KAYA, Yaşam (2015b). "Bakire Bir Kızın Efsanesi Fransa'nın Umudu Olursa!", *Life Art Sanat*, <http://lifeartsanat.com/2015/05/11/bakire-bir-kizin-efsanesi-fransanın-umudu-olursa-yasam-kaya/>, [26.06.2015].

MANDELL, Jonathan (2015). "Are Theatre Critics Critical?", *HowlRound Essays*, <http://howlround.com/are-theatre-critics-critical-an-update>, [25.06.2015].

NADİ, Yunus (07.05.1924). "Cumhuriyet Gazetesi Yayın İlkeleri", *Cumhuriyet Gazetesi*, http://www.cumhuriyet.com.tr/yayin_ilkeleri, [30.06.2015].

SHENTON, Mark (2013). "Advice to a Young Theater Critic", *The Stage*, <https://www.thestage.co.uk/opinion/2013/advice-to-a-younger-theatre-critic/>, [25.06.2015].

ORAL, Zeynep; “Tiyatro Eleştirmenleri Birliği’nin (gayrı-resmi) Tarihçesi”,
<http://tiyatroelestirmenleribirligi.org/hakkimizda>, [15.05.2014]

XIA, Ran (2012). “The Role of Theater Criticism”, *Theatermania*,
<http://www.theatermania.com/new-york-city-theater/tmu/11-2012/the-role-of-theater-criticism-63676.html>, [25.06.2015].

YÜKSEL, Kadir (2012) “12 Eylül ve Tiyatromuz”, *Tiyatronline*,
<http://www.tiyatronline.com/yazarlar/3566/haber/3614/kadir-yuksel-12-eylul-ve-tiyatromuz>,
[24.06.2015].

EK – 1: Ayşegül Yüksel ile Görüşme

- Eleştiri ve eleştirmen kavramlarını tanımlamak pek kolay değil. günlük dildeki karşılıkları da olumsuz. Bu noktada ilk sorum iki aşamalı: ilki, siz tiyatro eleştirisini nasıl tanımlıyorsunuz? İkincisi de sizce eleştirmen nasıl bir yaklaşıma sahip olmalı? Üslubu, seyirci ve oyun ekibiyle mesafesi ne olmalı?
- Kişisel görüşümü şöyle açıklayayım. Eleştiri sözcüğü bağlamında toplumsal olarak genellikle içinde bulunduğumuz yanılğı, eleştirinin bir şeyin iyisini ve/ya da kötüsünü göstermek diye anlaşılmasıdır. Tiyatro eleştirisinde de durum böyle. “Bir oyun izledim ya da okudum, burası iyiydi, şurası kötüydü” deniyor. Bana sorarsanız tiyatro eleştirmenin görevi, sahnede izlediği olayı mümkün olduğu kadar üçüncü göz dediğimiz uzaklıktan, uzak açıdan gözlemleyip değerlendirmektir. Yani eleştiri deyince ben değerlendirme arıyorum. Bu değerlendirmenin içine olumlu bulunan, olumsuz bulunan özellikler tabii ki girebilir. Ama özellikle polemik eleştiri dediğimiz yazılarda görülen “oyunu yerin dibine batırayım da herkes görsün tiyatrodan kim daha iyi anlıyor” düşüncesiyle yazılmış bir eleştiri üçüncü gözle, alabildiğine uzak bakış açısından ve eleştirel gözle bakılmış bir inceleme sayılmaz. Bu durumda bence eleştirmenin tiyatro pratiğinin, yani sahne olayını oluşturan öğelere imza atan kişilerin dışında biri olması lazım. Örneğin dramaturg olmaması gerekli. Gerekçesini söyleyeyim: dramaturg, oyuncu, tasarımcı veya müzikçisiniz diyelim, hep o ekiple birlikte çalışıyorsunuz. Aynı oyunu ve provayı defalarca izleyince nasıl kendi doğurduğunuz çocuğu yeryüzündeki tek çocuk ve dünyanın en güzel çocuğu zannediyorsanız, kuzguna yavrusu güzel görünür deyişinde olduğu gibi, bu sahne olayı için de geçerli oluyor. Çünkü oyunla o kadar haşır neşir olunuyor ki o kişi artık o olayın bir parçası oluyor, etle kemik gibi bütünlenmiş oluyor yapımla. Bu nedenle bir üçüncü göz olma olasılığı artık söz konusu değil. Eleştirmenlik açısından benim önerilerimden biri, eleştirmenin tiyatronun uygulama alanının birinin içinde olmamasıdır.

Bir başka sorun daha var; söz gelimi, prömiyere gittiğinizde, ekip “o gün heyecanlıydık, gelin bir daha görün” diyebilir. Ama eleştirmen oyunu ikinci üçüncü görüşünde sahnedeki olaya alışmaya başlar. Çünkü artık tüm jestleri, mimikleri

ezberlemiş, oyunla yüzgöz olmuştur. (Ben bu yanlışlığı gençliğimde birkaç kez yaptım.) Bu nedenle eleştirmenin sahne olayını prömiyer sonrası dikkatli bir şekilde izleyebileceği, aklının ve duygularının sağlam olduğu bir günde, sahne olayına doğru dürüst odaklanarak seyretmesi en sağlıklıdır. Ancak tabii oyunu sağlıklı gözle izleyen herkes de eleştirmen olmaz. Bunun için bizim tiyatro bölümlerinde öğretmeye çalıştığımız türden bir tiyatro birikimi gerekir. Yani 'ben yalnız performans eleştirisi bilirim, onu yazarım, Stanislavski, Artaud ne yapmış onu bilir, onun üstüne konuşurum, oyunları bunlara göre değerlendiririm' tarzında bir eleştirmen olmamak gerekir. Sahnelemeye, ancak tiyatro alanındaki bütün aşamaları bir şekilde benimsemiş, hazmetmiş, çalışmış bir insan objektif olarak bakabilir. Yoksa "Eski Yunan tiyatrosu en mükemmel tiyatro, Shakespeare'in üstüne kimseyi tanımam, ah Woyzeck vah Woyzeck" demekten öteye gidilemez. Eleştirmenin izlediği yapıma çok daha geniş açıdan, çok daha uzaktan bakabilmesi, soğukkanlılığını koruması gerekir. Yanlış tiyatro yapıyor düşüncesiyle kimseye kızılmayacağı gibi, iyi bir oyunun da yanlışları tamamen görmezden gelinemez. Kısacası, eleştirmen soğukkanlı olmalı, objektif olmalı, iyi bir tiyatro birikimiyle değerlendirme yapmalı, herhangi bir tür veya akımdan yana olmamalı ve tiyatro pratiğinin dışında durmalıdır.

- **Bazen tiyatro eleştirisini kimin okuduğunu tartışıyoruz. Herhalde buna en çok dikkat eden hakkında eleştiri yazılan tiyatro ekibidir. Sizin düşünceniz nedir? Tiyatro eleştirisini kim okur, eleştirmen kimin için yazmalıdır?**
- Ben en çok Cumhuriyet Gazetesi'ndeki yazılarıma geri dönüş alıyorum, çünkü en kötü ihtimalle oradaki yazılarımı beni sevdiği için, bir yakınım olduğu için, o oyunda görev aldığı için ya da rakip oyuncu o oyunda rol aldığı için, tiyatroyu sevdiği için ortalama bin kişi mutlaka okuyordur. Ben ise yazarken her şeyden önce oyunu görmemiş okuyucuyu düşünürüm, Türkiye'nin her tarafındaki okuyucuya ulaşmaya çalışırım çünkü ben o gazetede bir toplum hizmeti yapıyorum. Toplum hizmetini sadece bir tiyatroya ulaşabilen sınırlı sayıdaki seçilmiş seyirciler için vermiyorum. Dolayısıyla hiç olmazsa bir merak uyandırmak amacıyla hitap ettiğim öncelikli kitle tiyatroya gitmemiş ama okur olan kişilerdir. Yazımın çeşitli aşamalarında yazara, oyunculara, yönetmene, uygulamacılara, pratiğin içindeki kişilere seslenirim ve son olarak da tiyatroyu merak

eden, tiyatro pratiğinin içinde olan ya da olmayan, özel okur dediğimiz kesime seslenirim. Altına imza atacağım için de, yalnız sonuna kadar savunabileceğim şeyleri yazarım. 40 yıla yakın zamandır Cumhuriyet gazetesinde yazdığım için o gazetenin okuruna karşı kendimi sorumlu hissediyorum.

Tiyatro eleştirisini az insan okur. Ancak bazen bir yerlerde karşıma benim bütün yazılarımı okuduğunu söyleyen hiç tanımadığım insanlar çıkıyor. Bunlar ya benim yazma tarzımı seven ya Cumhuriyet'teki tüm yazıları okuyan ya da tiyatroyu takip eden bir kitle. Bu nedenle tiyatro eleştirisini özellikle oyuncular okur diyemeyeceğim. Zaman zaman karşıma "Oyunumuz hakkında yazmışsınız, benim çok sonra haberim oldu?" diyen oyuncular çıktığı da oluyor. Hedef kitle olarak çoğul bir kitle görüyor ve onlar için yazıyorum. Hocalık pratiğimiz içinde ve Sevda Şener Hoca'dan da öğrendiğimiz bir şey vardır: zor olan şeyleri çok kolay anlaşılır gibi anlatmaya çalışmalıyız. Zaten gazete ve dergilerde vuruş kısıtlamaları var. Bu kısıtlama olmasa da okuyucu sıkılıp yazıyı yarım bırakabilir.

- **Cumhuriyet dönemi tiyatromuza ve buradaki eleştiri ve eleştirmenlere baktığımızda, özellikle 1960'lı yıllardaki hareketli tiyatro yaşantısının eleştiriye çok şey borçlu olduğunu, eleştirinin bu yıllarda çok hareketli olduğunu görüyoruz. Fakat izleyen dönemlerde bu kadar hareketli olmadığını, hatta bugün birkaç gazete dışında süreli yayınlarda tiyatro eleştirisinin neredeyse olmadığını söyleyebiliriz. Bugünü, 2000 sonrasında eleştiri ve eleştirmenleri nasıl değerlendiriyorsunuz?**
- Şu anda tiyatro üstüne sürekli olarak yayın yapan basın organlarının sayısı çok değildir. Buna karşılık, eleştirmen sayımız artmış görünüyor. Aralarında tiyatroya bilinenden farklı biçimde bakanlar var. 1960'larda İstanbul ve Ankara'da eleştirinin önemli bir çıkış yapmasının nedeni, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın ve özel tiyatroların, Devlet Tiyatroları'nın yükseliş dönemine geçmesidir. İstanbul'da onlarca özel tiyatro, Ankara'da da Büyük Meydan, Küçük Meydan sahneleri ve Ankara Sanat Tiyatrosu kuruldu ve bunların hepsi kaliteli yapımlar sunuyordu. 1960 ihtilalinin getirdiği görece özgürlük ortamı da bu yükselişin nedenlerindedir. Bir de 1960'tan önce komünizme

bulaştı ya da bulaşır korkusuyla otosansürlenmiş özgün metinlerle, aynı nedenden ötürü Ionesco, Brecht gibi çevrilmesine fırsat verilmeyen metinler 1960 döneminde ortaya çıktı. Bu nedenle tiyatrodaki bir yenilik hareketi oluştu. 1960'larda hem özel hem de ödenekli tiyatroların patlama yapmasıyla, seyirci sayısının da artmasıyla, gazeteler bu seyirciye/okura ulaşmak istedi. Her gazete tiyatro eleştirisine yer vermeye başladı, eleştiri yazmayan başka yazarlar da tiyatro eleştirisi yazar oldular. Çünkü tiyatro güncel bir olay haline gelmişti. (Şimdiki diziler gibi. Artık gazetelerin dizi köşeleri var çünkü nüfusun çoğunluğu her gün dizi izliyor, o zaman diziler için eleştiri köşesi de olmalı.) Dolayısıyla, tiyatro eleştirisi patlaması da yaşandı 60'larda. 1980'lerde ise 12 Eylül baskı dönemi nedeniyle, eleştirilerde sönme başladı. Kısacası, 12 Eylül herkesi susturduğu gibi tiyatroyu da susturdu. Susmuş bir tiyatroyun eleştirisini yazmaya özenecek gençler bulunamamaya başladı. O dönemde özel televizyon patlaması da yaşanmaya başladı. İnsanlar bilet parası, yol parası, gazoz parası vermektense evde çaylarını içip televizyon izlemeyi tercih etmeye başladı. Hem seyirci tiyatrodan geri çekilmişti hem de sıkıyönetim tiyatroyu da denetliyordu. Bu nedenle gazeteler de eleştirilere yer vermemeye başladı. Tiyatro dergileri neredeyse yok olmuştu. 80'lerden bu yana 12 Eylül siyasi hareketi, giderek artan enflasyon, şehirlerin kalabalıklaşması, parasızlık ve motivasyonsuzluktan zaten yazar da az sayıda çıkmıştır. Bu durumda gençler eleştiri, oyun yazacaklarına reklam sektörüne kaydılar. Bana sorarsanız tiyatro camiasının en parlak insanları reklam sektöründedir. Diğer becerikliler de dizi çeviriyorlardır.

Şu an piyasada sürekli yazan yaklaşık otuz eleştirmen var. Yazılanların çoğunlukla tanıtım ya da söyleşi nitelikleri taşıdığını duyuyorum. Acaba piyasada sürekli yazan eleştirmenler hedef kitlelerine ulaşıyor mu bilmiyorum. Popüler köşe yazarları ya da magazin dergileri, 'elit' oldukları kanısını taşıyan paralı orta sınıfa sesleniyor. Yazar hasbelkader bir oyuna gidip beğenince tiyatrocuları da övüyor. En çok okunan yazarlar, magazin üslubunda yazılarla gazeteci olarak ünlenip arada bir tiyatro eleştirisi yazanlar. Bana sorarsanız gençlerin yazdıklarını, çoğunlukla değinilen konunun meraklısı olanlar ve arkadaşları okuyorlar.

- **Batı ülkeleri ve Türkiye'nin eleştiriye yaklaşımını kıyaslayınca nasıl farklar**

görüyorsunuz?

- Türkiye’de bir tiyatro yapıtını yücelten, iş yapmasını sağlayan fısıltı gazetesidir. Yani komşunun yaptığı tavsiyeler daha çok önemsenir. Çünkü Türkiye’de yazılı gelenek sözlü geleneğin yerini hala almamıştır. Türkiye’de iletişimde sözlü gelenek geçerlidir. Bu nedenle tiyatro eleştirisi dünyanın en kaliteli eleştirisi olarak yapılmış olsa bile sıradan okuru teğet geçer. Sıradan okur komşusuna inanır. Batı’da ise tiyatro ve tiyatro eleştirisi geleneği bize oranla en azından 150 yıl önce başlamıştır. Dolayısıyla yetişmiş tiyatro seyircisi vardır bu ülkelerde ve yetişmiş tiyatro seyircisinin eleştiri yoğunluğuna ihtiyacı vardır. Bu talep nedeniyle tiyatro eleştirmenleri önemli bir konuma gelmiştir. Bizde ise bugün önemli konumda olanlar televizyon eleştirmenleri... Batı ülkelerinde nüfus Türkiye’den düşük olsa da tiyatro ve seyirci potansiyeli dolayısıyla tiyatro kalitesi yüksek ve eleştiri kalitesi ve potansiyeli de yoğundur. Çünkü eleştirmen arz – talep dengesi içinde çalışır. Bu demek değildir ki Türk eleştirmenleri Batılı eleştirmenlerle mukayese bile edilemez. Sevda Şener, Özdemir Nutku, Metin And gibi eleştiri yazarı hocalarımız nice Batılı eleştirmeni geride bırakır. Hem üçüncü göz olabilen, duygularıyla hareket etmeyen hem bilgileriyle yazdıklarının hakkını verebilen, kolay anlaşılır biçimde yazan insanlar bunlar. Dolayısıyla eleştiri yazarı kalitesinde Avrupa ve Türkiye arasında dengesizlik yok. Ancak, okuma alışkanlığı edinememiş bir toplumda yaşadığımız için arz – talep dengesizliğinden kaynaklı sorunlar yaşanıyor. Tiyatro seyircisi az olduğu için eleştiriye de ihtiyaç duyulmuyor, eleştiriye ihtiyaç duyulmayınca yayın organları da eleştiriye ve eleştirmenlere yer vermiyor.

EK – 2: Barış Erdenk ile Görüşme

- Tiyatro eleştirisini nasıl tanımlıyorsunuz? Tiyatro eleştirisinden beklentileriniz neler?

- Tiyatro eleştirisi, emek harcanması gereken bir iştir. Tiyatro eleştirmeni, tiyatronun anlatım araçlarını bilmeli, iyi tanınmalıdır. Öznel değerlendirmeler yapmaktan çok neyi, niçin söylediğini açıklamalıdır. Ben yönetmen olarak, neredeyse doksan gün sahneleyeceğim oyunla yatıp kalkıyorum. Oyunun her yönünü, neyin, nasıl yorumlanabileceğini zaten düşünmüş, prova sürecinde görmüş oluyorum. Bir eleştirmenin oyunu izlediği iki saat ile benim doksan günüm eşit olamaz. Bu nedenle eleştirmen de yazısına özel bir emek harcamalı. Eleştirmenin sadece oyun metnini bilmesi yeterli de değildir, oyun metnini çoğu kez değiştirdiğimiz oluyor. Eleştirmen sahnenin olanaklarını da bilmeli, böylece neye, nasıl emek harcadığını görebilmelidir. Eleştirmenin sahnede ne olduğunu anlamadan “bu ışık niye böyleydi” gibi yorumlarda bulunması bana saçma geliyor. Sonuçta ortada büyük bir emek var, neredeyse altmış kişilik bir ekip var. Eleştirmen tiyatrodaki ışığın kullanımını bile iyi bilmelidir ki doğru değerlendirmeler yapabilsin.

Eleştiri yazılarının dörtte üçü oyunun konusundan bahsederek özetini anlatıyor. Kalan dörtte birlik bölüm ise beğendim ya da beğenmedim diyerek geçiriliyor. Oysa iyi bir tiyatro eleştirisi yazısında oyunun konusunun anlatıldığı alan ile değerlendirmenin yapıldığı alan, tam tersi oranda olmalıdır. Diğer türlü eleştiri yazısı değil, tanıtım yazısı oluyor.

- Günümüzde tiyatro eleştirisi ortamını nasıl değerlendiriyorsunuz? Eleştiri yazıları okunuyor mu?

- Tiyatro eleştirisi okunmuyor. Çünkü başlıbaşına tiyatro, bir sektör değil, bu nedenle rağbet de görmüyor. Mesela film eleştirisi farklıdır. Hangi filmi izleyeceğinize karar vermek için film eleştirisi okuyabilirsiniz. Ancak tiyatro için bu söz konusu değildir, çünkü zaten tiyatrodaki izleyebileceğiniz fazla seçeneğiniz yok. Ayrıca bizde eleştiri seyirciye ulaşmadığı için dolayısıyla gişe etkileme gücü de yok.

- Gelişen internet ortamındaki tiyatro eleştirileri hakkındaki düşünceleriniz neler?

- Teknoloji çok gelişti. Tiyatro eleştirisi açısından bakılacak olursa, artık herkes tiyatro eleştirisi yazıp yayımlayabiliyor. Bloglar da bu ortamı oluşturmakta etkili oldu. Ben de bazen oyunumun adını Google'da aratıp hakkında yapılan yorumlara bakıyorum. Bu çok da kötü sayılabilecek bir gelişme değil. Sonuçta bu şekilde pek çok şey gibi tiyatro eleştirisi de bir yöne evrilecektir.

EK – 3: Dikmen Gürün ile Görüşme

- **Eleştiri ve eleştirmen kavramlarını tanımlamak pek kolay değil. Günlük dildeki karşılıkları da olumsuz. Bu noktada ilk sorum iki aşamalı: ilki, siz tiyatro eleştirisini nasıl tanımlıyorsunuz? İkincisi de sizce eleştirmen nasıl bir yaklaşıma sahip olmalı? Üslubu, seyirci ve oyun ekibiyle mesafesi nasıl olmalı?**
- Erasmus'un çok hoşuma giden bilge ve o denli de esprili bir bakışı vardır eleştirmene *Deliliğe Övgü*'de . *"Eleştiri Olympos'tan aşağı atıldığından beri yeryüzünde avare avare dolaşır; ona henüz hiçbir ölümlü gönül indirip bir sığınak vermemiştir"* der. Gerçekten de eleştirmen bir türlü yaranamaz sanatçıya! İsa'dan önce 4. yüzyıla kadar gidiyor olayın ucu... Eleştirinin kökleri, Eski Yunan'da da *"Krites (Yargıç)"* ve *"Kritikos (Yargılayan)"* sözcüklerine dayanıyor. Buradaki ince çizgi şu ki *"Kritikos"* *"yorum yapan kişi"* anlamında kullanılıyor. Okuduğunun ya da izlediğinin yorumunu yapan kişi... Bence tiyatro eleştirisini, geniş anlamıyla, tiyatronun teori ve pratikte değerlendirilmesidir. O nedenle de eleştirmen geniş bir tiyatro bilgisine sahip olmanın yanı sıra iyi bir araştırmacı da olmalıdır. Eleştirmenin görevi, kanımca *"şu oyun iyi – şu oyun kötü"* tarzında hükümler vermek yerine olayı analiz edebilmektir. Bu nedenle de belli bir dünya görüşüne ve kültürel zenginliğe sahip olmak durumundadır eleştirmen. Bakmak – görmek – gördüğünü anlamak ve paylaşmak. Ben hep bu çizgide ilerledim ve bunu yaparken de mesafeli ve saygılı bir üslup dil kullandım... Yazı dilindeki saygı seyirciye de saygılı olmak anlamına gelmez mi? Sanatçı-eleştirmen ilişkisine gelince; zaman zaman zorlayıcı olabiliyorsa da bazen çok yakın dostluklarda da duruşunuzla araya bir mesafe koyabiliyorsunuz.
- **Tiyatro eleştirisini kimin okuduğu tartışılan bir konu. Herhalde buna en çok dikkat eden hakkında eleştiri yazılan tiyatro ekibidir. Sizin düşünceniz nedir? Tiyatro eleştirisini kim okur, eleştirmen kimin için yazmalıdır?**
- *"Tiyatro eleştirisini kim okuyor ki?"* yaklaşımını ben hayli yüzeysel buluyorum. Doğru, pek çok insan, özellikle de tiyatrocular bu soruyu çok sorarlar ve bunu biraz da müstehzi bir tavırla yaparlar. Ama, yazmadığımız zaman da alınırlar. Çünkü, yaptıkları işin değerlendirilmesini isterler... Eleştiriye ben kimse için yazmıyorum. Kendim için

yazıyorum. Seviyorum eleştiri yazmasını. Kaldı ki bu yazdıklarımız eleştiri tarihimize ve dolayısıyla tiyatro tarihimize belge olarak da kalacak diye düşünüyorum. Ama hemen söylemeliyim ki artık eskiden olduğu gibi her oyuna gitmeye çalışıp yazmaya çabalamıyorum. Oyun seçiyorum. Bunca sene sonra böyle bir lüksüm olmalı diye düşünüyorum. Bu konuda gençleri çok teşvik ediyorum. Artık genç eleştirmenler yetişmiş olmalı, yazmalı... Ama nedense onlarda benim kuşağımdaki heyecanı göremiyorum.

- **Cumhuriyet dönemi tiyatromuza ve buradaki eleştiri ve eleştirmenlere baktığımızda, özellikle 1960'lı yıllardaki hareketli tiyatro yaşantısının eleştiriye çok şey borçlu olduğunu, eleştirinin bu yıllarda çok hareketli olduğunu görüyoruz. Fakat izleyen dönemlerde bu kadar hareketli olmadığını, hatta bugün birkaç gazete dışında süreli yayınlarda tiyatro eleştirisinin neredeyse olmadığını söyleyebiliriz. Bugünü, 2000 sonrasında eleştiriye ve eleştirmenleri nasıl değerlendiriyorsunuz?**

- Eleştiri 1950'li yıllarda da çok hareketliydi. Hemen bütün gazetelerde uzun eleştiri yazıları çıkardı. Bunlar belki biraz da tanıtım yazıları şeklindeydi. Oyunları tanıtan ve sonra da "iyi oynanıyor-kötü oynanıyor" tarzında sonuçlar çıkaran yazılar. Hem Devlet hem de ondan çok önce kurulmuş olan Şehir Tiyatroları'nın gelişmekte olduğu yıllardı bunlar ve eleştiri de önemliydi. Tabii ki 1960'lardaki özel tiyatrolar patlamasıyla birlikte eleştiri yazıları da daha farklı bir kimlik, toplumsal bir boyut kazandı. Sorgulamaya başladı. Bu anlamda tiyatro ve eleştiri arasında güçlü bir bağ kuruldu. Bildiğiniz gibi, 1980'lerde, hatta 1970'lerden başlayarak gelen baskı ve sansür, özel tiyatro hareketini bastırdı. Tiyatrolar kapandı. Her anlamda suskun bir toplum olduk. Hayatımıza televizyon da girince sanattan çok magazinle yatıp kalkıyoruz artık... Bu durumda, eleştirinin de eski coşkusunu, gücünü kaybetmesi olağandır... Evet, 2000'lerle birlikte genç tiyatrolarda bir patlama yaşanıyor... Umut veren bir gelişme ama eleştiri bu patlamayı yakalayamadı. Yakalayamadı çünkü , yukarda da belirttiğim gibi, basın genelde kültür ve sanat hareketleriyle yeterince ilgilenmiyor...

- **Sizce tiyatromuza katkıda bulunmak adına, eleştirimizin gelişimi için neler yapılmalıdır?**
- İstanbul Üniversitesinde 1992 yılında kurulmuş olan 1997'den itibaren on yıl Bölüm Başkanlığını yaptığım Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü ve Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB) birlikte önemli işler yapabilirler ve yapmalıdırlar da...

EK – 4: Fakiye Özsoysal ile Görüşme

- Eleştiri ve eleştirmen kavramlarını tanımlamak kolay değil, günlük dildeki karşılıkları da olumsuz. Bu noktada ilk sorum iki aşamalı: ilki, siz tiyatro eleştirisini nasıl tanımlıyorsunuz? İkincisi de sizce eleştirmen nasıl bir yaklaşıma sahip olmalı? Üslubu, seyirci ve oyun ekibiyle mesafesi ne olmalı?
- İlk izlenimlere yani duygulara (sevdim ya da sevmedim gibi çok öznel olana) kapılmadan yapıtı anlamaya çalışma tiyatro eleştirisinin temel koşuludur diyebiliriz. Metinde ya da Sahnede ne yapılmaya çalışıyor? Yazar ya da yönetmenin ya da sahne insanlarının ne yapmaya çalıştığını dolaysız, önyargısız, nesnel biçimde anlamaya çalışmak ve bu noktadan gösterimi çözümlmek tiyatro eleştirisinin temel koşulu. Daha sonra değerlendirme süreci başlar. Değerlendirmede de nesnel bakışı ve eleştirel bakışı önde tutarak eleştirmenin eleştiri yazısını oluşturması gerekir. Sahne üzerinde yapılanın bilinçli olarak, düşünülmüş olarak yapıldığını bir önkabul olarak alırsa eleştirmen, hem sahneye saygısızlık etmeden nesnel durabilir hem de sahnede yapılanın tutarsızlığı varsa daha kolay görünür olur. Yani bir üst bakışla yaklaşmamak gerek. Eleştirmen olmak gücü eline almak demek değildir. Tersine geleceğe bir belge bırakmak, izleyici sahne ilişkisinde köprü olmak, tiyatroyu ve tiyatroyu canlı tutanı sevmek ve saygı duymak demektir. Bu nedenle eleştirinin salt olumsuzluğu aktarmak anlamında kullanımının yanlış olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Yapıcı eleştiri, kuram ve uygulamanın nesnel bir alanda birarada değerlendirilmesiyle gerçekleşir ve tiyatro adına olumlu sonuçlar doğurması için vardır, tiyatronun çoğalması, çeşitlenmesi için vardır. Geleceğe de bir belge olarak kalmaktadır eleştiri yazıları, yoksa tiyatro suya yazı yazmak gibi olurdu. Eleştirmenin eleştiri yaparken ya da yazarken nesnelliğini koruması, seyirci ve oyun ekibiyle belli mesafede durmasını zorunlu kılar. Ama gündelik yaşamında ne tür bir ilişkisi olduğunu bilemeyiz, önemli olan bu ilişkinin duygusal boyutunun eleştiriye yansımaması gerektiğinin bilincinde olunmasıdır. Eleştirmenin okura, izleyiciye, tiyatro insanlarına ve tiyatroya karşı sorumluluğu vardır ve bunun bilincinde olarak yazması gerekir.

- **Tiyatro eleştirisinde eğitimin işlevi nedir? Eleştirmenin nasıl bir okuma yapması gerektiğini düşünüyorsunuz? Bir yaratıcı yazma etkinliği mi olmalıdır, yoksa olumsuz bulunan öğelere karşı yapılan uyarı mı? (Eleştiri yöntemlerinden faydalanmalı mı, gösterimin çözümlenmesine mi, izlenimlere mi ağırlık vermeli?)**
- Tiyatro eleştirisinde eğitimin önemi tabiki büyük. Bu nedenle İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü kuruldu ve yirmi yıldan fazla bir süredir de faaliyetlerini devam ettiriyor. Bölüm, hem eleştiri hem dramaturji hem yazarlık açısından nitelikli tiyatro insanı yetiştirme gayretinde ve bunu başardı da. Eleştirmen ilk önce metni okuyup metnin çözümlenmesini ve yorumunu yapabilmeli. Bunu yaparken de kuramdan yararlanabilir. Yorumbilim, alımlama, yapısöküm, feminist yapısöküm stratejileri metne yaklaşım biçimleri olarak eklektik bir bakışla çözümlenmede yardımcı olabilir. Daha sonra sahne üzerinde gösterimin çözümlenmesi, bu artalan bilgisiyle birleşebilir, ama önemli olan sahnede ne yapıldığını anlamaya yönelik yapılan düşünselliktir. Böylece sahnenin dilini anlamaya yönelik düşünsel etkinlik kuramın art alanıyla birleşince yapıcı oyun eleştirisi yazmak da mümkün olur diyebilirim. Metinli olmayan tiyatro gösterimlerinin çözümlenmesinde de eleştirmen öncelikle sahnede yapılanı anlayıp çözümler ve yazıya aktarır, bunları kuramsal art alan bilgisiyle yoğurabilir, daha sonra kendi yorumunu yazabilir. Bu yorum örneğin dünya görüşüyle ilgili olabilir, genel olarak yaşanan tarihsel dönemle ilişkili yorumlar olabilir, oyunun ya da performansın sahnelendiği ülke, bölge ya da yerin yerel durumuyla oyun ilişkisi üzerinden yapılan yorumlar olabilir, yani eleştirmen çeşitli yorumları yazıya ekleyebilir. Tiyatro eleştirisinin yaratıcı bir yanı vardır ama sahneye ya da yapıta yönelik olduğu için belli bir oranda sınırlıdır. Bunu farklılaştırmak için kimi zaman biçimsel denemelere giren eleştirmenler de olmaktadır. Bence bunların hepsi olumlu ve güzel. Yaratıcı ve nesnel bir duruşla yazıldığı sürece, olumlu ya da olumsuz yönler gerekçelendirilerek verildiği sürece nitelikli bir eleştiri yazısından söz edilebilir.
- **Olması gerekenden var olana gelecek olursak, bugünü, özellikle 2000 sonrası tiyatro eleştirisi ortamını nasıl değerlendiriyorsunuz? Basılı ve dijital ortamlarda**

yer alan eleştiri yazıları, tiyatromuza katkı sağlayabiliyor mu?

- Güncel olana baktığımızda nitelikli eleştirinin sayısı az da olsa, internet sitelerinde eleştiri yazılarının çok olması ve yazmak isteyenlerin olmasını yine de olumsuz bulmuyorum ve hertürlü eleştirinin bir biçimde tiyatroya katkısı olabilir diye düşünüyorum, en azından iyimser olarak, her eleştiri yazısı bir oyunu gelecek için belgeliyor diye de bakılabilir ama tabii yapıcı, yetkin, derinlikli ve nesnel bir eleştirinin en çok katkı sağladığı kesin ve bunun sayısı henüz az.
- **Tiyatro eleştirisini kimin okuduğu tartışılır bir konu. Herhalde buna en çok dikkat eden hakkında eleştiri yazılan tiyatro ekibidir. Sizin düşünceniz nedir? Tiyatro eleştirisini kim okur? Eleştirmen kimin için yazmalıdır?**
- Tiyatro eleştirisinin bir okuru var, öncelikle tiyatroya giden kişiler, yani izleyici. Ayrıca özelde tiyatro araştırmacıları, kuramcıları, tiyatro insanları tiyatro eleştirisini okur, genelde gazete ve dergi okuyanlar okur diye düşünüyorum. Kısacası kültür sanatla ilişki içinde devinen herkes tiyatro eleştirisi okur diye düşünüyorum.
- **Eleştirinin, işlevsel bir düzeye gelmesi için önerileriniz nelerdir?**
- Eleştirinin eleştirisinin yapılması işe yarayabilir. Eleştiri atölyeleri de belki işe yarayabilir. Bir de bu için okulu var tabii. Yirmi yıldan fazladır faaliyet gösteren İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nden yetişmiş bir sürü nitelikli eleştirmen yazılar yazıyor ya da alanın içinde zaten. Eleştirmen yetişmeye de devam ediyor. Düzeyi yükseltecek ve yaygınlaştıracak olan önemli bir katkı bu bölüm.

EK – 5: Genco Erkal ile Görüşme

- **Eleştirmen – oyuncu ilişkisi hakkında neler söylemek isteriniz? Bir oyuncunun eleştiriden beklentileri nelerdir? Sizin beklentileriniz neler?**
- Biliyorsunuz tüm dünyada eleştirmen – oyuncu, eleştirmen – yazar arasında çekişme vardır. Çünkü normal olarak herkes yaptığı işin beğenilmesini ister. Sanatçılar olumsuz eleştirildiğinde alınganlıklar, kırgınlıklar olur. Hatta tarihte bu tartışmalar için tabanca çekenler bile vardır. Benim ise eleştirmenlerle hiçbir sıkıntım olmadı. Görüşlerine katılmadığım eleştiri yazıları okuduğum oldu ama kendi görüşleridir deyip saygı duydum. Eleştirmenler nasıl bizleri izlediklerinde şu iyi, şu kötü diyorlarsa, biz de eleştirmenlere not veriyoruz.

İyi bir eleştirmenin sahnede yapılan işi algılayabilmesi, değerlendirebilmesi gerekir. Bunun için de tabii donanıma ihtiyacı var. Nasıl biz bir işi ortaya çıkarmak için okuyup, araştırıp, tartışıp daha güzelini bulabilmek için provalar yapıyorsak eleştirmenler de yazılarına emek vermelidir. Bazen eleştirmenler kolaycı bir şekilde o olmamış, şu şöyle, bu böyle olmalıydı gibi hiçbir dayanağını açıklamadığı değerlendirmelerde bulunuyor. Aslında biz oyuncular için eleştirinin neye dayanarak yapıldığı önemlidir. O iyi, bu kötü tarzı eleştirileri herkes yazar ancak değer göremez. Bir eleştirmen düşüncesiyle saygı uyandırmalıdır. Biz bir eseri ortaya çıkarmak için masabaşı çalışmalarından başlayarak sahne üstüne geçene kadar aylarca emek veriyoruz, karşımızdakinden de böyle bir süreçten geçmesini bekliyoruz. Bazen eleştirmenler sahnelemeyi anlamıyor, çok yüzeysel yaklaşıyor. Bazı yazıları okuyunca “ben bu sahne için ne kadar uğraştım, buradan ne anlamlar ürettim, ne ilişkiler kurguladım, eleştirmen ancak bunu mu anlamış?” dediğim oluyor.

Mesela son yazısı bizim Yaşamaya Dair oyunumuz üzerine olan Sevda Şener çok değerli bir eleştirmendi. Duyarlılık, bilgi, birikim, değerlendirme biçimi, dili kullanışı, üslubu, sahnelemeyi çözümleyişi açısından Sevda Şener örnek bir isimdir. Olumsuz eleştiriler de tabii ki yapılmalıdır, eleştirmen bizim görmediğimiz şeyleri görebilir. Benim de eleştiriden öğrendiğim şey var. Ancak üslup, eleştirinin nasıl ifade edildiği çok önemli. Mesela bazen bir eleştirmenle konuşuyorum, oyunu beğenmediğini

söylüyor ancak yazılarında kırıcı olmamak, zaten seyircinin ilgi göstermediği bir sanat olan tiyatroya sahip çıkmak adına genellikle olumlu olan şeyleri ifade ederek, olumsuz şeyleri küçük parantezler gibi aydın sorumluluğu içinde söylüyor. Bu da iyi, özendirici bir üslup.

Diğer yandan eleştiriden en önemli beklentilerimden biri, oyunu tanıtmayı, kamuoyunu oyuna izlemeye yönlendirmesi. Şurada, şöyle bir oyun oynanıyor, bu oyun şu nedenlerle önemlidir, şunu anlatmaktadır gibi dikkat çekici, merak uyandırıcı olmalıdır. Çünkü tiyatro suya yazılan bir yazı gibidir, oyunlar sahnelerden gelip geçer ancak yazı kalıcıdır. Bu nedenle tiyatro eleştirisinin, tiyatro tarihi açısından belge niteliği de olmalıdır. Tanıtım bölümü tarihe not düşmesi açısından da önemlidir. Türk tiyatrosunun tarihine dair kayıtlardan çok eleştiri yazılarından bilgi edinilir.

Eleştiri objektif bakış açısıyla yazılmalıdır ancak bir oyun hakkında yazılan eleştiri yazılarının birbirini tutmadığını da görüyorum. Bir oyunu beğenen eleştirmen de oluyor, beğenmeyen de, vasat bulan da. Böyle olunca kötü bir eleştiri yazısına da çok fazla üzülürsünüz. İzleyiciler de amatör eleştirmenlerdir, oyun hakkında hüküm verirler. İşin püf noktası da burada galiba, eleştiri matematik gibi tek doğruya sahip bir şey değil. Çünkü eleştiri bir yorumlama süreci, herkes kendi bilgisine, birikimine ve deneyimlerine göre bir değerlendirme yapıyor. Mesela Tiyatro Dergisi'nin verdiği ödüller dahi böyle seçiliyordu. Örneğin yirmi jüri üyesi varsa, her jüri üyesi kendi başına sezonun en iyilerini seçiyor ancak sonuçlar birbirinden öyle farklı oluyor ki sadece iki oy alan bir oyun sezonun en iyisi seçilebiliyor. Aslında bunu da doğal bir süreç olarak düşünüyorum çünkü bu kişisel bir değerlendirme. Ancak bazen ne yaparsanız yapın bir eleştirmenin sizi sevmeyeceğini, iyi bulmayacağını da bildiğiniz oluyor. Kişisellik bu boyutlara da varmamalı. Artık eleştiri üniversitelerde okutulan bir bilim dalı olduğundan, daha nesnel yaklaşımlarla daha sık karşılaşabileceğimizi sanıyorum.

- **Peki seyirci tiyatro eleştirisi okuyor mu?**
- Maalesef okumuyor... Günlük basın sinema, dizi eleştirilerine yer verirken, artık tiyatro eleştirilerine yer ayırmıyor, dergiler bu işi üstlenmiş durumda. Dergiler açısından fena

değiliz ama onlar da maddi sorunlar yüzünden çok zor ayakta duruyor. Çünkü satılmıyorlar, talep yok.

- **Siz eleştiri yazılarını okuyor musunuz?**

- Eleştiri yazılarını hiç kaçırmam. Sadece kendi oyunlarımın değil, tüm oyunlara dair yazılan eleştirileri okurum. Yurt dışına gittiğimde Fransızca, İtalyanca, İngilizce dergileri de alır okurum, hatta bir ara bu dergilere aboneliğim de vardı. Eleştiri okumaktan ayrı bir keyif alırım. Genç eleştirmenleri de okurum.

- **Tiyatro eleştirimizin tarihsel sürecini nasıl değerlendiriyorsunuz? Özellikle 1960'lı yıllardaki hareketli tiyatro yaşantısı içinde eleştirinin de hareketli bir dönem geçirdiğini görüyoruz.**

- O dönemlerde televizyon yoktu. Amerika'da Avrupa'da çekilen sinema filmleri dahi çekildikten altı, yedi yıl sonra Türkiye'ye geliyordu, aktüelitesi yoktu. Artık eşzamanlı gösterimler yapılıyor, sinema da daha çok dikkat çeken bir sanat oldu ve dolayısıyla sinema eleştirmenleri de çoğaldı. Esas mesele galiba bunlar... Televizyonun olmadığı dönemler, tiyatronun ön planda olduğu, baş tacı edildiği dönemlerdi. Bir tiyatro oyunu beğenildiyse gazeteler, eleştiriler, fısıltı gazetesi o oyundan bahsederdi. Çevre küçüktü, büyük şehirlerde nüfus da çok azdı ve beğenilen oyunlara müthiş bir ilgi olurdu, aylarca kapalı gişe oynanırdı. Mesela 1965 yılında Ankara Sanat Tiyatrosu'nda Bir Delinin Hatıra Defterini oynadığım zamanlar İstanbul'a, şimdiki Ses Tiyatrosu'na turneye gitmiştik, pasajın içinden çıkıp Galatasaray Lisesi'ne, İngiltere Büyükelçiliği'ne uzanan bir kuyruk olmuş, bir aylık biletler beş gün içinde bitmişti.

Hatta Adapazarı'ndan bir bey gelip oyuna bilet istemiş, tükendiğini öğrenince bu oyunu görmesi gerektiğini söyleyerek cebinden 500 lira çıkarmış... Keşanlı Ali Destanı gibi çok tutan oyunların biletleri karaborsaya düşerdi. Tiyatronun en güzel olduğu yıllardı bunlar. 70'li yılların ortasından itibaren ekonomik, siyasi nedenlerle tiyatro gerilemeye başladı. Öyle ki akşamları sokağa çıkmak cesaret ister hale gelmişti. 1979 yılında şimdiki Şinasi Sahnesi'nde Kafkas Tebeşir Dairesi'ni oynuyorduk, bir ay içinde sahnenin civarındaki sokaklarda üç kişi öldürüldü. Tüm bunlar tiyatroyu gözden

düşürmeye başladı. 12 Eylül darbesi tiyatroya çok büyük bir ket vurdu. Nasıl ki evde kitap bulundurmamak suç kabul ediliyorsa, tiyatroya gitmek de bir meseleydi. 12 Eylül'den sonra 1984'e kadar turneye çıkamadık. O yıl ilk turnemizi yaptığımızda içeride oyuna gelen seyircileri kaydeden polis kameraları vardı. Seyircinin fişlendiği, hayret verici bir baskı dönemi yaşıyorduk. Tüm bunlar birbirini besleyen süreçler oldu.

- **Günümüzde birkaç gazete dışında süreli yayınlarda tiyatro eleştirisinin neredeyse olmadığını söyleyebiliriz. Bugünü, 2000 sonrasında eleştiriyi nasıl değerlendiriyorsunuz?**
- Okullu eleştirmenlerin de ortaya çıkmasıyla günümüzdeki süreci, taze kanın geldiği, eleştiri dünyasının zenginleştiği olumlu bir dönem olarak değerlendiriyorum. Basının ilgisi azaldı ancak daha çok eleştirmen var artık. Eleştirmenlik de oyunculuk gibi bir süreç gerektirir. Nasıl ki sahneye çıktığınız ilk yıllar yetenekli biri olarak anılıp ünlenmezseniz, eleştirmen de yaza yaza öğrenir ve kendini ispatlar. İnternet ortamındaki hareketliliğe çok fazla yetişemiyorum ama bazen dikkatimi çeken yazılar oluyor. Ancak “kerameti kendinden menkul şeyh” denir, herkes eleştirmen olamaz. Kendi kendine eleştirmen diyenler, kendini bir otorite sanan, çalakalem yazan insanlar hiç hoş görünmüyor. Bu cesareti nereden buluyorlar bilmiyorum.
- **Avrupa ile Türkiye’de tiyatro eleştirisinin durumuna dair bir kıyaslama yapmanızı rica etsem?**
- Mesela Paris’te, New York’ta Londra’da altı yedi gazete eleştirmeni var, bunlar prömiyer günü oyunları izleyip, oyundan çıkar çıkmaz eleştirilerini yazıyorlar, gece gazeteye yetiştiriyorlar ve oyuncular da bunu bilerek bekliyorlar. O yedi eleştirmenin dördü oyunu beğenmez, bir ya da iki yıldız verirse, prodüksiyona harcanan milyonlarca dolar ve emek bir gecede gidiyor, oyunun hiç şansı kalmıyor. Bu ülkelerde eleştirinin gücü çok fazla. Yatıp kalkıp dua ediyorum iyi ki bizde o kadar değil diye. Tiyatronun kaderinin yedi kişinin kaleminde olması, hele böyle matematiksel bir doğruya sahip olmayan alanda, insafsızlık gibi geliyor. Eleştirmen o gün eşiyile kavga etmiş olabilir, keyfi yoktur. O kadar emek verilmiş bir işin bir kalemin yargısına bağlanması gibi bir durum iyi ki bizde yok. Bizde Doğululuktan gelen akıldan uzaklık, duygusallık,

içgüdülerle hareket eden bir tavır var. Üstelik oradaki tüm eleştirmenlerin de üstün donanımlara sahip olduğunu, bizim eleştirmenlerimizden bilgili olduklarını söyleyemeyiz. Ancak orada yazarın becerisini gösteren bir üslubu var, dile hakimiyeti, zekası, esprisini ortaya koyan yaratıcı, kıvrak eleştiri yazıları oluyor.

- **Eleştirinin tiyatromuza katkı sağlayacak bir düzeye gelmesi için önerileriniz neler?**
- Şu an çok büyük gelişmeler var gibi görünmese de eleştirimizin geleceği adına ümitliyim. İleride çok daha iyi ürünlerin ortaya çıkabileceğini düşünüyorum ama açıkçası tiyatromuz da iyi durumda değil. Biraz kendimize de bakmalıyız, iyi oyunlar o kadar az ki eleştirmen de bu ortamda neyi yazsın? Bazı iyi eleştirmen arkadaşlarım artık tiyatroya gitmediklerini söylüyor, haklılar da.

Ben mümkün olduğunca sık sık oyun izleyen bir seyirciyim. İstanbul'da kendilerine alternatif tiyatro adı veren gençleri de takip ediyor, bunu iyi bir gelişme olarak değerlendiriyorum. Bunun dışında özellikle ödenekli tiyatrolar çok kötü durumda çünkü tamamen bir memur zihniyeti var. Ödenekli tiyatro oyuncularını yaptıkları işe inanmıyor, dolayısıyla seyirci de. Kalite çok düştü. Bunda da televizyonun etkisi var. Ödenekli tiyatro çalışanları, sürekli gelirlerini kaybetmek istemeden, tiyatrodan para kazanıp oyunlarda görev almadan, dizilerde oynamak istiyorlar. Özel tiyatro diye bir şey de kalmadı nerdeyse. Kenter Tiyatrosu gibi bilinen büyük tiyatrolar yok oluyor, yerlerine yenileri gelmiyor. Bu durumda eleştiri de çöküyor, eleştirmenler neyin üzerine ne yazacak?

Genç eleştirmenler de bu küçük oda tiyatroları hakkında yazıyor, o tiyatrolar tabii ki sanata taze kan getiriyor ama tiyatronun kitlesel gücü var. Beş yüz, bin kişiye oyun sahnelenirken orada bir şey olur, kıyamet kopar, buralar ise küçük oda tiyatroları, buralardan da yeni şeyler çıkacaktır.

Özel tiyatrolar oynayacak sahne bulamıyorlar. AVM'lerde Pazartesi biri, Salı biri, Çarşamba biri oynuyor... Hangi tiyatronun nerede ne oynadığı belli değil, dünyanın hiçbir yerinde böyle bir tiyatro ortamı yoktur. Sahneler aylık kiralanır, gücü olan tiyatrolar sezonluk kiralar ve seyircinin de haberdar olduğu bir düzen kurulur. Aylarca

emek verilen yeni bir oyun çıkıyor, nerede oynadıklarını soruyorsunuz, ayda dört beş oyun oynayabiliyorlar, hepsi de farklı yerlerde. Bu haliyle tiyatro çöker gider, çöken bir şeyin de eleştirisi yazılamaz. Belki, diyorum, nasıl Yeşilçam dibe vurup yeniden doğduysa tiyatro da böyle olacaktır.

- **Belki de tiyatrocular, eleştirmenler, bir araya gelip kamunun ilgisini çekmeli, bir tartışma başlatmalı...**
- Tabii, o da olabilir. Mesela İKSV caz festivali, sinema festivali, klasik müzik festivali yapıyor, sponsorlar bunları takip ediyor ancak tiyatro festivali söz konusu olunca hiçbir sponsor gelmiyor. Tiyatronun toplumla ne kadar ilişki içinde olduğu buradan anlaşılabilir, tiyatro üzerinden reklam yaparak halka ulaşım bir şey kazanamayacaklarını düşünüyorlar. Zaten bu nedenle festival iki yılda bir yapılmaya başlandı. Orada da maddi imkânsızlıklardan iki, üç yabancı tiyatro topluluğu çağrılabilir. Yani tiyatro yaşamıyor maalesef can çekişiyor gibi geliyor bana.

EK – 6: Gürol Tonbul ile Görüşme

- **Eleştiri kavramını nasıl tanımlarsınız?**
- Eleştiri sözlük anlamı olarak içinde olumsuzluk barındırıyor. Sözcük kökeni “kritikos”, yargıçlık anlamına gelen bir kelime. Yargıç olmak, yargıcın verdiği kararların öznel olmasından ötürü eleştiri maalesef hem okuyucu için hem de sanat çevreleri için bence olumluluk içermiyor. Olumluluktan kastım ekibi övmesi değil ancak görüldüğü gibi, köken olarak eleştiri olumsuz bir kavramdır. “Daha iyi olmasını amaçlamak” anlamındaki bir süreç için ise bence eleştiri yeterli değil. Öncelikle, söylem üstüne söylem üretmek bence olumlu bir şey olamaz. Çünkü zaten oyun ekibi bir yapıtı var eder, siz de eleştirmen olarak seyircilerle birlikte o koltukta oturursunuz ve iki saat içinde, kendi birikiminizle oyun aslında öyle değil, böyle olmalıydı dersiniz. Bence bunun olumlu bir yanı yok.

Bahsettiğim bugün olan durum, olması gerekense bu değil. Batıda “şöyle de bakılabilirdi” gibi önerilerle ilerleyen, daha oturmuş bir tartışma var. Bu yaklaşım yergiden, olumsuzluktan uzak, bilimsel bir içerik taşır ancak Türkiye için konuşursak eleştirmen de çok olumlu bakmıyor.

- **Peki sizce olması gereken nedir?**
- Olması gereken, fikri bir tartışma açmaktır. “Niye böyle baktınız, yapıta ihanet ettiniz, yapıtı katlettiniz, hantallaştırdınız” söyleminden ziyade eleştirmenin kendi algısıyla, bilgisiyle sanat yapıtını tartışmaya açması gerekir. Mesela Teneke oyunumuz üzerine bir eleştiri yazısı yayımlandı, “Romandan yaptığı bir iki küçük değişiklik dışında neredeyse hiç dokunulmamış” yazıyordu. Oysa Yaşar Kemal’in de iznini alarak yapıtın yarısından fazlasını değiştirdim. Tartışmaya açılması gereken bence bu değişikliklerdir, örneğin neden Binboğalar efsanesi üzerinden kadınlara bir final alındı, bunun tartışılması lazım.

Bence olması gereken, önce söylemi yaratan ekiple konuşmak ve ardından böyle de olabilirdi demektir. Bizim ülkemizde eleştirmenin yaratıcı kadroyla konuşması hoş karşılanmıyor. Eleştirmen, yapıtı yaratıcı kadrodan daha iyi bilen, üstün bir varlıkmiş

gibi algılanıyor. Sıradan bir seyirci yaratıcı kadronun amacını anlamasa da olur ama yargıç olarak eleştirmen, karşı tarafa da fikirlerini söyleme ya da savunma hakkı vermelidir. Eleştirmen oyun sonrası on dakikasını yaratıcı kadroyla konuşmaya, amaçlarını anlamaya ayırmalıdır. Eğer bunu yapmıyorsa daha iyi bildiğini, daha fazla donanımına sahip olduğunu sanıyordur.

Tiyatroyu bir bilim olarak kabul ediyorsak bence bu iddialar bilimselliğe aykırıdır, tiyatroyu bilim olarak kabul etmiyorsak da konuşacak bir şey yok demektir. Ameliyat ekibi hakkında “çok kötüydüler, hastayı öldürdüler” diye yazılan bir tıp eleştirisi var mıdır? İçerde ne olduğunu, kan basıncını, tansiyonu bilmek gerekir. Orada bir insan hayatı, tiyatrodaki ise simgesel bir ruh vardır. “Ameliyat ekibiyle mesafeli olalım, bunlar katildir” nasıl denemezse, tiyatrodaki de böyle denmemeli. Oyun ekibinin görüşlerine tabii ki katılmayabilirsiniz ancak “ben gizemli bir varlığım, oyun ekibiyle yüzyüze gelmemeliyim” deyip iki saat gördüğünüz, tanımadığınız insanlar hakkında yazı yazıyorsunuz, bunu bilime aykırı buluyorum.

- **Eleştiri sözcüğünün kökenindeki “kritikos” ya da “kötüyü iyiden ayırmak” sizce eleştiri yazısının da mı temelini oluşturmalıdır?**
- Oyun ekibinin ne yaptığı iki saat içinde tamamen anlaşılabilir, fikir alışverişine de aykırıdır bu. Zamanında Beethoven, Mozart, Wagner çalarken salonda kimse kalmamış, şimdi ise bunların deha olduğunu söyleyen müzik eleştirisi çevresi var. İyi kötü dengesinden öte, eleştirmen ortaya çıkarılan sanat yapıtının kendi içindeki tutarlılığına bakmalıdır. Örneğin Ibsen’in oyunlarından bir opera yapıtı oluşturarak sahneleyebilirim, eleştirmen çıkıp “bu Ibsen’in özüne aykırıdır” dememeli, kendi içindeki anlamına bakmalı.

Eleştiri yazarken tarihsel arkaplandan da bahsedildiği oluyor ancak bu bahis, benim de tarih kitaplarından açıp okuyacağım şekilde olmamalıdır. Tüm görüşler eleştirmenin dünyaya bakışı, tarihi algılayışı içinde şekillendirilmelidir. Böyle olunca eleştirinin özneliği bilimsel bir değer kazanır. “Şunu beğendim, bunu beğenmedim” demek eleştirmenin kendini çok üstün zannetmesinden öte bir şey ifade etmez.

Türkiye’deki eleştirilerde gözlemlediğim bir şey var, her yazıda eleştirmenler söylediklerini kitaplardan alıntı yaparak destekliyor. Oysa bizler, onların okudukları

kitaplara göre oyun sahnelemek zorunda değiliz. Tiyatro bilimini yeniden var etmek noktasında neden özgür olamıyorum, hani sanat özgürdü? Kitabın üstüne çıkan bir ifade biçimini sahnede neden kullanamıyorum? Yeni şeyler denenmese tiyatro gelişemez, Stanislavski'den öteye geçemezdi. Bu nedenle eleştirmenler sanatın özgürlüğü çerçevesinde değerlendirme yapmalı.

Örneğin eleştirmenlerin çok sık yazdıkları bir şey var; "oyun çok uzun". Oysa bunun ölçüsü siz değilsiniz. Bir oyun kırk dakika da sürebilir, üç saat de. Burada sorun eleştirmendedir bence. Süre üzerinden eleştiri yapmak çok can sıkıcı bir şey. Salona binlerce farklı kültürden seyirci gelir, eleştirmenin amacı da bu insanların beğenilerini biçimlendirmek değil, bir yapıt üzerinden bilimsel bir tartışma başlatmaktır. Tartışma barındıran eleştiri hem sanat çevresini hem seyircileri aydınlatır.

- **Eleştirmenin sorumluluğu kime karşıdır?**
- Öncelikle kendi alanındaki bilimselliğe sorumluluğu vardır. Bilimi kendi kafanızdaki, özgün düşüncelerinizi ifade etmek öne götürür, bir yerlerden alıntı yapmak değil. Diğer yandan eleştirmen farklı beğeni çizgilerini tartışmaya açıp bir ortak nokta belirleyerek, aralarında bir yapıştırıcı görevi görmelidir.
- **Günümüzde internet platformunda gelişmekte olan tiyatro eleştirisi ortamı hakkındaki düşünceleriniz neler?**
- Bu çağın bir gereğidir. Bilimsel olduğunu kabul ettiğimiz Tiyatronline, Mimesis gibi online platformlar tüm içerikleri tiyatro üzerine kuruludur ve buralardaki tüm yazılar bence değerlidir. Ben oyuncu ve yönetmen olarak şöyle bir kolaylık yaşıyorum, oyuncu arkadaşlarımla kuliste çok şey konuşup tartışabiliyorum, eleştiri yazılarına aktardığım şey de onlarla konuştuğumuz şeyler, onların kendi içlerindeki algıları, sorunları, çözümleri ya da çözümsüzlükleri gibi perspektifler oluyor. Onun için benim yazdıklarım daha nesnel diyebilirim. Eleştirilerimin çoğunu içerde söylemiş oluyorum, bu nedenle yazılarımda hiçbir özneyi yıpratmam. Kendi bakış açımıyla yapılmayan tiyatro yanlışır demem, o zaman bu bağımlılık olur.
- Örneğin Kürtçe tiyatro olmaz diyorlardı, neden? Örneklerini yeni yeni görmeye başladık. Belki de sahneye en çok yakışan dil Kürtçedir, bunu bilmiyoruz, göreceğiz.

Belki de düşünmediğimiz bir zenginlik keşfediyoruz, bunu tartışmaya açmak da çok önemli. “Ay Carmela İspanya’da geçiyor ve siz bunu Kürtçe sahneleyemezsiniz” denilebilir mi? Eleştirmenin bu ülkede temel anlamda bir bağnazlığı var, bunun sona ermesi gerek. Eleştiri bir cesaret işidir, aynı zamanda yüzyüze konuşabilme becerisidir. Gazete, web portali, dergi gibi yerlerin arkasına saklanarak yapılan eleştirmenliği çok doğru bulmuyorum. Bu ancak bir yargıçlık olabilir.

Ben internet platformlarının getirdiği çeşitliliğe olumlu bakıyorum. Mahlasla yazarlar değil de kendi açık kimlikleri ile eleştiri yazısı yazarlara saygı duyulmalıdır. Sözü inkâr edebilirsiniz ama yazı kalıcıdır. Çağımızda oyun arasında bile seyirciler oyunla ilgili tweet atıyorlar. Tiyatro ortamının gelişmesi için böyle bir atağa ihtiyacımız vardı. Eleştirmenler yaratıcı kadroyu yerden yere vurabilir, beğenmeyebilir ama bu hiçbir şeyin ölçütü değildir, Mozart, Wagner müziği bırakıp köşelerine çekilmemişlerdir.

Seyirci portalları var şimdi mesela, orada seyirci henüz salonda oyunu izlerken sıkıldığını ya da çok beğendiğini gönlünce, yüreğinden geldiği gibi yazabiliyor, onun tek bilgisi yüreğindeki sezgisi. Eleştirmenler de biraz kalplerinin sesini dinlemeliler, oyun seyretmenin keyfine varmalı. Elinde defterle oturup oyun izleyen eleştirmen bana korkunç geliyor. O eleştirmen oyunu seyretmiyor, bir yandan not alırken sahnedeki pek çok şeyi kaçırıyor. Tiyatro salonunda seyirci ortak bir tepki geliştirir ama eleştirmen orada “Aman buna da gülünür mü” diye yadırgayarak bakıyor, bu üstünlük duygusundan sıyrılmak lazım. Sadece tiyatrodaki kaldı bu tarz eleştirmenler.

- **Sizce bu süreci yoluna sokmak için ne yapılmalı?**

- Bu süreç hiyerarşik görüşün ortadan kalkmasıyla yoluna girebilir. Örneğin biri, mezun olmadan, henüz öğrenciyken de eleştiriler yazmalıdır. Kendi oyunu, kendi üretimleri hakkında da yazabilmelidir ve eğer bu yazılanlar bilimsel ölçütler taşıyorsa onları özendirilmeli, cesaretlendirmeli ve yanıt vermemiz gerekiyorsa da bunu bilimsel yollardan yapmalıyız.

Baskı altında tutulan genç neslin kendisinin görev aldığı oyunu bile eleştirememesini istediğinizde onun üzerinde bir sansür uyguluyorsunuz, o da zamanla otosansür geliştiriyor böyle bir ortamda eleştirinin gelişmesi mümkün değil. Benim 35 yıldır somut olarak yaşadığım şu, eleştirmenle aranız iyiye olumlu eleştiri alırsınız, iyi

değilse olumsuz. Bunun neresi bilim, neresi nesnellik? Bunun için bilim ön planda olmalıdır diyorum. Bir doktoru bilimdeki meziyetine göre mi değerlendiririz, yoksa özel hayatıyla mı? “Bu doktor çok çapkın, omurilik ameliyatımı o yapmasın” diyor muyuz? “Jean Genet serserice bir hayat yaşamış, yapıtlarını oynamayalım” diyebilir miyiz? Tüm bunlar Ortaçağ zihniyetidir. Bunlardan kurtulabilmek üniversitelerin kazandıracığı bilimsel bakışla olacaktır.

Diğer yandan farklı görüşleri yazan insanlara saygı göstermek gerekir. Belki de hiçbir oyun birikimi olmayan kişi hayatı çok daha iyi algılıyordur. Eleştirmenliğe nasıl baktığımı bir anımla anlatabilirim. Yıllar önce turnedeysen bir inşaat ustasıyla tanıştım, ilkokul üçten terkti. Hiçbir tiyatro birikimi yok, hayatında hiç tiyatro izlememiş, o gece çağırdığımızda da oyunumuza gelmedi. Sohbet ederken tiyatrodan bahsettim, turnenin ne olduğunu anlattım. “Öyleyse ben Ordu’da yaşıyorum, inşaata Alanya’ya çağırırlarsa turneye çıkıyorum diyebilirim” dedi. Sohbetimizin sonunda vedalaşırken kalıp ustalığının zor bir iş olduğunu söyledim, “Hocam, siz aç kalırsanız benim işimi öğrenebilirsiniz ama ben insan ruhunun kalıbını dökmeyi öğrenemem” diye karşılık verdi. Hiç tiyatro seyretmemiş bir adımın tanımıdır bu. Bilgi duyarlılıkları öldürüyor. Bilgiyi duyarlılıkla kullanmak, yüzyüze gelme cesaretini gerektirir. Bir insanın yaptığına duyarlıysanız onunla konuşup onu anlamaya çalışırsınız.

- **Batı’da ve Türkiye’de tiyatro eleştirisi ortamını kıyasladığınızda, ne gibi farklar görüyorsunuz?**

- Avrupa’da eleştirmenler bir oyunu birden fazla izleyip onun üzerine eleştiri yazıyorlar. Orada oyun ekibinin amacı belli. Belki de eleştirinin bu kadar medcezirli olmasının bizdeki nedenlerinden biri bu. Ödenekli tiyatrolar tek kişilik, iki kişilik oyunlar oynarken özel tiyatrolar Guguk Kuşu gibi oyunlar oynuyor, prodüksiyon yapıyorlar. Böyle görevlerin değiştiği bir ortamda eleştirmenliğin de medcezirli olmasının çok şaşılacak bir yanı yok. Batı’da her tiyatronun bir misyonu, amacı var.

Berliner Ensemble’a gidince ne seyredeceğinizi bilirsiniz. Oraya gidince “Brecht’i böyle sahneleyemezsiniz” diyemezsiniz. Orada tiyatrolar kendilerine belirlediklerinin dışında bir işleve sahip değil, dolayısıyla eleştirmen de daha nesnel olabiliyor. Burada her şey bir çorba halinde sunuluyor. Bü ülkede tiyatro, denk gelemeyenin adı. Oyunu

çok iyi sahneliyorsunuz, eleştirmenle denk gelemiyor, rezalet bir oyun çıkarıyorsunuz, eleştirmen başka türlü yazıyor, iyi bir oyun gişe yapamıyor, seyirciyle denk gelemiyor... Bence bunların hepsi amacını, ne yapmak istediğini belirleyememiş bir tiyatro anlayışının sonucu. Çok uzmanı olmasam da bu durumu sosyolojik ve psikolojik olgulara bağlamak gerekiyor sanırım. Darbeler bilimin, bilimsel düşüncenin parçalanmasını getirdi bu travma hala sürüyor. Artık her şey, herkes öznel, herkes birbirine akıl vermeye çalışıyor o zaman da bilimsel bir dil olmuyor. Batı'daki ölçütler daha bilimsel.

- **Sizce seyirci tiyatro eleştirini okuyor mu?**

- Okumuyor. Seyircinin de eleştirmenler tarafından memurlaştırıldığını düşünüyorum. Oysa eleştirmen seyirciyi memurlaştırmamalıdır, kendi düşüncelerini üretebileceklerini de göstermelidir. Bence tüm eleştiriler “gidin ve görün” sözüyle bitmelidir. Bu son nokta, bir eleştirinin bilimselliği açısından çok önemlidir. Ancak tam aksine bizdeki eleştiriler neredeyse “oyuna gitmeyin” diye bitecek. Bu da bir tarz memurlaştırma. Oysa seyirci kendi kararını kendisi verebilir, eleştirmenden farklı düşünebilir. Seyirci de aptal yerine konmamalıdır.

Tiyatro eleştirisini bana kalırsa sadece üreten kesim okuyor, o da eğer kendi oyunları hakkındaysa. Kimse başka bir oyunla ilgili eleştiriye de okumuyor. Herhangi bir eleştiri yazısındaki bir cümlenin, sonraki bir rolü için çıkış noktası oluşturabileceğini, rejî anlayışına katkı sağlayabileceğini düşünmüyorlar.

Şu anda yaygınlaşan bir şey, adım çıkmış mı, iyi şeyler söylenmiş mi, sadece bunlara bakılıp iyi yorumlar yapıldıysa paylaşılıyor, iyi yorumlar yoksa görmezden geliniyor.

Bunun dışında çoğu yaratıcı kişi de hasmı değilse bir eleştiri yazısını okumaz. Eleştiri yazılarını okuyan diğer bir kesim de yönetmenle sıkıntı yaşayan oyuncudur. Yönetmen yerildiyse, oyuncu kendini haklı çıkarmak için bunu yaymaya çalışır ya da yönetmen oyuncularla sıkıntı yaşıyorsa böyle yaklaşır. Yüzde bir ya da iki oranında sadık gazete okuyucusu eleştirileri okur. Gerçi bugün ne gazete okuma alışkanlığı kaldı ne de gazetelerde eleştiriler.

- **Tiyatro eleştirimizin tarihsel sürecini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

- Bir tek 60'lı yılları çok verimli buluyorum. Bilimsel tartışmaların yaşandığı, insanların bir oyunu iki-üç kere izlediği, tiyatronun bir burjuva törenselliği içeren ruha sahip olduğu bir dönemdi 60'lar. Şimdi bir tür savrulma, değersizleşme var. O dönemde çok sesli bir sanat ortamı olması, eleştirinin ileriye gitmesi çok önemliydi.

Mesela Lütfi Ay, cesaretle direkt neyi beğenip beğenmediğini açıklayarak yazardı. 1970'lerde gerilemeye başlayan eleştiri 1980 darbesiyle birlikte suya sabuna dokunmayan bir hale geldi.

Farklı görüşler sanat dinamiği yaratır. Sağ ve solun birbirinin görüşünü dinlememesi, sadece yermesi kötü bir şey. Bir de son zamanlarda sık sık tiyatro adamları üzerinden eleştiri yapılmaya başlandı, mesela yeni bir genel müdür geliyor, tüm sanat anlayışı o kişinin üzerinden eleştiriliyor. Ödenekli tiyatrolarının bütün oyunları genel müdürün tutumuna göre değerlendiriyor. Bu ilk kez yaşadığımız bir şey, tiyatro biliminden çok uzak.

EK – 7: Hakan Gerçek ile Görüşme

- Eleştiri ve eleştirmen kavramlarını tanımlamak pek kolay değil ve kişiden kişiye değişiklik gösteriyor. Günlük dildeki karşılıkları da olumsuz. Bu noktada ilk sorum iki aşamalı: ilki, siz tiyatro eleştirisini nasıl tanımlıyorsunuz? İkincisi de sizce eleştirmen nasıl bir yaklaşıma sahip olmalı? Üslubu, seyirci ve oyun ekibiyle mesafesi nasıl olmalı?

- Eleştiri dediğimizde ilk anlaşılan maalesef hep olumsuzdur, kimse eleştirilmek istemez. Eleştiri bizde hep kötü maksatla yapılacak bir şey gibi algılanır. Oysa eleştiri güzel, yapıcı da olabilir. Maalesef bizim toplumumuzda eleştirmenlere hep olumsuz şeyler söylerlermiş gibi bakılıyor. Bunun da sebepleri var.

Eleştiri bir değerlendirme yazısıdır. Eleştirmen, sahneye taşınan oyundaki tarihsel boyutu bilen, metnin içindeki karakterlerin rejide neye hizmet ettiğini, nasıl bir yorumla sahnelendiğini nesnel bir gözle görebilecek yetiye sahip kişi olmalıdır.

Tabii ki tiyatronun pratiğindeki herkes gibi ben de kötü, maksatlı eleştiriler yazılmasını istemem ancak yapılan işte kötülükler varsa tabii ki eleştiriye bu da yansır. Bence eleştiri bir sanat yapıtını değerlendirmek demektir, bu nedenle nesnel bir yazı olmalıdır. Bunu yaparken eleştirmenler, oyunun yazıldığı döneme ait bilgileriyle, kostüm-dekorla ilgili, metinle ilgili bilgileriyle tiyatroya gelip oyunu izlerler. Sıradan izleyici ile eleştirmenin farkı da burada kendini gösterir. Eleştirmen bir oyunu izlerken onun nasıl sahnelendiğine, rejisine bakmalıdır. Reji metne hizmet etmiş mi, oyuncular metni aktarabiliyor mu, tasarım nasıl bunlara bakmalıdır. Eleştirmenler tüm bunları analiz ederek kendi bilgileri ve görgüleri doğrultusunda bir değerlendirme yazısı ortaya çıkarır.

Eleştirmen önce kendisi için, işini yapmak için yazar. Ancak bir gerçek var ki bu konuştuğumuz ideal olanlar, Türkiye’de var olan durum çok daha vahim, çünkü genel olarak sanatın durduğu yer vahim. Sanata hiç değer verilmeyen bir ülkede biz kendi çabamızla bir avuç oyuncu, rejisör, tasarımcı ve eleştirmen olarak küçük bir çevrede bir şeyler yapmaya çalışıyoruz, bunun için çaba sarf eden herkes çok değerli.

Eleştirmenin üslubunun da önemli olduğunu düşünüyorum. Örneğin “evet siz Shakespeare’i yorumlamışsınız, böyle yorumlamışsınız, bu yorum şu nedenle hatalıdır”

diyebilmeli eleştirmen. Dediğim dedik, “böyle olur mu efendim” tarzı yazılan beylik eleştirileri çok taraflı buluyorum. Zaten böyle bir eleştiri olmaz. Bir çocuğu bile yetiştirirken nasıl onun psikolojisine uygun cümlelerle yaklaşmaya çalışıyorsak, eleştiride de kaba üsluba kaçmamak, karşı tarafı kıskırtmamak lazım. Maalesef bu tarz kaba eleştiriler karşımıza çıkıyor. Oyuncular da aynı sertlikte cevap verince iş eleştiri boyutlarından çıkıp kördüğüm oluyor, çirkin bir şeye dönüşüyor. Bu tarzda yazılan eleştirileri ve karşılığında verilen tepkileri kimseye yakıştırmıyorum ve ne seyircilerin ne oyuncuların işine yarayacağını düşünüyorum.

Hepimiz hayata farklı bakıyoruz, bir şiir okuyor, bir ağaç görüyor, onlardan bambaşka anlamlar çıkarıyoruz, bunun da farkında olmak lazım. Oyuncular da eleştirmenler de birbirlerini kendi bakışlarıyla değerlendirme hakkına sahiptir, bu hoşgörünün her iki tarafta da bulunması gerekir.

Bir eleştiriye ciddiye almak için eleştiri yapan kişiye güvenmek gerekir. Bu güveni edinmek için ben önce eleştirmenin eğitimine, tiyatroyla ne kadar ilgili olduğuna bakarım. Sadece bloğu olduğu için eleştirmen olan yeni isimleri eleştirmen sınıfından saymıyorum, değerlendirmelerini güvenilir bulmuyorum. Sıradan insanlar açısından bakarsak, maalesef eleştirilerin kimin yazdığı araştırılmıyor. Bu tehlikeli bir şey çünkü herkes “bana göre yanlış” diye değerlendirmelerde bulunup karışık bir ortam yaratabilir. Bu bilinç ne yazık ki oluşmadı.

Eleştirmen iyi bir Türkçeye, zengin bir sözcük dağarcığına sahip, çok okumuş, çok izlemiş olmalıdır. Bu tip özellikler de gençler için zamanla kazanılacaktır, izledikçe, okudukça kazanılacaktır, bu yoldaki gençlere sonsuz saygım var. Artık bu genç eleştirmenlerin daha çok söz hakkı almaları gerekiyor.

- **Öğrencilik yıllarınızdan beri önemli topluluklarla çalıştınız. Eleştiri o zamanlar sizin için ne ifade ediyordu, sanat hayatınızda geçirdiğiniz bu sürenin ardından ne ifade ediyor?**
- Öğrenciliğimde Kenter Tiyatrosu’nda oynamaya başladım. Galadan sonra dergilerde, gazetelerde çıkacak eleştiri yazılarını merakla beklerdim. Oyuna çıkmadan önce o gece hangi eleştirmenin bizi seyredeceğini bilirdik ve heyecan duyardık. Tabii ki kötü bir şey

yazıldığı zaman hoşlanmazdık ama bazen haksız yazıldığını düşündüğümüz gibi, bazen doğru yazıldığını düşünüp kendimize çekidüzen verirdik.

Daha gençken, hakkımda çıkan olumlu eleştirilere çok seviniirdim, bu tarz eleştiriler beni kamçılırdı. Olumlu görüşleri okuyup doğru yolda olduğumuzu düşündüğümüz gibi, olumsuz görüşleri okuyarak neye dikkat edip titizlenmemiz gerektiği konusunda da fikir edinirdik. Aslında bugün de çok değişmedi. Benim işime dışarıdan bakan, güvenilir bulduğum her gözün yorumuna değer veririm. Görevi eleştirmenlik olmayıp tiyatronun içinde olan, düşünme biçimine, yüreğine güvendiğim arkadaşlarımlın eleştirilerini de önemserim. Hele işi eleştirmenlik olanların söyledikleri çok önemlidir. Bazı oyuncular kendilerine laf söyletmezler, bunu doğru bulmuyorum. Sinirlenmeyip kızmamak, başka görüşlere de saygı duymak gerekir. Ancak sonuçta tiyatroya çok büyük bir emek harcandığına da dikkat edilmesi gerekir, eleştirmenlerin bir kalemde değerlendirme yapıp bir oyunu silmelerini de doğru bulmuyorum.

- **Oyuncu, eğitimci, yönetmen, tiyatro kurucusu olarak eleştiriye bakış açınız değişiyor mu? Eleştiri yazılarını takip ediyor musunuz?**
- Oyunlarım hakkında eleştiri yazılarını çok fazla takip edemiyorum. Oyunculuk kariyerimin başlarında daha çok takip ederdim. Metal yorgunluğu olabilir bende. Ancak internet sayesinde bazen merak edip bu yazıları kontrol ediyorum. Mesela Google'a "Savunma – Hakan Gerçek" yazdığımda karşıma çıkan yazıları okuyorum. Çünkü belki de herkes tek bir yanlışa işaret etmiştir ve ben doğrusu iyi bilinen bir yanlışı yapıyorumdur, örneğin bir kelimeyi yanlışı telaffuz ediyorumdur, bunu görebilir ve düzeltebilirim.

Bizler de bazen bariz belli olan hatalar yapabiliriz, eleştiri bunu da gösterebilmelidir. Böyle yanlışıklar karşıma çıktığında hemen doğrusunu araştırıp düzeltebiliyorum. Bu benim için, tiyatrocular için değerli, önemli bir eleştiriye örnektir. Takip ettiğim eleştirmenler var ve bu kişilerin sadece benim için değil başkaları için de ne yazdıklarını, nelere dikkat ettiklerini merak edip okuyorum. Bunlar tiyatro dergilerinde, belirli gazetelerde ve tiyatroyla ilgili elektronik platformlarda yazan eleştirmenlerimiz.

- **Genel olarak baktığınızda, tiyatro eleştirimizin özellikle 2000 sonrası sürecini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

- Eskiden eleştirmenler gazetelerde yazardı, internet ortamı yoktu. İnternetle, sosyal medyayla beraber eleştirmenlerin sayısı da arttı. Tanımadığım bir sürü isim görüyorum. Nasıl oyuncu, rejisör sayısı artıyorsa eleştirmen sayısı da artmalı, bu olumlu bir gelişme. Hiç ismi duyulmamış ama çok iyi eleştiri yazabilen insanlar görüyoruz. Aslında nasıl biz oyuncular tek bir oyunla iyi ya da kötü tiyatrocü olarak nitelendirilmemeliyse eleştirmenler de tek bir yazılarıyla değerlendirilemez. Ama bizde yıkılamayan bazı önyargılar var ve bunlar çok endişe verici.

Bazı oyuncular bazı eleştirmenlere, bazı eleştirmenler de bazı oyunculara ne yaparlarsa yapsınlar sanki karşılarında duruyormuş gibi bir tavır takınıyorlar. Bu oyunculuk, tiyatrocülük da değil, sanat da, eleştirmenlik de değil. Bir eleştirmen olarak oyunlarımdan birine gelirsiniz, kendi bilginiz, görgünüz doğrultusunda o oyun size hizmet etmeyebilir, beklentilerinizi karşılamayabilir. Buna karşın bir sonraki oyunuma da gelip onu çok beğenebilirsiniz, önyargılı olunmamalı.

Sosyal medya bu işin dedikodu tarafını kamçıladi sanırım bizde. Dedikoduyu da seven bir toplum ve camıyız ama tabii ki çok sayıda yeni eleştiri yazarı da kazanıyoruz. Genç arkadaşların da dikkat etmeleri gereken şeyler var. Örneğin geçenlerde bir blogda bir eleştiri yazısı okudum, yazarın Türkçe bilgisi adeta yoktu ama kendisini bir oyunu değerlendirebilecek yetiye sahip görüp eleştirmen diyebiliyor. Türkçe'yi bilmeden imla hataları, cümle düşüklükleri gibi çok sayıda hatayla yazılan eleştirileri de dikkate alamam.

Tiyatro eleştirisinin asıl alanı dergiler, gazetelerdir, sosyal medya değil. Ancak günümüzde birkaç gazete çok az düzeyde eleştiriye yer veriyor. Oysa eskiden Cumhuriyet, Hürriyet gibi gazetelerdeki eleştiri yazılarını merakla beklerdik. Bu heyecan verici bir şeydi, hem eleştirmenleri hem oyuncularını motive ederdi. Eleştirmen okunduğundan emin olarak yazar ve yazısını yayımlar, oyuncu da izlendiğini ve değerlendirildiğini algıladı. Beğenip beğenmemek sorun değil, eskiden bir çark işliyordu, günümüzde bu çark işlemez hale geldi. 2000 sonrası ülkenin, sokağın durumu neyse 2000 sonrası eleştiri, 2000 sonrası tiyatro da öyle. Her şeyin biraz fazla hızlı geriye gidiyor. Buna sebep olarak yetişme tarzının değişmesi, eğitim sisteminin

zayıflaması gibi etkenler de var. Bu nedenle daha güçlü çalışmak gerektiğini düşünüyorum. İşimizi yapabilmek, daha geniş alanlara açılabilme için, daha sıkı bir mücadele verilmeli ve bu hepimiz için geçerli, eleştirmenler için de tiyatrocular için de. Eskiden eleştirmenlerin yazılarının derlendiği kitaplar çıkardı, 2000 sonrasında bu iyice azaldı; kendi imkânlarıyla, destek bularak kitap çıkaranlar hariç eleştirmenler artık kitap çıkaramıyor. Tabii ki sadece kitaplarda değil, seyirci sayısında da, sahnelenen oyunlarda da, tiyatronun her alanında bir azalma söz konusu. Bir oyunu kaç kişi izler, izleyenler arasından kaç kişi sonradan oyun hakkında çıkan eleştiri yazılarını okur bilmiyorum, keşke çok kişi okusa... Bizde fisiltı gazetesi, kulaktan kulağa yapılan öneriler maalesef daha çok ciddiye alınan bir eleştiri mekanizması. Oysa eleştiri oyunun bir parçasıdır, seyirciler bundan henüz haberdar bile değiller.

Sıradan seyirci de izlediği her oyunu mutlaka eleştirir; ancak bu genellikle beğendim, beğenmedim dağarcığındadır, oysa eleştirmen derinlemesine bakma, aydınlatarak değerlendirme, yargılarının sebeplerini ortaya koyma bilincine ve birikimine sahiptir. Eleştiri mekanizmasıyla tiyatro, sahne ve salon el ele ilerlemelidir. Kitap okumayan bir toplumda eleştiri yazılarının çok okunduğunu zannetmiyorum. Herkeste bir tahakküm ve tahammülsüzlük var, o niye öyle, bu niye böyle diye her şeye müdahale ediliyor. Politikacılar da sürekli sert tutumda olunca bu toplumun içine de karışıyor, sanata da yansıyor ve ne yazık ki bir süre sonra birbirimize katlanamaz duruma geliyoruz. O zaman eleştirmen oyuncuya, oyuncu eleştirmene, rejisör bir başkasına, herkes birbirine karşı bir sinir topu halinde yaklaşıyor.

Ancak bulunduğumuz ortama baktığımızda bu konuştuklarımız ideal olanlar, yaşadığımız gerçeklerse bambaşka. Tiyatroların kapatıldığı bir ortamda tiyatro eleştirisinin yayımlanacağı platformların azalması maalesef normal. Bir tiyatroya müdür olarak atanan eski Güreş Fedarasyonu Başkanı'nın kendi oyuncularını ve oyunları ne kadar anlayabileceğini bir düşünelim... Tiyatrocular gittikçe daralan bir çemberde tiyatro yapıyorlar, ancak eleştirmenler içinse internet durumu biraz da olsa kurtarıyor, seslerini duyurmaya yardımcı olabiliyor. Tiyatrocuların böyle bir şansları da yok.

- **Tiyatro pratiği içinde bulunan bir sanatçının eleştiriden beklentileri nelerdir? Eleştirimiz bunu karşılayabiliyor mu?**

- Yurt dışında, Avrupa'da eleştirinin ne kadar çok önemsendiğini biliyoruz, bir oyunu sahneden de kaldırabiliyor, salonu tıklım tıklım doldurabiliyor da. Türkiye'de tiyatro eleştirisinin böyle bir gücü maalesef yok. Zaten Türkiye'de tiyatronun Avrupa'daki gücü de yok, bunlar birbirine bağlı şeyler. Tiyatrolar giderek güçsüzleşen bir sistem içinde çalışmaya mahkum edildi. Eleştirmen bu nedenle tiyatro topluluğu ve oyuncuyu daha çok göz önünde bulundurmalı.

Bu ortamdan kurtulmak için örgüt kurulması gerektiğini düşünüyorum. Aslında zaten örgütlerimiz var. Eleştirmenler Birliği, Oyuncular Birliği, sendikalar var ama tiyatroyu ayağa kaldırmak için bu mekanizmalar yeterli değil. Hepimizde bir bencillik var, kendi yaptığımız işin içinde çok kayboluyoruz, çünkü bir tiyatroyu yaşatmak çok zor. Tiyatronun tüm mekanizmalarının birlikte hareket ederek bu kabuktan çıkıp tiyatro sanatını var etmekle ilgilenmesi gerekiyor.

Hoş olan şeyler de var, mesela, bir tiyatro kapanacaksa bütün eleştirmenler ayağa kalkıyor ve buna karşı yazılar kaleme alıyor. Böyle durumlarda var olan birlikteliğimiz, dayanışma ruhumuz hiç kopmadı, mutfakta bir sıkıntımız yok. Burada sıkıntı ülkemizde dayanışmanın da tiyatro sanatının da engellenmeye çalışılması. Herkesin yapıcı olması gerektiğini düşünüyorum.

Bir oyuncu olarak eleştiri özeline baktığımda ise eleştiri yazılarında bazen anlamadığım şeyler olduğunu söylemeliyim. Örneğin eleştirmen birden binanın ısıtma sisteminden ya da ışıklandırmasından bahsetmeye başlıyor. Tabii ki tüm bunlar tiyatroya dair ama daha yapıcı değerlendirmeler olmalı. Bir kere bir eleştirmen oyun ışığıyla alakalı bir eleştiride bulunmuştu, ancak benim sabit bir salonum yoktu, her gittiğim yerde bulabildiğim spotla ışık yapmak zorundaydım, kimi salonda sekiz, kimi salonda yirmi üç spot vardı. Böyle bir durumda eleştirilmesi gereken o oyunun ışığı değildir, Türkiye'deki sahnelerin donanımları, yetersizlikleridir. Bunu söylediğimde eleştirmen bunu hiç düşünmediğini söyleyip bana hak verdi. Eleştirmenlerin tiyatroların imkânlarını bilerek yazmaları gerekiyor. Eleştiri yazılarında sahne üzerinde olup bitene ve oyunculukla ilgili değerlendirmelere daha fazla özen gösterilmesi gerektiğini düşünüyorum.

EK – 8: Hasibe Kalkan ile Görüşme

- **Eleştiri ve eleştirmen kavramlarını tanımlamak kolay değil, günlük dildeki karşılıkları da olumsuz. Bu noktada ilk sorum iki aşamalı: ilki, siz tiyatro eleştirisini nasıl tanımlıyorsunuz? İkincisi de sizce eleştirmen nasıl bir yaklaşıma sahip olmalı? Üslubu, seyirci ve oyun ekibiyle mesafesi ne olmalı?**
- “Eleştiri, sanatın ya da bilimin hangi alanında uygulanırsa uygulansın, hem eleştirenden hem eleştirilenden bağımsız, ne tekil görüntüden ne de öznenin özelliğinden alınmış olan, nesnenin sonsuz ve değişmeyen öz görünümünden alınmış olan bir ölçüte ihtiyaç duymaktadır.”¹

Hegel yukarıdaki alıntıda, bir eleştirinin sonsuz ve değişmeyen, nesnenin öz görünümünden alınmış ölçütlere dayanarak yazılması gerektiğini ifade eder. Tamamen nesnel bir eleştirinin yazılamayacağına inanmamakla ve böyle bir özün var olup olmadığını da sorgulamakla birlikte, eleştiri yayımlandığı mecraaya göre tanıtıcı, merak uyandırıcı ve değerlendireci bir yazıdan, kendine özgü estetik ve bilimsel değer taşıyan kapsamlı bir yazıya kadar geniş bir alanı kapsamaktadır.
- **Olması gerekeni bir kenarı bırakıp var olana bakarsak, günümüzdeki eleştiri ortamını nasıl değerlendiriyorsunuz?**
- Eleştirmen öncelikle donanımlı bir izleyicidir. Ancak eleştirmen oyunu başta önyargısız ve sıradan bir izleyici gibi izledikten sonra, izleme sürecinde yaşadığı duygusal ve zihinsel süreçleri değerlendirebilmektedir. Geçmişte bir eleştirmenin izleyeceği oyun hakkında çok bilgili ve iyi araştırmış biri olarak gitmesi beklenirdi. Günümüzde sahnelemenin bağımsız bir metin oluşturduğunu ve özellikle çok tanınmayan bir yazarın oyunu hakkında önceden bilinebilecek fazla bir şey olmadığı düşüncesi de kabul gördüğünden daha saf ve hazırlıksız bir izleme sonucunda da eleştiri

¹<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Hegel,+Georg+Wilhelm+Friedrich/Aufsätze+aus+dem+Kritischen+Journal+der+Philosophie/Einleitung.+Über+das+Wesen+der+philosophischen+Kritik+überhaupt+und+ihr+Verhältnis+zum+gegenwärtigen+Zustand+der+Philosophie+insbesondere>

yazılabilmektedir. Bu nedenle Hegel'in şart koştugu ölçütlerin zamanla değiştigini ve yeni bir eleştiri anlayışının geliştiğini kabul etmemiz gerekir.

- **Tiyatro eleştirisinde eğitimin işlevi nedir?**
- Bir tiyatro eleştirmenin mutlaka tiyatro bölümü mezunu olması gerekmez. Dünyada ve ülkemizde çok farklı işlerde çalışıp, tiyatro'nun bir parçası olmak istediği için eleştiri yazan kişiler var. Ama nereden gelirse gelsen, sonuçta herkes tiyatro konusunda zengin bir birikime sahip olmalıdır. Sonuçta ister okulda, ister bireysel çabayla, eleştirmenin olabildiğince kapsamlı bir tiyatro tarihi, tiyatro edebiyatı ve felsefe bilgisi olsa iyi olur.
- **Tiyatro eleştirisini kimin okuduğu tartışılan bir sorudur. Herhalde buna en çok dikkat eden hakkında eleştiri yazılan tiyatro ekibidir. Sizin düşünceniz nedir? Tiyatro eleştirisini kim okur? Eleştirmen kimin için yazmalıdır?**
- Gerçi bu da eleştirmenin kimin için hangi mecrada yazdığıyla doğru orantılı bir beklentidir. Genellikle eleştiriler ya tiyatro çalışanları tarafından eğer kendi oyunlarıysa, sizin de ifade ettiğiniz gibi, ya da eleştirmen ve tiyatro kuramcılar tarafından okunur. Sıradan tiyatro izleyicisi muhtemelen daha çok oyun tanıtımlarını okumaktadır. Eleştirmen yazdığı mecranın okurunu dikkate alarak, ancak onun seviyesini biraz daha yukarı çekerek yazmalıdır diye düşünüyorum.
- **Özellikle 2000 sonrası tiyatro eleştirisi sürecini nasıl değerlendiriyorsunuz?**
- 2000'li yıllardan sonra tiyatro eleştirisi gazete ve dergilerde kendisine zor yer bulan bir ifade alanıyken aslında ortaya çıkan yeni iletişim araçları sayesinde daha çok yayın alanı buldu. Bu bağlamda internet dergilerinde daha önce yazısının yayınlanması için ciddi mücadele vermesi gerekirken, genç bir eleştirmenin yazısı çok daha kolay yayınlanabilir duruma geldi. Ve doğru orantılı olarak da sanal ortamda yayınlanan yazılar daha geniş ve genç bir okur kitlesine ulaşabilmektedir diye düşünüyorum.

EK – 9: Hülya Nutku ile Görüşme

– Tiyatro eleştirisi nedir? Çalışma alanları nelerdir?

- Yurt dışını baz alarak söylersek, orada eleştirilerin birden başlayıp beş yıldıza kadar değerlendirildiğini görüyoruz. Eleştiriye çok değer veren Batı toplumunda günlük gazeteyi alıp bir tiyatro eleştirisi okuduğunuzda eleştirmenin beş yıldız verdiği bir oyun varsa seyirci mutlaka ama mutlaka gider ve o oyunu izler. Nasıl ki tıpkı televizyon programlarının reytingleri meselesi varsa tiyatro da sanki böyle bir reytinge bağlanmış gibidir. Ve orada ister istemez bir oyunu izlemeye gittiğiniz zaman, otomatikman orada seyirci eleştiriye okumuş olarak gelir, beğendiği için. Hiç unutmuyorum Londra'da bulunduğum sırada Harold Pinter'ın İssız Topraklar oyunu oynanıyordu ve oyun çok uzun süre devam etti. Öbür tarafta Jack Palance'ın kızı Amerika'dan getirildi. Brecht baladlarını iyi söylüyordu. Prodüksiyon Brecht'in Happy End'ine karar vermişti. Eleştirmenler o gece olumsuz eleştiriler yazdı ve oyun bir ay bile dayanmadı çünkü seyirci gitmedi. Eleştirilerde de Jack Palance gibi çok önemli bir akötürün kızı ta Amerika'lardan İngiltere'ye bu oyun için gelmesine rağmen, oyunu kurtaramamış o güzel sesle diye yazdılar, seyirci gitmedi.

Bizde böyle bir şey yok çünkü bizde seyirci tiyatro eleştirisi okuyor mu bilmiyorum. Ancak izleyici birbirine öneriyor, bunu biliyorum. Yani sokaktaki adam eleştiriye okuyarak mı tiyatroya gidiyor, çok emin değilim. Ama tiyatrocuların kendi oynadıkları oyunlar ve yönetmenlerin kendi sahneledikleri oyunlarla ilgili müthiş bir ego içinde olduklarını düşünüyorum. Eleştiriye okudukları zaman kendileriyle ilgili olumlu bir şey varsa bunu gururla herkese söylüyorlar. Hatta sosyal medyada “en beğenilen benim”, “en çok benim rejim beğenildi” gibi söylemlerle kendilerini lanse ettiklerini görüyoruz. Eğer olumsuz bir eleştiri yazıldıysa ortalıktan kaybolduklarını, böyle bir yazı görmediklerini ya da görmemeye çalıştıklarını görüyoruz.

Eleştiri “sana göre”, “bana göre” diye olmaz. Eleştiri bir toplumda neye ihtiyaç duyulursa ona göre şekillenir. Bernard Shaw ironik olarak bakıp diyor ki “yapamayanlar eleştirir”. Gerçekten oynayamadığı ya da reji yapamadığı için mi insan eleştirmen olur? Hayır, asla. İnsan niçin eleştirmen olur? Tiyatroya aşıksınızdır, bu sanatı

seviyorsunuzdur, bu sanatla ilgili bilgi ve birikime sahipsinizdir. Dolayısıyla beğendiğiniz veya eleştirmek istediğiniz şeyi o bilgi ve birikimle yaparsınız. Eleştiri 12 Eylül'den bu yana uğradığı sansürler nedeniyle giderek zayıflamış. Bunun için de bugün böyle bir tartışma ve eleştiri ortamı yok.

– **Tiyatro eleştirisinin işlevi nedir?**

- Ben konservatuvarın tarihi üzerine master tezi yaptım. 1936'da Atatürk Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşuna ön ayak olduğunda, arkasından kurulan Tatbikat Sahnesi 1947'de açılan Devlet Tiyatrosu sürecine kadar pek çok temsiller vermiş. Araştırmamda gördüm ki çok sayıda isim burada oynayan gençlerle ilgili eleştiriler yazmış ve ben de eleştirilerden tiyatromuzun kültür tarihini çıkarttım. Yani kültür tarihi açısından ülkemizde bugüne kadar neler oynandı, Tatbikat Sahnesi'nden Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşuna nasıl bir yol izlendi bunları hep eleştiri yazılarından gördüm... Bu nedenle öncelikle eleştirinin kültür tarihimiz açısından çok önemli olduğunu düşünüyorum. Yani tarihsel olarak eleştirileri okuyun, tiyatromuz nereden nereye gelmiş saptayabilirsiniz.

İkinci olarak tiyatrolar arasında beğenip beğenmedikleriniz, öne çıkardıklarınız rekabeti artırıyor. Bunun için Batı'da birden beşe kadar yıldız sistemi uygulanıyor. Bu sene tiyatromuz başarılı bir prodüksiyon yaptı, daha iyisini yapmalıyız, daha çok beğenilmeliyiz gibi düşünceler doğuruyor. Burada da böyle olmalı. Üçüncüsü de kendi seyircisini, yazarlarını pekiştiriyor. Çünkü yazar olarak kendi oyununuzun iyi sahnelendiğini görürseniz, eleştirmen de bunu iyi, başarılı bulursa eve koşarak gider, yeni oyununuzu yazmaya başlarsınız. Burada yazarı, yönetmeni, oyuncuyu desteklemek, teşvik etmek söz konusu. Bir başka işlevi de eleştirmenlerin kendi aralarında birbirlerini teşvik ederek, tartışarak, sürtüşerek oradan çıkacak kıvılcımların toplumda sanat tartışmaları oluşturması. Sanatsal tartışma yoksa, tek başına yapılan eleştirilerin hiçbir anlamı yoktur.

– **İyi bir tiyatro eleştirisinin üslubu nasıl olmalıdır?**

- Bu benim son aldığım kararlarla ilgili bir soru: beğenmediğim oyunların eleştirilerini yazmayacağım. Türkiye'de en tedirgin olunan eleştirmen Özdemir Hoca'ydı. Eğer

Ankara'da 70'li yıllarda Özdemir Hoca bir tiyatroya eleştiri yazmak üzere gidiyorsa, bütün oyuncular, yönetmenler yaprak gibi titrerdi. Bunu çok uzun yıllar sonra Ankara'ya gittiğimde Tülay-Sunay Artuk kardeşler “hocam o delik olan fon perdesinden baktığımızda salonda sizi görünce, bu gece işimiz çok zor diye yaprak gibi titrerdik” dedi. Hoca hep yapıcı eleştiri yazmıştır. Mesela çok basit bir örnek, Işık Yenersu tombikçe bir kız ve Peter Pan oynuyor. Özdemir Hoca eleştirisinde diyor ki “bu tombik kız sahnede Peter Pan da olsa uçamayacak. Derhal diyet yapsın”. Ben Işık Yenersu'yu hayatımda hiç kilolu görmedim... Demek ki çıkış noktasında bu ciddi eleştiriye kendi hayatına uygulamış bir insan. Yani sadece oyunculuk gücü ya da rejideki ustalık değil. Sonra niye Özdemir Hoca çok sevdiği eleştiriye bıraktı? Çok somut bir şekilde açıklayayım sebebini, bizden yetişen öğrencilere bazı yerlerde kapılar kapandı. Yani siz bir iş başvurusunda bulunuyorsunuz, karşınızdaki şahıs diyor ki “Ama sizin hocanız bizi çok kötü eleştirdi, biz sizi buraya almayız, bizi beğenmiyor zaten”. Bu çok kötü bir şey. Hoca dedi ki “çocuklarımla ekmek parasının önünü kesiyorum galiba. Ben onun için artık eleştiri yazmayacağım. Hiçbir tiyatroya olumsuz bir şey söyleyemeyeceğim. Yeter ki benim çocuklarımla rahatça girsinler, tiyatro yapsınlar oralarda, yapıcı olsunlar”. Onun bırakma gerekçesi buydu.

Benim de tabii sonradan eğitim, doktora, doçentlik, profesörlük girdi araya. 12 Eylül'den sonra eleştirinin zayıflamış olması beni çok rahatsız ediyordu. Artık sadece beğendiğim oyunların eleştirilerini yazmaya karar verdim. Çünkü eleştirmenin büyük bir faydası olmuyor, hiç olmazsa beğendiklerimi yazayım dedim. En son bir eleştiri yazdım. İzmir Devlet Tiyatrosu'nda çok uzun yıllardır ilk defa çok değerli bir oyun izledim, Son Çılgılık. Ayşe Emel Mesci'nin rejisi, Ali Berktaş'ın kaleme aldığı bir oyun. Oynayanlar da bütün güçleriyle destek vermişler oyuna. Ardından bana teşekkürler geldi. Dedim ki size methiye düzmek için değil, ben bunu beğendiğim için yazdım. Bu arada tabii oyunu beğenmeyen arkadaşlarımla vardı, onlarla da oyunu tartışmaya çalıştım. En son bir yazı çıktı Sahne Dergisi'nde Son Çılgılık'la ilgili. Gerçekten oyunu reddediyor, beğenmiyor, hatta yerin dibine sokuyor. O arada yönetmen beni arayarak “Hocam, siz bizim oyunumuzu beğendiğinizi açıkladınız ve biz bundan dolayı çok mutlu olduk. Çünkü beğenilmek, seyirci tarafından ilgi görmek için sanat yapıyoruz. Ama siz bizi bu

bilgi ve birikiminizle eleştirsek buna da razıydık. Biz bu eleştiri yazısında beğenilmemeyi kabul ettik ama şahsımıza karşı hakarete yönelince çok rahatsız olduk” dediler. Bunu çok iyi ayırmak lazım. Yani sanatçının, yazarın, yönetmenin, oyuncunun ve tasarımcının şahsına yönelik olmadan yapılan işi eleştiriyorsanız eleştiri, eleştiridir. Bundan çok rahatsız oldukları için benim karşı eleştiri yazmamı istediler, birkaç gündür onu düşünüyorum. Dergiyi çıkaran arkadaşlarımız durdurdu basımı, “hocam yazın, girelim” diyorlar. Ben de dedim ki sonuçta sizin derginizde çıkmış bu hem oyuna hem şahıslara saldıran eleştiri”. Dolayısıyla ben burada acaba yazan şahsa karşı çıktığım zaman bunu, onu eleştirmek için yapmam, yazacaksam o arkadaşı eleştirmek için yazmam. Ali Berktaş'ın dramaturji notlarını aldım. Oradan yola çıkarak bu oyunun nasıl inşa edildiğini anlatarak, onun içinde gizlice karşı tarafa yanıt vermiş olacağım. Böylece Sahne Dergisi'ne eleştirinin eleştirisini yazmış olacağım.

– **Tiyatro eleştirmeninin mutlaka sahip olması gereken nitelikler var mıdır?**

- İyi bir yönetmen tarih, sosyoloji, psikoloji gibi beşeri dalları bilmeli, resim, müzik, heykel gibi sanat bilgisi olması lazım diyoruz, eleştirmenin neden olmasın? Yani müzikten anlamıyorsun, ne çalındığını bilmiyorsun, yönetmenin yaratmaya çalıştığı tablo hakkında bilgin yok, günlerce dramaturglar sosyolojik olarak, politik olarak metni çözmeye çalışmışlar, senin böyle bir birikimin yok, nasıl olacak?

Aslında günümüzde eleştirmenin işi çok kolay, yazarı internetten araştırıyor, başka eleştirmenlerin yazdıklarına bakıyorlar. Şuna katılıyorum, buna katılmıyorum diye çalıntıyla, alıntıyla eleştiri yazılıyor. Bizim zamanımızda böyle bir şansımız yoktu, tek kaynağımız kütüphaneler, okuduklarımız ve kendi birikimimizdi. O zaman daha arı, duru bir eleştirimiz vardı.

Yazarın da ne düşündüğünü bilmek lazım. Hiç unutmuyorum, Necati Cumalı Nalınlar'ı komedi olarak yazmış. Kötü bir rejisi ile sahnelendi tesadüfen yan yana izledik. Oyun bittikten sonra dedi ki “Benim bu ince, zarif, güldürüye dayanan Nalınlar'ım takunyalara dönmüş”. Yani o kadar üzüldü ki. Turgut Özakman zamanında Devlet Tiyatrosu'nda yazarların da provalara katılması üzerine bir yönelim gerçekleşti. Yazarların yol parasını vermek, onları misafir etmek ve provalarda bulunmalarını sağlayan bir anlayış

getirilmişti. O da hoş oluyordu. Mesela yazar, yönetmene “böyle düşünmedim bunu yazarken” diyebiliyordu, ama yönetmen “ben de böyle yorumluyorum” diyebiliyor ve ortak noktada buluşuluyordu. Bu çok önemli. Şimdi böyle bir şey olmadığı için yazar kafasındakini buluyor ya da bulamıyor. Eleştirmen tabii ki bir toplumda sanatın gelişmesi, sanatta belli evrimleşmelerin sağlanması adına önemli bir kılavuz, bir çeşit yol gösteren pusula. Burada yanlış, burada doğruya gidiyor diyecek kişi. Böyle insanın belirli bir birikimi olması lazım. Geçen gün en beğenilen 25 oyun ve oyuncu diye bir liste yayımladı Yaşam Kaya; ancak oyuncularını mı, oyunu mu, yapımı mı öneriyor, neye göre öneriyor hiç belli değil. Bunları tartışamadığımız için neyin önerildiğini de anlayamıyoruz.

– **Tiyatro eleştirisini kimler okur? Seyirci ile ilişkisi nasıl olmalıdır?**

- Anton Çehov'un bir lafı var “Seyirciyi asla küçümsemeyin, en iyisini o bilir”. Bu şunun gibidir, siz kürsüde öğretmen olarak oturursunuz, karşınızdaki sınıf yaramazlık yapar ve görünmediğini zanneder. Aslında onların yaptığı her şeyi görürsünüz. Seyirci de böyledir. Hele hele detaylara meraklı bir seyirci ise hemen her şeyi nem gibi kapar. Bizde maalesef popüler kültürün topluma pompalanmasıyla beraber “seyirci böyle istiyor” denmeye başlandı. Oysa bu yanlış. Seyirci böyle istemiyor, seyirciyi aşağıya çeken sizsiniz, sizin yanlış kültür politikalarınız, sizin ülkeyi yanlış yönetiyor olmanız. Yoksa seyirci bunu talep etmiyor. Seyirciye iyi olanı verin, anında alacaktır. Onun için asla seyirci suçlanamaz. Suçlu olan bunu taktik olarak benimseyenlerdir.

Örneğin benim Ali Poyrazoğlu'na Kaplumbağa oyununu çok beğendiğimi söylememin altında, “bak sen bunu da yapabiliyorsun, oysa seyirci bugüne kadar Ali'ye sadece gülmek istiyordu, ilk defa ciddi bir oyunda seyredip bunda da başarılı olduğunu gördü” demek vardı. Siz seyirciye verin, o alacaktır, başka çaresi yok. Özel tiyatrolar kendi seyircilerini yaratmak açısından daha özgürler. Mesela Murat Daltaban'ın in-Yer-Face tiyatrosu elli kişilik, beş yüz kişilik salonlarda oyun oynanırken neden o elli kişilik salona oyun oynuyor? O elli kişiye oynuyor çünkü tiyatro tarzı, seyircisi farklı. Bir ülkede ne kadar çok çeşitlilik varsa yani politik tiyatro, bulvar komedileri, klasikler... Her türlü tiyatro var olmalı, zenginlik olmalı. Bu şekilde hepsi üzerine yazacak insanlar

olabilecektir.

– **Uzun yıllardır tiyatro eleştirisi yazıyorsunuz. Bu süreci nasıl değerlendirmektesiniz?**

– Ben çok küçük yaşta, 19 yaşında Ankara’da çıkan Yedigün Dergisi’nde başladım. Nahit Bey diye çok çılgın, deli projeleri olan bir adam çıkarıyordu dergiyi. Haftada bir çıkan aktüel bir dergiymi, içinde çok önemli bir eleştiri yeri ayrılmıştı. Benimle tanıştığı zaman dedi ki “Sizin bir yazınızı okudum. Yaşınız çok küçük. On dokuz yaşında Geleneksel Türk Tiyatrosundan yararlanarak çağdaş sentezlere varılabilir mi diye bir tartışmaya yanıtınızı okudum. Akıllı bir kızsınız ve ben size bir basın kartı çıkarabilirim”. Ben de çok mutlu oldum çünkü 19 yaşında basın kartı sahibi olmak, tiyatrolara rahatça girip oyun izlemek demektir. Eğer İzmir’i seçip gelmeseydim Ankara’da basın kanadında da eleştirmen olarak bugün çok daha farklı yerlere gelmiştim. 19 yaşında başladığım bu eleştirmenlik serüvenim 23 yaşına kadar sürdü. Masterım bitmişti, İzmir’e doktora yapmak üzere geldim. Burada da eleştirmenliğimi yine basın kartımla sürdürmek istedim. Hiç unutmuyorum 1976-77 öğrenim yılıydı, burada ilk asistanlık yılımdı. Ne yazabilirim acaba diye düşündüm, dediler ki “Bir tek Konak sahnesi var ve İzmir Devlet Tiyatrosu yılda sadece bir oyun çıkarıyor”. O yılki oyun da Koçyiğit Koroğlu’ydu. Çok iyi, başarılı bir yapım değildi. Eleştirim yazdım, Ankara’ya, Yedigün Dergisi’ne gönderdim, dergi bastı ve ondan sonra bir yıl boyunca başka bir oyun eleştirisi yazamadım. Yapılabilecek bir şey de yoktu. O zamanlar turne toplulukları sadece yazın fuara turne düzenliyordu.

Ama 70’li yıllarda Pazar Postası, Tiyatro 70ler gibi dergilerde polemik ortamı vardı. Eleştirmenler birbirleri ile atışıyorlardı. Bu çok önemli bir şey. Ve Sanat Sevenler Kurumu’nun altında, bodrum katta her hafta, o hafta Ankara’daki yedi sahnede ne oynanmışsa eleştirmenler toplanır, birbirleri ile atışarak, tartışarak hem birbirlerini eğitirler hem oyunla ilgili eleştirilerini ortaya koyarlardı. O bakımdan çok canlı bir tiyatro atmosferi vardı.

- **Eleştiri yazmaya başladığınız ilk dönemle günümüz arasında ne gibi farklar var?**
- 12 Eylül'den sonra eleştirinin bittiğini düşünüyorum. Getirilen sansürler, yasaklar nedeniyle bitti. Kenan Evren'in 12 Eylülle gelen bir tamimi var. Orada diyor ki "Türkiye'de sağlıklı ve huzurlu bir ortam sağlanmıştır, terörden uzak bir ortam sağlanmıştır. Dolayısıyla da sanatla uğraşanların, sanatçılar için yapıcı, olumlu eleştiriler yapmasını öneriyoruz". Tabii burada şöyle bir tehlike ortaya çıkıyor: olumsuz eleştiri yapamıyorsunuz. Yani sanki oradaki huzur ve birliği bozuyormuşsunuz gibi bir izlenim yaratmaktan çekiniyorsunuz.

O sıralar Özdemir Hoca Cumhuriyet Gazetesi dışında Hürriyet Gazetesi'nde de eleştiri yazmaya başlamıştı. Çok kötü bir Katip Çıkmazı yorumu seyrettik İzmir Devlet Tiyatrosu'nda. Hoca da yazısını şöyle bitirdi: "Mınakyan tarzı bir tuluat tiyatrosu örneği seyretmek istiyorsanız, Mınakyan tarzının o abartılı oyunculuğunu seyretmek istiyorsanız bu anlamda çok başarılı, gidin bakın oyuna" diye. Yani ancak eleştiriye bu taraftan giderek yapabiliyordunuz.

Bu yaklaşım yavaş yavaş dergilerin, gazetelerin eleştiriye ayırdıkları sayfaların giderek azalmasına ve hemen hemen Türkiye'de eleştirinin yok olmasına sebep oldu. Halbuki eleştiri üzerine ilk doktorayı yapan Dikmen Gürün'dür. Türkiye'de tiyatro eleştirmenliği üzerinedir onun doktorası. Doktorasını yaptığı 70'li yıllarda son derece canlı bir eleştiri mekanizması çalışıyordu. Ömer Atilla Sav, Seçkin Selvi, Özdemir Nutku, Tahir Özçelik gibi eleştiri yazan çok isim vardı ve eleştirmenlik nedir sorusu çokça soruluyor ve tartışılıyordu. Hatta Özdemir Hoca'nın eleştirmenleri kategorize ettiği 70'li yılların dergileri vardır. O dergilerin birinde Tahir Özçelik kendini beş kategoriden üçüncüsüne koyup hocaya kart atmıştı "üçüncü dereceden eleştirmen Tahir Özçelik" diye. Çünkü metni okuyup, metin hakimiyetiyle oyunu seyredenler vardı, metin bilgisi olmadan direkt oradaki işe bakarak yazanlar vardı... Dolayısıyla mutlaka metnin okunması gerektiğini söylüyordu Özdemir Hoca. Yani iyi bir eleştirmen metne hakim olan eleştirmendir ki yazarın getirdiği yoruma yönetmen ne getirmiş ve bu yorum çerçevesinde oyuncular ne yapmaya çalışmış bilmek lazımdır. Mesela bazen metni çok iyi tanırıyorsunuz, metne hakim oluyorsunuz, oyuna bir gidiyorsunuz yönetmen yepyeni

bir yorum getirmiş. Bunu fark edebilmek gerekir.

– **Bugüne dek yayımlanan bir eleştirinize dair seyirci ya da sanatçılardan güçlü bir geri bildirim aldınız mı?**

– Geçenlerde bir geceliğine İzmir'e BO Sahne geldi, Cihangir'de yeni kurulan Biz Oyuncular Sahnesi. Burak Sergen gibi çok sevdiğim oyuncu Adolf diye bir oyun oynadı. Adolf bir İngiliz yazar Pip Utton'un oyunu. Oyun Hitler'in son on saatini anlatıyor. Finalde de şöyle bir ilginçlik var, oyun biter bitmez oyuncu sanki Hitler'i oynamamış gibi sahneden inip seyirciyle sohbet ediyor; nasıl öldü bu adam, siz ne düşünüyorsunuz, diye. Ben oyunun eleştirisini yazarken not alma ihtiyacı duydum. Çünkü tek kişilik oyunda kırılma noktaları var, onları not almazsam eleştiriyi yazıncaya kadar unutabilirim diye düşündüm. En ön sırada oturup da durmadan not almak oyuncu için çok rahatsız edici bir oyun. Tıpkı ben ders anlatırken öğrencinin dışarıyı seyretmesi gibi. Ne zaman Burak Sergen arkasını döndüyse ben not aldım. Oyunun yönetmeni Levent Özdilek. Dün Levent Özdilek aradı, “Bu nasıl bir şeydir hocam? Biz sana teksti yollamadık, sen teksti mi ezberledin? Liderlikten Şarlatanlığa başlıklı bu Adolf yazımda oyunu replik replik, satır satır bizim provalar boyunca Burak'la iki arkadaş olarak konuşup paylaştıklarımızı tahmin etmişsiniz” dedi. Hatta şunu sezdim: Burak Sergen tek kişilik oyunda sahnede kendini çok yalnız hissettiği için kulise Levent Özdilek'i koymuş. Oyuncu zaman zaman kulisten birinden motivasyon alıyor, bu herhalde yönetmendir diye düşündüm. Sonunda da yönetmen finalde selama çıkınca anladım, güç aldığı gerçekten yönetmenmiş. Diyor ki “Oyuncunun ruh haline, ne hissettiğine kadar bilmişsiniz”. Ve böylece Bo Sahne'den teklif aldım. “Eğer kafanızda bir oyun varsa gelin sahneleyin. Eğer rejii yapmak istemiyorum diyorsanız gelin, bir oyunun dramaturji çalışmasında bize el verin” dediler.

Bu hiçbir eleştirmenin başına gelmemiştir. Çünkü toplumda herkes bu oyuncu, bu eleştirmen, bu yönetmen diye kategorize ediliyor. Bana rejii teklif etmeleri, oyunu eleştiren birisi olarak bana ne kadar güvendiklerini gösteriyor. Ben bu yolu sevdim, galiba bu yoldan gideceğim. Çünkü Adolf'ten önce de Ali Poyrazoğlu'nun Kaplumbağalar oyununu yazdım. Bugüne kadar Ali Poyrazoğlu'nun herhangi bir oyunu

ile ilgili yazı yazmamıştım. Çünkü onun tarzı, Vodvil, Bulvar Tiyatrosu tarzı bana çok hitap etmiyor. Sadece seyrettim, beni de çok doldurmadı. Ali'nin izleyemediğim Kobay diye bir oyunu vardı, oyunculuğunun çok iyi olduğundan söz ettiler. Bir de Uzakta Piyano Sesleri'ni izledim, orada Ali Anton Çehov'u oynuyordu, Bülent Karabaş da Stanislavski'yi, Özdemir Çiftçi de sanırım Gorki'yi. O oyunu da çok beğendim. O zaman da yazmamıştım çünkü henüz o metni elde edememiştim, Ali Poyrazoğlu tekstlerini vermediği için. Ama Darwin'in Kaplumbağası'nın yazarı İspanyol bir yazar. Çok beğendim ve bu yazıyı yazdım.

Geçen gün Ali beni aradı, "beğenmişsin, biz de beğenilen bir iş yapmaktan gurur duyduk" dedi. Ben de beğendiğim şeyleri yazdığımı, iyi bir oyuncu olduğunu, Kobay'da, Uzakta Piyano Sesleri'nde ve Kaplumbağa'da gerçek oyunculuğunu gösterdiğini, ötekileri sadece para kazanmak veya bulvar komedi ihtiyacını gidermek için yaptığımı daha iyi anladığımı söyledim.

- **Olumsuz değerlendirmelerde bulunacağınız eleştiri yazıları yazmamanızın nedeni, eleştirinin yapıcı değil yıkıcı olarak algılanması mı?**
- Evet. Eleştiriye tahammülsüzlük artıyor. Bakın geçmişteki sanatçılarımızdan bir iki örnek vereceğim: Çetin Köroğlu'nun eşi Mediha Köroğlu. Mediha Hanım'ın tıpkı Nisa Serezli gibi ritimli ve hafif "r"leri söyleyemeyen bir tarzı vardı 1960'lı yıllarda. Mithatpaşa Tiyatrosu adında özel bir tiyatro kurmuşlardı. Özdemir Hoca bir eleştiri yazmış: "Mediha Köroğlu'nun oyunculuk gücünü beğendim. Yalnız derhal artikülasyonunu, diksiyonunu düzeltsin" diye. O koskoca kadın çok uzun yıllardan sonra 80'li yıllarda İzmir Devlet Tiyatrosu'nda oynarken Özdemir Hoca'nın eleştirimen olarak gittiği bir oyunda, oyun sonrası gelip "Hocam, diksiyonumu yeterince düzeltmiş miyim? Konuşmalarına bir dikkat eder misiniz?" dediğini hatırlıyorum. Bu eleştiriden pay çıkarmaktır. Bugün öyle bir şey yok. Sanatçı diyor ki "Benim neyimi beğenmemiş? Ben çok güzel konuşuyorum, o fark etmemiştir.". Şener Ünal için belki çok ağır bir eleştiri yaptı Özdemir Hoca, sahnede kimi oynarsa oynasın elinde kamçısı olan, az sonra ata binecek gibi duran bir at seyisi gibi dolaştığını yazdı. Ve bugün hayatta olmayan bu sanatçımız hocaya "Haklısınız, yürüyüşümü düzeltmem lazım. Bu benim hatam. Ben

ayaklarını yere vura vura yürüyen bir adamım ve bu huyumdan da vazgeçemiyorum. Bunu düzeltmeliyim” dediğini biliyorum.

Bugün biz eleştirmekten çekiniyoruz. Çünkü eleştirdiğiniz zaman size kafa tutuluyor, bu benim tarzım deniliyor. Bu da herhalde egoların güçlü olduğu bir çağda yaşamamızın gereği. Yönetmen kendi egosunu beğeniyor ki beğenmeli de, kimse beğenilmemek için oyun sahnelemez ya da oynamaz. Ama insanlar olumsuz eleştiriyi izlemiyor. Ben de ayırt etmek için yüz tane oyun izliyorsam, beğendiğim on beşini yazmaya kadar verdim. Bu taktiğim değişir mi bilmiyorum.

– **Günlük gazetelerin tiyatro eleştirisine yaklaşımını nasıl değerlendiriyorsunuz?**

- Gazetelerin ilk sayfası sürmanşet, kocaman puntolarla o günün gündemini değerlendirir ve bu çoğunlukla siyaset olur. Açarsınız üçüncü sayfada cinayetleri görürsünüz. Nerdeyse gazetenin en sonunda, spor sayfalarından öncedir kültür sanat sayfası. Ve bu sayfalar aslında tiyatroya giden, sinemaya giden, edebiyatı, konserleri takip edenlerin okudukları sayfadır. Ama geçmişteki gibi polemige, tartışmaya dayanan, rekabet sonucu tiyatroları geliştirmeye yarayan bir ortam, atmosfer yok. Sadece tanıtımla geçiştirilen, ara ara eleştirmenlerin eleştirilerinin yayımlandığı birkaç gazetemiz var. Diğerlerine bakacak olursanız onların kültür sanat sayfalarını kapattılar.

Televizyona baktığımızda aslında RTÜK'ün şöyle bir maddesi vardır, yapılan yüz programın yüzde yirmi beşini sanat programlarına ayrılmak zorunda. Ama sanat programı hiç yok. Bir aralar Metin Akpınar bir öneride bulunmuştu, yayın yapamama cezasının yerine arka arkaya bale, tiyatro eserleri yayımlama gereği getirilmesini önermişti. Zorunlu şekilde sanat programları yayınlayarak ilerde halktan da bu talebin gelmesini sağlayabilirler demişti.

Eleştirinin dikkate alınmıyor oluşu eleştiri ruhunun kaybolmasından kaynaklanır. O ruhun kaybolmuş olması, ister istemez “ben yaptım oldu” mantığına getirir insanları. Yani bir tiyatro topluluğu ortaya bir şey çıkarıyor, ama “bu olmamış” dediğinizde “ister beğenin, ister beğenmeyin” karşılığını alıyor.

Dikkat edin, eleştiri azaldığı müddetçe açılan kursların sayısı arttı. Tahtirevalli gibi. Eleştiri artıyor, kurs açarken ehil eller kurs açıyor, çünkü benim yetiştirdiğim de

eleştirilir diye düşünebiliyorlar. Şu anda eleştiri dibe vurduğu için eğitilmiş, eğitimsiz, konuyu bilen, bilmeyen, önüne gelen herkes kurs açıyor. Seni eğiten kim diyorsunuz, eğitimsiz biri diyor.

Ferhan Şensoy'un çok güzel bir benzetmesi var. Diyor ki "satranç bilmeyenlerle satranç kulübü açarsanız her gün kulübe gelen üyeler bütün fillerin, piyonların tozunu alır, satranç tahtasını siler sonra da giderler, nasıl şah mat edilir bilmezler". İşte fillerin, piyonların tozlarını alanlar kurs açıyorlar. Onları da eleştiremiyorsunuz çünkü onlar da kendi müritlerini oluşturuyorlar. Örneğin eğitimi olmayan birisi kurstakini öyle kandırıyor ki öğrenci kendi hocasından iyisinin olmadığına inanıyor. Seni eğiten eğitilmiş, ehil bir insan dediğinizde art niyetli olarak nitelendiriliyorsunuz. Böyle de bir dengesizlik var. Sahne Tozu tiyatrosunun Cimri yapımını eleştirdim Sahne Dergisi'nde, süpervizörleri Haldun Dormen bana selamı kesti. Sonuç bu!

– **Ekleme istedikleriniz var mı?**

- Fikri Sağlar zamanında Kültür Bakanlığı Ulusal Kültür dergisi çıkarıyordu. O dergide "Eleştiri Var ama Ruhu Yok" yazım yayımlandı. Ben orada eleştirmenlerden söz ettiğim gibi Muppet's Show'da locada oturan iki yaşlı adamdan da söz ediyorum. Onlar devamlı eleştirir, hiçbir şeyi beğenmezler. Hatta yaşlı kuklalardan biri, diğerine der ki "Dostum sen ölümden sonra hayat olduğuna inanıyor musun?" diğeri de yanıtlar "Bu tiyatroya ne zaman gelsem mutlaka öbür tarafta bir hayat olduğuna inanırım". Çünkü orada kaybedilmiş bir zaman ya da çekilmiş bir çile vardır. Yani amaç çile çektirmemek, iyi ve doğru olanı vermek.

Eleştirinin yöntemsel olarak üniversitelerde okutulması gerektiğini düşünüyorum. Ama eleştiri yöntemleri okuyan arkadaşlarımızın da üniversite içi gazete çıkarması gerektiğine inanıyorum. Bunu konservatuvarda öğrenci olarak Nesrin Kazankaya yapmıştır. Ankara konservatuarında öğrenciyken şimdiki gibi değildi, o zamanlar mumlu kağıda basılırdı yazılar. Öyle haftalık bültenler çıkararak seyrettikleri oyunların eleştirilerini yazıp panolara asıyorlardı ve öğrenciler de ona göre oyunlara gidiyorlardı. Yani okulun içinden eleştirmen olarak yetişen öğrenciler vardı. Tavsiye ediyorum hangi

okulda bugün eleştiri yöntemleri, teknikleri anlatılıyorsa o hocaların eleştiri gazetelerini çıkarmaları gerektiğini düşünüyorum.

Ayrıca sanat kurumlarının tıpkı Ankara Sanatseverler’de yapılan eleştiri toplantıları gibi seanslar düzenlemelerini istiyorum. Suat Taşer’in kısa süren İzmir Devlet Tiyatrosu müdürlüğünde ve Cengiz Yılmaz’ın müdür olduğu dönemde repo günü olan Pazartesi akşamları eleştiri ve tanıtım toplantıları düzenlenirdi. Bu tür toplantılarda halk da oyuncularını tanıma, soru sorma fırsatını bulurdu. Yeniden hayata geçirilebilir.

Eleştiri denince olumsuz ve olumlu yanların ortak paydada uygarca tartışılmasını anlıyorum ve tiyatromuzda bu olgunluğa ulaşmaya ihtiyacımız var. Eleştirirken kendimizi de eleştirmeliyiz, ancak o zaman sanatta ilerleme olabilir.

EK – 10: Murat Demirbaş ile Görüşme

- **Tiyatro dergisi çıkarma fikriniz nereden doğdu?**
- İlk kez ortaokul birinci sınıfta tiyatroya gittim ve çok etkilendim. Tiyatroyu yalnızca oyunculuk, yönetmenlik olarak algılamıyorum. Tiyatronun en korktuğum tarafı yazarlıktır, o alana giremem, ancak “ben sadece oyuncuyum” deyip tiyatronun diğer alanlarıyla ilgilenmemek de normal gelmiyor. Dergi çıkarma fikri tamamen ihtiyaçtan doğdu. İnsanların çok sert tiyatro tartışmaları yürütebileceği bir yayının olması gerektiğini düşünüyordum, bunları başkalarıyla paylaşmaya başladığımda bu yayını biz neden çıkarmıyoruz sorusu doğdu. Teorik, kuramsal, pratik alanlarda tartışmaların yer alacağı bir yayını düşünüyorduk. Yayıncılıkla uzaktan yakından bir alakam yokken bir grup arkadaşla, işi ciddiye alarak, toplantılar yaparak işin mutfağına girdim. Şu an matbaacılık dahil teknik her aşamayı öğrendim. Bir sürü arkadaşımızın, hocamızın desteğiyle var ettiğimiz bu dergi çok ciddiye alınan, saygın bir dergi konumuna oturdu. Sahne’de bir yazı çıktıysa herkes ona ciddi gözle bakıyor. Devlet Tiyatroları, bakanlıklar, edebiyat fakültelerinde özellikle bu durum hissediliyor. Bizi şu an ayakta tutan da bu yaklaşım. Sahne’deki yazıları kimse es geçemiyor. Yazılar ve dergi konusundaki titizliğimiz bizi bu noktaya taşıdı. Ancak hala benim istediğim noktaya ulaşmış değiliz. Benim de gücümün yetmediği yerler var. Tiyatroda da istediğimiz şeyleri ne kadar yapamıyorsak, dergide de göbeğimizden bağlı olduğumuz durumlar var. Yapabileceklerimizi ortalamanın üstünde yapıyor olmanın gururunu yaşıyoruz ama hala dediğim noktada değiliz. Benim bir tiyatrocunun tiyatro dergisinden beklediğim konuma henüz ulaşamadık.
- **Sizin gözlemlerinize göre Avrupa’da tiyatro eleştirisine yaklaşım nasıl?**
- Arkadaşlarıma tercüme ettirdiğim yazılar oluyor. Eleştiri yazıları o kadar tahripkar, üslupta dil düzeyi öyle düşük ki Türkiye’de en beğenilmeyen eleştirmen dahi bir oyunu o şekilde eleştirmez. Batı’da eleştirmenlik biraz karşılıklı birbirini tahrik ederek daha iyisini yapmaya sevk etmek üzerine kurulu anladığım kadarıyla. Eleştirmenler özellikle iğneyi batırıyor, tiyatrocular da ben daha iyisini yaparım dürtüsüne kapılıyor gibi. Sansasyon yaratmaya çalıştıklarını sanıyorum. Eleştirmenler orada yayının organlarından

büyük paralar alıyorlar. Yarattıkları sansasyonla gazetede ünlerinin, satışlarının artması doğru orantılı. Çok ünlü ve deneyimli bir aktörün oyunculuğu, sahneye ilk kez çıkmış amatör bir oyuncunununki gibi değerlendirilebiliyor ve bu bayağı ciddi bir tartışmaya dönüşüyor. Ben bu dergileri metroların girişlerinden topluyorum. Bizde metrolarda büyükşehir belediyesi dergilerinden başka bir şey yok mesela. Avrupa'da tiyatro çoğu kesimce takip edilen bir sanat. Bu nedenle hakkında yazılanlara da isteyen rahatlıkla ulaşabiliyor.

- **Derginizde söyleşi, tanıtım, izlenim yazılarının yanında eleştiri yazılarının yeri nedir?**
- Bencilce olacak ama bu dergiyi kendi ihtiyacım doğrultusunda yönlendiriyorum. Bir tiyatro oyuncusu olarak nasıl bir dergi istiyorsam onu denk düşürmeye çalışıyorum. Diyorum ki bu dergiyi okuyan tiyatroyla ilgili mutlaka yeni, kuramsal bir şeyler öğrenmeli, gündemi takip edebilmeli ve tiyatroya yeni başlayan biri, tiyatro literatürüyle tanışıklık sağlayabilmeli. Derginin tamamını eleştiriye boğmamaya çalışıyoruz. Özellikle festival dönemlerinde tanıtım yazıları artıyor çünkü festivaller yeni seyirci kazandıran alanlar. Dolayısıyla Ankara'dan, İstanbul'dan, İzmir'den ve bölgelerden gelen oyun eleştirilerinin yanında tanıtım yazıları, önemli haberler, tarihsel ve kuramsal bilgiler ile ortalama bir denge oluşturmaya çalışıyoruz.
- **Tiyatro eğitimi almış, tanınan, profesyonel eleştirmenlere yer vermenizin nedeni nedir?**
- Dergiyi çıkarmaya başladığımızda hocalarımızdan (Ayşegül Yüksel, Sevda Şener) yazı istiyorduk ancak onlar bu platformda daha çok gençlerin yazması gerektiği gerekçesiyle bize yazı göndermiyorlardı. Ancak bizde ciddiye alınmak için otorite kavramının dolayısıyla meşhur kavramının olması gerekiyor. Biz dergiyi ciddiye aldırarak, kamuoyuna kabul ettirmek istiyorduk ancak gençlerin düşünceleri şimdi de olduğu gibi pek ciddiye alınmıyordu. Gençler de yer alsın ama araya hocalarımız da bize katkıda bulunsunlar ki ciddiye alınan bir dergi olabilelim istiyorduk. Başlangıçta bunu yaptık ancak kamuoyunda ağırlığı olan bir dergi imajını bu şekilde sağlayamadık. Sevda Hoca Radikal'den ayrıldığında bir tek bize yazı veriyordu, Ayşegül Hoca da her sayıda

olmasa da iki sayıda bir mutlaka katkıda bulunuyor, İstanbul'dan eleştirmenler dahil etmeye çalıştık ve zamanla bu dengeleri bulduk. Üç dört yıldır hocalardan, öğrencilerden toplamıyorum. Eleştiri yazarları kendileri bu Sahne'ye yakışır diyerek kendileri gönderiyor. Eleştiri yazılarımızın da dergimize has bir üslubu oluştu: metin incelemesi yapılıyor, diğer oyunlarla karşılaştırılıyor... Sahne Dergisi çıktığı dönem boyunca Türk tiyatrosunun envanterini sunuyor. Bundan elli yıl sonra geriye dönüp bugünün tiyatrosunu araştıracaklar için iyi bir kaynak oluşturduğumuzu düşünüyorum. Bunun için de her şeyden önce dengeli bir yazı dağılımı gözetmeliyiz. Mesela yaz sayılarında oyun eleştirileri olmuyor çünkü sezon bitmiş oluyor. O zaman kuramsal yazılar, röportajlar biraz daha ön plana çıkıyor. Ama mesela Kasım-Aralık sayısına Ekim'de oyun izleyen herkes eleştiri gönderiyor. Ocak-Şubat sayısında da fazla eleştiri yazısı geliyor. Mart-Nisan sayılarında festival yazıları ağırlık kazanıyor ancak yazın herkes tatile gittiği için zor yazı buluyoruz. Bazı iyi yazıları da yaz sayısında kullanmak üzere ayırıyoruz.

- **Eleştiri yazılarını neye göre seçiyorsunuz?**
- Vuruş gibi kısıtlamalarım yok. Bizim tek amacımız bir konuda yazılması gereken şeyi okuyucuya ulaştırmak. Sahne Dergisi 64 sayfa ile başladı, 76'ya çıktı, sonra o kadar çok yazı gelmeye başladı ki bir ara 96 sayfaya çıktık. Dergimiz artık oturduğu için kimden nasıl yazılar geleceğini tahmin edebiliyoruz. Ancak yeni isimlerden gelen eleştiri yazılarında iki temel ölçütümüz var: ilki küfür içermemesi yani hakaret içeren, temelsiz, altı boş, sanatçıları rencide edecek abartıda ve sadece sıfatlardan ibaret ("harikaydı", "güneş gibi doğdu" vb) olmaması. İkincisi de dil konusu... Sanat bir dildir, tiyatro, dergi bir dildir. Utana sıkıla bazı hocalarımızı arayıp şu sözcüğün yerine şunu kullansam ne dersiniz diye sormuşluğum olmuştur. Nasıl bir dilin kullanılacağı önemli çünkü tiyatroya yeni başlayan gençler bizleri çok okuyorlar, onlar da Türkçenin güzel, verimli tarafına alışınlar istiyorum. Mesela takıntılarımızdan biri de "konservatuar", "dünya tiyatrolar günü" gibi yanlış yazımların yapılmamasıdır, bunları düzeltiriz. Zaman zaman karşılaştığım durumlardan biridir mesela, ben bir oyunu izleyip çok beğenirim ancak bir hocamız eleştiri yazısında o oyunu yerden yere vurur, ancak ben bu kendi oyunum olsa bile kişiliğimi devredışı bırakırım, hiç karışmam. Bazen eleştirmenle

örtüşmeyebiliriz, birbirimize karşı da çıkabiliriz, eleştirmenler de birbirlerine karşı çıkabilir ve biz tüm bu yazıları yayımlarız. Kimi zaman, dergide yayımlanmış bir eleştiri yazısına yönetmen ya da oyuncular bize telefon ederek karşı çıkarlar ancak bu bizim için sinir bozucu bir karşı çıkma biçimidir. Karşı çıkanların da er meydanına çıkıp kendilerini ifade etmelerini bekleriz. Ben tartışmalar açılması gerektiğini düşünüyorum ki kritikler yapılsın. Hocaların, yazarların, uygulamacıların aynı konu üzerine farklı bakış açıları ortaya çıksın. Genç kuşak da, öğrenciler de bu tartışmalardan faydalanabilsin. Böyle bir kuramsal tartışma ortamı yaratmaya çalışıyorum ancak kimse arkadaşlarıyla, tanıdıklarıyla böyle bir tartışmaya girmiyor. Sahne Dergisi'nin henüz hedeflediği noktaya ulaşamamasının nedeni, böyle bir tartışmayı henüz açamamış olmasındandır. Bir gün Sahne'de kapışmalı bir şekilde Shakespeare, Brecht vb tartışılıp tiyatromuza düşünsel bir katkı sunulabilirse dergimiz ve dergicilik büyür ve dergiciliğin de misyonu yerine gelmiş olur.

- **Sizce iyi bir eleştiri nasıl olmalıdır?**

- Bunun bir yöntemi, okulu olmadığı, bununla ilgili kıstaslar olmadığı için herkes kendince bir düzen içinde bunu yapmaya çalışıyor. Ama metin incelemesi yapmadan, yazarın, rejisörün yorumunu anlamadan sahnede oyuncunun bu yoruma ne düzeyde hizmet edip etmediğini kavratmadan ve seyirciye bunun ne kadar geçip geçmediğini kavramadan yazısı yazılmaz. Çünkü diğer türlü dekoru şu isim kostümü bu isim yapmış demekle eleştiri olmuyor. Bize gelen çoğu eleştiri, oyunların tanıtım broşürlerine benzer şekilde oysa o broşürden de edinebileceğimiz bilgileri niye yayımlayalım? Belki gazetelerde, magazin dergilerinde buna ihtiyaç olabilir ama bizimki gibi dergilerde kritiğe daha çok ihtiyaç var. Eleştiride bir cümle kurulduğu zaman gerekçesi de açıklanabilmeli. Bazı eleştirmenlerimiz yalnızca sıfatlarla eleştiri yazısı yazıyor: “bende şöyle bir esinti oldu”, “şu kıvamı, şu tadı aldım” gibi, duygusal değerlendiriyorlar. Bizdeki yazılar, eleştiriler, tiyatro tartışmaları, tiyatro pratiğimizin bir yansıması aslında. Bugüne kadar gördüğüm, iyi bir tiyatronuz olup olmadığını anlamak için önce kaç yazarınız var diye sorulur, kaç tarihi sahnemiz, kaç yayınınız var diye ve sonra kaç eleştirmeniniz var derler. Bunların üçünde de sıkıntımız var. Allahtan üniversitedeki hocalarımız eleştiri yazıları yazıyor, yoksa Türkiye’de sadece eleştiri yazarak geçinebilen hiç kimse yok.

EK – 11: Mustafa Demirkanlı ile Görüşme

- **Eleştiri ve eleştirmen kavramlarını tanımlamak pek kolay değil. Günlük dildeki kullanımları da olumsuz. Bu noktada ilk sorum iki aşamalı: ilki, siz tiyatro eleştirisini nasıl tanımlıyorsunuz? İkincisi de sizce eleştirmen nasıl bir yaklaşıma sahip olmalı? Üslubu, seyirci ve oyun ekibiyle mesafesi ne olmalı?**

- Öncelikle şunu belirtmeliyim, ben Tiyatro... Tiyatro... Dergisi'nin Yayın Yönetmeni'yim, evet ama bu bir gazetecilik bağlamında değerlendirilmeli yoksa alanın uzmanı olmadığım gibi herhangi bir tiyatro eğitimim de yok. Yanıtlarımın kişisel görüşler olduğu baştan kabul edilmeli.

Tiyatro eleştirisi, kesinlikle uzmanlık isteyen bir alan olduğunu düşünüyorum, eleştirmenin izleyeceği oyun metnine hâkim olması, metinle, sahnelenen oyun arasındaki ilişkiyi çözümlemesi, nasıl çözümlendiğini irdeleyebilmesi ve diğer unsurları da gerekçeleriyle birlikte aktarması gerekir, yani "beğendim", "beğenmedim" eleştirmenin kullanacağı kavramlar olamaz, o kavramları bir izleyici olarak ancak ben kullanabilirim. Eleştirmen neden beğenmediğini açıklamak zorunda olduğu gibi neden beğendiğini de açıklamak durumundadır. Tiyatro eleştirmeni futbol maçı eleştirmeninden farklı olmalıdır, kaldı ki onlar bile zaman zaman antrenman izler ve eleştirdikleri futbolcular hakkında bilgi sahibidirler.

- **Özellikle 1990 – 2000 sonrası Türk tiyatrosunda eleştiri ortamını, tartışma kültürünü nasıl değerlendiriyorsunuz?**

- Olumlu görmüyorum. Yeni eleştirmenler yetişemedi, son kuşak eleştirmenlerle (Seçkin Selvi, Dikmen Gürün, Ayşegül Yüksek gibi) büyük bir kopukluk yaşanmış, aradaki mesafe -yaş, yaşanmışlık ve uzmanlık olarak- epey açılmıştı. Biz, eleştirmen yetişmesine katkı sağlamak için "Tiyatro Ödülleri"ni hayata geçirdik, amacımız tamamen şeffaf olan, gerekçeli kararların açıklanması ve yayımlanması ile beraber, eleştirmenlerin çok daha dikkatli ve hassas olacaklarını ummamızdı. Seçici Kurul'u da sadece eleştirmenler oluşturuyordu. Bu konuda başarılı olduğumuz söylenemez. Umut gördüğümüz birçok arkadaş, 3-5 eleştiriri yazısından sonra uzman olduklarını zannetti, oysa öğrenmeye çok yeni başlamışlardı. Seçici Kurul üyelerini (Yani eleştirmenleri biz

seçmiyor, ölçütler belirliyordu, yani ölçütlere uyan her eleştirmenin Seçici Kurul'a katılmasının önünde herhangi bir engel yoktu. Sonra, sadece eleştirmenlerden oluşma kuralını değiştirip, akademisyenleri de dahil ettik ve son olarak geçen yıl yaptığımız değerlendirme sonrası "Tiyatro Ödülleri"ni de iptal ettik, bu anlamda çok işe yarar bir hali kalmamıştı.

- **Araştırmalarım göre Tiyatro Tiyatro Dergisi, 44'üncü sayısında bir *Eleştiri Dosyası* hazırlanmasının ardından tiyatro eleştirilerine ağırlık vermeye başladı. Bu bilinçli bir tercih miydi? Okuyucuların, sanatçıların ve/veya araştırmacıların öncelikle tiyatro eleştirisinin ne olduğu hakkında bilgilenebilmesi gerektiğini mi düşündünüz? Böyle bir bilgilendirmeye hâlâ gereksinim duyulmakta mıdır?**

- Tabii ki çok bilinçli bir tercihti. O dönemde Tiyatro... Tiyatro...'nun Yayın Yönetmenliği'ne bir büyük kaptan: Dikmen Gürün oturmuştu, yukarıda açıkladığım eleştirmen eksikliği, o dönemde de vardı ve yeni eleştirmenlere kapı açmak, yeni eleştirmenleri tiyatro dünyamıza katmak istedik, doğal olarak uzun yıllar bu çabanın başında -aynı zamanda Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölüm Başkanı da olan- Dikmen Gürün bulundu, sonuç alabildik mi evet ama çok minik sonuçlar aldık, bu da önemli bir kazanımdı ama yeterli olamadık.

Sorunuzun ikinci bölümüne ise şunu söyleyebilirim tabii ki oyuncunun, yönetmenin, izleyicinin uzman bir göze çok fazla gereksinmesi var ama o uzman göz nerede? Oyun metni okutamadığımız eleştirmenle bunu yapmanız mümkün değil. Ne yazık ki şunu ifade etmek zorundayım: Uzun yıllar Yayın Kurulu'nda birlikte çalıştığımız sevgili Üstün Akmen de eleştireceği oyunun metnini mutlaka okuması gerektiği üzerinde anlayamadığımız bir arkadaşımız olmuştur, ama okuyamazdı da, çünkü yılda 80-90 eleştiri yazısı yazmaya çalışmak niceliği oluştururken niteliği yok saymanıza neden olur. Sevgili Üstün'ü anmamın nedeni, TEB Başkanı olması ve "duayen" diye adlandırılması nedeniyle. Amacım Üstün Akmen'i karalamak değil, genç kuşaklara olumsuz bir örnek olduğu için iç toplantılarımızda çokça yaptığım eleştirilerimi şimdi de sorunuz nedeniyle yinelemek. Üstün'ü örnek alan gençlerin sayısı çok fazla oldu, burada bir kuşak oluşuyor ve donanımsız, "ben yazdım, oldu" diyen kötü alışkanlıklı bir kuşak oluşuyor.

- **Eleştiri yazılarını tanıtım ve izlenim yazılarından ayıran yönler nelerdir? Tiyatro Tiyatro'da bu yazıların ağırlığını neye göre belirleniyor?**
- Tiyatro... Tiyatro...'daki yazıların büyük çoğunluğu şu anda "tanıtım", "izlenim" sınırlarında kalıyor, "eleştiri" başlığı ile çok az yazı yer alıyor.

- **Yayımlanacak eleştiri yazılarını değerlendirme ölçütleriniz nelerdir?**
- Bu konuda yılların deneyimli dramaturgu, öğretim üyesi olan Yayın Kurulu üyemiz Sündüz Haşar'ı görevli kıldık, bir dönem her yazı ile tek tek ilgilendi, eleştiri kavramını (yazı sahipleri ile) tartışmaya açtı, belirli oranda mesafe de aldık, yeterli miyiz bu konuda? Hayır.

- **Tiyatro eleştirisini kimin okuduğu tartışılan bir konudur. Herhalde buna en çok dikkat eden hakkında eleştiri yazılan tiyatro ekibidir. Sizin düşünceniz ve gözleminiz nedir? Tiyatro eleştirisini kim okuyor? Eleştirmen kimin için yazmalıdır?**
- Eleştirmen, bir kişi için yazmalıdır. Yazdığı eleştiri yazısını eleştirel bir bakışla ama bilimsel bir bakışla irdeleyecek, kendisini kınayacak, kızacak, ayıplayacak bir uzmana, yani idolü olan hocaların hocasına (O eleştirmen için o hocaların hocası her kimse!) yönelik yazmalıdır. Bu nedenle çok titiz olmalı, bilgi eksiği hiç olmamalı, her satırı hatta her sözcüğü demlendire demlendire, sorgulaya sorgulaya yazmalıdır. Sonrasında kim istiyorsa okusun...

- **Ekleme istedikleriniz var mı?**
- Sadece şu olabilir. Eleştiri yazan arkadaşlar sorumluluklarını çok iyi kavramalı, sıfatlarını silah gibi kullanmamalı, kopyala yapıştır yöntemine asla ve asla yer vermemeli. Eleştiri adı altında yazdıkları metinlerin olumlu bir bakışla ele alınması (genellikle böyle oluyor), sadece şimşekleri üzerine çekmeyi engeller ama hiçbir zaman kendilerini bir eleştirmen olarak geleceğe bırakmaya yetmez, olumlu eleştirilerde de gerekçeler olmalı ama maalesef yok denecek kadar az.

EK – 12: Özdemir Nutku ile Görüşme

– Tiyatro eleştirisi nedir? Çalışma alanları nelerdir?

- Tiyatro eleştirisi de yorum yeteneği olan, belirli bir birikimi olan, dünya görüşü olan yani sadece kendi çevresinden değil bütün dünya olaylarının farkında olan, aynı zamanda dünya tiyatrosunu bilen bir kimsenin yazacağı bir eleştiridir. Çok önemli olan bir şey var, eleştirmenlerin de egolarını kendi yazılarının arkasına atmaları lazım, egoyu ön plana almamaları lazım. Yani şunu demek istiyorum, eleştirmen duygusal değil akılcı olmak zorundadır. Ama tabii ki eleştirmenin de kendine göre bir zevki, beğenisi vardır. Onlar eksik olmadan, onları ihmal etmeden mümkün olduğu kadar objektif yazmalıdır. Arkadaşım diye bir kayırmayla yazarsa eleştirmen olmuyor o arkadaşına bir hediye vermiş oluyor.

– Eleştirinin işlevi nedir?

- Demin de söylediğim gibi sanatçılara ve seyirciyi aydınlatmak gibi bir sorumluluğu vardır. Seyircinin oyunu daha bilinçli izlemesini sağlamalıdır. Ama tabii bizde bu çok zor. Dışarda hemen ertesi gün, prömiyerden hatta bazen genel provadan sonra gazetelerde eleştiriler çıkar. Medya buna önem veriyor. Bizde ise bir oyun oynanıyor, bir iki hafta sonra herhangi bir yerde eleştiri çıkıyor. Aslında bu da eleştiri hayatımızın oturmamış olduğunun bir göstergesi diyebiliriz.

– Eleştirmenin sahip olması gereken nitelikler nelerdir?

- Dünya görüşü çok önemli. Bütün olayları doğru bir şekilde yorumlayabilecek bir beceriye sahip olmalı. Genç eleştirmenlerde gözlemlediğim de sanki kendilerini tatmin etmek için yazdıkları. Ancak yetişen öğrenciler de var. Sürekli böyle devam etmeyecektir. Gençler daha bilinçli şekilde yazmaya başlayacaklardır. İnceleme yazılabilir ancak eleştiri daha zordur. Eleştiride ise gazete eleştirisi daha zordur, çünkü kısıtlı bir alan verir, bir cümlede bir sürü şey anlatmanız gerekir.

– Seyirci-eleştirmen ilişkisini nasıl görüyorsunuz?

- Bu ilişkinin güçlü olmamasının kabahati eleştirmenlere bakışımızda. Gazetelerin

eleştirmenlere bakışında. Mesela gazete eleştirisi ile dergi eleştirisinde fark var. eskiden Milliyet, Cumhuriyet gazetelerinde köşelerimizin belirli bir sınırı vardı. Milliyet 500, Cumhuriyet 700 kelime sınırı verirdi. Eğer buna uymazsanız onlar, bazen yanlış bile olan budamalar yapardı. Onun için gazete eleştirileri farklıdır, özeldir. Eskiden hemen hemen her gazetede tiyatro eleştirisi köşeleri vardı. Mesela Ulus'ta Metin And yazardı, Milliyet'te ben, sonra Cumhuriyet'e geçtim vesaire. Ayrıca öyle bir zaman oldu ki 60'lı 70'li yıllarda, bir oyun üzerine beş eleştiri yazmak zorunda kalıyordum. Aynı fikri, aynı yorumu, değerlendirmeyi dergi için, haftalık gazete için, günlük gazete için, farklı dergiler için yazıyordum. Gazete eleştirisi ile dergi eleştirisini bu nedenle ayırmak gerekir. Şu an maalesef Türkiye'de tiyatro eleştirisi can çekişmekte. Çünkü daha az tirajlı, belirli gazetelerde küçük eleştiriler çıkıyor ve o eleştirilerin çoğunu heves olarak görüyorum. Yanlış bilgiler, yanlış yorumlar var. Birkaç eleştirmen dışında Türkiye'de eleştiri yazan olduğunu sanmıyorum. Çünkü eleştiriye önem vermiyoruz. Bakın şu var eğer gazeteler, medya sanat eleştirilerine yer verse, her gazetede eleştiri köşesi olur. Bazı gazetelerdeki eleştiri köşeleri de oldukça çapaçul şekilde. Mesela ben Amerika'dayken New York Times, Chronical başka günlerde eleştiri yayımlardı, bu yazıların ne zaman çıkacağı bilinirdi. Yeni bir oyunun hemen ardından eleştiri yazısı çıkardı. Gazetelerde, dergilerde çıkan eleştiri yazılarının günleri vardı. Mesela Cuma günleri tiyatro eleştirilerinin yayımlandığını bilirdik, Perşembe resim, Salı edebiyat eleştirileri vardı. Bütün okuyucular da hangi gün hangi eleştirileri okuyabileceklerini bilirlerdi. 50'li, 60'lı, hatta 70'li yılların ortasına kadar bizde de böyleydi, tiyatro eleştirileri her Cumartesi çıkardı. Temsilin hemen ertesi günü çıkan eleştiri yazıları pek yoktu ama seyirci veya okuyucu onların ne zaman çıkacağını bilirdi. Şimdi öyle değil, herhangi bir günde yayımlanabilir.

– **Eleştiri yazdığımız süreci nasıl değerlendiriyorsunuz?**

– Ben eleştiri yazarken bütün devlet tiyatrosunun eski sanatçıları ve seyircileri tarafından eleştirilerim çok dikkate alınırdı. Eleştirmenin zaten sorumluluğu sadece seyircilere değil aynı zamanda oyunculara, yönetmene yani sanatçılardır. Onun için burada

mümkün olduğu kadar yargılarında, kararlarında objektif olması lazım. Bu çok önemli. Mesela benim kardeşim Babür çok iyi bir kompozisyon aktörüydü ama bir oyunda beğenmedim ve beğenmediğimi yazdığım zaman hemen bana gelip “Ne biçim yazmışsın. Siz düşman kardeşler misiniz?” dediler, “Hiç alakası yok, ben kardeşimi çok severim üstelik onu takdir ediyorum ama bu oyunda iyi değildi. Bunu da yazmam lazım. Bu, benim dürüstlüğüme, namusum ve şerefimle ilgili bir şey” dedim. Yani şunu demek istiyorum bana göre Türkiye’de çok duygusal eleştiriler yazılıyor. Ayrıca eleştirmenlerin bilgisinin yeterli olmadığı kanısındayım. Herkesi bunun içine koymuyorum ama genellikle ya herkes oyuncu, yönetmen ya da eleştirmen olmak istiyor. Ama eleştirmen olmak demek bu işi sorumlulukla yapmak demek. Bir de bir laf vardır aktörler der ki “sanatçı olmayan eleştirmen olur”. Ben buna inanmıyorum. Yazılarıyla sonraki yüzyıllara kalmış eleştirmenler var. Bugün hala onların yazıları okunuyor. Yani insan ne kadar birikimli ve objektif olarak yazarsa, eleştirmen olarak sonraki yüzyıllara da o kadar kalır. Eleştiri tarihi diye de bir şey var, gerçek, doğru dürüst eleştirmenlerin burada yer aldığını görüyoruz. O bakımdan eleştiri kolay değil, zor bir olay ve bunu yaparken dünya görüşü, bilgi, birikim ve objektivite lazım. Yani insan kendi duygularından sıyrılıp tarafsız bir gözle bakmalı. Ama mesela herkesin bir zevki var dedim ya, kimisi bulvar tiyatrosundan hoşlanmaz ama o da bir emektir, eğer hoşlanmıyorsa yazmaması lazım. Çünkü ona karşı duygusal bir eğilimi var. Yahut aile dramından hoşlanmayan biri, yazmasın daha iyi. Ya da klasik, modern olabilir çok sevdiği bir oyunu yazarken de dikkat etmeli. Bir de benim eleştirmenlerde gördüğüm bir şey var: yabancı bir oyun, yeni yazılmış, sahneye yeni gelmiş. Bence eleştirmen oyunu izlemeden bu metni okumalıdır. Yorumu, sahnelemeyi ancak bu şekilde anlayabilir. Bu nedenle bilmediği oyunları okumalıdır. Tabii bildiği çok fazla oyun da olmalıdır.

- **Tiyatro eleştirisi yazmayı niçin bıraktınız?**
- Ben burada eğitim için bir bölüm açtığım andan itibaren mezunlarımız Devlet Tiyatrosu’nda veya başka yerlerde bana düşman olan kimseler tarafından, benim yüzümden handikaplı bir duruma girmesinler diye bıraktım. Yani “Özdemir Nutku’yu tanıyorum ben, bu da onun öğrencisiymiş” deyip zor durumda bırakmasınlar diye. Eğitime girdiğim için eleştiriye 70 yıllarının başında bıraktım. Sonra 80’li yıllarda

Hürriyet'te yazmaya başladım, bir sene yazdım. Baktım yine kızanlar var, zararı öğrencilere olacak, onun için bıraktım.

- **Mavi Dergisi'nde çıkan tiyatro yazılarınızı Ergun Tosun mahlasıyla yayımlamanız bir çekincenin sonucu muydu?**
- Ergun'la Tosun benim çok iyi iki arkadaşım. Ergun Balcı özellikle politik yazılar yazardı Cumhuriyet'te. Tosun ise safariciydi, çok maceracı, eğlenceli bir adamdı. Onun için ilk başlarda kendimden pek emin olmadığım için mahlasla yazdım. Almanya'ya gidip eğitim almadan önce tiyatroya olan merakımdan amatörce yazdığım yazılardı. Amatörce yazıyorsam kendi adıma vermezdim.
- **Eleştirmen-yazar ilişkisine dair Ibsen- Georg Brandes örneğini veriyorsunuz. Bizim ülkemizde bunun örnekleri var mı?**
- Adalet Ağaoğlu ilk oyunu olan Evcilik Oyunu'nu benimle yaptığı çalışmayla değiştirdi. Güngör Dilmen'le Midas'ın Kulakları oyunu ile ilgili de çok yakın tartışmalarımız oldu. Turgut Özakman'la da öyle. Birkaç yazara etki ettiğimi sanıyorum. Tabii benden daha yaşlı yazarlar beni dinlemezlerdi ama hemen hemen aynı yaşta olduğumuz yazarlarla bu diyalog oldu. En sağlıklı da Adalet Ağaoğlu'yla oldu.
- **Eleştirmen-yazar ilişkisinin böyle etkisi varsa, oyun hakkında yazılan eleştirilerin de bir sahnelemeyi iyileştirme etkisi olabilir mi?**
- Olabilir tabii ama egolar ön planda değilse olur. Artık egoların çarpıştığı, herkesin “ben” dediği çok değişik bir dönemde yaşıyoruz. Onun için “ben” döneminde eleştirmen yazar arasından bir şey çıkmaz. Aynı şekilde biraz katkım da ilk oyunu ile Tuncer Cücenoglu'na olmuştu. Eskiden bir takım yazarlar biz eleştirmenlere gönderiyorlardı oyunlarını. Mesela Turgut Özakman'la oturup tartışırdık oyunlarını. Mesela Güngör Dilmen'le Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını oyunundaki zaman kavramının kullanımı üzerine tartışmıştık.

- **Eleştirilerinizi yazılı olarak yayımlamasanız da sözlü olarak sanatçılara iletiyor musunuz?**
- Sorarlarsa konuşuyorum, sormadıkça hiçbir şey yapmıyorum. Son zamanlarda belki yaşımın getirdiği bir etki ile oyunu beğenmezsem ara verdiklerinde çıkıp gidiyorum, o zaman anlıyorlar beğenmediğimi. Gençliğimde yapmazdım böyle bir şey çünkü eleştiri yazıyordum. Oyunun sonuna kadar büyük bir işkence altında seyredirdim.
- **Tiyatrocuların eleştiriye yaklaşımını nasıl değerlendiriyorsunuz?**
- Çok az sanatçı eleştiriye hoşgörüle karşılıyor. Eğer iyi bir şey söylemişseniz çok seviyorlar ama eleştirmişseniz muhakkak kırılıyor size. Çünkü sanatçılar duygusal insanlardır. Şunu söylemek istiyorum tiyatro eleştirisi yazmak için sahneyi bilmek lazım. Sahneyi bilmeyen eleştirmenler doğru dürüst yazamazlar, oradaki emeği de karşılayamazlar. Bir kere tabii espri yapmışımdır ama kırıcı espri asla yapmadım sanatçılara karşı, çünkü bu çok yanlış bir şey. Kim olursa olsun, büyük sanatçı olmasa da eleştirilebilir fakat kırılmamalıdır. Kırmak iyi bir şey değil. Objektif, tarafsız eleştiri bunu yapmaz. Mesela 12 Eylül'den sonra "eleştiri yazılarında kesinlikle olumsuz şeyler yazılmamalıdır" gibi bir şey çıktı. Şimdi olur mu sadece olumlu yazılırsa. Burada Devlet Tiyatrosu'nda bir oyun oynandı, hiç beğenmedim. Şöyle yazdım: "eğer Mınakyan tarzı bir oyun görmek istiyorsanız muhakkak surette izlemelisiniz". Yani tiyatroya giden herkes burada benim ne demek istediğimi anladı. Yani biz neler geçirdik. Hürriyet'e yazdığım sıralardaki sütunuma yazdım bunu. Çoğu zaman genellikle sadece Türkiye'de değil, yabancı ülkelerde de sanatçılar eleştirmenlere kırılıyorlar, canları sıkılıyor. Çünkü sanatçılar hem duygusal hem de egoları ön planda olan insanlardır. Onun için dikkat etmek gerekir. Hatta buraya Arnold Wesker geldi, birlikte yemek yedik, orada müthiş bir tartışmaya girdik. Wesker "eleştirmen diye bir şey yoktur, bunlar asalaktır" dedi, ben de eleştirmenin asalak olmadığını, çok önemli olduğunu ama yazarların ve sanatçıların da buna biraz tahammül göstermeleri gerektiğini söyledim. Yazarın ve sanatçının eleştirmene karşı genellikle olumsuz bir görüşü vardır. Benim dünyada üslubunu en sevdiğim eleştirmen Kenneth Tynan'dır. Mesela oyuncuların diksiyonunu beğenmediği bir oyun için der ki "herhalde oyuncular

soğuk almıştı. Merry me tonight diyeceklerine barry me todayt diyorlardı. Bu nezleleri geçtikten sonra bir daha seyredeceğim” diyordu. Kırmadan eleştiri yapıyordu.

– **Tiyatro eleştirimizin tarihsel sürecini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

Tiyatro eleştirisi Meşrutiyet'te çoğalmıştır. Meşrutiyet'te çok enteresandır Temaşa Dergisi'nde bugün bile benim iyi diyebileceğim eleştiriler çıkmıştır. Şehbal Dergisi'nde yine eleştiriler vardır. Muhsin Ertuğrul'u ilk başlarda hem eleştirmen hem oyuncu hem yönetmen olarak görüyoruz. Çünkü bir sürü kişiye tiyatroyu öğretmeye çalışıyor. Edebiyattan gelen isimler de var ama edebiyat değerlendirmesi ile tiyatro değerlendirmesi çok ayrı tabii. Mesela Peyami Safa var ama Temaşa Dergisi çok önemli sayılacak yazıları barındırır. Mesela Reşat Nuri Güntekin de eleştiri yazıyordu ve eleştirileri romancı olduğu halde, tiyatroyu tanıyan, birikimi olan biri olduğu için çok doğrudur. Eleştiri hep devam etmiştir, vardır. Bizden önce de vardı Lütfü Ay, Siyavuşgil, Bedrettin Tuncel vardı. Eleştirinin doruğu 1960-70 yılları arasında oldu. Metin And yazıyordu, ben yazıyordum, Ayşegül Yüksel yeni başlamıştı, Ömer Atilla vardı, bir de bizim yazılarımıza bakarak yazı üretenler vardı. Hiç olmazsa eleştiri sanatçılar, seyirciler tarafından ciddiye alınıyordu. Benim bir yazım yüzümden gişeye hücum edildiği gibi, bir yazım yüzünden tiyatroyu boykot ediyorlardı. O zamanlar bambaşka bir ortam vardı, şimdiki gibi değildi. Daha canlı bir eleştiri hayatı vardı. 1980 sonrası eleştiri kalmadı gibi. Onun için 1981'de Hürriyet'te bana eleştiri yazmam teklif edildiğinde haydi başlayayım dedim ama özellikle Devlet Tiyatrosu'nun muhafazakar kesimi tarafından öğrencilerime zarar verilmeye başlanınca bıraktım eleştiri. O eski hareketlilik de bir daha yaşanmadı. Bugün de daha çok dergi eleştirileri var. Ayşegül Yüksel, Ömer Atilla, Seçkin Selvi'nin eleştirileri bazen gazetelerde çıkıyor. Eleştirmenler de bıkkınlık yaşıyorlar ciddiye alınmadıkları için. Gazeteler de ciddiye almıyor. Tiyatro dergilerinde biraz tatmin oluyorlar. Eskiden 40'lı yıllardan sonra felsefe önemliydi Türkiye'de. Bayağı iyi felsefecilerimiz, mantıkçılarımız vardı. İyi felsefe dergileri vardı. Felsefenin olmadığı yerde zaten eleştiriye de ilgi olmaz. Bugünler geçebilir. İleride bunun tam tersi, müthiş bir furya başlayabilir ve eleştiri önem kazanabilir. Ama şu an tiyatro eleştirisinin can çekişen bir hali var.

EK – 13: Seçkin Selvi ile Görüşme

- Eleştiri ve eleştirmen kavramlarını tanımlamak pek kolay değil. Günlük dildeki karşılıkları da olumsuz. Bu noktada ilk sorum iki aşamalı: ilki, siz tiyatro eleştirisini nasıl tanımlıyorsunuz, işlevi nedir? İkincisi de sizce eleştirmen nasıl bir yaklaşıma sahip olmalıdır? Üslubu, seyirci ve oyun ekibiyle mesafesi nasıl olmalıdır?
- Ne yazık ki, insanımızın kafasında eleştiri sözcüğü, yermekle eş anlam taşıyor. Oysa eleştirinin işlevi, bir sanat yapıtının, eleştirmene göre artılarıyla eksilerinin değerlendirilerek daha olumlu bir noktaya varmasına yardımcı olmaktır. “Eleştirmene göre” tanımını özellikle vurguluyorum. Çünkü yanlış bir yaklaşımla iddia edildiği gibi, “nesnel” eleştiri diye bir şey söz konusu değildir. Bir sanat yapıtı, elma armut tartar gibi, 250 gramsa iyidir, bundan daha az ya da daha fazlaysa kötüdür diye değerlendirilemez. Sanat yapıtı nasıl yaratıcısının öznel ürünü ise eleştiri de eleştirmenin öznel görüşüdür. İddia edildiği üzere bir “nesnellik” olsa, bütün eleştirmenler bir oyun için aynı şeyi yazarlar. Farklı sanatçılar, aynı konuya nasıl farklı yaklaşıyorlarsa, eleştirmen de kendi dünya görüşü doğrultusunda diğerlerinden farklı yaklaşacaktır. Buradaki nesnellik sadece eleştirmenin kişisel dünya görüşünden hareket eden, ama kişisel duygularından arınmış bir nesnellik anlamındadır. Tiyatro eleştirisinin biri uzun, diğeri kısa vadeli iki işlevi vardır. Uzun vadeli işlevi, tarihe belge bırakmaktır. Örneğin bir yazar, oyuncu ya da yönetmenle ilgili ansiklopedi bilgilerinde sadece o kişilerin nicel değerlendirmesi verilir: Şu kadar oyun yazdı, şu kadar oyunda oynadı, şu kadar oyun yönetti gibi. Bunlar yapılan işin sadece niceliğini belirtir, niteliğini göstermez. Şu kadar oyun yönetti de nasıl yönetti? Şu kadar oyun yazdı da, ne yazdı? Şu kadar oyunda oynadı da, nasıl oynadı? İlerde o kişiler hakkında bilgi sahibi olmak isteyenler, ister sıradan biri, ister bir araştırmacı olsun, bu bilgilere ancak eleştirilerle ulaşabilir. Eleştirinin kısa vadeli işlevi ise, oyuna olumlu katkı yapabilecek gözlemleri sanatçılara sunmak ve seyirciyi de bilgilendirmektir. Eleştirmen, eleştirdiği yapıtın artılarını ve eksilerini mutlaka ve mutlaka “gerekçeleriyle” belirtmek zorundadır. “Beğendim” ya da “beğenmedim” diye kestirip atan bir üslup söz konusu olamaz.

- **Tiyatro eleştirisini kim okur, eleştirmen kimin için yazmalıdır?**
- Tiyatro eleştirisini Türkiye’de hemen hiç kimse okumaz. Günlük gazetelerde sanat sayfaları artık yok denebilecek duruma gelmişken, eleştiriler ister istemez dergilerle sınırlanıyor. Öyle olunca da, çoğu zaman eleştiri, oyun oynanmaya başladıktan çok sonra yayımlanıyor. Bu durumda seyirciye yönelik işlev ortadan kalkmış oluyor. Oyunların son provalar aşamasında eleştirmenlere izletilmesi ricam üzerine Raik Alınacak İstanbul Devlet Tiyatroları Genel Sanat Yönetmenliği sırasında bunu birkaç kez uyguladı. Ama sanatçı dostlarımız, tiyatrocularla eleştirmenlerin hasım değil, hısım olduklarını hâlâ kabullenemedikleri için bundan rahatsız oldular ve uygulamaya son verildi. Sanatçıların eleştirileri okuduğumu sanıyorum, çünkü iyi yaptıkları bir işi olumladığımız zaman beğeniyorlar, ama kötü bir işi “gerekçeleriyle” belirttiğiniz zaman bile, yıkıcı eleştiri yapmakla, moral bozmakla, hatta önyargılı olmakla suçlanıyorsunuz.
- **Türkiye’de tiyatro eleştirisinin uzun serüvenine eşlik ettiniz, etmektesiniz. Bu süreci nasıl değerlendiriyorsunuz? Tiyatro eleştirimiz, eleştiri yazmaya başladığımız günden bugüne, nasıl bir süreç geçirdi? 1960’lardan sonra tiyatro eleştirimizin gerilediğini söylemek doğru olur mu?**
- 52 yıldır eleştiri yazıyorum. Bu yıllar boyunca tiyatro eleştirisinin geçirdiği süreç, tamamen medyanın yayın anlayışı doğrultusunda gerçekleşti. Bir yandan üniversitelerde eleştiri dersleri verilir, çok sayıda genç eleştirmen yetiştirilirken, öte yanda bu eleştirmenlerin yazı yazacakları yer olmayışı süreci tıkanma noktasına getirdi. 50 yıl önce magazin muhabirliğiyle işe başlayıp gazeteye yürüyerek gelip giden kişilerin bugün nasıl muteber ”duayenler” olarak “lüks hayat” yaşadıklarını görüyoruz. 50 yıl önce Bedia Muvahhit, Cahide Sonku, Yıldız Kenter, Handan Ertuğrul gibi isimler toplumun saygın kişileri iken, bugünün “ünlü/celebrity”lerine bakınca sürecin nasıl geliştiği ortaya çıkıyor zaten. Yıllarca tiyatroya emek vermiş olanlar, düzmece bir dizide oynayınca “tanınıyorlar” artık. 50 yıl içinde kentlere göç edenler, kent yaşamına asimile olmayı kesinlikle reddettiler. Almancılar oralara nasıl sucuk ve bulgur taşıdırlarsa, kırsal kesimden kentlere gelenler de kendi yiyeceklerini, kendi yaşam biçimlerini, hatta kendi namus cinayetlerini de kentlere taşıdılar. Örneğin İstanbul’un

nüfusu 1960'larda 1.5 milyon kadardı. Bugün 16-17 milyon kişiden söz ediyoruz. Ama İstanbullu nüfusu belki artık 1.5 milyonu bile bulmuyor. Talep başka alanlara kayınca, arz da ona paralel gidiyor.

- **Bir röportajımızda “dünyaya nasıl bakıyorsak sanata da öyle bakmalıyız” demiştiniz (Mimesis Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı: 7, Nisan 1999). Eleştirel düşünme biçimi açısından değerlendirdiğimizde, günümüzde nasıl bir dönem yaşamaktayız? Bu dönemin tiyatro eleştirisi pratiğine etkisi var mı?**
- “*Dünyaya nasıl bakıyorsak sanata da öyle bakmalıyız*” derken, sanat yapıtını değerlendirirken kendi dünya görüşümüzün penceresinden bakmamız gerektiğini söylüyorum. Günümüzde, yaşamın her alanında insanlara alabildiğine karamsarlık yükleyen bir dönem yaşıyoruz. Ben yine de yetmişinde incir ağacı dikmekten yanayım.
- **Sizece tiyatromuza katkıda bulunmak adına, eleştirimizin gelişimi için neler yapılmalıdır?**
- Eleştirinin gelişimi için, sanatsal yapının, siyaset kurumunun, sosyal yapının, eğitim kurumunun gelişmesi gerekir. Bunları birbirinden ayıramayacağımız için, diğerleri gelişmezken, eleştirinin gelişimini tartışmak tuhaf olur.

EK - 14: Seval Deniz Karahaliloğlu ile Görüşme

- **Yazılarınızı “izlenim” başlığı altında kaleme alıyorsunuz. İzlenim ile eleştiri yazıları arasındaki fark nedir?**
- Eleştiri yazıları mutlaka teknik bilgi ve konuya hakimiyet gerektiren kesinlikle çok zor ve büyük sorumluluk gerektiren bir iş. Bir oyunun eleştirisi yapılırken hatalı ya da eksik bulunan konular, nedenleriyle birlikte çok net olarak ortaya konabilmeli. Sadece bu yeterli değil. Kısaca “beğenmedim, olmamış” deyip kurtulamazsınız. Oyunda yanlış giden noktalar doğru biçimde gösterilirken yanlışlar nedenleriyle birlikte açıkça ortaya konmalı ve neden yanlış oldukları çok net biçimde açıklanabilmeli. Bu da yeterli değil. Peki, işin doğrusu ne olmalı? Eleştiri yazarının bu sorunun cevabını nedenleriyle birlikte açıklaması gerekiyor. İşin doğrusunu çok açık, net ve anlaşılır biçimde nedenleriyle birlikte ortaya koyması gerekiyor. Eleştiri yerden yere vurmamak anlamına gelmez, eleştirinin mutlaka “olumlayan” bir yanı olmalı. Yani, okuyan kişileri bilgilendirirken daha iyiye ulaşabilmek adına sanatçıları doğru biçimde yönlendirebilmeli. İzlenim yazıları eleştiriden çok daha farklıdır. İzlenim yazarı, olaya üçüncü bir göz olarak bakabilmeyi amaçlar. Halk diliyle söyleyecek olursak, gönül gözüyle oyuna dışarıdan bakan sıradan bir izleyicidir. Sokaktaki adamın yerine oyunu izler ve sokaktaki sıradan adamı bilgilendirmeyi amaçlar. İzlenim yazarı oyunda “anın duygusunu” yakalar. Anın duygusu üzerinden olayları aktarır, okuyanlarda oyuna gitme isteği uyandırır. İzlenim yazarı tiyatro koltuğunda oturan sıradan bir seyircinin gözüyle bakar sahneye. İzlenim yazılarında duygusal akıl ön plana çıkar, anın duygusunu ve oyunun ruhunu çok iyi kavramak zorundadır. Okuyucuda sanki oyunu izliyormuşçasına bir duygu uyandırır. Burada amaç izleyiciyi tiyatroya çekmek, yazıyı okuyan kişide oyunu izleme isteği yaratmak, merak duygusunu harekete geçirebilmektir. İzlenim yazarı kişisel görüşlerini ortaya atar. Burada amaç keskin, net bir eleştiri yapmak değildir. İzlenim yazarı yaşadığı, gördüğü deneyimi okuyucuyla paylaşır. Bu arada, oyunla ilgili olarak gördüğü olumlu ya da olumsuz noktaları nedenleriyle birlikte ortaya koyar. Tümüyle kişisel bir izlenim aktarılmış gibi görünmesine rağmen izlenim yazarı konuya hakim olmak zorundadır. Yani, izlediği oyunu, oyunun yazarını, eserin hangi şartlarda yazıldığını, eserin neden önemli olduğunu, verdiği mesajı, dünya

görüşünü, eserin ruhunu çok iyi kavraması, bilmesi ve içselleştirerek sade bir dille basite indirgeyerek aktarması gerekir.

Bir izlenim yazısı kaleme alınmadan önce mutlaka çok ciddi bir araştırma ve çalışma süreci gerekir. İzlenim yazıları samimi, içten, sıcak, insani duyguların ön plana çıktığı sanki çok sevdiğiniz yakın bir arkadaşınızla sohbet ediyor havasında rahat, sade bir dille kaleme alınmalıdır. Yazıdaki içtenlik ve samimiyet duygusu tiyatro bilgisiyle güçlendirilmediği takdirde, yazı çürük bir zemin üzerine inşa edilen bir bina gibi duracaktır. Yazıyı sağlam bir zemin üzerine oturabilmenin yolu kesinlikle bilgiden ve öğrenmeden geçiyor. İzlenim yazarı yazdığı konu hakkında ne kadar donanımlıysa, yazdığı yazının geniş zamanlarda okuyucuya ulaşması ve güncelliğinden hiçbir şey kaybetmeden ilk günkü tazeliğini koruyabilmesi de o kadar mümkündür.

İzlenim yazarı yazdığı oyunun ruhunu yakalayabilmeli ve aynı duyarlılıkla bu ruhu yazıya yansıtabilmeli. Yazıyı sahici yapan oyunun ve karakterlerin ruhunu yakalayabilmek. Yazarın ve eserin neyi anlatmaya çalıştığını kavrayabilmek. Bunu kavradığınızda yazılar sahici oluyor. Yazar kaleme aldığı yazıya ilk önce kendisi “inanmalı” ve metni hazırlarken mutlaka vicdan ve akıl birlikteliğini esas olarak almalı. Yüreğini, aklını ve kalemını uyum içinde kullanabilmeli. Samimiyet duygusu kadar “inandırıcılık” da çok önemli. Bunun içinde izlenim yazarının algısı hep açık olmalı. Görüş ufku zenginleştiren her türlü görüşe ve bilgiye açık olabilmeli. Sürekli öğrenmeye açık olmak, dinlemeyi ve görmeyi bilmek bir farkındalık yaratır. İzlenim yazarının yakaladığı bu farkındalığı en saf haliyle koruyarak, en doğru biçimde yansıtabilmesi gerekir. Dürüstlük ve tarafsızlık adına oyun ve sanatçılarla araya bir mesafe koyabilmeli.

İzlenim yazarının işini doğru yapabilmesi için işini ciddiye alması ve yaptığı işe saygı duyması lazım. Bunun içinde mutlaka emek vermesi, zaman harcanması, yazdığı konuyu araştırması, üzerinde yoğunlaşması ve bunun için ciddi bir çaba harcaması gerekiyor. İzlenim yazıları sadece sanatı ve sanatçıyı desteklemek için değil, sokaktaki adamı tiyatro salonuna çekmek, onda merak duygusu uyandırmak ve tiyatro izleyicisini yetiştirmek için yazılır. Tiyatro seyircisinde bir farkındalık yaratmak için yazılır.

İzlenim yazarı farklı bir görüş yaratmak, izleyiciye yeni bir pencere açmak için vardır. Hayatın bütün renklerinde dolaşmak için gönül gözünün açık olması lazım.

- **Bu adlandırmanızda “izlenimcilik” yönteminin etkisi var mı? Sizce alımlayıcılar bu farkı gözetiyor mu?**
- Bir eleştiri yazısı olmadığını fark ediyorlar. En başta yazıdaki “anın duygusu” okuyanı çarpıyor. Sanki oyunu izlenimciyle birlikte seyrediyormuşçasına okuyucuyu oyunun içine doğru çekiliyor. Yazıyı okurken seyirci tiyatronun atmosferini hayalinde canlandırabilmeli. Satır aralarında oyuncuların sesini duyabilmeli. Yazı okuyanın hayal gücünü harekete geçirebilecek duyarlılığı yakalamış olmalı. Ve okuyucu hayalinde canlandırdığı oyunu gerçekten merak etmeli. Yazı okuyucuyu tiyatro salonundan içeriye sokabilmeli.
- **İzlenimcilikten yola çıkacak olursak, tiyatro eleştirisi yazarlarının eleştiri akımları hakkında bilgileri ve yönelimleri hakkında ne düşünüyorsunuz?**
- İzlenim yazarı ya da eleştiri yazan yazarlar sadece kuru kuruya gördüklerini yazan kişiler olmamalı. Tiyatro sanatını bilmeli, yazdığı konuya hakim olmalı, sürekli araştırarak, öğrenerek, mevcut bilgilerini sürekli güncelleyebilmelidir. Bu arada, günceli, yeniyi, yenilikleri takip etmek ve anlamaya çalışmak da çok önemli. Bunun için hangi konuda çalışırsa çalışsın bir yazarın algısı sürekli açık olmalı.
- **Yazılarınızın hedef kitlesi kimlerdir? Sizce kim izlenim ve (veya) eleştiri yazılarını takip eder?**
- Oyunu henüz izlememiş seyircileri, sokaktaki sıradan insanı deyim yerindeyse kolundan tuttuğum gibi tiyatroya sokmaya ve seyirci koltuğuna oturup oyunu izlemesi için ikna etmeye çalışıyorum. İkna silahım ise samimi, sıcak bir dille, sohbet havasında yazılmış yazılarla okuyanın yüreğine seslenmek oluyor. Belirli bir okuyucu ya da izleyici kitlesinden bahsetmek çok zor. Televizyonda, radyoda sanat programları hazırlayıp sunmuş, gazetelerde sanat muhabirliği yapmış ve son olarak dergilere yazılar yazan biri olarak söyleyeceğim tek şey var. Kimin, neyi, ne zaman izleyeceğini ya da okuyacağını

asla tahmin edemezsiniz. Bu işi de bu kadar heyecanlı yapan bu durumun belirsizliği. Açıkçası yazıları kimin okuduğunu bilmiyorum. Özellikle dergiyi takip eden tiyatro sanatçıları da olabilir, sahaflar da dergiyi tesadüfen eline almış okuyan öğrenciler de. Kim bilebilir? Televizyonda program yaparken mutfakta akşam yemeğini hazırlayan belki de hayatında tiyatroya hiç adımını atmamış bir ev kadınına farklı bir dünyanın kapılarını aralamaya çalışıyordum. İster televizyon, ister radyo, ister gazete ya da dergi olsun hedef kitleye verilen mesaj hep aynıdır. Kapının dışına çıkın ve hayata karışın. Kapının dışında bir yaşam akıp gidiyor. Bütün bu sanat dalları hep sizin için, siz yoksanız tiyatro yok, opera yok, bale yok, seyirci olmayınca, insanın kendisi olmayınca sanat anlamını kaybediyor. O nedenle, verdiğim mesaj hep aynı oldu. Siz “değerlisiniz”, siz “önemlisiniz” ve sanat “siz var olduğunuz için var”. Mesela, bugün kendinize bir hediye verin, kendinizi bir tiyatro oyununa, bir opera, bir bale temsiline götürün. Şimdi dışarı çıkın ve hayatın tadını çıkarın.

- **Televizyon, radyo, gazete, dergi gibi farklı ortamlarda sanat hakkındaki düşüncelerinizi dile getiriyorsunuz. Belirli bir oyuna dair izlenimlerinizin aktarılması, bu araçlara göre nasıl farklılık gösteriyor? Kitlelere ulaşmak açısından hangisini daha etkili buluyorsunuz?**
- Hepsinin hedef kitlesi farklı. Televizyon ve radyolar çok geniş bir kitleye ulaşan ve anlık tüketilen yayınlar. Gazeteler de günlük tüketime açık ama habere ulaşmak için çaba sarf eden yani o gazeteyi özellikle arayıp bulan ve okuyan bir kitleye hitap ediyor. Kalıcılığı en uzun süreli olanlar şüphesiz dergiler. Dergilerin bir avantajı yazıların bir belge gibi saklanması olmaları. Geniş zamanlarda çok sayıda okuyucuya hitap ediyor olmaları da ayrı bir artı puan. Araştırma yapanlara kaynak teşkil etmeleri açısından dergilerin çok ciddi bir işlevi var. Bütün kitle iletişim araçları tiyatro sanatının doğru biçimde tanıtılması sevdirilmesi bakımından çok önemli ve hepsinin kendine göre ayrı ayrı işlevleri var.

- **Türk tiyatrosu içinde izlenim yazılarınızı kaleme aldığınız süreci nasıl değerlendiriyorsunuz? Tiyatromuzun geçirdiği süreçlerin, yazılarınızın içeriğine ya da biçimine etkileri oldu mu?**

- Tiyatro sanatı, bir insanın hayatıyla kıyaslanamayacak kadar çok uzun soluklu bir süreç. Bu uzun soluklu süreci göz önüne alınca benim yazılarım sanki okyanusta bir zerre gibi kalıyor. Ben sanki izlenim yazılarını bir iki yıldır yazıyormuşum gibi hissediyorum. Çünkü hayatta her şey değişiyor, dönüşüyor. Bizler de değişiyoruz, dönüşüyoruz. Dolayısıyla yazılarda canlı bir organizma gibi her yaşam deneyimiyle birlikte değişiyorlar, farklılaşıyorlar. Hayatın kendisi gibi tiyatro sanatı da değişiyor. Çünkü hayatın kendisinden besleniyorlar. Son dönemlerde modern zamanların sert yüzü tiyatro koltuklarında daha net hissediliyor. Çünkü bir çağ değişti. Artık 21. yüzyıldayız. Artık sahnede bu yüzyılın dinamiklerini görüyoruz. Yeni bir nesil var sahnede. Kapatılan tiyatrolara inat, mantar gibi kentin her yerinde yeşeren, iyi ki de varlar, çok sayıda tiyatro topluluğu görüyoruz. Canlı, dinamik, çok renkli, yaratıcı, inanılmaz şekilde enerjik, kendine inanan, cüretkar, dirençli ve ısrarcı bir gençlik geliyor. İyi ki de varlar. Bir çok şeyi el yordamıyla bulmaya çalışıyorlar ama öylesine azimliler ki insan kendisini onlara inanmaktan alıkoyamıyor. Daha sert, daha yüzüne bir tiyatro anlayışı hakim. Seyirci öyle artık kuru kuruya koltuklarda oturmuyor. Hadi bakalım, çalışın deniyor seyirciye. Seyircinin de emek vermesi gerekiyor. Yeri geliyor, seyirci de oyuna katılıyor. Seyirciyi tahrik eden, rahatsız etmeyi ve düşündürmeyi amaçlayan bir tiyatro anlayışı yerleşiyor. Tiyatronun en başlıca amacı tiyatroya gelen seyirciyle çıkan seyirci aynı olmamalı. Eve dönüş yolunda seyirciyi rahatsız eden küçük kurtçuklar düşmeli içine, tiyatro sıradan adamı usul usul değiştirmeli. Artık o tiyatronun kapısından giren aynı adam olmamalı. Seyrettiği oyun üzerine düşünen, arkadaşlarıyla tartışan, ertesi gün işe gittiğinde oyunu anlatan, sosyal medyada görüşlerini paylaşan bir seyirci profili yaratılıyor. Bu bence çok iyi bir durum. Böylesine sıkı bir seyirci olunca, izlenim yazılarını yazarken de bir o kadar sıkı ders çalışmak gerekiyor.

Opera ve baleye dair izlenim yazılarınız ile tiyatroya dair izlenim yazılarınızda, içerik açısından ayrılan noktalar var mı? Tiyatro hakkında yazarken nelere dikkat etmek gerekir, siz nelere dikkat ediyorsunuz?

- Hepsinin ortak noktası konuya hakim olmak. Bunun tek yolu var çalışmak, okumak, öğrenmek, araştırmak ve yazıya oturmadañ önce aslında ne kadar cahil olduğumuzu hiç unutmamak. Çünkü öğrendiğimiz her yeni kelime aslında bize ne kadar cahil olduğumuzu bir kez daha anımsatıyor. Bu öğrenme sürecini bütün bir hayata yayıyor. Opera, bale, tiyatro aynı kaynaktan beslenen sahne sanatları. Bunları kesin bir çizgiyle birbirinden ayırmak imkansız. Bu yazıları yazarken eserler üzerine sanatçılarla yapılan söyleşiler de çok aydınlatıcı oluyor. Tabii söyleşide ne soracağımızı bilmek lazım. Söyleşi sorularını hazırlamak için de aynı çalışma ve araştırma süreci yaşıyor.

EK – 15: Üstün Akmen ile Görüşme

- **Eleştiri ve eleştirmen kavramlarını tanımlamak pek kolay değil. Günlük dildeki karşılıkları da olumsuz... Bu noktada ilk sorum iki aşamalı: ilki, siz tiyatro eleştirisini nasıl tanımlıyorsunuz? İkincisi de eleştirmenin niteliklerine dair: sizce eleştirmen nasıl bir yaklaşıma sahip olmalı? Üslubu, seyirci ve oyun ekibiyle mesafesi ne olmalı?**

- Sırasıyla yanıtlayayım. Ben, tiyatro eleştirisini bir tiyatro eserini tüm yönleriyle inceleyip açıklamak, eserin anlaşılmasını sağlamak ve eseri değerlendirmek amacıyla kaleme alınan yazılar olarak tanımlıyorum. Tiyatro eleştirisi esasında tiyatro eserini açıklama ve yargılama sanatı olarak da tanımlanabilir. Böyle bir durumda, eleştirmen de başkalarının yazılarını yargılamakla kendini görevli sayan bir yazardır.

Eleştirmenin niteliklerine ve yaklaşımına gelince: Tiyatro eleştiri yazılarında eser tanıtılmalı, şekil ve öz açısından özelliği belirtilmeli, tiyatro tarihi, haydi bilemediniz çağdaş/güncel bakımından önem ve değeri açıklanmalıdır. Bu sırada, eserin yetersizlikleri de doğal olarak ortaya konulur. Yani eser üzerinde yorum ve değerlendirmeler yapılır. Eleştiri, yalnız bir eserle ilgili olabileceği gibi, yazarın/yönetmenin/ışık-dekor-kostüm-efekt-müzik tasarımcılarının eserlerinin bir bölümünü ya da bütün eserlerini kapsayacak biçimde de olabilir.

- **Biz bazen tiyatro eleştirisini kimin okuduğunu tartışıyoruz. Herhalde buna en çok dikkat eden hakkında eleştiri yazılan tiyatro ekibidir. Sizin düşünceniz nedir? Tiyatro eleştirisini kim okur ve eleştirmen kimin için yazmalıdır?**
- Yazdıklarınız olumlu bir değerlendirmeyse, tiyatro ekibinden ara sıra teşekkür alınır. Eleştirdiyse o sizi ısrarla davet edenlerden “zaten sen ne anlarsın” zılgıtına maruz kalma olasılığınız hayli yüksektir. Gene de ben şahsen hakkında eleştiri yazılan tiyatro ekibi tarafından özel olarak okunduğumu sanıyorum. Bunun dışında örneğin Diyarbakır’daki okurdan da tepki alıyorum ve bunun için oyunun konusunu falan biraz fazla detaylandırıyorum. Yazarı hakkında, sahneleyen grup hakkında bilgiler vermeye çalışıyorum. Karşılığında “oyunu izlemiş gibi oldum” türünden bir e-posta almak bu

çalışmamın hediyesi oluyor.

Benim düşüncem, tiyatro eleştirmeni iyi ve güzel olan bir tiyatro eserini ortaya çıkarmak, tiyatroyu iyi ve güzel olmayandan kurtarmak, kalıcı bir niteliğe kavuşturmak, sanatçıyı daha güzel, daha güçlü, daha olgun, daha başarılı eserler yaratmaya özendirme, tiyatrosever izleyiciye kılavuzluk etmek için yazmalıdır.

- **Uzun yıllardır tiyatro eleştirileri yazıyorsunuz. Bu süreci, özellikle 2000 sonrası tiyatro eleştirisini, Türk tiyatrosu açısından nasıl değerlendiriyorsunuz?**
- Doğruyu söylemem gerekirse, Türk tiyatrosunda eleştiri 2000 sonrası etik duyarlılığa nispeten kavuştu diyebilirim. Eleştiri, yapılan işi yargılamak ve mahkûm etmekten ziyade anlatım yolu olarak benimsendi. Bu bağlamda yapılan eleştiri gerek seyirci gerekse uygulamacıları açısından bir değere ulaştırabilirdi mi, gene de pek emin değilim. Zira diyaloga açık olmayan eleştiriler yazılmaya başlandı. Gösterilen emeği hiçe sayan eleştiri metinlerine dahi rastlandı. Eleştirmenliği bir erk görenler bile çıktı. Bunlar tiyatromuza elbette bir yarar sağlamadı. Derken eleştiri yazarlar yok olmaya başladı ya da taraf olan eleştirmenler türedi. Genç yazarlar yazmaya başladı, ama onlarda da bilgi birikimi, görgü, kültür eksiklikleri derhal hissedildi. “İlk kez Commedia dell’Arte” izlediğini söyleyen genç eleştirmenlere rastlandı. Eleştiri ortamının çok sesliliğini korumanın, en az etik duyarlılık kadar önemli olduğu göz ardı edildi.
- **2006 yılından beri Türkiye Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB)’nin Genel Başkanlık görevini yürütmektesiniz. Birliğin amaçları doğrultusunda işlerliğini güçlü buluyor musunuz? Bu birlik tiyatro eleştirimiz adına ne ifade ediyor?**
- Birliğin amaçları doğrultusunda işlerliğini ne yazık ki güçlü bulmuyorum. Güçlü olmak için maddi koşullar da gerekmekte. Örneğin, yurtdışında sık sık toplantılar oluyor, bunlara maddi yoksunluklar nedeniyle katılamıyoruz. Oysa oralara gidebilsek Türk tiyatrosunu tanıtmak, ardı ardına yaşadığımız sorunları paylaşmak, büyük bir olasılıkla yardımlaşmak olanağını bulacağız.

Olmuyor.

Birliğimiz UNESCO'nun saygın kuruluşlarından International Association of Theatre Critics'e bağlı bir kuruluş olduğundan, dolayısıyla yurtdışıyla sürekli ilişkisi olduğundan esasen tiyatro eleştirimiz adına çok şey ifade edecek, ifade edecek etmesine de üyeler kifayetsiz. Şu an 48 üyemiz var bunların büyük bir kısmından yalvar yakar aidat topluyoruz. İçlerinden tiyatroya giden, eleştiri yazısı yazan belki 8 üye sayabilirim. Gerisi atıl kapasite.

Şunu da ifade edeyim, tiyatrodaki geniş katılımlı bir meta-eleştiri sürecine duyulan bir ihtiyaçtan söz ediyorsak, şu an için bu alanın tek adresi olan TEB'in bu konuda öncü olması doğaldır. Bunca yıldır bunun için çaba gösterdiğimi, TEB'in sesinin her vesileyle yüksek çıkması için emek verdiğimi göğsümü gererek söyleyebilirim.

- **Basılı ve elektronik ortamlarda, dergilerde, gazetelerde eleştirileriniz yayımlanıyor, kitaplaştırılıyor. Eleştirinin hedef kitlesine ulaşması açısından bu yayınlardan hangisini daha önemli buluyorsunuz?**
- Hedef kitleye ulaşmak için bütün yayınları kullanıyorum. Yazdığım bir yazıyı önce gazetemde yayımlıyorum, sonra birkaç elektronik ortamda yayın yapan portal alıntı yapıyor. Çoğu zaman yetinmiyorum, kendimce başka organlar da buluyor, yazımın daha fazla okura ulaşmasını temin ediyorum.
- **Avrupa'daki yayınlarda da temsillerimize dair eleştiri yazılarınız yer aldı. Dolayısıyla oradaki ortamı da içinden bilen eleştirmenlerimizdensiniz. Bu doğrultuda bir kıyaslama yapmak gerekirse Avrupa ve Türkiye'de tiyatro eleştirisini ayıran nitelikler var mı?**
- Çok var. Bir kere yurtdışındaki eleştirmenler oyun izlemekte bizler kadar zorlanmıyorlar. Örneğin bizim İstanbul'da (trafik sorunu hariç) oyunu yakalamak gibi bir savaşımız var. Oyun bakıyorsunuz Beyoğlu'nda bir salonda oynarken, iki gün sonra Kozyatağı'na gitmiş. Sonra yurtdışındaki meslektaşlarımız gibi yayın olanaklarımız yok. Baksanıza kaç ulusal yayın yapan günlük gazetemizde bir sayfacık dahi olsa kültür-sanat sayfası var? Saysanız bir elin parmaklarını geçmez. Avrupa'daki çok yazar, eleştirisini hemen bir gün sonra yazıyor ve yayımlatıyor. E tabii o yazıdan gişede anında etkileniyor.

EK – 16: Yaşam Kaya ile Görüşme

- Tiyatro eleştirisini nasıl tanımlıyorsunuz?

- Bana kalırsa tiyatro eleştirisi, bir entelektüel birikimin son noktasıdır, eleştirmen bu son noktada devreye girer. Eleştiri, bir bütünün parçalanması değil, sahneye çıkarılan bir bütüne eleştirmenin bakış açısıyla son noktanın konmasıdır. Nurullah Ataç'ın da belirttiği gibi tiyatro eleştirisi bir belgedir, tarihe mal etmektir.

Eleştirmen öncelikle yüksek bir entelektüel birikime sahip olmalıdır. Tiyatro, opera, edebiyat, felsefe, politika, psikoloji gibi konularda da bilgi sahibi olmalıdır. Çünkü tiyatro bir metinden oluşan sanat değildir sadece. Örneğin Cemal Süreya'nın şiirlerinden oluşan bir tiyatro oyunu var, siz Cemal Süreya'yı tanımayıp, sadece sahnede gördüklerinizi yazsanız sizi kimse ciddiye almaz. Ya da sahnede İngiliz tiyatrosu üzerine bir oyun olabilir, İngiliz avam kültürü anlatılabilir, bunları bilmeden eleştiri yazamazsınız, alt metni bilmezseniz sadece "Jack çok kötü bir adamdı" dersiniz. Mesela geçenlerde Hamlet Mutfakta oyuna gittim, fuayede bekliyorum, etrafımdaki herkes yabancı. Birine oyunun İngilizce olup olmadığını sordum, İngilizceymiş. Dil bilmiyorsam yanıma birini verebileceklerini söylediler. Tabii ki dil biliyorum, bir eleştirmenin bildiği yabancı diller de olmalıdır. Söz konusu oyun çok iyiydi ancak parlamamasının tek nedeni eleştirmenlerin oyunu izleyecek donanıma sahip olmamalarıdır.

Ancak eleştirmenin oyun metnini okuması gerektiğine inanmıyorum. Bu akademik alanlarda da tartışılan bir konu ama bir tiyatro oyunu zaten sahnede görülen, duyulan, hissedilen bir şeydir. Sadece oyun yazarı ile yönetmenin yorumunu kıyaslamayı gerektiren bir oyun varsa metne dönülür.

İyi bir eleştirmenin üslubu sert olmalıdır. Bizde eleştiri genelde tanıtımla karıştırılıyor. Evet, okuyucuyu bilgilendirmek gerekir ama şok etmek de gerekir. Okuyucuyu şok edin, kıskırtın ki bir karara varsın. Emin olun bin kişiye "oyun iyiydi" deseniz ilgilenmezler ama "Bu oyun inanılmazdı, öyle bir sertlik vardı ki kanlar havada uçuşuyordu" deseniz, "A, nasıl oldu?" diye geri bildirim alırsınız. Bir oyun iyiye de kötüye de seyircinin ve oyun ekibinin ilgisini çekmek için eleştirmen sert üslup kullanılmalı, şok edici olmalıdır. Benim en çok başıma gelen şey budur, eleştiriyi

yazarım, oyuncularından, yönetmenlerden “Biz bunu hak etmedik” gibi tepkiler alırım. Benim beklentim de hak ettiklerine inanmıyorlarsa, neden böyle yazdığımı düşünmeleri. Örneğin geçenlerde Romeo’yu Beklerken oyununun eleştirisini yazdım, oyuncularından biri olan Akasya Aslıtürkmen “Öyle güzel anlatmışsın ki oyunuma karşı heyecan duydum, sonraki gösterimi ipe çekiyorum” dedi.

- **Eleştirmenle oyun ekibinin mesafesi ne olmalıdır?**
- Eleştirmen oyun ekibiyle mesafeli olmamalı, dostluk kurmamalı. Çünkü arada dostluk olunca işin rengi değişir. Ancak arada güven varsa, eleştirilere olumsuz tepki vermeyebilir. Ekibin içinden biri eleştiri yazarsa, o eleştiriden çok bir intikam aracıdır. Ancak ekibe sinirlenip eleştiri yazılamaz.
- **Sizece tiyatro eleştirilerini kim okur? Seyirci mi, hakkında eleştiri yazılan tiyatro ekibi mi?**
- Bence seyirci tiyatro eleştirisi okumuyor. Türkiye’de tiyatro camiası beş, on bin kişiden oluşuyorsa, eleştiride de yine biz bizyiz. Eleştiri daha çok popüler gazetelerde, ana akım medyada yer aldığı zaman seyircinin dikkatini çekiyor. Diğer yandan toplum olarak popüler olana daha fazla önem verdiğimiz için, tanınmamış bir oyuncu hakkında yazılanlar kimseyi ilgilendirmiyor ama örneğin Ali Poyrazoğlu hakkında yazıldığında okunma oranı artıyor. Okuyucular tanıdıkları, sevdikleri kişiler hakkında yazılanlara ilgi gösteriyor. Diğer bir konu da eleştirinin dili. Eleştirinin akademik dil kullanması gerektiği görüşüne katılmıyorum, seyircinin diline inilmeli. Bizim bildiğimiz ama seyircinin anlayamadığı ‘İtalyan tipi sahne’ gibi terimler okuyucuyu kaçırır. Ben hiçbir film eleştirisinde, “Kamera şu açıda, şu kadar milimetrik kullanılmıştır” gibi bir terim görmedim. Tiyatroda nedense bu yanıltıcı algı doğuran üslup kullanılmaya çalışılıyor. Ben eleştiri yazılarımda özellikle seyircinin diline yaklaşmaya çalışıyorum, mesela “Oyun çok soft olmuş” yazıyorum. Bu gibi tabirler kullanıyorum diye tepki verenler de oluyor ama insanlar bu dili kullanıyor, halkın dili diye bir kavram var. Dilin canlı bir organizma olduğunu kabul etmek, eleştirilerde yazı dilini değil konuşma dilini örnek almak gerekir. Sokak ağzını kullanalım, argo kullanalım demiyorum ama okuyucunun kapasitesini de bilelim. Eleştiri yazıları altı bin, yedi bin vuruş olmamalı, benim

yazılarım da dört bin vuruşu geçmez, çünkü uzun yazılarda okuyucunun dikkati dağılır. Oyunun içinden vurucu replikler alıp eleştiri yazısına taşımak da dikkat çekmenin bir yöntemidir. Örneğin “Bu Aşk Seninle Beraber Dünyaya Mal Olacak” başlığı, “Aşkı Anlatan Bir Oyun” başlığından daha çok dikkat çeker. Bir cümleyle seyircinin, okuyucunun algısında seçicilik yaratmak da önemli. Hem seyirciyi tanımak hem de nasıl yazılabileceğini bilmek lazım ki seyirci tiyatro eleştirisi okusun. Yazar için esas gerçek toplumdur, toplum tarafından benimsenmektir. Tabii ki bizler senede yüzlerce oyun izliyoruz, sıradan bir seyircinin izlediği oyun bir elin parmaklarını geçmez, beğeni düzeylerimiz farklı olacaktır ancak seyirciyi, kendi dilini kullanarak ikna etmek etkili olur. Okuyucuya ulaşmanın diğer yolu da pek çok yerde yazmaktır, ben de yazdıklarımı aynı anda hem dijital platformlarda hem de Tiyatro Gazetesi gibi basılı yerlerde yayımlamayı seçiyorum.

- **Avrupa’da da bulundunuz ve orada da tiyatro eleştirileriniz yayımlandı. Türkiye ile Avrupa’daki tiyatro eleştirisi ortamını kıyaslayınca ne gibi farklar görüyorsunuz?**
- Avrupa’da tiyatro kültürü diye bir şey var. Bir yıl içinde dört bin oyun prömiyer yapıyor ve bu oyunlar kapalı gişe oynuyor. Eleştiri okunuyor, ciddiye alınmıyor, insanlar eleştirilere bakarak oyun seçiyorlar, eleştirinin kurumsal bir niteliği var. Bizde tiyatro eleştirisi bir egosal tatmin aracı olarak kullanılıyor, zaten bizde tiyatro kültürü de çok yeni. Avrupa’da, özellikle İngiltere’de, Shakespeare dönemi olan 1600’lü yıllardan beri profesyonel olarak tiyatro yapılıyor, Türkiye ise profesyonel anlamda tiyatroya Cumhuriyet Dönemi ile beraber başladı. Türkiye’de eleştiri üzerine yazılar, kitaplar çok az, Nurullah Ataç, Üstün Akmen gibi isimlerin kitapları var sadece, dolayısıyla seyirci de eleştiriye ciddiye almıyor.

Avrupa’daki eleştirmenler online ve daha ulaşılır. Mesela The Guardian gazetesinin tiyatro eleştirmeni Lynn Gardner, twitterdan yazdığım oyunlarla ilgili bir şeye hemen cevap veriyor. Avrupa’daki eleştirmenler daha halkçı, toplumcu, halkı önemsiyorlar, halk da onları önemsiyor. Kendilerini ön plana çıkarmalarına neden olan bir egoları yok, seyirciye yöneliyorlar. Biz gelen maillere, tepkilere Türkiye’de cevap verdiğimizdeyse hemen bir dedikodu ağı başlıyor, bu nedenle ben tepkilere cevap vermiyorum. 2012’de

Le Monde'un tiyatro eleştirmeni Jeann Pierre Thibauda'yla on günlük Tiyatro Eleştirisi Atölyesi yaptık. Orada farkları daha iyi gördük. Öncelikle eleştirmenler yazılarından, yaşamlarını sürdürmeye yetecek kadar para kazanıyorlar. Seyircilerin ertesi gün gazetede ne yazacağını belediklerini öğrendik, seyirci bu yazılara göre oyun seçiyordu.

- **Özellikle 2000 sonrası eleştirisi ortamı, elektronik ortamdaki tiyatro eleştirileri hakkında neler söylemek istersiniz?**

- Taraf, Sabah, Radikal, Birgün gibi gazetelerde, Tiyatro Gazetesi'nde, Tiyatro Tiyatro gibi dergilerde eleştirisi yazılarım yayımlandı, yayımlanıyor. İnternet ortamının daha canlı, gazete ortamının daha durağan olduğunu gördüm. İnternetteki yazıya Hakkari'den, Edirne'den bir tıkla ulaşılıyor. Sınıf farkı olmaksızın, toplumun her kesimine, ülkenin her yerine daha güncel olarak erişebiliyorsunuz. Ama gazetede sınıf farkları devreye giriyor, örneğin bir ailenin müdavimi olduğu gazetede yazmıyorsam onlara ulaşmam imkansız ama o gazetenin girmediği evlere de internet yoluyla ulaşabiliyorum. Dergi eleştirisi kötü bir eleştirisi sistemi, dergicilik mantığı yanlış, günümüzdeki dijital çağa uymuyor. Hayat öyle online ilerliyor ki yazınız bir yerde basılana dek değişen şeyler oluyor. Benim başıma böyle bir şey geldi. Bir yazı yazdım, iki ay sonra yayımlandığında yönetmen oyuncunun değiştiğini söyledi, haklıdır, bunu takip edemezsiniz. Tiyatro oyunları da canlıdır yöntem değişir, yorum değişir, oyuncular, oyunculuklar değişir... Ben de özür diledim, dergilerde tiyatro eleştirileri yazmıyorum artık, dijital ortamda ve günlük gazetelerde yazıyorum. Sinema eleştirileri dergilerde yer alabilir, çünkü orada sabitlenmiş, değişmeyen bir yöntem ve yorum vardır, ancak tiyatro her sahnelemede evrimleşen bir sanattır.

Ancak dijital ortamlarda tiyatro oyunları hakkında yazan herkese de eleştirmen denilmez. Örneğin Melih Anık gibi tiyatro hakkında yazan blog yazarları "Ben eleştirmen değilim" demelerine karşın eleştirmen sanılıyor, öyle lanse ediliyor, bu doğru değil. Eleştirmenin de tabii ki bir blogu olabilir ancak önce kariyeri olması lazım. Ben 21-22 yaşında eleştirisi yazmaya başladım ancak yıllar sonra, 2007'de hayatımda ilk defa ben müracaat etmeden bir gazetenin genel yayın yönetmeninden telefon aldım, benden telif karşılığında gazetelerinde yazmamı istiyordu, işte o zaman bir eleştirmenlik kariyeri oluşturduğumu, okuduğumu fark ettim.

Tiyatronline ise internet daha Türkiye’de yaygınlaşmamışken, 1997 yılında kurulan ilk tiyatro sitesi. Benim 1999 yılında Tiyatronline’la tanıştım. Özdemir Nutku’dan Metin And’a herkes bu platformda yazdı. Bu site önemli bir bilgi, belge deposu. Dijital platformların da belli sorunları var. Aldığımız reklamlar ancak sitenin giderlerini karşılıyor, siber saldırılar oluyor vesaire. Sitenin amacı tiyatro kültürünü halka sevdirmek. Tiyatronline’da yıllarca ‘Oyun Müzikleri’ bölümümüz vardı, tiyatro toplulukları buradan efektler, müzikler indiriyorlardı. Bu platformlarda tiyatroya da daha çok destek olunabiliyor.

- **Tiyatronline’da yayınlayacağınız eleştirileri neye göre seçiyorsunuz?**
- Yazan kişinin okullu olup olmadığına, geçmişine bakmıyorum. Belirli bir üslubu var mı, halkın diline inebilmiş mi, kurgusu nasıl, laf işgüzarlığı yapmış mı yapmamış mı, entelektüel kültürü ne derece, oyunu anlayabilmiş mi bunlara dikkat ediyorum. Yılda yüz yazı geliyorsa, onunu yayınlıyorum. Yayınladığım yazılara da, yayınlamadıklarına da cevap vermem.

2000 yılında İstanbul’da üç alternatif tiyatro vardı: DOT; Galata Perform ve Tiyatro Z. O dönem ben sırf bu alternatif oda tiyatrolarının eleştirilerini yazıyorum diye beni tiyatro bilmemezlikle, cahillikle suçladılar, “Odada tiyatro mu olur?” dediler. Ben İngiltere’den geldim, oluyor. Ben Alman, Fransız, İtalyan tiyatrolarını çok bilmiyorum ancak İngiltere’de bulundum, orada yaşadım, oyunları izledim, yazılanları okudum, o oyunlar hakkında yazdım, Türkiye’de de bu oda tiyatroları hakkında ilk yazan benim ve bu tiyatrolar benimle birlikte çoğaldı, genç seyirciler, tiyatrocular benden okudu. Tiyatro Dergisi ödülleri alternatif tiyatrocuları aday gösterdiğim için beni tiyatro cahili olmakla suçlayanlar, sonradan bu isimlere ödül verdiler.

- **Tiyatromuzda iki farklı nesil ya da iki farklı kuşak var diyebilir miyiz?**
- Tabii, diyebiliriz. Ben sadece büyük şehirleri değil, Anadolu’yu da gezen bir eleştirmenim. Tiyatro ortamına yerinde şahitlik edince gördüğüm İstanbul, İzmir ve Adana’da hareketli bir tiyatro yaşantısı olduğudur. Bu ortamları görünür kılmaları gereken kişi eleştirmendir. Oyun ekipleri de eleştirmenleri takip etmeli, oyunlarına çağırılmalı. Mesela geçenlerde İzmir’e gelmeden önce bütün tiyatrolara İzmir’e

geldiğimi haber veren mailler attım, ancak hiçbir davet almadım. Davet edilmediğim oyunları da gidip izlemiyorum. Halbuki eleştirmenlere yer vermek tiyatroların asli görevi olmalı. Oyun Atölyesi gibi birkaç ekip her eleştirmeni çağırır. Mesela geçen sezon Kim Korkar Hain Kurttan oyunu için en olumsuz eleştiriyi yazan kişilerden biri bendim ancak bu sezon yine salonlarında benim yerimi hazır etmişlerdi. Eleştirmenin profesyonel seyirci olduğu sözlerine katılmıyorum. Eleştirmen yaptığı işe emek veriyor, bir koltukluk hakkı da olmalı. Oyun ekipleri kendilerine mi güvenmiyorlar, bilmiyorum. Ancak eleştirmen de gittiği her yeri, her oyunu İstanbul'un değil, oyunun çevresinin kriterlerine göre değerlendirmeli, belki bu kriterlerden çekiniyorlardır.

- **Sizce tiyatro eleştirimiz işlevini yerine getirebiliyor mu?**

- Hayır maalesef bu konuda sıkıntımız var. Eleştirmenler egolarını geri plana atamıyorlar. Bir kişiyi sevmediği için ona iyi demekten kaçınan, duygularıyla hareket eden eleştiri işlevini yerine getiremez. Eleştirmenlerimiz "Benim adamım oynuyor" diyerek olmadık oyunları ön plana çıkarıyorlar. Bu üzücü çünkü emek harcayan onca insan yok sayılabiliyor. Oyuncuların görünür olması için de eleştirmenin emek vermesi lazım çünkü okuyucu potansiyeli olan yalnızca seyirciler değil yapımcılar, yönetmenler, sinemacılar da var. Oyun ekibi de yönetmeninden oyuncusuna kadar kin tutmamalı, duygularından, egolarından sıyrılmalı. Ancak bu şekilde saygı uyandırabilir ve ancak saygı uyandırdığında ciddiye alınabilir.

Eleştirmenin rahatça yazabilmesi için öncelikle kendini maddi olarak güvenceye alması gerekir. Ben psikolog olmasam, eleştirmen de olamazdım. Avrupa'da kurumsallaşmış bir yapı var, okunma oranına göre telif veriliyor ancak Türkiye'de böyle bir şey yok, geçinecek kadar para bile verilmiyor.

EK – 17: Yeşim Özsoy ile Görüşme

- **Eleştiri ve eleştirmen kavramlarını tanımlamak pek kolay değil. Günlük dildeki karşılıkları da olumsuz. Bu noktada ilk sorum iki aşamalı: ilki, siz tiyatro eleştirisini nasıl tanımlıyorsunuz? İkincisi de sizce eleştirmen nasıl bir yaklaşıma sahip olmalıdır? Üslubu, seyirci ve oyun ekibiyle mesafesi ne olmalıdır?**
- Tiyatro eleştirisi bütünsel olmalıdır. Sadece tek bir oyun üzerinden değil; seyredilen oyunun ya da işlenen konunun dönemsel, politik, sosyal ve kişi bazında tarihsel konumu üzerinden ilerlemelidir diye düşünüyorum. Sadece yalıtılmış bir tek ana ait bir oyun üzerinden iyi bir eleştiri yazılacağına inanmıyorum. Oyunun yazarı daha önceki oyunları, yönetmeni ve kişisel hikayesi, geldiği nokta ve oyunun o dönemde neden ve nasıl yapıldığı da konu dahilinde olmalıdır. Dönemin teatral ve felsefi yönelimleri, atmosferi de konu dahilinde olmalıdır. Yoksa yazılan “eleştiri” sadece bir izlenim yazısından öteye gidemez. İzlenim yazısını da herhangi biri yazabilir. Sevmek ya da sevmemek, hisler ve izlenimler de bir eleştirmenin konusunun içinde olabilir ama gerçek bir eleştiri için yeterli değildir.

Eleştirmenin seyirci ve oyun ekibiyle belirli bir mesafesi olmalıdır. Ya da yakın ilişkiler içinde olsa da kendi mesafesini alabilecek güce sahip olmalı ve tabii ki oyun ekibi de bu mesafeye saygı duymalıdır.

- **Olması gerekenden olana, var olana gelecek olursak, Türkiye’de tiyatro eleştirisinin durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz? Amerika’da da eğitim ve tiyatro ortamlarında buldunuz. Bu açılardan bir değerlendirme yaparsak, Türk tiyatrosunda eleştiri nerede duruyor?**
- Türkiye’de maalesef olgunlaşmış bir eleştiri kültürü yok. Yazılan yazılar basın bültenlerinin versiyonları, izlenimler, hissiyatlar ve kayırmalardan öteye gidemiyor. Bunda eleştirmenlerin de suçu olduğu kadar oyun ekiplerinin eleştirmene olan bakış açısının da etkisi var. Eleştiriye katlanamayan bir yapı söz konusu. Ayrıca tabii düzgün eleştirel ortam olmadığından haksızlık hissiyatı çok yoğun bu da ekiplerin eleştirmene

ve eleştirmenin eleştiriye ve oyunlara bakış açısını etkiliyor. Kendi oyunlarım söz konusu olunca ya da usta olarak adlettiğim insanların değerlendirilen oyun ve pratiklerine baktığımda karşılaştırmalı bir anlayışın olmaması tiyatrunun gelişmemesinin temel sebebi bence. Zaten suya yazılan yazılar yitip gidiyor. Bellek oluşturulamıyor ve dolayısıyla yaratıcı insanlar da bir boşlukta kalıyorlar. Kendi oyunlarımın tümünü seyretmiş ya da haberi olmuş, okumuş çok az sayıda eleştirmen var. Hatta öyle diyebilirim ki bazen yurt dışında bir festival direktörü ya da dramaturg beni daha net algılayabiliyor ve karşılaştırarak geldiğim noktayı iyi ya da kötü anlamda analiz edebiliyor.

Yurt dışında eleştirmenlerin yazdıklarından dolayı oyunlar kalkabiliyor. Seyirci daha fazla oyun hakkında okuyarak oyunlara gidebiliyor. Bizdeyse eleştirmenin böyle bir gücü yok. Ciddiye alınan bir eleştiri ortamı olmadığından hem seyirci hem de işi yaratan insanlar boşlukta kalabiliyor. Bu da doğal olarak aslında bize Türk Tiyatrosunun gelişmemesinin direkt sebebi olarak yansıyor.

- **Size göre tiyatro eleştirisinin işlevi ne olmalıdır, Türk tiyatro eleştirisi işlevini yerine getirebiliyor mu?**
- Bence eleştiri daha önce de dediğim gibi yaratılan işi dönemsel bir konumlamaya getirmeli ve kişinin kendi sürecine de eşlik etmeli. Örneğin yurt dışında Katalanca olarak bir kitap çıkıyor oyunlarım hakkında ve Dikmen Gürün Uçarer hoca giriş yazısını yazdı ve orada söylediği bir şey vardı ki kendisi de çok oyun seyreden saygı duyduğum bir insan; son yaptığım üç oyununun daha önceki oyunlara göre farklı yönelimleri olduğundan bahsediyordu. Bu benim için yazılan pek çok başka yazıya, methiye ya da analize, izlenime göre çok daha değerli ve zihin açıcı oldu. Çünkü kendi sürecime işaret etti. Bana bir şeyler söyledi.
- **Size tiyatro eleştirisini kim okur, eleştirmen kimin için yazmalıdır?**
- Tiyatro eleştirisi ekip için, seyirci için ve tiyatro tarihi için yazılır bence. İzlenim yazısıyla eleştiri arasında fark vardır. İzlenim yazısının tüketicisi de vardır. Daha çok seyircidir tabii.

Türkiye'de tiyatro eleştirisi biçim ve/veya içerik açısından çağdaş oyunları yakalayabiliyor mu? Değerlendirme ya da yorum yapma kriterleri her oyunun kendi dinamiğine göre ayarlanıyor mu?

- Eğer bilgi dağarcığımız yoksa, dünyada neler olup bittiğini, tiyatronun tarihsel sürecini bilmiyorsanız eleştiriniz de o bilgi seviyesinde olacaktır. Bu anlamda eleştiri dönemi ve kimi zamanda hatta yaratıcıyı da geriden takip edebiliyor. Halbuki dünyada bir post dramatik tiyatro meselesi Hans Thies Lehmann'ın toplarlayıcı, ilerici görüşüyle oluşturulmuştur. Aynı şekilde Absürd Tiyatro da Martin Eslin ile ve in-yer-face bile Aleks Sierz ile tanımlanmış ve öne çıkmıştır. Bu sebeple eleştirmen dünya tiyatrosuna teoriye ve felsefesine hakim olmak zorundadır. Hatta o derecede ki Türk tiyatrosunun genel anlamda konumlanması ve analizini ondan bekleriz. Bu kadar da ağır beklentiler içeren ciddi bir iştir eleştiri.

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Ezgi Deniz ALPAN

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 1990

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2012, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı

Lise: 2008, Karşıyaka Anadolu İletişim Meslek Lisesi, Radyo TV
Bölümü

İş Tecrübesi:

2014, Araştırma Görevlisi (ÖYP, 35. Madde), Dokuz Eylül
Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi