

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SANATÇI VE YÖNETİCİ KİŞİLİĞİYLE  
YÜCEL ERTEN**

**Hazırlayan  
Onur PELİSTER**

**Danışman  
Yrd.Doç.Dr. Nevin ERİTENEL**

**İZMİR - 2007**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Bir Tiyatro İnsanı Olarak Yücel Erten. Yaşamı, Sanatı ve Yöneticilik Çalışmaları” 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.

Tarih

.../.../.....

Adı SOYADI

Onur PELİSTER

İmza

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../...../ tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....

maddesine göre Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Onur Pelister'in "Sanatçı ve Yönetici Kişiliğiyle Yücel Erten" konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../...../

tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunması alınmıştır.

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

## BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE



**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

TEZ PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

**Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.**

**Tez/Proje Yazarının**

**Soyadı:** PELİSTER

**Adı:** Onur

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** Sanatçı ve Yönetici Kişiliğiyle Yücel Erten

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** Yücel Erten as An Artist and Manager

**Tezin/Projenin Yapıldığı**

**Üniversitesi:** D.E.Ü.

**Enstitü:** G.S.E.

**Yıl:** 2007

**Diğer Kuruluşlar:**

**Tezin/Projenin Türü:**

**Yüksek Lisans:**

**Dili:** Türkçe

**Doktora:**

**Sayfa Sayısı:** 206

**Tıpta Uzmanlık:**

**Referans Sayısı:** 230

**Sanatta Yeterlilik:**

**Tez/Proje Danışmanlarının:**

**Ünvanı:** Yard.Doç.Dr.

**Adı:** Nevin

**Soyadı:** Eritenel

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

1. Tiyatro
2. Yönetmen
3. Devlet Tiyatrosu
4. İzmit Şehir Tiyatrosu
5. Ödenekli Tiyatro

- 1- Theatre
- 2- Director
- 3- State Theatre
- 4- İzmit Municipal Theatre
- 5- Subsidized Theatres

Tarih: 28/ 06 / 2007

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını İstiyorum: Evet  Hayır

## ÖZET

Yücel Erten, yönetmen, tiyatro yöneticisi, oyun yazarı, çevirmen kimlikleriyle Türk Tiyatrosu'na önemli katkılar yapmış bir sanatçıdır. Türk Tiyatrosu'nda uzun süre, reji eğitimi almış tek yönetmen olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Ankara Devlet Tiyatrosu'ndaki rejisörlük görevinin yanısıra konuk rejisör olarak, yurtiçinde (Adana D.T., İstanbul D.T., İzmir D.T., Antalya D. T. sahnelerinde, İstanbul Şehir Tiyatroları'nda, İzmit Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda) ve yurtdışında (KKTC, Yugoslavya, Makedonya ve Özbekistan) toplam elli beş oyun yönetmiştir. Otuz bir yıllık yönetmenlik çalışmalarında yurtiçinde ve yurtdışında toplam 31 ödül kazanmıştır. Çalışmalarının hemen hemen tamamı büyük ses getirmiş, yorumları çok tartışılmıştır.

Yücel Erten'in rejisörlüğünün yanısıra, ödenekli tiyatroların yeniden yapılanma sürecindeki çalışmaları da oldukça önemlidir. Bu çalışmaları sonucunda Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü görevinde de bulunmuş olan Erten, 2001 yılında İzmit Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda, Genel Sanat Yönetmenliği görevini yürütmüştür. Erten, ödenekli tiyatroların sorunları ve çözüm arayışlarını anlattığı **Devletin Tiyatrosu Olmaz!(mı?)** isimli bir de kitap yazmıştır. 2000 yılından Devlet Tiyatroları'ndan emekli olan erten halen serbest rejisör olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

Bu çalışma, Erten'in yaşam öyküsü, sahneleme çalışmaları ve ödenekli tiyatrolar üzerine yaptığı çalışmaları ele almaktadır.

## ABSTRACT

Yücel Erten made important contributions to Turkish theater as a director, theatre manager, playwright and translator. For a long time he worked in Turkish theater as the only director who had been formally trained in, directing in theatre. Besides his director career in Ankara State Theater, Erten directed a total of fifty five plays both at home (in Adana State Theater, İstanbul State T., İzmir State T., Antalya State Theatre, İstanbul Municipal Theaters, İzmit Municipal City Theater) and abroad (in Turkish Republic of Northern Cyprus, Yugoslavia, Macedonia, and Uzbekistan). During his thirty-year directing career Erten won 31 awards at home and abroad. Almost all his works had repercussions and won critical acclaim.

In addition to his directing career, Yücel Erten's work in the restructuring process of subsidized theaters is quite significant. Having also been General Manager in Turkish State Theaters as a result of this attempt, Erten worked as Intendant for İzmit Municipal City Theater in 2001. He also published **Devletin Tiyatrosu Olmaz!(mı?) [The State cannot have Theaters (Can it?)]** where he tells about the problems of subsidized theaters and possible solutions to these problems. Retired from Turkish State Theaters since 2000, Erten still works as a freelance director.

This study discusses Erten's biography, stage works, and works on subsidized theaters.

## ÖNSÖZ

Bu çalışma, tiyatrodaki yönetmen olgusuna kişisel olarak ilgi duymamın yanı sıra, çalışmaya konusu olan Yücel Erten'in yönetmen, tiyatro yöneticisi ve hoca kimliklerinin verdiği esinle hazırlanmıştır. Yücel Erten'in çalışmalarına bir göz atmak; yönetmenlik kurumunun, salt esin, yetenek ya da deneyim gibi öznel unsurlara bağlı olmadığını; analitik yaklaşım, nesnel bakış açısı, disiplinlerarası çalışmalar yürütme gibi akılcı yaklaşımların, ilkeli, disiplinli, ayrıntılı, titiz çalışma prensipleriyle bir yöntem olarak benimsenmesiyle, yürüyebileceğini göstermektedir. Erten'i ayrıcalıklı kılan bir diğer özellik de şudur: Türkiye'de uzun yıllardır tiyatro sanatıyla uğraşanların daha iyi bir Devlet Tiyatrosu arzusunu dile getirmesine rağmen kalıcı, köklü, değişikliklerin gerçekleşmediğini görülmektedir. Erten'in yaşam öyküsünde önemli bir dilimin; doğru ya da yanlış, eksikli ya da değil, bir yeniden yapılanma konusunda bir çok platformda ve düzeyde çabaya ayrıldığı görülmektedir. Bu düşünce üretimi kuşkusuz Türkiye'nin gelecek yıllardaki sanat üretimine katkı koyacak genç nesilleri ilgilendirmektedir.

Bu çalışmanın öğretici olduğu kadar zor olmasına da neden olan en büyük etken, Erten'in yoğun olduğu kadar geniş bir alanda da çalışmalar yürütmüş olmasıdır. 1976 yılından bu yana yönetmenlik, yazarlık, çevirmenlik, yöneticilik görevleri yürütmüş; sivil toplum kuruluşlarında çalışmış; yazılar yazmış, kongrelerde, seminerlerde, bildiriler vermiş; yurtiçinde ve yurtdışında eserler sahnelemiş, ödüller kazanmıştır. Doğal olarak bazı bilgilerde eksiklikler bulunabilir. Bununla birlikte Erten halen çalışmalarını sürdüren bir yönetmendir. Tezin tamamlanma sürecinde halen sahneleme aşamasında bulunduğu ya da oyuncu seçimini yürüttüğü projeler devam etmekteydi. Bu doğrultuda çalışma zaman zaman tekrar düzeltmeler, eklemeler geçirdi. Örneğin Erten, son olarak Ankara D.T.'de sahneye koyduğu Yaşamak mı, Yoksa Ölmek mi? adlı oyunla, Sanat Kurumu En İyi Rejisör Ödülü'ne layık bulundu. Dolayısıyla bu çalışma Erten'in çalışmaları üzerine bir son söz değildir. Varolan çalışmalarından yola çıkarak tiyatro yönetmenliği ve yöneticiliği üzerine bir analizdir.

Başta, gerek bu çalışmanın oluşması için verdiği esinden, gerekse geniş bir alana dağılmış bilgi ve belgelere ulaşmama sağladığı yardımdan ötürü



Yücel Erten'e teşekkür ederim.

Çalışmamdaki yardımlarından ötürü danışmanım Yrd.Doç.Dr.Nevin Eritenel'e; öngörüleri ve fikirleriyle beni aydınlatan hocalarım Prof.Dr. Hülya Nutku'ya ve Prof.Dr. Murat Tuncay'a, zorlandığım noktalarda sağladığı büyük destek ve ilgiden ötürü Yrd.Doç.Dr. Sibel Erdenk'e ve desteğini her zaman yanımda hissettiğim Öğr.Gör. Barış Erdenk'e teşekkürü borç bilirim.

Bu çalışmanın oluşmasında yardımları bulunan, Erdem Irmak'a, Serhat Güzel'e, İnanç Makinel'e, Duygu Yılcıoğlu'na, Mahmut B. Midyat'a ve ailesine; maddi ve manevi sonsuz desteğini esirgemeyen Serhat Yiğit'e; her türlü destek, yardım ve sabırlarını yanımda hissettiğim anneme ve kardeşime çok teşekkür ederim.

Onur PELİSTER

1 Temmuz 2007

# İÇİNDEKİLER

Sayfa

|                |      |
|----------------|------|
| YEMİN METNİ    | ii   |
| TUTANAK        | iii  |
| YÖK VERİ FORMU | iv   |
| ÖZET           | v    |
| ABSTRACT       | vi   |
| ÖNSÖZ          | vii  |
| İÇİNDEKİLER    | ix   |
| KISALTMALAR    | xiii |
| EKLER LİSTESİ  | xiv  |
| GİRİŞ          | 1    |

## 1. BÖLÜM YÜCEL ERTEN'İN YAŞAMI VE EĞİTİMİ

|   |    |
|---|----|
| 1.1. Çocukluk Yılları ve Tiyatro ile Tanışma                        | 12 |
| 1.2. Amatör Tiyatro Çalışmaları                                     | 15 |
| 1.3. Konservatuvar'a Giriş ve Konservatuvar Yılları                 | 17 |
| 1.4. Konservatuvar Sonrası ve Folkwang Yüksekokulu'nda Reji Eğitimi | 24 |
| 1.5. Türkiye'ye Dönüş ve Konservatuvar'da Öğitmenlik                | 31 |
| 1.6. Ankara Devlet Tiyatrosu Rejisörlük Dönemi                      | 33 |
| 1.7. Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dönemi                      | 34 |
| 1.8. İzmit BBŞT Genel Sanat Yönetmenliği                            | 38 |
| 1.9. Tiyatroya Yaptığı Uyarlamalar, Yazdığı Oyunlar ve Çevirileri   | 41 |

## 2. BÖLÜM

### REJİ ÇALIŞMALARI

|  |    |
|--|----|
| 2.1. Ödenekli Tiyatrolarda Sahnelediği Oyunlar .....                       | 43 |
| 2.1.1. Ankara D.T.'de Sahnelediği Oyunlar.....                             | 44 |
| 2.1.1.1. Parkta Bir Sonbahar Günüydü -Recep Bilginer (1976).....           | 44 |
| 2.1.1.2. Açık Denizde -Slawomir Mrozek (1979).....                         | 46 |
| 2.1.1.3. Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı -B. Brecht (1979).....        | 46 |
| 2.1.1.4. Ak Tanrılar -Güngör Dilmen (1983).....                            | 51 |
| 2.1.1.5. Keşanlı Ali Destanı -Haldun Taner (1984).....                     | 52 |
| 2.1.1.6. Hırçın Kız -W.Sahakespeare (1985).....                            | 54 |
| 2.1.1.7. Büyü -Eduardo de Filippo (1987).....                              | 59 |
| 2.1.1.8. Cumhuriyet Kızı -Memet Baydur (1989).....                         | 60 |
| 2.1.1.9. Deli Dumrul -Güngör Dilmen (1990).....                            | 62 |
| 2.1.1.10. Bahar Noktası -W. Shakespeare (1993).....                        | 64 |
| 2.1.1.11. Azizname '95 -A. Nesin/Y. Erten (1995).....                      | 67 |
| 2.1.1.12. Mutlu Son -E. Hauptmann/B. Brecht (1998).....                    | 69 |
| 2.1.1.13. Yaşamak mı Yoksa Ölmek mi? - M.Lengyel/J.Mendell<br>(2006).....  | 71 |
| 2.1.2. Konuk Rejisör Olarak Devlet Tiyatroları'nda Sahnelediği Oyunlar.... | 72 |
| 2.1.2.1. Amadeus -Peter Shaffer (1984 -İstanbul D.T.).....                 | 73 |
| 2.1.2.2. Kızılderililer – Arthur Kopit (1984 -İstanbul D.T.).....          | 75 |
| 2.1.2.3. Martı – A. Çehov (1985 – İstanbul D.T.).....                      | 75 |

|  |     |
|--|-----|
| 2.1.2.4. Ferhad İle Şirin – Nazım Hikmet (1999 – İstanbul D.T.).....                   | 79  |
| 2.1.2.5. Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı – B.Brecht (1999 -<br>İstanbul D.T.)..... | 82  |
| 2.1.3. İstanbul B.Ş.B. Şehir Tiyatroları'nda Sahnelediği Oyunlar .....                 | 85  |
| 2.1.3.1. Schweyk II. Dünya Savaşında - B. Brecht (2001).....                           | 85  |
| 2.1.3.2. III. Richard – W.Shakespeare (2003).....                                      | 88  |
| 2.1.3.3. Keşanlı Ali Destanı – Haldun Taner (2006).....                                | 92  |
| 2.1.4. İzmit B.Ş.B. Şehir Tiyatrosu'nda Sahnelediği Oyunlar .....                      | 95  |
| 2.1.4.1. Bir Şehnaz Oyun – Turgut Özakman (2001).....                                  | 95  |
| 2.1.4.2. Bahar Noktası – W. Shakespeare (2002).....                                    | 96  |
| 2.1.4.3. Barış – Aristofanes/ Yücel Erten (2003).....                                  | 98  |
| 2.1.4.4. Azizname – A. Nesin/ Y. Erten (2003).....                                     | 100 |
| 2.1.5. Devlet Opera ve Balesi'nde Sahnelediği Eserler.....                             | 101 |
| 2.1.5.1. Don Giovanni – W.A. Mozart (1992 – Ankara DOB).....                           | 101 |
| 2.1.5.2. Sihirli Flüt – W. A. Mozart (1996 – İzmir DOB).....                           | 103 |
| 2.1.5.3. Delioğlan – T. Özakman/ M. Sun (2004 – İzmir DOB).....                        | 105 |
| 2.2. Özel Tiyatrolarda Sahnelediği Oyunlar.....  | 107 |
| 2.2.1. Barış – Aristofanes/ Y. Erten (1982 – Ankara Sanatevi).....                     | 108 |
| 2.2.2. Ben Anadolu – Güngör Dilmen (1984 – Kent Oyuncuları)...                         | 108 |
| 2.2.3. Kan Kardeşleri – Willy Russell (1991 – Tiyatro Stüdyosu)...                     | 109 |
| 2.2.4. Kadınlar Devleti–Yücel Erten (2002–Aysa Prod. Tiyatrosu)..                      | 110 |

|   |     |
|---|-----|
| 2.3. Yurtdışında Sahnelediği Oyunlar.....       | 111 |
| 2.4. Yücel Erten'in Sahneleme Yaklaşımları..... | 114 |

### 3. BÖLÜM

#### TİYATROYÖNETİCİLİĞİ VE ÖDENEKLİ TİYATROLARIÇİN YENİDEN YAPILANMAÇALIŞMALARI

|  |     |
|--|-----|
| 3.1. Yeniden Yapılanma Çalışmaları.....  | 130 |
| 3.2. Özerklik ve Yerinden Yönetim.....   | 134 |
| 3.3. Birim Tiyatro.....                  | 139 |
| 3.4. Devletin Tiyatrosu Olmaz!(mı?)..... | 141 |
| SONUÇ.....                               | 142 |
| KAYNAKÇA.....                            | 147 |
| EKLER.....                               | 154 |
| ÖZGEÇMİŞ                                 |     |

## KISALTMALAR

|            |   |
|------------|---|
| D.T.       | Devlet Tiyatroları                                |
| İBBŞT      | İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları  |
| İzmit BBŞT | İzmit Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu       |
| DOB        | Devlet Opera ve Balesi                            |
| TOBAV      | Devlet Tiyatrosu, Opera ve Bale Çalışanları Vakfı |
| MTTB       | Milli Türk Talebe Birliği                         |

## **EKLER LİSTESİ**

1- Yücel Erten ile yapılmış söyleşiler.

2- Yücel Erten'in, 1980 yılında yapılması planlanan I. Uluslararası Tiyatro Bilimi Kongresi'ne sunmak üzere hazırladığı "Antik Oyunların Sahnelenmesi Üzerine" başlıklı bildirisi.

3- Yücel Erten'in sahnelediği eserlerden bazılarının broşür örnekleri.





## GİRİŞ

Tiyatroda, günümüzde anladığımız anlamda yönetmen kavramına bakıldığında ancak ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan ve yirminci yüzyılda gerçek şeklini almaya başlayan bir olgu olduğu görülmektedir. 2500 yılı aşan Batı Tiyatro geleneğinde, modern tiyatro açısından olmazsa olmaz kabul edilebilecek yönetmen olgusu, endüstri devrimi, bilimde kaydedilen ilerlemeler gibi büyük toplumsal dönüşümler sonucunda ortaya çıkan bilgi birikimi ve bunun getirdiği yeniden örgütlenme ihtiyacıyla ortaya çıkmıştı.

*Ondokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla geçişte Avrupa sahnelerinde gerçekçilik ve doğalcılık akımları egemendi. Önceki yüzyılın büyük toplumsal dönüşümüne yol açan endüstri devrimi ile Darwin, Freud, Marx gibi düşünce önderlerinin açtıkları yolda gelişen bu akımlar, sahneye toplumsal içerikler, psikolojik irdelemeler ve ortam betimlede yanılısamacı kusursuzluk getirdi.(...) gerçekçi oyunlar, sahne olayının dışında duran ve tüm öğelerin uyumlu bir bütünlük içinde bir araya gelmesini denetleyen yeni bir bakış açısını gerekli kıldı. Bu oyunlarda dekor, ışık, müzik ve oyunculuk, her zamankinden daha özenli bir çalışmayla ve bir yönetmenin varlığıyla gerçekleştiriliyordu."*

Kuşkusuz en eski örneklerinde bile görev dağılımını yapan, sahne giriş çıkışlarını düzenleyen, kabaca da olsa oyun düzeniyle ilgilenen bir kişi vardı. Antik Yunan tiyatrosunda bu kişi belki oyun yazarı belki de koro başını oynayan oyuncuydu. Ortaçağ tiyatrosunu yöneten kilise oyunlarında rahipler, Renaissance tiyatrosunda kumpanya sahipleri ya da baş oyuncu bu görevi üstlenmekteydi. Zaman içinde bu yönetici-düzenleyicinin görev alanı dekor, kostüm, ışık gibi etmenlerin düzenlenmesini sağlamak gibi unsurları da içermeye başlasa da çağdaş yönetmen kavramının oldukça uzağında kalmaktaydı.

Modern anlamda yönetmenin ilk örneği olarak Saxe-Meiningen Dükü, II. Georg (1826-1914) gösterilmektedir. Kendi kurduğu topluluğun saray tiyatrosunda verdiği temsilleri yönetmiş olan II. George sadece oyuncu seçimiyle kalmamış oyunların en

---

1 Ayşın Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1994, 51 s.

ince ayrıntılarıyla da ilgilenmiştir. Devlet adamlığının otoritesini ve maddi imkanlarını kullandığı göz önünde bulundurulsa da oyuncu topluluğunun bir yönetmen idaresinde neler yapabileceğini gösteren, çağının ilerisinde yapımlar ortaya koymuştur.

Gerçekçi akım etkisinde gelişen, yaşam gerçeğini sahne üzerinde oluşturma düşüncesi ve onun isterlerini gerçekleştirecek düzenleyici ihtiyacı, yönetmen kavramının oluşmasındaki tek neden değildi. Ondokuzuncu yüzyıla dek bir edebi tür olarak algılanan tiyatro sanatı, tamamlanmış bir yapıt olarak görülmekteydi. Yazarın oluşturduğu haliyle bir sonuç olarak algılanıyordu. Ancak değişen felsefi ve estetik düşünceler etkisinde kavramlar yeniden şekillenmeye başladı. Hegel'in düşünceleri bu sürecin temel çıkışlarından biriydi.

*Hegel'in ondokuzuncu yüzyılın başlarında **Tin'in Fenomenolojisi** adlı yapıtındaki görüşlerinden kaynaklanan Fenomenoloji düşünce akımı, sanat yapıtının bir nesne ya da sonuç olduğu yargısını yıktı. Yapıt bir süreç olarak algılanmaya başladı.(...)Yeni bakış açısına göre sahne üzerindeki sanatçıların katkısıyla oyun, farklılaşarak, yeni bir sanat yapıtı kimliğiyle seyirciye ulaşıyordu.<sup>2</sup>*

Hegel felsefesinin ve romantik akımın izinden giden Richard Wagner (1813-1883), benzetmeci gerçekçiliğe karşıydı. Wagner'e göre bilim, doğayı sınırlı olarak kavrayabiliyordu. Yaşamın sonsuzluğu karşısında insan, bilim yoluyla onu kavramakta çaresiz kaldığı için sanata yöneliyor, onu bilinçaltıyla ve içgüdüleriyle kavramaya çalışıyordu.

*İnsan, sonsuz olanı, kendi kendini koşullayanı, asıl yaşam gerçeğini, ancak sanat yoluyla kavrayabilir. Richard Wagner, bu kadar üstün bir işlevi olan sanatın, türlerin tek tek her biri ile değil, ortaklaşa çabasıyla ortaya çıkabileceğini ve yaşamı en iyi biçimiyle ifade edebileceğini ileri sürmüştür. Wagner'e göre geleceğin sanatı bir ortak sanat ürünü, bir birleşik sanat ürünü (Gesamtkunstwerk) olmalıdır.<sup>3</sup>*

Wagner, birleşik sanat yapıtı düşüncesiyle dekor, ışıklama, müzik ve dramatik metnin oluşturacağı bir yapıyı, operayı işaret eder. Ona göre opera sanatı, ideal birleşik sanat yapıtıdır.

<sup>2</sup> A.g.e., 53 s.

<sup>3</sup> Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1998, 222 s.

1870 sonrasında gerçekçilik akımını doruğa ulaştıran gelişmeler olur. Bunlardan biri dram sanatı konusunda ortaya atılan fikirler ve bu alandan farklılaşarak yönetmen kavramını oluşturacak "tiyatro sanatı"nın olgusal olarak kabul edilmesidir. Alman kuramcı Hermann Hettner, **Modern Dram Sanatı** adındaki uzun incelemesiyle dönemindeki genç yazarları etkilemiştir. Ancak asıl çarpıcı gelişme tiyatro sanatı alanında görülür.

*XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra tiyatro sanatı alanında büyük değişiklikler ortaya çıktı. Bunların en başında, ilk kez bugünkü anlamda bir yönetmenlik (rejisörlük) kurumunun ortaya çıkmasıydı. Sahne sanatı ilk kez kolektif çalışmanın uyumlu bir düzeni olarak görülmeye başlandı ve bu da, o güne dek yıldız oyuncuların elinde olan, sahneye oyun koyma işini bilimsel bir düzeye çekti.<sup>4</sup>*

Buna ek olarak metne hizmet etme fikrinden, metni kullanma fikrine geçilmesiyle, artık metnin anlamlarını, hatta çelişkilerini ortaya çıkaracak, özgün bir yapıya ulaşacak, bir son söz söyleyiciye ihtiyaç doğdu. Böylelikle yönetmen kavramının tanımı da görev alanı da şekillenmekteydi.

*Yönetmen dramatik yapının dışında yer alan bir öge değildir. Bir metnin çerçevelenmesinin ya da açıklamasının ötesine geçer. Teatral temsilin temel ögesi: bir metin ve bir gösterim arasındaki aracı olur.<sup>5</sup>*

Geleneksel dramın, yerini birçok ögenin uyum içinde devinmesini zorunlu kılan bir yapıya bırakması, bu ögelerin birbiriyle uyumunu sağlayacak bir yetkiliye ihtiyaç duyulmasına yol açar. Bu yeni ihtiyaca çözüm arayanların başında sahne tasarımcısı Gordon Craig gelmiştir. Craig, sanat anlayışı çerçevesinde yönetmenin görevlerini belirlemeye çalışır.

*Yönetmen piyes yazarının piyeslerini, aktörlerin, sahne ressamlarının ve öteki zanaatçıların aracılığıyla yorumlarsa, kendisi de bir zanaatçı, usta bir zanaatçı demektir; ancak eylemlerin, sözlerin, çizginin, rengin ve ritmin tastamam üstesinden geldiği zaman bir sanatçı olabilir. Böylece piyes yazarının yardımına da artık ihtiyacımız kalmayacaktır.<sup>6</sup>*

4 Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, 314 s.

5 Patrice Pavis, **Sahneleme**, (İnönü Bayramoğlu'nun Sunuş bölümünden), Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1999, 14 s.

6 **A.g.e.** 234 s.

Bu dönemde gerçekleşen bilimsel ilerlemeler sayesinde, özellikle Freud'un Psikanalitik yönteminin bilgileri ışığında metne bakış gelişti. Natüralist akım altında metnin psikolojik süreçlerinin incelenmesi özellikle oyunculuk alanında önemli gelişmelere yolaçtı. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun başındaki Konstantin Stanislavski'nin yönetmenliğinin yanısıra oyunculuktaki psikolojik süreçlerin incelenmesi ve bir metodoloji oluşturulması konusunda bir çığır açtığı kabul edilmektedir.

Stanislavski öncelikle yönetmenlik yaklaşımıyla Rus sahnelerine yenilikler getirdi. Yaygın olarak kullanılan bir örnek dekor anlayışından vaz geçip oyunun özelliklerine uygun gerçekçi sahne donatımını kullandı. Oldukça natüralist bir yaklaşımla aksesuarlar, kostümler hazırlattı. Işıklamada düz parlak ışıklardan, oynanan sahnenin atmosferini destekleyen bir ışıklama düzenine geçildi.

Sahnelemedeki bu ayrıntı yaratma çabası asıl olarak oyunculukta kendini gösterdi. Stanislavski uzun deneysel çalışmalar sonucunda oyunculuk yöntemini belirlemeye başladı.

*Stanislavski yeni sahne biçeminde oyuncuya izleyicinin varlığını unutturmayı, canlandırdığı role yoğunlaşmayı ve rolünü eylem birimlerine bölerek her birini bir yüklemle ifade etmeyi öğütüyordu. Oyuncudan, oyunda yazılı olmayanlardan bir alt metin yaratarak rolün varlık temeli olan bir duygu-düşünce dünyası oluşturması isteniyordu. Yönetmen, Çehov'un oyunları üzerinde geliştirdiği "üretken özdeşleştirme" kavramını açıklarken oyuncunun rolünü sadece rastlantısal esinlerle değil, provalar sırasında uyarılan, saptanan ve yaratma anında duygu belleği sayesinde yinelenen bir dizi esinle biçimlendirilmesi gerektiğini söylüyordu.<sup>7</sup>*

Stanislavski'nin öğrencilerinden Vsevolod Emilyeviç Meyerhold ilk dönemlerinde hocasının izinden gitmekle birlikte kısa bir süre sonra natüralist üsluba tamamen karşıt bir tiyatro üslubuna yöneldi. Meyerhold yaşamın anlarına mutlak bağlanmış bir kesinliği reddediyordu.

*Tiyatronun imgesel gerçekliğinin hakkını vermeyi ve sahnenin sınırsız olanaklarını kullanıp tiyatral anlayışı,*

7 Candan A., **ÖnVer**, 55 s.

*doğalcuların fotoğraflık gerçekliğinin karşısına koymak istiyordu. O, sanatın, yaşamın tıpkısı olmadığına, tiyatrunun da yaşamın bir kopyası, bir taklidi olmadığına inanıyordu.*<sup>8</sup>

Natüralist biçeme karşıt bir estetik arayan Meyerhold'un oyunculuk yöntemi de farklı olmak zorundaydı. Stanislavski'nin "rolü yaşamak" formülüne karşı, inceleme yardımıyla, duyguların, durumların stilize edildiği, abartılı, karikatürize ifade biçimleriyle, soyutlamalara gidiyordu. Oyuncularıyla yaptığı araştırmaları sonucunda Biyomekanik Oyunculuk adını alan yöntemini oluşturdu. Özellikle oyuncu plastiği üzerine yoğunlaştığı çalışmalarda yöntemin temelini hareket ve sözsüz oyunculuk üzerine kurmuştu.

*Hareket kavramı sanatsal biçimin yasalarına sıkı sıkıya bağlıdır. Hareket, tiyatral ifadenin en güçlü aracıdır. Hareketin rolü, öteki tüm tiyatro öğelerinden daha önemlidir. Tiyatro sözden arıtılsa, kostüm, ışıklar, panolar hatta salon olmasa, ama yalnızca ustaca hareket eden oyuncular olsa, tiyatro yine tiyatro olarak kalırdı.*<sup>9</sup>

Meyerhold, çalışmalarını sadece estetik tercihleriyle sınırlı bırakmadı. Devrim sonrasında işçi sınıfının örgütlenmesi ve sosyo-kültürel hayatının şekillenmesi gibi alanlarda da fikir ve projeler üretti. Sahnedeki üretimini günlük hayatın şekillenmesinde de kullanmak üzere çalıştı. Gerçekçilerin, sanatın hayatı değiştirebilme gücü üzerine düşündüklerinin ötesine geçti. Gerçekçiler sanat yoluyla hayatı değiştirmeyi amaçlarken, Meyerhold sanatı bizzat hayatın içine sokuyor, işçi sınıfının günlük eylemlerinden biri haline getirmeyi amaçlıyordu. Meyerhold, düşünsel ve estetik yaklaşımlarıyla, kendi tiyatro estetiğini yaratma yolunda uğraş veren bir sahneye koyucu kimliğinden toplum mühendisliğine doğru giden bir çizgide, yönetmen olgusunun en çarpıcı örneklerinden biri olarak tarihte yerini aldı.

Başlangıçta sahneleme, oyuncu yerleştirme, sahne donatılarının ve ışıklamanın düzenlenmesi gibi neredeyse teknik bir eylemdi. Ancak bir hikaye aktarırken ve yorumlarken, anlatım olanaklarının düzenlenmesi, estetik tercihler, parçaların birbiriyle ve bütün içindeki ilişkisinin sağlanması gibi katmanlar ortaya çıkmış ve sahneleme tanımı yeniden biçimlenmiştir.

<sup>8</sup> Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi II**, Dost Kitabevi yay., Ankara, 2002, 30 s.

<sup>9</sup> **A.g.e.**, 32 s.

*A.Veinstein büyük seyirci kitlesi ve uzmanların bakış açılarına göre, iki sahneleme tanımı önerir: "Geniş anlamda, sahneleme terimi sahnenin yorum araçlarının bütünü anlamına gelir: Dekor, ışık, müzik ve oyuncuların oyunu"(...) "Dar anlamda, sahneleme terimi, belli bir oyun zamanı ve uzamı içerisinde, dramatik bir yapının farklı sahne yorumu öğelerinin düzenlenmesi etkinliği anlamını taşır." Appia'ya göre sahneleme sanatı "yazarın yalnızca zaman düzleminde tasarladığını uzam içerisinde tasarlama sanatıdır."<sup>10</sup>*

Stanislavski ve Meyerhold örneklerinde görüldüğü gibi sahneleme estetiklerini belirleyen yönetmenler, tercihleri doğrultusunda anlatım olanaklarının da yeniden biçimlendirilmesi üzerinde çalışmışlardır. Bu çalışmalar, zaman zaman sahne plastiği ya da oyunculuk yöntemleri gibi özel alanlarda yürütülmüştür. Anlatım olanaklarını, üstyapıya hizmet edecek şekilde yeniden gözden geçirilmiştir. II. Georg'un boyalı dekor panolarını atması, Stanislavski'nin psikolojik gerçekçilik üzerine yöntemini geliştirmesi ya da Meyerhold'un sahneleme estetiği doğrultusunda Biyomekanik tekniğini oluşturması gibi. Bazen de bu çalışmalar, tümenden yeni bir estetik ya da kuramsal yaklaşım yaratılmasıyla sonuçlanmıştır.

Yönetmenliğinin yanı sıra yazar, tiyatro kuramcısı gibi kimlikleri birarada bulunduran en önemli kişilerden biri de Bertolt Brecht'tir. Epik tiyatro kuramıyla tiyatro tarihinde yeni bir sayfa açar Brecht. Dünya görüşü doğrultusunda tiyatroya getirdiği yeni boyut sadece kuramsal düzeyde kalmaz. Yönetmen kimliğiyle bu yeni estetiğin sahne üstüne taşınmasındaki kriterleri de belirler. Meyerhold'un tohumlarını atıp E. Piscator'un şekillendirdiği politik tiyatroya daha üst bir estetik düzey getirmiştir.

Sonraki dönemlerde dikkat çekici yapımlarda kültürler arası etkileşim ağırlık kazanmaya başlar. Metne hizmet etmekten, metni kullanmaya geçişten sonra, insanlığın ortak bilinçaltına yönelik metinlerin/sahne metinlerinin oluşturulması ve bunların göstergelerinin belirlenmesi yönetmene yeni bir işlev katar. Peter Brook, Robert Wilson, Richard Schechner, Eugenio Barba ve Ariane Mnouschkine gibi yönetmenler çalışmalarını bu izlekte sürdürmüşlerdir.

<sup>10</sup> Pavis P., **ÖnVer**, 15 s.

*Bir çeviri stratejisi belirlemenin güçlüğü doğal olarak kuramcının gözünü korkutmaya yeter, ama yönetmenin yaratıcılığını kamçılabilir ve onu, her şeye rağmen miti aktarabilmek için, yalnızca dilsel ve filolojik olanlar dışında araçlar bulmaya zorlayabilir de. Wilson ve Brook gibi yönetmenlerin yaptığı da budur. Gösterimleri -imge dizilerini-, metnin anlatısını çabucak aşan ve ancak bir mit olarak sorgulayabileceğimiz bir görsel anlatı oluşturur. Yine **Mahabharata** örneğini alalım: Brook ve Carriere burada, jestuel söylem -Brook'un dediği gibi "bedenin dili" – ve sahnesel bir dil, yani devinen ve konuşan bu bedenlerin edimi aracılığıyla mit olarak oluşabilmek için çabucak metni ve öykünceyi aşan bir öykü anlatır. Mit, böylelikle tiyatronun söylemiyle bütünlenmiş çevrilmiş olur.<sup>11</sup>*

Brook, bedenini dili gibi yeni olanaklar üzerinden ilerlerken mimari tasarım kökenli Robert Wilson algı psikolojisi üzerinde durmuş, tasarımcı kimliğinin katkısıyla tiyatrodaki yepyeni görsel bir dil yaratmıştır. Neredeyse plastik sanatlar alanında değerlendirilen yapımları yeni biçimselcilik akımının en yetkin örnekleri olarak nitelenir. Wilson'ın, görkemli teknik olanaklarla sahnelediği yapımlarında metin çok farklı bir konumdadır. Anlamsız cümleler ve tekrarlardan oluşan metin Wilson için izleyicinin bilinçaltına seslenirken kullandığı araçlardan biridir. Wilson yapımlarını bilinçaltına seslenecek biçimde düzenleyerek kültürler arası evrensel bir karşılık bulmaya çalışır.

Batı tiyatrosunda yönetmen kavramının oluşması ve tanımlanması ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra başlamış, yirminci yüzyılda çağdaş tiyatroya damgasını vurmuştur. Özdemir Nutku'nun belirttiği gibi "çağdaş tiyatronun tarihini yazan yönetmendir".

*Çağımızın tiyatro tarihi, sahneye oyun koyma sanatının tarihidir. Bugünkü anlamda tiyatro yönetmeni, yüzyılı biraz aşkın, kısa bir geleneğe sahip olmasına karşın, günümüz tiyatrosunun yol göstericisi durumundadır. Çağdaş tiyatro varlığını ve gelişimini büyük tiyatro yönetmenlerinin çalışmalarına ve yaratıcılıklarına borçludur. Yazar başta olmak üzere, o, tiyatronun tüm katılanlarını denetleyen, onlara ne yapacaklarını söyleyen ve değişik sanatçılarla birimleri uyumlu bir biçimde birleştiren bir otorite durumuna*

---

11 A.g.e., 178 s.

*gelmiştir.*<sup>12</sup>

Batı tiyatrolarında son yüzyıl boyunca yönetmen ve tiyatroya etkisi oldukça hızlı bir biçimde yayılırken Türk tiyatrosunda yönetmenlik kurumunun oluşmasında aynı hız görülmez. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren batılı anlamda metinli tiyatroya geçiş başlasa da, modern anlamda yönetmenden söz edebilmek için Darülbedayi'de Muhsin Ertuğrul dönemine kadar beklemek gerekir. Özdemir Nutku, Ahmet Fehim'in anılarından şöyle aktarır, "*Benim tanıdığım birkaç rejisöre sahne ustası demek daha doğru olur. Tanıdıklarım hiçbir hareket, hiçbir yenilik uyandırmamış, sadece sahnedeki aktörlere yol göstermişlerdir.*"<sup>13</sup> Zaten o dönemde ismi sayılabilecek kişiler Fasulyacıyan, Mınakyan, Magakyan gibi gayrimüslim kumpanya sahipleri, Ahmet Fehim Efendi ve Burhanettin Efendi gibi sayıları bir elin parmaklarını ancak geçebilecek sayıda tiyatroculardı. Batılı anlamda tiyatro uygulamaları sadece batılı metinlerin devşirilmesinden oluşmakla kalmıyor, bu metinlerin sahnelenmesinde de batılı tiyatroların uygulamaları birebir taklit ediliyordu. Bu uygulama Darülbedayi'de ve ardından Şehir Tiyatrolarında da 1940'lı yıllara dek sürdürüldü. Ancak daha sonraki yıllarda da bazı Türk yönetmenlerin yabancı sahnelerde gördükleri sahnelemeleri birebir kendi yapımlarında kullandıklarını öğreniyoruz. Özdemir Nutku, **Milliyet Sanat Dergisi**'nin 1983 yılında yayımladığı "Türk Tiyatrosu Yönetmenini Arıyor" başlıklı dosyada bir anısından şöyle bahseder:

*Altmışlı yılların başıydı. Devlet Konservatuvarı'nda "Othello" hazırlanmıştı.(...) Keşke gitmeseydim, yorum, oyun düzeni, karakterler arası ilişkiler, hiçbiri yoktu. Belli ki bu yapıt üzerinde hiçbir ön çalışma yapılmamış, öylesine sahneye getirilmişti. Gösteri bittiğinde, sahneye koyanın konservatuvar öğretmenini de olduğunu düşünerek, öğrencilerin yanında onu mutsuz kılacak şeyler söylememek için kimseye görünmeden oradan kaçtım.(...)Bir hafta sonra Sıhhiye'deki tren köprüsünün altında karşılaştık. (...)oyunu nasıl bulduğumu sordu. Ben de beğenmediğimi söyledim. Hayretle gözünü açtı ve aşağı yukarı şu sözleri söyledi: "Siz ne diyorsunuz allahaşkına, ben bu oyunu Stanislavski'nin reji defterine uygun olarak sahneye koydum." İşte şimdi baltayı*

12 Özdemir Nutku, "Sürekli Bir Devrim Olan Tiyatroda, Yönetmenin Görevleri ve Katkıları Üstüne", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 428, 15.03.1983, 2 s.

13 Özdemir Nutku, "Türk Tiyatrosundaki Yönetmen Uygulaması Üzerine Bazı Örnekler", **Milliyet Sanat D.**, Cilt 429 (y.d. 69) 01.04.1983, 20 s.



*taşa vurmuydu; çünkü Stanislavski, otobiyografisi olan 'Sanat Yaşamım' da "Othello" çalışmasının en başarısız çalışması olduğunu belirtir.(...)Doğal olarak ben de bu durumu ona aktardım.<sup>14</sup>*

Nutku yazısında, oyunu okumadan provaya giren rejisörlerden, altmışlı yıllarda, çeşitli sahne denemelerin yapıldığı, oyun sahneleme bilincinin geliştiği bir duruma gelindiğine değinir. Ancak sayının ve düzeyin gerekenin altında olduğunu da belirtir.

Aziz Çalışlar'a göre 1960'lara kadar Türk tiyatrosunda yönetmen ve yönetmen tiyatrosunun eksikliğini sebebi Cumhuriyet düzeninin, burjuva devrimlerini ve burjuva düzenini olumlamaya çalışan bir dönem olmasıdır. Çalışlar, bu dönemde devrimciliğin yalnızca feodal değerlere karşı, dolayısıyla Aydınlanma'ya, hümanizmaya, akılcılığa yönelik bir hareket olarak algılandığını; bu bakış açısının da özeleştirinin, modernist ve politik sanatın önünü tıkadığını söyler.

*(...)çağdaş Türk tiyatrosunun özsel eksikliği, oyunculuk ve sahneye koyuculuk tiyatrosu olup, yönetmenlik tiyatrosu olmayışıdır. Yönetmenin, yaratıcı-yorumlayıcı tiyatro sanatçısı olmayışı, tiyatroyu da yaratıcı tiyatro olmanın uzağında tutmuştur. Çünkü, yönetmenlik bireysel yaratıcılığa, bireysel söyleme dayalı olduğundan, Türkiye'de burjuva göreneksel tiyatroyu temsil eden tiyatro kurumları da ödenekli, yani resmi tiyatro olduklarından, "yönetmenin başkaldırısı" ya da başkaldırıcı sanat, daha doğrusu göreneksel olmayan, karşı-burjuva sanat, devrimsel sanat baskı altında tutulmuş, genelde sahneye koyuculuk düzeyinde bırakılmıştır. Bu nedenle, Türkiye'de yönetmen tiyatrosunun ortaya çıkışının ya da yönetmenin önem kazandığı tiyatrosunun göreneksel burjuva oyunculuk tiyatrosu anlayışıyla sınırlı, ödenekli-resmi tiyatrolar dışında, sanat tiyatrolarıyla birlikte, daha çok da siyasal tiyatro, devrimci tiyatro anlayışıyla birlikte ortaya çıktığına, bununsa 1960'lara rastlamasına hiç şaşmamak gerekir.<sup>15</sup>*

1936 yılında Ankara'da Devlet Konservatuvarı kurulur. Konservatuvarın kurulması için danışman olarak ünlü yönetmen Max Reinhardt'ın öğrencisi Alman tiyatro adamı Carl Ebert seçilir. Konservatuvar, "Musiki" ve "Temsil" olarak iki ana

14 Özdemir Nutku, "Türk Tiyatrosundaki Yönetmen Uygulaması Üzerine Bazı Örnekler", **Milliyet Sanat D.**, Cilt 429 (y.d. 69) 01.04.1983, 22,23 s.

15 Aziz Çalışlar, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 1993, 26 s.

bölümde tasarlanırken, İchtüzük'ün 9. maddesine göre Tiyatro Bölümü dört ana bölüme ayrılmıştır. Bunlar, opera, tiyatro, bale ve rejisörlük bölümleriydi. Konservatuvar'da tiyatro öğrenimi biri hazırlık, ikisi orta ve ikisi yüksek olmak üzere beş yıldan oluşuyordu. Rejisörlük bölümüne, opera ve tiyatronun yüksek devresinden mezun olanlara yönelik, iki yıllık uzmanlık çalışması olması öngörülmüştü. Ancak bu bölüm hiçbir zaman hayata geçmemiştir.

1977 yılında 27 Mart Dünya Tiyatrolar Günü nedeniyle, Ankara Sanatseverler Derneği'nde 'Türkiye'de Oyuncu ve Yönetmen Eğitimi' konulu bir açık oturum düzenlenir. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Mahir Canova, Can Gürzap, Yücel Erten ve Atilla Sav konuşmacı olarak katılırlar. Konuşmada genel olarak Konservatuvar'ın durumu, gelinen nokta ve eksikleri üzerinde durulur. Konservatuvar'da Tiyatro Bölümü'nün başında bulunan Mahir Canova söz aldığı anda, yönetmen yetiştirme konusunda şunları söyler: "*Batıda da yönetmen yetiştiren mektepler yeni yeni kurulmaktadır, pek yoktur. Yönetmen tiyatrolardan, usta rejisörlerin yanından yetişmektedir. Onun için ben konservatuvarda kurulmadı diye kusur bulmuyorum. Açacağız.*"<sup>16</sup>

**Milliyet Sanat Dergisi**'nin 1983 yılında açtığı "Türkiye Yönetmenini Arıyor" başlıklı dosyada (15.03.1983 cilt 428-9) Nutku şöyle yazar:

*Ne yazık ki, günümüze değin, önemi Türk tiyatrosunun gelişmesi için büyük olan "Rejisörlük Bölümü" çeşitli nedenler yüzünden açılmamış ve bugüne değin hiçbir konservatuvar öğrencisi, tiyatro yönetmenliği alanında -Türkiye sınırları içinde- uzmanlık eğitimi görmemiştir. Carl Ebert'in tüm çalışmalarına karşın bu bölüm kurulamamış, o gittikten sonra da bu çaba Ebert'in kendi yerine bıraktığı öğretim kadrosunca engellenmiştir.*<sup>17</sup>

1968-1970 yıllarında Konservatuvar'da görev yapmak üzere yurtdışında ihtisas yapması için devlet bursuyla öğrenci gönderilir. Can Gürzap, London School of Speech and Drama'da ses ve konuşma eğitimi üzerine ihtisas yapar. Daha sonra Konservatuvar'da hoca olarak göreve başlar. Aynı şekilde Yücel Erten, 1970 yılında yurtdışında ihtisas yapmak üzere burs kazanır ve Almanya'ya gider. Burs kapsamı

16 "Türkiye'de Oyuncu ve Yönetmen Eğitimi", **Tiyatro '77 Dergisi**, Sayı: 41, 10.10.1977, 28s.

17 Özdemir Nutku, "Türk Tiyatrosundaki Yönetmen Uygulaması Üzerine Bazı Örnekler", **Milliyet Sanat D.**, Cilt 429 (y.d. 69) 01.04.1983, 22 s.

sahne tekniği ve makyaj olmasına karşın Essen'deki Folkwanghochschule'de Reji bölümünde okumaya hak kazanır. Reji ve sahne tekniği bölümlerini birlikte okuyarak mezun olur. İhtisas eğitimini bitiren Erten de Konservatuvar'da eğitmen olarak çalışır. İlerleyen yıllarda Faik Ertener Darmstadt'ta, Nesrin Kazankaya'da Folkwanghochschule'de reji eğitimi görmüşlerdir.

Yetmiş ve seksenli yıllar döneminde Uluslararası festivaller, denekli tiyatrolarda oyun sahnelemek üzere gelen yabancı yönetmenler, yurtdışında eğitim alan kişilerin sayısındaki artış gibi nedenlerle ağdaş batı tiyatrosuyla etkileşim artar. Modern yönetmen kimliği ve yönetmen tiyatrosu olgusu bireysel girişimlerle de olsa Türkiye'ye girmeye başlar. Fransa'da Giorgio Strehler'in asistanlığını yapan Mehmet Ulusuoy İstanbul'a dönüp tiyatrosunu kurar. 1979 yılında Dostlar Tiyatrosu'nda **Kafkas Tebeşir Dairesi**'ni sahneler. 1980 sonrasında özel tiyatrolara verilen devlet desteği özel tiyatroların canlanmasını sağlamıştır. Fransa'da oyunculuk ve reji eğitimi gören Ferhan şensoy 1980'de Ortaoyuncular adlı topluluğu kurar. Yine 1981'de, Paris Sorbonne Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nden mezun olan Işıl Kasapoğlu önce orada Theatre a Venir'i kurar. Daha sonra 1987 yılında İstanbul Belediyesi şehir Tiyatroları'nda Goldoni'nin **İki Efendinin Uşağı** adlı oyunu sahneler. Bu dönemden sonra Kasapoğlu'nun yurtiçindeki çalışmaları devam eder.

Ancak bunlar grldğu gibi bireysel girişimlerle sınırlı kalmıştır. denekli tiyatrolarda, yabancı yönetmenler ve yabancı okullarda reji eğitimi gören birkaç ismin yanında sahneye koyuculuk görevini oyunculuktan yönetmenliğe geçen kişilerin üstlenmesi geleneği devam etmiştir.

1997 yılında Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü altında reji eğitimi veren bir dal açılır ve 2001 yılında ilk mezunlarını verir.

Batı tiyatrosunda, son yüzyıla yönetmen damgasını vururken, ülkemizde bu alanda yetişmiş insan sayısının azlığına denekli kurumların işleyiş biçimi ve özel tiyatroların kısıtlı imkanları eklendiğinde, zaman zaman görülen başarılı yapımlara rağmen Türkiye'de ağdaş yönetmenlik olgusunun inişli çıkışlı bir seyir izlediği görülmektedir. Bu alandaki başarılı çalışmalar bireysel çabalarla kısıtlı kalmıştır. Bu bakımdan yönetmen olgusunun Türk tiyatrosu içindeki yeri bireysel başarı

öykülerinden öteye geçememiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### YÜCEL ERTEN'İN YAŞAMI VE EĞİTİMİ

#### 1.1. Çocukluk Yılları ve Tiyatro ile Tanışma

İnsan hayatında, mesleki tercihler, eğilimler, yaşam görüşleri zaman içinde oluşsa da bunların nüvelerinin çocukluk yıllarında oluştuğu, en azından ilk etkilenimlerin o dönemlerde gerçekleştiği bilinmektedir. Psikanalitik bir yaklaşıma kadar uzanmadan da olsa bireyin yetiştiği çevre, ebeveynler, akrabalar, okul ve eğitim hayatındaki unsurlar, içinde bulunulan şehir, ülke ve buralardaki sosyo-ekonomik durum, dönem ve coğrafya etkisi gibi giderek genişleyen halkalara göz atmak kişinin yaşam serüvenindeki tercihlerinin oluşması hakkında bilgiler verebilir.

Yücel Erten 19 Ekim 1945 yılında Muş'ta dünyaya gelir. Aile, Tekel İdaresi'nde memur bir baba, ev hanımı bir anne ve dört çocuktan oluşmaktadır. Erten iki, iki buçuk yaşlarında aile, babasının tayini nedeniyle Antalya'ya taşınır. Ekim doğumlu olması nedeniyle yıl kaybetmemesi için ilkokula bir yıl erken başlar. Eğitim hayatına hızla giren Erten ilkokulda hep sınıf birincisidir. Daha sonra giderek yavaşladığını belirtir:

*Ortaokul birinci sınıfta teşekkürle geçtim. Orta ikiyi zayıfsız geçtim. Orta sonda, karnemde ilk zayıf yereldi. Lise birde ikmale kaldım. Lise ikide sınıfta kaldım. Lise sonda da epeyce bir bekledim durdum. Ta ki Konservatuvarın Tiyatro Bölümünü kazanıncaya kadar.<sup>18</sup>*

Erten'in sanat yaşamının oluşmasına neden olabilecek etkileri araştırdığımızda, çocukluk yıllarındaki hoş anılardan öteye geçemiyoruz.

*Bazısı sanat açısından baktığımız zaman, kültür açısından*

---

18 Yücel Erten'in yayınlanmamış anıları, "Amatörlük Dönemim".

*baktığımız zaman ağzında altın kaşıkla dogar. Babası şairdir, dedesi dergi çıkarmıştır, annesi müzisyendir, abisi ressam, bir şeydir yani. Çocukluğundan itibaren sanat ortamında yetişir, etkilenmeler olur. İşte, küçük yaşta da olsa, o insanların sohbetleri, sanat tartışmaları falan, onlardan bazı etkilenmeler olur. Yani güzel de bir şeydir o muhtemelen. Şimdi, bende hiç öyle bir şey yok. Annem ev kadınıydı, babam Tekel İdaresi'nde memurdu. Böyle dört çocuklu bir memur ailesinde büyüdüm yetiştim. Muş'ta doğmuşum. İki, iki buçuk yaşında falanmışım, babamın tayini çıkmış, Antalya'ya gelmişiz. Yani, o tür bir beslenme yoktur.*

*Ama ne bileyim herhalde ilkokuldayken, hatırlıyorum biraz çalışkandım. Teşekküre mi geçiliyordu o zaman? Anlaşılan ağzım biraz laf yapıyordu, şiir okunacak beli günlerde, Yücel okusun falan derlerdi. Ama bunlar her çocuğun kolaylıkla içinde olabileceği bir durum. Onun için özel bir etki bilmiyorum, hatırlamıyorum.*

*Ama şöyle birşey var. Antalya'da, ilkokulda olmuş olsam gerek, Antalya Lisesi'nde bir temsil vardı. Annemle, babamla ona gittik. Orada işte doğru dürüst anlamadan seyretmişim. Fakat oradan dilime bir şey takılmış. Pelesenk olarak. 'Robdöşambrımı giysem mi yakışık alır? Giymesem mi yakışık alır?' diye. Annem, 'oğlum bakkaldan bir ekmek al' diyormuş. Ben, 'Anne, robdöşambrımı giyip de mi gitsem yakışık alır? Giymeden mi gitsem yakışık alır?' falan diye onu her şeye çeviriyormuşum. Öyle anlatılır.<sup>19</sup>*

Bunun dışında radyodan dinlediği maç yayınlarından Fenerbahçe ve Galatasaray takımlarının kadrolarını ezberleyip, Halit Kıvanç'a öykünerek maç anlatımı yapması ve eve gelen misafirlere tekrar tekrar bu gösteriyi sunmasını hatırlıyor Erten. Ancak lise yıllarına kadar tiyatroyla ilgili başka bir şey olmuyor yaşamında.

Yedi, sekiz yaşlarındaki çocuk mukallitliği daha sonra bir tesadüf eseri hoş bir etkilenim yaratır Erten'de:

*Babamın tayini çıktı. İki abim üniversitede okuyordu Ankara'da. Ankara'ya geldik. Dayımın oğlu ile ilk defa tiyatroya gittik. Ya küçük tiyatroydu, ya da 3. tiyatroydu onu da şimdi hatırlamıyorum. Ama eski mimarisiyle etkileyici bir bina olduğu aklımda kalmış. İlk defa tiyatroya gittim, bir oyun izliyorum. Karşıma şey çıkmasın mı? Robdöşambrımı*

<sup>19</sup> Yücel Erten ile görüşme, 23.01.2007, Kabataş, İstanbul

*giysem mi yakışık alır? Giymesem mi? Rahmetli Ragıp Haykır oynuyordu. Moliere'in 'Kibarlık Budalası'. O tabii bende bir sarhoşluk yaptı. Neyi nereye ekleyeceğimi bilmiyorum ama, çocukluğuma ait bir şeyler tazelandı. Ve sonra, demek çok hoşlanmış olmalıyım, her fırsatta tiyatroya gitmeye başladım.<sup>20</sup>*

Yeni açılan Cumhuriyet Lisesi'nde okumaya başladığında taşradan büyükşehirde taşınan bir gencin kafa karışıklığını yaşar.

*Ben liseye başladığım zaman, Ankara'ya gelmiş olmanın şaşkınlığını üzerinden atamamış bir taşra çocuğuydum. 27 Mayıs 1960 hareketi kafamı karıştırıyordu, Gordiom, Ürgüp, Abant gibi yerlere yapılan okul gezileri kafamı karıştırıyordu, kızlar kafamı karıştırıyordu, en çok da okumaya başladığım romanlar ve oyunlar kafamı karıştırıyordu. Futbol oynadım, basketbolu pek oynayamadım, kampli ve otostoplu izcilik yaptım, langırt oynadım, aşık olup şiirler yazdım, sinemaya-tiyatroya gittim. Gelişigüzel, ne bulursam okudum. Tekrar tiyatroya gittim. Tiyatro kitapları okudum. Bu kez sınıf arkadaşlarımı grup halinde tiyatroya götürmeye başladım. Duvar gazetesi çıkardım. Şiir yazdım. Giderek, ders kitaplarından başka her şeyi okur oldum. Sonunda, -belki biraz da poz olsun diye- derslerde de başka kitaplar okur oldum.<sup>21</sup>*

Bu dönemde Erten'in tiyatroyla olan ilgisi, sadece oyunları takip etmekle ya da okulunda tiyatro oyunlarına gitmek için organizasyonlar yapmakla sınırlı kalmaz. Eski kitapçıları gezip harçlığı yettiğinde, anlasın anlamasın tiyatro kitapları alıp okumaya başlamıştır. Tiyatro üzerine okuma eğiliminin, giderek bir alışkanlığa dönüşmesiyle, bunun ilerki yıllarda bir tutku haline gelmesi onu tiyatro ile uğraşan herhangi biri olmaktan çıkararak, tiyatronun her yönü üzerine düşünmeye çalışan biri haline getirdiğini söylemek güç olmaz.

Lise yılları ise tiyatro üzerine kurmaya başladığı bir dünyanın ilk dönemleridir Erten için. Tiyatroya olan ilgisini eğitim yıllarının bunaltıcılığından kurtulmak için kullandığı da olur.

*Lisede, Çetin, Ayten, Köksal falan da belki hatırlayacaklardır, bir kimya hocamız vardı. Adını unuttum*

---

20 Aynı

21 Y. Erten'in yayınlanmamış anıları, "Amatörlük Dönemim".

*şimdi, allah selamet versin derler, biraz dik, sert bir kadındı. Sınav yapacak. Öğrencilik hali, kimse çalışmamış. Kimse sınav olsun istemiyor, ertelensin istiyor. Ben arkadaşlarla iddiaya girdim, ben bu sınavı yaptırmayacağım göreceksiniz diye. 27 Mart Dünya Tiyatrolar Günü. Köksal (Engür), Ayten (Uncuoğlu) ve Çetin (Tekindor) sınıf arkadaşlarım. İşte 27 Mart Tiyatrolar Günü diye, Suat Taşer'in 'Bir Dünya Ki O' yahut 'Üç Duvarlı Dünya' diye bir kitabı vardı. Selim Nüzhet Gerçek'in kitabından bir makale, bir şey, birkaç tane seçtim. Ondan sonra dersten önce gittim hocaya. 'Hocam biliyorsunuz bugün Dünya Tiyatrolar Günü, dünyanın her tarafında etkinliklerle kutlanıyor. Ben de müsaade ederseniz bugün dersinizde arkadaşlarıma bu konuyla ilgili bir sunum yapmak istiyorum' dedim. 'Yap evladım' dedi. Hiç beklemiyordum, çok kolay oldu.<sup>22</sup>*

Arkadaşları, sınavdan kurtulmanın sevincinden Erten'in tiyatro üzerine anlattıklarını dinlemezler bile o gün. Ancak onun kesinlikle tiyatrocuya olacağına karar vermişlerdir. Tiyatro sadece sınavlardan kurtulmak için yaptığı bir şey değildir tabii ki. Derslerde hocaları tiyatro kitapları okurken yakalarlar onu.

*Mesela geçtiğimiz yaz Foça'da matematik hocam ile karşılaştım. 'Derste hep başka kitaplar okurdun' diyor. Birkaç tane kitabını almıştım hala bende duruyor, dedi. Orada demek ki lisede bir biçimde, tiyatro özgül ağırlığa ulaşmaya başlamış.<sup>23</sup>*

## **1.2. Amatör Tiyatro Çalışmaları**

Yücel Erten'in sözünü ettiği özgül ağırlık amatör tiyatro yapmaya başlamasıyla sonuç verir. Bu sonuç aynı zamanda rejisörlük kariyerinin başlangıcıdır.

*Lise ikinci sınıftaki ikinci yılımda, bir oyun sahneledim: Eugene O'Neill'in "Yağ" adlı oyununu. Cahilin cür'etine bakınız ki, oyunun baş erkek rolünü de ben oynuyordum. Annie'yi ise, aşık olduğuma inandığım ve yıllar sonra ilk evliliğimi yaptığım Ayten Uncuoğlu. Gerçi sonradan tiyatro dünyamızın önde gelen kişilikleri arasına giren Çetin Tekindor ile Köksal Engür de aynı sınıftalardı.(...)Nedenini, niçinini, nasılını bilmeden; ezberledik, provalar yaptık, kendimize kostümler bulduk, bir fon bezine gemi lombozları*

<sup>22</sup> Y. Erten ile Görüşme, 23.01.2007, Kabataş, İstanbul

<sup>23</sup> Aynı

*boyadık, resim öğretmeni benim yüzüme koyun postundan bir sakal yaptı, çıktık oynadık. Biraz tiyatro aşkı, biraz beğenilme ihtiyacı, biraz karşı cinse yaklaşma heyecanı, biraz dersten kaytarma isteği, biraz ilk gençliğin aşk duyguları, bol miktarda da acemilik ve cahillik...<sup>24</sup>*

O yıllarda Ankara Radyosu'nun 'Çocuk Saati' programına eleman yetiştirmek üzere düzenlediği bir kurs vardır. Köksal Engür'ün ağabeyi Erdoğan Engür'ün teşvikiyle bu kursa başlar. Mahir Canova'nın yönettiği Çocuk Saati'nin kurslarında Ruşen Ferit Kam, Özdemir Nutku, Faruk Güvenç, Muazzez Kurdoğlu gibi isimleri tanır. Aynı zamanda Halkevi'nde düzenlenen kursalara da katılır. Oradaki kursta da yine Mahir Canova, Nüzhet Şenbay, Suat Taşer, Haldun Marlalı ve Shirley Subaşı'yı tanıma ve çalışma olanağı bulur. Bu kursların sonraki yıllarda sanat dünyasına yansıyacak etkisini anlamak için Erten'in dönem arkadaşlarına bir göz atmak fikir verici olabilir; Serpil Akıllıoğlu, Rüştü Asyalı, Nurşim Demir, Köksal Engür, Değer Gündemir, Yaşar Güner, Nurhan Karadağ, Sonat Konor, Attila Olgaç, Ümit Ögmel, Emine Sevgi Özdamar, Teoman Özer, İhsan Sanıvar, Çetin Tekindor, Tanju Turunç, Ayten Uncuoğlu, Cihan Ünal, Erkan Yücel.

Erten, içine girdiği hareketli tiyatro ortamının verdiği hızla Muzaffer Aşkayanar isimli bir arkadaşının öncülüğünde Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) altında Ankara Gençlik Tiyatrosunu'nu kurarlar.

*Ne "Milli Türk Talebe Birliği"ni biliyorduk, ne de yapacağımız işin neye yarayacağını. Tek bir şey biliyorduk: Tiyatro yapmaya can atıyorduk! Gölbaşı Sinemasının alt tarafındaki ilkokulun bir sınıfında provalara başladık. Richard Nash'in "**Yağmurcu**"sunu oynayacaktık. Hani filmini de seyretmiş, hayran kalmıştık ya. Starbuck'ı Tarık Öcal ile Muzaffer Aşkayanar dönüşümlü oynuyorlardı. Lizzie'yi Ayten Uncuoğlu, File'i Nurhan Karadağ, evin küçük oğlunu Köksal Engür, büyük oğlu Ümit Ögmel, şerifi Üstün Toroslu, babayı da ben! Oyunu Oda Tiyatrosu'nda bir hafta kadar oynadık.<sup>25</sup>*

Erten anılarında bu oyunda oynayan diğer oyuncularını o zamanki anlayışına göre beğenmekle birlikte kendisini beğenmediğini söyler. Rolüyle ilgili düşündüklerini şöyle aktarır:

<sup>24</sup> Y. Erten'in yayınlanmamış anıları, "Amatörlük Dönemim".

<sup>25</sup> Aynı



*Yüzüme eciş bücüş çizgiler çizip saçıma pudralar sürerek, sesime olgunluk ve yaşlılık edası vermeye çalışarak, yaşıtlarımın babasını oynuyordum ve kendimi hiç bir şeye benzetemiyordum. Hele bir gün temsile yarım şişe cep kaynağı içmiş halde çıktım ki, felaket! Soğuk soğuk terledim, sağıma soluma boş boş baktım, dilim ağzımın içinde büyüdü kaldı. O oyun sırasında kendimden büsbütün nefret ettim.<sup>26</sup>*

Kendi performansını beğenmediğinden midir bilinmez, MTTB'deki bir sonraki oyunları Atilla Alpöge'nin **Çürük Elma**'sını sahneye koyar ama kendi oynamaz. Kadro Muzaffer Aşkayanar, Tarık Öcal, Ayten Uncuoğlu, Köksal Engür ve Nurhan Karadağ'dan oluşmaktadır. Bu oyunla MTTB adına turneye çıkarlar, on ayrı şeker fabrikasında, açık havada, ve çeşitli sahnelerde oynarlar ayrıca ODTÜ Tiyatro Şenliği'ne katılırlar. Şenlikte oyun övgüyle karşılanır.

### 1.3. Konservatuvar'a Giriş ve Konservatuvar Yılları

Yücel Erten lise son sınıfa geldiğinde Konservatuvarda okuma fikri kafasında iyiden iyiye şekillenir. Çocuk Saati'nde de birlikte oldukları Köksal Engür ile birlikte sınavlara hazırlanırlar. Çocuk Saati'ni yöneten Mahir Canova, Konservatuvar'ın da başındadır.

*Köksal'la ya bizim evde, ya onların evinde buluşup -her ikimiz de Bahçelievler'de oturuyorduk- sınava hazırlanıyorduk. İlk sınava birlikte girdik. Georg Büchner'in Woyzeck'inden "Berber" sahnesini ve Pirandello'nun "Ağzı Çiçekli Adam"ını çalışmıştık. Sınav günü çıktık, hazırlandığımız şekilde oynadık. Sonra sınav kurulundan Nüzhet Şenbay, bir şiir okumamı istedi. "Daday'ın Çiğdene köyünden Halil" falan gibi, şimdi kimin olduğunu hatırlamadığım bir şiiri okumaya başladım. Sözümona biraz duygulu falan okumak gerektiğini düşünüyorum. Nüzhet Şenbay, "Daha yüksek sesle oku" dedi. Daha yüksek sesle okumaya gayret ettim ama, tabii şiir, kof bir bağırma dönuştü sanırım. Şenbay, "Daha yüksek sesle" diye tekrarladı. Durakladım. Bunun üzerine "Şöyle efe gibi bir bağır" dedi. "Hey" mi dedim, "hayt" mı dedim, "hühühehey" mi dedim bilmiyorum. "Peki" dediler, çıktım. Kazanamadığımı anlamıştım. Sesimde bir sorun olmalıydı. O*

*yıl boyunca, elimden geldiğince, Halkevleri kursunda gördüğüm kadarıyla, ses alıştırılmaları filan yaptım.*<sup>27</sup>

Canova, Erten'i okula kabul etmez ancak Ankara Radyosu'nda yayınlanan Arkası Yarın programında, Knut Hamsun'un **Victoria** adlı eserinden radyoya uyarlanan oyunda ona bir rol verir. Kerim Afşar'ın oynadığı rolün gençliğini oynamaktadır.

Bir sonraki yıl Konservatuvar sınavlarına tek başına hazırlanır. Parçaları **Atinalı Timon**'dan Timon'un "Kaldırın kapakları da yalayın köpekler" tiradı ve **Venedik Taciri**nden Launcelot Gobbo'dur.

*Asuman Korad bir tanıdığın ricası üzerine Oda Tiyatrosu'nda parçalarımın birine şöyle bir baktı ama; ezberimin sağlam olmadığını görünce keyfi kaçtı ve daha sonra atlattı. Kimbilir, belki de iyi oldu. Çünkü mahcubiyetimden daha çok çalıştım.*<sup>28</sup>

Sınavda parçalarını oynar, jüri herhangi bir şey söylemez. Sınavı izleyen Cumartesi günü Çocuk Saati'nde provadadır. Mahir Hoca oradadır ancak korkudan sınavla ilgili bir şey soramazlar.

*Prova arasında Mahir Hoca'nın çevresinde toplanmış konuşuyoruz. Sonuç filan sormak ne haddimize! O kadar çekiniyoruz. Sonra Mahir Hoca birden Köksal'a dönüp, "Senin çok çocuksu bir ifaden var, seni alamadık" dedi. İçimden "Eyvah" dedim, "Köksal'ı almadılarsa, beni hiç almamışlardır!". Mahir Hoca bana döndü, "Seni aldık" dedi. Koridordaki bir radyatöre yaslanmış duruyordum. Kıpırdayamadım. Daha sonra sevincimden yere göğe sığamadım tabii ama, o anda Köksal'ı düşünerek, doğru dürüst sevinemedim bile.*<sup>29</sup>

Erten'in amatör tiyatro çalışmaları Konservatuvara girdikten sonra da bir süre devam eder. Serpil Akıllıoğlu, Köksal Engür, Nurhan Karadağ, Ayten Uncuoğlu ve Yalçın Özgül ile birlikte "Sahne 9" topluluğunu kurarlar. Daha doğrusu, Haldun Marlı'nın daha önce kurmuş olduğu "Sahne 9"un adını üstlenirler. Bu adın kaynağı Ankara'da o sırada sekiz tiyatro olmasındandır. Bu ekiple birlikte Erten'in daha önce

---

27 Aynı

28 Aynı

29 Aynı

sahnelediği **Çürük Elma**'yı yeniden sahnelerler. ODTÜ'nün Festival '66 şenliğine katılırlar. Çok başarılı bulunurlar. Ancak tiyatro okullarında okumakta oldukları için amatör olmadıkları düşüncesiyle büyük ödülü alamazlar. Zira Ayten Uncuoğlu, Köksal Engür ve Nurhan Karadağ da Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Tiyatro Kürsüsü'nde okumaktadırlar. Festivalde amatör sayılmamak bir yana, Erten bu çalışmalarını Konservatuvar'dan gizli yürütmektedir.

*Mahir hocanın sert de bir tutumları vardı. Öğrenciler biraz kendilerinin olsun isterlerdi. Dışarda iş yapanlara da pek iyi gözle bakmazlardı. Korkumdan sahneye koyan diye yazdıramadık, ışık diye yazdırdık. Hani acaba duyar falan da, Mahir hocanın hışmına uğrarmıyız diye.<sup>30</sup>*

Sahne 9 topluluğu ile yoğun tiyatro çalışmaları yapmayı planlarlar. Bu planlardan biri yeni oyunlar yazmaktır. Bununla birlikte, açık havada oynanacak yeni tiyatro mekanları ararlar, bir de anket yapma girişimleri olur.

*Bir de ille de bilimsel olacağız ya, seyirci anketi yapalım demiştik. Ama onu yaptık. Köksal'la bu seyirci anketi için çok zaman harcadık. Sonunda, babasının Sümerbank'taki bir tanıdığıнын yardımıyla, tek yapraklık bir anket kâğıdını, üzerine ilan koydurarak bedava bastırdık. Bir hevesle Gençlik Parkındaki açık hava tiyatrosunda dağıtıp topluyorduk ki; orta yaşlı bir bey, belediyede çalıştığını söyleyip "Bunun belediye rüsümü nerede?" dedi. Biz de "Bilmiyorduk" dedik. "Bir daha dağıttığınızı görmeyeyim" dedi. "Peki" dedik... Anket kâğıtları da, şofben yakıtı oldu.<sup>31</sup>*

Daha sonraki yıllarda Konservatuvar, Erten'in hayatının tümünü kapsar haline gelir. Amatör çalışmalara vakit kalmaz. Zaten Konservatuvar'da da dışarıda çalışmalarına iyi gözle bakılmaz.

1964 yılında Konservatuvar'da öğrenim görmeye başlayan Erten 1969 yılında mezun olur. O dönemde okul üç yıl orta devre ve iki yıl yüksek devreden oluşmaktadır. Herkesin yüksek devreden mezun olması gibi bir zorunluluk bulunmaz. Dileyen orta devrenin sonunda mezun olup, o zamanki düzenlemelerin sağladığı imkanla, Devlet Tiyatroları'nda doğrudan çalışmaya başlayabilmektedir.

30 Y. Erten ile görüşme, 23.01.2007, Kabataş, İstanbul.

31 Y. Erten'in yayınlanmamış anıları, "Amatörlük Dönemim".

Konservatuvar Tiyatro Bölümü'nün başında o yıllarda Mahir Canova bulunmaktadır. Konservatuvar'ın kuruluşunda bulunan Prof. Carl Ebert'in yetiştirdiği ilk nesil eğitimi yürütmektedir. Erten, Canova, Cüneyt Gökçer, Salih Canar, Nüzhet Şenbay, Nurettin Sevin, Max Meinecke gibi hocalardan ders alır. Ana mesleki dersleri yürüten bu hocaların yanısıra Refik Ahmet Sevensil, Ruşen Ferit Kam, Fehmi Baldaş, Sait Tayla, Muzaffer Arkan, İhsan Şenol, Travis Kemp gibi hocalar da o dönemde eğitim kadrosunda bulunmaktadırlar.

Konservatuvardan mezun olduğu 1941 yılından itibaren kurumda eğitmen olarak çalışmaya başlayan Mahir Canova'nın bölüm ve öğrenciler üzerindeki etkisi büyük olmuştur. Sınıf arkadaşları Salih Canar ve Nüzhet Şenbay da öğretim elemanı olarak Konservatuvardadırlar. Canova, bölüm başkanlığının yanısıra Devlet Tiyatroları'nda Başrejisörlük görevinde de bulunmuştur. Canova'nın, Erten üzerindeki etkisi diğer öğrencilerinde olduğu gibi büyük olur. Aralarındaki hoca-öğrenci ilişkisi ileride hem hoca hem de rejisör olarak meslektaşlık düzeyine varacaktır.

*Tabii ki Konservatuvar Tiyatro Bölümü deyince; oranın tanrısı, bölüm başkanı Mahir Canova idi. Bölüm üzerinde sonraları yadırgadığım ve karşı çıktığım, müthiş bir otorite kurmuştu. Şurası açık ki, Mahir Canova, öğrencilerine gerçekten emek verirdi. Öğrencinin yolunu açmaya, genişletmeye çalışırdı. Ökse yatırdığı zaman, su vermeden bırakmazdı. Üslup arardı, fantazi sahibiydi. Olağanüstü zekiydi. Ama subjektif momenti çok yüksekti. Yüksek zekâsı ile, subjektivitesini her durumda haklı çıkaracak, zihinsel perendeler atardı. Çok iyi bir öğretmen, belki de en iyi rejisördü. Benim üzerimde en derin iz bırakan, o olmuştur.(...)Sık sık kurumsallaşmanın eksikliğinden sözederdi. Gerek tiyatroyu, gerekse konservatuvarı kastederek şöyle derdi: "Neden bu hale geldik? Kurmay heyetimizi neden kuramadık?"... Oysa Cüneyt Gökçer'le birlikte, 35-40 yıl bu kurumların en üst kademelerinde görev yapmışlardı. Deyim yerindeyse, en az çeyrek yüzyıl boyunca, Cüneyt Hoca Devlet Tiyatrolarında, Mahir Hoca da Konservatuvarda tanrı gibiydiler. Kurumlaşmayı sağlama görevi en çok onlara düşmüyor muydu? Mahir Hoca, alımlı, özgün, esprili, duyarlı, zeki ve egemendi.<sup>32</sup>*

Canova'dan sonraki yıllarda en önemli isim olacak olan Cüneyt Gökçer

32 Y. Erten'in yayınlanmamış anıları, "Konservatuvar Eğitimi".

de hocaları arasındadır Erten'in.

*Cüneyt Gökçer'in derslerinden büyük zevk alırdık. Konuşmasını dinlemekten bile zevk alırdık. Yönetici olarak pek acımasız diye bellediğimiz Cüneyt Hoca'nın; derste bir baba gibi yumuşak ve olgun davranması, ona olan hayranlığımızı bir kat daha arttırırdı. Ama derslere gelmezdi. Belki de gelemezdi. Benim Konservatuvarda okuduğum 5 yıl boyunca, derslerine, on defa ya gelmiştir, ya gelmemiştir.<sup>33</sup>*

Konservatuvar'ın ilk mezunlarından Salih Canar için Erten şöyle der:

*Salih Canar, bir işçilik ustasıydı. Oyunculüğün ne büyük bir dikkat, işçilik ve disiplin istediğini çok somut olarak, hattâ belki biraz da korkarak, onun derslerinde kavramıştık. Ben, Salih Hoca'nın olağanüstü sempatisi ile çok önem verdiği disiplin arasındaki dengeyi kavramakta zorlanmışım doğrusu. Şaka mı yapıyor, yoksa azarlıyor mu, pek bilemezdim. Olağanüstü taklit yeteneği ile dersi çok eğlenceli bir hale getirir; ama gevşediğiniz yerde de mengenevi sıkardı. Eğitim psikolojisini pek umursamaz, sevdiğini sever, dövdüğünü döverdi!<sup>34</sup>*

Yine Konservatuvar'ın ilk mezunlarından olan, ses ve konuşma eğitimi üzerine çalışmış Nüzhet Şenbay bir dönem ses ve konuşma eğitimi üzerine eğitim almak üzere Fransa'da Paris Konservatuvar'ında çalışmıştı. Şenbay, emekli olana dek ses ve konuşma dersleri verdi. Bu konuda **Söz ve Konuşma Sanatı** adlı bir kitap yazmıştır.

*Diksiyon öğretmenimiz Nüzhet Şenbay'ı da saygıyla, sevgiyle anmak isterim. Bence Şenbay'ın en büyük erdemi; oyunculuk gibi ışıltılı, alkışlı, bravolu bir mesleği bırakıp; öğretmenlik gibi, bir sanatçı için biraz da nankör sayılabilecek bir mesleğe yönelmiş olmasıydı. Onyıllar boyunca, bir teşekkür, bir alkış beklemeden; öğrencileri için emek vermiştir. Yumuşak tabiatı, dersteki gevrek tutumu, hepimizde tatlı anılar bırakmıştır.<sup>35</sup>*

**Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası, Venedik Taciri, Hırçın Kız, Julius Caesar** gibi oyunları Türkçeye kazandırmış olan Nurettin Sevin o yıllarda Konservatuvar'da fonetik dersleri vermekteydi. Erten, notlarında Sevin'in az

---

33 Aynı

34 Aynı

35 Aynı

rastlanılan türde öğretmenlerden olduğunu belirtir.

*Fonetik öğretmeni Nurettin Sevin, az rastlanır öğretmenlerden birisiydi. Geniş ansiklopedik bilgisi, çelebiliği, buna rağmen doğruları savunmaktaki kararlılığı, mesleğindeki titizliği ile örnek bir insandı. Sevin'in ders verdiği son yıl, bizim hazırlık sınıfımız olmuştur. Ondan, fonetik alfabesini ve fonetik yazısını öğrenmiş olmayı çok büyük bir kazanç sayarım.*<sup>36</sup>

Konservatuvar'da ders veren hocalardan bir diğeri de Avusturyalı rejisör ve sahne tasarımcısı Max Meinecke'dir. Daha çok sahne tekniği üzerine dersler veren Meinecke, sahne derslerine de girmiştir.

*Max Meinecke, zaman zaman sahne dersi verir; genel olarak da, dekor-kostüm, tiyatro tekniği, sahne tekniği, makyaj gibi derslerde, tükenmeyen bir bilgi ve beceri akışı sağlardı. Eğitimi açısından sanat tarihi kökenli oluşu, çizgi ve çizim ustalığı, tiyatronun teknik alanlarında, öğrencilere küçümsenmeyecek bir altyapı sağlardı.*<sup>37</sup>

Erten, notlarında değerli hocalardan ders aldıklarını belirtmekle birlikte hem o dönem hem de bu dönem için okullardaki eğitim düzeyinin doyurucu olmadığından söz eder. "Hedeflerin ve koordinatların belirlenmemiş olması, bunun sonucu doğan savruluk, temel eksikler olarak öncelikle dikkati çekiyor".<sup>38</sup>

Yücel Erten'in oyun sahneye koyma eğiliminin ilk örnekleri lise döneminde sahneye koyduğu **Yağ** ve **Çürük Elma** oyunlarında görülse de bu yöneliş asıl olarak Konservatuvar yıllarında belirginleşecektir. Henüz hazırlık sınıfındayken arkadaşlarının sınav parçalarına bakmaya başlar.

*Konservatuvara girmezden önce bir ölçüsüzlük, bir haddini bilmezlik, oyunu hem sahneye koyacaksın da hem başrol oynayacaksın da. Ama öyle bir haddini bilmezlik şeklinde de olsa, öyle tat veren bir şey varmış. Konservatuvarda öğrenciyim. Oyunculuk derslerimiz var, reji dersi diye bişey yok. Ne kapabiliyorsak kendimiz, hocalarımızdan, izlediğimiz oyunlardan. Ama oradan itibaren şey dikkatimi çeker. Arkadaşlarımın sınav parçalarına bakardım. Bir baksana şuna diye gelirlerdi. Hatta benden daha üst sınıflarımın*

---

36 Aynı

37 Aynı

38 Aynı

*parçalarına bile baktığım olurdu.<sup>39</sup>*

Bu sınavlar, okulun ilk yılında, o zaman her bir dönemin sonunda birer defa olmak üzere, iki baraj sınavıydı. Sınavda başarılı olanlar eğitime devam ederken, başarısızlar okuldan uzaklaştırılıyordu.

*Demek ki bende öyle bir iştah, öyle bir ilgi, bir çok okuma durumu. Her şeyi okurdum. Yayınlanmış ya da ele geçirdiğim bütün piyesleri okumuştum. Kuramsalına da çok eğilme, tiyatroya üzerine ne bulunabilirse okumuş olma, muhtemelen ukalalık, çok bilmişlik de vardı. Ama o lezzeti, o tadı benimsedim.<sup>40</sup>*

Bu birikim, sadece sahneye koyuculuğa yönelme ile sınırlı kalmaz. Tiyatral bir üretim içine de sokar Erten'i. Öğrenci Derneği'nde etkinlikler yaparlar. Bunlardan biri ölüm temasının işlendiği bir kolajdan oluşan gösterileridir.

*Mesela 'Tiyatroda Ölüm' diye bir sahne resitali yaptık. Ne yaptık? Ne kadar çocukçaydı? Bilemiyorum. Ama Sofokles'ten başlayıp türlü dönem örnekleriyle ölüm temasını işleyen oyunlardan ilginç sahneleri arka arkaya sıralayıp yani Puşkin'in **Mozart ile Salieri'sine**, Tardieu'nün **Makina'sına** kadar sekiz, on ayrı yazarın yapıtlarından seçilmiş, arka arkaya sahnelerin dizilmesiyle bir örgü yapmıştık.<sup>41</sup>*

Sahneleme, onun için artık bir giriş çıkış düzeni olmaktan çıkıp, bir kavram etrafında durma, konsept yaratma yolunda ilerlemeye dönüşmekteydi. Dolayısıyla bir heves düzeyinden çıkıp bilinçli bir tercih haline geldiğini söylemek yanlış olmaz.

*Oralarda biraz sanki bir yandan bir şeyleri sahneleyip, hem de bütünü bir arada durmasının gerçekleşmesi için gayret sarfettiğimi hatırlıyorum. Şöyle diyebilirim ki konservatuarda tabii ki esas oyunculuk olan eğitim sürerken onun sonlarına doğru demek ki benim tercihim ve kararım oluşmuş.<sup>42</sup>*

Erten'deki bu yönelişin etrafındakiler tarafından da kabul edilmesi ve

39 Y. Erten ile görüşme, 23.01.2007, Kabataş, İstanbul.

40 Aynı

41 Aynı

42 Aynı

onaylanması sadece okul arkadaşlarıyla sınırlı kalmaz. Okuduğu bölüm aslolarak oyunculuk bölümü olmasına ve okul idaresinin yeniliklere pek sıcak bakmamasına rağmen Erten, mezuniyet sınavında kendine özgü bir durum yaratır. Öğrenciler mezuniyet sınavlarında bir sahne oynamakla yükümlüdürler. Ancak Erten, mezuniyet sınavını bir sahneleyle yapar.

*(...)5. yılın sonunda mezuniyet sınavını bir sahneleyle yaptım. Doğrusu, hocaların bunu olgunlukla karşılamalarına biraz da şaşırmadım değil. Çünkü, 'hadi canım, ne üstüne vazife sen parçanı oyna' demeleri beklenebilirdi. Demek ki ama ben hem o yöndeki eğilimimi hocalara belli etmişim hem de biraz inatçı ve ısrarcı olmuşum ki mezuniyet sınav parçam, işte reji defterleri hazırlanmış, dekor eskizleri çizilmiş bir kısa oyundur. **Soytarılar** diye bir oyun vardı. Onu bir bütün olarak sahneledim<sup>43</sup>*

Erten, oyunun tamamını sahneye koymuştur. Oyunda sınıf arkadaşlarından İstemi Betil, bir alt sınıftan Mehmet Ege ve Devlet Tiyatrosu (D.T.) sanatçısı Alpay İzbirak rol almışlardır. Yücel Erten 1969 Haziran'ında Konservatuvar'dan mezun olur.

#### **1.4. Konservatuvar Sonrası ve Folkwang Yüksekokulu'nda Reji Eğitimi**

O yıllarda konservatuvar mezunları doğrudan D.T.'de sanatçı olarak çalışma hakkına sahiptirler. Erten de 1969 Ekim ayında stajyer sanatçı olarak çalışmaya başlar. Bu dönemde Ayten Uncuoğluluyla olan arkadaşlıkları evlilikle neticelenir. Oyuncu olarak D.T. görev yapmaya başlayan Erten'in reji eğiliminde bir eksiklik olmaz. Zira stajyer olarak çalıştığı iki yıla bakıldığında iki oyunda oyuncu olarak görev yaparken (Küçük Tiyatro'da Nihat Aybars'ın sahnelediği, Güngör Dilmen'in **Midas'ın Altınları** ve Oda Tiyatrosu'nda Haldun Marlalı'nın sahnelediği Sedat Veyis Örnek'in **Pirinçler Yeşerecek**), üç oyunda da reji asistanı olarak çalışmıştır; Mahir Canova'nın sahneye koyduğu **Kırgınlar Evi**, Nihat Aybars'ın sahnelediği **Midasın Altınları** ve Haldun Marlalı'nın sahnelediği **Pirinçler**

---

43 Aynı



**Yeşerecek** Erten ısrarla işin sahneleme kısmından kopmamaya çalışmaktadır. Ancak mevcut olanaklar içinde hayal ettiği kariyer için umut verici bir olanak görememektedir.

*İçimde böyle bir şeyler var, bir şeyler yapma isteği var, aşkı var. Ne bileyim, kendimi de yetiştirmiş gibi, yetiştirilmiş gibi hissediyorum filan. Fakat orada somut olarak pek bir olanak, pek bir ufuk olmadığını da gördüm. Bir şekilde, buradan bir hayat olmaz, açar düşünmek, bir şey yapmak lazım diye hissettim.<sup>44</sup>*

Erten'in D.T. bünyesinde bulamadığı olanak, hiç ummadığı bir yerden çıkar. Konservatuvar'a öğretmen yetiştirmek amacıyla, devlet bursuyla yurtdışına öğrenci gönderilmek üzere sınavlar açılır. İlk yıl Can Gürzap sınavı kazanır ve İngiltere'ye ses ve konuşma alanında ihtisas yapmak üzere gönderilir. Sonraki yıl açılan sınav dekor-kostüm ve sahne tekniği ve makyaj dallarında olmak üzere iki ihtisas dalındadır. İhtisas eğitimini bitirenler Konservatuvar'da hoca olarak göreve başlayacaklardır. Yücel Erten fırsatı kaçırmak istemez.

*Doğrusu şanstır. Çünkü ilk 35 yılda ve onu izleyen 35 yılda kaç defa böyle bir imkan oluştu, bilmiyorum. Biz konservatuvarımıza öğretmen yetiştirelim, amacıyla bir daha yapıldığını sanmıyorum. Bir anlamda yurt dışında bir şeyler öğrenmenin bir kurtuluş, bir çözüm olacağını düşündüğüm için her iki branşta da sınava girdim.<sup>45</sup>*

Erten'in dışında sınava Sönmez Atasoy ve Muammer Çıpa da başvururlar. Ancak onlar her biri bir dalda olmak üzere başvurmuşlardır. Bu sırada Erten olumsuz bir haber alır.

*Biraz dedikodu faslına girer ama rahmetli Mahir hocanın öyle huyları vardı, ya o hiç girmesin o sınava, falan gibisinden de bir haber göndermişti. Biraz sanki öğrencilerini seçmiş, alacağını biliyor, o anlama gelen bir şey. Belki bir yere kadar bir hocanın, oraya 35 yıl emek vermiş bir hocanın, belki de bir yere kadar hakkıdır.<sup>46</sup>*

Ancak Erten bu habere kulak asmaz ve sınava girer. Sınavların yazılı

---

44 Aynı

45 Aynı

46 Aynı

aşamasında her iki adaydan da yüksek puan alır. Mülakat aşaması da sonuçlandıktan sonra dekor-kostüm branşında ihtisas eğitimi yapmaya hak kazanır. Gideceği ülkeyi de Almanya olarak belirlemiştir. Bu konuyla ilgili olarak bir anısını şöyle aktarmaktadır:

*Benim çok sevdiğim ve saygı duyduğum bir insandır, sanat tarihçisi Murat Katoğlu, bir gün Kızılay'da Muammer Sun ve Murat Katoğlu ile karşılaştım. Her ikisi de hem abim hem hocam sayılırlar. Bende de bir sol eğilim, o sıralarda pek çok gençte olduğu gibi görülüyor. Murat Katoğlu sordu. Üç seçenek sunsam, tiyatro eğitimi için İngiltere'ye mi gidersin? Fransa'ya mı gidersin? Çin'e mi gidersin? Çin'e giderim diye bekliyor herhalde. Almanya'ya gitmeyi tercih ederim dedim. Neden dedi. Görebildiğim kadarıyla İngilizler hep kendi yazarlarını oynuyorlar. Çin? Zaten aklımda öyle bir şey yok. Çin'de ne yapacağım? Çin operasına mı gideceğim? Fransızları da çekici buluyorum ama Almanlara bakınca, o kadar çok tiyatro var ki. Repertuarları, oynadıkları yazarlar bakımından o kadar geniş bir tiyatro hayatı var ki. Orası yararlı olur diye düşünüyorum, dedim. Aferin aldım. Yani gerçekten de öyle düşünüyorum. Bakıyorsun Almanya'da, Güney Afrikalı yazardan, Türk yazarına kadar, her türün o tiyatrodaki yeri var. Gerçekten çok köklü bir tiyatro hayatı vardır.<sup>47</sup>*

Burs kapsamınca önce altı ay Goethe Enstitüsü'nde dil öğrenimi görecek, sonra da uygun bir okulda ihtisas eğitimini tamamlayacaktır. Zira orta öğrenimi sırasında gördüğü Almanca selamlaşma seviyesinden öteye gitmemektedir. Almanya hazırlıklarını tamamladığı sırada hocası Mahir Canova ile eğitimi üzerine tasarılarını paylaşır.

*(...)gitmezden önce Mahir hoca ile de bir buluştuk. Meramımı anlattım. Yani hocam dedim, tamam gidiyorum, şimdi dil okuyacağım ve bir okulda ihtisas öğrenimimi yapacağım. Ama takdir edersiniz ki ben oyunculuk okudum, rejiiye meraklıyım. Şimdi gidip de bir akademi de dekor yahut kostüm tasarımcısı olarak yetişmek gibi bir yolu tercih etmem. Tabii ki okuyacağım okul bir tiyatro okulu olacaktır. O da uygun karşıladı bu söylediğimi.<sup>48</sup>*

Almanya'da Erten, bir yandan dil okuluna devam ederken bir yandan da

---

47 Aynı

48 Aynı

gidebileceği okulları araştırmaktadır. Araştırdıkça tiyatro okullarında dekor-kostüm sahne tekniği gibi dalların bulunmadığını, bu dallarda eğitimin daha çok güzel sanatlar akademilerinde verildiğini görür. Tasarımcı yetiştiren bu akademilerin kendi eğitim ihtiyacına uygun olmadığı düşüncesiyle araştırmalarını sürdürürken Essen'de bulunan Folkwang Yüksekokulu'nu keşfeder. Okulun tiyatro bölümü oyunculuk, pandomim ve reji olmak üzere üç dalda eğitim vermektedir. Erten, aradığı fırsatın bu olduğunu düşünür ve sınava girer. Reji dalında eğitim görmek isteyenler okulun kuralları gereği, rejinin yanısıra oyunculuk ya da pandomim dallarından birinde de okumak zorundadırlar. Erten sınavda Almanca **Woyzeck**'ten bir parça ve Türkçe olarak **Hamlet**'ten bir parça oynar. Bunun dışında yazılı olarak yapılan reji sınavına da girer. Sonuç heyecan vericidir. Yaklaşık üç yüz adayın girdiği sınavı bir tek Yücel Erten kazanmıştır.

Sınavı kazanmanın sevinciyle başı dönen Erten Goethe Enstitüsü'nde bir kur daha hakkı olmasına rağmen devam etmeyip reji eğitimine başlamaya karar verir. Ancak kısa bir süre sonra Almanca'daki yetersizliğini görünce okuldan izin alıp tekrar dil eğitimine geri döner.

Bu süre sonunda ise hayatında bir dönüm noktası yaşar. Eğitim süreciyle ilgili olarak Öğrenci Müfettişliği'ne bilgi vermesi gerekmektedir. Kazandığı okul kazandığı bursun ihtisas alanına uymamaktadır. İçinde bulunduğu durumu izah etmek üzere yazışmaya başlar.

*Neyse bu bulunmaz nimeti öğrenci müfettişliğine anlatmaya çalışıyorum. Bana burada dekor-kostüm konusunda diploma veremezler ama ben burada reji bölümünü kazandım, burada öngördüğünüz şu şu dersler var. Bu dersleri falanca falanca veriyorlar. Bana bu konuda bir şey sağlayın, branşın adını mı değiştirirsiniz? Orada yapman uygundur mu dersiniz?<sup>49</sup>*

Öğrenci Müfettişliği kararı kendisi veremeyeceğinden Konservatuvar'a sorar. Oradan gelen yanıt Erten'e aktarılır.

*Şey dediler, profesör Max Meinecke, Türkiye'den ayrılıp Viyana'ya dönmüştür. Gidip onun yanında ihtisas yapın, diye saçma sapan bir yazı geldi. Prof. Max Meinecke topırağı bol*

*olsun, konservatuvarda benim beş yıl hocam oldu. Dekor-kostüm, sahne tekniği, makyaj, sahne dersleri. Şimdi benim onun yanında ihtisas yapmam için, ya onun Türkiye'ye gelmemesi lazımdı ya benim Almanya'ya gitmemem lazımdı. Düpedüz bir saçmalık. Beş yıl onunla yetiştiğim bir hocanın yanına gideceğim.<sup>50</sup>*

Erten durumu tekrar anlatmaya çalışır. Bu defa kesin yanıt gelir; "Ankara Devlet Konservatuvarı'nda reji alanında ihtisas yapmış elemana ihtiyaç bulunmadığından, talebiniz reddedilmiştir". Dekor-kostüm alanında ihtisas yapacak bir okul bulması, ya da Türkiye'ye dönüp askerlik hizmetini gerçekleştirmesi istenmektedir. Erten'in heyecanı kursağında kalır.

*Tabii dehşet bir düş kırıklığı oldu bende. O kadar çok şeyi başarmışken birden bire hepsi kafamdan aşağıya göçmüş gibi oldu.<sup>51</sup>*

Konservatuvar'dan gelen cevapta yer alan "reji alanında ihtisas yapmış elemana ihtiyaç bulunmaması" gerekçesini Erten şöyle değerlendirmektedir:

*Kuruluşundan beri konservatuarın yasasında vardır reji bölümü. O reji bölümü açılmamıştır. O zaman demek ki 35-37 yıl geçmiş açılmamış, bugün de hala açılmamıştır. O bölüm açılmamış, o alana özen gösterilmemiş. Şimdi biri çıkıyor bu imkanı yaratıyor. Buna ihtiyaç yoktur deniyor. Sanki Türkiye'de rejisör yetiştiren okullar var da eğitim görmüş rejisörler var da ihtiyaç yok gibi bir cevap geliyor. Bu bakımdan gerçekten üzücüdür. Mahir hocayı çok sevdim. Gerçi çok kavga ettik ama çok saygı duyduğum, etkilendiğim bir hocam olmuştur. Çok şey öğrenmişimdir. Ama yöneticilik başka bir şey. Yönetici konumunda onun böyle bir cevap göndermesi, göndertmesi çok ağır bir düş kırıklığı oldu.<sup>52</sup>*

Erten, durumunu açıklamak, okula devam edemeyeceğini bildirmek için Prof. Werner Kraut'a gider. İsviçreli ünlü rejisör, okulun bölüm başkanıdır. Prof. Kraut'un ilk çözüm önerisi, Erten'e Almanya'dan burs vermektir.

*Sonunda durumu bölüm başkanı ve hocam Prof. Werner Kraut'a anlattım. "Sana biz burs verelim" dedi. Hemen belgeler dolduruldu, yazılar yazıldı. Burs çıktı. Alman hükûmetinin bursu ile okuyacağım. Hayır efendim, ona da*

---

50 Aynı

51 Aynı

52 Aynı

izin yok.<sup>53</sup>

Konservatuvar'ın katı tutumu karşısında Prof. Kraut daha radikal bir çözüm üretir:

*O İsviçreli dağ gibi adam, kahvesinden bir yudum aldı, purosunun kıvılcımlarını üstüne başına saçarak bir nefes çekti, "Faşist bunlar!" dedi. Ben tutuldum, ne söyleyeceğimi bilemedim. Bir sessizlik oldu. O sessizlikte, odadaki sahne maketi gözümün önünde bir yaklaşıyor, bir uzaklaşıyor. "Otur" dedi. Oturdum. Arkasına yaslanıp "Rose!" diye seslendi. Yardımcısı Bayan Rose Kray, yan odanın kapısını açıp başını uzattı. Profesör şöyle dedi: "Rose, anlaşıldı: Bu faşistler, bu delikanlının burada okumasını istemiyorlar. Sınıf açacağız! Biz de bu delikanlıya dekor-kostüm sınıfı açacağız! Bana Pitt Fischer'i ara lütfen"... Ve gözümün önünde gidip gelen sahne maketi, birden yeniden yerine oturdu, netleşti. Sonra da teşekkür etmek için bazı sözleri anlamsız bir şekilde arka arkaya sıraladığımı hatırlıyorum...<sup>54</sup>*

Reji bölümünde sahne tekniği üzerine dersler veren, Gelsenkirchen Tiyatrosu'nun Sahne Teknik Direktörü Otto Griften ve Düsseldorf Tiyatrosunun Başdekoratörü Pitt Fischer'in imzalarıyla Erten için bir bölüm oluşturulur. Reji derslerinin yanısıra Erten, kendisi için hazırlanan dekor-kostüm programını tamamlar.

Reji bölümünde okuyanların oyunculuk ya da pandomim dallarından birinde de derslere devam etmesi gerekmektedir. Ancak Erten konservatuvar çıkışlı olduğundan ve yeterli görüldüğünden oyunculuk derslerine girme zorunluluğu bulunmaz.

Reji bölümünde dersler kuramsal ve uygulamalı olmak üzere iki ana koldan yürütülür. Kuramsal dersler; Reji Dramaturgisi, Reji Tarihi, Reji Problemleri, Reji Tasarımılması, Reji Yazısı, aynı oyunun değişik sahneleyişlerini izledikten sonra yapılan Karşılaştırmalı Oyun Eleştirisi, Budama ve kolaj, Tiyatro Tarihi, Tiyatro Tekniği, Sahne Tekniği, Çevre-Giysi-Işık Tasarımı gibi konulardan oluşmaktadır.

---

53 Y. Erten'in yayınlanmamış anıları, "Rejisörlük Öğrenimi".

54 Aynı

Uygulama alanında yürütülen dersler; Tasarım geliştirerek, üç aşamada gerçekleştirilen sahneleme çalışmaları. Yani sırasıyla bir sahne, bir kısa oyun ve bir oyunun, oyunculuk bölümü öğrencileriyle sahnelenmesi ve sergilenmesi. Örneğin Erten öğrenciliğinde Brecht'ten bir sahne, Arrabal'ın tek perdelik **Cephede Piknik** oyununu ve diploma çalışması olarak da Aristofanes'in **Kadınlar Devleti** oyununu sahnelemiştir. Ayrıca profesyonel bir tiyatronun atölyesinde, sahnesinde, ışık kumanda odasında, kondüvit masasında teknik çalışmalara katılmak gibi uygulamalar yapılır. Bunların dışında eğitimin bir diğer ayağı da okul dışında profesyonel yapımlarda reji asistanlığı ya da yardımcı rejisörlük gibi görevler üstlenerek tecrübe kazanılmasını sağlamaktır.

Böylece okulu bitirdiğinde, hem sadece kendisi için açılan dekor-kostüm tasarımı dalını hem de reji bölümünü bitirmiş olur. Üstelik mezuniyet sahneleyişi, Aristofanes'in **Kadınlar Devleti** ile de Folkwang Ödülü'ne layık görülür. Bu ödül, okuldan mezun olan başarılı birkaç öğrenciye verilen bir ödüdür ve o yıla kadar tiyatro bölümünden hiç kimse bu ödüle layık görülmemiştir.

*Prof. Werner Kraut. Sevilen bir yönetmendi. Çok sevilen bir hocaydı. Şimdi işte yedi yabancı, bir İsviçreli adam, memleketteki acımasız tutumun karşısında bir şekilde, artık ona ne diyeyim, can kurtaran simidi mi diyeyim? O durumu kurtardı. Dolayısıyla ben o süre içinde hem reji bölümünden diplomamı aldım, hem de Doktorvather denirdi o zaman, iki Doktorvather'in hazırlamış oldukları dekor-kostüm dalındaki ihtisas programını tamamladım.<sup>55</sup>*

Bu arada özel olarak açılan sahne tasarımı bölümüne başka bir öğrenci alınmamış ve Yücel Erten'in mezuniyetinden sonra da kapatılmıştır.

Essen'deki eğitimi sırasında Erten hocası Werner Kraut'un yanında reji asistanlığı, yardımcı rejisörlük gibi görevlerde de bulunur. 1972'de İsviçre'de Züricher Schauspielhaus, 1973'de Almanya'da Staatstheater Hannover, 1974'de Städtische Bühnen Essen, 1975'de Bühne 64 çalıştığı tiyatrolar arasındadır.

---

55 Y. Erten ile görüşme, 23.01.2007, Kabataş, İstanbul

Mezuniyetinden sonra Werner Kraut asistanı olarak bir süre daha okulda kalmasını istese de, Konservatuvar'dan izin çıkmaz. Dönüp görev yapması istenir.

*Türkiye'deki küçük çekişmelerin, gündelik didişmelerin arasında beni hırpalanmaktan koruyan, bir bakıma başka türlü bir anlayışa, platforma taşıyan bir beş yıl oldu, dört buçuk yıl. Hatta sonra hocam okulda asistan olarak kalmamı istedi. Reji sınıfında kendisine asistanlık yapmamı istedi. Bunun için yeniden Türkiye'ye başvuruda bulundu. Biz burs vereceğiz, bir yıl mümkünse iki yıl daha kendisine izin verebilir misiniz? Diye. Ona da red cevabı geldi.<sup>56</sup>*

### **1.5. Türkiye'ye Dönüş ve Konservatuvar'da Eğitimlik**

1970'li yıllar Türkiye'de siyasi olarak oldukça çalkantılı geçmektedir. 14 Ekim 1973 seçimleri sonucunda CHP seçimi birinci parti olarak çıksa da yeterli çoğunluğu sağlayamadığı için MSP ile ortaklığa gider. Bir süre sonra bu ortaklığın bozulmasıyla AP, CHP, MSP, MHP koalisyonuyla Milliyetçi Cephe(MC) olarak adlandırılacak hükümet kurulur. Sağ ve sol görüşlüler arasında gerilimin iyice arttığı bir ortamda 1977 seçimleri yapılır. Bu seçim sonucunda da CHP çoğunluğu sağlayamayınca, İkinci MC olarak adlandırılan AP, MHP, MSP hükümeti kurulur. Ancak bu hükümet, iç gerilimleri önlemeyi başaramadığı gibi ekonomide de ciddi sıkıntılar yaşanmasını engelleyemez. Hükümetin dağılması sonucu CHP, AP'den ayrılanlarla çoğunluğu sağlayarak iktidara geçer. 1979 seçimlerine girilirken CHP hükümetten çekilecek, yerine gelen MHP ve MSP destekli AP iktidarıyla 12 Eylül ile sonuçlanan sürece girilecektir.

İktidar partiler, koalisyonlar arasında el değiştirirken, hükümetteki değişiklikler çeşitli devlet kurumlarına yansıdığı gibi Ankara Devlet Konservatuvarı'na da yansımaktaydı. Carl Ebert dönemi sonrasında ilk mezunlar, Konservatuvar'ın eğitim kadrosunu oluşturmuştur. Bu kadro yetmişli yılların ikinci

---

56 Aynı

yarısına dek neredeyse yüzde sekseni hiç değişmeden gelmişti. Ancak bu yıllarda siyasetteki çalkantının Konservatuvar kadrosunu etkilediği, yönetimin ve öğretim elemanlarının görevden alınmasıyla ya da istifalarıyla sonuçlandığı görölmektedir.

1974 yılı sonlarına doğru Muammer Sun'un Konservatuvar Müdürü olmasıyla Tiyatro Bölümü'nde Cüneyt Gökçer hariç, ücretli olarak görev yapan bütün hocaların görevlerine son verilir. Ergin Orbey bölüm başkanlığına getirilir. Ana meslek derslerini verecek yeni kadro, Can Gürzap, Muammer Çıpa, Sönmez Atasoy, Cihan Ünal, Ahmet Levendoğlu ve Edvina Levendoğlu'ndan oluşmaktadır.

Erten Folkwang Yüksekokulu'nda asistanlık teklifi almışken, Konservatuvar'ın buna verdiği ret cevabıyla birlikte, Muammer Sun'dan bir telgraf ve Can Gürzap'tan bir mektup gelir. Erten Konservatuvar'da ders vermek üzere çağırılmaktadır.

Yücel Erten, Almanya'dan dönüşüyle Konservatuvar'da göreve başlayacaktır. Ancak bu sırada yukarıda ismi geçen eğitimci kadrosunun istifa kararını aldığını öğrenir. Erten yine de göreve devam etme kararını verir ve Ekim 1974'ten, Aralık 1975'e kadar ders verir. O dönem, orta devresinin 3. sınıflarıyla Franz Kafka'nın **Duruşma**'sını sahneler.

23 Mayıs 1975'te prömiyer yapan Erten'in bu sahneleyişi büyük başarı kazanmıştır. Hüseyin Korkmazgil Tiyatro '75'te oyun için şunları söyler:

*(...)Sahneleniş son derece başarılıydı diyebilirim.(...) Geleneksel uygulamalara alışmış olanları tedirgin edebilirdi bu sahneleniş tekniği veya bu yorum -fakat tiyatroya az çok bulaşmış olanları Kafka ve benzeri yazarları tanıyanları doyuran, sevindiren, çoğaltan bir yorumdu bence.(...) 'yarıncı', 'ilerici' bir teknik ve yorum.<sup>57</sup>*

Erten, 1975 Temmuz'unda İskenderun'da askerlik hizmetini yapar. Dönüşünde Konservatuvar yönetiminde yine değişiklikler olmuş, Mahir Canova tekrar bölüm başkanı olmuştur. Ergin Orbey, Yeşilçam'a dönmüş, eğitimci kadrosu

<sup>57</sup> Hüseyin Korkmazgil, "Duruşma Konservatuvar'da", **Tiyatro'75**, sayı 30, 1975, 28 s.



yeniden oluşturulmuştur. Sınav dönemi olmasına rağmen sınav heyetinde Erten bulunmamaktadır. Yücel Erten bu olayı anılarında şöyle değerlendiriyor:

*Belki biz askerlik görevimizi yapmakta olduğumuz için, sınava çağrılmamız doğal sayılabilir. Ama sınav kuruluna, bizimle birlikte askerde bulunan Cihan Ünal çağrılmıştı. Bunu istenmediğimin işareti saydım. Askerden döndükten kısa süre birkaç ders yaptım, ama o kadar az ders saati verilmişti ki, bunu da bir işaret saydım ve naklen tiyatroya tayinimi istedim. 1976 Ocak ayında da tayinim gerçekleşti.<sup>58</sup>*

Kısa bir süre görev başında olan Ergin Orbey yönetimi ve öğretim kadrosu ile eğitmen ve öğrencilerin biraz daha özgür bir ortamda çalıştıklarını, bunun da eğitim sürecinde gözle görülür bir iyileşmeye imkan tanıdığını aktarmaktadır Erten:

*Bu kısacık dönem için gözlemim şudur: Konservatuvarın tiyatro bölümünde, gözle görülür bir kıpırdanma olmuş, öğrencilerin sanat ve mesleğe konsantrasyonu artmış, öğretmenle ve öğretmensiz yapılan çalışmalar yoğunlaşmış, öğretmen-öğrenci arasında daha duyarlı, daha açık, daha doğrudan bir ilişkinin olanakları artmıştı. Daha önceleri pek uzak durulan DTCTF Tiyatro Kürsüsü'nden Prof. Sevda Şener ile Prof. Özdemir Nutku'nun da öğretim kadrosuna katılmaları ile, yeni bir ortam oluşmuştu. Öyle sanıyorum ki bu dönem, öğrencilere yeni heyecanlar, yeni ülküler aşılamaı başarabilen bir genç dönem olarak nitelendirilebilir. Öğrencilerle ilişkide, disiplini daha uygar ve daha objektif bir çerçevede kavramaya çalışan; onlarla her ortamda ve her şeyi açıkça tartışmaktan kaçınmayan; dinamik, sevecen, heyecanlı bir süreçti. Kısa sürmesine rağmen, kalıcı etkileri oldu.<sup>59</sup>*

Erten, bu dönemde yetişen öğrencilerin genel kültür düzeyi, toplumsal duyarlılığı ve mesleki üretim açısından iyi yetişmiş bir nesil olduğunu da eklemektedir.

## **1.6. Ankara Devlet Tiyatrosu Rejisörlük Dönemi**

<sup>58</sup> Y. Erten'in yayınlanmamış anıları, "Konservatuar".

<sup>59</sup> Aynı

Ankara Devlet Tiyatrosu'na tayini gerçekleşen Erten 1976 yılında kurumda ilk oyununu sahneler. Recep Bilginer'in **Parkta Bir Sonbahar Günüydü** adlı oyunu.

Yücel Erten 1977, 1979 yıllarında Köln Radyosu'nda çalışmak üzere tekrar Almanya'ya gider. 1979 yılında Türkiye'ye dönerek Ankara Devlet Tiyatrosu'nda rejsör olarak görev yaparken 1980 yılından başlayarak kurumda bir huzursuzluk yaşar. Bu dönemde tekrar Konservatuvar'da çalışmak üzere bir girişimde bulunur.

*1980'de Eric Bentley'in "Hollywood Dosyası" adlı oyununu sahnelerken, o sıralarda milliyetçi cephe iktidarı tarafından yeniden genel müdürlüğe getirilmiş olan Cüneyt Gökçer, oyunu provadan kaldırmamı istemişti. Ben de, "rejisörlük görevinin yazılı olarak verildiğini, provaları durdurma ya da oyunu kaldırma direktifinin de yazılı olarak verilmesi gerektiğini" savunmuş; provalarımı sürdürmüştüm. Bunun üzerine Disiplin Kurulu kararı ile Devlet Tiyatroları'ndan uzaklaştırılmıştım. Ancak kısa süre sonra, danıştayın yürütmeyi durdurma kararı ile görevime dönmüştüm ve hiç bir görev yapmadan maaşımı almaktaydım. İşte bu süreçte, rahatsızlığım giderek arttı ve Konservatuvara naklen tayinin için başvurudum. Ama bu başvuruma herhangi bir yanıt alamadım.<sup>60</sup>*

Bunun üzerine 1982, 1983 yıllarında Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde yönetmenlik dersleri verir. Yine 1982 yılında Ankara Sanatevi'nde Aristofanes'ten uyarladığı **Barış** oyununu sahneler.

Yücel Erten 1976 yılında Ankara D.T.'de sahnelediği **Parkta Bir Sonbahar Günüydü** oyunundan sonra emekli olduğu 2000 yılına dek Ankara D.T.'de on iki oyun sahneye koymuştur. 1979 yılında TRT'de yayınlanmak üzere Dünya Tiyatrolar Günü için belgesel niteliğinde hazırlanan ve sahnelenmeyen Slawomir Mrozek'in **Açık Denizde** oyunu sonrasında B. Brecht'in **Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı** oyununu sahneler. Bu yapım aynı zamanda D.T.'de sahnelenen ilk Brecht oyunudur. Ardından 1983'te Güngör Dilmen'in **Ak Tanrılar**, 1984'te Haldun Taner'in **Keşanlı Ali Destanı** ve Shakespeare'den **Hırçın Kız**, 1986'da E.de Filippo'nun **Büyü**, 1987'de Euripides'ten **Troyalı Kadınlar**, 1989'da

Memet Baydur'un **Cumhuriyet Kızı**, 1990'da Güngör Dilmen'den **Deli Dumrul**, 1993'de Shakespeare'den Can Yücel'in Türkçe söylemesiyle **Bahar Noktası**, 1995'de Yücel Erten'in Aziz Nesin'den uyarladığı **Azizname '95**, 1998'de E. Hauptmann-B.Brecht'ten **Mutlu Son** adlı oyunlarını sahneler. Emekliliğinden sonra Ankara D.T.'nda sahnelediğı oyun 2006 yılında prömiyer yapan M. Lengyel'in romanından J. Mendell'in oyunlaştırdığı **Yaşamak mı Yoksa lmek mi?** adlı oyundur.

Erten Ankara D.T. kadrosunda rejisör olarak görev yapmasının yanısıra diğr D.T. sahnelerinde ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda konuk rejisörlük yapar. 1988 yılından itibaren Erten'in yurtdışı çalışmaları başlar. KKTC, Makedonya, Özbekistan, Yugoslavya ve Almanya'da konuk rejisör olarak oyunlar sahneler.

### **1.7. Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dönemi**

Yücel Erten D.T.'de rejisör olarak sürdürdüğü görevin yanısıra, kurumun daha sağıklı bir biçimde çalışabilmesi için yapılabilecek düzenlemeler konusunda da düşünceler üretmiş, çeşitli platformlarda bunu dile getirmiştir. Doğaldır ki giderek büyüyen, bölge sahneleriyle Anadolu'ya yayılan iki bine yakın çalışanı bulunan bir kurumun, kuruluşunda oluşturulan düzenlemelerle ilerlemesi çağın gereklerine cevap verebilmesi pek mümkün değıldir. Özellikle bu denli gelişen bir yapının, hele bir de sanat üretimi yaptığı göz önünde bulundurulursa, özerklik, yerinden yönetim gibi düzenlemelere ihtiyaç duyulmaktadır.

1991 yılında Fikri Sağılar, Kültür Bakanı olarak göreve başladığında, dönemin D.T. Genel Müdürü Bozkurt Kurutur. Kuruç, 15 Aralık 1988 tarihinde Mdrlğe atanmıştır. 14 Şubat 1992'de Mehmet Ege bu göreve getirilse de 1Nisan 1992'de Bölge İdare Mahkemesi'nin kararıyla Bozkurt Kuruç görevine dnmştir. Ancak Bakan Sağılar, Kuruç ile alışmayacağıını, Bozkurt Kuruç'un da kendisine istifasını sunacağıını söyler. Bozkurt Kuruç'un istifa etmemesi zerine Bakanlık görevden alma kararı alır. Ancak Cumhurbaşkanı Turgut Özal, Kuruç'un görevden alınmasıyla ilgili kararnameyi uzun süre imzalamaz. Yaklaşık sekiz ay gibi bir süre

boyunca süren belirsizlikten rahatsız olan D.T. çalışanları bir kampanya ile Bozkurt Kuruç'un istifasını isterler. 44 sanatçının girişimiyle Cumhurbaşkanı Özal'a bir mektup yollanır. Sonunda Özal 14 Ekim 1992 tarihinde kararnameyi imzalar ve Bozkurt Kuruç görevden alınır.

Devlet Tiyatroları yeniden yapılanma çalışmaları içinde olan Yücel Erten, Bakan Fikri Sağlar'ın atamasıyla 14 Ekim 1992'de D.T. Müdürlüğü'ne getirilir. Erten görevi süresince yeniden yapılanma için gerekli yasal düzenlemelerin hazırlanması için çalışır. Müdürlüğü öncesine dayanan çalışmalar Devlet Tiyatroları Yasa Taslağı haline gelir. Erten gerekli çalışmaların yapıldığını düşündüğünde, demokratik bir seçim yoluyla D.T. Müdürlüğü seçimlerinin yapılması amacıyla 7 Şubat 1994 yılında istifa eder. 8 Şubat'ta Tamer Levent vekaleten Müdürlüğe atanır. Erten'in istifasına da neden olan, ve planlanan seçime gidilmesi için yasal düzenlemelerin gerçekleşmesi gerekmektedir. Ancak bunun yerine Bakanlık kurum çalışanları içinde bir eğilim yoklaması yapma yoluna gider. Yoklamadan Tamer Levent ismi çıkar. Bu yoklamanın yapıldığı 14 Şubat 1994 tarihinde Bozkurt Kuruç Danıştay kararıyla görevine iade edilir. 25 Mart'a kadar görevde kalacak olan Kuruç'un yerine eğilim yoklaması sonucu ve Bakanlık önerisiyle Tamer Levent D.T. Müdürlüğü'ne getirilmiştir.

Erten, Rahmi Dilligil'in Müdürlüğü döneminde giderek kurum içinde huzursuzluğunun arttığını dile getirmektedir. Yurtdışında yapacağı sahnelemeler için izin verilmez, Konya Devlet Tiyatrosu'nda oyun sahnelemek üzere görevlendirilir, Oyunlarının telifleri hakkında haksız kazanç elde ettiği konusunda spekülasyonlar yapılır. Ayşegül Yüksel'in, emekliliği nedeniyle Erten ile yaptığı söyleşide şunları ifade etmektedir.

*Devlet Tiyatroları benim evimdir, ocağımdır, yuvamdır, yurdumdur. 1969'da adımımı attım, demek ki 30 yılı aşkın bir süre! Gidişlerim gelişlerim oldu. Bu kurumda nefer olarak da görev yaptım, Genel Müdür olarak da. 10 yıl daha hizmet verme imkânım vardı. Ama emekliliğimi istedim. Çünkü yurttaş olarak, aydın olarak, sanatçı olarak katlanamayacağım davranışlarla karşılaştım! Bu baskılara boyun eğmemek için ayrıldım! (...) Şu son bir yılda tepeden trnağa bir saçmalıklar dizisi ile karşı karşıya kaldım.*

*Makedonya'nın en önde gelen tiyatrosunda Nazım Hikmet'in oyununu sahneledim biliyorsunuz. Lemi Bilgin döneminde onaylanmış olmasına rağmen, Bakanlıklar arasında yazışmalar yapılmış olmasına rağmen; İ. Rahmi Dilligil, bunu benim özel bir işimmiş görmekte ısrar etti. İkili ilişkilerde kural olan yol ücreti ve yasal harcırahı ödemedi(...) Uluslararası ikili kültür anlaşmalarına, karşılıklılık ilkesine ve uluslararası geleneklere göre; bu durumda kurumun yapabileceği iki şey vardır. Bir: Davet edilen kurum mensubu rejisöre yasal harcırahı ile yol parasını ödemek. İki: "Karşılıklılık ilkesi" korunmak isteniyorsa, karşılık olarak bir Makedon oyununu sahnelemek üzere, bir Makedon yönetmeni aynı koşullarla Devlet Tiyatroları'na davet etmek... Neyse efendim, ödemesin varsın! Ben işin orasında değilim. Uluslararası bir çerçevede verilmiş bir sözdür dedim ve gittim. Ama gittiğim zaman oradaki kültür ataşemizin ve çevirmen-asistanımın yanında, Dramski Teatar'ın direktöründen öğrendiklerim; Devlet Tiyatroları adına utanç vericiydi. Çünkü Genel Müdür olacak İ. Rahmi Dilligil, karşı tarafa akıl almaz, terbiye dışı bir teklifte bulunmuş!(...) "Rejisör olarak bana sıcak bakmadıklarını, önce başrejisörü Ferdi Merter'i gönderip bir inceleme yaptıracağını, sonra da kendilerinin bir başka rejisör göndereceklerini" belirtmiş! Gereken cevabı almış tabii ama, olan olmuş bir kere.<sup>61</sup>*

Aynı şekilde KKTC Lefkoşa Belediye Tiyatrosu'nda oyun sahnelemek üzere davet edildiğinde de sorunlar yaşar:

*Lefkoşa Belediye Tiyatrosu, büyük çabalarla, büyük emeklerle başarısını perçinlemiş bir tiyatrodur. Örneğin şu arada Kıbrıs Devlet Tiyatrosu, uykuya yatmış bulunuyor ama Lefkoşa Belediye Tiyatrosu, 20. sanat yılını devirmiş bulunuyor. Bu tiyatronun sanat yönetmeni, dostum ve eski öğrencim, İ. Rahmi Dilligil'in de sınıf arkadaşı olan Yaşar Ersoy, sezon başında bir oyun sahnelemek üzere davet etti. Ama yine aynı hikaye! Hemen alaturka bir manevra yapılıyor ve benim yerime bir başkası kakalanmak isteniyor!(...) Yaşar Ersoy'un beyanları ve yazıları ortada. TC Kıbrıs Büyükelçiliği'nin yazısı ortada. İ. Rahmi Dilligil'in yazdığı yazı ortada... Ama işte demek ki sabotaj hırsı sınır tanımıyor. İ. Rahmi Dilligil, yine alaturka bir manevraya başvuruyor. Rejisör olarak adımları aradan çıkarıyor ve yerime bir başka sanatçıyı görevlendiriyor! Cevabını da alıyor tabii! Yaşar Ersoy, bu tutum ve tavrın, sanatın evrensel etik ve estetik değerlerine, tiyatro sanatının disiplinlerine ve işleyişine ters*

61 Yücel Erten'in emekliliği üzerine yapılan söyleşi.

*düşüğünü belirterek, bu anlayışı ve uygulamayı kabul etmeyeceğini yazıyor.<sup>62</sup>*

Bu ve benzeri olaylar karşısında Erten emeklilik kararı alır. Yaşam öyküsüne baktığımızda, sıkıntılar karşısında sorunun hep üstüne gitmeyi tercih eden Erten, mevcut koşullar altında D.T. bünyesinde, dünya görüşüne ve mesleki tercihlerine uygun bir çalışma imkanı olmadığını düşünerek 2000 yılında emekli olur.

*Devlet Tiyatroları eskimiş bir yasayla, yarım yüzyıldır şöyle ya da böyle ayakta durmayı başarmıştır. Yöneticileri şöyle olmuştur, böyle olmuştur. Bu arada görünmez kazalar da olmuştur. Ama bugünkü durum, görünür kazadır! Göz göre göre, bilgisizlik, yeteneksizlik, özensizlik ve kıskançlık saha kaldırılmıştır! Sanatta kendini kanıtlayamamış, doyuma ulaşamamış birileri, Bakanın ve bu eskimiş yasanın düdüğünü ve değneğini kullanıp; akıllarına eseni yapıyorlar. Bunu da bir marifet sanıyorlar. Kafa kafaya vermiş geriye doğru bir koşu tutturmuşlar! Ne yazık ki Kültür Bakanı da bu koşunun hakemi! Ben bu geriliğin ortağı olmam! Yalandan yüzlerini geleceğe çevirmiş gibi duruyorlar, ama kışın kışın ortaçağa varmaya çalışıyorlar. Ben de ortaçağa koşan bu insanlarla, 21. yüzyıla girmem!...<sup>63</sup>*

Aynı yıl Erten'in, Devlet Tiyatroları'nın sorunları ve çözüm önerileri üzerine yazdığı kitap **Devletin Tiyatrosu Olmaz(mı?)** yayımlanır. Kitap temel olarak D.T. mevzuatının artık günün gereklerine cevap vermemesi, merkeziyetçi yönetim sisteminin yetersizliği, Edebi Kurul'un gereksizliği, sanatçılarda oluşan memur zihniyetin neden ve sonuçları üzerinde durmakta; kurumun bütün unsurlarının varlık nedenlerini sorgulayarak buna uygun bir yapılanmaya kavuşması için yapılması gereken önerileri içermektedir.

Emekliliğinden sonra Erten serbest rejisör olarak çalışmaya başlar. 2000 yılında Makedonya Dramski Teatar'da **Ferhat ile Şirin**, 2001'de İBŞT'de **Schweyk II. Dünya Savaşında** ve İzmit B.B.Ş.T.'de **Bir Şehnaz Oyun**, 2002'de Aysa Prodüksiyon için **Kadınlar Devleti** oyunlarını sahneye koyar.

---

62 Aynı

63 Aynı

## 1.8. İzmit BBŞT Genel Sanat Yönetmenliği

2002 yılı Yücel Erten için bir diğer dönüm noktasıdır. Erten, 1997 yılında kurulan ve Genel Sanat Yönetmenliğini Işıl Kasapoğlu'nun yaptığı İzmit BBŞT'de Genel Sanat Yönetmeni olarak göreve başlar.

Yücel Erten'in rejisörlük dışında yürüttüğü çalışmalardan biri de ödenekli tiyatrolar için öngördüğü, üzerinde çeşitli platformlarda çalıştığı ve bir yasa tasarısı halini alan; ana hatlarıyla ödenekli tiyatrolara yerinden yönetim ve özerklik kazandırma yoluyla akılcı, çağın gereklerine uygun sanat üretimine imkan veren bir yapı kazandırmak olmuştur. Bu bakımdan İzmit BBŞT, bu düşüncelerini bir yere kadar da olsa uygulama imkanı yakaladığı bir fırsat olmuştur.

Erten göreve geldiği 2002 yazından itibaren İzmit BBŞT'de yaptığı çalışmaların başında akılcı bir yönetmelik oluşturmaktır. İzmit BBŞT, statüsü gereği yerel yönetimlere bağlı bir kurumdur. Belediye Meclisi tarafından onaylanan bir yönetmelikle yönetilmektedir. Erten ve ekibi diğer benzer kuruluşlara örnek oluşturabilecek bir yönetmelik oluştururlar. Bunun dışında bütün bir sezonun çalışma takviminin oluşturulması, repertuarının belirlenmesi, rol dağılımının yapılması gibi hazırlıklar yapılır. Kurum içinde halihazırda varolan Sanat Teknik Direktörlüğü ve Sahne Direktörlüğü birimlerine ilave olarak Sanat İletişim Direktörlüğü kurulur.

Erten ve ekibinin yeni yönetmeliğin esasını, özerklik oluşturmaktadır. Belirli bir süre için göreve gelen Genel Sanat Yönetmeni'ni, Şehir Tiyatrosu Yönetim Kurulu'nun belirleyeceği üç aday arasından Belediye Başkanı atayacaktır. Böylelikle göreve gelen Sanat Yönetmeni bir güvence altında sanat politikasını oluşturacak, süresi bittiğinde de görevini bir başkasına devredecektir.

Yapılan düzenlemeler ilk sezonda meyvelerini vermeye başlar. Şehir Tiyatrosu'nun seyirci sayısı %70 oranında artmış ve %85 doluluk oranı yakalanmıştır. Şehir Tiyatrosu 2003 yılında, Yücel Erten'in sahnelediği Barış adlı oyunla Makedonya'da düzenlenen Uluslararası Stobi Antik Oyunlar Festivali'nde En Başarılı Oyun Ödülü'ne layık bulunur.

Ancak 28 Mart 2004 yerel seçimler sonucunda yerel yönetimde

değişiklik olur. Kocaeli'de seçimi kazanan AKP adayı İbrahim Karaosmanoğlu Belediye Başkanı olarak göreve başlar. Bu tarihten sonra Büyük Şehir Belediyesi ile Şehir Tiyatrosu arasında sıkıntılar başgösterir. Yücel Erten sıkıntılarını açıklayan bir mektubu Belediye Başkanlığına iletir.

*Erten'in yazısında sözünü ettiği sorunlar kısaca şöyle:*

- 1. Kurum bir süredir ciddi bir maddi zorluk içinde. 2003-2004 sezonundan kalan borçları henüz ödenmedi.*
- 2. Sahne çalışanlarının Ocak, Nisan ve Haziran ikramiyeleri yatırılmadı.*
- 3. Sanatçı ve sahne uygulatıcıları hizmet sözleşmeleri henüz imzalanmadı.*
- 4. Yillardır tiyatrunun hizmetinde olan makam aracı 'tasarruf' gerekçesiyle çekildi.*
- 5. Sanatsal yönetimle uyum içinde çalışması gereken Müdür ve İdari Amir, danışılmaksızın ve haber verilmeksizin değiştirildi.<sup>64</sup>*

Erten mektubunda bu şartlar altında görevini sürdürmesinin mümkün olmadığını ifade eder. Bu olaydan sonra 1 Temmuz tarihinde, İzmit Büyükşehir Belediyesi Genel Sekreter Yardımcılığı'ndan gelen bir çağrıyla, Genel Sanat Yönetmeni Yücel Erten'den görevi bırakması istenir. Zira Belediye yetkilileri kendi seçtikleri bir Genel Sanat Yönetmeni'ni göreve getirmeye hazırlanmaktadır. Ancak Şehir Tiyatrosu'nun yönetmeliğinde "Genel Sanat Yönetmeni, Şehir Tiyatrosu Yönetim Kurulu'nun belirleyeceği üç aday arasından Belediye Başkanı tarafından atanır." maddesi bulunmaktadır. Erten'in istifasının istenmesinin ardından Şehir Tiyatrosu sanatçıları bir bildiri yayınlayarak; tiyatrunun içine düşürüldüğü durumdan rahatsız olduklarını, yerel siyasetin her değişiminde tiyatroya müdahale edilmesinin kurumu istikrarsızlığa sürükleyeceğinden endişelendiklerini ifade ederler. Bildiri sanat çevrelerinde ve kamuoyunda geniş yankı bulur. 14 Sanat ve tiyatro örgütü ortak bir bildiriyle Büyükşehir Belediyesi'nin uygulamalarını kınar.

Ancak bu girişimler sonucu değiştirmez. Erten 9 Temmuz 2004'te gerekçe gösterilmeksizin görevinden alınır ve yerine Ragıp Savaş atanır. Büyükşehir

<sup>64</sup> "Cadı Kazanı Şimdi De İzmit Şehir Tiyatrosu'nda" **Hürriyet**, 5 Temmuz 2004.



Belediyesi bir açıklamayla değişimin "kan değişikliği" amacıyla yapıldığını ifade eder.

*AKP'li İzmit Büyükşehir Belediye Başkanlığı'nın İzmit Şehir Tiyatroları Genel Sanat Yönetmeni Yücel Erten'den istifasını istemesine tepki gösteren sanat dünyasına belediyeden cevap geldi. Önceki gün birçok meslek örgütünün İzmit'e giderek Erten'e destek vermesi üzerine İzmit Büyükşehir Belediyesi Genel Sekreter Yardımcısı Gülser Ustaoglu bir açıklama yaptı. Ustaoglu kamu hizmetlerinde sürekliliğin esas olduğunu belirterek, hiçbir projenin yarım kalmayacağını söyledi. "Her hizmette olduğu gibi sanatın da bir bayrak yarışı olduğunu düşünüyoruz. Sayın Erten'in görevden alınması da bayrağın devridir ve yapılan sadece kan değişimidir" diyen Ustaoglu, amaçlarının yepyeni bir sanat anlayışını filizlendirmek olduğunu söyledi.<sup>65</sup>*

Bununla birlikte Şehir Tiyatrosu Yönetim Kurulu yürülükteki yönetmelik uyarınca toplanıp Genel Sanat Yönetmenliği için üç aday belirleme kararı alır. Bunun için başvurular alınır. Başvurular arasında halen Büyükşehir Belediye Başkanlığı tarafından Genel Sanat Yönetmenliği'ne atanmış olan Ragıp Savaş'ta bulunmaktadır. 21 Temmuz 2004 tarihinde adayları görüşmek üzere toplanan Yönetim Kurulu'nda üç isim belirlenir. Bunlar Ayşenil Şamlıoğlu, Prof. Mehmet Birkiye ve Ahmet Mümtaz Taylan'dır ve bu isimler Büyükşehir Belediye Başkanlığı'na bildirilir. Ancak sonuçta bir değişiklik olmaz.

Erten bu görevinden sonra tekrar serbest rejisör olarak çalışmaya devam eder. 2005 yılında Üsküp Türk Tiyatrosu'nda **Azizname** ve **Özgürlük Oyunu** oyunlarını sahneler. 2006'da İstanbul B.B.Ş.T.'de **Keşanlı Ali Destanı** ve Ankara D.T.'de **Yaşamak mı, Yoksa Ölmek mi?** adlı oyunları sahneye koyar. Erten, İstanbul D.T.'de 2007-2008 sezonu için halen provaları devam etmekte olan **Savaş İkinci Perdede Çıkacak** adlı oyunu sahnelemektedir.

Erten'in sahneye koyduğu eserler arasında operalar da bulunmaktadır. W. A. Mozart'tan **Sihirli Flüt** ve **Don Giovanni**; Turgut Özakman/M. Sun eseri **Delioğlan**. Erten, **Don Giovanni**'yi 1992 yılında Ankara Devlet Operası'nda ve 1997 yılında Mersin Devlet Operası'nda; 1996'da **Sihirli Flüt**'ü ve 2004'te **Delioğlan**'ı

65 **Radikal**, 9 Temmuz 2004.

İzmir Devlet Operası'nda sahnelemiştir.

Yücel Erten yurt içinde ve yurt dışında sahnelediği oyunlarla sekizi yurt dışında olmak üzere toplam otuz bir ödül kazanmıştır.

### 1.9. Tiyatroya Yaptığı Uyarlamalar, Yazdığı Oyunlar ve Çevirileri

Rejisörlüğü dışında üç adet uyarlaması, üç de yazdığı oyun bulunmaktadır. Euripides'ten uyarladığı **Troyalı Kadınlar** oyununu 1988'de Ankara D.T.'de; Aristofanes'ten uyarladığı **Barış** 1982'de Ankara Sanatevi'nde, 1994'te Antalya D.T.'de, 1999'da İzmir D.T.'de, 2003'te İzmit B.B.Ş.T.'nda; Aziz Nesin öykülerinden uyarladığı **Azizname** adlı oyunu 1995'te Almanya'da ve Ankara D.T.'de, 2003'te İzmit B.B.Ş.T.'de ve 2005 yılında Üsküp Türk Tiyatrosu'nda sahneye koymuştur.

**Kadınlar Devleti**, **Cumhuriyet Yolu** ve **Suikast** isimli üç oyunu bulunmaktadır. Bunlardan **Kadınlar Devleti**'ni Folkwang Yüksekokulu'nda mezuniyet sahneleyişi olarak sahneye koymuş ve Folkwang ödülü'nü kazanmıştır.

Oyun yazarlığının yanısıra yabancı dillerden Türkçe'ye ve Türkçe'den Almanca'ya kazandırdığı eserler bulunur. Yabancı dillerden Türkçe çevirileri şunlardır: **Uyarca** (Friedrich Dürrenmatt) **Katharina Blum'un Çiğnemen Onuru** (Heinrich Böll-M.v.Trotta), **Açık Denizde** (Slawomir Mrozek), **Kıyım** (Heiner Müller), **İsli Sisli Pis Puslu** (Volker Ludwig), **Soytarılar Okulu** (Karl Friedrich Waechter), **Soytarılar Gezide** (K. F. Waechter - Ken Campbell), **Güneş Çocuklar** (Neil Simon), **Ada** (Athol Fugard), **Kamuoyu** (Aurel Baranga), **Savaş İkinci Perdede Çıkacak** (Oldrich Danek), **Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü** (Dario Fo), **Acele Shakespeare Aranıyor** (Heinar Kipphardt), **Yaşamak mı, Yoksa Ölmek mi?** (M. Lengyel – J. Mendell), **Antiloplar** (Henning Mankell).

Türkçe'den Almanca'ya çevirdiği eserler şunlardır: Güngör Dilmen, **Midasın Kulakları** (Die Ohren des König Midas); Tuncer Cücenoglu, **Çıkmaz Sokak** (Die Sackgasse); Serpil Akıllıoğlu, **Küçük Nasrettin** (Der kleine Nasrettin);

Bayazıt Gülercan, **Lodos** (Der Sdwind); Eber Yağmurdereli, **Akrep** (Der Skorpion).

## İKİNCİ BÖLÜM

### REJİ ÇALIŞMALARI

#### 2.1. denekli Tiyatrolarda Sahnelediği Oyunlar

Yücel Erten'in, lise yılarında balayan amatör tiyatro çalışmalarıyla birlikte ortaya çıkan, oyun yönetme eğiliminden söz etmiştik. Tiyatronun reji yönüyle de ilgilenme isteği konservatuvar eğitimi sırasında da ağır basmıtır. Kendi çabalarıyla olgunlatırmaya çalıştığı yönetmenlik kariyeri Devlet Bursu ile ihtisas eğitimi için gittiği Almanya'da Folkwang Yüksekokulu'nun Reji Bölümünü kazanmasıyla asıl Şeklini almaya balamıtır. Reji Bölümündeki bitirme projesi olan

**Kadınlar Devleti** oyunuyla Folkwang Ödülü'ne layık görülen Erten, aynı zamanda Almanya'da bulunduğu yıllarda Bühne 64, Essen Şehir Tiyatrosu, Zürih Şehir Tiyatrosu gibi kurumlarda reji asistanlığı ve yardımcı yönetmenlik görevlerini üstlenir. Türkiye'ye dönüşüyle birlikte, Devlet Konservatuarı'nda oyunculuk derslerine giren Erten, Konservatuar 3. sınıf öğrencileriyle birlikte Kafka'nın **Duruşma** adlı eserini sahneler. Cüneyt Çalışkur, 1978 yılında İngiltere'de London Theatre adlı topluluktan yönetmen Steven Berkoff'un yorumuyla izlediği bir Kafka uyarlaması olan **Değişim** için yazdığı bir yazıda Erten'in Konservatuar'daki çalışması için şunları söyler:

*Oyun bittikten sonra tiyatrodan ayrılırken bir burukluk içindeydim; o gün nedenini bulamadığım bu duygu üç yıl önce Ankara Devlet Konservatuarında sahnelenen Kafka'nın "**Duruşma**"sıyla "**Değişim**" arasında köprü kurduğum an netleşti. Yurdumuzun insanı, bizim sahnelerimizde sundu bizim insanlarımıza Kafka'yı hem de aynı çağdaş bakışla. Yönetmen Yücel Erten ve Konservatuar öğrencilerinin o dönemde birlikte oluşturdukları bu başarılı çalışma, çağdaş bir tiyatro anlayışına yönelik yolunda ancak bir başlangıç olabildi(...)<sup>66</sup>*

Konservatuar'dan 1976 yılında ayrılarak Ankara D.T.'de rejisör olarak görev yapmasıyla Erten'in profesyonel rejisörlük kariyeri başlar. Daha sonraki yıllarda zaman zaman İstanbul D.T., İzmir D.T., Antalya D.T., İstanbul BBŞT, İzmit BBŞT, Ankara Devlet Operası, İzmir Devlet Operası ve Mersin Devlet Operası gibi kurumlarda konuk rejisör olarak çalışmalarını sürdürdü.

### 2.1.1. Ankara D.T.'de Sahnelediği Oyunlar

Yücel Erten, Ankara D.T.'de rejisör olarak görev yapmaya başladığı 1976 yılından emekli olduğu 2000 yılına dek on üç oyun sahnelemiştir. Bunlar, TRT için hazırlanan ve repertuvarda yer almayan **Açık Denizde** hariç, hemen hepsi büyük başarı kazanmış ya da en azından yorumlanışı gereği tartışmalar yaratmış yapımlar

<sup>66</sup> Cüneyt Çalışkur, "Kafka'nın "Değişim"i Yeni Bir Yorumla Sahnede", **Milliyet Sanat**, Sayı 284, 03 Nisan 1978, 23s.

olmuştur. Erten, emekliliği sonrasında Ankara D.T.'de 2006 yılında **Yaşamak mı Yoksa Ölmek mi?** adlı oyunu sahnelemiştir.

#### **2.1.1.1. Parkta Bir Sonbahar Günüydü -Recep Bilginer (1976)**

Yücel Erten'in Devlet Tiyatroları'nda sahnelediği ilk oyun Recep Bilginer'in yazdığı **Parkta Bir Sonbahar Günüydü** adlı oyunudur. Almanya'da rejî eğitimi aldıktan sonra Konsevatuar'da Duruşma'yı sahnelemiştir ve Ankara D.T.'ye tayiniyle birlikte Türkiye'nin ilk ve tek diplomalı rejisörünün yapacakları merak uyandırmaktadır. Ancak Yücel Erten'in kendi projesini sahnelemesi yerine biraz emri vaki bir durum yaratılarak **Parkta Bir Sonbahar Günüydü** oyununu sahnelemesi istenir.

Recep Bilginer'in bu oyununda bir öğretmen ve bir memur emeklisi iki insanın bir sonbahar günü parkta bir bankta başlayan ilişkilerinin evlilik kararına dönüşmesiyle ortaya çıkan sorunlar melodramatik bir biçimde işlenmektedir. İki Torun sahibi insanın aşka dönüşen ilişkileri, aileleri tarafından hoş karşılanmamasıyla çatışmaların doğması kaçınılmazdır. Yaşamlarının sonbaharında mutluluğu yakalamak isteyen Şadi Bey ile Meserret Hanım'ın durumu olaya müdahale eden aile fertlerinin zaman zaman komik çekişmeleriyle duygusal bir biçimde ele alınmıştır.

Oyunda başrolleri Beyhan Hürol (Meserret Hanım) ve Ergün Uçucu (Şadi Bey) paylaşırlar. Diğer rollerde Muammer Çıpa, Füsün Günuğur, Tülay Artuk, Engin Şenkan, Güven Çulhaoğlu, Dinçer Sümer, Eda Demokan ve Şahin Çelik oynar. Oyunun kostüm tasarımı Sevinç Gürlük'e aitken, dekor tasarımını da yönetmen Yücel Erten üstlenmiştir.

Oyun üzerine bir eleştiri yazan Atila Sav, metnin üç perdeden oluşmasından kaynaklanan uzunluğunun giderek bir handikapa dönüştüğünü ve uzayan oyunun giderek tempo kaybettiğini yazara ilişkin bir eleştiri olarak düşerken, Erten'in yorumu için şunları söylemiş:

*Oyunu sahneye koyma görevini üstlenen genç yönetmen Yücel Erten, yazarın içine düştüğü tehlikeden elinden geldiğince kurtulmuş. Oyunu aşırı duygusallıktan kurtarmak için, ikinci ve son bölümleri biraz uzak açıdan ele almış. Özellikle ikinci perdedeki stilizasyon; ailelerin kaba pazarlıkçılıklarını gülünçleştirerek bayağılıktan koruyor oyunu. Yücel Erten'in oyuna yer yer yadırgatıcı öğeler katması, özellikle ikinci ve üçüncü perdede yararlı oluyor. Ama bir "oyun kurucu"ya -bence- gerek yoktu. Biraz zorlama gibi gözüküyor.<sup>67</sup>*

Atila Sav, yazısında o dönemde giderek yayılan epik tiyatro eğiliminin yerli yersiz kullanımından bahseder ve Erten'in duygusallıktan kurtulmak isterken usçuluk özentisine düşme tehlikesine dikkat çeker. Bununla birlikte oyuncu yönetimiyle ilgili olumlu düşüncelerini şöyle dile getirir.

*Sahne uygulamasının bir başka başarılı yönü de kuşkusuz oyuncularla çalışması.(...)Özellikle Ergün Uçucu, çok nüanslı bir yorum yapıyor. Dengeli, ölçülü, inandırıcı ve ince bir oyun. Beyhan Hürol ise yeteneğini bir kez daha kanıtlıyor. Bu iki usta oyuncunun yanısıra öbür oyuncular da belli bir düzeyi tutturuyor ve aşıyorlar. Devlet Tiyatrosu'nda iyi yönetim olursa, oynanış düzeyi hemen yükseliyor. Çünkü, iyi oyuncular, kendilerine yön verecek sanatçıyı arıyor.<sup>68</sup>*

Yücel Erten bu çalışmasıyla olumlu eleştiriler alır ve adeta rüştünü ispat ederken Sanat Kurumu Övgüye Değer Rejisör Ödülü'nü de kazanır.

#### **2.1.1.2. Açık Denizde -Slawomir Mrozek (1979)**

Polonyalı yazar Slawomir Mrozek'in 1961 yılında yazdığı **Açık Denizde** adlı tek perdelik kısa oyun Yücel Erten tarafından dilimize kazandırılmıştır. Oyun kısaca, bir sal üzerinde yiyecekleri bitmiş üç politikacının, hayatta kalmak için içlerinden birini yemeye karar vermeleri üzerine ortaya çıkan durumun absürd bir çizgide işlenmesi üzerine kuruludur. Kimin yeneceği sorusu, oyunun temel çatışmasını oluşturur. Politikacı olan oyun kişileri doğaları gereği seçim yoluyla bu soruya cevap aramak isterler. Ancak adaylar ve oylamayı yapacak kişiler hepi topu üç kişidir. Sağlanacak çoğunluk, azınlığın hayatına mal olacaktır. Oyun böyle bir durumda kişilerin tercihlerini ve bu tercihlerin davranışlarına olan yansımalarını ele

67 Ö. Atila Sav, "Parkta Bir Sonbahar Günüyüdü", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 178, 02 Nisan 1976, 23 s.

68 Aynı

alırken, politik sisteme ve politikacılara da göndermelerde bulunur.

Bu oyunun Ankara D.T. bünyesinde hazırlanmasının nedeni ilginçtir. Aslında Açık Denizde sergilenmek üzere çalışılmaz. Ergin Orbey'in Genel Müdürlüğü döneminde, 1979 yılının 27 Mart Dünya Tiyatrolar Günü için TRT'nin hazırladığı belgesel bir program için hazırlanır. Projeye göre bir oyunun masa başı, dekor-kostüm tasarımı ve prova süreçleri kaydedilir. 27 Mart gününde önce belgesel, ardından da bu kısa oyun yayınlanacaktır. Oyunda Kaya Akarsu, Tarık Ünlüoğlu, Cüneyt Çalışkur ve Tansu Aytar rol alırken, dekor tasarımını Ethem Özbora üstlenir. Bu proje doğrultusunda Oda Tiyatrosunda provalar ve çekimler gerçekleşir. Ancak planlanan tarihte yayın gerçekleşmez. Daha sonraki bir tarihte belgesel kısmı olmadan, sadece temsilin olduğu bölüm TRT'de yayınlanır. Oyun repertuvara girmez ve herhangi bir şekilde sergilenmez.

### **2.1.1.3. *Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı* -B. Brecht (1979)**

Bertolt Brecht'in 1941 tarihli bu oyununun Ankara D.T.'de sahnelenmesi bir çok açıdan ses getirirken, oluşturduğu etkideki en büyük paylardan biri bu yapımın Devlet Tiyatroları'nda sahnelenen ilk Brecht oyunu olmasıdır. Türkiye'de ilk kez bir Brecht oyununun sahnelendiği tarih 1964'tür. Ancak kuruluşundan 1979'a dek Brecht oyunları D.T. sahnelerinde görülmez. Dönemin Kültür Bakanı Ahmet Taner Kışlalı'nın ve Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Ergin Orbey'in döneminde böyle bir fırsat doğar. Bu nedenle Yücel Erten, oyunu sahnelemeye başladığında dahi yankısı büyük olur. Can Yücel oyun broşürüne yazdığı yazıda, D.T.'nin bu eksiğini kapatmasını vurgular.

*Devlet Tiyatrosu o başat okul özelliğiyle, bir repertuvar, daha doğrusu eski deyimle bir "müfredat", bir ders programı oluşturmak zorunda. Çağdaş bir tiyatro ise B.B. siz olamaz, bir orta okul fizik dersi göstermeden nasıl olamazsa öyle.*

*Belki de B.B. yavaş yavaş okullarımıza yayılan Modern Matematik gibi bir şeydir tiyatrodaki, onsuz olunamaz artık.*<sup>69</sup>

1979 yılında Milliyet Sanat Dergisinde yılın sanat olaylarının değerlendirilmesinin yapıldığı bir dosya da Zeynep Oral bu konu üzerine şunları söyler:

*Yıllar ve yıllar sonra Devlet Tiyatroları'nın repertuvarına ilk kez bir Brecht oyununun girmesi de, bunca geç kalmışlık içinde gerçekten acıklı ama eninde sonunda duvarları yıkabilmesi açısından acıklı bir olaydı.*<sup>70</sup>

Çevirisini Sevgi Soysal ve Başar Sabuncu'nun yaptığı **Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı** oyununu Yücel Erten yeniden düzenler. Brecht oyunu 1941 yılında Hitler rejiminden Amerika'ya kaçtığı dönemde yazmıştır. Oyunu on sekiz günde tamamlayan Brecht, aslında Amerika'da hemen sahnelemeyi planlıyordu. Ancak oyunun Broadway sahnelerinde görülmesi için yirmi üç yıl geçmesi gerekti.

**Arturo Ui**'de Brecht, Hitlerin ve faşist iktidarının Almanya'daki yükselişini Şikagolu bir gangsterin benzer yükselişini kullanarak aktarmaktadır. **Arturo Ui** metaforu aracılığıyla Hitler'in oluşumu ve iktidarı sırasındaki eylemleri grotesk bir çizgide alaya alınır. Brecht, **Arturo Ui** için şunları söylemektedir; "*Ui, büyük katillere karşı duyulması olağan olan tehlikeli saygıyı yoketmek amacı ile yazılmış bir mesel (parabel) oyunudur*".<sup>71</sup> Brecht, faşizmin ya da Hitler iktidarının kendiliğinden ya da kaza eseri olmadığını anlatmak ister. Zira Hitler, iktidara ona destek olan ve başbakanlığı için Hindenburg'a baskı yapan büyük sanayiciler sayesinde gelmiştir. Yılmaz Onay oyun broşüründe yer alan yazısında Thomas Mann'dan şöyle aktarmaktadır;

*Hitler ve çetesi, Alman ve Uluslararası finans kapital tarafından beslenip iktidara yükseltildi. Bunlar hayat kaynaklarını, burjuva dünyasının körce "sosyalizm korkusu" yaygarasından aldılar ve hala alacaklarına inanıyorlar.*<sup>72</sup>

Onu yaratan dinamikleri ortaya sermedikçe faşizm tehlikesi her zaman

69 Can Yücel, "Devlet Tiyatrosu'nda Brecht" Arturo Ui Oyun Broşüründen 1979.

70 Zeynep Oral, "79 Tiyatro", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 350, 31 Aralık 1979, 15.s.

71 Yılmaz Onay, "Brecht ve 1979 Türkiye'sinde Arturo Ui Oyunu Üstüne", Arturo Ui Oyun Broşüründen 1979.

72 **Aynı**



geçerlidir. Onay yazısında, son yıllardaki Brecht yorumlarında görülen çarpıtmaya dikkat çeker. Batı burjuvazisinin Brecht'in bazı oyunlarını sıklıkla seçerek, onun dünyayı değiştirme amacına karşı iki yüzlü bir biçimde yorumlandığını söyler. Bu tehlikeye dikkat çektikten sonra Berliner Ensemble'daki yapımın oyun broşüründe geçen ifadeyi aktarır;

*(...)Ui sahnelememiz, faşizm tehlikesinin bugün sürdüğü her yerde ve her zaman teşhis edilebilmesi ve ezilene kadar mücadele edilebilmesine hizmet için, Hitler faşizminin özünü ve görünüm biçimlerini açığa koymayı amaçlıyor.<sup>73</sup>*

Onay, 1979 yılının özel şartları düşünüldüğünde Brecht'in genel amacına hizmet eden bir yorumun, oyunun özünün Türk izleyicisine geçmesine imkan sağlayacağını söyler.

Brecht'in 1970 sonrası Türkiye'deki uygulamalarıyla Brecht adeta bir sembol durumuna dönüşmüştür. Bununla birlikte epik tiyatro, kuramsal ve pratik olarak netliğe kavuşmamış, yapılan eksik çeviriler nedeniyle soru işaretleriyle dolu bir alandır. İçeriğin siyasal ve simgesel ağırlığı ile estetik biçimin kavranamamışlığı bu dönemde yoğun tartışmalara neden olur. Bu karmaşanın, seyircinin ilgisini olumsuz bir yönde etkilemesi de kaçınılmazdır. Türk tiyatrosunun bu dönemi bu bakımdan traji-komik olaylarla doludur.

*(...)başımızdan geçen bir olay, Türkiye'de epik tiyatro konusundaki tartışmalara küçük bir katkı olabilir belki:*

*Hangi Şeker Fabrikasıydı, bilmiyorum. Oyunun bir yerlerinde, sahne değişimi için perdenin üstümüze kapanması gerekiyor. Perde takıldı, kapanmadı. Bocaladık. Berbat komik bahaneler uydurarak sahneden çıktık. Ayten'in morali bozuldu. Karanlık bir köşeye çekilip ağlamaya başladı. Birileri perdeye bakıyor ama, perdenin düzelmeye hiç niyeti yok. Ne yapalım, ne edelim? "Perde kapanmasa da, perde kapanmaz!" dedik. Oyuna perdesiz devam etmeye karar verdik. Yalnız bunu Muzaffer'in çıkıp seyirciye söylemesi gerekiyor. Muzaffer çıktı ve çokbilmiş bir edayla seyirciye şöyle dedi:*

*- Sevgili seyirciler! Biliyorsunuz, son zamanlarda ortaya çıkan modern bir tiyatro akımı var. Epik tiyatro diye bir akım.*

*Perde bozulduğu için, oyunumuzun bundan sonrasını perdesiz, yani epik olarak oynayacağız!*

Brecht deyince anlaşılmas bir şeyle karşılaşılacağı gibi bir kanı da oluşmuştur. bu durum kuşkusuz seyirci üzerinde de olumsuz etkiler yaratmıştır.

*Altı tane Brecht sahneleyişim var benim. Bir biçimde, bir dönemde Türkiye'de seyirciyle buluşmadığını gözlemliyorum. Neden? Canım hani devrimciyim derken, insanları tiyatro yapıyorum diye karşına toplayıp da hakaret etmenin, aşağılamanın, tükaka etmenin de pek bir alemi yoktur. İliğine, kemiğine kadar eleştirirken de sonunun sonunda, tiyatrodan bir hoşnutlukla ayrılmasını sağlamak gerekir. Yok ya, bir daha gitmeyeceğim, gidiyoruz para veriyoruz, üstüne bir de azar işitiyoruz, şeklindeki bir şey sağlıklı bir ilişki değil tiyatro için.<sup>74</sup>*

Dolayısıyla, hem ülkedeki siyasi durum hem Brecht tiyatrosunun tam olarak anlaşılmasının öz ve biçim açısından yarattığı sıkıntılar Erten'in sahneleyişinin oluşturduğu beklentilerden bir diğeridir.

Yapımda sahne tasarımını Erkan Kırtunç, giysi tasarımını Gül Emre üstlenirken müzik Turgay Erdener'e dans düzeni Nasuh Barın'a aittir. Tamer Levent ve Nesrin Kazankaya yönetmen yardımcısı, Gülşen Karakadioğlu ise dramaturg olarak görev alır. Karakadioğlu aynı zamanda bir oyunda görev alan ilk dramaturg olmuştur. Arturo Ui'yi Işık Toprak'ın oynadığı yapımda kalabalık bir oyuncu topluluğu rol alır: Değer İmsel, Erdoğan Göze, Kaya Akarsu, Şükrü Üstün, Faruk Günüşur, Emir Tayla, Aktan Günalp, Abdullah Ceran, Levent Özdilek, Tamer Levent, Zekai Müftüoğlu, İstemi Betil, Tarık Ünlüoğlu, Teoman Gülen, Zühtü Erkan, Cezmi Gökalp, Umut Demirdelen, Ali Ragıp İpin, Oğuz Tunç, Halit Güngör, Osman Varol, Vedat Özkök, Gökçen Hıdır, Nesrin Kazankaya.

Yücel Erten'in yorumu hem eleştirmenler tarafından olumlu karşılanırken neredeyse bütün sezonu kapalı gişe oynayarak büyük başarı kazanır.

*Büyük Tiyatro'daki Arturo Ui'yi görünce bütün kaygılar tartışmalar ortadan kalkıyor. Gerçekten Devlet Tiyatrosu'nun*

74 Y. Erten ile Söyleşi, Kabataş, İstanbul, 25.01.2007

*bu yapımı devletin ödenekli tiyatrosuna yaraşır yüksek düzeyde, çok özenli ve seçkin bir çalışma.(...)Yücel Erten'i **Parkta Bir Sonbahar Günü** çalışmasından tanıyor başkent izleyicisi. O çalışmasıyla da olumlu iz bırakmıştı. Ancak Brecht gibi çetin bir konuyu ele alışı, yazarın tiyatro anlayışını bütün özellikleriyle kullanışı gerçek değerini ortaya koyuyor.<sup>75</sup>*

Ayşegül Yüksel, Cumhuriyet'teki eleştirisinde Brecht oyunu sahnelemenin önemini ve zorluklarını anlattıktan sonra, Erten'in yorumu için çok olumlu bir eleştiri yapar.

*İzlediğimiz **Arturo Ui** yapımı gerçekten de dört dörtlük bir çabanın ürünü. Yönetmen Erten'in başarısının en önemli yanı sahneleme eylemini hiçbir rastlantıya bırakmadan dizgesel (sistematik) bir bütünlük içinde tasarlanmış ve oyuncuların her birine genel dizge içindeki işlevini özümsettirmiş olması(...)Hitler ve Ui arasındaki koşutluk gerek anlatıcılar ve perdeye yansıtılan fotoğraflar, gerekse program dergisinde verilen açıklamalarla vurgulanmış. Baştan sona yüksek bir tempoda oynanan oyun sağlıklı bir ekip çalışmasının ürünü.(...) **Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı** izlenmesi gereken bir tiyatro olayı.<sup>76</sup>*

Oyun Erten'e Sanat Kurumu En İyi Rejisör Ödülü'nü getirirken yapım Avni Dilligil Jüri Özel Ödülü'nü kazanır. Ayrıca Sanat Sevenler Derneği bu sahnelemesinden ötürü Erten'i, En İyi Yönetmen Ödülü'ne layık görür. 1980 yılının Milliyet Sanat Dergisinde yılın sanat olayı görüşlerinde Uğur Mumcu, Yücel Erten'i Yılın Sanatçısı olarak değerlendirirken; Mümtaz Soysal oyunu Yılın Sanat Olayı olarak gördüğünü ifade eder. Bütün bu olumlu eleştirilere rağmen, Hükümetin ve Bakanlığın el değiştirmesi oyunun sonunu hazırlar. Yeni Kültür Bakanı Refik Koraltan, oyunun galasını izledikten sonra, Brecht'in komünist, hatta yahudi olduğunu söyleyip oyunu kaldıracağını ifade eder. Ergin Orbey görevden alınıp yerine Cüneyt Gökçer D.T. Genel Müdürlüğü'ne atanır ve oyun kaldırılır.

#### **2.1.1.4. Ak Tanrılar -Güngör Dilmen (1983)**

Turgut Özakman'ın Genel Müdürlüğü döneminde Cumhuriyet'in 60. yılı nedeniyle sadece yerli oyunların sahnelenmesi kararı alınır. Güngör Dilmen'in Ak

75 Atila Sav, "Brecht'in Önlenebilir Yükselişi", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 346, 03 Aralık 1979, 24,25s.

76 Ayşegül Yüksel, "Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı", **Cumhuriyet**, 8 Aralık 1979.

Tanrılar oyunu da bu kapsamda repertuvarda yer alan oyunlardan biridir. Oyun; XVI. yüzyıla kadar karşılaşmamış Aztek ve Batı uygarlığının tanışması sonucu, mimari, matematik, astronomi gibi alanlarda gelişmiş bir uygarlık olan Aztek'lerin uğradığı felaketi ele almaktadır. Bilindiği gibi tarihte yer alan bu olay İspanyol'ların fetih hareketi sonucunda Latin Amerika halklarının uğradığı yıkıma dayanır. Ancak Dilmen'in amacı tarihe ışık tutmak değil, geldiği yüksek uygarlık düzeyine rağmen mitolojiden ve inançlarından sıyrılıp bilimsel düşünceye geçemeyen bir halkın trajik sonu aktarılmaktadır. Zira Aztekler, inançları gereği çağlar önce bir kuyruklu yıldız dönüşüp denizlerin ötesine giden Ak Tanrı'nın bir gün geri dönüp ülkeyi huzura kavuşturacağına inanmaktadırlar. Denizler ötesinden gelen beyaz İspanyol'ların amacı ise sadece Hıristiyanlığı yaymakla sınırlı kalmaz, yeni kıtanın kaynaklarını da sömürmektir.

Yücel Erten, oyunu klasik bir üslupta sahneler. Aztek mimarisinin sahne tasarımına yansıdığı görkemli bir yapım olarak sahnelenir oyun. Yerli bir oyun olarak, yabancı bir hikayeyi işlemesi nedeniyle oyunun yorumlanmasında herhangi bir güçlük çekip çekmediği sorusuna Yücel Erten şöyle yanıt verir;

*Büyük bir zevkle çalıştım. Şiiri var. Eleştiri yüklü bir oyun, şiirle sahne dili birleşmiş. Bazı sorunları vardı ama sorunları çözmek bizim için zevk oldu. Oyunu yorumlamakta güçlük çekmedim. Yerli oyun olarak fazla kafamı yormadım. Bir yerli oyun yazarının elinden çıkması, yerli oyun sayılması için yeterlidir bence. Konusunun, kişilerinin mutlak surette Anadolu'yu, Türk tarihini, Türk insanını anlatması gerekmez.(...)Uzaklarda geçen bir olay bile, toplumun temel sorunlarına yöneliyorsa, bence bu oyun bize yakındır.<sup>77</sup>*

Oldukça maliyetli bir yapım olarak ortaya çıkan Ak Tanrılar için Genel Müdür Turgut Özakman oyunun temasının, Kurtuluş Savaşı-emperyalizm bağlamında paralellik taşıdığını belirttikten sonra yorumda bu paralelliğin vurgulanmadığını, seyircinin sezgisine bırakıldığını söyledikten sonra şöyle ekliyor;

*Ancak bir tiyatro gösterisi olarak amacına varıyor. Ve içinde sakladığı anlamı ile, oyunu ile daha ziyade Entelektüel seyirciyi tatmin ediyor.<sup>78</sup>*

77 Selma Tükel, "Ak Tanrılar ve İnsanlar", **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 37, Aralık 1983, 34s.

78 **Aynı**, 34s.

### 2.1.1.5. *Keşanlı Ali Destanı* -Haldun Taner (1984)

Haldun Taner'in 1964 yılında yazdığı ve aynı yıl ilk kez Gülriz Sururi-Engin Cezzar topluluğu tarafından oynanan **Keşanlı Ali Destanı**, Türk oyun yazarlığında en önemli oyunlardan biri olarak kabul edilmektedir. Bir anlamda da ilklerin oyunudur denebilir. Haldun Taner- Yalçın Tura işbirliğiyle gerçek anlamda ilk müzikli oyunu olma özelliğini taşır.

Taner'in konusunu Ankara Altındağ'da geçen gerçek bir olaydan esinlenerek yazdığı oyun, toplumun kendisinin oluşturduğu kahraman miti ve bunun sosyolojik etkileri üzerine çarpıcı bir eserdir. 1960'lı yıllarda başlayan taşradan kente göç; yeni gelen ve kent yaşamına eklemelenemeyen, adeta ikinci sınıf vatandaş konumuna düşenlerin varoşlarda kendi yaşam alanını, kültürünü ve kurallarını oluşturmasına neden olmuştur. Gecekondu kavramını oluşturan, kent-köy karışımı yaşam, kültürel kaynağını da kendi köklerinden sağlar. Varoşlarda egemen olan gecekondu ağalarıyla kendi kahramanlarıyla mücadele eder. Feodal düzendeki, devlet-ağa-eşkiya olgusu kent sınırlarında yeni düzene kendini uydurmakta gecikmez. Alt yapıdan, milli gelirden pay alamayanlar, kendi koşullarını oluşturmakta gecikmez.

Oyun, Sineklidağ'da kendi düzeni içinde yaşayan konduluların, gerek ülke düzeyindeki toplumsal düzenle gerekse kendi ölçeklerinde gecekondu düzeniyle başa çıkmak için yarattıkları kahraman mitini işlemektedir. Varoşun delikanlısı Ali, işlemediği bir suçtan hapse girer. Hapisteki deneyimleri dürüst, namuslu olmanın bu düzende geçer akçe olmadığını aksine ezilmemek için ezen olmak gerektiğini öğretir. Aftan yararlanıp mahalleye dönen Ali, kendi düzenini kurmakta gecikmez. Gecekondu ağalarının aksine, delikanlı ahlakıyla mahalle halkına rant sağlaması onu gecekondu halkının gözünde kahraman haline getirir. Tabii ki kahramanlığın da bir bedeli vardır. Gerektiğinde çıkıp kendini feda etmek. Kahramanlık destanı devam ederken aslında Ali'nin yıkımıdır da.

**Keşanlı Ali Destanı'nı** önemli kılan, toplumsal içeriğinin yanı sıra

biçimsel özellikleridir. Haldun Taner oyunu yazarken epik tiyatro biçimine dayanmıştır. Göstermecî, açık biçim tiyatrosunun bizim geleneksel, seyirlik tiyatromuzun öğeleriyle benzerliği Taner'in dikkatini çektiği ve üzerinde giderek durduğu konulardan biridir. Epizodik anlatım, kişileştirme tekniği, müzik kullanımı yadırgatma etmenleri oyunda sıklıkla yer alır.

Oyunun Gülriz Sururi-Engin Cezzar topluluğundaki ilk sahnelenişi oldukça ses getirmişti. Dolayısıyla Erten'in işi yine kolay değildi. Metnin oldukça net teması yorum açısından yeni bir şey söylemeyi güçleştiriyordu. Ancak açık biçimin zengin imkanları, müzik ve dans gibi bir çok etmen titiz bir sahneleme gerektirmekteydi.

Oyunun müziklerini metnin oluşumundan itibaren Yalçın Tura yapmıştı. Bu yapımda orkestra şefliğini Naci Özgüç üstlenirken, dans düzeni Nasuh Barın'a ait. Dekor tasarımında Hüseyin Mumcu, kostümde Gül Emre çalışmış. Işık düzeni de Nuri Özakyol'a ait.

9 Ekim 1984 günü ilk temsili yapılan oyunda geniş bir kadro yer alıyor. Can Öztopçu, Değer İmsel, Halil İbrahim Kalaycıoğlu, Tomris Çetinel, Özel Aydın, Münir Canar, Ayberk Çölok, Nurseli Çamlıbel, Tamer Levent, Bilal Gürdere, Selçuk Yöntem, Abdullah Ceran, Tuncer Tercan, Mehmet Gürkan, Rüştü Asyalı, Oğuz Tunç, Turgut Okutman, Alev Buharalı, Yavuz İmsel, Gizem Kalender, Soner Ağın, Günaydın Yaltrak, Süheyla Zeren, Selma Kalender, Yıldırım Akıncı. Eleştirmenler kalabalık kadronun alışılmadık şekilde genç bir ekipten oluşmasına dikkat çekiyor.

*Erten oyun üzerinde titiz ve özenli bir çalışma yapmış. Oyunu hem sahne uzamına -adeta- geometrik bir titizlikle yerleştirmiş; hem de oyun sürecini -adeta- saniye saniye kullanmıştı. Mumcu'nun kullanışlı dekoru oyun akışını hızlandırdığı gibi, orkestrayı da oyunla bütünleşen bir öge olarak kullanmış.(...)Özellikle kalabalık sahnelerdeki canlılık ve göze yönelen 'güzel' anlayışı titiz bir çalışmanın ürünü.(...)yılların sanatçısı iki-üç oyuncu dışında kadronun hemen hemen tümü gençlerden oluşuyor. bu gençler görevlerini büyük bir sorumluluk duygusuyla, yetenekle ve başarıyla yapıyor.(...) **Keşanlı Ali Destanı** titiz ve özenli bir çalışmanın ürünü. Devlet Tiyatrosu'nun olanaklarını doğru yönde ve iyi değerlendirerek, başarıyla oynanan oyun,*

*dönemin en ilginç yapımlarından biri.<sup>79</sup>*

*Yirmi yıl önceki yapım, oyunun alaturka özelliklerinin daha yoğun bir biçimde sergilendiği, söze ağırlık veren bir yorumu yansıtıyordu. Devlet Tiyatroları'nda izlediğimiz yeni yapımın yönetmeni Yücel Erten'in ise oyunun müzikal özelliklerini daha bir ön düzeye çıkardığı görülüyor. Erten, sahneye yerleştirdiği orkestrayı oyunun temel devinim öğelerinden biri olarak görsel ve işitsel boyutlarda tam verimle değerlendirmiş.(...)Erten, oyuncularını yoğun bir tiplleme çalışması içinde tam verimle değerlendirmiş.<sup>80</sup>*

#### **2.1.1.6. Hırçın Kız –W.Shakespeare (1985)**

W. Shakespeare'in 1593-1594 tarihlerinde yazıldığı tahmin edilen bu komedisi, Yücel Erten'in rejileri arasında ilginç bir yer tutar. Türkiye'de ilk kez 1960 yılında Şirin Devrim'in rejisiyle sahnelenen oyunu, ikinci kez Yücel Erten sahneler. Oyunda aşk, evlilik ve kadın erkek ilişkileri işlenmektedir. Padua'lı bir zenginin evlilik çağında iki kızı vardır. Kızlardan biri güzel olduğu kadar uysallığıyla da taliplilerinin sayısını arttırırken, diğer kız Katharina ise huysuzluğu, ağzı bozukluğu ve sert mizacıyla herkesi yanından kaçırmaktadır. Ancak Petruchio isimli bir genç, zengin çeyizini ele geçirmek için Katharina'yı yola getirmeye ve onunla evlenmeye karar verir. Bunun için erkeklerin kadınlara karşı gösterdikleri nezaketi bırakıp, Katharina'yı kendi silahıyla vurur. Neticede kadın uslandırılıp olması gerektiği yere, ataerkil aile düzenindeki yerine dönmüştür.

Turgut Özakman, oyunu sahnelemesi için Yücel Erten'i görevlendirir. Oyun Erten'in projeleri arasında değildir ancak hemen reddetmez. Oyun üzerinde düşünmeye başlar. Erten'in tereddüt ettiği nokta, Shakespeare'in ataerkil, adeta kadın erkek ilişkisine alaycı bakış açısıdır.

*(...)Shakespeare, 'Hırçın Kız'da seksist bir tutum içindeyse, ben de kadını ikinci sınıf bir mahluk sayan, aşağılayan, kadına gereken özgürlüğü tanımamış bir toplumda yaşıyorsam, burada bir tavır takınmak zorundayım. Hiç unutmam, T. Özakman genel müdürdü. Hırçın Kız'ı sahneye*

79 Atilla Sav, "Anlı Şanlı Bir Destan", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 460, 15 Aralık 1984, 45,46 s.

80 Ayşegül Yüksel, "Keşanlı Ali Destanı", **Cumhuriyet**, 12 Aralık 1984.

*koyar mısın? Dedi. Şimdi koymam diyeceğim, Shakespeare. Profesyonel bir rejisörsem, ben nasıl Shakespeare sahneye koymam? Bir tuhaflık var o işte. Elbette koyarım dersem, bu saydığım şeyler var. Kadın sorunuyla zaten çamurlaştırılmış bir toplumda yaşıyoruz. Orada da hangi şeylerle hangi ortamda, hangi gerekçelerle öyle gelmiş bilmiyoruz ama sanki Hırçın Kız'da Shakespeare, erkeğin üstünlüğünü savunur gibi bir tutum takınıyor.<sup>81</sup>*

Metindeki bu durum Erten'i çare aramaya zorlar. Bu zorunluluk da oldukça ses getiren, yankıları yurtdışına taşan bir yapıyı ortaya çıkarır. Erten, yorumunda kendi ifadesiyle "timsahın ağzını açıp, elini sokup, kuyruğundan tutup ters çevirir gibi" bir yaklaşım izler. Metinde herhangi bir değişiklik yapmaz, ancak finalde Katharina, Petruchio'nun yengisini, yenilgiye dönüştürecek bir tavır sergiler. Katharina inat etmeyi bırakıp, uysallaştığı, erkeklerin güdümüne girdiği, kadınların zayıflığını kabul ettiğini söylediği yerde bileklerini keserek direnişinin şeklini değiştirir. Zayıflığını kabul etmesi tam anlamıyla teslim olacağı anlamına gelmez.

*Yücel Erten, Shakespeare'in para canlısı, güç meraklısı, açgözlü ve hoyrat insanlara olan alaycı hatta öfkeli tavrını da hesaba katarak, Petruchio'nun zaferini acımasızlığını, bencilliğinin yengisi olarak yorumlamış, özellikle Katharina'nın şu sözlerinin altını çizmiştir: "Bizim vücutlarımız niye zayıf? Ağır işe eziyete neden gelemiyoruz? Demek ki kalplerimiz de vücudumuz gibi çelimsiz ve yumuşak. Hadi hadi beceriksiz solucanlar. Benim de hiç değilse sizin kadar aklım vardı. Dişe diş direnecek kadar kafam işliyordu. Ama anladım ki bizim oklarımız saman çöpünden farksız. en kuvvetli görüldüğümüz zaman en zayıf olduğumuz andır. O halde burunlarımızı kırın bakalım. Çünkü faydasız." Yücel Erten bu sözleri Katharina'ya hem zayıf cinsin hem de bütün yenik düşmüşlerin duygularını dile getirecek biçimde söyleterek mağrur Petruchio'nun pişmiş aşına su katmayı başarmış, genç kızın uysallaşmasını sessiz bir protestoya çevirivermiştir.<sup>82</sup>*

Erten'in sözleri hiç değiştirmeden metindeki mutlu sonu, bir direnişe çeviren yorumu herkes tarafından olumlu karşılanmaz. Bu yorumu Hırçın Kız'a uygun bulmayanlar da vardır. Atila Sav, yoruma katılmayan eleştirmenlerdendir.

*Bence, Erten'in değiştirmesi Shakespeare'in Hırçın Kız'ına*

81 Y. Erten ile Söyleşi, Kabataş, İstanbul, 25.01.2007

82 Sevdâ Şener, "Hırçın Kız", **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 61, Aralık 1985, 51,52 s.



*uygun değil. Güldürünün özü, Hırçın Kız'ın uysallaştırılmasıdır. Bu uysallaştırma eğitmeyle, bilinçlendirmeyele yoğrulur. Zorbalıkla, kaba güçle değil. Katharina sindirilmiş, yenik düşürülmüş, ezilmiş bir kadına dönüşmemiştir. Tersine mutluluğu kocasıyla uyumda bulmaktadır. Bilinçli bir seçimdir onunki.(...) Onun ezilmeye, sömürülmeye karşı direnen bir kadın gibi bileklerini kesmesi oyunun gelişimine de, özüne de uygun değil bence.<sup>83</sup>*

Erten'in bu yorumu yurtdışında da yankı bulur. Editörlüğünü Jonathan Bate ve Russel Jackson'ın yaptığı **Shakespeare: an Illustrated Stage History** adlı kitapta yer alan Peter Thomson'ın incelemesinde yorumdan şöyle söz edilir:

*(...)bu eski komedyada modern bir trajedi bulmak oldukça mümkündür. 1986'da Türk yönetmen Yücel Erten oyunu bir aşk trajedisi olarak yorumlar. Etrafına bir savunma duvarı örmüş olan Kate, Petruchio'ya aşık olduğunda bu duvarın aniden yıkıldığını fark eder. Padua'ya dönüşünü takip eden aşağılanması bir kahkaha nedeni değil aksine bir yıkımdır. Elleri bir şalla sarılı halde yemeğe gelir. Boyun eğişini anlattığı tiradının sonunda ellerindeki şalı çıkarır. Bileklerini kestiğini ve ölmek üzere olduğunu görürüz.<sup>84</sup>*

Erten, yorumunu belirledikten sonra geleneksel yorumlar ya da muhafazakar yargılardan çekinmeden oyun üzerinde çalışır. Yorumun değişik açılardan tartışmaya açılması en azından kalıplaşmış bakış açılarının yıkılması anlamında olumlu bir neticedir. Oyun broşünde yer alan yazısından Erten şunları söylüyor:

*Romantiklerin Shakespeare anlayışı, bir bakıma Shakespeare'e ambargo konması gibi bir sonuç doğurmuştur. 150 yılı aşkın bir süre Shakespeare oyunlarının söyle ya da böyle sahnelenmesi oynanması gerekir gibisinden bir ambargo.(...)bu aynı zamanda "Başka türlü olmaz, yakışık almaz" anlamına da gelir. İşte o noktada, şablonculuk, yalınkatlık da başgösterir.(...)artık Shakespeare'e bir İncil, bir kutsal kitap gibi değil; ardında umulmadık zenginlikler saklayan bir şifre, bir anahtar gibi bakabilme yürekliliği söz konusudur.(...)Dostumuz Shakespeare yorumlanmakla yorulmaz.<sup>85</sup>*

83 Atilla Sav, "Hırçın Kız", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 133, 01 Aralık 1985, 46,47 s.

84Peter Thompson, "Shakespeare and Public Purse", **Shakespeare: An Illustrated Stage History**, Ed: Jonathan Bate and Russel Jackson, Oxford University Press, 1996, 164,165 s.

85 Yücel Erten, "Yönetmenin Notları", Hırçın Kız Oyun Broşüründen, 1985.

Erten'in oyun üzerinde yaptığı çalışmalardan biri de çeviri üstüne bir dramaturgi çalışmasıdır. Nurettin Sevin oyunun çevirisini 1946 yılında yapmıştır. Erten, çeviride eski kalan sözcükler üzerinde bir yenileme çalışması yapar. Bununla birlikte metinde bulunan argo konuşmalar ve bel altı espriler çeviride fazla inceltmiş, nezihleştirilmiş bulunduğundan metin üzerinde bu yönde de bir çalışma yapılır.

*Kimi yerlerde kaba, kimi yerlerde düpedüz açık-saçık sayılabilecek güldürücü öğeleri çekinmeden kullanabiliyor. Shakespeare döneminde de çokça başvurulan türden el şakaları ile, açık-saçık cinasları bol bol sergiliyor.(...)doğrusu yadırgatmıyor değil. Özellikle tiyatroyu bir "edep sahnesi" sayanlardan epeyce eleştiri de alacaktır.<sup>86</sup>*

*(...)oyunun çekiciliği yeni bir espri içinde sahnelenmiş olmasından geliyor. Konuşmalar arasına serpiştirilmiş İtalyanca cümleler, oyuncuların sevimli abartıları, Shakespeare'in biçimine çok yakışan bıçkınca deyimler hep aynı doğrultuda kullanılmış.<sup>87</sup>*

*(...)yer yer laubali, bol esprili "Kasımpaşa Türkçesi" serpiştirilmiş ve metnin dilinde bir bütünlük elde edilmiş. Bu dil oyun boyunca sürdürülen, açık saçık çağrışımlara, kah tekerlemelerle, düşme kalkmalarla sürdürülen oyunun akışına denk düşüyor.<sup>88</sup>*

Erten'in sahneleyişinde vurgulamak istediği konulardan biri de açıktan açığa olmasa da oyunda sürekli olarak geçen para kavramıdır. O dönemde kızlar drahoma adı verilen çeyizleriyle birlikte evlenmekteydi.Oyunda Petruccio'nun, Katharina'yı yola getirerek elde etmeye kalkışmasının birincil sebebi de Katharina'nın oldukça yüklü çeyizidir. Bunun dışında Erten, oyunun yazıldığı dönemin, kapital birikiminin başladığı yıllar olmasına dikkat çeker. Bu yıllar yoğun ticaretin başladığı, Paris, Londra borsalarının açıldığı ve ticaret kolonilerinin kurulduğu yıllardır.

*Kanımcı oyunu, kapital birikimi zemininde süreçlendirmek gerekir. (...)1600 yılından başlayarak da ilk anonim şirketler*

86 Atila Sav, **Ön.Ver**, 47 s.

87 Sevdâ Şener, **Ön.Ver**, 52 s.

88 Zeynep Oral, "Medea, Hırçın Kız, İhtiyar Balıkçı...", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 148, 15 Temmuz 1986, 25 s.

*kurulmaya başlanmış ve kapital birikimine büyük bir hız kazandırmıştır. Özetle Yenidünya kolonileri, deniz ticareti, manifaktür ve para birikimi, burjuvazinin doğuşuna ve güçlenmesine hizmet etmektedir. Nitekim "**Hırçın Kız**", kızların başlıkla-çeyizle alınıp satıldığı, devamlı pazarlık edilen, sürekli paraya övgüler işitilen, dolandırıcılıklarla dolu bir oyundur. Aşk-meşk, çok sözü edilmekle birlikte; pek kimsenin umrunda değildir.<sup>89</sup>*

Bütün bu değerlendirmeler ışığında yorumunu biçimlendiren Erten, oyunu klasik aşk, evlilik komedisi ekseninden çıkarıp düşündürücü, çağın sorunları açısından karşılık bulabilecek bir zemine oturtmayı tercih eder.

*Bugün, bütün ilerlemelere rağmen; kadına ikinci sınıf bir varlık gibi davranmak şansızlığından kurtulamamış bir dünyada yaşıyoruz. Böyle bir dünyada, Shakespeare'in **Hırçın Kız**'ını alışılmış biçimiyle bitirmeye yüreğim elvermedi. Bence oyunun sonu, paragöz ve zorba erkeklerin egemen olduğu babaerkil bir toplumda, kişilik savaşı vermek için çırpınıp direnen bir kadının sonu kadar tartışmalıdır.<sup>90</sup>*

14. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde de sahnelenen yapım ilgiyle karşılanır. Zeynep Oral oyun eleştirisinde şunları söyler:

*Doğrusu yirminci yüzyılın bitimine on kala Shakespeare'in Katharina'ya oyunun sonunda söylediği sözler, pek de yenilir yutulur şeyler değil(...)Katharina bunları söyleyecek ama, "nah yaparım" gibilerinden bir tavırla söyleyecek ve bunları yapmaktansa ölmeyi yeğleyecek. Sondaki yorumu ben de biraz hazırlıksız buluyorum. (İzleyiciyi hazırlamaya, ikinci bölümün sonlarına doğru başlıyor)Ancak oyunun içinde yer alan çeşitli sürpriz öğelere eklenen bir başka halka olup çıkan bu beklenmedik gelişmeyi ben de alkışlıyorum.<sup>91</sup>*

Erten'in bu yorumu oldukça tartışılmakla birlikte bu yoruma katılmayan eleştirmenler dahi oyunun ayrıntılı çalışmalarından biri olduğunu eklerler. "*Ancak Yücel Erten'in yorumuyla **Hırçın Kız**, bütünüyle akıcı, eğlendirici, düşündürücü bir gösteridir.*"<sup>92</sup>

Yapımda dekor tasarımı Erkan Kırtunç'a, kostümler Nur Uzmen ve Funda

89 Yücel Erten, "Yönetmenin Notları", Oyun Broşüründen.

90 Aynı

91 Zeynep Oral, **Ön.Ver.**, 25 s.

92 Atıla Sav, **Ön.Ver.**, 47 s.

Aktuğan'a ait. Rol alan sanatçılar ise şunlar: Ergun Uçucu, Adnan Başer, Ali Ragıp İpin, Semih Sergen, Fikret Ergin, Alpay İzbırak, Selçuk Yöntem, Erdal Küçükkömürçü, Ayberk Çölok, Can Öztopçu, Halil İ. Kalaycıoğlu, Işık Yenersu, Hidayet Taş, Güney Takmaz, Hakan Güneri. Oyunun ilk gösterimi 8 Ekim 1985 Salı günü yapılmıştır.

### 2.1.1.7. *Büyü* -Eduardo de Filippo (1987)

Napolili oyun yazarı, yönetmen ve oyuncu Eduardo de Filippo'nun **Büyük Büyü** ya da **Büyük Sihir (La Grande Magia)** olarak da bilinen oyunu 1948 yılında yazılmıştır. Çeşitli topluluklarda oyuncu olarak çalıştıktan sonra kardeşiyle birlikte kendi toplulukları "I de Filippo"yu kurar. Daha sonra Napoli'de San Fernando tiyatrosunu yönetir. Çağdaş İtalyan tiyatrosunda bir olgu olarak kabul edilen De Filippo, yerel ve geleneksel temaları çağdaş tiyatro ile bütünleştirmiş, İtalyan Tiyatrosunun önemli isimlerinden biridir. Oyunlarında genellikle günlük yaşamın güçlükleriyle baş etmeye çalışan sade insanları konu alır. **Büyü, Milyonerler Şehri Napoli** oyunuyla başlayan olgunluk dönemine ait bir oyundur. Oyunu çeviren Muhittin Yılmaz, Büyü'nün temasını şöyle ifade etmektedir

*Bir hokkabazın sihirli kutusunda ortadan kaybolan kadın aslında sevgilisiyle kaçmıştır. Birbirlerini her bakımdan iyi anlayan, anlaşılan, uyum içinde yaşayan bu çiftin dramı gerçekten kopmak ve kaçmakla su yüzüne çıkan sorunların tümü, sorular düğümü halinde birbirini izler. Mutlu sona da varamaz bir türlü. Varamaz, çünkü hokkabaz Otto Marvuglia'nın Colgero Di Spelta'ya verdiği ve içinde karısının bulunduğunu söylediği, dolayısıyla açmasını istediği sihirli kutu gerçekte onun daracık, küçücük kıskançlık dünyasını mecaz yoluyla açılama hilesine, dalaveresine yöneliktir. Eduardo'nun tiyatrosunda sıkça ele alınan kutu dramı bu oyunda daha değişik amaçla daha ustalıklı işlenmiş; sahne odalar, daireler, evler biçiminde bir düzenlemeye gidilecek yerde ortamı ve boşluğu zamanla doldurma olanağı kişilere verilmiştir.<sup>93</sup>*

8 Ekim 1987 Perşembe tarihinde Küçük Sahne'de ilk gösterimi yapılan

93 Muhittin Yılmaz, "Eduardo ve Tiyatrosu", Büyü Oyun Broşüründen, 1987.

oyunda dekor Erkan Kırtunç'a, kostümler Sevgi Türkay'a, ışıklandırma tasarımı Ekrem Karadağ'a aittir. Hakan Vanlı, Ayşenil Şamlıoğlu ve Mehmet Ege yönetmen yardımcıları olarak görev yaparlar. Oyunda rol alan oyuncular; Hatice Altan, Güney Takmaz, Meliha Ars, Zerrin Alpman, Gülseren Gürtunca, Erol Kardeseci, Hakan Vanlı, Günaydın Yaltarak, Tayfun Orhon, Meral Bilginer, Oytun Şanal, Sunay Artuk, Tülay Artuk, Mehmet Ege ve Aclan Sayılğan'dır.

#### 2.1.1.8. *Cumhuriyet Kızı* -Memet Baydur (1989)

Yücel Erten'in yine tartışma yaratan oyunlarından biri de Memet Baydur'un yazdığı **Cumhuriyet Kızı**'dır. Aydın kimliğinin sorgulandığı bir oyun olarak nitelenen oyun, bir üst okumayla da Pamuk Prenses Yedi Cüceler masalıdır.

Üniversiteden bir takım nedenlerle ayrılıp ansiklopedi yazarlığı yapan yedi profesörün olduğu bir eve, çalıştığı pavyonda çıkan kavgadan kaçan, sahne adı Peri (gerçek adı Pakize) olan bir kadın, saklanmak için sığınır. Kötülüklerden kaçan Pakize (ya da Cumhuriyet Kızı) onu kötülüklerden koruyan profesörlerle (Cumhuriyet aydınları) bir hesaplaşmaya girer.

Memet Baydur, profesörlerle, cüceler; Pakize ile Pamuk Prenses arasında bir paralellik kuruyor. Uzmanlık alanları dışında bir iş göremeyen, çalışkan, sevimli, dünyanın biraz dışında kalmış profesörler, cüceleri onların dünyasına birden giren, etrafındaki kötülüklerden korunmaya çalışan striptizci kız Pamuk Prensesi simgeliyor.

*Nedir cüce? Büyümesi, gelişmesi durmuş ya da durdurulmuş ve hayatını olgunluk öncesinde yaşamaya zorunlu biri. Elbette yalnızca masal cücelerinden söz ediyorum. Masal cücelerinin anası-babası yoktur, evlenmezler, çocuk sahibi olmazlar, cinsel hayatları yoktur, nasıl ortaya çıktıkları da bilinmez, yalnızca vardırılar.(...) Bu masal cüceleri, bunalım, çelişki, ikilem nedir bilmezler. Tekdüze bir hayatı, mutlu, dingin yaşayıp giderler. Ölmeyi bile beceremezler.(...)Pamuk Prensesin iç çelişkilerini, yüreğinde-beyninde-gövdesinde duyumsadığı fırtınaları, baskıları anlamazlar.<sup>94</sup>*

94 Memet Baydur, "Cumhuriyet Kızı ve Sosisli Sandviçler", Cumhuriyet Kızı Oyun Broşüründen,

Oyunda Pakize ile girdikleri hesaplaşmada profesörler bocalar, bilgileri hayat gerçekleri karşısında yetersiz kalır. Aydın ve erkek kimlikleriyle yenilgiye uğrarlar. Baydur, eleştirisini içinde bulunduğu sisteme müdahale edemeyen, edilgen, eyleme geçmek yerine enerjisini sadece konuşarak tüketen aydın kimliğine yöneltmektedir. Metindeki bu tezler oldukça tartışma yaratır.

*Yazar profesörlerin başka erkeklerden farklı olmadığını mu söylemek istiyor? Bunu söylemek için oyun yazılır mı? Yoksa 80'lerde üniversitelerden uzaklaştırılan öğretim üyelerinin beş para etmez adamlar olduğunu mu söylüyor? 12 Eylül'ün hesaplaşması tümüyle yapıldı da aralarında en çok yara almış kişilerin de bulunduğu öğretim üyelerine mi geldi sıra.<sup>95</sup>*

Yönetmen Yücel Erten oyunla ilgili çalışmalarını sürdürürken bazı noktalarda çelişkiye düşer. Pakize'nin eğitimi orta ikide yarım kalır. Oysa tartışmalar sırasında eğitim seviyesini aşan sözler etmektedir. Pakize kendi kendini yetiştirmiş bir Cumhuriyet Kızı'mıdır? Yoksa yazar daha başka bir ima mı yapmaktadır. Erten kafasında oluşan sorularını bir mektupla Baydur'a iletir. Baydur cevabında, Erten'in şüphelenmesine gerek olmadığını Pakize'nin kendi çevresinde kendini yetiştirmiş biri olduğunu söyler.

*Bense, herkesin herşeyi bilebileceği gibi(...)bir noktadan hareket ettim oyunu yazarken. Pakize'yi 1980'ler Türkiye'sinin bir ürünü olarak gördüm. Bir televizyon-video-sanat dergisi-sanat sayfası-cumhuriyet gazetesi-yeni türkü ürünü...<sup>96</sup>*

Ancak Baydur, tutarsızlıkları ortadan kaldırması için Erten'in önerilerini uygulayabileceğini, sonuçta yönetmenin o olduğunu, dilediğini yapmakta özgür olduğunu ifade eder.

Ayşegül Yüksel, eleştirisinde Erten'in tehlikeyi sezdiğini ve yaptığı değişikliklerle metne daha yumuşak bir çizgi kazandırdığını söyler.

---

1989.

95 Ayşegül Yüksel, "Cumhuriyet Kızı", **Cumhuriyet**, 31 Ekim 1989.

96 Memet Baydur, "Yücel Erten'e Mektup", Cumhuriyet Kızı Oyun Broşüründen, 1989.

*Cumhuriyet Kızı, yine de katılmadığım yanlarının dışında kalan özellikleriyle pırıl pırıl bir metin kanımca. Çok başarılı bir rol dağıtımının yapıldığı birinci sınıf bir Devlet Tiyatroları yapımı olarak sunulması da, özellikle Birinci Bölüm'ünün büyük bir keyifle izlenmesini sağlıyor. Sahne boşluğunu değerlendirmedeki yetkinliğini daha önceki birçok çalışmasında kanıtlamış olan yönetmen Erten, bu kez yüksek düzeyde bir oyuncu kadrosuyla çalışma olanağını tam verimle kullanıyor.<sup>97</sup>*

Ayşegül Yüksel'in sözünü ettiği deneyimli kadroda Erol Kardeseci, Nuri Altınok, Babür Nutku, Çetin Tekindor, Erdoğan Göze, Şükrü Üstün, Ferdi Merter ve Nesrin Kazankaya bulunuyor. Yapımda dekoru Sertel Çetiner, kostümleri Sevgi Türkay tasarlamış. Işık tasarımı da Ersen Tunççekiç tarafından yapılmış.

#### **2.1.1.9. Deli Dumrul -Güngör Dilmen (1990)**

Yücel Erten'in en başarılı yapımları arasında yer alan **Deli Dumrul** çok sayıda ödül almış, uzun süre repertuvarında yer almış, yurt içinde ve dışında festivallerde yoğun ilgi görmüştür. Güngör Dilmen'in, Dede Korkut hikayelerinden en bilinen bölümlerden biri olan Deli Dumrul hikayesine dayanarak oluşturduğu oyunun öyküsü şöyledir: Deli Dumrul Kuru çaya köprü kurup gelip geçenden para alan kafasına eseni yapan adı deliye çıkmış biridir. Azrail gelip canını almak istediğinde, onunla da pazarlığa girer ve kendi canı yerine bir can bulup ölümden kurtulmayı planlar. Ancak onun yerine canını verecek bir can bulamaması oyunun temel çatışmasını oluşturmaktadır. Deli Dumrul öyküsü, Dede Korkut dışında Kazak, Özbek ve Başkut hikayelerinde Euripides'in Alkestis oyununda da görülür. Güngör Dilmen, söylencedeki dramatik malzemeyi çağdaş bir anlayışla işler. Hikayenin Orta Asya'dan başlayıp Kafkasya, Batı Anadolu, Yunanistan dolaylarında da görülmesi geniş bir coğrafyada karşılık bulunduğunu göstermektedir. Dilmen'in oyunun başına düştüğü not bu durumu pekiştirir niteliktedir: "Oyun, bin yıl önce bugün, Oğuz İllerinde Anadolu'da geçer".

Erten sahneleyişinde, Dede Korkut hikayelerinin olduğu dönemdeki

---

97 Ayşegül Yüksel, **Ön.Ver.**

yazı öncesi, sözlü edebiyat ve seyirlik anlatıma dayalı bir biçimlemeyi tercih eder.

*Bu oyunda oyuncular, söz, ezgi, dans ve seyirlik anlatımın birleşimini oluşturmaya niyetleniyorlar. İlk bakışta 50-60 kişilik bir kadro gerektiren "Deli Dumrul"u 17 sanatçıdan oluşan bir 'ekip' omuzluyor. Kılıktan kılığa girip türlü rolleri üstleniyorlar, dans ediyorlar, türkü söylüyorlar gereğinde dekor değiştiriyorlar. Profesyonel bir orkestranın yokluğuna aldırmadan; zil, davul, tef gibi çalgıları kullanarak; arada sırada yardımcılarına yetişen bir kemana, bir kavala ve genellikle akort düdüklere yaslanarak; iki, üç, dört sesliliğe varan bir polifoni oluşturuyorlar. Üstelik kendi yaptıkları müziğin eşliğinde dans ediyorlar! 1990'ın tiyatro alanındaki isteklerini, takım oyunculuğu anlayışını, grup dinamiğini ve çağdaş anlamda tiyatro yapma çabasını, Türk seyirlik geleneği ile bağdaştırmayı amaçlıyorlar. Özetle diyebilirim ki varımız, yoğumuz, herşeyimiz oyuncu!<sup>98</sup>*

Erten'in söylediği performansı ortaya çıkarabilmek için ekip provalarda Salima Sökmen denetiminde hareket ve dans çalışırlar; Babür Tongur yönetiminde müzikleri oluştururlar. aslında Babür Tongur oyunun daha önceki bir sahnelenişi için 60 kişilik bir orkestrada çalınmak üzere bir müzik yazmıştır. Ancak bu yapımda böyle bir imkan olmadığından enstrüman sayısı üçe indirgenerek müzikleri tekrar oluşturur. Provalar sırasında bu küçük orkestranın da gerçekleşemeyeceği ortaya çıkınca (çünkü o sırada devlet dairelerine eleman alımını durduran bir genelge yayımlanır) neredeyse çalgısız bir müzkal yapı ortaya çıkar. Doğaldır ki bu denli oyunculuk temelli bir yapımda bol bol doğaçlamalar ile ilerler provalar.

Erten'in sahne çözümlmelerini, her yerde oyanabilirlik ilkesi üzerine oturtması da yapıma sergileme konusunda büyük bir esneklik sağlar. Aynı biçimde dekor, kostüm ve aksesuarlar açık biçimi destekleyen bir şekilde tasarlanır. Sonuçta oldukça dinamik, esnek, modern tiyatro özelliklerini barındıran, geleneksel seyirlik biçimlere dayanan, oyuncu temelli bir yapımda ortaya çıkar. Erten, herkesin bildiği bir öyküyü, anlatımda yarattığı farklılıklarla çok ilgi çeken ve uzun süre ses getiren bir yapımda haline getirmeyi başarır.

Bununla birlikte oyunun provaları sırasında türlü yokluk ve sorunlarla boğuşulur. Kadro darlığı, orkestra oluşturulamaması, sakatlıklar, hastalıklar. Ancak

98 Yücel Erten, "Deli Dumrul Üzerine Notlar", Deli Dumrul Oyun Broşüründen, 1990.



her zorluğun yaratıcılıkla aşılmaya çalışılması, oyunun bir zenginliği olarak ortaya çıkmakla birlikte hoş anılara da neden olur. Oyunda oyuncuların kullandığı akord düdüklelerinin hikayesini Erten bir söyleşide şöyle anlatır:

*Bundan 11 yıl önce İstanbul D.T.'nda oynandığı zaman, değerli kompozitör Babür Tongur'ya 26 kişilik bir orkestrayla müzik yapmıştı. Ben oyunu sahnelemeye girdiğim zaman, yine Babür Tongur'dan bu kez 3 kişilik bir orkestra için ve daha değişik bir anlayışla müzik yapmasını istedim.(...)Gelgelelim, devlet dairelerine eleman alınmasını durduran bir genelge bizim 3 kişilik orkestramızı engelledi.(...)Ama Babür Tongur, kolay pes etmeyen gerçek bir sanatçı olduğu için; bu kez de çalgısız denilebilecek bir müzikalitenin ardına düştük. (...) Oyuncular tef, bendir, davul gibi tartım çalgıları dışında herhangi bir müzik eşliği olmadığı için, boyunlarında muska gibi taşıdıkları akord düdüklelerinden ses alarak şarkı söylüyorlar. Ben de bundan ilham alarak, prömiyer günü arkadaşlara birer "la düdüğü" armağan etmiştim.(...) Ve kimi zaman, karşılaştığımız yerlerde çıkarıp karşılıklı üfleriz.(...) Galiba orkestranın akord sesi, bizim ekip anlayışımızın, dayanışma duygumuzun, kol kola girip akord oluşumuzun simgesi oldu.<sup>99</sup>*

Kasım 1990'da sergilenmeye başlayan **Deli Dumrul**, aynı sezon açılan Atölye sahnesinin açılış oyunu olur. Ankara dışında İstanbul, Adana, Mersin, Diyarbakır, Antalya, Söğüt, Aşkabad, Bakü ve Üsküp'te oynanır. Oyun 1992 yılında İstanbul Tiyatro Festivaline gelince kadar 103 temsil yapar. Bu süre içinde 7 ayrı ödüle layık görülür. Yurt içinde, Ulvi Uraz En İyi Yönetmen Ödülü, Mersin I. Ulusal Tiyatro Karşılaşması En İyi Yönetmen Ödülü, Sanat Kurumu En İyi Yapım Ödülü, Tiyatro Eleştirmenleri Birliği En İyi Oyun Ödülü, Mersin I. Ulusal Tiyatro Karşılaşması En İyi Oyuncu Ödülü. Yurtdışında, Türkmenistan'ın başkenti Aşkabad'da Nevruz 93 Uluslar arası Tiyatro Şenliğinde Jüri Özel Ödülü'ne layık görülürken; aynı yıl Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de de temsiller verir. Bunun dışında oyun Almanya'nın Bonn kentinde gerçekleştirilen Çağdaş Tiyatro Bienali'ne katılır.

<sup>99</sup> Özlem Ögüt, "Deli Dumrul ve Oresteia", **Tiyatro Tiyatro D.**, Sayı: 16 Mayıs 1992, 35 s.

### 2.1.1.10. *Bahar Noktası* -W. Shakespeare (1993)

Shakespeare'in **Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası** adıyla bilinen oyunu, Can Yücel'in çevirisi (Can Yücel, kendisini Tükçe'ye çeviren değil, Türkçe söyleyen olarak tanımlamaktadır) ile **Bahar Noktası** adını almıştır. Shakespeare'in çok sevilen ve Türkiye'de de çok defa sahnelen bu oyunu ilk kez Ankara D.T.'de 1951 yılında Carl Ebert tarafından sahnelenir. Can Yücel'in çevirisi ise 1980 yılında Başar Sabuncu tarafından Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenir ve oldukça beğeni toplar. Bu çeviriyi uyarlama olarak kabul edenler de vardır. Zira Can Yücel oldukça özgür bir biçimde çeviriyi gerçekleştirmiştir. Zaman ve mekanda kaydırmalar yaparak Atina'da geçen oyunu Osmanlı dönemi İstanbul'una taşır. Yücel Erten ise bu kaydırmaları konsepsiyonunda biraz daha geliştirir. Olayların geçtiği yer bu defa Ege adalarından birine dönüşür. Oyun kişileri Rum ve Türk ada halkından oluşur, isimler bu doğrultuda değiştirilir. Oyundaki masalsı karakterler de bundan nasibi alır; Oberon, Babaron'a, periler ecesi Titania, Müzeyyen'e; Puck da Bican'a dönüşür. Oyunun en sevilen bölümlerinden birini oluşturan oyuncular topluluğu da, adalı azınlık halklarıyla müslüman Türkler oluverir. Zaman ve mekanda yapılan kaydırmalar ve karakterlerin yakın coğrafyadan tanıdık, bilidik kişiler haline gelmesi oyuna büyük bir sıcaklık katar. Oyunun temasında bir değişikliğe yol açmadan, seyircinin yakınlık kurmasına imkan tanıyan bu uyarlama genellikle olumlu tepki alır.

*Bütün bu kaymalar ve kaydırmaların oyunda bir anakronizme yol açtığı kuşkusuz. Ama Can Yücel de, Yücel Erten de kendilerine göre haklı. Shakespeare, tiyatro uğruna anakronizmden korkmayan bir yaratıcıdır. Hıristiyanlar için gün dönümü şenlikleri putperestlik döneminden kalma bir gelenektir de bizim için benzer gelenekler yok mudur? Yücel Erten'in deyimiyle, Can Yücel'in bu çabası "oyunun kültürel coğrafyasına yeni bir boyut vermiştir. Oyunu bir başka kültür ortamına doğru bükmüş; kanırtmadan, kırmadan eğmeyi başarmıştır. Shakespeare'i yüzyıllar öncesinden ahbapça koluna girerek yakınıımıza getirmiştir."<sup>100</sup>*

Yücel Erten oyunu daha önce 1991'de Adana D.T.'de sahneye koymuştur. Üçlü bir kurmacanın sarmal bir biçimde ilerlediği oyun, Shakespeare'in en yetkin komedilerinden kabul edilir. Cinler şahı Oberon, elinden bir gözdesini aldığı için

100Atıla Sav, "Şekspiryen Bir Güldürü", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 311/661, 01 Mayıs 1993, 42 s.

periler ecesi Titania'dan intikam almak ister. Bunun için görevlendirdiği Puck işleri karıştırır. Yanlışlıkla büyülediği kişiler, evlenmek için ailelerinden izin alamayarak çareyi kaçmakta bulan genç çift Lysandros ve Hermia ile onları ormanda takip ederken kaybolan Dimitri ve Helena'dır. oyundaki ikinci katman bu genç aşıklar arasındaki çatışmadır. Lysandros ve Hermia evlenmek için kaçarken, Hermia'nın taliplisi Dimitri onları takip eder. Bu üçlüye Dimitri'ye aşık Helena'da katılınca bir birini ormanda arayan gençler kaybolup geceyi ormanda geçirirler. O, perilerin ve cinlerin ortaya çıktığı yaz dönümü gecesinde, Puck aşıkları büyüler. Uyandıklarında aşıklar birbirlerini sevmez olmuş, kovalananlar kovalayan hale gelmiştir. Bu karmaşa ancak oyun sonunda Oberon'un müdahale etmesiyle çözülene kadar sürer. Oyunun en eğlenceli katmanlarından birini oluşturan üçüncü öykü, Dük'ün evlenme töreninde sergilemek üzere oyun hazırlayan esnaflardan kurulu amatör tiyatro gurubunun başına gelenlerdir. Bu üç hikaye birlikte ilerlerken zaman zaman temas etmekte oluça iyi kurulu bir oyun oluşmaktadır.

Erten, oyunu Ege adasına taşırken konseptinde çevre düzenine de büyük önem vermiştir. Sahnedeki küçük bir havuz denizi, onun hemen yanındaki minderler kumsalı temsil ederken, küçük bir iskele seyiciye doğru uzanır. Bu arada periler ecesi Müzeyyen'de karaya oturmuş bir tekneye yerleşmiştir. Erten'in bu sevilen yorumu daha sonra İzmit BBŞT'deki sahnelenişi ile de büyük beğeni toplar.

*(...)Bahar Noktası bu dönem sahnelen en şenlikli Devlet Tiyatroları yapımı. Yorumunu Shakespeare'den çok Can Yücel'e dayandıran Erten, oyunu bir yüzyıl öncesinin Ege adalarından birine Rum'larla Müslümanlar'ın iç içe yaşadığı bir Akdeniz ortamına taşımış. Shakespeare'in gizemli düş mekanı ormanın yerine ise ay ışığında inlerle cinlerin (gerçekten de) top oynadığı bir ada limanı almış. Erten'in görseiliği ön düzeye çıkardığı yapımda su ögesini, pek çok çalışmasında olduğu gibi, hareket düzeninin vaz geçilmez bir parçası yapıyor.<sup>101</sup>*

5. İstanbul Tiyatro Festivali'ne katılan yapım, festivalin en ilgi çeken oyunlarından biri olur. Zeynep Oral, Festivale konuk olarak katılan yabancı eleştirmenlerin yorumunu şöyle aktarıyor:

---

101 Ayşegül Yüksel, "Festivalde 5 Ankara Yapımı", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 312/662, 15 Mayıs 1993 13 s.

*Tiyatro Festivalinin bir bölüm'ünü, Kültür Bakanlığı'nın davetlisi olarak çeşitli ülkelerden gelmiş 14 yabancı tiyatro eleştirmeni de izledi. Bahar Noktası'nın sonunda şaşkınlıklarını ve keyiflerini şöyle dile getiriyorlardı. "Evet, Shakespeare'in **Bir Yaz Gecesi Rüyası** bir komedidir ama, ilk kez bu oyunun böyle kahkahalarla izlendiğine tanık oluyoruz.<sup>102</sup>*

Bu yorumun beğeni kazanmasındaki önemli nedenlerden biri, çatışmanın olayın taşındığı coğrafyada da karşılık bulabilmesinin yanısıra, yerleştirilen karakterlerin sıcaklığı ve yakınlığıdır.

*Oyun, gerçekten de hıristiyan ve müslümanlar dostça bir arada yaşadıkları, Yunanca-Türkçe ezgilerin iç içe geçtiği, sıcak, hareketli bir atmosfer yakalıyor. Metindeki dilin kıvraklı ve çarpıcılığının yanısıra sahnede renkli, hareketli bir bedensel dilin varlığı dikkati çekerek izleyiciyi kavriyor.<sup>103</sup>*

#### **2.1.1.11. Azizname '95 -A. Nesin/Y. Erten (1995)**

Yücel Erten, **Azizname**'yi ilk olarak Berlin'deki Tiyatrom topluluğu için hazırlar ve sahneler. Ancak bu oyun, büyük başarı ve ünü Ankara D.T.'deki sahnelenişinde yakalar. Aziz Nesin'e 80. doğum günü armağanı olarak hazırlanan oyunun ilk gösterimini (20 Aralık 1995) ne yazık ki Nesin'siz yapmak zorunda kalırlar.

Azizname adıyla, daha önce de Nesin'in hikayelerinden derlenerek oluşturulan metinler vardır. 1970'li yıllarda Dostlar Tiyatrosu'nda sahnelenen **Azizname** bunların içinde en akıllarda kalanıdır. Ancak Erten metni yeni baştan, kendi seçtiği hikayelerden oluşturur. Birinci perdede üç tanesi şarkıdan oluşan on bir bölüm; ikinci perdede de yine üçü şarkıdan oluşan, on bölüm bulunur. Her bir bölümde oyuncularından biri, bir yazar rolüne geçmektedirler. Ayşegül Yüksel, oyun eleştirisinde, Aziz Nesin'in hikayelerindeki gülmece tekniğinin, oyunlarındaki gülmece tekniğinden biraz farklılaştığını; oyunlarında kasıtlı bir biçimde, düşündürücü bir etki yaratmak için gülmece dozunu düşürdüğünü, başka bir forma

102 Zeynep Oral, "Genç İzleyicilerin Coşkusu", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 314/664, 15 Haziran 1993

103 Sibel Arslan, "Farklı Mekanlarda, Farklı Tiyatro Anlayışları Sergilendi", **Milliyet Sanat D.**,

Sayı:314/664, 15 Haziran 1993, 35 s.

soktuğunu söylemektedir. Bu bağlamda Erten'in hikaye seçiminde, Nesin'in yaklaşımdan uzak düşmediğini belirtir.

*Yücel Erten'in gerek Nesin'in yapıtlarından seçmeler yaparken, gerekse oyuncu kadrosunu seçerken, büyük ustanın "gülmece" anlayışıyla "düşünce eylemi" arasında kurduğu köprüyü sağlama aldığı görülüyor.<sup>104</sup>*

Metin traji-komik olaylar üzerinden ilerler. Olaylar bir yandan seyircide kahkaha tufanı yaratırken bir yandan da ülke ve dünya gerçeklerinin düşündürücü tablosunu gözler önüne serer. İkinci bölüm daha çok Türkiye'deki yakın siyasi olaylar ve bunların ülke yaşantısına etkisi düzleminde ilerler.

Oyunun besteleri Turgay Erdener'e ait. Şarkılı bölümler özellikle yabancılaştırmada önemli bir işlev yükleniyor. Suar Şeylan'ın dekor ve kostüm tasarımı da oyunun dinamizmine katkıda bulunan önemli etmenlerdendir. Fahrettin Özen'in ışık tasarımı da bu yapıya destek olacak biçimdedir. Zira Erten, sabit bir çevre düzeni yerine, modüler, kolayca değişen bir oyun düzenini tercih etmektedir.

*Çeşitli kostümlerin asılı olduğu beş tane tekerlekli askı, bir tane tekerlekli masa, merdivenli ve çeşitli boyutlarda tekerlekli platform ve sandalyelerden oluşan dekor sayesinde, sahne kılıktan kılığa giriyor. Bir bakıyorsunuz bir ev, bir bakıyorsunuz bir sokak ya da dükkan ya da bir köy kahvesi, bir meydan ya da bir otobüs.(...)Hareketli dekor parçaları yeni uzamlar oluştururken, her değişik uzamda da farklı bir ışık kullanımı bu değişimleri anlamayı kolaylaştıran ve anlam katan bir faktör olmuş.<sup>105</sup>*

Böyle bir oyun düzeni kuşkusuz yüksek bir oyunculuk düzeyiyle sağlanabilmektedir. Oyun boyunca yanılsamayı ve yadırgatmayı sağlayan en temel unsur oyuncudur.

*(...)Yücel Erten'in görsel-işitsel imge zenginliğiyle donattığı sahneleri oluşturan oyuncuların sergilediği disiplin ve yetenek yanında seyirciye ilettikleri sıcaklık da oyunun başarısında büyük etken. Bir an bile düşmeyen oyunculuk sahnesinde lokomotif işlevini öncelikle Rüştü Asyalı,*

104 Ayşegül Yüksel, "Yücel Erten'den Aziz Nesin'e Azizname '95", **Sahnedən İzdüşümler**, Mitoş/Boyut Yay., İstanbul, 2000, 173 s.

105 Ünsal Coşar, "Doğumgününde Azizname'den Dökülen Keyifli Nmeler Üzerine", **Tiyatro Tiyatro**, Sayı: 57, Mart 1996, 46 s.

*Ardından Serhat Nalbantoğlu taşıyor.*<sup>106</sup>

Rüştü Asyalı ve Serhat Nalbantoğlu dışında oyunda İhsan Sanıvar, Berrin Ötenel, Hatice Aslan, Ahmet Mümtaz Taylan, Hüseyin Avni Danyal ve Bilal Güldere rol alıyorlar. Ancak oyun uzun bir süre sergilenmeye devam ettiğinden ilerki yıllarda kadroda değişiklikler olmuştur. Oyun beş yılı aşkın süre kapalı gişe oynamış ve 2003 yılına kadar repertuvarda yer almıştır. Yücel Erten bu beğenilen çalışmasını Üsküp Türk Tiyatrosu'nda ve İzmit BBŞT'de da sahnelediği gibi, Tiyatro Seyirlik adlı topluluk Erten'in konseptiyle ve Hüseyin Avni Danyal yönetiminde oyunu sahnelemiştir. Erten'in bu yapımı kendisine 1996 İsmet Küntay En İyi Yönetmen Ödülü'nü kazandırır.

#### **2.1.1.12. Mutlu Son -E. Hauptmann/B. Brecht (1998)**

**Mutlu Son**, Elisabeth Hauptmann'ın yazdığı metne Brecht'in şarkı sözleri yazdığı ve müziklerini Kurt Weill'in bestelediği ortak çalışma ürünü bir metindir. Brecht'in oyunları arasında yer alıp almaması bir süre tartışma konusu olmuştur. Brecht'in bir çok oyununda metinleri oluştururken, Hauptmann ile yakın işbirliği yaptığı bilinmektedir. Oyun ilk kez Brecht tarafından sahneye konur. Çalışmada, yine bir çok oyunda birlikte olduğu Kurt Weill ve Caspar Neher yaratıcı ekipte yer alırlar. Mutlu Son, özellikleri itibarıyla tam bir Brecht oyunu olarak nitelendirilmese de, onun seyirlik niteliklerini bulunduran bir oyun olarak tanımlanmaktadır.

*İçeriği ve biçimiyle pek tipik denilemeyecek bir Brecht tiyatrosu örneği var karşımızda. **Mutlu Son** ne Brecht'in tek perdelik "öğretici oyun"larına (Lehrstück), ne de **Sezuan'ın İyi İnsanı**, **Galile**, **Cesaret Ana**, **Kafkas Tebeşir Dairesi** gibi Brechtçe "diyalektik" tiyatro yapıtlarına benziyor. 1929'da sahneye çıkarılan yapıt bir yanıyla bir yıl önce gündeme gelen ünlü **Üç Kuruşluk Opera** müzikalinden, öte yanıyla aynı yıllarda yazılan **Mezbahaların Johanna'sı** oyunundan yansımalar içeriyor.*<sup>107</sup>

Mutlu Son, orta sınıf ahlak anlayışının merkezinde bulunan ve melodram türünün kaynağını oluşturan, erdemin ödüllendirilmesi, kavramını alaya alan bir

106 Yüksel A., **Ön.Ver**, 174 s.

107 Ayşegül Yüksel, "Usta İşi Bir Yapım Mutlu Son", **Cumhuriyet**, 15 Aralık 1998

oyundur.

*Elisabeth Hauptmann'ın diyalogları, Hollywood müzikallerinin, iki şarkı arasındaki boşluğu dolduran kof öyküsünü ve komik/romantik duyarlılığını yansıtacak bir biçimde yazılmış. Önce çatışmayla başlayan "aşk öyküsü"nü ve olayların iki saat içinde "mutlu son"a ulaşacak olan gevşekçe gelişimini dile getiren diyaloglar bunlar. (...) Ancak, Hollywood senaryolarının, kof öyküye dramatik ve psikolojik derinlik katması ve seyirciyi duygusal bir özdeşleşmeye sürüklemesi amaçlanan "ciddi sahneler"i bu oyunda yer almadığı için, öykü tüm inanılmazlığının çırılçıplaklığı içinde gözler önüne seriliveriyor. Parodi böyle biçimleniyor.<sup>108</sup>*

Olaylar 1920'lerin Chicago'sunda geçmektedir. Örgütlü suçların arttığı, gangsterlerin iş hayatına egemen olduğu bir ortamda; bankalar düzeyinde yapılan büyük soygunların yanında küçük gangsterlerin banka soygunu arasında bir koşutluk ve ironiyi ortaya koyan bir metin olarak değerlendirilmektedir. Acımasız gangsterler ile insanları doğru yola döndürme uğraşı veren Kutsal Ordu (Salvation Army) karşı karşıya getirilir. Kutsal Ordu'da görev yapan bir askerle erdemli ve kişilikli bir genç kız, bir banka soygunu sırasında bir araya gelirler. Tabii ki oyunun sonunda kimse zarar görmeden olaylar mutlu sona bağlanacaktır. Metinde, gangsterler ile Kutsal Ordu arasındaki çelişkiden çok benzerlikler vurgulanmaktadır. Hangisinin iyi, hangisinin acımasız olduğu soruları komik bir biçimde ele alınmaktadır.

Yücel Erten, oyunu Türkiye'deki kara para aklama ve banka-mafya ilişkilerinin ortaya çıktığı bir dönemde sahnelerken, bir güncellik de yakalanmış oluyor. Mutlu Son'da müzikler can alıcı bir konumda olduğundan, Erten, daha önceki sahnelemelerinde de yaptığı gibi canlı orkestrayı sahneye oturarak bu konuya organik ve estetik bir çözüm getirir. Orkestranın yönetimi Çiğdem Erken'e ait. Dans düzenini ise Salima Sökmen yapmış. Erten, bu alaycılığı ağır basan oyunda Brecht estetiğine hakimiyetiyle, oyunsuluğa yaslanıyor.

*Erten, "şaka" yanı ağır basan oyunu sahnelerken, sürekli olarak Brecht tiyatrosuyla şakalaşarak bir dolu görsel-işitsel zenginlik kazandırıyor oyuna. Oyunun "oyunsu"luğunu katmerlendiriyor.<sup>109</sup>*

---

108Aynı

109Aynı

Dekor ve kostüm tasarımını Gül Emre üstlenmiş. Oyun yarı saydam bir fon perdesinin önünde yaratılan üç ayrı kapalı mekanda çözümlenmiş. Oyunda Çetin Tekindor, Tülay Günel Çimenser, Alpay İzbirak, Tülay Bursa, Tülay Artuk, Sunay Artuk, İlham Yazar, Adnan Erbaş, Cankut Ünal, Hüseyin Soysalan, Zerrin Epikmen, Hatice Altan Gençler, Oktay Dal, Suat Karausta, Bülent Çiftçi, Nuri Karadeniz, Banu Manioğlu, Songül Öden, Ünal Şener, Murat Kangal, Aziz Çağatay, Murat Çelik ve Kerem Gökçer görev alıyorlar.

Yücel Erten bu sahneleyişiyle 1998 yılı Sanat Kurumu En İyi Yönetmen Ödülü'ne layık görülür.

*Erten usta yönetmen niteliklerini cömertçe sergiliyor ve Türk tiyatrosunun bu alandaki "en iyi"leri arasında olduğunu, dahası başa güreştiğini bir kez daha kanıtıyor.<sup>110</sup>*

### **2.1.1.13. Yaşamak mı Yoksa Ölmek mi? - M.Lengyel/J.Mendell (2006)**

Melhior Lengyel'in romanından Jan Mendel'in oyunlaştırdığı yapıtı dilimize Yücel Erten çevirmiş. Eser daha çok Macar yazar Melhior Lengyel'in romanından Ernst Lubitsch tarafından yapılan sinema uyarlamasıyla tanınmıştır. Oyunun konusu kısaca şöyle; Olaylar II. Dünya Savaşı sırasında Alman işgali altındaki Varşova'da geçiyor. Polonya direniş örgütündeki kişilerin isimlerinin yazılı olduğu belgeyi Nazi casususun elinden kurtarma görevi, bir raslantıyla tiyatro sanatçılarında düşmüş. Onlar da bu görevi başarmak için oyunculuk yeteneklerini seferber ediyorlar. Bu arada bir aşk hikayesi de yan öykü olarak işleniyor. Sevda Şener oyunun teması için şunları dile getiriyor:

*Yaşamak mı Yoksa Ölmek mi`de, aklın ve yeteneğin zorbalığa karşı kazandığı zafer komedy türünün zaferi ile örtüşüyor. Yaşanmış bir tarihi gerçeğin utanç verici ağırlığını hem hissettiren hem de üstesinden gelen oyun dünyasının gücünü kutsuyorsunuz.<sup>111</sup>*

Erten, yorumunda arkaya yerleştirdiği sinema perdesinde II. Dünya

---

110 Aynı

111 Sevda Şener, "Oyun İçinde Oyun", **Radikal 2**, 25.03.2007.



Savaşı ve Nazi Almanyası görüntülerini zaman zaman sahneye taşıyor. Sevda Şener eleştirisinde bu yoruma vurgu yapıyor:

*Nazi Almanya'sına, II. Dünya Savaşı'na ilişkin fotoğrafların sahne arkasına yerleştirilmiş olan ekrana yansıtılması hem anıları canlandırıyor hem de daha sonra gülmeceye dönüşecek olan öykünün temelinde yatan gerçeğin ciddiyetini vurguluyor. Ciddi sorunları gülünce dönüştürerek savuşturma alışkanlığımıza karşı alınmış akıllıca bir önlem bu düzenleme.<sup>112</sup>*

Yapımda gerek sinemanın anlatım olanaklarını sahneye taşımak gerekse oyun alanını daha iyi değerlendirmek için döner sahne kullanılır. Özellikle oyunda Hamlet'in oynandığı bölümde bu düzenleme işlevsel olmaktadır. Böylelikle seyircinin, bir yandan döner sahnenin geri tarafında oynanan Hamlet oyununu izlerken, bir yandan da döner sahnenin ön tarafında yer alan sahne arkası olaylarına tanık olması sağlanmış. Dekor tasarımında Sertel Çetiner imzası var. Giysi tasarımını Funda Çebi üstlenmiş, müzikler ise Çiğdem Erken'e ait. Oyunda Mithat Erdemli, Servet Pandur, Nezih Işitan, Mehmet Akay, Zafer Güllü, İlhan Kantarcı, Zerrin Epikmen, Aykut Ünal, Mesut Turan, Akın Erozan, İlham Yazar, Kayhan Sarıgöllü rol alıyorlar.

Filiz Elmas oyun eleştirisinde yönetmenin yorumu üzerine şunları yazmıştır.

*Yönetmen bireysel duyguları incelikle yansıtan, toplumsal çerçeveyi yaratıcı biçimde görselliğe aktaran ve tüm bu çabayı da seyirciyi gülümseten üslupla sunan bir emek sergiliyor. Böylece seyirciye bireysel sıkıştırılmışlığın ötesindeki topluma bakmayı öğütleyen bir süreç sunuyor.<sup>113</sup>*

Yücel Erten bu sahneleyişi ile 2007 Sanat Kurumu En İyi Yönetmen Ödülü'ne layık görülür.

### **2.1.2. Konuk Rejisör Olarak Devlet Tiyatroları'nda Sahnelediği**

#### **Oyunlar**

112 Aynı

113 Filiz Elmas, "İşte Asıl Sorun Bu", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 575, Şubat 2007, 61 s.

Yücel Erten, Ankara D.T. bünyesinde rejisör olarak çalışmalarını yürütürken, diğer illerdeki D.T. sahnelerinde de konuk rejisör olarak oyunlar sahnelemiştir. İstanbul D.T., konuk rejisörlük yaptığı kurumların başında gelmektedir. Bunun dışında Adana D.T.'de (**Bahar Noktası** – 1991), Antalya D.T.'de (**Barış** - 1994) ve İzmir D.T. (**Barış** – 1999) birer oyun sahnelemiştir. Erten'in son olarak İstanbul D.T.'de çalıştığı, provalarına ara verilmiş olan ve 2007-2008 sezonunda sahnelenmesi planlanan Oldrich Danek'in yazdığı ve Yücel Erten'in çevirdiği **Savaş İkinci Perdede Çıkacak** adlı oyundur. Ancak bu oyunun provalarının tamamlanıp yeni sezon programına alınıp alınmayacağı son yönetim değişikliklerinden sonra belirsizlik içindedir.

#### 2.1.2.1. *Amadeus* -Peter Shaffer (1984 -İstanbul D.T.)

Peter Shaffer'ın 1979'da yazdığı **Amadeus**, Evening Standard Drama Award, Theatre Critics Award gibi önemli ödüller almıştır. Daha sonra yine Shaffer tarafından sinemaya uyarlanarak 1984'te Milos Forman tarafından filme çekilen **Amadeus** en iyi film de dahil olmak üzere sekiz dalda Akademi Ödülü kazanır.

Aynı yıl Yücel Erten'in İstanbul D.T.'de sahnelediği **Amadeus**'da büyük başarı kazanan ve Erten'e kariyerindeki önemli başarılarından birini kazandıran bir yapımdır.

Shaffer'ın, Puşkin'in **Mozart ile Salieri** adlı kısa oyunundan esinlenerek yazdığı *Amadeus*, erdemlilik ve insanlığa sanatı yoluyla hizmet ederek kendini tanrıya adanmış bir müzisyen olan Salieri'nin; yaratıcılığını coşkunluk, özgürlük, çocuksuluk hatta asilik ile dışa vuran bir müzik dehası Mozart'ın karşısında duyduğu yetersizlik ve aşağılanma duygularıyla yıkıma sürüklenişini anlatmaktadır. Madem ki Tanrı kendisine temsilci olarak Mozart'ı, yetenekli ama erdemleri olmayan bir dehayı seçmiştir, Salieri de yetersizliğini, onu yaratana maledecek ve Tanrıya yüz çevirecektir.

*Salieri ile Tanrısı arasındaki çatışma saray bestecisinin "müzik yeteneği, Tanrı, kendisi ve Amadeus" bağlamındaki*

*tersinlemenin (ironi) bilincine varmasıyla başlıyor. Salieri, ulaşmak için yanıp tutuştuğu müzik yeteneğini, onunla alay edercesine Amadeus çılgınına sunan Tanrıyla yaptığı pazarlığı bozacak, Tanrı'nın yeryüzündeki sesi saydığı Mozart'ı ortadan kaldırarak Tanrı'dan öç alacaktır.<sup>114</sup>*

Ancak bir başka ironi de, insanların sıradan beğenisinin belirlediği Viyana müzik dünyasında Mozart'ın dehasını fark edebilen yegane kişinin Salieri olmasında yatar. Bir diğer ironik durum da babasının kanatları altında yaşamış, yaşarken hep ondan kurtulmaya çalışmış Mozart'ın, baba Leopold Mozart öldükten sonra dünyada kendini yapayalnız hissetmesi ve Salieri'ye sığınmasıdır. İkilinin sonları da ironiktir. Uzun yıllar büyük saygı gören Salieri öldükten sonra unutulur ya da ancak Mozart sayesinde hatırlanır. Genç yaşta ölen Mozart ise ölümsüzlüğü yakalamıştır.

*Shaffer, oyun boyunca Yunan tragedyasının çeşitli öğeleriyle, Othello'yla, Iago'yla, ruhbilimsel gerçeklerle, dinsel inanç olgusuyla ve epik tiyatroyla bol bol flört ederek, tiyatronun görsel çarpıcılığını alabildiğine kullanarak, her düzeyde seyirciye şu ya da bu özelliğiyle çekici gelen, her derde deva başarısı ve satışı kesin bir olay daha yaratmıştır; Amadeus'la tiyatro adına tartışılacak ne varsa hepsini gündeme getirmiş, kendinden ve oyundan uzun süre söz ettirmeyi başarmıştır.<sup>115</sup>*

Yücel Erten, **Amadeus**'u sahnelerken; oyunun ilk kez Londra'da Peter Hall'un sahneleyişi sonrasında yazarın, Peter Hall'un sahne düzeni ve John Bury'nin tasarladığı çevre düzeninden etkilenerek oyuna eklediği notlar doğrultusunda bir çalışma yapar. Ancak bu notlarda yer alan görsel uyarılara fazlaca sadık kalmaz.

*Erten'in sahne düzeniyle bir bale yumuşaklığı içinde kayıp gidiyor oyun. Sahneye yerleştirilen ışık tablosu, durmadan değişen tabloları belirlemede çok başarılı bir etken; ancak, Shaffer'in notlarında da yer alan parlak plastik zemin buruşuk olduğundan, yazarın istediği ışık yansımaları yeterince gerçekleşmiyor.<sup>116</sup>*

Jak Deleon oyun eleştirisinde, daha önce Peter Shaffer ile yaptığı bir

114 Ayşegül Yüksel, "Amadeus Ya Da Tanrının Gözbebeği", **Sahnedeki İzdüşümler**, Mitos/Boyut Yay., İstanbul, 2000, 94 s.

115 Aynı, 95 s.

116 Aynı, 95 s.

görüşmede, Shaffer'ın "Benim tragedyelerimde amaç (antik Yunan'da olduğu gibi) tanrıyı seyrettirmek değil, seyirciyi tanrılaştırmaktır." sözünü aktardıktan sonra Shaffer'ın, Yücel Erten'in rejisini izlemesini istediğini belirtir:

*Shaffer'ın, Yücel Erten'in rejisini izlemesini isterdim. Ölçülü, abartısız, kara/gri/sarı/ak modülasyonları içinde verilmiş epik bir yaklaşım Erten'inki.<sup>117</sup>*

Selim İleri'de eleştirisinde oyunun sahne düzeninin çağdaşlığından bahseder.

*Tiyatromuzda git gide geometrik bir şekilciliğe dönüşmüş, yaratıcılıktan uzak mizansen anlayışı, Yücel Erten'le birlikte yeniden doğal akıcılığına kavuşuyor **Amadeus**'da. Mizansen açısından çok başarılı bir çalışma bu; olağanüstü de diyebiliriz.<sup>118</sup>*

Yapımda Serpil Tezcan dekor-kostüm tasarımını üstlenmiş; ışık tasarımı ise Nuri Özakyol'a, müzik Turgay Erdener'e ait. Rol alan oyuncuların bazıları şunlar; Can Gürzap, Alev Sezer Sermin Hürmeriç, Muammer Esi, Nihat İleri, Levent Öktem, Nur Subaşı. Yücel Erten'in bu yapımının başarısını aldığı ödüller de tescilliyor. 1984 yılı Sanat Kurumu En İyi Yapım, En İyi Yönetmen, En İyi Dekor-Kostüm (Serpil Tezcan), En İyi Sahne Müziği (Turgay Erdener) Ödülleri; 1984 Avni Dilligil Ödülleri, en iyi rejisi ve en iyi ışık çalışması dallarında ödüle layık görülür.

#### **2.1.2.2. Kızilderililer – Arthur Kopit (1984 -İstanbul D.T.)**

Arthur Kopit'in 1969 yılında yazdığı ve en iyi oyun dalında Tony Ödülü adaylığı bulunan **Kızilderililer**, daha sonra Western sinemasında da yer almıştır. 1860-1890 yılları arasında kızilderililere karşı yürütülen katliamları, Buffalo Bill Cody ve Oturan Boğa'nın gözünden aktarmaktadır. Armağan Sancar'ın Türkçe'ye çavirdiği oyunda, dekor tasarımı Nurettin Özkönü, kostüm tasarımı Serpil Tezcan, ışık düzenleme Ayhan Güldağları, koreografi Aysun Aslan, müzik düzenleme Ünal Algın tarafından gerçekleştirilmiştir. Oyunda Haluk Kurtoğlu, Saadettin Kılıç, Emir

117 Jak Deleon, "Bu Oyunlar Görülür", **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 40, Mart 1984, 60 s.

118 Selim İleri, "Sanat, Bilim ve Tiyatro", **Sanat Olayı**, Sayı: 23, Nisan 1984, 76 s.

Tayla, Ali Düşenkalkar, Zekai Müftüoğlu, Metin Beyen, İsmail İncekara, Özgür Erkekli, Numan Tala Pakner, Selen Şenbay, Cengiz Korucu, Emin Gümüşkaya, Gönen Bozbey, Suha Tuna, Oya İnci, Mustafa Avkıran, M.Ali Kaptanlar, Tuncer Necmioğlu, Cengiz Koru'dan oluşan kalabalık bir oyuncu kadrosu rol almıştır.

### 2.1.2.3. *Martı* – A. Çehov (1985 – İstanbul D.T.)

Anton Çehov'un 1896 yılında yazdığı **Martı**, onun en çok oynanan oyunlarının başında gelmekle birlikte, yazarın kısa oyunlarından sonra yazdığı ilk uzun oyundur ve Çehov'un uzun oyun yazarlığının başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Atmosfer oyunları olarak nitelenen Çehov oyunları, aynı zamanda oyunculuk biçimlerinin değişmesine yol açmış, Stanislavski yönteminin belirlenmesinde ışık olmuş, önemli bir dönemeç oluşturmuşlardır. Çehov'un oyunlarında dolantının değil, kişilerin ve onların ilişkilerinin işlendiği, olayların sadece ilişkileri belirlemede kullanıldığı söylenmektedir. Çehov, **Martı**'yı kalıplaşmış dramatik kuralların dışında yazdığını, "forte başlayıp pianissimo bitirdiğini" söylemektedir. Gerçekten de, Stanislavski oyunun şifrelerini çözene dek **Martı** beğenilmemiştir.

**Martı**'da, hayalleriyle, zorunlulukları; tutkularıyla, sorumlulukları; ulaşmak istedikleriyle, sahip oldukları; geçmişle, gelecek arasında kalmış, kalabalık içinde yalnızlık çeken ve sıkıntılarını başkalarıyla paylaşırken dahi kendi kendilerine konuşan kişilerin trajedi-komik durumlarını görürüz. Sürekli birine, bir şeye ya da bir yere ulaşmak isteyen ya da özlemine çeken oyun kişileri, birbirleri ile tek yönlü ilişkiler zinciriyle bağlıdırlar. Bu ilişkilerin ve çatışmaların temelinde aşk yatmaktadır.

*Gerçekte oyun, "martı" imgesinin sarıp sarmaladığı "aşk üçgeni"ni oluşturanlar kadar, oyunda yer alan tüm kişiler üstünedir. Çehov, "yaşlıca kuşak" olarak adlandırılabilir altı oyun kişisini, eş yapılı bağlantılar kurma yoluyla "Kent" (Çiftlik Sahibi/saygın hukukçu Sorin, Kızkardeşi/ünlü oyuncu Arkadina, sevgilisi/ünlü yazar Trigorin) ve "Köy" (Çiftliğin çaptan düşmüş kahyası Sambrayev, karısı Paulina ve Paulina'nın uzatmalı "gönül yarası" Dr. Dorn) uzamlarında*

*karşılaştırmış, Köy uzamındakileri "geçmişteki, artık geçersiz değerler"le sarıp sarmalarken, Kent uzamındakileri "şimdi geçerli olan, ama çok yakında yitiverecek değerler"e sıkı sıkıya tutunma eylemi içinde dondurmuştur. Maşa, Treplev, Nina ve Medvedenko'dan oluşan "Genç Kuşak" ise "uzam" ve "zaman" (Köy/Kent ve Şimdi/Gelecek) içinde sıkışıp kalmıştır.<sup>119</sup>*

Yaşlı kuşak sahip olduklarına tutunmaya çalışırken, arada kalan genç kuşak ise kendini bir yere ait hissedememektedir. Geçmişin değerleri çökmekteyken onlar için bir anlam taşımaz; öte yandan bir önceki kuşağın ulaşmayı başardığı kentsoyluluk gibi değerler de geçerliliğini yitirmek üzeredir. Rusya'nın değişen koşulları içinde geleceklerini yaratamadıkları için umutsuzluğa düşerler.

*Ekonomik ve toplumsal açıdan çökmekte olan Çarlık Rusya'sının son çocuklarıdır onlar. aile bağları ve aşk bile koruyucu gücünü esirgemmiştir onlardan. (Gençlerden her biri umutsuz bir aşkın peşindedir.) Sovyet Devrimi'yle gelecek yeni düzen içinde, Çehov'un bu oyundaki insanların hiç birine yer yoktur.<sup>120</sup>*

Yücel Erten, yorumunun temeline, çağlarının sonuna gelmiş bu insanların traji-komik durumunu ortaya çıkarmak üzere yapar. Erten, oyun broşürüne yazdığı yazıda Çehov'un bir söyleşide söylediği sözleri aktarır ve bu ifadelerden yola çıkarak oluşturduğu yorumundan bahseder:

*(...)Çehov'un bir başka sözü, beni öteden beri düşündürmüştür. Bir söyleşide şöyle diyor Çehov: "Oyunlarımda ağladığınızı söylüyorsunuz. Ben onları, izleyenler ağlasın diye yazmadım ki. İnsanların yüzüne karşı, bakın ne kadar çirkin ve cansıkıcı bir yaşam sürüyorsunuz, demek için yazdım."<sup>121</sup>*

Gerçekten de, Stanislavski'nin büyük başarı kazanan **Martı**'sına rağmen, Çehov'un bu sahneleyişten çok memnun olmadığı ve oyunun aslında komedi olduğu konusunda direndiği ve Stanislavski'nin oyunlarını drama çevirmesinden yakındığı bilinmektedir. Erten, yorumunda Çehov'un vurgulamak istediği, gözlemlerine dayan eleştirilerinin altını çizmeyi amaçladığını, bu doğrultuda klişeleşmiş olan

119 Ayşegül Yüksel, "Çehov'un Martı'sına Sekiz Ayrı Yorum", **Sahnedeki İzduşümler**, Mitos/Boyut Yay., İstanbul, 2000, 235 s.

120 Aynı

121 Yücel Erten, "Martı ve Çehov Üzerine", Martı Oyun Broşüründen, 1985.

yorumlardan uzaklaşmaktan çekinmediğini söylemektedir.

*Çehov oyunlarında ağır aksak, karanlık, ağdalı, melodramatik bir sahneleme, her sözde her adımda cevher yumurtladığını sanan, katmerli cinsinden acıklı, hatta kendine acıyan bir oyunculuk, yakın zamanda batı tiyatrosunda da egemen olabilmiştir. Doğal ki bu durumun bizde de bazı uzantıları görülmüştür. Oysa, oyundaki kişilerin genellikle canı sıkılıyor diye; izleyicinin de canını sıkamak gerekmez sanırım. Trajik pasajlar gene trajik kalsın, ama gülünçlüklere de uzak açıdan bakmaya çalışalım. Çehov bir bilim adamı gibi soğukkanlı gözlemler getiriyor. Biz de hiç olmazsa serinkanlı olmayı deniyelim.*<sup>122</sup>

Erten, duyguculuk yapmaktansa, rizikolarını da göze alarak, daha güleç daha objektif bir yoruma gittiğini ifade ederken, oyun broşüründe de oyun için "Komedi" ibaresi yer almaktadır. Atila Sav, oyun eleştirisinde, Çehov'un oyunlarını komedi olarak yazdığını vurguladıktan sonra, yorumu şöyle değerlendirir:

*Yücel Erten, **Martı**'yı "güldürü" gibi yorumlamayı yeğlemiştir. (...) Yer yer oyunda gülünçlüklere (Trigorin'in Nina ile sevişme sahnesinde masa örtüsünün üstündekilerle çekip devirmesi gibi) ya da gerilimlere (tüfek patlaması, martının kanının Nina'nın ayakkabısına ve ayağına bulaşması gibi) yer veren düzenlemeler yapıyor. Oyunun önüne ve içine eklediği sahneler de Erten'in yorumlama özgürlüğünün bir başka ürünü. Hırçın Kız eleştirisinde de söylemişim. Yücel Erten'in bu özgür yorumculuğu izleyiciyi ilgilendiriyor, etkiliyor. İzleyici yönetmenin yorumuna katılmasa da, düşünmek için, karşıt görüşlerini belirlemek için özel bir konuma giriyor. oyunu kendisi de yorumlama çabasına katlanıyor. Bu izleyiciyi oyuna bağlıyor.*<sup>123</sup>

Atila Sav'ın söylediği gibi, seyircinin oyunu irdelemesini amaçlamak, soru sordurmak genel olarak Erten'in yönetmen olarak yaklaşımlarından biridir.

*(...)bir Çehov bile sahnelesem, (**Martı** İstanbul D.T.) yine bir yerlerinden biçimi açmaya, başına ve sonuna bir parantez koymaya; yani başta bir parantez açıp, ortada hatırlatıp, sonunda kapatmaya gayret gösterdim. Ön oyun ve son oyun yazanlardan değilim. Onu sevmem. Çok zorunlu olmadıkça öyle şeylere başvurmam. O anlamda söyleyemiyorum. Ama burada bir öyküyü yansılıyor, hep birlikte bir öyküyü belki*

122 Aynı

123 Atila Sav, "Martı", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 141, 01 Nisan 1996, 44 s.

*de irdeliyoruz. Seyirciyle birlikte irdeliyoruz. Şöyle olabilir miydi acaba, sorusunu unutmadan bunu yaparsak, yapmış olduğumuz şeye absolut bir hayranlıkla ilerlemezsek daha iyi sonuç veriyor gibi geldi hep bana.*<sup>124</sup>

Yapımda Nihal Yalaza Taluy'un Rusça'dan yaptığı çeviri kullanılır. Dekor Nurettin Özkönü'ye, kostümler Serpil Tezcan'a, ışık tasarımı Ayhan Güldemir'e ait. Müge Gürman rejji asistanlığını üstlenmiş. Handan Ertuğrul, Nihat İleri, Kemal Bekir Özmanav, Zuhâl Olcay, Muammer Esi, Gülgün Ok, Gönen Bozbey, Haluk Kurtoğlu, Mustafa Yalçın, Zekai Müftüoğlu, Dündar Müftüoğlu, Gürdal Tosun, Ferda Yalçın oyunda rol alan isimler.

#### **2.1.2.4. *Ferhad İle Şirin* – Nazım Hikmet (1999 – İstanbul D.T.)**

Nazım Hikmet, **Ferhad ile Şirin**'i, 1948 yılında Bursa Hapisesinde yazdığı ilk adını "Ferhad, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu" olarak tasarlamıştır. Bildik Ferhad ile Şirin hikayesinin bir bölümünü alarak oyunun ana temasını oluşturur. Kızkardeşi Şirin'in iyileşmesi için bir konak yaptıran Mehmene Banu, evin nakkaşlarını yapması için Nakkaş Ferhad'ı tutar. Ancak hem Şirin hem de Mehmene Banu, Ferhad'a aşık olurlar. Bunu öğrenen Mehmene Banu kızkardeşine olan sevgisiyle Ferhad'a olan aşkı arasında kalır. Ferhad'ı denemek için ona bir şart koşar. Ferhad, dağı delip şehre suyu getirirse Şirin'e kavuşabilecektir, zira şehrin çeşmelerinden su yerine irin akmaktadır ve şehir susuzluk çekmektedir. Ferhad, bunu kabul eder ve dağı delmeye başlar. Ancak bu iş yıllar sürer. Bu süre içinde Mehmene ölür ve Ferhad ile Şirin arasında bir engel kalmaz. Ancak Ferhad'ın Şirin'e olan aşkı, artık şehre su getirme arzusuna dönmüştür. Sonunda dağı delip şehre su getiren Ferhad, Şirin'in kolları arasında can verir.

Yücel Erten bu oyunu saneleme sürecinin bir şüpheden başladığını söylemektedir.

*Şimdi ben 1976'da Başar Sabuncu'nun İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sahnelediği 'Ferhad ile Şirin'i izledim. Ergin Orbey'in Ankara S.T.'nda sahnelediğini izledim.*

<sup>124</sup> Yücel Erten ile Söyleşi, Kabataş, İstanbul, 25.01.2007



*Diyarbakır'da bir genç arkadaşın sahneye koyduğunu izledim. Ergin Orbey'in Devlet T.'nda sahneye koyduğunu izledim. Belki başka izlediğim de olmuştur. Yurtdışında, yine Türk topluluğun oynadığını izledim. Bakıyorum bakıyorum, kuşkulaniyorum, o piyes onu söylemiyor diye. Onu söylemiyor. Oryantalist bir masal anlatmıyor Nazım Hikmet. Öyle görünüyor. Şimdi atlılar, saraylılar, mızraklar, kılıçlar, sarıklar, bir şeyler. Yani o oryantalist masal başka bir şey diye kuşkulaniyorum. Bazen yeni bir sahneleyiş yahut yeni bir dramaturgi çalışması bu kuşkulardan kaynaklanır. Birisi, başka bir şey dediğini düşünerek, metni başka türlü okumaya başladığı zaman çıkar bazen bir şey. Bir kere dünyanın en güzel kadını Mehmene Banu orada. Dünyanın en güzel kadını, kız kardeşi Şirin orada. Sonra dünyanın en çirkin adamı geliyor bir şey yapıyor. Dünyanın en güzel nakışlarını Ferhad işliyor falan. Dünyanın en güzel, en çirkin şeyleri arasında, süperlativleri arasında öyle bir piyes. Zaten, öyle birebir algılayıp yapmaya kalkınca bir şey olmuyor. Dünyanın en güzel şeyini yapamıyorsun. Bulamıyorsun çünkü. Bu bir soyutlama.<sup>125</sup>*

Gerçekten de Nazım Hikmet oyunu yazarken masal ögesini arka plana atmayı, asal olarak gerçekçi bir yaklaşım izlemeyi planlar. Masal sadece işin sembolik tarafıdır ve daha çok insana ulaşmak için kullandığı bir araçtır.

*Masal unsurunu fona aldım, bu unsurun bilhassa sembolik ifadesinden faydalandım, fakat realist çalıştım. Tuhaf bir tezat oldu.<sup>126</sup>*

Yücel Erten kuşkuları doğrultusunda ilerleyerek metni başka bir gözle okumak gerektiğini söyler ve yorumunu bu düşünce üzerine oturtur.

*Açık konuşmak gerekirse; izlediğim bütün bu yorumlar, bende "oyunun başka türlü okunması gerekiyor" duygusunu bıraktı. Buradan yola çıkınca, masal düzleminde gezinen, itaatkar sahneleyişlerin bir benzerini yapmayı, çok anlamlı bulamadığımı söylemeliyim.(...) Öngördüğüm okuma biçiminde, oyun masal gibi başlar ama, masala izin verilmez. Masala geçit yoktur. Masal kırılıp dökülür, örselenir, yarıda kalır. Ama masal yoksa, o zaman masalın çağrışımları vardır! Bana sorarsanız, bu oyunda "masal" yalnızca mecazdır. Bence oyun, aydınlık savaşımı üzerinedir. Sanki Türk solunun tarihinde dolaşır. Baskı, hapisane, işkence, zulüm, ülkü, devrim, sevdâ ve hasret üzerine bir oyundur.*

125 Yücel Erten ile Söyleşi, 25.01.2007, Kabataş, İstanbul.

126 Nazım Hikmet, "Piraye'ye Mektuplar", Ferhad ile Şirin Oyun Broşüründen, 1999.

*Ferhad, birebir Nazım değildir belki. Ama oyun, Ferhad'lar ve Nazım'lar üzerinedir. Oyunda buna yönelik bir ipucu, şu cümlede yatar: "Bizim Ferhad, yahut başka bir Ferhad"...*<sup>127</sup>

Yorumda Nazım ile Ferhad arasında paralellikler kurulur. Bu bakımdan diğer oyun kişileri ya da olaylar arasında da paralellikler ve göndermeler yapılmaktadır.

*Yorum, Kırklı yılların Türkiye'sinde Ferhad'ı Nazım, Mehmene Banu'yu Devlet Ana, sanatın (nakışın) sırrını da "Marksizim" olarak sunar. Sahnede kolayca kaybolup yalnızca kalın bir kitap olarak katan Das Kapital'i pek incelikli bir gösterge olarak kabul etmek zor görünür. "Türk solunun tarihine" eğilen yönetmen, bir dünya görüşünü Doksanlı yılların Türkiye'sine özgü bir biçimde "yeniden okur".*<sup>128</sup>

Erten, yorumu doğrultusunda metinde gerekli gördüğü budamaları yapar ancak metne herhangi bir ekleme yapılmaz. Oyunun müzikleri oluşturulurken Nazım Hikmet'in mektuplarında sözünü ettiği şarkılar, türkülerden yararlanılır. Dekor-kostüm tasarımını Metin Deniz gerçekleştirir. Çalışmaya başlarken Erten, Metin Deniz'e onunla çalışmak istediğini söylediğinde Deniz oyuna pek sıcak bakmaz. Kaygısı, Erten'in kaygısı gibi masaldaki olağanüstü imgeler bütününe sahne üzerinde oluşturulma zorluğu ve dahası sıkıcılığıdır. Ancak Erten böyle bir yoruma zaten sıcak bakmadığını söyleyince sorun kalmaz. Yoruma uygun göstergeler üzerinde çalışarak görsel tasarım gerçekleşir. Ferhadın nakışları, Nazım'ın oyundan alınmış cümlelerinin duvar yazısı biçiminde duvarlara yazılmasından oluşmaktadır.

Erten, oyunun sahneleme çalışmaları sürerken izledikleri yolun doğruluğunu gösteren bir bulgudan şöyle bahsediyor:

*'Ferhad ile Şirin'i yaparken ben, Nazım'ın bütün oyunlarını, bazı dönem şiirlerini bir kere daha yukarıdan aşağıya geçtim. İstanbul'da otel odasında kırk cilt Nazım ile yaşadım. Müzik konusunda da Nazım'a yaslanalım istedim. Mektuplarında, şiirlerinde sözünü ettiği şarkılar, türküler. Bunlardan oluşsun, bunların varyantlarını oluşturalım diye düşündüm. Böyle ilerledik. Sonra, ben sanıyorum ki*

127 Yücel Erten, "Ferhad ile Şirin Üzerine", Ferhad ile Şirin Oyun Broşüründen, 1999.

128 Özlem Hemiş Öztürk, "Ferhad ile Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu", **Tiyatro** **Tiyatro**, Sayı: 90, Nisan 1999, 27 s.

*ulaşabildiğim her şeyi okudum. Ne mümkün? Rahmetli Mümtaz Sevinç aradı, bir heyecan bir telaş içinde. Bir mektuba rastlamış. Sanırım Vala Nurettin'e yazdığı br mektup. Mektupta bazı şarkıların mısralarını alt alta dizmiş. Bundan bir şiir oluşturmuş. Altına da Nakkaş Ferhad diye imzalamış. Yani tabii bu bizim bütün heyecanla ezber bozma şeylerimizin bir anlamda bir sağlamasını getirmiş oldu.<sup>129</sup>*

Oyunda Sermin Hürmeriç, Levent Öktem, Oktay Koruman, Camal Ünlü, Gülgün Ok, Bengisu Karahan, Mümtaz Sevinç, Dünder Müftüoğlu, Mahmut Gökgöz, Hakan Vanlı rol almıştır. Yücel Erten bu yapımla 1999 yılı Afife Jale En İyi Yönetmen Ödülü ve İsmet Küntay En İyi Yönetmen Ödülü'ne layık görülmüştür.

#### **2.1.2.5. Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı – B.Brecht (1999 – İstanbul D.T.)**

Yücel Erten, 1979 yılında Ankara D.T.'de sahnelediği ve çok ses getiren yapımlı Arturo Ui'yi yirmi yıl sonra İstanbul D.T.'nda sahneye koyar. Oyun ilk sahnelenişinde de çok ses getirmiş, hatta yılın sanat olayı olarak gösterilmiş, ancak iktidar değişikliğinden sonra gelen yeni Kültür Bakanı Refik Koraltan'ın emriyle repertuvardan çıkarılmıştı. Yücel Erten bu yeniden sahneleyişi ile ilgili olarak şunları ifade eder.

*Doğal ki bu 20 yılda hem dünyada, hem de Türkiye'de çok şey değişti. Ama temel sorunlarını aşabilmek, açmazlarını çözebilmek açısından, Türkiye'de de yeterli bir değişim, dönüşüm oldu mu? Sanmıyorum. Hatta belki de son on yılda kötüye doğru bir eğilim bir sarkma, başat görülmektedir. Hemen belirteyim: Bu aşınma, bu kötüleşme, kendi sarmalı içinde dibe vurduğu zaman; olumluya doğru evrilebilir tabii. Ama sonuç olarak, şunu söylemek haksızlık olmaz sanırım; aradan geçen 20 yıl içinde temel sorunlar, bir daha görülmemecesine arkada bırakılmış değildir.<sup>130</sup>*

Erten bu tekrar sahneleyişinde, yorumda köklü bir değişikliğe gereksinim duymamasına rağmen, ilk yapımla bir kopyasını sahnelemeyeceğini ifade etmektedir. Bu hem Erten'in çalışma yöntemine aykırıdır, hem de bambaşka bir ekiple çalışıyor

<sup>129</sup>Yücel Erten ile Söyleşi, 25.01.2007, Kabataş, İstanbul.

<sup>130</sup>Yücel Erten, "Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı'nı İkinci Kez Sahnelerken", Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı Oyun Broşüründen, 1999.

olmanın, başka bir sahne koşulları içinde bulunmanın, başka bir yaratıcı ekip ile hareket etmenin sonucudur.

*(...)Arturo Ui'yi sahnelerken; aradan geçen 20 yılın, temelde yeni bir yoruma gereksinme duyurmadığı açık. Gönül rahatlığı ile "Türkiye, faşist eğitimi tarihin çöp tenekesine atmıştır" diyemediğimiz sürece; üzgünüm ama, o temel bakış değişmeyecektir. "Arturo Ui", bu anlamda hem doğru bir seçim hem de önemli bir görevdir. Bu temel yaklaşımın, 20 yıl sonra hangi estetik tercihlere yaslanacağı sorusu, ayrı bir soru tabii. Doğrusu ben hiçbir sahneleyişimi tıpatıp tekrarlamıyorum. Öylesi herhalde can sıkıcı olurdu. Elimden de gelmiyor zaten. Her röpriz, kendince bazı değişiklikleri beraberinde getiriyor. Doğaldır ki, yerine göre, içinde bulunduğumuz tarihsel kesit etkiliyor; yerine göre insanın aydın olarak taşıdığı sorumluluk duygusu... Ama bununla bitmiyor, Birlikte çalıştığımız topluluğun mayası, oyuncunun dokusu da çok etkili oluyor. Besteci, koreograf, dramaturg, dekoratör, kostüm kreatörü ve ışık dekoratörü gibi yaratıcı ekip elemanlarının katkıları da büyük ölçüde belirleyici oluyor.(...) Bu sahneleyiş, estetik tercihleri açısından 20 yıl öncekinden farklı olacaktır. Hem zaten bu kez, oyunun müziklerini besteleyen Turgay Erdener dışında, önceki ekipten bir tek meslekdaşım bile yok.<sup>131</sup>*

Erten yorumunu oluştururken, diğer sahneleyişlerinde de olduğu gibi; oyunun sözüne uygun düşen ülke gerçeklerini, paralellikleri oyun gerçeği içinde göstergelerini bularak sahneye taşımak prensibiyle hareket eder. Bu amaçla metin üzerinde gereken düzenlemeleri yapar, altını çizmek, pekiştirmek istediği bölümleri belirler.

*Hep söylerim: Ortodoks bir Brecht'çi değilim. Kuşkusuz bütün bu bilgiler edinilmeli ve elden geldiğince bir analizi yapılmalıdır. ama kendi koşullarımızda işe yarar olanı seçme zorunluluğu da vardır... Şöyle diyebiliriz: Oyunu sahnelerken niyetim, arkeolojik anlamda bir restorasyon ya da rekonstrüksiyon değil; 2000'in eşiğindeki Türkiye'de, Brecht'in düşüncesine ve söylemine uygun tınıyı ve rengi yakalamaktır.(...) Örneğin bana daha önce sahnesele açıdan çok etkili görünen ve "Faust" göndermesi olan sahneyi, "Çiçekçi Dükkanı" sahnesini, bu kez kullanmıyorum. Çünkü faşist saldırganlığın, ulusal plandan uluslararası plana sıçrayışının; o sahne olmadan da anlaşılabileceğini, bu konudaki bilginin zaten yaygın olduğunu düşünüyorum.*

*Demek oluyor ki bugün, oyunun omurgası konusunda biraz farklı bir görüş açısına gelmişim. Buna karşın, o zaman budamış olduğum, "Macbeth" kaynaklı bir sahnenin, oyunun grafiğini daha iyi besleyebileceğini düşündüğüm için, bu kez yerini değiştirerek kullanıyorum.<sup>132</sup>*

Erten, yorumu açısından benzerlikleri, paralellikleri, karşıtlıkları gözönünde bulundururken, oyunun büsbütün bir kaydırmayla coğrafyasının ve tarihinin Türkiye'ye taşınmasına gerek olmadığını, böyle bir girişimin abartı hatta haksızlık olacağını söylemektedir. Göstergelerin doğru seçilmesi ve aktarılması halinde, seyircinin bu paralellikleri kuracağını ve bir bakış açısı kazanacağını düşünmektedir.

Erten, sahneleyişi ile ilgili olarak temel düşünce ve duygusunu şöyle aktarmaktadır:

*Bugün dönüp çevreme baktığım zaman, şöyle bir manzara görür gibi oluyorum: Sanki Türkiye, 2000'lere girmek istemiyor da; 2000'lere girmemek, 1900'lerde kalmak için ayak diriyor... Umalım ki yanlışmış olayım. Ama bendeki duygu bu. Globalizm cephesinden esen bir rüzgarla sağa savrulan Türkiye, demokrasi açısından, hukuk cephesinden, sosyal devlet anlayışı perspektifinden, eğitim bakımından, siyaset yapma usulleri yönünden, yapısal ve kurumsal reformlar açısından, daha bir süre 1900'lere kazık çakma eğiliminde gibi görünüyor... Ve bu sahneleyişe başlarken, yüreğimin derinliklerine yapışmış bu duygu, yakamı bırakmıyor.<sup>133</sup>*

Yücel Erten; 1979 yılındaki **Arturo Ui** sahneleyişinde dönemin Kültür Bakanı olan ve ekibi yüreklendiren Ahmet Taner Kışlalı'nın 21 Ekim 1999 günü bir suikasta kurban gitmesinin ardından, sahneleyişini Kışlalı'ya armağan eder.

Yapımda Nurettin Özkönü dekor tasarımında, Serpil Tezcan kostüm tasarımında, Ayhan Güldağları ışık tasarımında, Haldun Yedican dans düzenlemesinde, İlteriş Sun müzik yönetiminde görev alırken oyun müziklerini de Turgay Erdener yapmış. Geniş bir kadrodan oluşan oyuncular ise şu isimlerden oluşuyor: Bülent Emin Yarar, Gökalp Kulan, Özden Çiftçi, Zafer Ergin, Mehmet Ali

---

132 Aynı

133 Aynı

Kaptanlar, Taner Birsell, Zafer Algöz, Alp Öyken, Osman Wöber, CengizBaykal, Fikret Urucu, Halil Doğan, Orhan Kurtuldu, Orhan Tetikcan, Selen Şenbay, Özgür Erkekli, Kubilay Karşlıoğlu, Nur Subaşı, Yeşim Ceren Bozoğlu, Bülent İnal, Gökhan Bozkurt, Merttan Yalçın, Gökhan Bekletenler, Erkan Gözen, Yeliz Demir, Selin Türkoğlu, Ahmet Taşdemir, Korhan Eriş, Erol Erbil, Fırat Yalçın, Bekir Köşker, Cumhuri Arat. Oyun 13 Kasım 1999'da prömiyer yapmıştır. Yapım 2000 yılı Tiyatronline Seyirci Ödülleri En İyi Oyun Ödülü'ne layık görülürken, kostüm tasarımı yapan Serpil Tezcan'da En İyi Kostüm Tasarımı Ödülü'nü alır.

### 2.1.3. İstanbul B. Şehir Tiyatroları'nda Sahnelediği Oyunlar

Yücel Erten, Devlet Tiyatroları'nda sürdürdüğü rejisörlük görevi sırasında ve emekli olduktan sonra 1986 yılından itibaren Şehir Tiyatroları'nda oyunlar sahnelemiştir. Yönettiği oyunlar şunlardır: **Katharina Blum'un Çiğnenen Onuru** (H. Böll – M.v.Trotta -1986), **Kafkas Tebeşir Dairesi** (B.Brecht – 1997), **Schweyk II. Dünya Savaşında** (B.Brecht – 2001), **III. Richard** (W.Shakespeare – 2003) ve son olarak 2006-2007 sezonunda sergilenen **Keşanlı Ali Destanı** (Haldun Taner – 2006).

#### 2.1.3.1. Schweyk II. Dünya Savaşında - B. Brecht (2001)

Çek yazar Jaroslav Hašek'in ünlü romanı **Uysal Asker Şveyk** (Türkçe'de **Aslan Asker Şvayk**) pek çok tiyatro ve sinema uyarlamasına kaynaklık etmiş bir eserdir. Bertol Brecht, 1920'li yıllarda Erwin Piscator'un yanında dramaturg olarak çalıştığı sırada Piscator'un bir uyarlaması için bu metin üzerinde çalışmıştır. Ancak asıl olarak 1943 yılında Amerika'dayken oyun üzerine çalışmaya başlar. Brecht bu çalışmasında Schweyk'ı devam etmekte olan II. Dünya Savaşı Prag'ına taşımayı uygun bulur. Brecht 24 Haziran 1943 tarihli çalışma günlüğünde **Schweyk** için şunları not düşer:

*Schweyk'i hemen hemen bitirdim. Cesaret Ana'ya karşı bir oyun. 27'de Piscator için yazdığım ve salt romandan montaj olarak yaptığım Schweyk'la karşılaştırılırsa; Habsburg Hanedanının geleneksel baskı rejiminin, Nazi işgaline dönüşmesine uygun olarak, İkinci Dünya Savaşı'ndaki bu Schweyk çok daha keskin.*<sup>134</sup>

Oyun, insan olma onurunu yitirmeden hayatta kalma savaşı üzerinedir. Pasif direnişleri ile bilinen Çekoslovaklar, Nazilere direnmektedirler. Schweyk'in serüveni, düşsel bir atmosferde, dünyayı fethetmek üzere Stalingrad önlerine kadar gelen Hitler ile mücadelesine kadar varır. Brecht Schweyk'ı, "suçsuzlukla zeka arasında durur" şeklinde tanımlamaktadır. Schweyk basit, naiv ama zeki bir karakterdir. Schweyk'in sorunlarla mücadele yöntemini oyunun müziklerini besteleyen Hanns Eisler şöyle tanımlar; "*Karşıtın düşüncelerini, sonuna kadar, yani saçmalık noktasına kadar ileri götürerek, karşıtını silahsız bırakan bir direniş biçimi.*"<sup>135</sup> Bu anlamda Brecht ile Schweyk arasında bir paralellik kurulmaktadır. Yücel Erten'de Schweyk karakteri için, daha Entelektüel bir yorumu tercih ettiğini belirtmektedir:

*(...)dikkatle bakınca görülür ki, raporunda, "idiot" yazıyor olsa da, Brecht'in Schweyk'i bir budala değildir. Tam tersine zihinsel bir hiperaktiviteye sahiptir. Çenesi düşüktür, ağzı bozuktur, biraz da safdildir; ama Hašek'in Schweyk'ına göre daha ısrırgan, daha hınzır ve daha bilinçlidir. Azıcık çarıkli erkan-ı harptir. Yani sonuç olarak daha siyasal bir varlıktır...(...)Bir kere benim duyduğuma göre Brecht'in Schweyk'ı andıran tarafları var. Bir de sahne pratiği açısından; Schweyk, Baloun ve Kopecka'nın, meyhane muhabbeti yapan üç ahbap çavuş konumuna sürüklenmesi gibi bir olasılıktan çekindim. Sarışın, güleç, melon şapkalı, reye pantolonlu, alelusul bir geveze yerine, yazarı andıran daha derin ve narin düşünceli bir Schweyk çıktı ortaya.*<sup>136</sup>

**Schweyk**, Türkiye'de daha önce sahnelenmiş ve büyük ilgi uyandırmıştır. 1960'lı yıllarda Ergun Köknar'ın rejisiyle Arena Tiyatrosu'nda, 1970'lerin başında Genco Erkal'ın yorumuyla Dostlar Tiyatrosu'nda ve Başar Sabuncu rejisiyle sahnelenen ve Şener Şen'in başrolünü oynadığı yapım büyük ilgi görmüştür. Erten,

134 Yücel Erten, "Schweyk II.Dünya Savaşında Üzerine", Schweyk II.Dünya Savaşında Oyun Broşüründen, 2001.

135 "Schweyk II. Dünya Savaşında", **Zaman Gazetesi**, 26.10.2001

136 **Aynı**

oyunu sahneye koyarken 2001 yılında dünyanın ve Türkiye'nin içinde bulunduğu, III. Dünya Savaşı rüzgarlarının estiği bir ortama özellikle dikkat çekmek ister.

Sahneleyişin bir özelliği de ilk kez Hanns Eisler'in müziklerinin bir bütün olarak kullanılmasıdır. Brecht, oyunun müziklerini önce Kurt Weill'in yapmasını ister ancak Weill kabul etmeyince besteleri Eisler yapar. Bu konuda müzik direktörü Çiğdem Erken derinlikli bir çalışma yapar. Erten, Eisler'in müzikleri için şunları dile getirir:

*Eisler'in Schweyk müzikleri, geniş bir yelpazede beklenmedik izdüşümlerle büyük zenginlik gösterir.(...)Gerçi Eisler şarkının içinde eleştirel ve mesafe koyan kıvrımlar yapmakta, sürpriz dönemeçlerle bizi uyarmaktadır. Ama yine de şarkılar, hemen her defasında oyundaki duruma "doğaçtan" sayılabilecek bir biçimde katılırlar ve "bestelenmemiş" izlenimi uyandırırılar.<sup>137</sup>*

Nurullah Tuncer'in tasarladığı dekorda oldukça ilgi çekici teknik olanaklar kullanılır. Erten, bu çevre düzeni ile oyun ile gerçek arasındaki sınırı, ilişkiyi arayan bir yapıyı amaçladıklarını söylemektedir. Oyun eleştirilerinde de çevre düzeninin bu yönüne ilişkin değerlendirmelere rastlıyoruz.

*Yücel Erten, her zamanki gibi, yaratıcı düş gücünü sahneye yansıtmanın, metni zenginleştirmenin yollarını bulmuş. Bunun için de geniş teknik olanaklardan da ilginç yollarla yararlanmış (Başarılı çevre düzeni ve giysiler: Nurullah Tuncer). Bir yanda, gerçek boyutlarında sahneye giren otomobil ile tank, öte yanda sahnenin önüne yerleştirilmiş minyatür trenler, döner sahneye başarıyla yerleştirilmiş ve bir ezme çarkını andıran kütlenin üstünde, küçültülmüş modellerle görselleştirme uygulamalarıyla sağlanan geçişler; bu gereçlerden daha büyük boyutta düşünülmüş düşen uçak...Bu karışık teknik uygulaması oyuna hem gerçeklik duygusu, hem renk, hem de bir tür düşsellik katıyor. Bu düşselliğe Sibiryah sahnelerinde yağan karı da ekleyebiliriz: Tipi halinde üfureceğine 'incecikten' yağan bir kar.<sup>138</sup>*

Oyundaki gerçeklik duygusu için Erten, oyun broşüründe bir açıklama getiriyor. Bu ifadesi, epik tiyatro, açık/yanılsamacı olamayan/anti-aristotelesçi tiyatro

137 Yücel Erten, **Ön.Ver.**

138 Hasan Anamur, "Bu Savaş Bitmez", **Radikal**, 12 Kasım 2001



biçimi ve yadırgatma yöntemleri konusunda çıkan tartışmalara bir açıklık verecek niteliktedir:

*Bence tiyatronun varoluşundan kaynaklanıp, dialektik tiyatro, epik tiyatro, Brecht'çi tiyatro alanlarına kadar uzanan bir sorudur bu ve salt görsel olanla sınırlı değildir: Sahnede izlediğimiz bütün, bir 'gerçeklik duygusu' oluşturmayı başaramazsa; yeri geldiğinde onun 'yalnızca bir oyun' olduğunu hatırlatmanın bir anlamı olur mu?<sup>139</sup>*

Bununla birlikte oyuncu yönetiminde epik biçime uygun bir oyuncu yönetiminin altını çizen eleştiriler görülmektedir. Üstün Akmen yazısında bu konuya şöyle değinmektedir:

*Brecht tiyatrosunu iyi bilen biri olarak, daha doğrusu bir Brechtisyen olarak, oyuncularının rolleriyle özdeşleşmesini değil, tam tersine, özdeşleşecekleri rolleri aşmalarını, yani, oyunun bir yabancılaştırma etmeni olarak kullanılması sonucu "tarihselleştirme"ye ulaşmalarını istemiş ve istediklerini, "bihakkın" almış. Amaca uygun olarak, örneğin Kemal Kocatürk'ün (Schweyk) duygularını seyirciye aktarmasını değil, Schweyk kalıbına girmeden, onun eğilimlerini göstermesini; seyircinin güncelliğin dışında farklı bir açıdan oyunu incelemesini, yaşanan toplumsal anın mutlak olmadığını, eleştirilebilir ve değiştirilebilir olduğunu kabullenmesini sağlamış.<sup>140</sup>*

Erten yapımda kendi çevirisini kullanır. Yapımda Hilmi Zafer Şahin Dramturg olarak görev alırken, dekor ve kostüm tasarımı Nurullah Tuncer'e, ışık tasarımı Mahmut Özdemir ait. Oyundaki kalabalık rol dağılımını on sekiz kişilik bir kadro üstlenmektedir. Kemal Kocatürk, Candan Sabuncu, Aslı Öngören, Naci Taşdoğan, Bahtiyar Engin, Can Başak, Berrin Akdeniz, Işıl Zeynep Karaalp, Demet Bozyaka, Serdar Orçin, Murat Bavli, Emirali Temurlenk, Aslıhan Kandemir, Neslihan Öztürk, Gürol Güngör, Rahmi Elhan, Gökhan Eğilmezbaş, Erhan Özçelik rol alan oyuncular. Yapım aralarında en iyi prodüksiyon, en iyi yönetmen, en iyi erkek ve en iyi kadın oyuncu gibi bir çok dalda Afife Jale Tiyatro Ödülleri'ne aday gösterilmiş ancak bir tek En İyi Yardımcı Rolde Kadın Oyuncu dalında Candan Sabuncu ödüle layık bulunmuştur.

139 Yücel Erten, **Ön.Ver.**

140 Üstün Akmen, "Günümüze Cücüklenen Bir Oyun: Schweyk II. Dünya Savaşında", **Nokta Dergisi**, Aralık 2001

### 2.1.3.2. III. Richard – W.Shakespeare (2003)

W. Shakespeare'in 1592-1593 yıllarında yazdığı tahmin edilen **III. Richard** adlı eseri, 1452-1483 yılları arasında yaşamış olan Gloucester Dükü Richard üzerine yazılmıştır. 1597 tarihli ilk quarto da oyunun adının ilk hali oyunun konusunu da kısaca özetlemektedir: "*Kral III. Richard'ın, kardeşi Clarence'e düzenlediği haince suikastı, suçsuz yeğenlerini acıklı şekilde öldürtmesini, acımasız yöntemlerle tahta çıkışını gösteren tragedya: iğrenç yaşamının ve hakettiği ölümünün öyküsü.*"<sup>141</sup>Bu sayılan kötülükler Richard'ın, Gloucester Düklüğünden, İngiltere krallığına yürürken yaptıklarının kısa bir özeti.

Kötülükleri ve zalimliğiyle ünlü bu tarihi kişilik konusunda farklı yorumlar da yapılmış. Bazı tarihçiler onu kötülüğün simgesi olarak adlandırırken, bazıları da cesaretine, zekasına, fırsatçılığına dikkat çekmişlerdir. Thomas More, 1513 yılında Richard hakkında şunları yazmıştır:

*Richard, cesaret ve akılda kardeşlerine denkti. Ama iğrenti uyandıran yüz çizgileri, sol omuzunu diğerinden yukarıda tutan kamburu, eğri büğrü ve ufacık vücudu ile, bedensel ve ruhsal durumu iyi değildi. Kötü, her zaman öfkeli, kıskanç ve aceleliydi. Öyle ki annesinin doğum vaktinden çok önce sancılara kapıldığı ve ancak sezaryenle doğurabildiği anlatılır. (...) İçine kapalı ve suskun biriymiş. Öyle sahtekarmış ki, için için nefret ederken, dıştan güvenilir gibi görünürmüş. (...) Her zaman kötülük yapmak niyetiyle olmasa bile, genellikle hedefine varmak için acımasız, hunhar davranırmış. Çıkarı için dost ve düşman ayrımı gözetmez, yoluna engel olarak gördüğü herkesin hayatına kast edermiş. (...) Hızlı ve hazırcevap zekası ile yüzegülücülüğün bir ustası, ama aşırı gururlu ve cesurmuş.*<sup>142</sup>

Öte yandan karşı görüşlerde bulunmaktadır. Tarih araştırmacısı Paul Murray Kendall 1955'te şu saptamaları yapmış:

*III.Richard, İngiltere tarihinin en tartışmalı kişilerinden biridir. (...) Onun kişiliği tartışmalara ak ya da kara bir satranç figürü gibi bir o yana bir bu yana itilmiştir. (...)*

141 Yücel Erten, "III.Richard Üzerine", III.Richard Oyun Broşüründen, 2003.

142 Aynı

*İçinde yaşadığı dünyada başarılı olmak için kullanabileceği tek dil, kendi ifade edebileceği tek ana tema cesaretin simgesi sayılan zorbalıktı. Çocukluğu kuşatılmış olarak başlamış ve hayatı zorbalıkla bitmişti. Bu ikisi arasındaki kısa süreçte ise az sevinç ve çok sıkıntı ile sarmalanmış eylemler ve hizmetlerden söz edilir. Richard gerçekten acı ve büyük haksızlıklar yapmışsa da, ciddiyetle iyilikler yapmaya da çabalamış ve karanlık günlerinde bile son ana kadar yürekliliğini/dikbaşlılığını korumuştur.<sup>143</sup>*

Yücel Erten yorumunun temelinde Richard'ın tartışmalı tarihsel kişiliğinden çok, Shakespeare'in çizdiği grafiği oturtmuştur: Richard'ın, taht mücadelesi sırasında yaptığı olanca kötülükten sonra, savaş meydanında canını kurtarmak için bir at karşılığında tacını ve krallığını gözden çıkarması. Erten, Richard'ın düştüğü son durumu "büyük bir soytarılık" olarak nitelendirir ve yorumunu bu niteleme üzerine inşa eder.

*Benim Richard'ım, işte bu soytarılık ekseninde ilerliyor. Elisabeth çağı ve Shakespeare tiyatrosunda soytarılardan tuttuğu yer, dayanaklarımdan biri. Bilirsiniz, o dönemde özellikle soytarı rollerini oynayanlar ile seyirciler arasında canlı bir ilişki, bir iletişim varmış. (...) Kaldı ki, Shakespeare oyunlarında, sahne sonlarında tek başına kalan kişinin çıkmazdan önce söylediği genellikle iki mısralık sözler, büyük olasılıkla seyirciye yönelen ve olaylara mesafe getiren açık biçim unsurlarıdır. Soytarılardan herşeyi söyleyebilme özgürlüğü, esinlendiğim bir başka fikir. Oldum olası açık biçimi sevdiğim ve benimsediğim için; "bir kötü adam var ve biz onun tırmanışını anahtar deliğinden izliyoruz" gibi bir duygu ile çalışmak yerine; "soytarı özgürlüğüne yaslanan birisi bizlere çetin ve bir öykü anlatıyor" durumuna yaslanmayı tercih ettim.<sup>144</sup>*

Erten yorumundaki diğer dayanağın, nice kötü kişinin, yüzlerinden kötülükleri okunmadan hayatlarını sürdürmeleri olduğunu ifade eder. Ancak en önemli dayanağını; artık tekrar tekrar sahnelere gelen, bir süre sonra bıktırıcı olabilen, tarihin karmaşık kesitleri içinde verilen kötülükler dizisinin yoruculuğu ve Freudien bakış açısı ile yapılan varsayımsal ruh çözümlemelerinden doğan yeni bir bakış açısı ihtiyacı olduğunu söylemektedir.

---

143 Aynı

144 Aynı

*İşte ben bu sahneleyişimde seyircinin psikolojiye kurulu bir kötülükler kumkumasını edilgen bir biçimde izlemesi yerine; Richard'ın Elisabeth çağı tiyatrosunun soytarıları gibi, seyirci ile ilişki içinde olmasını, paylaşmasını, olayları alaya almasını, hatta biraz meydan okumasını istedim. Ama bir soytarının dış görünümünü kullanarak değil, öyle bir "tutumu" temel alarak.<sup>145</sup>*

Erten, Berna Moran'ın çevirisini kullandığı metin üzerinde bu sahnesel dramaturgi ışığında masabaşı çalışmalarını yürütür. Oyunun hızlanması ve gereksiz isim tekrarlarını önlemek için budamalar ve sahnesel yer değişiklikleri yapılır.

Yapımın dekor-kostüm tasarımında Taciser Sevinç ve Tomris Kuzu görev alırlar. Tasarımın temelinde darağaçlarından oluşan ve Elisabeth mimarisinin varyantlarına dayanan bir ana fikir yer almaktadır. Kostümlerde sade bir üslupta dönemin orijinal çizgilerine sadık kalınmaya çalışılır.

Oyunun müziklerinde Çiğdem Erken'in önerisiyle Ennio Morricone'nin, 1912 yılında Amerika'da sessiz film olarak çekilen **III.Richard** için bestelediği **III.Richard Senfonisi**'nden pasajlar kullanılır.

Doğal olarak Erten'in soytarı ana fikri üzerine kurulu teması tartışmalara da neden olur. Hasan Anamur, Erten'in bu yorumuna katılmayışını ve nedenlerini şöyle yazar:

*Bu tragedyayı sahneye koyan Yücel Erten yapıtın bu yönünü derinliğine işlemiş, kuzu postu altına gizlenen kurdun iktidar hırsını, tutkusunu ve bunun sonuçlarını etkileyici bir biçimde sahneden seyirciye yansıtmış. Ancak, Erten'in Richard'ı bir `soytarı` olarak yorumlaması, kanımca, tragedyanın hem bu yönüne, hem de ikinci bildirisine gölge düşürüyor. Başta da söylediğimiz gibi, bu tragedyaya, bize göre, Richard yapısındaki kişilerin ölüm karşısında sergiledikleri karşı tutumlarını da irdeler, bu da karşısındakileri acımasızca öldüren ya da öldürten birinin kendisi kaçınılmaz ölümle karşı karşıya gelince gösterdiği farklı tepkiyle verilir. Gerçekten de, son sahnede, aynanın kendisine çevrildiğini gören, kendi ölüm saatinin de geldiğini, ölümden*

*kaçamayacağını anlayan Richard, canını kurtarabilmek için, nice kanlar dökerek ele geçirdiği krallığını bir atla değiştirmek isteyecektir: 'Bir ata krallığım!'. Oyunda bu etki, Yücel Erten'in Richard için benimsediği ve uyguladığı 'soytarı' yorumu dolayısıyla gerçek boyutunda verilemiyor. 'Soytarı'yl, saraylarda, kimsenin ağzına almaya cesaret edemediği gerçekleri işi deliliğe vurarak krallara güleç bir maske ardında aktaran kişi olarak tanımlarsak, bu niteleme Richard'a uymuyor; bu acımasız katil, sahnede daha çok 'Polichinelle'i anımsatıyor. Açıkçası bu yorumun, taht savaşımının gerektiğinde kesilmiş kafataslarıyla görselleştirildiği oyunda Richard'ın kişiliğini yumuşattığını, gaddarlığını bir oyuna dönüştürerek zedelediğini düşünüyorum.<sup>146</sup>*

Yapımda Yücel Erten dramaturgi görevini de üstlenmiş. Işık Tasarımı ise Mahmut Özdemir'e ait. Oyunda rol alan oyuncular şu isimlerden oluşuyor: Aytaç Yörükaslan, Tomris İncir, Aliye Uzunatağan, Serhan Aslan, Ali Can Kargın, Kemal Kocatürk, Taner Barlas, Burteçin Zoga, Rahmi Elhan, Ali Mert Yavuzcan, Bennu Yıldırımlar, Celile Toyon, Yalçın Boratap, Erhan Abir, Orhan Hızlı, Tarık Şerbetçioğlu, Gürol Güngör, Serdar Orçin, Cengiz Keskinliç, Suphi Tekniker, Erhan Özçelik, Zeki Yıldırım, Arif Akkaya, Gökhan Eğilmezbaş, Burak Davutoğlu, Naci Taşdöğen, Bahtiyar Engin, Ali Mert Yavuzcan, Doğan Altınel, Hüseyin Köroğlu.

### **2.1.3.3. Keşanlı Ali Destanı – Haldun Taner (2006)**

Yücel Erten'in İstanbul BBŞ Tiyatroları'nda sahnelediği son oyun **Keşanlı Ali Destanı**'dır. Erten, daha önce bu eseri, 1984 yılında Ankara D.T.'de sahnelemişti. **Keşanlı Ali Destanı** Haldun Taner'in ilk epik biçimdeki oyunu. Bu Oyun Sermet Çağan'ın **Ayak Bacak Fabrikası** oyunundan sonra Türk oyun yazarlığında ikinci epik oyun olarak nitelendirilmektedir. Erten, yorumlarında açık biçimi tercih eden bir yönetmen olarak, Keşanlı Ali'nin olanaklarından faydalanan, "oyun oynuyoruz" duygusunu kaybetmeyen bir yorum gerçekleştirir. Haldun Taner ve Yalçın Tura'ya sadık kalarak, metnin sözüne bir şey eklemek ya da çıkarmak ihtiyacı duymaksızın gerçekleştirir sahneleyişini. Oyunun klasik bir metin olarak

<sup>146</sup> Hasan Anamur, "Günümüze Bir İbret Dersi", **Radikal**, 27 Mart 2004

ayakta durduğunu belirtir. Efnan Atmaca ile sahneleyişi üzerine yaptığı söyleşide şunları ifade eder:

*Muhalefet, gücünü dünya görüşünden ve adalet duygusundan alır. Buna karşılık salt kurgusal bir muhalefet, içtenlikten uzak bir yerlere düşebilir. O bakımdan ben sanatsal alanda, eleştirel bir ölçekte mesafeli ve sağlam durmayı, burnunun dikine muhalefet etmeye tercih ederim. Yazara da, tiyatro konvansiyonlarına da, yaratıcı kadronun alışkanlıklarına da, yönetmen olarak kendime de eleştirel bir mesafede kalmak bana her zaman kurusıkı bir muhalefetten daha verimli görünmüştür. Şimdi bu çerçeve içinde, altını çizmeden söylüyorum: Haldun Taner ile Yalçın Tura'nın 42 yıl önce yarattıkları bu başyapıtı çiğnemeyecek kadar saygılıyım; ama yine onları çiğnemeyecek kadar her cephede muhalifim ya da mesafeli bakıyorum diyelim.<sup>147</sup>*

Sahneleyişlerinde tercih ettiği açık biçim tercihini bu oyunda da devam ettirmektedir.

*Sahneleyişte yine açık biçim ve epik biçim egemen. Önü sonu, tiyatrodaki bir öykü anlatılmaktadır. Ben bunu vurgulayarak yürümeyi severim. Örneğin rol dağılımındaki ikileme ve üçlemeler, bu tercihin ve hedeflediğimiz toplu oyunculuk anlayışının sonuçları. Şarkıların yer yer solo olmaktan çıkarılıp, öyküye dair çok yönlü ya da çoğul anlatımlara dönüştürülmesi de bu anlayışın ürünü.<sup>148</sup>*

Yönetmen, yadırgatma etmeni olarak, bölüm başlıklarını sahne üzerinde yer alan bir sayısal ekrandan verme yoluna gider. Bununla birlikte diğer yapımlarında da görülen orkestrayı sahneye, oyuna dahil etme seçimi burada da görülmektedir.

Erten bu yapımda, dramaturg Dilek Tekintaş, müzik direktörü Çiğdem Erken, koreograf Nasuh Barın ile çalışır. Oyunun sahne tasarımı Ayhan Doğan'a, kostüm tasarımı Ayşen Aktengiz Bayraşlı'ya, ışık tasarımı Fatih Mehmet Haroğlu'ya ait.

Metin Boran, Erten'in yorumu için oyun eleştirisinde şu tespitleri yapmaktadır:

147 Efnan Atmaca, "Şehirde Yine Bir Destan Dolaşıyor", **Radikal**, 25 Ekim 2006

148 Aynı

*Yönetmen Yücel Erten oyunu sahnelerken, metin üzerinde hiçbir değişiklik yapmamış ve olduğu gibi sahneye aktarmış, dramaturji çalışmasında oyunun dili ve anlatım tekniği olabildiğince korunarak Taner `in özgün metnine bağlı kalınarak dönemin tüm özellikleri yansılanmaya çalışılmış. Oyunu izlerken, 42 yılda Türkiye `de esasında hiçbir şeyin değişmediğine, içimiz burkularak, tanık oluyoruz. Haldun Taner `in, bir çete liderinin öyküsünü, Türkiye `nin siyasal ve toplumsal koşullarını fona alarak mükemmel bir kurgu ile yazdığı oyunu, aynı mükemmellikte izliyoruz sahnede. Yücel Erten öyküyü açık biçim bir üslupla olabildiğince görselleştirerek anlatıyor ve ortaya teatral bir gösteri sunuyor. Ancak bu teatrallik öyküye darbe yapmıyor, oyunu izlerken hem öyküyü takip ediyoruz hem de keyifli bir izleneye tanık oluyoruz.<sup>149</sup>*

Keşanlı Ali Destanı, 2006-2007 sezonunda 81 gösterimde 33 bin 249 seyirci ile oldukça yüksek bir seyirci sayısı yakalar.

#### **2.1.4. İzmit B.Ş.B. Şehir Tiyatrosu'nda Sahnelediği Oyunlar**

Yücel Erten İzmit B.B.Ş. Tiyatrosu'nda ilk olarak 2001 yılında konuk rejisör olarak Turgut Özakman'ın **Bir Şehnaz Oyun** adlı eserini sahneler. Daha sonra 2002 yılından itibaren Genel Sanat Yönetmeni olarak görev yaptığı tiyatrodaki üç oyun daha sahnelemiştir. Bu oyunlar W. Shakespeare'in **Bahar Noktası**, Yücel Erten'in Aristofanes'ten uyarladığı **Barış** ve yine Erten'in bir Aziz Nesin uyarlaması olan **Azizname**'dir. Bunların dışında Eduardo de Filippo'nun **Komedi Sanatı** adlı eserini sahnelemek üzere çalışmalara başlamış, ancak bu oyun Şehir Tiyatrosu'ndan görevden alındığı için prova aşamasında kalmış ve sahnelenmemiştir.

##### **2.1.4.1. Bir Şehnaz Oyun – Turgut Özakman (2001)**

Işıl Kasapoğlu'nun Genel Sanat yönetmenliği döneminde Yücel Erten konuk rejisör olarak Turgut Özakman'ın **Bir Şehnaz Oyun** adlı eserini sahneler.

<sup>149</sup> Metin Boran, "Anlı Şanlı Bir Gösteri", *Evrensel*, 17 Kasım 2006

Özakman'ın bu eseri, Türkiye'nin tarihsel geçmişinden yola çıkarak hicvettiği, ikinci dönem eserleri arasında yer alan **Fehim Paşa Konağı, Resimli Osmanlı Tarihi** gibi tarihi oyunlar arasında yer almakla birlikte biçimsel olarak farklılıklar içermektedir. Tuluat tiyatrosu, kanto, operet gibi değişik türleri içinde barındıran **Bir Şehnaz Oyun**, barındırdığı açık biçim özellikleri de göz önünde bulundurulduğunda geleneksel tiyatromuzun modern bir sentezi niteliğindedir.

Oyunun konusu kısaca şöyledir: 1914 yılında İstanbul'da Madam Surpik bütün yasaklara rağmen bir randevuevi işletmektedir. Toplum düzenini korumakla görevli Zaptiye Amiri Recep Efendi ve katibi Müştak, Madam Surpik ve sermayelerinin korkulu rüyasıdır. Öte yandan Madam Surpik'in gözde sermayesi Şehnaz ile utangaç Müştak birbirine âşıktır. Ancak Müştak'a kızını vermek isteyen Recep Efendi bunu fark ettiğinde işler değişir. Madam Surpik'i ortadan kaldırmak için Recep Efendi'ye gün doğmuştur. Madam Surpik ve kızlarının sanatlarını uygulamalarının yasak olduğu bu düzen, İngiliz filosundan kaçan iki Alman zırhlısının ülkeye sığınmasıyla değişir. Alman denizcileri için yukardan gelen emirler doğrultusunda Recep Efendi Madam Surpik ve kızlarına uyguladığı yasağı kaldırır. Almanlar gidince yasak yeniden başlar. Artık yasaklar yurtdışından gelen, giden konuklara göre değişmekte ve olan Recep Efendiye olmaktadır.

Turgut Özakman, bu oyunu hakkında şunları dile getirir:

*Benim için bu oyunun şöyle bir özelliği var; giderek geleneksel tiyatrodan yararlanarak ulusal tiyatro üslubunu oluşturma adına ileri bir aşamaydı. Ama konusu itibarıyla yazarken üzülmemiş değildim. Türkiye sürekli yenilmiş. Ve ülke boynunu hep ipe uzatmış. 1914'ten bugüne gönderme yaparken pek de bir şeyin değişmediğinin farkına vardım. Öte yandan yaptığım göndermenin altını çizmedim. Altını çizmediğim halde bunun doğrudan seyirciye intikal ettiğini görmenin keyfini yaşadım.<sup>150</sup>*

Yücel Erten, oyunu daha önce 1990 yılında Özbekistan'da Yej Guardia tiyatrosunda sahnelemiştir. Bu sahneleyişinde, beylik çözümlerden ve şablonlardan kaçmaya çalışmış ve farklı açılardan yaklaşmıştır. Metnin ana izleğinde bulunan ülke sorunlarının yanı sıra Erten, "kadın"ın durumuna da özellikle dikkat çekmek

150 1997-2001 Tiyatro'nun Seyir Defteri, Der. Emre Koyuncuoğlu, İzmit BBŞT Yay.,2002, 104 s.



istemiştir. Erten, komedi atmosferinin samimiyeti yok etmemesine dikkat ettiklerini belirterek, yorumu için şunları ekliyor:

*Oyunun içeriğini ya da önerdiğini düşündüğümüz kimi cephelere özen göstermeye, onları sahnesel çözümlerle boyutlandırmaya giriştik.<sup>151</sup>*

Oyunun müziklerini Cem İdiz bestelemiş. İdiz, besteleme çalışmalarını bu sahneleyişten önce yapmış. Ancak bu Erten'in isteği üzerine Şehnaz'ın şarkısı bu sahneleyiş için yeniden bestelenmiştir. Oyundaki dans düzeni Salima Sökmen'e ait. Dekor-kostüm tasarımında Efer Tunç imzası var.

Erten'in açık biçim yapıya olan hakimiyeti, oyunun geleneksel seyirlik öğeleriyle birleşince oldukça sıcak bir çalışma ortaya çıkmış. Yapımın başarısını anlamak için istatistiklere bakmak fikir verebilir. **Bir Şehnaz Oyun** tam 64 kez sahnelenerek İzmit BBŞT'nun bu alandaki rekorunu elinde bulunduruyor. Oyunda rol alan isimler şöyle: Mehmet Serimer, A. Yaşar Özveri, Engin Benli, Aydın Sigalı, Serhat Tutumluer, Funda İlhan, Zuhâl Gencer Erkaya, Eylem Tanrıver Sökmener, Esra Bezen Bilgin, Betül Çobanoğlu, Ebru Kara, Zeliha Çetinkaya, Müjde Hayat, Fatma Yılmaz, Ufuk Aşar, Veysel Sami Berikan, Tardu Flordun, Erdem Irmak, Tarık Keskiner.

#### **2.1.4.2. Bahar Noktası – W. Shakespeare (2002)**

Yücel Erten'in, Shakespeare'in en çok sevilen komedilerinden biri olan Bir Yaz Gecesi Dönümü Rüyası adlı eserinin, Can Yücel'in dilimize **Bahar Noktası** adıyla kazandırdığı çevirisine yaslanarak oluşturduğu konsepsiyon daha önce de sahnelenmiş (Adana D.T. 1991; Ankara D.T. 1993) ve büyük beğeni toplamıştı.

Yücel Erten, Can Yücel'in kendi ifadesiyle çevirisi için "Türkçe söyleme" yaklaşımını şöyle değerlendirmektedir:

*(...) Can Yücel, oyunu bir başka kültür ortamına doğru bükmüş, kanırtmadan, kırmadan eğmeyi başarmıştır.*

---

151 Meltem Kerrar, **Cumhuriyet**, 5 Şubat 2002.

*Shakespeare'i yüzyıllar öncesinden ahbapça koluna girerek yakınımıza getirmiştir. Doğrusu ya, Shakespeare'in uzaklarda bir yerlerde, bulutlar arasında ve neredeyse zaman ötesi yabancı bir varlık gibi algılanmasına, oldum olası benim gönlüm razı gelmez. Bütün evrensel değerler gibi o da aslında çok yakınımızda, hatta içimizdedir diye düşünüyorum. Sanat yerel olanın evrensel momentini ya da tözünü yakalamaya yöneldiği gibi; evrenselin yerel değerlere ve durumlara yansımaları da sorgulamıyor mu?<sup>152</sup>*

Can Yücel de çevirisi için "Bence artık bir Shakespeare oyunundan çok Shakesprien bir masaldır" demektedir. Bu düşünceden yola çıkarak Yücel Erten oyunu Hıristiyan Osmanlı Paşalarının adalarda valilik yaptığı bir dönemde bir Ege adasına taşımıştır.

Oyunun dekor-kostüm tasarımını Eftir Tunç gerçekleştirmiş, ışık tasarımı ise Yaşar Demirkan'a ait. Oyunda rol alan oyuncular şunlar: Aydın Sigalı, Esra Bezen Bilgin, Mehmet Serimer, A. Yaşar Özveri, Engin Benli, Serhat Tutumluer, Funda İlhan, Betül Çobanoğlu, Müjde Hayat, Fatma Yılmaz, Ufuk Aşar, Veysel Sami Berikan, Erdem Irmak, Tarık Keskiner, Barış Falay, Şafak Karali, Meltem Özsavaş, Melih Düzenli, Serhat Güzel, Onur Pelister. Oyunun ilk sahnelenişi 4 Ekim 2002 tarihinde gerçekleşmiş.

Oyun hakkında çıkan eleştiriler ise şöyle: Hasan Anamur yorumun oyunun başından itibaren sıcaklık kazandırdığı üzerinde duruyor ve şunları söylüyor;

*Oyunun açılışında kullandığı 'düm teke düm tek' ritmi; bunu izleyen 'Aman doktor, canım doktor, derdime bir çare' türküsü ile Rumca söylenen ve hep birlikte oynanan çiftetelli, Ege'deki dostluk zincirini vurgularken gösteriyi de ilk adımda doğru yöreğine oturtuyor. Sahnenin her yerini eksiksiz kullanan Erten'in oyunun sonuna eklediği 'sürpriz' de Can Yücel'in hoşuna gidecek türden. İlk sahneye koyuşun izlerini taşıyor olsa da, sahne ve giysi tasarımları (Eftir Tunç) içeriğe uygun, başarılı, işlevsel. Sahneye kendi yaratıcılığını da yansıtmış olan Erten, metni genelde gençlerden oluşan yetenekli kadroya da sevdirmiş ve özümsetmiş. Eylem bir an düşmeden, soğumadan, sarkmadan, aksamadan, büyük bir dayanışma içinde, bu arada oyuncuların içten gelen, abartıya kaçmayan yaratıcı katkılarına da yer verilerek sürüyor ve tamamlanıyor. Bu gösterinin ulaştığı üstün düzey*

<sup>152</sup> Yücel Erten, "Bahar Noktası Üzerine", Bahar Noktası Oyun Broşüründen, 2002.

*övgüye değer.*<sup>153</sup>

Sevgi Sanlı Cumhuriyet'te çıkan eleştirisinde Can Yücel ile Yücel Erten'in yaratıcılıklarının örtüşerek katlandığına dikkat çeker:

*Yücellerin çılgınlıkları, Polonios'un dediği gibi, adamların çılgınlıklarında bir yöntem var, öyle güzel örtüşüyor, öyle canlı, öyle heyecanlı bir gösteriye dönüşüyor ki, aklın yükünü koyalım bir yana, deliliğe övgü düzelim bu akşam.*<sup>154</sup>

İzmit BBŞT ile İstanbul BBŞT arasında 2002-2003 sezonunda bir değişim projesi kapsamında eserler turne yaparlar. Projeye göre eşzamanlı olarak iki tiyatro birbirlerinin seyircilerine repertuvarlarını ulaştırmak amacıyla turne yapmışlar ve seyirci ile buluşmuşlardır. Bu proje kapsamında **Bahar Noktası** İstanbul BBŞT Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nde üç temsil verir. Ebru Ilgaz oyunun İstanbul turnesindeki gösterimin ardından şöyle yazar:

*(...) Yücel Erten'in rejisiyle sahnelenen oyun büyük beğeni ile izlendi. Bugüne kadar çok sayıda topluluğun oynadığı oyunun, denilebilir ki en başarılı sahneleme örneklerinden birisini gerçekleştiren İzmit Şehir Tiyatrosu'nun genç oyuncularını, başarılı performanslarından ötürü uzun süre alkışlandı.*<sup>155</sup>

#### **2.1.4.3. Barış – Aristofanes/ Yücel Erten (2003)**

Yücel Erten'in, Aristofanes'in **Barış** (orijinal adı **Eirene**) adlı oyunundan yaptığı uyarlama yönetmenin daha önce dört kez sahnelediği ve oldukça beğeni toplamış bir çalışmadır. Erten daha önce **Barış**'ı 1982'de Ankara Sanat Evi'nde, 1994'te Antalya D.T.'de, 1997 Ankara Üniversitesi DTCF Sahne Sanatları Bölümü'nde ve 1999'da İzmir D.T.'de sahneye koymuştu.

İlk olarak M.Ö. 422 veya 421 yılında bir yarışmada sahnelenen oyunun teması kısaca barış çağrısıdır. Aristofanes'in Pelepones Savaşları'na karşı olarak yazdığı oyunlardan biridir. Trygaios (Erten'in uyarlamasında, "türe tükenmiş" in kısaltılmış olarak Türtük) savaştan usanmıştır ve tanrılarla konuşmak için bir bok böceğinin üstüne binerek tanrılar katına uçar. Orada Barış'ın, Savaş tarafından bir

153 Hasan Anamur, "Shakespeare'in Can Yücel'cesi", **Radikal**, 12 Ekim 2002.

154 Sevgi Sanlı, "Can Yücel Erten Mucizesi", **Cumhuriyet**, 12 Ekim 2002.

155 Ebru Ilgaz, "Bir Shakespeare Masalı", **Evrensel**, 29 Ocak 2003.

kuyuya hapsedildiğini öğrenir. Bunun üzerine Yunan halkını yardıma çağıran Trygaios, elbirliğiyle Barış'ı yeryüzüne indirmeye çalışırlar. Yücel Erten, **Barış**'ı Alman yazar Peter Hacks'ın uyarlamasından yola çıkarak zaman zaman yeniden çevirme, yeniden söyleme şeklinde oluşturmuş, oyunun şarkılarını ise tamamen baştan yazmıştır.

Erten, uyarlamasında olayları Anadolu'ya taşımıştır. Oyunun atışmalı bölümleri Karagöz-Hacivat muhaveresi ya da tuluat tiyatrosu biçimine dönüştürülürken, Antik Yunan komedilerinin güldürü öğelerinin geleneksel Türk tiyatrosu motiflerine uyarlanmış olduğunu görüyoruz. Böylelikle tarihsel süreç içinde, barındırdığı teması itibarıyla güncelliğini korumuş olan oyun, yerleştirilmiş ve biçimsel olarak güncellenmiştir. Erten'in, yaptığı düzenleme Türkçe'nin anlatım olanaklarından faydalanılmasından, Ege'nin iki yakasından esintiler taşıyan müziklere ve danslara danslara dek uzanıyor. Yücel Erten bu uyarlamasındaki düşüncelerini şöyle dile getirmiş:

*Oyun, benim antik tiyatro mirasına duyduğum özel ilginin bir ürünüdür. Bu ilgi bir bakıma malzemeye Anadolu'dan bakma ihtiyacıdır. (...) Alman yazar Peter Hacks'ın bir sözü vardır, "Aristofanes'e sadakat, ona ihanettir" der. Buradan yola çıkarak uyarlamada güncelleştirme, neredeyse kaçınılmazdır. Çünkü Aristofanes eleştiri oklarını günün koşullarına, toplumuna ve insanlarına yöneltir. Sözgelimi Köseköy deresi ortalığı kokuturken, antik Yunan'da kirliliği ile ünlü bir limandan sözetmenin anlamı yoktur. Ben de her sahneleyişimde, siyasal güncelliklere, oyunu sahnelediğim kentin özelliklerine, oyuncuların niteliklerine ve sahenin olanaklarına göre değişiklikler yaparım.<sup>156</sup>*

Oyunun besteleri Cem İdiz'e ait. Koreografi ise Salima Sökmen tarafından hazırlanmış. Erten, oyunun müziklerinde ve danslarında dışarıdan dansçı ya da şarkıcı kullanmayı oyunlarında tercih etmeyen bir yönetmen. Bu yapımda da danslar ve şarkılar oyuncu kadrosu tarafından icra ediliyor. Yapımın müzik direktörlüğünü Çiğdem Erken üstlenmiş. Dekor ve kostüm tasarımı Efer Tunç tarafından yapılmış.

Oyuncu kadrosuna baktığımızda, İzmir D.T. sanatçısı Beyazıt Gülercan'ın konuk sanatçı olarak yapıma katıldığını görüyoruz. Rol alan diğer

<sup>156</sup> Yücel Erten, "Barış Oyunu Üzerine", Barış Oyun Broşüründen, 2003.

oyuncular şunlar: Tardu Flordun, Aydın Sigalı, Esra Bezen Bilgin, Mehmet Serimer, A. Yaşar Özveri, Engin Benli, Serhat Tutumluer, Funda İlhan, Betül Çobanoğlu, Aysel Yılmaz, Ufuk Aşar, Veysel Sami Berikan, Erdem Irmak, Tarık Keskiner, Barış Falay, Şafak Karalı, Meltem Özsvaş, Melih Düzenli, Mehmet Serimer.

Oyun ilk gösterimini 2 Ağustos 2003 tarihinde katıldığı uluslararası festivalde gerçekleştirir. Makedonya Cumhuriyeti'nin Stobi antik kentinde düzenlenen Uluslararası Antik Oyunlar Festivali'ne katılan oyun, bu festivalde birde En Başarılı Oyun Ödülü kazanır. Oyunun İzmit'teki ilk gösterimi ise 2 Temmuz 2003 tarihinde yapılır.

Oyunun galasında izlediği oyunun ardından Erbil Göktaş eleştirisinde şu satırlara yer veriyor:

*Erten oyunu anlaşılır olarak sahneye koymuş. Bunu yaparken tiyatrunun tüm olanaklarını da kullanmasını çok iyi biliyor. Yalınlık ve çarpıcılık onun izlediğim rejilerinin ortak özelliği idi. Ele aldığı oyun ne kadar karmaşık, metaforik, imgesel olursa olsun, bunlar anlamı engellemekten çok anlamın hizmetine koşan özellikler oluyor. Bu açıdan bakıldığında onun sahnelemelerinde tema, önerme, ileti mutlaka vardır. Ancak bu kör gözüm parmağına biçiminde değildir; tiyatrunun tüm etmenlerinin uyumlu bir bireşime götürülmesidir.<sup>157</sup>*

Erten oyunu beşinci defa sahnelemesi üzerine sorulan, "Bu oyunu sahnelemekten sıkılmadınız mı?" sorusuna cevaben şunları dile getiriyor:

*Bazı meslekdaşlarım soruyorlar "bıkmadın mı?" diye. Ben de "Şu dünyanın haline bir bakın, ben bu oyunu her yıl bir başka kentte sahnelesem, haksız mıyım?" diye yanıtıyorum. Yazılalı 2424 yıl olmuş ama aradan geçen zaman içinde insanoğlu neyi ne kadar öğrenebilmiş, orası tartışmalı.<sup>158</sup>*

#### **2.1.4.4. Azizname – A. Nesin/ Y. Erten (2003)**

Yücel Erten'in İzmit BBŞT'de sahnelediği son yapım daha önce Ankara

157 Erbil Göktaş, "Barış'ın Güvercinleri Uçuşuyor", **Tiyatro Tiyatro**, Sayı: 134-135, Ekim-Kasım 2003, 60 s.

158 Erbil Göktaş, "Yücel Erten'le Söyleşi", **Tiyatro Tiyatro**, Sayı: 134-135, Ekim-Kasım 2003, 22s.

D.T.'de sahnelediği ve beş yıl boyunca izleyiciyle buluşarak rekorlar kıran yapımları **Azizname**'dir. Aziz Nesin'in 80. doğum günü için hazırlanan oyun seyircinin yoğun ilgisiyle karşılaşmıştı. İzmit'teki yapımda müzikler yine Turgay Erdener'e ait, düzenleme ve uygulama Çiğdem Erken denetiminde gerçekleşmiş. Koreografi, Erten'in sıklıkla çalışmayı tercih ettiği Salima Sökmen tarafından yapılmış. Dekor-kostüm tasarımı Şehir Tiyatrosu'nun hemen bütün yapımlarında imzası bulunan Efer Tunç'a ait. Oyuncu kadrosu ise Ufuk Aşar, Engin Benli, Esra Bezen Bilgin, Melih Düzenli, Barış Falay, Tarık Keskiner, Aydın Sigalı ve Eylem Tanrıver'den oluşuyor.

Üstün Akmen eleştirisinde bu sahneleyiş için düşüncelerini şöyle ifade ediyor:

*Yücel Erten, elindeki malzemeyi oyuna dönüştürürken, neyi amaçladığını çok iyi bilen usta bir tiyatro adamı. Seçtiği konuyu ve türü iyi değerlendiriyor. Elindeki sanatçı kadrosunu da, en iyi biçimde oyunla buluşturma sihirbazı. Yücel Erten, Nesin'in yüzlerce kitabının arasına gömülmüş, titiz bir çalışma sonucu eşsiz bir seçki ortaya çıkarmış.(...) Sonuç olarak ortaya Aziz Nesin'in dünya görüşünün, yurduna ve insanlarına dair düşüncelerinin, deneyimlerinin, yaşadıklarının ve yaşa(ya)madıklarının bir özeti çıkıyor. Ve başarıyor Yücel Erten. Başarıya ulaşırken, Sündüz Haşar'ın dramaturgi çalışmasını da, hiç kuşkusuz yanında taşıyor. Yücel Erten yuvarlamayı uyarladığı bu oyunu yönetiyor da... Literatür Kabare olarak tanımlanan türde oluşan eklemli yapıyı, Türk geleneksel seyirlik tavrı içinde sahneye aktarıyor Yücel Erten. Metnin içinde yer alan siyasal ve toplumsal taşlama özellikleri, bugünkü güncel politik konularla asla yumaklanmıyor. Yücel Erten, "Popüler Politika Tiyatrosu"nun kenarından bile geçmiyor. Oyuncululuğu "oyun çıkarma", "tuluat" ve "epik anlatı" kavramlarının granit duvarlarına yaslıyor, böylece oyuncuların öykü örgüleri içinde yalnız kalmamalarını sağlıyor. Uyumlu toplu oyunculuk, yaratılan tipler bağlamında parlak birer bireysel oyunculuk örneğine dönüşüyor.<sup>159</sup>*

### 2.1.5. Devlet Opera ve Balesi'nde Sahnelediği Eserler

159 [http://www.tiyatrom.com/ustun\\_akmen\\_80.htm](http://www.tiyatrom.com/ustun_akmen_80.htm)

Yücel Erten, tiyatro eserleri yanında operalar da sahnelemiştir. Erten'in ilk sahnelediği opera W. A. Mozart'ın **Don Giovanni** adlı eseridir. Erten bu eseri Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde 1992 yılında sahneye koyar. Daha sonra 1996 yılında İzmir DOB'da yine W. A. Mozart'tan **Sihirli Flüt** adlı eseri sahneler. 1997'de **Don Giovanni**'yi Mersin DOB'da tekrar sahneler. Erten'in son opera çalışması da Turgut Özakman/ Muammer Sun eseri **Delioğlan** operasıdır.

#### 2.1.5.1. *Don Giovanni* – W.A. Mozart (1992 – Ankara DOB)

W. A. Mozart'ın, Lorenzo da Ponte'nin librettosu üzerine yazdığı bu opera, konusunu dünyaca ünlü Don Juan hikayesinden almaktadır. Eserin konusu İspanya'da 1780'li yıllarda geçiyor. Yüzündeki maskesiyle maceradan maceraya çapkınlıkla koşan Don Giovanni, bu uğurda Commendatore'nin katili olur. Ölen adamın kızı Donna Anna, babasının cesediyle karşılaşınca sözlüsü Don Ottavio'ya intikam için and içtirir. Gerçek kimliğini sürekli saklayan Don Giovanni yeni bir macera, yeni bir oyun içinde kadınlarla ilişkisini sürdürmektedir. Kendisine yardımcı olan uşağı ise, bu olanları sindiremeye de efendisinin verdiği altınlarla onun maceralarına ortak olur. Don Giovanni, köşkünde keyifli bir akşam yemeği yerken evlenme vaadiyle kandırdığı Donna Elvira gelerek onu uyarıp, yürüdüğü bu yanlış yoldan dönmesini diler. Kızla alay eden Don Giovanni mezarlıkta görüp evine çağırdığı konuşan heykelin çaldığı kapıyı açmasıyla heykel onu yakalar ve sonsuzluğa götürür.

Tiyatrolarda yaptığı başarılı sahneleyişlerden sonra Erten'in bu sahneleyişi merakla karşılanır. Zira opera sanatının geri kaldığı ve çağın gereklerine ayak uyduramadığı görüşleri son çeyrek yüzyıl içinde giderek artmıştır. Atilla Sav, bu görüşler için şunları söylüyor.

*Müzik sanatı açısından daha az tartışılan bu sorunu ısıtan, daha çok operanın sahne (teatral) boyutu. Sahne yapısı olarak genellikle dramatik açıdan yavaş gelişen ve uzun olan operaları, günümüz izleyicisine sevdirmek için bir takım özenli zorlamalar gerekiyor. Batıda, büyük merkezlerdeki zengin kurumlar "yıldız"lara yöneliyor. (...) Kimi de,*

*klasikleşmiş çok bilinen operaları çağdaş ve yeni bir anlayışla ele alıp "yeni tat"lar sunuyor izleyiciye.<sup>160</sup>*

Erten, yorumunda izlenilebilirliği sağlamak amacıyla bazı düzenlemeler yapar. Eserin konuşmalı bölümlerini Türkçe, şarkılı bölümlerini ise orijinaline sadık kalarak İtalyanca söyler.

***Don Giovanni** çalışmasında Yücel Erten, Türkçe operanın kimi sorunlarına çözümler üretmiş. Recitativeleri Türkçe konuşmalar olarak korurken, oyunun dram örgüsünü izleyiciye ulaştırmayı sağlamış. Müzikal bölümler ise yapıtın özgün dilinde (İtalyanca) söylenmiş. Bunu açıklarken, "müzik, yaratıldığı dilde her zaman daha iyi tınıyor, daha etkili duyarlı ve iştahlı oluyor" diyor. Böylece "oyun", temposunu aksatmadan müzikleniyor ve akıp gidiyor.<sup>161</sup>*

Erten, dramatik metinlerin yorumlarında da sıklıkla tercih ettiği açık biçim anlatım olanakları içinde özellikle izleyiciye "oyun oynuyoruz" duygusunu yaşatma eğilimi bu sahneleyişinde de görülmektedir. Enstrümanların oyuna organik bir biçimde eklenmesi, orkestranın sahne üzerine taşınması, oyuncuların oyun alanı dışına çıkmaları gibi.

*Yücel Erten, orkestranın konumu ve (yeni ve moda değişimle) konuşlandırılmasında da bir denemeye girişmiş. Orkestrayı çukurdan çıkararak sahneye bütünleşecek biçimde yerleştirmiş.<sup>162</sup>*

Memet Baydur da yazısında bu noktalara özellikle değinir:

*Orkestrayı sahneye yükseltmek yeni ve doğru bir düşüncü. Her şeyi ve herkesi görüyorsunuz. Müzisyen dört hanımefendi ile dört beyefendinin sahnenin iki yanına yerleşip, operanın öyküsü içine katılmaları çok iyi olmuş. Müzik kaynağının, operanın görünmez unsuru olmaktan çıkarılıp, oyunun bir ögesi haline dönüştürülmesi, çok boyutlu bir "müzisyen/şarkıcı/seyirci" dengesi kuruyor.(...) Sağ tarafta, sanatını eyleyen birinci klarinetin oyuna katılımı nefis bir buluş. Giovanni ile uşağının seyirci ile orkestrayı ayıran ince çizgide yürüyüp koşarak kaçmaları da öyle.(...)*

160 Atila Sav, "Operada Tiyatro Tadı", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 305, 1 Ocak 1993, 40 s.

161 Aynı

162 Aynı



*Genç sopranonun, orkestra şefinin boynuna sarılıp söylediği aryada sevinçten gözlerim doldu.*<sup>163</sup>

Sonuç olarak eleştirmenler Erten'in bu sahneleyişinin opera salonlarına yenilikçi, özenli bir hava getirdiği konusunda görüşlerini bildirirler:

*Mozart'ın müzik dehasının en düzeyli ürünlerinden biri olan **Don Giovanni**'yi bir çağdaş müzikal gibi değerlendirmiş. Müzikle dansı ve dramayı yoğurarak akıcı, kıvrak ve düzeyli bir "gösteri"ye ulaştırmıştır.*<sup>164</sup>

*(...)işte yeryüzü düzeyinde bir Mozart operası var karşımızda. Yücel Erten, her akli başında sanatçı gibi, sanatın bir ayrıntılar bütünü olduğunu çok iyi biliyor.*<sup>165</sup>

Yapımda orkestrayı Şef Naci Özgüç yönetiyor. Dekor-kostüm tasarımları Savaş Camgöz'e , ışık tasarımı Fuat Gök'e ait. Koreografi Altan Tekin tarafından yapılmış.

#### **2.1.5.2. Sihirli Flüt – W. A. Mozart (1996 – İzmir DOB)**

Yücel Erten, 1996 yılında İzmir DOB'da W. A. Mozart'ın en bilinen eserlerinden biri olan **Sihirli Flüt**'ü sahneler. Beethoven'ın, Mozart'ın en önemli operası olarak değerlendirdiği ve içinde lirik şarkılardan füge her klasik müzik formunun bulunduğu **Sihirli Flüt** renkli, masalsi öyküsü, bol sahne efektine imkan tanıyan yapısı ile bestecinin en çok sahnelenen eserlerinden biridir. **Sihirli Flüt** operası, ilk kez 1791'de Viyana'da sergilenir. Libretto Johann Emmanuel Schikaneder'e aittir. 2 perdelik eserde iyilik ve kötülüğün savaşı, iyiliğin zaferi sembolik anlatımlarla işlenmektedir. Eserin konusu kısaca şöyle: Bir canavarın saldırısına uğrayarak bayılan Tamino ayıldığında karşısında Gece Kraliçesi'nin nedimelerini ve hayatta tek derdi yiyip içerek iyi vakit geçirmek olan, kuş avcısı Papageno'yu bulur. Nedimler Tamino'dan rahip Sarastro'nun elinde tutsak olan kraliçenin kızı Pamina'yı kurtarmasını ister ve Papageno'yla ona başları sıkıştığında kullanabilecekleri flüt ve çanlar gibi sihirli gereçler verirler. Üç bilge çocuk

163 Memet Baydur, "Don Giovanni'yi Düşünürken", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 305, 1 Ocak 1993, 41s.

164 Atilla Sav, **Ön.Ver.**

165 Memet Baydur, **Ön.Ver.**

tarafından Sarastro'nun tapınağına yönlendirilen ikili orada Sarastro'nun aslında iyiliğin temsilcisi olduğunu anlar. Tamino âşık olduğu Pamina'ya ulaşmak için bir dizi sınavdan başarıyla geçmek zorundadır. Eser taşıdığı simgelerle özellikle de masonik simgelerle tanınmaktadır.

*Sembolizminin karmaşıklığıyla ünlü bu operanın en önemli sembollerinden biri Sarastro ve tapınağıdır. Burası Tamino'nun uymak zorunda kaldığı susmak, sır saklamak, erdemlilik gibi kuralları ve sınavlar gibi türlü ritüelleriyle bir mason locasının temsilidir. 3 bemollü Mi bemol tonunda bestelenmiş 'Sihirli Flüt'te masonluğun simgesi üç rakamı bir çok farklı şekilde kullanılır: Bilgelik, mantığın ve doğanın temsilcileri üç tapınak, Tamino'nun geçmesi gereken üç sınav, üç nedime, üç bilge çocuk, eserin başlangıcında üç kere tekrar edilen akorlar gibi. Aydınlanma felsefesinin izleri ise bireyin mükemmelliğe ulaşmak için kendini sürekli ileri götürme çabasında, kardeşliğin, yardımseverliğin, onurun ve erdemin kutsal değerler olarak sunulmasında karşılığını bulur. Kadın-erkek, gece-gündüz, güneş-ay, iyi-kötü, asil-sıradan, büyü-gerçek gibi ikili karşılıkları bol bol kullanan, temelinde bir yol macerası olan, günümüz bakış açısıyla ırkçılık, kadın düşmanlığı ve elitizmden izler de barındıran 'Sihirli Flüt'te Tamino-Pamina ve ulaşmak istedikleri idealizmin, Papageno ve geç kavuştuğu eşi Papagena ise sıradan insanın basit arzularının temsilcileridir. Bazı yorumcular "Gece Kraliçesi"nin despot Avusturya İmparatoru Maria Theresa'nın, Sarastro karakterinin ise ondan sonra tahta çıkan liberal ve hoşgörülü 2. Joseph'in alegorileri olduğunu iddia eder.<sup>166</sup>*

Erten yorumunda, Mozart'ın son döneminde içinde bulunduğu sıkıntılı dünyasında yaşadığı iç çalkantılarını ve gelgitleri sahne üzerine taşımayı amaçlıyor. Mozart'ı çalışma odasında sahneye taşıyan Erten, olaylar boyunca Mozart'ın iç dünyasını da gözler önüne serer.

*Mozart'ın mason dünyasından yakını Emmanuel Schikaneder'in oldukça karmaşık, işin iç yüzünü bilmeyenlerce "saçma" diye, "çocuksu" diye dudak bükülebilecek, ama zamanına göre hem büyükleri hem de küçükleri eğlendiren librettosunda olup bitenleri, çembalosunun başında sevgili Konstanze'siyle baş başa kıpır kıpır, arada bir derin düşünceler içinde, arada bir çakırkeyif Amadeus'un tanıklığıyla bir sevgi yumağı gibi getiririyor*

<sup>166</sup> Zeynep Aksoy, "Aydınlanma, Masonluk ve Tasavvuf", **Radikal**, 23 Haziran 2007.

seyircinin önüne.<sup>167</sup>

Yapımda kostüm ve dekor tasarımları Erkan Kırtunç'a ait. Şef, Nezih Seçkin. Erten bu rejisiyle, 1993 Tobav Opera-Bale Ödülleri En Başarılı Yönetmen Ödülü'ne ve Sanat Kurumu Seçici Kurul Özel Ödülü'ne layık görülür.

### 2.1.5.3. *Delioğlan* – Turgut Özakman/ Muammer Sun (2004 – İzmir DOB)

Turgut Özakman'ın metni üzerine Muammer Sun'un müziklerini bestelediği *Delioğlan* operası 2004 yılında Yücel Erten'in rejisiyle dünya prömiyerini gerçekleştirir. *Delioğlan* masalı üzerine oluşturulan metin koro bölümlerin ağırlıklı olduğu, açık biçim anlatım tekniğine dayalı bir metindir. Proje Murat Katoğlu'nun yönlendirmesiyle ortaya çıkar. Özakman ve Sun'un ortak çalışması sonrasında metnin Yücel Erten tarafından sahneye taşınmasına karar verilir. Rejisör yardımcısı Evin Atik Yerli oyunu şöyle tanıtıyor:

*Bu eser müzikal anlamda da özellikle bir koro eseri. Oyunda tüm koro aktif olarak her sahnede ağırlıklı olarak bulunuyor. Eser, geleneksel tiyatromuzdan bir çok öğe içeriyor. Bir çığırkanın olması, oyunun tekerlemelerle başlaması bu öğelerden birkaçı. Oyunun ana teması ise bence halk kavramı üzerine kurulmuş. Birlik olunduğu takdirde halkın yapamayacağı hiçbir şeyin olmadığı mesajı veriliyor. Bu mesaj çerçevesinde **Delioğlan**, bir masal gibi başlıyor, daha sonra toplumsal bir konu vurgulanıyor ve finalde yine masal gibi bitiyor<sup>168</sup>*

Yönetmen Yücel Erten sahnelemeyi gerçekleştirdiği Elhamra Sahnesinin kısıtlı olanakları içinde eserin gereksinimlerine çözüm aradıklarını belirterek çalışma üzerine şunları söylüyor:

***Delioğlan**, 'koro partilerinin' biraz önde olduğu ve neredeyse koronun baş role doğru yükseldiği bir eser diyebiliriz. Bu anlamda, oyunun gelişimi içersinde, koronun tekrar tekrar sahneye girip, dakikalarca sahne değişimlerine neden olacak bir sahne düzeni, Elhamra'nın koşullarında bizi zorlayacaktı.*

167 Üner Birkan, "Sermet'in Altın Diyapazon'u", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 381, 1 Nisan 1996, 49 s.

168 Öge Başak, "Başrolde Koro Var", **Yeni Asır**, 18 Şubat 2004.

*Dekoratorüm Adnan Öngün ile pratik çözümler getirerek, oyunun hızını düşürmeyecek ve dakikalarca sahne değişimlerinin beklenmeyeceği bir sahneleme yaptık. Burada, bize yol gösteren geleneksel tutum oldu. Turgut Hoca'nın geleneksele dayalı olan oyununu, Türk Halk Müziğine dayalı olarak bestelemiş Muammer Sun'un müzikleri eşliğinde özel bir sahneleme yaptık. Ortaoyunu ve köy seyirlik oyunları gibi geleneksel Türk Tiyatrosunun bazı yöntemlerinden yararlanmanın bu müzikale daha yakışacağını düşündük. Bu tarz, yakışmakla kalmadı, 'gereksiz duraklamalar' gibi teknik problemlerimizi de aşmamızda bize çok yardımcı oldu. Bir çırpıda akıp giden, temposu, iç ritmi hiç düşmeyen bir oyun çıkardığımızı inanıyorum.<sup>169</sup>*

Erten teknik olanaklar ve yorum çerçevesinde gerçekleştirdikleri sahne tasarımının açık biçime imkan tanıyan yalın bir çizgide olduğunu ifade ediyor:

*(...)çok yalın bir dekorumuz var. O yalınlık içinde gereken renkliliği ve çeşitliliği sağlamaya gayret ettik. Biliyorsunuz, Ortaoyununun ve seyirlik oyunun temeli daireye yaslanır. Seyirciler dört bir tarafta otururlar ve oyun dairesel bir düzen içersinde oynanır. O anlamda bizde, sahnemizin üzerine tam bir yuvarlak değil ama elips biçiminde bir basamaklık bir yükselti yerleştirdik. Onun üzerine de yine bir basamakla çıkılan ve sahne boyunca devam eden ve diğer taraftan basamaklarla inilen ikinci bir yükselti koyduk. Bu yalınlık içersinde hazırladığımız dekorda, ortadaki elipsin zaman zaman yerini değiştirerek ve oraya bir sahnede ağaç, başka sahnede bir sazlık yada bir dolunay yerleştirerek bir renklilik sağladık. Temel iki mekanımızı belirleyen iki fon perdesi ile bunu çözmeye çalıştık. Burada esas olan yalınlıktır. Yalınlığında kendi içinde renkler taşıyabilmesine özen gösterdik. Ama tabii ki, tekdüzeliliğe ve bıkkınlık verici bir manzaraya dönüşmemesi için de elimizden gelen gayreti gösterdik. Yani, geleneksele dayalı ve naif bir anlatım biçimi seçtik.<sup>170</sup>*

Eserde orkestrayı Ali Hoca yönetiyor. Dekor tasarımı Adnan Öngün'e, kostümler Semiramis Tufanoğlu'na, koreografi Neslihan Öztürk'e, ışık tasarımı Müfit Özbek'e ait.

---

169 <http://www.tiyatronline.com/yelestri39.htm>

170 Aynı

## 2.2. Özel Tiyatrolarda Sahnelediği Oyunlar

Yücel Erten Devlet Tiyatroları'nda çalıştığı süre içinde çok fazla olmamakla birlikte bazı özel tiyatrolarda da oyunlar sahnelemiştir. Erten yaklaşık otuz bir yıllık rejisörlük geçmişinde özel tiyatrolarda toplam altı adet oyun sahnelemiş olmasını şöyle açıklıyor:

*Ben olanakları sınırlı bir memur ailesinden geliyorum. Konservatuvarda beş yıl yatılı okudum. Sonra dört buçuk yıl devlet bursuyla yurtdışında okudum. Bu arada bende öyle bir huy oluşmuş ki, öyle bir kavrama biçimi gelişmiş ki; kendimi bu topluma, bana verdikleri için borçlu sayıyorum. İşte iki defa atıldım, bir defa ayrıldım falan ama, Devlet Tiyatrosu'nda olduğum sürenin içinde, yani hizmet verdiğim 31 yıllık sürede, uzun boylu “sağa sola gideyim, dışarıda iş yapayım, özel tiyatroda çalışayım” gibi bir şeye yeltenmedim. Gelen pek çok öneriyi de reddetmişimdir. Ha, o nasıl bir şey? Bu devlet bizi yatırdı, yedirdi, içirdi. Her ay bir kalıp sabunumuzu verdi, her yıl takım elbisemizi, iç çamaşırımızı, pijamamızı verdi. Bu bende bir duygu oluşturmuştur. “Benim bu topluma bir borcum var” diye. Tabii ki kendi kariyerini düşünebilirsin, geçim olanaklarını düşünebilirsin falan, ama işte bende bunlar hep ikinci planda durdu.<sup>171</sup>*

Bununla birlikte sivil toplum kuruluşu ya da nitelikli özel tiyatrolarda sahnelediği oyunlar bulunmaktadır. 1982'de Ankara Sanatevi'nde **Barış**, 1984'te Kent Oyuncuları ile **Ben Anadolu**, 1987'de TOBAV'da **Sanatçının Ölümü**, 1989'da Tiyatro Anadolu'da **Aşkın Sarp Kıyıları**, 1991'de Tiyatro Stüdyosu'nda **Kan Kardeşleri** ve Devlet Tiyatroları'ndan emekliliği sonrasında 2002'de Aysa Prodüksiyon Tiyatrosu'nda **Kadınlar Devleti**.

### 2.2.1. *Barış* – Aristofanes/ Y. Erten (1982 – Ankara Sanatevi)

Yücel Erten toplam beş kez sahneleyeceği bu Aristofanes uyarlamasını ilk kez Ankara Sanatevi'nde sahnelemiştir. Oldukça beğeni toplayan yapımda müzikleri Cem İdiz bestelerken, oyuncu kadrosunda oldukça önemli isimler yer almıştır. İhsan Sanıvar, Nihat İleri, Tarık Ünlüoğlu, Selçuk Uluergüven, Tülay Ünlüoğlu, Meral Ülkü, Turgut Sarıgöl.

<sup>171</sup> Y. Erten İle Söyleşi, Kabataş, İstanbul, 25.01.2007

Selma Tükel, eleştirisinde uyarlamanın ve sahnelemenin başarısını, Türk seyirlik oyunlarının öğelerini antik Yunan komedisine başarıyla uygulanmasına ve bu uygulamanın rahat bir izleyiş sunmasına bağlıyor ve ekliyor:

*Sanatevi'nde sergilenen **Bartış** özgür ve özgün bir uyarlama, Yücel Erten'in kendisini alabildiğine özgür sayması; yazarına saygısızlık bir yana, oyuna güzel bir boyut kazandırmış.<sup>172</sup>*

### **2.2.2. Ben Anadolu – Güngör Dilmen (1984 – Kent Oyuncuları)**

**Ben Anadolu**, Güngör Dilmenin altı bin yıllık Anadolu geçmişinde aynı coğrafyada, birbirinden farklı, hatta birbirine karşı duran pek çok kültürel, etnik ve dini unsurun değişerek, birleşip, dağılıp sonra yeniden ve yeniden bütünleşerek, geçmişten geleceğe oluşturdukları dönüşümün yolculuğunu kadın perspektifinden, anaçlık ve doğurganlık motifleriyle ele aldığı bir oyundur.

1984 yılında Yücel Erten Kent Oyuncuları'nda Yıldız Kenter ile bu oyunu çalışmak üzere yola koyulduğunda, Güngör Dilmen ve Yıldız Kenter ile birlikte metni masaya yatırır. Bir tek kişilik performans için yeni baştan bir metin oluşturmak üzere eserden seçmeler yapılır.

Oyunun müziklerini Durul Gence besteler, dekor-kostüm tasarımını Osman Şengezer yapar. Işık tasarımı ise Nuri Özakyol gerçekleştirir. Oyun ilk kez 1984 yılında İstanbul Festivali'nde izleyiciyle buluşur. Büyük beğeni toplayan oyun daha sonra yurtdışında sergilenmeye ve festivallere katılmaya başlayınca yapım yeni bir boyut alır. Metin Talat Sait Halman çevirisiyle İngilizce'ye çevrilir. Yıldız Kenter, oyunun İngilizce versiyonu ile aralarında A.B.D., İngiltere, Rusya, Fransa gibi ülkelerin bulunduğu turneler yapar. Ancak daha sonra Güngör Dilmen bir anlaşmazlık nedeniyle oyununu geri çekmesiyle temsiller sona ermiştir.

### **2.2.3. Kan Kardeşleri – Willy Russell (1991 – Tiyatro Stüdyosu)**

---

172 Selma Tükel, "Bartış Adlı Komediya", **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 18, Mayıs 1982, 13 s.

İngiltere'nin popüler oyun ve müzikal yazarlarının başında gelen Willy Russell, Kan Kardeşleri'ni içinde sadece bir tek şarkı olan bir oyun olarak yazmış, ancak sonra yönetmen Chris Bond'un ısrarıyla oyunu müzikal haline getirmiştir. Çevirmenliğini Ahmet Levendoğlu ve Feyyaz Kayacan'ın yaptığı oyunun Türkiye'de ilk sahnelenişi de Tiyatro Stüdyosu'nda gerçekleşmiştir.

Oyun İngiltere'nin, gemi sanayisinin çökmesiyle zenginliğini yitirmiş olan Liverpool şehrinde geçmektedir. Ait oldukları sosyal çevrenin dışına çıktıklarında sorun yaşayan bireyleri işlemektedir oyun. Toplumsal ve bireysel gerçekçiliği, ruhbilimsel bir bakışla ele almaktadır. Yönetmen Yücel Erten oyun için şu ifadeleri kullanmaktadır:

Kan Kardeşleri, toplumsal dengesizliklere duyarlı bir epik anlatımdır. Müzikal ama; anlamsız herkesin her fırsatta bir şarkı patlatığı, yerli yersiz bir sürü arka arkaya dizildiği cinsten bir müzikal değildir. Drama ile müzik ve dans yan yana yapıştırılmış gibi durmuyorlar. Birbirleriyle bir örgü ya da bir doku oluşturuyorlar.<sup>173</sup>

Erten müzikalin bu organik yapısını, şarkı sözlerinin ve bestelerin Russell'a ait olmasında yattığını söyler. Yapımda müzik yönetmenliğini Vedat Sakman üstlenmiştir. Dans düzeni Nasuh Barın'a, dekor tasarımı Lütfi Oğuzcan ve Ufuk Ülkümen'e, ışık tasarımı ise Korkun Teğmen'e ait. Oyuncu kadrosunda şu isimler yer alıyor: Haluk Bilginer, Zuhâl Olcay, Mahir Günşıray, Ahmet Levendoğlu, Celal Perk, Jülide Kural, Derya Alabora, Yasemin Alkaya, Binnaz Möröy, Yaşar Kurt, Cüneyt Uzunlar, Tugay Akay. Jülide Kural bu oyundaki rolü ile 1991 Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü'ne layık görülür.

Hayati Asilyazıcı oyun üzerine şunları yazar:

*Ölçülü, drama olarak ekonomik kalmayı yeğleyen, ölçülü müzik düzenlemeleriye bizim sahnelerimize daha çok müzikal anlayışın olumlu yaklaşımını pekiştirecek nitelikte bir yapıt. (...) Kurgusu olan bir oyunda müzik ve dansın tartımlı kullanımından doğan başarılı bir yapıt.(...)Görülmesi*

173 Yücel Erten, "Tiyatro Stüdyosu ve Kan Kardeşleri Üzerine", Kan Kardeşleri Oyun Broşüründen.

*gereken başarılı bir yapım.*<sup>174</sup>

Sevgi Sanlı eleştirisinde, yönetmen için şu ifadeleri kullanıyor; "*Yücel Erten'in en başarılı rejî çalışmalarından birinin örneğini veriyor*".<sup>175</sup>

#### **2.2.4. Kadınlar Devleti – Yücel Erten (2002 – Aysa Prodüksiyon Tiyatrosu)**

Yücel Erten, **Kadınlar Devleti** oyununu yazarken, Aristophanes'in **Ekklesiazusen** adlı oyunundan esinlenmiştir. Aristophanes'in, M.Ö. 392'de yazdığı tahmin edilen oyunun bir bazı bölümleri eksiktir. Erten **Kadınlar Devleti**'nin oluşumunu şöyle anlatıyor:

*Ben başlangıçta bir uyarlama yapmak düşüncesi ile yola çıkmıştım. Ama çalışmam giderek, oyunun kurgusunu değiştirmek ve yeni bölümler eklemek boyutuna uzandı. Sonunda öyle bir yapı oluştu ki, buna uyarlama demek; hem Aristophanes'e, hem de kendime haksızlık olacaktı. Dolayısıyla, bu çalışmada adımları "yazar" olarak verme zorunluluğu doğuyor.*<sup>176</sup>

Erten, antik oyunlar üzerine duyduğu ilgiyi her fırsatta dile getirmiştir. Bu ilginin sonucu olarak **Barış ve Troyalı Kadınlar** ve **Kadınlar Devleti** yapımları ortaya çıkmıştır. Erten'in bu oyunlara yaklaşımının en iyi örneği **Barış** oyununda görülür. Erten, antik metinleri, temaları açısından kavrayıp kendi döneminde bir karşılığı bulunan ancak günümüz insanı ve toplumu için anlam ifade etmeyen kısımlardan arındırarak daha güncel bir yapıya kavuşturulacağını düşünmektedir. Erten; 2-27 Eylül 1980 tarihleri arasında İzmir'de Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde düzenlenen; ancak gerçekleşmeyen I. Uluslararası Tiyatro Bilimi Kongresi'ne sunulmak üzere hazırladığı Antik Oyunların Sahnelenmesi Üzerine başlıklı bildirisinde düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

*Doğal ki, antik oyunların sahnelenişinde, gerekli köprüyü kurabilmek için her defasında yeniden düşünmemiz, yeniden*

174 Hayati Asilyazıcı, "Kan Kardeşleri Müzikali", **Topaz**, 15 Nisan 1991, 47 s.

175 Sevgi Sanlı, "Kan Kardeşleri", **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 127, Haziran 1991, 83 s.

176 Yücel Erten, "Kadınlar Devleti Üzerine", Kadınlar Devleti Oyun Broşüründen, 2002.



*çalışmamız,bakışımızı yeniden kontrol etmemiz, bir kez daha denememiz ve yeniden düşünüp bir kez daha gözden geçirmemiz gerekecektir. Bir bakıma, sabahdan akşama taşı dağın tepesine çıkarmak için didinen ve ertesi günü taşı yeniden dağın eteğinde bulan Sisyphos'u anımsatacaktır bu çalışma. (...)Bir örnekle pekiştirmeye çalışalım: Aiskhylos'un "Persler" tragedyası, Persler'in Yunanlılar'a yenilgisini anlatmaktadır ama, dilerseniz oyunu emperyalist bir monarşinin demokrasi güçlerinin birliğine yenilgisi olarak da oylumlandırabilirsiniz. Persler'in yerine Amerika Birleşik Devletleri'ni, Yunanlılar'ın yerine de Vietnam halkını yerleştirmek üzere yola çıkan bir sahneleyişe, sonucu görmeden karşı çıkmak için ortada hiçbir neden olmadığına inanıyorum. Köprüleri kendince yeniden kurmak adına, **Persler** faşist Almanya'nın Stalingrad önlerindeki yenilgisini neden anlatmasın?<sup>177</sup>*

Yapımda dekor tasarımı da Yücel Erten'e ait. Müzikler Çiğdem Erken tarafından yapılmış. Kostüm tasarımını Duygu Türkecul, ışık tasarımını ise Hakan Özipek gerçekleştirmiş. Oyuncu kadrosu şu isimlerden oluşmuş: Şebnem Köstem, Gülbin Yeşil, Özlem Çakman, Şebnem Zorlu, Elif Ongan, Onuryay Evrentan, Çetin Tekindor, Emin Olcay, Bora Seçkin, Emrah Eren, Çağlar Yiğitoğulları, Korhan Başaran, Murat Ozan.

### 2.3. Yurtdışında Sahnelediği Oyunlar

Yücel Erten 1988 yılından itibaren yurtdışında konuk rejisör olarak oyunlar sahnelemiştir. İlk olarak Konservatuvar'dan öğrencisi, KKTC Lefkoşe Belediye Tiyatrosu'nun Genel Sanat Yönetmeni Yaşar Ersoy'un davetiyle 1988 yılında Güngör Dilmen'in **Midasın Kulakları** oyununu sahneler. Bu oyun aynı yıl KKTC'de Yılın Sanat Olayı seçilir.

1989 yılında Makedonya Halklar Tiyatrosu ile **Kafkas Tebeşir Dairesi**'ni sahneler. Erten bu sahneleyişi ile Yugoslavya'da En İyi Rejisör Ödülü alırken yapım da En İyi Oyun Ödülü'ne layık bulunur. **Kafkas Tebeşir Dairesi** aynı zamanda Nova

<sup>177</sup> Yücel Erten, " Antik Oyunların Sahnelenmesi Üzerine", I. Uluslararası Tiyatro Bilimi Kongresi'ne sunulmak üzere hazırlanan bildiri, 1980.

Makedonya Gazetesi tarafından verilen Altın Çelenk Ödülü'nü de kazanır. Bu oyun Erten'in Makedonya'daki çalışmalarının başlangıcı olacaktır. İlerleyen yıllarda Dramski Teatar'da ve Halklar Tiyatrosunda bir oyun, Üsküp Türk Tiyatrosu'nda da iki oyun daha sahneleyecektir.

Erten 1990 yılında Özbekistan Yej Guardia Tiyatrosu'nda Turgut Özakman'ın **Bir Şehnaz Oyun** adlı eserini, 1990'da Yugoslavya'da Athol Fugard'ın **Ada** oyununu sahnelemiştir.

2000 yılında Makedonya'da Dramski Teatar'da Nazım Hikmet'in **Ferhad ile Şirin**'ini sahneler. Çok başarılı bulunan oyun basında da oldukça yankı uyandırır. Makedon basınında çıkan eleştiriler şöyle:

Todor Kuzmanov / Plus Dergisi 19.05.2000

*Konuk yönetmen Yücel Erten'in genel ve evrensel soruları vurgulayarak gerçekleştirdiği sahneleyişte, oyunun çeşitli düzlemlerdeki derinliklerine iniliyor. Bu sahneleyiş, deyim yerindeyse iki planda gelişiyor. Biri bireysel diğeri toplumsal. Bu iki düzlem zaman zaman birbirlerini şartlandırıyor, zaman zaman tamamlıyorlar. Ve bu Brechtçi bir üslup içinde gerçekleşiyor. Bu üslup en çok da oyunculuk alanında göze çarpıyor. Oyuncular, sık sık uzaklaştırma yöntemini kullanarak, yaşadıkları durumları ve duyguları bize göstererek aktarıyorlar.(...)Oyundaki bir başka ilginç tercih; bizzat yazarın, kimi zaman sahnede, kimi zaman sahne dışında oyunu ve konuyu bir Deus Ex Machina gibi yönlendirmesi ve yürütmesidir.(...)Konuk yönetmenin sahneleyişinde, Makedon halk müziğinin melodilerini, çok başarılı bir biçimde oyuna örgülenmiş olarak görüyoruz (Müzik yönetmeni ünlü Makedon müzisyen Venko Serafimov). Bu müzikler, oyunun atmosferini ve bazı sahnelerin altını bir kez daha çizerken; bu masalsı öykünün, epik tiyatro teknikleri kullanarak anlatımına yardımcı oluyorlar.<sup>178</sup>*

Güner İsmail / Forum Dergisi 19.05.2000

*Erten, bir yandan oyunun bilinçaltındaki gerçek strüktürüne; diğeryandan reel Balkan kontekstine uzanırken; daha metnin dramaturgi aşamasında, yeni bir kişiyi, Nazım Hikmet'in kendisini oyuna ekliyor. Böylelikle sanki yapılabilecek biricik tiyatronun "tiyatro içinde tiyatro" olduğuna işaret ediyor ve oyun süresince yazarı sahne dışında, ya da sahne içinde*

178 Todor Kuzmanov, "Brecht Usulü" **Plus Dergisi** 19.05.2000

*kullanıyor. Yönetmen, Makedon tarihinin önemli bir bölümünden, Yücel Erten'e özgü tipik hayranlık duygusu ile tipik bir alıntı yaparak; yazara "kartal kanatları" takıyor ve Nazım Hikmet'ten yüzyıl önce Moskova'nın misafiri olan Konstantin Miladinov'un trajik-lirik karamsar kişiliğine bir gönderme yapıyor.(...)Yücel Erten ilk kez on yıl kadar önce Makedonya'ya gelmişti. O zaman ardında Brecht'in orijinal metnine göre bir oyun bırakmıştı. O sahneleyişin yankıları, bugün hala bizim tiyatro gündemimizde kendini hissettirir. O zaman da Brecht tiyatrosu üzerine yapılacak yeni tartışmaları kıskırtmıştı. Şimdi ise Dram Tiyatrosunun o müthiş ensemble'ı ile bir oyun yapıyor. Bu kez sahnelediği oyun bir Brecht değil. Ama sahnelediği bu oyunda da, tiyatro bütün incelikleri ile yaşayan bir sanat olarak; seyirci de, çok yakında olmasına rağmen, salonda oturan bir koltuk numarası olarak değil, sahneden gelecek olan iyileştirici ve aydınlatıcı mesajları algılamaya gereksinme duyan bir varlık olarak belirlenmiştir.(...) Derler ki kuyruklu yıldızlar yalnızca belirli dönemlerde görünürmüş. Bu Yücel Erten için de geçerli.<sup>179</sup>*

2002 yılında Erten Slawomir Mrozek'in aynı adlı kısa öyküsünden oyunlaştırdığı **Sınırdaki Ev** oyununu Makedonya'da Üsküp Halklar Tiyatrosu'nda sahneye koyar. **Sınırdaki Ev**'de olaylar, dağbaşında bir yoksul evinde geçmektedir. Bu yoksul evin tam orta yerinden de sınır geçer. Yani evin mutfağı bir ülkenin topraklarındadır, kileri başka bir ülkenin. Ve evin içinde iki gümrük memuru yaşamaktadır. Sınırın bir tarafında Makedonca konuşulur, bir tarafında Arnavutça. Erten oyunun ortaya çıkışını şöyle aktarıyor:

*Geçen yıl Üsküp Halklar Tiyatrosu'nda konuk olarak bir oyun sahnelemem istenince aklıma bu kısa öykü geldi" diye anlatıyor. Şöyle devam ediyor Erten: "Makedon- Arnavut gerginliğinin, Makedonya Türkleri için yaşamsal bir düğüm oluşturduğunu düşününce, öykü kısa sürede bir oyuna dönüştü.<sup>180</sup>*

Erten'in hem yazıp hem de yönettiği bu oyun 2003 yılında Makedonya Ulusal Tiyatro Festivali'nde En Başarılı Oyun Ödülü'ne layık görülür.

179 Güner İsmail, "Kuyruklu Yıldız", **Forum Dergisi**, 19.05.2000

180 <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2002/12/25/226216.asp>

2005 yılında Yücel Erten Üsküp Türk Tiyatrosu'nda İki oyun birden sahneler. Bunlardan biri **Azizname**, diğeri de Adem Atar'ın yazdığı **Özgürlük Oyunu**'dur. Farklı suç ve meslek gruplarından kadın ve erkek mahkûmların normal hapisane yaşamı sürdükleri bir kasaba cezaevinde geçen oyunda, her şey radyoda bir af haberinin duyumu üzerinde gelişmektedir. Tahliye olma umudu kısa sürede hapisaneye yayılır ve mahkûmlar dışarda kendilerini bekleyen yaşamın provası niteliğinde kendi özgürlük oyunlarını oynarlar. Karakterler sırayla temsil ettikleri sosyal çevrenin toplumsal gerçekliğini sahnelemeye çalışırken, oyunda asıl anlatım ögesi, oyun sırası ve oyun içinde rolü olmayan karakterlerin, oyunu oynayana müdahale etmesinde ortaya çıkmaktadır. Oyunun dekor ve kostüm tasarımları da Yücel Erten'e ait.

#### 2.4. Yücel Erten'in Sahneleme Yaklaşımları

Yücel Erten otuz yılı aşan bir süre içinde elli beş oyun yönetmiştir. Yukarıda büyük bir bölümü ele alınmış olan yapımlarına baktığımızda; metin seçiminde, metnin ele alınmasında, yorumunda ve sahne estetiğinde belli başlı tercihler gözlemlenebilmektedir. Bununla birlikte Erten'in, çeşitli platformlarda sahneleme yaklaşımlarını, prensiplerini dile getirdiğini görüyoruz.

Oyun sahneleme aşamasına varmadan, Yücel Erten'in "tiyatro yapma" yaklaşımı üzerinde durmakta yarar vardır. Erten, tiyatronun varlık nedenini iki ana prensip üzerine oturtmaktadır: Bunlardan birincisi, tiyatronun söylecek sözünün olması ise; ikincisi de bu sözün ne gibi sanatsal tercihlerle ortaya konacağıdır.

Söylenmek istenen söz, ele alınmak istenen sıkıntı, paylaşılmak istenen dilekler yapılacak olan tiyatronun mesajını oluşturacaktır.

*Şuna benzetiyorum ben onu: bir yerde herkes otururken birisi birdenbire oturduğu iskemlenin üstüne çıkıp, bir dakika arkadaşlar bir şey söyleyeceğim diye herkesi sustursa, herkes döner bakar. Bir söyleyeceği var demektir. Yani tiyatro yapmak bir bakıma onun gibi bir şey.<sup>181</sup>*

181 Y. Erten ile Söyleşi, Kabataş, İstanbul, 25.01.20007.

Ancak Erten burada bir noktaya dikkat çekmektedir:

*Söylem, mesaj filan dediğimiz zaman, onu turnak içinde kullanmak lazım. Ben tiyatroya, gündelik politikaların mesajlarını taşımak gibi bir görevi hiçbir zaman biçmedim. Yani tiyatro siyaset kürsüsü değil, vaaz yeri de değil. Bir öykü mü anlatacaksınız? Bir demet mi sunacaksınız? Bir şarkı mı söyleyeceksiniz? Bir sorunun ardına mı düşeceksiniz? Bir tarihin ardına mı düşeceksiniz? Sonunun sonunda tiyatro bir yeniden yaratma çabası olduğu için, bir çeşit tanrılığa soyunmak olduğu için, dünyayı, hayatı yeniden yaratma çabası olduğu için orada bu meram kısmı önemli olmuştur hep.(...)Tabii ki çok bireysel durumları, insanın bireyci ve bireysel çelişkilerini, sancılarını, durumlarını sorgular ama sonunun sonunda bir şey demek isteyeceksiniz. O demek istediği şey, tiyatronun varlık nedenlerinden birincisi.<sup>182</sup>*

Tiyatronun varlık nedenlerinden ikincisini ise tiyatro yaparken temel alınan estetik tercihler, olarak açıklıyor Erten.

*Bir tiyatronun varlığını haklı kılan ikinci unsur da, o tiyatronun "temel politikasını" yansıtmak üzere ürettiği "estetik kategoriler bütünü"dür... Gelenekten süzdüğü, arayıp araştırdığı, şablonlar dışına çıkmayı başararak yeniden ürettiği, yaşayan estetik kategoriler...*

*Şöyle özetlemek mümkün: Bir tiyatronun varlığını haklı kılan iki temel neden, "temel politikasını yansıtan bir repertuvara sahibolması" ve "bunu üstün ya da özgün estetik kategoriler içinde gerçekleştirebilmesi"dir.<sup>183</sup>*

İşte bu iki temel prensip, oyun seçiminden, tiyatro yöneticiliğine dek Erten'in düsturu olmuştur. Bireysel sanatçı olarak, ya da görev yaptığı kurumların tiyatro politikasını oluşturma durumunda hep bu temel ışığında çalışmalarını yürüttüğünü görmekteyiz.

Erten'in sahneleme yaklaşımlarına baktığımızda metin seçimi bu yaklaşımın ilk aşamasını oluşturmaktadır. Erten, oyun seçimindeki kriterlerin başında, oyun ile kendisi arasında oluşan çekim gelmektedir:

*Bir oyunu sahnelemem için bir kere aşk olması lazım. Aşk olmadan meşk olmaz. Öyle, beğenmediğim, hayran*

---

182 Aynı

183 "Bir Küçük Soruşturma, Repertuvar", **Tiyatro Tiyatro**, Sayı: 75, Kasım 1997, 17 s.

*olmadığım oyunu sahneye koymam. Mecbur bırakılmadığım bir durum dışında. O da bir defa olmuştur, Devlet Tiyatroları'ndaki ilk sahneleyişimdir benim.(...) Recep Bilginer'in **Parkta bir Sonbahar Günüydü**. Onun dışında yapmadım. Yapmayı bir kere, bir turnak içinde aydın olarak, iki sanatçı olarak hiçbir zaman kendime yakıştırmadım. Belki tek tük, yüz görümlüğü olarak yaptığım şeyler olmuştur. Yani bir oyun önerilmiştir, yapsak çok iyi olur denilmiştir. Bakmışım benim seçimlerime aykırı bir tarafı yok, tabii onu da yapmışımdır.<sup>184</sup>*

Erten'in sözünü ettiği ilişki kuşkusuz duygusal, metafizik bir ilişki değil. Aksine son derece rasyonel. Tiyatronun varlık nedenlerini oluşturan prensipler ışığında yapılan tercihlerden oluşuyor. Erten'in, oyunlarında söylemek istediği söz, tartışmak istediği konular daha insanca bir yaşam, daha sağlıklı bir toplum ve daha aydınlık bir dünya üzerine.

*(...)görüyorum ki biraz benim literatürümde, -bu güne kadar 55 oyun sahneye koymuşum galiba- Brecht'ler, Nazım'lar, Aziz Nesin'ler, Haldun Taner'ler, Güngör Dilmen'ler bir çizgi oluşturuyor. Ne bileyim? Şu dünyadan geçip gidiyoruz. Ama bu yaşadığımız kesitte dünyanın durumuna, Türkiye'nin durumuna, toplumumuzun durumuna, geleceğine sırt çevirerek de sanat yapmak mümkündür. Öyle yapanları da hiçbir zaman için kınamadım. Ama bu bir bakıma bende bir dürtüdür. Toplumun geleceği, çocuklarımızın nasıl bir toplumda yaşayacağı sorusu burada rol oynadığı için tercihlerim, biraz o aydınlatma, aydınlık akımlarının ustalarına, biraz aydınlık savaşçılara, genellikle de tabii siyasal görüşüm solda durduğu için oldum olası, o ışığın altında ışıldayan yazarlara dönmüş. Bakınca öyle görünüyor.<sup>185</sup>*

Bu noktada Erten, aydın ya da sanatçı sorumluluğu, duyarlığı konusunun da altını çiziyor.

*Tabii ki öbür türlüsünü kınamıyorum ama bu sorulara yanıt aramadan yapılan tiyatro bazan şöyle der gibi oluyor: “biz devletin okullarında okuduk, mezun olduk, bu kadar başarılıyız, bir araya geldik gayet güzel de tiyatro yapıyoruz, daha ne istiyorlar?”... Bu yeterince anlamlı mı?... Tiyatrocuların zaman zaman, “Bizim yeteneğimiz her şeyden yukarıdadır. Dolayısıyla herkes bizi izlemek*

184 Y. Erten ile Söyleşi, Kabataş, İstanbul, 25.01.20007

185 Aynı

*mecburiyetindedir” gibi bir duyguya kapıldığını görürüz. Bu bence bir gaflet hali oluyor. Bir çeşit Kendini beğenmişlik. İnsan sanatta tabii ki kendini beğenecek. Sanat iddia sorunudur. Ama salt kendini beğenmeye dayalı bir meydan okumanın da kolayca iflas edebildiğini yahut iz bırakmadığını yahut insanların ilgisini çekmediğini de görüyoruz.<sup>186</sup>*

Ancak Erten, aydın duyarlığı ya da sorumluluğu noktasında, sanat üretimi yaparken katı bir yaklaşımdan tutuculuktan yana da değildir. Bunu yapmanın tek bir yolu olduğuna inanmaz. Önemli olan varılmak istenen düşünce düzleminde fikirlerin tartışılması, zihinsel bir faaliyetin yaratılmasına imkan sağlanmasıdır.

*Burada öyle katı kalıpcı bir şey kastettiğim de sanılmasın. Sanat, konstrüktif, yapıcı olabileceği gibi destrüktif de olabilir. Yani yıkıcı da olabilir. Tırnak içinde felsefi bir anarşizm, sanatın tamamıyla kapılarını kapatabileceği bir şey değildir. Dolayısıyla o yeni bir dünya yaratma çabası, ağır eleştiri, parçalarına ayırıştırma, çözümlenme yoluyla çözümleyicilik sağlama şeklinde de olabilir; kendinize göre bir iyimserlik, yapıcılık da taşıyabilir tabii ki.<sup>187</sup>*

Öte yandan aydın sorumluluğunun sıkıcı, asık suratlı ürünler vermesi gerektiğine de inanmadığını belirtmektedir Yücel Erten. Tiyatro içinde, iyi vakit geçirmeyi salondan hoşnut ayrılmayı da vaadeden bir üretimdir.

*Hep tiyatro yaparken duygum şu oldu; hangi olanaklarla yaparsam yapayım, insanlar tiyatroya gelsinler, hoşlansınlar, buradan hoşnut olarak çıksınlar ve o hoşnutluğu etraflarına taşınsınlar, daha fazla insan tiyatroya gelsin gibi bir şey. Altı tane Brecht sahneleyişim var benim. Bir biçimde, bir dönemde Türkiye’de seyirciyle buluşmadığını gözlemliyorum. Neden? Canım, hani “devrimciyim” derken, insanları tiyatro yapıyorum diye karşına toplayıp da hakaret etmenin, aşağılamanın, tükaka etmenin de pek bir alemi yoktur. İliğine, kemiğine kadar eleştirirken de sonunun sonunda, tiyatrodan bir hoşnutlukla ayrılmasını sağlamak gerekir. Yoksa, “bir daha gitmeyeceğim, gidiyoruz para veriyoruz, üstüne bir de azar işitiyoruz”, şeklinde bir sonuç sağlıklı bir ilişki değil tiyatro için.<sup>188</sup>*

Erten’in seyirciyi yok saymayan sanatçı kimliğinin oluşmasında

---

186 Aynı

187 Aynı

188 Aynı

çalışmalarının büyük bölümünü ödenekli tiyatrolarda sürdürmüş olması yatmaktadır. Öte yandan anlaşılır olmak kuşkusuz, onaylamanın, alkışlanmanın olmazsa olmaz koşullarından biridir.

*Tabii bir faktör daha var. Ben genelde ödenekli tiyatrolarda çalıştım. Nedir o? Halkın vergilerinden oluşan kaynaklarla tiyatro yapıyorsun. Onun halka dönüş biçimlerini de iyi tartmak lazım. O cephede de “valla ben sanat yaptım anlamadılar”ın, bir anlamı yoktur. Yapılmalı ve karşılığını bulmalı, benimsenmeli, tiyatro salonları dolmalı, seyirci hoşnut ayrılmalı.<sup>189</sup>*

Erten'in ifadesiyle, metin ile arasında aşk bir kez doğduktan sonra, ciddi bir hazırlık aşaması başlar. Yazarın, dönemin özelliklerinin araştırılması; konu edilen olayların, kişilerin tarihsel boyutunun incelenmesi; önceki yapımların ve yorumlarının araştırılması gibi ayrıntılı çalışmaları içeren bir hazırlık dönemidir bu.

*Bir oyuna yaklaşırken dönemle ilgili elime ne geçerse okurum. Mümkünse yazarın bütün yapıtlarını bir kere daha gözden geçiririm. Oyuna ilişkin, başka sahneleyişlere, yorumlara ilişkin ne bulursam toparlarım. Hepsini bir harmanlarım.<sup>190</sup>*

Örneğin Erten, Shakespeare oyunlarının sahnelenmesi ile ilgili bir yazısında özellikle klasik oyunların sahnelenme çalışmaları sırasında yapılacak masabaşı çalışmalarının önemine değinmektedir:

*Klasiklerin, nasıl bir tiyatro geleneği içinde ortaya çıktığını göz önünde bulundurmak neredeyse bir zorunluluk. Yapıtların içine doğduğu ortamı, o günün tiyatro geleneğini olabildiğince araştırmak gerekir. Sonuçta yaptığımız işte o gelenekle örtüşmesek bile, en azından bilgisini edinmeye çalışmak iyidir. O çağda tiyatro yapmanın ne anlama geldiğini, öyle bir oyunun yazılmış ve oynanmış olmasının nedenlerini, mümkünse yankılarını bilmek yararlıdır. Karşılaşacağımız bulanıklıklara ışık tutabilir. Aksi takdirde rahmetli Mahir Canova hocanın dediği gibi, “Çölemerik'in asfalt yolları” deyimini duyunca, Çölemerik'te asfalt yol var sanabilirsiniz. Orada asfalt yol olmadığını bilin, sonra siz yine de istediğiniz yolu tutun.<sup>191</sup>*

---

189 Aynı

190 Aynı

191 Yücel Erten, "Shakespeare Dosyası İçin Yanıtlar", **Türk Tiyatrosu D.** Kasım 2003.



Öte yandan yorumlarını incelediğimizde; Erten'in de sözünü ettiği gibi, seçtiği metinlere ya da yazarlarına ortodoks bir tutuculukla yaklaşmadığına şahit oluyoruz. Aristofanes ya da Shakespeare, Nazım Hikmet ya da Brecht; sahnelemek için ele aldığı bütün metinlerde bir başka okuma yönteminin sonuçlarının sahne üzerine geldiği görülmektedir. Bunun arkasında rejî dramaturgisi olgusu yatmaktadır. Bir tiyatro metni yazıldığı haliyle dram sanatının alanına girmektedir. Sahnelenmek üzere ele alınan metin ile ilgili gerekli görülen düzenlemeler de bu alana dahildir. Ancak yönetmenin metni yorumlaması, metne bir yorum getirmesi tiyatro sanatının tam da merkezinde bulunan unsurlardan biridir.

*Bir oyun metni, “dram sanatı”nın ürünüdür. Ondan esinlenerek yeni bir oyun yazabilirsiniz, metni başka koordinatlara göre yeniden düzenleyebilirsiniz, ya da ne bileyim eskiden sıkça yapıldığı gibi, Fransız adlarını Türk yapıp olayı Boğaziçi'ne yerleştirebilirsiniz filan. Bunların hepsi henüz “dram sanatı” çerçevesinde girişimlerdir. Yani henüz yazınsaldır. Orada da kendi yorumunuz olabilir, yine de sonuç olarak yazınsaldır. Ama “tiyatro sanatı”ndan söz ediyorsak, “yorum” burada başka bir anlam kazanır. Yazınsal olanın sahnede hayata geçirilmesine ilişkindir. Tiyatroda yönetmen olarak yorumunuzu geliştirirken, bunu değişik yollardan yapabilirsiniz. Örneğin yazarın ya da çevirmenin tek sözcüğüne dokunmadan, sadakatle ona hizmet edebilirsiniz. Ama yine tek sözcüğüne dokunmadan, karşısında da durabilirsiniz.<sup>192</sup>*

Metnin önermeleri üzerinde yapılacak çalışma sahneleme çalışmalarının başlangıcını oluşturmaktadır. Ancak iş bu önermeleri ortaya çıkarmakla bitmez. Yorum, çoğu kez bu noktadan sonra ortaya çıkmaktadır.

*Bu önermeler nelerdir? Bunları iyi analiz etmek, iyi kestirebilmek. İyi ama sahneye koyarken belki de bütün bu önermeleri eş değerde tutmayabilirim. Onların arasında önem sıralaması yapabilirim, yoruma ilişkin olarak. Kaldı ki bazılarını bile bile saf dışı etmeye yeltenebilirim, görmezden gelebilirim. Bazılarının karşısına çıkabilirim hatta. Yazarın bazı önermelerine, metne rağmen, ters düşebilirim, aykırı durabilirim. Çıkıntılık olsun diye değil. Derdim nedir? Meramım nedir? Onunla ilgili. İlginçtir, bazı önemli sahneleyişler, salt yazarın bazı önermelerine karşı çıktığı için*

önemlidir.<sup>193</sup>

Erten'in sözünü ettiği önemli sahneleyişlerden biri, 1985 yılında Ankara D.T.'de sahnelediği ve üzerinde oldukça tartışmalar yapılmış **Hırçın Kız** yorumudur. Yücel Erten, metinde bir değişiklik yapmaksızın Shakespeare'in sözüne karşıt bir yorum ortaya koymuştur.

*Yani ille de aykırılık etmeli, öküz altında buzağı aramalı demiyorum. Ama söz gelimi Shakespeare, **Hırçın Kız**'da seksist bir tutum içindeyse; ben de kadını ikinci sınıf bir mahluk sayan, aşağılayan, kadına gereken özgürlüğü tanımamış bir toplumda yaşıyorsam; burada bir tavır takınmak zorundayım.(...) Kadın sorunuyla zaten çamurlaştırılmış bir toplumda yaşıyoruz. Hangi ortamda, hangi gerekçelerle öyle oluşmuş bilmiyoruz ama; sanki **Hırçın Kız**'da Shakespeare, erkeğin üstünlüğünü savunur gibi bir tutum takınıyor. Orada işte çare düşünmeye başlarım. Shakespeare'in oyununa "hayır" demek benim profesyonelliğime yakışmayan bir şey olur. Peki, bir düşünelim bakalım. Ne yaptım orada? Metinde herhangi bir değişiklik yapmadım. Ama biraz timsahın ağzını açıp, elini sokup, kuyruğundan tutup ters çevirir gibi bir yaklaşım oldu.<sup>194</sup>*

Sevda Şener, Erten'in **Hırçın Kız**'daki yorumunu şöyle değerlendirmektedir:

*Yücel Erten, Shakespeare'in para canlısı, güç meraklısı, açgözlü ve hoyrat insanlara olan alaycı hatta öfkeli tavrını da hesaba katarak, Petruchio'nun zaferini acımasızlığını, bencilliğinin yengisi olarak yorumlamış, özellikle Katharina'nın şu sözlerinin altını çizmiştir: "Bizim vücutlarımız niye zayıf? Ağır işe eziyete neden gelemiyoruz? Demek ki kalplerimiz de vücudumuz gibi çelimsiz ve yumuşak. Hadi hadi beceriksiz solucanlar. Benim de hiç değilse sizin kadar aklım vardı. Dişe diş direnecek kadar kafam işliyordu. Ama anladım ki bizim oklarımız saman çöpünden farksız. en kuvvetli görüldüğümüz zaman en zayıf olduğumuz andır. O halde burunlarınızı kırın bakalım. Çünkü faydasız." Yücel Erten bu sözleri Katharina'ya hem zayıf cinsin hem de bütün yenik düşmüşlerin duygularını dile getirecek biçimde söyleterek mağrur Petruchio'nun pişmiş aşına su katmayı başarmış, genç kızın uysallaşmasını sessiz*

193 Y. Erten ile Söyleşi, Kabataş, İstanbul, 25.01.20007.

194 Aynı

*bir protestoya çevirivermiştir.<sup>195</sup>*

Yönetmenin, metne getirdiği yorum her zaman yazarla karşıt görüşte olduğu için olmaz. Yapılan uygulamalardan, kemikleşmiş şablonlardan kuşkulananlık da yeni bir yoruma götüren itkililerden biridir. Dahası Erten kendisini bir oyun sahnelemeye iten temel dürtünün bu şüpheler olduğunu dile getiriyor:

*Mesela benim için, ya şu oyunu ah bir yapsam, olmadı. Şu oldu; o oyunun öyle değil de öbür türlü olduğundan şüphelendiğim için, bir kuşkuyla yapmak istedim. Baktım, baktım, seyrettim, o yapmış, öteki yapmış. Ya burada bir yanlışlık var. O, öyle değil, biraz başka türlü okumak lazım duygusu beni oyuna yöneltti. Eğer o şey yeteri kadar içimde beslenmemişse, orada söylecek şey var daha, bu duygu yeteri kadar içimde beslenmemişse o, Shakespeare de olsa Schiller de olsa öyle bir kenarda herhangi bir oyun olarak durdu benim için. İşte bir çok oyunumda da o şey vardır, başka türlü yapmak lazım. Yahut ille de başkasının yaptığını beğenmemek anlamında söylemiyorum da bunu. Burada söyleyecek söz var daha, başka türlü söyleme imkanı var duygusu, bana dürtü olmuştur.<sup>196</sup>*

Bu şüphelerin sonuçlarından biri de Erten'in **Ferhad İle Şirin** sahneleyişi olarak ortaya çıkar. Erten, oyunun o güne dek sahnelenmediği biçimde, bir masal olmadığını, masalın bir motif olduğunu düşünmektedir.

*Bakıyorum bakıyorum, kuşkulaniyorum, o piyes onu söylemiyor diye. Onu söylemiyor! Oryantalist bir masal anlatmıyor Nazım Hikmet. Bana öyle görünüyor. Atlılar, saraylılar, mızraklar, kılıçlar, sarıklar, güzeller, çirkinler, nakışlar ve daha daha bir şeyler. Kuşkulaniyorum. Yani o oryantalist masal gibi görünen oyun, aslında başka bir şey diye kuşkulaniyorum. İşte bazan yeni bir sahneleyiş yahut yeni bir dramaturgi çalışması bu kuşkulardan kaynaklanır. Birisi, başka bir şey dediğini düşünerek, metni başka türlü okumaya başladığı zaman çıkar bazen bir yorum. Bir kere dünyanın en güzel kadını Mehmene Banu orada. Dünyanın en güzel kızı, kız kardeşi Şirin orada. Sonra dünyanın en çirkin adamı geliyor bir şeyler yapıyor. Dünyanın en güzel kadını dünyanın en çirkin kadınına dönüşüyor. Dünyanın en güzel nakışlarını Ferhad işliyor. Dünyanın en güzel, en çirkin şeyleri arasında, süperlativleri arasında bir piyes. Zaten, öyle birebir algılayıp yapmaya kalkınca bir şey*

195 Sevdâ Şener, "Hırçın Kız", **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 61, Aralık 1985, 51,52 s.

196 Y. Erten ile Söyleşi, Kabataş, İstanbul, 09.06.20007.

*olmuyor. Dünyanın en güzel şeyini yapamıyorsun. Bulamıyorsun çünkü. Bu bir soyutlama. Oradan baktığımız zaman, biraz ezber bozan bir yola girdiğin zaman, öyle bir serüvene kalkıştığın zaman; bakıyorsun ki belki de ya da büyük olasılıkla kuşkularında haklıymışsın.<sup>197</sup>*

Erten kuşkulanmakta haklıdır. Zira Nazım Hikmet eşi Piraye'ye yazdığı mektuplarda oyundan söz ederken şunları söylemektedir:

*Masal unsurunu fona aldım, bu unsurun bilhassa sembolik ifadesinden faydalandım, fakat realist çalıştım. Tuhaf bir tezat oldu.<sup>198</sup>*

Yücel Erten'in yapımlarında, dramaturgi çalışmalarının sonuçlarını en yoğun olarak yönetmenin anakronizmaya ya da yerelleştirmelere başvurduğu yorumlarda rastlıyoruz. Erten'in Aristofanes'ten uyarladığı **Barış** ve Can Yücel çevirisinden yola çıkarak konsepsiyonunu oluşturduğu **Bahar Noktası** yorumları bunun en iyi örnekleri arasındadır.

Erten'in toplam beş kez sahnelediği ve en sevilen yorumlarından biri olan Barış'ta olayların geçtiği yer, orijinalinde antik Yunan iken, uyarlama sonucunda Ege Denizi'nin karşı kıyısına Anadolu'ya geçmiştir. Bununla da kalmaz; oyun her sahnelenişinde sahnelediği dönemin güncel politik, toplumsal sorunları ışığında yenilenmeler geçirir, sahnelendiği şehre göre küçük düzenlemelere uğrar. Örneğin orijinal metinde, antik Yunan'da kirliliğiyle ünlü liman, İzmir D.T.'deki sahnelenişinde İzmir Körfezi'ne, İzmit BBŞT'deki sahnelenişinde ise Köseköy Deresine dönüşmektedir.

*Oyun, benim antik tiyatro mirasına duyduğum özel ilginin bir ürünüdür. Bu ilgi bir bakıma malzemeye Anadolu'dan bakma ihtiyacıdır. (...) Alman yazar Peter Hacks'ın bir sözü vardır, "Aristofanes'e sadakat, ona ihanettir" der. Buradan yola çıkarak uyarlamada güncelleştirme, neredeyse kaçınılmazdır. Çünkü Aristofanes eleştiri oklarını günün koşullarına, topluma ve insanlarına yöneltir.<sup>199</sup>*

197 Y. Erten İle Söyleşi, Kabataş, İstanbul, 25.01.20007.

198 Nazım Hikmet, "Piraye'ye Mektuplar", Ferhad ile Şirin Oyun Broşüründen.

199 Yücel Erten, "Barış Oyunu Üzerine", Barış Oyun Broşüründen.

**Bahar Noktası**'na baktığımızda, Erten, Can Yücel'in özgün çevirisinden yola çıkarak, oyunun geçtiği yeri İstanbul'dan Ege adalarından birine çektiğini, oyunun karakterlerini ise müslüman ve gayrimüslim azınlıkların oluşturduğu ada halkından kişiler haline geldiğini görmekteyiz. Erten uyguladığı yerelleştirme için şunları söylüyor:

*Doğrusu ya, Shakespeare'in uzaklarda bir yerlerde, bulutlar arasında ve neredeyse zaman ötesi yabancı bir varlık gibi algılanmasına, oldum olası benim gönlüm razı gelmez. Bütün evrensel değerler gibi o da aslında çok yakınımızda, hatta içimizdedir diye düşünüyorum. Sanat yerel olanın evrensel momentini ya da tözünü yakalamaya yöneldiği gibi; evrenselin yerel değerlere ve durumlara yansımaları da sorgulamıyor mu?*<sup>200</sup>

Eleştirmenler de, Erten'in **Bahar Noktası** yorumunun yarattığı sıcaklık üzerinde hem fikirler.

*Oyunun açılışında kullandığı 'düm teke düm tek' ritmi; bunu izleyen 'Aman doktor, canım doktor, derdime bir çare' türküsü ile Rumca söylenen ve hep birlikte oynanan çiftetelli, Ege'deki dostluk zincirini vurgularken gösteriyi de ilk adımda doğru yöreğine oturtuyor.*<sup>201</sup>

Sibel Arslan, Erten'in 1993'te Ankara D.T.'de sahnelediği **Bahar Noktası** için de buna benzer bir yorum yapmış.

*Oyun, gerçekten de hıristiyan ve müslümanlar dostça bir arada yaşadıkları, Yunanca-Türkçe ezgilerin iç içe geçtiği, sıcak, hareketli bir atmosfer yakalıyor. Metindeki dilin kıvraklı ve çarpıcılığının yanısıra sahnede renkli, hareketli bir bedensel dilin varlığı dikkati çekerek izleyiciyi kavıyor.*<sup>202</sup>

Yücel Erten'in önemle üzerinde durduğu Reji dramaturgisi yönetmenin; metinle, sahnelemeyle, günün gerekleri ve sanatsal tercihler çerçevesinde bir katalizör işlem konumundadır. Yönetmen, metnin ana izleğine sadık kalarak onu başka bir düzleme çekebilir, güncel olanla paralellikler kurmak isteyebilir.

200 Yücel Erten, "Bahar Noktası Üzerine", Bahar Noktası Oyun Broşüründen, 2002.

201 Hasan Anamur, "Shakespeare'in Can Yücel'cesi", **Radikal**, 12 Ekim 2002.

202 Sibel Arslan, "Farklı Mekanlarda, Farklı Tiyatro Anlayışları Sergilendi", **Milliyet Sanat D.**, Sayı:314/664, 15 Haziran 1993, 35 s.

*Diyeceğim o ki reji-dramaturgisi, bir anlamda bu önermelerin, benim çağımdan, benim günümünden, benim dünyamdan, benim toplumumdan, benim tiyatromdan, hatta benim ekibimden etkilenecek geçirdiği süreçtir.*<sup>203</sup>

Reji dramaturginin iki temel noktasından biri metni, önermelerini algılamak, onu yönetmenin gözünden değerlendirmek ve yorumu oluşturmak ise diğer bir temel nokta da bu yorumun sahne üzerinde anlatım olanaklarını araştırmaktır.

*Diğer taşıyıcı da tabii yine sahne dramaturgisinden söz ediyorsak, orada bir karar varduktan sonra uygun göstergeleri bulmaktır. Uygun göstergeler deyince ne anlıyoruz? Ne yapacağız şimdi? Yeryüzünde güneşin altında yapılmamış şey yok ki. Her şey yapılmış. Demek ki mesele çağrışımlar oluşturabilmekte. Bir seçme yapabilmekte.*<sup>204</sup>

Tiyatronun varlık nedenlerinden biri olan söylenecek söz, mesaj belirlendikten sonra sıra, yorumun hangi estetik tercihlerle sahne üstüne yansıtacağı sorusuna gelmektedir. Erten'in rejilerine baktığımızda, genellikle açık biçim bir yaklaşımı önde tuttuğunu görmekteyiz. Sadece Brecht uygulamalarında ya da sahnelemek üzere seçtiği açık biçim anlatım olanaklarıyla oluşturulmuş epik metinlerde değil, dram sanatının yanılısamacı metinlerinde de bu yaklaşımı gözettiğini görmekteyiz. Erten'in bu tutumunun ardında iki neden olduğunu söyleyebiliriz. Birincisi; sahne üzerinde olan olaylara seyircinin uzak açıyla bakabilmesini sağlamak. Tiyatronun düşünce taşıyıcısı olarak bir fikri, bir mesajı aktardığını ya da tartıştığını düşündüğümüzde, seyircinin olayları neden sonuç ilişkisi içinde değerlendirmesini isteyebiliriz. Kuşkusuz bu yeni bir düşünce değildir. Seyircinin kendini olayların akışına kaptırması yerine, olayların kaynağı ve sonuçları üzerine bir tartışmaya girmesini amaçlamak epik tiyatro biçiminin temel çıkış noktalarından birini oluşturmaktadır.

İkinci neden de geleneksel seyirlik oyunlarımızda da görülen "oyun çıkarma", "oyun oynama" düşüncesidir. Sahne üzerinde "oyun oynuyoruz" düşüncesinin zekice buluşlarla hatırlatılması öteden beri seyirci için eğlenceli bulunan yaklaşımlardır.

203 Y. Erten ile Söyleşi, Kabataş, İstanbul, 25.01.20007.

204 Aynı

*Ona zaman içinde ben de bakıyorum ki bir kere epik biçimi hep önde tutmuşum. Açık biçimi hep tercih etmişim. Galiba buradaki temel duygu şu; önünde sonunda biz insanları toplayıp bir öykü anlatıyoruz. Bu öykü anlatımını oluşturan parçalardan her hangi bazılarını, yeryüzünün absolut değerleriymiş gibi algıladığımız zaman kendi kendimize çelme takmaya başlıyoruz. Dolayısıyla, insanlara tiyatrodaki olduklarını ve bir öykü izlemekte olduklarını zaman zaman hatırlatarak ilerlemenin daha sıcak olduğunu gördüm. Bu tabii benzetmeci tiyatroya karşı duruş yahut Stanislavski yöntemine karşı çıkış gibi algılanmamalı. Tiyatronun her ne türüsünü, her ne zaman yapıyorsanız yapın; temeldeki duygu, temeldeki gerilim, temeldeki dram var olmak zorunda. Sonra onun, yani asal olanın sunulma biçimleri üstüne düşünülebilir. Yerine göre dipnotlar koyulabilir, göndermeler yapılabilir, parantezler açılabilir vs.<sup>205</sup>*

Sahnelemek üzere yola çıktığı metin ister Shakespeare olsun ister Çehov, Erten belirlediği yorum çerçevesinde açık biçim bir yaklaşımda tereddüt etmiyor.

*Ben Çehov bile sahnelesem, (Martı İstanbul D.T.) yine bir yerlerinden biçimi açmaya, başına ve sonuna bir parantez koymaya; yani başta bir parantez açıp, ortada hatırlatıp, sonunda kapatmaya gayret gösterdim. Ön oyun ve son oyun yazanlardan değilim. Onu sevmem. Çok zorunlu olmadıkça öyle şeylere başvurmam. O anlamda söyleyemiyorum. Ama burada bir öyküyü yansıtıyoruz, hep birlikte bir öyküyü belki de irdeliyoruz. Hatta, seyirciyle birlikte irdeliyoruz. “Şöyle olabilir miydi acaba?” sorusunu unutmadan bunu yaparsak; yapmış olduğumuz şeye absolut bir hayranlıkla bakmamayı becerebilirsek daha iyi sonuç veriyor gibi geldi hep bana.<sup>206</sup>*

Erten'in Martı'da sözünü ettiği irdeleme; köklü bir değişim dönüşümün yaşandığı Çarlık Rusya'sında, çökmekte olan, geçmişin ve geleceğin değerleri arasında sıkışan bir sınıfın içinde bulunduğu duruma, uzak açıyla bakabilmeyi gerektirmektedir.

*Çehov oyunlarında ağır aksak, karanlık, ağdalı, melodramatik bir sahneleme, her sözde her adımda cevher yumurtladığını sanan, katmerli cinsinden acıklı, hatta kendine acıyan bir oyunculuk, yakın zamanda batı tiyatrosunda da egemen olabilmıştır. Doğal ki bu durumun bizde de bazı uzantıları görülmüştür. Oysa, oyundaki kişilerin*

---

205 Aynı

206 Aynı

genellikle canı sıkılıyor diye; izleyicinin de canını sıkamak gerekmez sanırım. Trajik pasajlar gene trajik kalsın, ama gülünçlüklerle de uzak açıdan bakmaya çalışalım. Çehov bir bilim adamı gibi soğukkanlı gözlemler getiriyor. Biz de hiç olmazsa serinkanlı olmayı deneyelim.<sup>207</sup>

Buna benzer bir yaklaşım **III. Richard**'ta da görülmektedir. Erten oyunun finalinde savaş meydanında çaresizce "Bir ata krallığım", diye haykıran Richard'ın durumunu, tahta geçmek için yaptığı onca kötülükle kıyaslayınca "soytarılık" olarak nitelendirmektedir.

*Benim Richard'ım, işte bu soytarılık ekseninde ilerliyor. Elisabeth çağı ve Shakespeare tiyatrosunda soytarıların tuttuğu yer, dayanaklarımdan biri. Bilirsiniz, o dönemde özellikle soytarı rollerini oynayanlar ile seyirciler arasında canlı bir ilişki, bir iletişim varmış. (...) Kaldı ki, Shakespeare oyunlarında, sahne sonlarında tek başına kalan kişinin çıkmazdan önce söylediği genellikle iki mısralık sözler, büyük olasılıkla seyirciye yönelen ve olaylara mesafe getiren açık biçim unsurlarıdır. Soytarıların herşeyi söyleyebilme özgürlüğü, esinlendiğim bir başka fikir. Oldum olası açık biçimi sevdiğim ve benimsediğim için; "bir kötü adam var ve biz onun tırmanışını anahtar deliğinden izliyoruz" gibi bir duygu ile çalışmak yerine; "soytarı özgürlüğüne yaslanan birisi bizlere çetinvez bir öykü anlatıyor" durumuna yaslanmayı tercih ettim.<sup>208</sup>*

Yücel Erten'in sahnelediği oyunlarda dikkat çeken bir başka unsur da zaman zaman açık biçim anlatım olanaklarını kullanırken geleneksel seyirlik oyunların motiflerinden faydalanmasıdır. Bununla ilgili olarak Erten, Brecht'in, yadırgatma etmenleri için uzakdoğu tiyatrosunun göreneksel uygulamalarını kullanmasını da aynı bağlamda değerlendirmektedir.

*(...)oyun çıkarma durumu ve o naivite, yani seyirciyi karşılıklı bir naiviteye davet etme durumu bana çok değerli görünüyor. Buradan ilerlenebilir. Örnekleme gerekirse, Kafkas Tebeşir Dairesi'ni sahnelediğim zaman bir anlamda Türk gelenekselinin o tutumundan yararlandım. Adam sırtında çingirakla orada duruyor. Kadın geliyor, o çingiracağı çaldığı zaman evin kapısını çalmış oluyor. Sonra adam, "gaaarç" diye dönüyor, kapı açılmış oluyor. Konuşuyorlar, sonra kapıyı "gaaarç" diyerek suratına kapatıyor. Bakarsak*

207 Yücel Erten, "Martı ve Çehov Üzerine", Martı Oyun Broşüründen.

208 Yücel Erten, "III.Richard Üzerine", III. Richard Oyun Broşüründen.



*bu Türk gelenekselindeki sayıntılardan bir şey. Bu ve benzeri pek çok şeye yaslandım. Sonra gördüm ki Brecht, uzakdoğu tiyatrosunun konvansiyonlarından yararlanmış ya, bence zaten işte kastı buymuş. Bu nedenle o kadar uzaklara gidip oradan bir şeyleri ödünç almama gerek yok. Kaldı ki oradan da alalım, zenginleştirelim, ayrı konu. Ama işte bizde de vardır. O duruş, o tavır, o yürüme biçimi çok verimli bir şey. Bu anlamda seyirciyi hoşnut kılmak için de uygun bir yöntem olduğunu düşünürüm.<sup>209</sup>*

Yücel Erten, rejisör olarak dramaturgiye önem vermesi, doğal olarak dramaturgun da önemini vurgulamaktadır. Devlet Tiyatrolarında bir yapımda ilk kez dramaturgun kullanıldığı oyun, Erten'in 1979 yılında yönettiği Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi'dir. Gülşen Karakadioğlu'nu bu yapımda dramaturg olarak çalışmıştır.

*Almanya'da reji bölümündeki uygulamalı durum, dramaturgi kavrayışımı iyice geliştirdi diye düşünüyorum. O kadar ki küstahlık sayılmazsa şöyle diyeceğim: Benim dramaturga ihtiyacım yok. Ama dramaturgun önemine inanıyorum. Özellikle de prodüksiyon dramaturgisinin önemine inanıyorum. Zaten bu görüşlerime uygun davrandım. (...)Doğrusu, "dramaturga ihtiyacım yok" deyince çok kaba ya da kabadayı tınıyor. Herkesin herkese ihtiyacı var bir başka bakımdan. Nedir? Bir oyuna yaklaşırken dönemle ilgili elime ne geçerse okurum. Mümkünse yazarın bütün yapıtlarını bir kere daha gözden geçiririm. Oyuna ilişkin, başka sahneleyişlere, yorumlara ilişkin ne bulursam toparlarım. Hepsini bir harmanlarım. Ama bir dramaturgun hem bu alanda büyük yardımları olur, hem bütün bunların içinden önemli saydığımız şeylerin seçilip ekibin bilgilendirilmesinde çok büyük yardımı olur. Dramaturgun, somut olarak sahneleyiş sırasında dişe dokunur önerileri olabilir. Orada kendi adıma bir kompleks taşımam. Her türlü öneriyi dinlerim. (...) Tabii dramaturgun bir başka katkısı bildiği yabancı dil oranında yabancı kaynaklara ulaşabilmektir. Yanısıra içerikli ve kalıplı bir program dergisinin hazırlanması, giderek oyun sahneye çıktıktan sonra da bir anlamda basın, halkla ilişkiler kısmında da bazı görevler üstlenmesi, ürünün sonradan tanıtımı gibi gerekli bazı şeylerin yapılması gibi önemli yararları olur. Okuma provaları sonunda beni kendisine uygun bulmayıp, "hadi allahısmarladık" deyip gitmiş dramaturg arkadaşlarım da olmuştur ama; neredeyse eksiksiz her provayı izleyip canla*

209 Y. Erten ile Söyleşi, Kabataş, İstanbul, 25.01.20007.

*başla oradaki ortak yaratmaya katkıda bulunan dramaturglarım da olmuştur.<sup>210</sup>*

Sonuç olarak Yücel Erten'in sahnelediği oyunlardaki ortak noktalara, yorumlamalarına, estetik tercihlerine baktığımızda bir tablo ortaya çıkmaktadır. Bu tabloda; metin seçiminden, sahne üzerindeki göstergelerin seçimine dek titizlikli bir çalışma yürütüldüğünü gözlemleyebiliriz. Erten, yapımlarında, sahneleme öncesi dramaturgi çalışmalarıyla başlayan, kendi yorumu doğrultusunda metinde gerekli düzenlemeleri, yerelleştirme ya da güncelleştirmeleri yapan bir hazırlık aşamasına büyük önem vermektedir. Sahne dramaturgisi çalışmalarıyla, oyunun söylediği söz ile yönetmenin yorumu arasındaki kesişmeleri, ortaklık ya da karşıtlıkları ortaya koyulmaktadır.

Bu çalışmalar ışığında berraklaşan yorumların genellikle açık biçim bir sahneleme yaklaşımıyla sahne üzerine taşındığını görüyoruz. Yazarın tartıştığı konu hangi biçimle ele alınmış olursa olsun, gerek uzak açı sağlaması gerekse oyunsuluğun seyirciye verdiği haz duygusunu sağlaması nedeniyle açık biçim bir sahneleme yaklaşımı Erten'in sahnelediği yapımlarda egemendir.

Erten'in yorumlarındaki bir başka ortak nokta da yönetmenin sıradan olandan, klişeden, kalıplaşmış düşünce ve uygulamalardan kaçınma çabasıdır. Bu eğilim aynı zamanda aydın ve sanatçı sorumluluğuyla, düşünce üretimini de içinde barındırır. Bu eğilimin sonucunda oluşan yorum, her zaman eleştirmenler açısından olumlu karşılanmasa da yarattığı tartışma ortamı açısından tiyatro sanatı için bir katkı olarak nitelendirilmektedir.

Yönetmenin sahne üzerinde, bir oyun aracılığıyla yeni bir dünya kurma girişiminin müziğinden, oyun broşürüne, yapımla ilgili her noktada titizlikle yürütülmüş yapımlarla sonuçlandığını söylemek yanlış olmaz.

---

210 Aynı

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TİYATROYÖNETİCİLİĞİ VE ÖDENEKLİ TİYATROLARIÇİN YENİDEN YAPILANMA ÇALIŞMALARI

Yücel Erten'in, rejisörlük çalışmalarının dışında emek verdiği önemli bir konu da, özelde, uzun yıllar bünyesinde çalıştığı Devlet Tiyatroları'nın, genelde, ödenekli tiyatro kurumlarının yönetimi ve işleyişi olmuştur. Bu kurumların özerk, çağdaş, akılcı ve etkin bir işleyişe kavuşması için birçok platformda ve düzeyde çalışmalar yürütmüştür. Gerek Devlet Tiyatroları'nın bir sanatçısı olarak, gerek Genel Müdürlük görevi sırasında ve sonrasında, gerekse İzmit Şehir Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmenliği döneminde bu kurumların, çağın gerektirdiği düzeyde sanat üretimi yapabilmesi için, var olan sorunların tespiti ve çözüm yolları için fikir üretmiş, çözüm yolları üzerinde çalışmalarda bulunmuştur. Bu çalışmalar 2000 yılında basılan **Devletin Tiyatrosu Olmaz!(mı?)** isimli bir kitabın ortaya çıkmasına kadar uzanmıştır.

Yücel Erten'in tiyatro yaparken yola çıktığı felsefesinin, "tiyatronun varlık nedenleri"ni sorgulamak ve bu doğrultuda üretim yapmak, olduğuna önceki bölümde değinilmişti. Hatırlamak gerekirse Erten tiyatro yapmanın felsefesini şöyle açıklıyordu: *"Bir tiyatronun varlığını haklı kılan neden 'bir temel siyasete sahip olması' ve 'bunu üstün estetik kategoriler biçiminde gerçekleştirebilmesi'dir."*<sup>211</sup>

<sup>211</sup> Yücel Erten, "Devlet Tiyatroları Üzerine", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 293, 01. Ağustos 1992, 45 s.

Buradaki temel siyaset, söylecek sözü; üstün estetik kategoriler ise bu sözün sahne üstüne taşınırken tercih edilen sanatsal tercihleri anlatmaktadır. Bu bağlamda, söyleyecek sözü ve bu sözü taşıyacak sanatsal tercihlerden en az biri dahi eksik olduğunda, o tiyatro, varlık nedenini açıklayamaz duruma gelecektir. Erten bu çok temel tiyatro yapma felsefesini bir çıkış noktası ve de kontrol mekanizması olarak kabul etmiştir. Bu felsefe, oyun seçiminden tiyatro yönetimine kadar her ölçekte geçerli olan bir yaklaşım, bir disiplin getirmektedir.

Erten, kurumda çalışmaya başladığı dönemden itibaren bu ilkeler ışığında ödenekli tiyatroların işleyişini gözden geçirmiş ve sorunlu noktaları tespit etmiştir. Bu konuda yazılar yazar, komisyonlarda çalışır, seminerlere, kongrelere, kurultaylara katılır. Bu konuda yürüttüğü çalışmalara geçmeden önce Erten'in tespitlerine bir göz atalım:

*1949 yılında bir tek sahne ve sayılı personelle hayata atılan Devlet Tiyatroları, bu gün 7 ildeki 20'yi aşkın sahnesinde, her gece perdelerini açmakta, ayrıca yurdun diğer kesimlerine de turne yoluyla tiyatro hizmeti götürmektedir. Yani yeryüzünde benzeri pek görülmeyecek ve tiyatronun tabiatına da pek uygun olmayan bir ejderha görünümündedir. Ejderha diyorum, çünkü sonunda ağzından ateşler püskürterek kendi insanlarını yemeye başlamıştır.<sup>212</sup>*

Erten giderek büyüyen tiyatronun eski yasayla bir merkezden yönetilmesinin sağlıklı ve akılcı olmadığını söylemektedir. D.T.'yi bu haliyle bir padişahlık düzenine benzeten Erten, çarenin bir an önce cumhuriyet düzenine geçilmesinde olduğunu söyler. Yani bir merkezden bütün tiyatroların yönetildiği düzenden, yetkilerin paylaşıldığı, yerinden yönetim anlayışına dayalı bir düzene geçilmelidir. Böylece her ildeki tiyatro, hatta her bir sahne özerklik kazanacak, kendi sanat siyasetini belirleme özgürlüğüne kavuşacaktır. Erten bu fikir çerçevesinde özerklik ve yerinden yönetim esaslarına dayalı yeniden yapılanma önerisi olarak bilinen ve sanat çevrelerince tartışılmaya başlayan çalışmalarını yürütür.

### 3.1. Yeniden Yapılanma Çalışmaları

---

212 Aynı, 45 s.

Erten'in sorun olarak belirlediği en temel nokta, Devlet Tiyatroları'nın eskimiş yasasının artık kurumun isterlerine cevap veremeyecek durumda olmasıdır. Devlet Tiyatroları 1949 yılında kuruluşunda oluşturulmuş 5441 sayılı yasa ile yönetilmektedir. 1971'de bu yasa üzerinde küçük değişiklikler yapılsa da, yasa büyük bir değişikliğe uğramadan günümüze kadar gelmiştir.

Yeniden yapılanma önerilerinin geçmişine baktığımızda, 1970'li yılların sonlarından itibaren çeşitli ortamlarda bu yasanın Devlet Tiyatroları'nın ihtiyaçlarına cevap vermekten uzak bir hale geldiğinin ifade edildiğini görüyoruz.. Ancak derli toplu bir çalışmadan söz etmek için TOBAV'ın bu konu üzerine bir çalışma yaptığı 1987 yılına gelmek gerekir. TOBAV bünyesindeki bu çalışma sonucunda **Tiyatro Sanatı ve Devlet Tiyatroları Üzerine Düşünceler** başlıklı bir kitapçık hazırlanır. Çalışmada, o dönemde sıkça öne sürülen özelleştirme düşünceleri eleştirilmektedir. Ancak sonraki döneme damgasını vuracak yeniden yapılanma önerileri, 1990 yılında dönemin Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek'in düzenlediği 1. Tiyatro Kurultayı'nda ortaya atılmıştır. Kurultaya katılan Erten, bildirisinde bu konuya değinir.

*"Bağımsız ya da yarı-bağımsız birimler" oluşmasını önerdim. Sonra Genel Kurul'da, komisyondaki konuşmamda bir sataşma olduğu söylendi. Ben de düzeltme için bir konuşma yaptım. Orada tiyatroların bir kimlik-kişilik sorununu ve bu birimleşme ihtiyacını dile getirdim. Bir "yerinden yönetim" biçiminde, her tiyatronun kendi repertuarını özgürce belirleyebilmesi gerektiğini söyledim.<sup>213</sup>*

Daha sonra 1991 yılında TOBAV-MEKSAV işbirliğiyle Mersin'de düzenlenen Uluslararası Seminer'de bir girişim olur.

*TOBAV'daki çalışma grubu olarak, orada bir öneri dile getirdik. Bu öneri, tüm tiyatro yaşamımızı modüler bir yapı içinde kapsayacak bir "Türk Tiyatro Yasası"nın hatlarını ortaya koyuyordu.(...) Kuşkusuz tartışılacak yanları vardır. zaten tartışılması için ortaya atılmıştır. Ama bazılarının bilerek ya da bilmeyerek karıştırdıkları gibi, o öneri "Devlet Tiyatroları Yasası" değildir; onu da kapsayacak bir çerçeveyi çizme çabasıdır.<sup>214</sup>*

213 Yücel Erten, **Devletin Tiyatrosu Olmaz!(mı?)**, Boyut Yayınevi, İstanbul, 2000, 103 s.

214 A.g.e., 104 s.

Bu önerinin kabul görmemesi ve öncelikle D.T. Yasası'nın oluşturulması gerektiği konusundaki ısrarlar üzerine, aynı çalışma grubu D.T. Yasası üzerinde çalışmaya başlar. Daha sonra Bakan Fikri Sağlar'ın desteğiyle D.T. içinde de bu konuyla ilgili bir komisyon oluşturulur. Buradaki yasa taslağı çalışmalarının ekseninde, Erten ve arkadaşlarının oluşturduğu TOBAV'daki oluşturulan taslak bulunmaktadır. D.T. Komisyonu'ndan da çok farklı bir taslak çıkmaz.

Bu dönemde Yücel Erten bu çalışmalarda aktif bir rodedir. Yeniden yapılanma çalışmaları, ismiyle özdeşleşmektedir. 1992 yılında D.T.'de ortaya çıkan gelişmeler hem yeniden yapılanma çalışmalarında hem de Yücel Erten'in pozisyonunda önemli değişikliklere neden olacaktır. Hükümette ve kabinedeki değişiklik sonucu Kültür Bakanlığı'na Fikri Sağlar getirilir. Fikri Sağlar, Bakanlığı'nın ilk günlerinden itibaren dönemin D.T. Genel Müdürü Bozkurt Kuruç ile çalışmayacağını söylemiştir. Bozkurt Kuruç bu beyanata rağmen istifa etmeyince, Sağlar, Kuruç'u görevden alır. Ancak Cumhurbaşkanı Turgut Özal görevden alma ile ilgili kararnameyi imzalamaz. D.T.'nin içinde bulunduğu çıkmaza son vermek isteyen sanatçılar imza toplayıp Cumhurbaşkanlığı'na iletirler. Sonunda Turgut Özal'ın kararnameyi imzalamasının ardından boşalan Genel Müdürlük makamına 14 Ekim 1992'de Yücel Erten atanır.

Bu tarihten sonra yeniden yapılanma çalışmalarında bir hızlanma görülür. Erten'in Genel Müdürlüğü döneminin başladığı Ekim ayından itibaren taslak, tasarıya dönüştürölüp Kasım 1992'de Kültür Bakanlığı'na gönderilir. Tasarı, Bakanlığa gönderilmesinin ardından, yasa tekniğı açısından düzeltmelerden geçer, Devlet Opera ve Balesi ve Orkestralar Yasa Tasarıları ile uyumu sağlanır. 1993'te bu taslağı alternatif olarak, Kanun Hükmünde Kararname düzeyinde bir düzenlemeyi öneren bir seçenek de oluşturulmuştur. Ancak bundan sonra gelişmelerin yavaşladığını görüyoruz. Bakanlığın tasarının geliştirilmesinde gösterdiği destek, hayata geçirilmesi aşamasında görülmez.

Erten, Genel Müdür olduktan sonra yasa tasarısı hazırlıklarını sürdürürken, bir yandan da D.T. bünyesinde bir yoklama gerçekleştirir. 31 Ocak 1994'te yapılan yoklamanın içeriğı şöyledir: "Genel Müdürünüzü seçerek Bakanlığa

önermek ister misiniz? Bölgelerde seçeceğiniz bir Sanat Yönetmeni/Müdür tarafından yönetilmek ister misiniz?" Sonuç yüksek bir katılım ve %75 oranında evet, yanıtıdır. Bunun üzerine Erten, Kültür Bakanlığı'na referandum sonuçlarını ve o zamana dek yaşanan Genel Müdür değişikliklerinin kurumu yıprattığını bildiren bir yazı yazar. Uygun bir yöntemle ve takvimle yapılacak seçim ile adayların tespit edilmesi ve Bakanlıkça uygun görülmesiyle belirli bir süre için Genel Müdür olarak atanması konusundaki görüşü Bakana iletir. Bununla birlikte seçim için kolaylık ve nesnellik sağlaması amacıyla istifasını sunar.

Bakan Fikri Sağlar, bir basın açıklaması ile sanatçıların seçeceği bir Genel Müdürü atamaktan gurur duyacağını belirtir, Erten'in istifasını kabul eder. D.T. Genel Müdürlüğü'ne vekaleten Tamer Levent atanır. Şubat 1994'te Kültür Bakanı, D.T. çalışanları arasında bir eğilim yoklaması yapar. Bu eğilim yoklaması Erten'in projesindeki D.T. sanatçılarının Bakanlığa sunulmak üzere seçeceği, Genel Müdür adayı seçimine karşılık gelmektedir. Yücel Erten adaylığını açıklar, Müdürlüğe vekalet eden Tamer Levent de adaylardan biridir. Bu noktada seçimin kaderini belirleyen bir gelişme olur. Erten'in seçim önerisinde, seçimin kurumun asli unsurları olan sanatçıların arasında yapılması bulunmaktadır. Ancak Tamer Levent teknik elemanlar ve memur kadroları da dahil olmak üzere kurumun bütün çalışanları arasında bir seçim yapılmasına karar verir. Erten sadece sanatçılar arasında seçim yapılması gerektiği konusundaki düşüncelerini şöyle açıklıyor:

*Buradaki temel yanlış, tüm kurum çalışanlarının oylamaya katılmış olmasıdır. Oysa bütün yasa hazırlıkları, görüşme, toplantı ve tartışmalarda; belirleyici etkenin sanatçılar olduğu konusunda görüş birliği vardı. Zaten referandum da sanatçılar arasında yapılmıştır. Sanatçı sayısının Devlet Tiyatroları'nda üçte bir oranını oluşturduğu düşünülürse; sakıncalar apaçık ortadadır.<sup>215</sup>*

Erten sözünü ettiği sakıncaları kitabında daha ayrıntılı olarak açıklıyor.

*Sanat üreten bir kurumun, vazgeçilmez, "olmazsa olmaz" faktörü sanatçılardır. Diğerleri, sanatın üretilmesinde yardımına başvuru personeldir. Son tahlilde vazgeçilmez*

---

215 Yücel Erten "Devlet Tiyatrolarından Siyasi Bir Çıkar Bekleme Alışkanlığına Bir Son Vermek Gerekiyor", **Evensel Kültür**, Nisan 1994, 26 s.

*değillerdir.*<sup>216</sup>

Erten bu personelin vazgeçilmez oluşlarını, uç bir noktadan örnekleyerek açıklıyor. Teknisyen ve memur kadrosundan oluşan bu yardımcı personelin herhangi başka bir birimden alınacak personelle yer değiştirmesi durumunda, kısa süren bir intibak sonrasında görevlerini yerine getirebileceklerdir, oysa sanatçı kadrosu herhangi başka bir kaynakla ikame edilmesine imkan yoktur. Dolayısıyla kurumun sanat yönetimini üstlenecek kişi de asli unsur olan sanatçılar tarafından seçilmelidir. Doğaldır ki teknisyen ve memur kadroları da kendi temsilcilerini seçmekte özgürdürler.

Ancak Bakanın talimatıyla 14 Şubat 1994 günü yapılan eğilim yoklamasına tüm D.T. personeli katılır. Ve bu yoklamadan Tamer Levent adı çıkar. Bu tarihte olan bir başka gelişme de daha önce görevden alınmış olan Bozkurt Kuruç'un Danıştay kararı ile görevine iade edilmesidir. Daha sonra eğilim yoklamasında çoğunluk oylarını alan Tamer Levent 25 Mart 1994 tarihinde Genel Müdür olarak atanır.

Ancak Levent'in görevi uzun sürmez Bozkurt Kuruç Danıştay kararıyla 1 Ağustos 1994'te tekrar görevine iade edilir. Erten'in yasa tasarısıyla ilgili çalışmaları daha sonra da devam eder. Bozkurt Kuruç, Müdürlüğü döneminde yasa tasarısı komisyonunu genişleterek yeni bir çalışma ister. Erten'de komisyonda yer alır.

*Orada asgari müştereklerin oluşması için, bir mutabakat doğması için, bazı noktalarda esneklik göstermenin doğru olacağını düşündüm... o bakımdan gönlümde yatan aslanı değil de, bir uzlaşma metni oluşmasını savundum. Bugün de yine aklımdaki çözümleri değil de, orada vardığımız uzlaşmayı savunuyorum. O da yapının biraz daha esnek bir biçimi.*<sup>217</sup>

### **3.2. Özerklik ve Yerinden Yönetim**

Yücel Erten'in, yeniden yapılanma çalışmalarında izlediği yöneme,

---

216 Erten Y., **Ön.Ver.**, 116 s.

217 Aynı



belirlediği sorunlara ve bunların çözüm arayışlarına baktığımızda; daha önce bahsedilen tiyatro yapma felsefesi ışığında belirlenen temel ilkelere hareketle çalışmalarını yürüttüğünü görmekteyiz. Erten, Devlet Tiyatroları'nın varlık nedeninin süratle aşınmaya girdiğini, bu aşınmanın temelinde siyasi ve estetik tercihlerin yarışabileceği bir ortamın olmayışının yattığını ileri sürmektedir. 1993 yılında Antalya Sahnesi açılana dek İstanbul, Ankara, İzmir, Adana, Bursa, Trabzon, Diyarbakır sahneleri ile yedi ilde hizmet veren; daha sonra 1997'de bölge tiyatroları olarak açılan Sivas, Van, Erzurum, Konya sahneleri ve bunlara ilave olarak Gaziantep Sahnesi'nin açılmasıyla 12 ilde hizmet veren büyük bir yapıya kavuşmuştur. İşte bu büyük yapının bir merkezden sağlıklı bir biçimde idare edilmesinin mümkün olmadığını söylemektedir Erten. Çözüm, bütün bu sahnelerin yerinden yönetim anlayışıyla idaresinde yatmaktadır.

*Üstelik ödenekli tiyatrolarımız, artık Ankara, İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlerimizde, birden çok sahnede etkinlik sunmaktadır. Bu sahnelerimizde artık ayrı sanatsal çizgilere ve savlara yönelmenin zamanı gelmiştir. Her sahne için, iki-üç yıllık süreyle sorumluluğu ve yetkiyi taşıyacak bir sanat yönetmeni gereklidir. Uygun yöntemlerle, bir sahnede çalışacak sanat yönetmeni ve çalışma arkadaşları belirlenirse; sanatçılar ve diğer çalışanlar, tiyatroya bir kimlik kazandırma ve bir profil oluşturma yolunda, kendilerini daha özgür ve yaratıcı hissedebileceklerdir. Kadroyu sürekli harmanlayarak, bütün sahneleri üç aşağı beş yukarı aynı sanatsal tercihlerin damgası altında tutmak; zaman zaman sanatçılarımızı bir kısır döngüye, bıkkınlık, umursamazlık, yılgınlık ve memuriyet psikolojisine sürüklemek anlamına gelebiliyor. Bu tutumun, ekip anlayışının gelişmesi bakımından çok elverişli olmadığı görülüyor.<sup>218</sup>*

Yücel Erten 1992 yılında söylediklerini bugün de yineliyor.

*D.T.'nin bir yeni yapılanmaya ihtiyacı olduğu apaçık. En önemli şey bunun yasal dayanaklarının oluşturulması. Bunun için, bir Tiyatro Kanunu mu olur? Bir Ödenekli Tiyatro kanunu mu olur? Devlet Tiyatroları Kanunu mu olur? Her ne ise, bu yönde bir ilerleme kaydedilmesi kaçınılmaz. Mevcut*

218 Yücel Erten, "Devlet Tiyatroları Üzerine", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 293, 01. Ağustos 1992, 46 s.

*durumda artık kendi kendine çelme takar haline geldi.*<sup>219</sup>

Temel sorunlardan biri de D.T. mevcut yapısının aşırı merkeziyetçi olmasıdır. Erten, Devlet Tiyatroları Hakkında Kanun'un birinci maddesine dikkat çeker. Madde şöyledir: "*Ankara'da Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı tüzel kişiliği haiz, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü kurulmuştur. Devlet Tiyatroları bir Genel Müdür tarafından yönetilir.*"<sup>220</sup> Erten, bu maddedeki "tüzel kişiliği haiz" tanımlamasına kanmamak gerektiğini, mevzuat gereği, bir özerklikten bahsedilemeyeceğini vurgular. Yöneticilerin ve alt kadroların atama ve görevden alınma süreçleri siyasi iktidarın inisiyatifindedir ve bir yasa güvencesine bağlanmamıştır.

*Bu başlangıç maddesi durumu çok güzel anlatmıyor mu? Onu izleyen bütün maddeleriyle, hemen hepsi tayinle gelen ve görev süresi belirsiz yöneticileri, göstermelik kurulları ve bir bütün olarak ruhu ve şekliyle; bu yasa, deyim yerindeyse "tek kişi egemenliğine" ortam hazırlıyor.*<sup>221</sup>

Erten Genel Müdür'den başlayarak alt kademelerin ve kurulların, temsilciliklerin atama yoluyla göreve getirilmesinin bir kurumu özerklikten, hatta özgürlükten uzak bir noktaya taşıyacağını vurgular.

*Tek seçici ve tek yetkili durumundaki Genel Müdür, üçlü kararname ile atanıyor. Yönetim Kurulu'ndaki Sanatçı Temsilcisi Genel Müdür tarafından atanıyor!(...) Edebi Kurul'un üç üyesi Bakanlıkça atanıyor! Edebi Kurul'daki Sanatçı Temsilcisi Genel Müdür tarafından atanıyor.(...) Bölgelerdeki bütün Tiyatro Müdürleri Genel Müdür tarafından atanıyor. Bu kadar çok atamanın söz konusu olduğu bir sanat kurumu, özerktir, özgürdür denilebilir mi?*<sup>222</sup>

Yapıdaki merkeziyetçi durum kurumu, Genel Müdürlük düzeyinden başlayarak siyasi iktidara bağımlı kılmaktadır. Erten bu vesayet ilişkisi altında özgür sanat üretimi yapılamayacağını vurgular. Bu yüzden kuruma özerklik kazandırılması gereklidir. Ancak Erten, özerklik için tam bir mali ve sanatsal özerklik olması gerektiğini ve bunun mevcut yasalar ve siyasi ortam ile olmayacağını görmüştür. Bu

219 Y. Erten ile Söyleşi, Kabataş, İstanbul, 09.06.2007.

220 <http://www.kultur.gov.tr/teftis/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF03077CA1048A1834FAEB5097C9CF4D87>

221 Erten Y., **Ön.Ver.**, 93 s.

222 **Aynı**

anlamda hiç olmazsa kurumun özgürleşmesi sanatsal üretimin sözkonusu olabilmesi için hayati önem taşımaktadır.

*Şimdi son on yılı aşkın bir sürenin karakteristik durumu şu, iktidar değişiyor D.T. Genel Müdürü değişiyor. Bakan değişiyor, Genel Müdür değişiyor. Bir şey oluyor, Bakanlık'ta esen havaya göre Genel Müdür değişiyor.*<sup>223</sup>

Bu sağlıksız ilişkiyi ortadan kaldırmanın yolu ise süreli atamalar ve o süre içinde sağlanacak dokunulmazlıktır. Erten, Genel Müdür'ün üçlü kararname ile süreli olarak atanmasının bu sıkıntıları aşacağını düşünmektedir. Sorunun ikinci aşamasında; mevzuatın Genel Müdürlüğü, siyasi iktidarın etkilerine olanak tanıyan yapısının yanında aynı türde bir ilişkinin kurum içinde de yaşandığını ve bunun sanatsal üretime doğrudan olumsuz etkide bulunduğu tespitini yapmaktadır.

*Genel olarak yasal durumumuz sanatın önüne önemli bir engel çıkarıyor. Özünde bu engel tek. Ama kesitten baktığın zaman, iki katlı ya da iki katmanlı olduğunu göreceksin: Üst katmanda siyasi erkin Genel Müdürlük üzerindeki; alt katmanda, da Genel Müdürlüğün tiyatrolarımız ve Müdürler üzerindeki geleneksel vesayet anlayışı.(...) bu anlayışın doğal bir sonucu olarak da, kurum, öncelikle Genel Müdürle iyi ilişkide bulunanlara hizmet edercesine bir çizgiye girmiş bulunuyor.(...) Tabii yapı böyleyken, hem Genel Müdürlüğün, hemde bölgelerin kimlik ve kişilik kazanmaları çok zor. Oysa biliyoruz ki tiyatro, kişilikli bir sanat politikası ile kimliğine kavuşabilir.*<sup>224</sup>

Bu katmandaki sorun da yine Bölge Müdürlerinin süreli görevlendirmelerle güvence altında çalışması fikri ile çözümlenecektir. Demokratik bir seçimle göreve gelen, belirli bir süre için, görevden alınma kaygısı yaşamaksızın, kendi sanat politikalarını ve repertuvarlarını belirleyen Müdür/Sanat Yönetmeni özgürce sanatsal üretimine yoğunlaşacaktır. Süre sonunda yapılacak seçimle göreve devam etme ya da bir başkasına devretme şeklindeki bir yapı, bu tiyatroların pozitif rekabet içinde sanat üretimine ivme kazandırabilecektir.

*Bu kurallardan birincisi, her tiyatro kendini yönetmelidir ise; ikincisi de yönetim görevlerinin süreli olması ve bu süre içinde güvenceli olmasıdır. Şimdi son on yılı aşkın bir sürenin*

223 Y. Erten ile Söyleşi, Kabataş, İstanbul, 09.06.2007.

224 Erten Y., **Ön.Ver.**, 94, 97 s.

*karakteristik durumu şu, iktidar değişiyor D.T. Genel Müdürü değişiyor. Bakan değişiyor, Genel Müdür değişiyor. Bir şey oluyor, Bakanlık'ta esen havaya göre Genel Müdür değişiyor. Aynı şekilde alt kademelerdeki Bölge Sanat Yönetmeni ya da Müdürleri de iki satır yazıyla, kaşının üstünde gözün var, ben ötekini tayin ettim şeklinde değişir. Burada ne o Sanat Yönetmeni ne de kurumun başındaki Genel Müdürün, Başrejisörün bir sanat siyaseti geliştirmesi ihtimali vardır. Doğruların ve gereksinimlerin ardına düşme ihtimali zayıflar. Pozisyonunu koruma ihtiyacı baş gösterir. Dur, ne yapayım da görevde kalayım, durumuna kilitlenmiş olurlar.<sup>225</sup>*

Yücel Erten yeniden yapılanma çalışmaları süresince, bu yasa tasarılarının hayata geçirilmesini beklemeksizin yetkileri kapsamında düşüncelerini hayata geçirmeye çalışır. Kurumun başına geldiği ilk andan itibaren tiyatroların özgürce sanat politikalarını oluşturmaları için yetkilerini paylaşır.

*Biz burada, sivil toplum kuruluşlarında, sonra benim genel müdürlük yaptığım on altı ay içinde, Tiyatronun kendi bünyesi içinde, esasta iki yol tutmayı öngördük. Daha doğrusu temel şey şudur; onlarca tiyatro bir yerden, bir merkezden, bir kişi tarafından yönetilemez. Her tiyatro kendini yönetmelidir. Her bir tiyatronun kendini yönetebilir hale gelmesi için yasal dayanaklara ihtiyaç vardır. Bu, tamamıyla yeni bir yasa olabileceği gibi, belki işi kolaylaştıracak bir şekli de göz önünde tuttuk. O da şuydu; birkaç maddenin değiştirilmesiyle, sanıyorum altı, yedi madde civarında bir şey, mevcut kanunun her bir tiyatromuzun emrine verilmesi üzerine çoğaltılması gibi bir yöntem de geliştirdik.<sup>226</sup>*

Geliştirilen yöntem ile bölge sahnelerinin, bütçelerini planlamaları, repertuvarlarını oluşturmaları, repertuvarlarının ihtiyaçları doğrultusunda iş bölümü yapmalarına olanak tanınır.

*Ama, hadi yasa yapacağız, kurumu değiştireceğiz, tarih yapacağız derken o görüş doğrultusunda davranmaktan da geri durmadım. Yani her tiyatro kendini yönetir anlayışına uygun olarak kendi yetkilerimi kullanıp bazı konularda yol almaya çalıştım. Nedir? Herkes bütçesini bilsin, anlamına gelir bu. Herkes kadrosunu bilsin. Herkes özgürce repertuvarını ve o repertuarı uygulayacak iş bölümünü*

225 Y. Erten ile Söyleşi, Kabataş, İstanbul, 09.06.2007.

226 Aynı

*yapabilsin anlamına gelir. Ben var gücümle bunları gerçekleştirmeye çalıştım Genel Müdür olarak. Orada, yetkilerimi paylaştım. Herkesin dilediği gibi repertuar yapmasına olanak tanıdım. Öneriler üzerinde tartışmadık mı? Tartıştık tabii ki. Görüşlerimizi belirttik. Ama sonunun sonunda herkes özgürce repertuarını yaptı. Çalışmak istediği yönetmenlerle çalıştı. Hatta bir aşamada bölgelerin bütçelerini de belirledik. Yani geçmiş yıllara ait mizan çetvellerini karşılaştırdık. Orada kaç koltuğumuz var? Doluluk oranı nedir? Hangi kentte ne kadar seyirciye hizmet veriliyor gibi soruları göz önüne alıp, tiyatrolarımıza dedik ki bakın önümüzdeki sezon bütçeniz budur. Bunu, tahtaya beze mi harcayacaksınız? Oraya bahçeye fayans mı yaptıracaksınız yoksa, konuk sanatçılara mı? Hepsini bir tartın, biçin, düşünün, buna göre davranın diye.<sup>227</sup>*

Bu uygulamalar Erten'in uygulamak istediği "Birim Tiyatro" projesinin ilk adımlarıdır.

### **3.3. Birim Tiyatro**

Erten'in mevcut D.T. işleyişinde tiyatroları ve sanatçıları ataletle sürükleyen şeylerin başında merkezîyetçi yönetim anlayışı gelmektedir. Tek merkezden idare sistemi, çok sahneli büyük şehirlerde de, bölge tiyatrolarında da özgür ve rekabetçi sanat üretimine engel olmaktadır. Bunun yanısıra her bir tiyatronun içinde bulunduğu koşullar açısından sanat politikasının bir merkezden belirlenmesi sağlıklı sonuçlar vermemektedir. Bu sıkıntıları aşmak için çözüm olarak yerinden yönetim anlayışı öngörülmektedir. Bu yaklaşımın bir ileri seviyesi de her bir sahnenin ya da birkaç sahnenin bir birim oluşturduğu yapılanma modelidir. Özellikle çok sahneli Ankara, İstanbul, İzmir gibi şehirlerde, sahne sayısı, bunların semtlere dağılımı gibi kıstaslar gözetilerek birimler ve bunların sanat yönetimleri oluşturulacaktır. Bu yönetimler de seçimle ve süreli olarak işbaşına geleceklerdir.

Önce bu birimlerin sanat yönetimine talip olanlar projelerini açıklarlar. Sanatçılar arasında yapılacak seçimle sanat yönetmenleri tespit edilir. Daha sonra bu

sanat yönetmenleri çalışmak istedikleri ekibi belirlerler. Böylelikle her bir birim ortaya çıkmış olur. Görev süreleri sonunda yapılacak seçimle sanat yönetmenlerinin görevlerine devam edip etmeyecekleri tekrar belirlenir.

Bu birimleşme yapısı gereği pozitif bir rekabeti de ortaya çıkaracaktır. Bununla birlikte görece küçük birimler halinde çalışmanın daha rahat bir kaynak yönetimi sağlaması da amaçlanmaktadır. Böylelikle verimlilik artacaktır. Yücel Erten birim tiyatro projesiyle ilgili ayrıntılı görüşlerini yazdığı, **Devletin Tiyatrosu Olmaz!(mı?)** adlı kitabında dile getirmektedir.

Birim Tiyatro, projesi yalnızca kağıt üzerinde kalmış bir proje değildir. Yücel Erten, Müdürlüğü döneminde bu projenin bir pilot uygulamasını da gerçekleştirir.

*Birim Tiyatro bizim demokratikleşme anlayışımızın göstergesidir. Tiyatroda herkes birden oy kullanınca demokrasi falan olmuş olmuyor. Ama değişik yaklaşımlara, değişik yönetim anlayışlarına, değişik tiyatro yapma biçimlerine, dolayısıyla değişik okuma biçimlerine -çünkü tiyatro bir okuma biçimidir- olanak tanımak; tiyatrodaki demokratikleşmenin, özerkleşmenin, özgünleşmenin, kimlikleşmenin, kişilikleşmenin yoludur.*

*İstanbul'da bir denemesini yaptık. (...)İstanbul Devlet Tiyatrosu sanatçılarına bir çağrıda bulunduk. Yerinden yönetimin, yani pozitif bir rekabet içinde çalışabilecek "Birim Tiyatro"ların yararlı olabileceğini düşündük.<sup>228</sup>*

Yapılan çağrı sonucunda sanatçı kadrosunun yaklaşık %25lik oranını oluşturan bir grup sanatçı bu öneriye sıcak bakar. 30 kişilik bir grup oy birliği halinde bir öneri ile bu çağrıya cevap verirler. Ancak bu noktada bu girişime karşı çıkanlar da olur.

*Sanatçıların yüzde 70'lik bir kısmı böyle bir deneye karşı çıktılar, "bölünmeyelim" dediler, "Birim Tiyatro" olmasın dediler.(...) "Demokrasinin en temel erdemi olan çoğunluk hakimiyeti" gibisinden yazılar yazdılar. Ama bunun "çoğunluk baskısı", hatta abartılırsa "çoğunluk terörü" anlamına gelebileceğini unuttular. Yüzde 70 istemiyor diye*

228 Yücel Erten "Devlet Tiyatrolarından Siyasi Bir Çıkar Bekleme Alışkanlığına Bir Son Vermek Gerekliyor", **Evrensel Kültür**, Nisan 1994, 27 s.

*yüzde 25'in istediği şekilde yaşama ve tiyatro yapma hakkı sınırlanabilir mi?*<sup>229</sup>

Sonuçta otuz kişilik grubun oluşturduğu birim tiyatrosu, sonradan Aziz Nesin Sahnesi adını alan AKM'nin altındaki bir depodan dönüştürülen bir sahnede çalışmalarına başlar. Ekip yönetim kurulunu belirler ve sanat yönetmeni olarak Müge Gürman'ı seçer. İlk çalışacakları oyun ise **Hamlet** olarak belirlenir. bir yandan da kendilerine tahsis edilen sahnenin inşaatı sürmektedir. Bu çabaya gönüllü mimarlar Fuat Şahinler ve Kutyar Özer de destek verirler. Çalışmalar 6 Ocak 1994 tarihinde **Hamlet**'in perdelerini açmasıyla meyvesini verir.

Müge Gürman'ın rejisini ve dramaturgisini yaptığı oyunda Murat Şahinler sahne tasarımı gerçekleştirir. Oyuncu kadrosunda şu isimler yer almıştır: Levent Özdilek, Uğur Polat, Zafer Algöz, Halil Doğan, Cengiz Baykal, Mehmet Akan, Alptekin Serdengeçti, Nur Subaşı, Taner Birsell, Özgür Yalım, İsmail İncekara, Dündar Müftüoğlu, Erkan Taşdöğen, Levent Öktem, Meral Oğuz, Işıl Dayıoğlu, Gülen Algöz, Merih Atalay, Funda Eskioğlu.

### **3.4. Devletin Tiyatrosu Olmaz!(mı?)**

Yücel Erten, ödenekli tiyatrolar sorunları ve bunların çözüm arayışları üzerine yaptığı çalışmalarını topladığı bir de kitap yazmıştır. 2000 yılında Erten'in emekliliğine rastlayan bir tarihte kitap yayınlanır. Kitap karşılıklı diyaloglar biçiminde ve değişik mekanlarda geçen dokuz ayrı bölümde, zaman zaman komik öğelerle bezeli bir biçimde yazılmıştır. Kitapta, "Yönetmen" olarak geçen ve Erten olduğunu tahmin etmekte zorlanmadığımız kişi, "Oyuncu" olarak geçen bir D.T. oyuncusuyla, D.T.'nin sorunları ve çözüm arayışları üzerine fikir cinnastiği şeklinde söyleşirler.

Erten kitabında öncelikle D.T.'nin 1949 yılında kuruluşunda oluşturulan ve büyük bir değişiklik geçirmeden günümüze gelen; bu nedenle de başlangıcından bu yana katbekat büyüyen tiyatronun ihtiyaçlarına cevap vermeyen yasasını ve bu

---

229 Aynı

yasanın oluşturduğu sorunları ele alır; D.T. bünyesinde ve sivil toplum kuruluşlarında yürütülen yeniden yapılanma sürecini aktarır. Bununla birlikte, tiyatronun bir sanat politikasının oluşturulamamasını, plansız ve programsız yürütülen çalışmaları, sanatçılarda görülen memur zihniyetli yaklaşımları, edebi kurul ve bu kurulun oluşturduğu sorunları, personel idaresindeki ilkesizlikleri, aydın ve sanatçı kimliğiyle bağdaşmayan davranışları ele almıştır. Yeniden yapılanma sürecindeki fikirlerini de etraflı bir biçimde açıkladığı kitabında, birim tiyatro düşüncesini ve ayrıntılarını da açıklar. Kitabın başlığındaki ironik yaklaşımdan da anlaşılabilceği üzere Erten, Devlet Tiyatrolarının her durumda bir şans olduğunu, bu kurumun gerekli iyileştirmelerle işlerlik kazanacağını ve ülke hayatında doldurulamaz bir yer kapladığını vurgulamaktadır. Gelişmiş ülkelerde devletin tiyatroya sağladığı desteği belirten Erten, kültürel gelişmede tiyatronun önemine dikkat çekmektedir.

Kitaba bir önsöz yazan Seveda Şener, Erten ve çalışması üzerine şunları söylemektedir.

*Yücel Erten Devlet Tiyatroları'nın daha işlek daha demokratik bir yapıya kavuşturulması dileğindedir. Dönüşüm ve değişim istemenin sanatçının doğal hakkı olduğunu ileri süren yazar, Türkiye'nin yapısal değişimine koşut olarak tiyatromuzda da yeniden yapılanmaya gidilmesini zorunlu görmektedir. Böyle bir yapılanma konusundaki özel önerisi, bir yerinden yönetim biçimi olarak Birim Tiyatro uygulamasıdır.(...) Seçimle gelen yöneticinin başkanlığında, onunla aynı ufka bakan sanatçıların oluşturacağı Birim Tiyatro'nun yepyeni bir iç dinamiğin kaynağı olacağını ileri süren Yücel Erten'in, tiyatrodaki yönetimlerin oluşma aşaması ile sanatsal üretim aşamasında uygulanacak olan demokratik yöntemlerin farkı konusundaki görüşleri özellikle dikkat çekiyor.<sup>230</sup>*

---

230 Seveda Şener, "Önsöz", **Devletin Tiyatrosu Olmaz!(mı?)** içinde, 7 s.



## SONUÇ

Yücel Erten'in yaşam öyküsünü ve çalışmalarını göz önünde bulundurduğumuzda, sanatçıyı tanımlayacak özelliklerin birbirine eklemlenen üç ana katmandan oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu özelliklerden ilki sanatsal üretiminin merkezinde bulunan rejisör kimliğidir. Bir diğeri, bu sanatsal üretimin, akılcı, çağcıl, ilkeli bir biçimde ortaya çıkmasını sağlayacak, dolayısıyla ülke kültür-sanat hayatına olumlu katkular sağlayacak, bir tiyatro ortamı için çalışmalar yürüten, yönetici kimliği olarak ortaya çıkar. Bu katmanların üçüncüsü ise Erten'in hem sanatsal ve kurumsal çalışmalarının ardındaki ilkelere kaynaklık eden, hem de bu çalışmaların sonucunda bir üst yapı olarak ortaya çıkan sanatçı, aydın kişi kimliğidir.

Yücel Erten, her ne kadar Konservatuvar'da oyunculuk eğitimi alsada, yaşam öyküsünde de görüldüğü gibi amatör tiyatro çalışmalarından itibaren oynamaktan çok, sahneye koyucu olmayı tercih ettiğini görüyoruz. Nitekim Konservatuvar bitirme projesinde, normalde her oyunculuk öğrencisinin yaptığı gibi, bir sahne parçası hazırlayıp oynamakla yükümlü olduğu halde o, bitirme projesini bir kısa oyun sahneleyişi ile yapmıştır. Tiyatro ile ilişkisinde başat olan hep oyun sahneleme isteği olmuştur. Aynı biçimde bir başka örnek de Konservatuvar'dan mezun olduğunda Devlet Tiyatrosu'nda stajyer sanatçı olarak çalışmaya başladığında, iki oyunda oyuncu olarak görev alırken, üç oyunda da rejî asistanı olarak görev almıştır. Dekor-kostüm alanında ihtisas eğitimi almak için devlet bursuyla Federal Almanya'ya gittiğinde, burs kapsamını, kişisel başarısının da yardımıyla, zorlayarak dekor-kostüm alanında yaptığı ihtisas eğitiminin yanında rejî alanında da eğitim almasının ardında da aynı istek yatmaktadır. Tiyatro, sahne üzerinde bir dünya yaratmak, olan ile olması gerekeni göstermek, tartışmaya açmak, dünyayı kendi doğruları ışığında bir ucundan da olsa düzeltmeye yeltenmek, Erten'in ifadesiyle biraz da "tanrıçılık" oynamak ise; onun, bu kurmaca dünyanın herhangi bir parçası değil; onu yöneten, kuran, çekip çevireni olmayı tercih ettiğini söylemek yanlış olmaz.

Erten'in rejisörlük çalışmalarında, sahne üzerinde bir dünya yaratırken değişmeyen bir titizlikle, disiplinle ilerlediği görülmektedir. Sahneleme çalışmalarının aşamalarına baktığımızda; oyun metnini, yazarı, metnin yazıldığı ve metindeki olayların geçtiği dönemi, ele aldığı konuları; tarihsel, analitik, nesnel bir bakışla irdeleme, algılama; yönetmen olarak bulunduğu noktadan, toplumsal, siyasal, tarihsel, coğrafi olgular ışığında yorumunu oluşturma; oluşturduğu yorumun sahne üzerinde estetik yaklaşımları doğrultusunda göstergelerini bulma ve uygulama aşamalarının titizlikle yürütüldüğü görülmektedir. Bununla birlikte sanatçının yorumlarında, ele alınan konuların, daha önceki başka rejisörlerin sahneleyişlerine kıyasla, bir başka biçimden okunması, tartışmaya açılması, metne yeni bir yaklaşım getirmesi sıkça rastlanan bir durumdur. Bu nedenle yapımları en çok tartışma yaratan rejisörlerin başında gelmektedir. Yönetmen olgusunun ortaya çıkışında ve özellikle

modern tiyatro anlayışında, yönetmen tanımının yeniden belirlenmesinde etkili olan "metne hizmet etmeyi" değil "metni kullanmayı" öneren anlayış ve metni, "anlamalarını ve çelişkilerini araştırmak" üzere bir olanak olarak gören yaklaşımlar düşünüldüğünde Erten'in sahneleme anlayışı belirginleşmektedir.

Erten'in, sahnelediği eser hangi estetik biçimde yazılmış olursa olsun, seyircinin olaylara daha nesnel, uzak açıyla bakmasını sağlamak amacıyla, açık biçim sahneleme yaklaşımlarını tercih etmiş olduğu görülmektedir. Tiyatronun, eğlenceli bir yönü olduğunu da unutmadan, olayları daha serinkanlı bir duruşla değerlendirilmesini sağlamak Erten için hep öncelikli olmuştur. Bu amaçla, genel olarak, sahnelediği oyunların yazarlarının da bu sanatsal yaklaşımda olduğu görülebilir. Bertolt Brecht, Güngör Dilmen, Aziz Nesin, Haldun Taner ve Aristofanes'in eserleri, Erten'in sahnelediği eserler arasında belli bir ağırlık taşımaktadır.

Yücel Erten'in, bir tiyatro insanı olarak öne çıkan diğer kimliği, tiyatro sanatının çağdaş, işlek ve demokratik koşullar altında yapılabilmesi için yürüttüğü çalışmalar ve bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan yönetici kimliğidir. Erten, Türkiye gibi bir ülkede çağdaş, insancıl, demokratik bir yaşam için genelde sanatın, özelde tiyatro sanatının olmazsa olmaz olduğunu vurgularken; bu görevi yerine getirilmesinde en önemli kurumun, ödenekli tiyatrolar içinde en yaygın ve kurumsal olarak en geniş alanda hizmet veren, Devlet Tiyatroları olduğunu söylemektedir. Bununla birlikte bu kurumda zaman içinde ortaya çıkan aşınmaya dikkat çeker, nedenleri üzerine düşünceler üretir. Kurumun yeniden yapılanmaya duyduğu ihtiyacı her platformda dile getiren Erten, sivil toplum kuruluşlarında ve D.T. bünyesinde yeniden yapılanma çalışmalarında aktif rol alır. Bu çabaları onu Genel Müdürlük görevine taşır. Genel Müdürlük döneminde çalışmaları hızla devam ettirmiş, ortaya çıkan Devlet Tiyatroları Yasa Tasarısı, Kültür Bakanlığı'na sunulmuştur. Ancak siyasi otoritedeki istikrarsızlık bu tasarının gerçekleşmesine imkan vermez. Bununla birlikte Erten'in Genel Müdürlük döneminde ileri sürdüğü fikirlerini, yeniden yapılanma çalışmalarının yasal düzenlemelerini beklemeksizin, yetkileri elverdiğince uyguladığı görülmektedir. Yürüttüğü çalışmaları, ödenekli tiyatroların içinde bulunduğu sorunları ve çözüm arayışlarını anlatan **Devletin Tiyatrosu Olmaz!(mı?)**

isimli bir de kitap yazarak; hem yeniden yapılanma sürecindeki gelişmeleri, hem de tasarımlarını kamuoyu ile paylaşmıştır.

Yeniden yapılanma çalışmalarının en önemli unsurları, yerinden yönetim ve özerklik olarak öne çıkmaktadır. Aşırı merkezîyetçi bir yönetim biçiminin 12 ilde 30'u aşkın sahnede perdelerini açan bir kurumda sağlıklı bir işleyişe imkan vermeyeceği düşüncesiyle, sahnelerin yerinden yönetim anlayışı ile birleşmesi savunulmaktadır. Erten, özellikle birden fazla sahneyle hizmet veren Ankara, İstanbul, İzmir gibi şehirlerde bir veya birkaç sahnelik birimler halinde örgütlenilmesinin daha sağlıklı sanat üretimi yapılabilmesine imkan vereceğini ileri sürmektedir. Bu yaklaşımın temelinde, her tiyatronun aynı sanatsal tercihlerle sanat üretimi yapmasının çağın gereklerine uymadığı düşüncesi yatmaktadır. Çözümün, aynı estetik tercihler altında sanat üretmek isteyen sanatçıların, kendilerinin seçecekleri ve belirli bir süre için yönetime gelen Sanat Yönetmenleri idaresinde oluşturulacak Birim Tiyatro projesinde yatmakta olduğunu ileri süren Erten, bu projeye ilgili ayrıntılı düşüncelerini de **Devletin Tiyatrosu Olmaz!(mı?)** isimli kitabında dile getirmiştir.

Yücel Erten'in, dünya görüşü ve sanatsal yaklaşımları ışığında oluşan nitelikli sanat üretimi yapma isteği, bu üretime imkan verecek olanakların yaratılması, yeniden düzenlenmesi ihtiyacının belirlemesine ve bu doğrultuda da çalışmalar yürütmesine neden olmuştur. Türkiye koşullarında bir ülke için doğru, ilkeli ve nitelikli bir yapıya kavuşturulması halinde ödenekli kurumlar boşluğu doldurulamaz ve yaşamsal bir öneme sahiptir. Devlet Tiyatroları'nın bir şans olduğunu düşünen Erten, bu kurumun nitelikli sanat üretmesilmesi ve ülke kültür sanat hayatında olması gereken yere ulaşabilmesi için çalışmalar yürütmüştür.

Ödenekli tiyatroların işleyişi ile ilgili fikirlerini 2002 yılında Genel Sanat Yönetmenliği'ni üstlendiği İzmit BŞB Şehir Tiyatrosu'nda uygulama olanağı bulur. Göreve başladığı andan itibaren, Şehir Tiyatrosu'nun yönetmeliği üzerinde çalışmalar yürütmüş, benzer kuruluşlara da örnek teşkil edebilecek bir düzenleme oluşturulmasına çaba sarf etmiştir. Genel Sanat Yönetmenliği yaptığı iki buçuk yılda, seyirci sayısının yüzde 70 oranında arttığı, çeşitli kaynaklardan ifade edilmektedir.

Ancak yöneticilik yaşamı boyunca, özgür ve özerk sanat kurumlarının oluşabilmesi için, ödenekli kurumların yasa düzeyindeki mevzuatlarla yönetilmesi gerektiğini savunan ve bu yolda çaba gösteren Erten, yerel yönetimlerdeki iktidar değişikliğinden sonra görevinden alınmış ve hazırlanan yönetmelik iptal edilmiştir.

Erten, sanat üretimi yapan bir insan olarak kendisini, öncelikle kendi kurumundan başlayarak, sonra ülke ve dünya düzeni ölçeğinde yaşadığı ortamdaki sorunlarından sorumlu hissetmiştir. Kendisini sadece sanat üretimiyle sorumlu görmemiş, vaktinin bir bölümünü de aydın, sanatçı sorumluluğunun gereklerine ayırmıştır. Bu düşünce, onun sanat üretme anlayışıyla da organik bir bağ içindedir zaten.

Sahne üzerinde yeniden bir dünya kurma tutkusu, yaşadığı yerden sorumluluk duyma bilinci ve duyarlılığı ile dünyayı sanat yoluyla değiştirme ülküsüne dönüşür. Rejisörlük çalışmalarına halen devam eden Yücel Erten, 1976 yılında Ankara D.T.'de başlayan 31 yıllık rejisörlük yaşamında bu güne dek elli beş oyun sahneye koymuş, yurtiçinde ve dışında toplam 31 ödül kazanmıştır. Erten'in yaşamı ve çalışmaları bireysel bir başarı öyküsü olarak kabul edilebilir. Ancak bu başarının ardında yatan ilkeli, disiplinli, akılcı çalışma biçimi, sanat üretmek isteyen kişiler için bir yöntem olarak da görülebilir.

## **KAYNAKÇA**

### **Kitaplar**

CANDAN Aşşın, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1994, 308 S.

ÇALIŞLAR Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 1993, 393 S.

NUTKU Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, 464 S.

NUTKU Özdemir, **Oyunculuk Tarihi 2**, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 2002, 645 S.

PAVIS Patrice, **Sahneleme – Kùltürler Kuşagında Tiyatro**, Dost Kitabevi Yay.,  
1999, 248 S.

ŞENER Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi Yay., Ankara,  
1998, 328 S.

THOMPSON Peter, "Shakespeare and Public Purse", **Shakespeare: An Illustrated Stage History**, Ed: Jonathan Bate and Russel Jackson, Oxford University Press, 1996, 276 S.

YÜCEL Erten, **Devletin Tiyatrosu Olmaz! (mı?)**, Boyut Yayınevi, 2000, 208 S.

YÜKSEL Ayşegül, **Sahnedeki İzdüşümler**, Mitoş/Boyut Yay., İstanbul, 2000, 240 S.

İzmit BBŞT, **1997-2001 Tiyatro'nun Seyir Defteri**, Der. Emre Koyuncuoğlu, İzmit BBŞT Yay., 2002, 160 S.

### **Dergiler**

AKMEN Üstün, "Günümüze Cücüklenen Bir Oyun: Schweyk II. Dünya Savaşında",  
**Nokta Dergisi**, Aralık 2001

ARSLAN Sibel, "Farklı Mekanlarda, Farklı Tiyatro Anlayışları Sergilendi", **Milliyet Sanat D.**, Sayı:314/664, 15 Haziran 1993, 35 s.

ASILYAZICI Hayati, "Kan Kardeşleri Müzikali", **Topaz**, 15 Nisan 1991, 47 s.

BAYDUR Memet, "Don Giovanni'yi Düşünürken", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 305, 1 Ocak 1993, 41s.

- BİRKAN Üner, "Sermet'in Altın Diyapazon'u", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 381, 1 Nisan 1996, 49 s.
- COŞAR Ünsal, "Doğumgününde Azizname'den Dökülen Keyifli Nameler Üzerine", **Tiyatro Tiyatro**, Sayı: 57, Mart 1996, 46 s.
- ÇALIŞKUR Cüneyt, "Kafka'nın "Değişim"i Yeni Bir Yorumla Sahnede", **Milliyet Sanat**, Sayı 284, 03 Nisan 1978, 23s.
- DELEON Jak, "Bu Oyunlar Görülür", **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 40, Mart 1984, 60 s.
- ELMAS Filiz, "İşte Asıl Sorun Bu", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 575, Şubat 2007, 61 s.
- ERTEN Yücel, "Shakespeare Dosyası İçin Yanıtlar", **Türk Tiyatrosu D.** Kasım 2003
- ERTEN Yücel, "Devlet Tiyatroları Üzerine", **Miliyet Sanat D.**, Sayı: 293, 01. Ağustos 1992, 45 s.
- ERTEN Yücel, "Devlet Tiyatrolarından Siyasi Bir Çıkar Bekleme Alışkanlığına Bir Son Vermek Gerekıyor", **Evrensel Kültür**, Nisan 1994, 26 s.
- ERTEN Yücel, "Devlet Tiyatroları Üzerine", **Miliyet Sanat D.**, Sayı: 293, 01. Ağustos 1992, 46 s.
- GÖKTAŞ Erbil, " Barış'ın Güvercinleri Uçuşuyor", **Tiyatro Tiyatro**, Sayı: 134-135, Ekim-Kasım 2003, 60 s.
- GÖKTAŞ Erbil, "Yücel Erten'le Söyleşi", **Tiyatro Tiyatro**, Sayı: 134-135, Ekim-Kasım 2003, 22s.
- İLERİ Selim, "Sanat, Bilim ve Tiyatro", **Sanat Olayı**, Sayı: 23, Nisan 1984, 76 s.
- İSMAİL Güner, "Kuyruklu Yıldız", **Forum Dergisi**, 19.05.2000
- KUZMANOV Todor, "Brecht Usulü" **Plus Dergisi** 19.05.2000
- NUTKU Özdemir, "Sürekli Bir Devrim Olan Tiyatroda, Yönetmenin Görevleri ve Katkıları Üstüne", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 428, 15.03.1983, 2 s.

- NUTKU Özdemir, "Türk Tiyatrosundaki Yönetmen Uygulaması Üzerine Bazı Örnekler", **Milliyet Sanat D.**, Sayı 429, 01.04.1983, 20 s.
- ORAL Zeynep, "Genç İzleyicilerin Coşkusu", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 314/664, 15 Haziran 1993
- ORAL Zeynep, "79 Tiyatro", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 350, 31 Aralık 1979, 15.s.
- ORAL Zeynep, "Medea, Hırçın Kız, İhtiyar Balıkçı...", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 148, 15 Temmuz 1986, 25 s.
- ÖĞÜT Özlem, "Dli Dumrul ve Oresteia", **Tiyatro Tiyatro D.**, Sayı: 16 Mayıs 1992, 35 s.
- ÖZTÜRK Özlem Hemiş, "Ferhad ile Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu", **Tiyatro Tiyatro**, Sayı: 90, Nisan 1999, 27 s.
- SANLI Sevgi, "Kan Kardeşleri", **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 127, Haziran 1991, 83 s.
- SAVÖ. Atila, "Parkta Bir Sonbahar Günüydü", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 178, 02 Nisan 1976, 23 s.
- SAVÖ. Atila, , "Brecht'in Önlenemez Yükselişi", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 346, 03 Aralık 1979, 24,25s
- SAVÖ. Atila, "Anlı Şanlı Bir Destan", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 460, 15 Aralık 1984, 45,46 s.
- SAVÖ. Atila, , "Hırçın Kız", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 133, 01 Aralık 1985, 46,47 s.
- SAVÖ. Atila, , "Şekspiryen Bir Güldürü", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 311/661, 01 Mayıs 1993, 42 s.
- SAVÖ. Atila, , "Martı", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 141, 01 Nisan 1996, 44 s.



SAVÖ. Atıla, , "Operada Tiyatro Tadı", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 305, 1 Ocak 1993, 40 s.

ŞENER Sevda, "Hırçın Kız", **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 61, Aralık 1985, 51,52 s.

TÜKEL Selma, "Ak Tanrılar ve İnsanlar", **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 37, Aralık 1983, 34s.

TÜKEL Selma, " Barış Adlı Komedyaya", **Hürriyet Gösteri**, Sayı:18, Mayıs 1982, 13 s.

YÜKSEL Ayşegül, "Festivalde 5 Ankara Yapımı", **Milliyet Sanat D.**, Sayı: 312/662, 15 Mayıs 1993 13 s.

"Bir Küçük Soruşturma, Repertuvar", **Tiyatro Tiyatro**, Sayı: 75, Kasım 1997, 17 s.

"Türkiye'de Oyuncu ve Yönetmen Eğitimi", **Tiyatro '77**, Sayı: 41, 10.10.1977, 28s.

### **Gazeteler**

Ayşegül Yüksel, "Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı", **Cumhuriyet**, 8 Aralık 1979.

Ayşegül Yüksel, "Keşanlı Ali Destanı", **Cumhuriyet**, 12 Aralık 1984.

Ayşegül Yüksel, "Cumhuriyet Kızı", **Cumhuriyet**, 31 Ekim 1989.

Ayşegül Yüksel, "Usta İşi Bir Yapım Mutlu Son", **Cumhuriyet**, 15 Aralık 1998

Ebru Ilgaz, "Bir Shakespeare Masalı", **Evrensel**, 29 Ocak 2003.

Efnan Atmaca, "Şehirde Yine Bir Destan Dolaşıyor", **Radikal**, 25 Ekim 2006

Hasan Anamur, "Shakespeare'in Can Yücel'cesi", **Radikal**, 12 Ekim 2002

Hasan Anamur, "Shakespeare'in Can Yücel'cesi", **Radikal**, 12 Ekim 2002

Hasan Anamur, "Bu Savaş Bitmez", **Radikal**, 12 Kasım 2001

Hasan Anamur, "Günümüze Bir İbret Dersi", **Radikal**, 27 Mart 2004

Meltem Kerrar, **Cumhuriyet**, 5 Şubat 2002.

Metin Boran, "Anlı Şanlı Bir Gösteri", **Evrensel**, 17 Kasım 2006

Öge Başak, "Başrolde Koro Var", **Yeni Asır**, 18 Şubat 2004

Sevda Şener, "Oyun İçinde Oyun", **Radikal 2**, 25.03.2007.

Sevgi Sanlı, "Can Yücel Erten Mucizesi", **Cumhuriyet**, 12 Ekim 2002

Zeynep Aksoy, "Aydınlanma, Masonluk ve Tasavvuf", **Radikal**, 23 Haziran 2007.

"Cadı Kazanı Şimdi De İzmit Şehir Tiyatrosu'nda" **Hürriyet**, 5 Temmuz 2004.

"Schweyk II. Dünya Savaşında", **Zaman Gazetesi**, 26.10.2001.

### **Broşürler**

BAYDUR Memet, "Cumhuriyet Kızı ve Sosisli Sandviçler", Cumhuriyet Kızı Oyun Broşüründen, 1989.

- ERTEN Yücel, "Yönetmenin Notları", Hırçın Kız Oyun Broşüründen, 1985.
- ERTEN Yücel, "Deli Dumrul Üzerine Notlar", Deli Dumrul Oyun Broşüründen, 1990.
- ERTEN Yücel, "Martı ve Çehov Üzerine", Martı Oyun Broşüründen, 1985.
- ERTEN Yücel, "Ferhad ile Şirin Üzerine", Ferhad ile Şirin Oyun Broşüründen, 1999.
- ERTEN Yücel, "Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı'nı İkinci Kez Sahnelerken", Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı Oyun Broşüründen, 1999.
- ERTEN Yücel, "Schweyk II.Dünya Savaşında Üzerine", Schweyk II.Dünya Savaşında Oyun Broşüründen, 2001.
- ERTEN Yücel, "III.Richard Üzerine", III.Richard Oyun Broşüründen, 2003.
- ERTEN Yücel, "Bahar Noktası Üzerine", Bahar Noktası Oyun Broşüründen, 2002.
- ERTEN Yücel, "Barış Oyunu Üzerine", Barış Oyun Broşüründen, 2003.
- ERTEN Yücel, "Tiyatro Stüdyosu ve Kan Kardeşleri Üzerine", Kan Kardeşleri Oyun Broşüründen, 1991.
- ERTEN Yücel, "Kadınlar Devleti Üzerine", Kadınlar Devleti Oyun Broşüründen, 2002.
- ONAY Yılmaz, "Brecht ve 1979 Türkiye'sinde Arturo Ui Oyunu Üstüne", Arturo Ui Oyun Broşüründen, 1979.
- YILMAZ Muhittin, "Eduardo ve Tiyatrosu", Büyü Oyun Broşüründen, 1987.
- YÜCEL Can, "Devlet Tiyatrosu'nda Brecht" Arturo Ui Oyun Broşüründen, 1979.

## **Tezler, Mektuplar, Bildiriler**

BAYDUR Memet, "Yücel Erten'e Mektup", Cumhuriyet Kızı Oyun Broşüründen, 1989.

ERTEN Yücel, " Antik Oyunların Sahnelenmesi Üzerine", I. Uluslararası Tiyatro Bilimi Kongresi'ne sunulmak üzere hazırlanan bildiri, 1980.

HİKMET Nazım, "Piraye'ye Mektuplar", Ferhad ile Şirin Oyun Broşüründen.

NUTKU Zeynep "Bir Tiyatro Adamı Haluk Bilginer Yaşamı, Sanatı ve Türk Tiyatrosundaki Yeri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2003.

## **Linkler**

[http://www.tiyatrom.com/ustun\\_akmen\\_80.htm](http://www.tiyatrom.com/ustun_akmen_80.htm)

<http://www.tiyatronline.com/yelestri39.htm>

<http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2002/12/25/226216.asp>

<http://www.kultur.gov.tr/teftis/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF03077CA1048A1834FAEB5097C9CF4D87>

## **EKLER**

**EK 1**  
**SÖYLEŞİLER**  
**BİLDİRİLER**

**YÜCEL ERTEN İLE KABATAŞ'TAKİEVİNDE 23.01.20007 TARİHİNDE**  
**YAPILAN SÖYLEŞİ**

Onur Pelister- Bugün, Yücel Erten'i anlayabilmemiz için biraz onu var eden koşullara bakmak gerekir diye düşünüyorum. Genelde sanat, özelde tiyatro ile

olan ilişkiniz nasıl başladı. Bu konuda çevrenizden gelen bir etkilenim ya da teşvik oldu mu?

Yücel Erten- Sanat açısından, kültür açısından baktığımız zaman; bazıları ağzında altın kaşıkla doğar. Babası şairdir, dedesi dergi çıkarmıştır, annesi müzisyendir, abisi ressam, bir şeydir yani. Çocukluğundan itibaren sanat ortamında yetişir, etkilenmeler olur. İşte, küçük yaşta da olsa, o insanların sohbetleri, sanat tartışmaları falan, onlardan bazı etkilenmeler olur. Yani güzel de bir şeydir o muhtemelen.

Şimdi, bende hiç öyle bir şey yok. Annem ev kadınıydı, babam Tekel İdaresi'nde memurdu. Böyle dört çocuklu bir memur ailesinde büyüdüm yetiştim. Muş'ta doğmuşum. İki, iki buçuk yaşında falanmışım, babamın tayini çıkmış, Antalya'ya gelmişiz. Yani, o tür bir beslenme yoktur.

Ama ilkokuldayken, hatırlıyorum biraz çalışkandım. Teşekküre mi geçiliyordu o zaman? Anlaşılan ağzım biraz laf yapıyordu, şiir okunacak belli günlerde, Yücel okusun falan derlerdi. Ama bu zaten her çocuğun kolaylıkla içinde olabileceği bir durum. Onun için özel bir etki bilmiyorum, hatırlamıyorum.

Ama şöyle birşey var. Antalya'da, ilkokulda ~~olmuş~~ olsam gerek, Antalya Lisesi'nde bir temsil vardı. Annemle, babamla ona gittik. Doğru dürüst anlamadan seyretmişim. Fakat oradan dilime bir şey takılmış. Pelesenk olarak. 'Robdöşambrımı giysem mi yakışık alır? Giymesem mi yakışık alır?' diye. Annem, 'oğlum bakkaldan bir ekmeğe al' diyormuş. Ben, 'Anne, robdöşambrımı giyip de mi gitsem yakışık alır? Giymeden mi gitsem yakışık alır?' falan diye onu her şeye çeviriyormuşum. Öyle anlatılır.

O.P.- Yaşınız kaç o zamanlar?

Y.E.- İlkokul. Tam olarak hatırlamıyorum. Altı yaşında gitmişim okula. Ekim doğumlu olduğum için yıl kaybetmeyeyim diye. Yani 4., 5. sınıf olsa daha iyi hatırlarım diye düşünüyorum. Demek ki daha erken.

Sonra işte ortaokulu da Antalya'da okudum. Derken babamın tayini çıktı.

İki abim ünivesitede okuyordu Ankara'da. Ankara'ya geldik. Dayımın oğlu ile ilk defa tiyatroya gittik. Ya Küçük Tiyatroydu, ya da Üçüncü Tiyatroydu onu da şimdi hatırlamıyorum. Ama eski mimarisiyle etkileyici bir bina olduğu aklımda kalmış. İlk defa tiyatroya gittim, bir oyun izliyorum. Karşıma aynı şey çıkmasın mı? Robdöşambrımı giysem mi yakışık alır? Giymesem mi? Rahmetli Ragıp Haykır oynuyordu. Molliere'in **Kibarlık Budalası**. O tabii bende bir sarhoşluk yaptı. Neyi nereye ekleyeceğimi bilmiyorum ama, çocukluğuma ait bir şeyler tazelendi. Ve sonra, demek çok hoşlanmış olmalıyım, her fırsatta tiyatroya gitmeye başladım.

Yani kökeni nedir, nasıl oldu da çocukluğumda etkilendim, beni etkileyen şeyler var mıydı diye baktığım zaman, böyle neredeyse komik bir şeye rastlıyorum. Başka da bir şey yok. Bir de ortaokul sıraları falan, tabii o zaman radyodan maçlar dinleniyor. Abimler maç dinliyorlar. Fenerbahçe ve Galatasaray takımlarını ezberlemişim de Halit Kıvanç gibi maç anlatıyormuşum, kafadan.

O.P.- Takım kadrolarını mı ezberlediniz?

Y.E.- Evet. Galatasaray'ı hatırlamıyorum, onu şimdi tam sayamam. Ama Fenerbahçeyi hala biraz, Şükrü, Nedim, Basri, Avni, Naci, Necdet, Şirzat, Küçükbilmemne falan, Lefter şeklinde giden bir şey. O yer etmiş. Öyle ki misafirler gelince, hadi bakalım maç anlat derlerlermiş.

O.P.- Bir çocuk mukallitliği yani.

Y.E.- Evet. Başka bir şey hatırlamıyorum. Ama dediğim gibi, tiyatroyla o ilk karşılaşma çok sardı beni. Hoşlandım izlediğim şeyden ve ısrarla her fırsatta tiyatroya gitmeye başladım. Öyle ki, lisedeyken artık organize ediyordum. Arkadaşlar, falan cumartesi, Yeni Sahne'de bilmemne oyununa gidiyoruz, gelmek isteyenler adlarını yazdırırlar. Gideceğim bilet alacağım falan. Epeyce öyle oyun izlemişimdir. Zaten ama biraz da artık lise çağında tiyatro oyunları okumaktan, eski kitapçıları gezip, anlasam anlamasam, zevk alsam almasam, ne bulursam öğrenci harçlığım yettiği kadarıyla oyunlar, tiyatroyla ilgili kitaplar satın alıp onları okuyup, biraz böyle sadece oyun seyretmekten öte biraz daha bir dünya kurmaya doğru gittiğini söyleyebiliriz. Öyle ki mesela şeyi hatırlarım lisede, Çetin, Ayten, Köksal



falan da belki hatırlayacaklardır, bir kimya hocamız vardı. Adını unuttum şimdi, allah selamet versin, biraz dik, sert bir kadındı. Sınav yapacak. Öğrencilik hali, kimse çalışmamış. Kimse sınav olsun istemiyor, ertelensin istiyor. Ben arkadaşlarla iddiaya girdim, ben bu sınavı yaptırmayacağım göreceksiniz diye. 27 Mart Dünya Tiyatro Günü. Köksal (Engür), Ayten (Uncuoğlu) ve Çetin (Tekindor) sınıf arkadaşlarım. İşte 27 Mart Tiyatro Günü diye, Suat Taşer'in 'Bir Dünya Ki' yahut 'Üç Duvarlı Dünya' diye bir kitabı vardı. Selim Nüzhet Gerçek'in kitabından bir makale, bir şeyler, birkaç tane seçtim. Ondan sonra dersten önce gittim hocaya. 'Hocam biliyorsunuz bugün Dünya Tiyatrolar Günü, dünyanın her tarafında etkinliklerle kutlanıyor. Ben de müsaade ederseniz bugün dersinizde arkadaşlarıma bu konuyla ilgili bir sunum yapmak istiyorum' dedim. 'Yap evladım' dedi. Hiç beklemiyordum, çok kolay oldu.

Mesela geçtiğimiz yaz Foça'da matematik hocam ile karşılaştım. 'Derste hep başka kitaplar okurdun' diyor. 'Birkaç tane kitabını almıştım hala bende duruyor', dedi. Orada demek ki lisede bir biçimde, tiyatro özgül ağırlığa ulaşmaya başlamış. Ki zaten o sıra, asıl amatör tiyatro baş gösterdi.

Onun belgesini de bulur çıkarırım. Lise 2'de galiba, Eugene O'Neill'in **Yağ** adlı oyununu hem sahneye koymuştum, hem de başrolde oynamıştım. Giderek bir olanak doğdu. Erdoğan Engür'ün, (Köksal Engür'ün abisi) teşvikiyle Ankara Radyosunun Çocuk Saatinin bir kursu vardı. O kursa gittim. O kurstan çıkınca, Çocuk Saati'nde, o zaman canlı yayın vardı, skeçler, müzik falan. Rahmetli Mahir hoca yönetiyordu Çocuk Saatini. Derken konservatuar temsillerini seyrettim. Konservatuar sınavlarına girdim. Birincisinde kazanamadım zaten, ikincisinde kazandım. Ama işte dönüp bakıyorum, beni oraya doğru yönlendirecek bir alt yapı, bir öngörü vardı.

O.P.- Oyunculuktan rejisörlüğe geçişiniz nasıl oldu?

Y.E.- Şimdi nasıl oluştu tam bilemiyorum. Konservatuara girmezden önce bir ölçsüzlük, bir haddini bilmezlik, oyunu hem sahneye koyacaksın da, hem başrol oynayacaksın da! Ama bir haddini bilmezlik şeklinde de olsa, tat veren bir şey varmış. Daha konservatuarın hazırlık sınıfındayken, ki o zaman hazırlık sınıflarında iki sınav vardı. Biri 1. sönestrin sonunda, başarısız olan uzaklaştırılıyor. Sonra bir

kere daha sene sonunda. Tabi biraz da Mahir hocanın, diğerk hocaların sert de bir tutumları vardı. Öğrenciler biraz kendilerinin olsun isterlerdi. Dışarda iş yapanlara da pek iyi gözle bakmazlardı. Ben hazırlıkta değildim de 2. sınıftaydım. Bir defa daha yine bir amatör topluluk oluşturduk. Okulun dışında. Sahne Dokuz diye. Nurhan Karadağ, Köksal Engür, Serpil Akıllıoğlu, Ayten Uncuoğlu, ben, Yalçın diye bir arkadaşımız vardı. Sahne Dokuz'dayken, Atilla Alpögen'in **Çürük Elma** diye bir oyununu sahneye koydum. ODTÜ'nün tiyatro şenliğine falan katıldık. Ama tabii, korkumdan sahneye koyan diye yazdıramadık, ışık diye yazdırdık. Hani acaba duyar falan da, Mahir hocanın hışmına uğrarmıyız diye. O kaygılar içinde yetiştik biz. Doğrusu biraz daha bilinçli bir biçimdeydi bu kez. ben oynamadım, sahneye koydum **Çürük Elma**'yı. Çok da övgülerle karşılaştık. Şenlik dışında, Halkevi'nde oynadık. Sanıyorum bazı temsilleri de oldu.

Konservatuvarda öğrenciyim. Oyunculuk derslerimiz var, reji dersi diye bişey yok. Ne kapabiliyorsak kendimiz, hocalarımızdan, izlediğimiz oyunlardan. Ama oradan itibaren bir olgu dikkatimi çeker. Arkadaşlarımın sınav parçalarına bakardım. Bir baksana şuna diye gelirlerdi. Hatta benden daha üst sınıflarımın parçalarına bile baktığım olurdu. Bu neden? Demek ki bende öyle bir iştah, öyle bir ilgi, bir çok okuma durumu. Her şeyi okurdum. Yayınlanmış ya da ele geçirdiğim bütün piyesleri okumuştum. Kuramsalına da çok eğilme, tiyatro üzerine ne bulunabilirse okumuş olma, muhtemelen ukalalık, çok bilmişlik de vardı. Ama o lezzeti, o tadı benimsedim. Öyle ki 5. yılın sonunda mezuniyet sınavını bir sahneleyişle yaptım. Doğrusu, hocaların bunu olgunlukla karşılamalarına biraz da şaşırmadım değil. Çünkü, hadi canım, ne üstüne vazife, sen parçanı oyna, demeleri beklenebilirdi. Demek ki ama ben hem o yöndeki eğilimimi hocalara belli etmişim, hem de biraz inatçı ve ısrarcı olmuşum ki mezuniyet sınav parçam, işte reji defterleri hazırlanmış, dekor eskizleri çizilmiş olarak bir kısa oyundur. **Soytarılar** diye bir oyun vardı. Onu bir bütün olarak sahneledim. Oynayanlar da İstemi Betil benim sınıf arkadaşım, Mehmet Ege bir sınıf küçüktü, Alpay İzbırak da mezundu ve D.T.de sanatçıydı.

O yönde inisiyatif hareketleri de yaptık. Öğrenci derneğinde görevli olduğum sırada, mesela 'Tiyatroda Ölüm' diye bir sahne resitali yaptık. Ne yaptık?

Ne kadar çocukçaydı, onu bilemiyorum. Ama Sofokles'ten başlayıp türlü dönem örnekleriyle ölüm temasını işleyen oyunlardan ilginç sahneleri arka arkaya sıralayıp bir temsil oluşturduk. yani Puşkin'in **Mozart ile Salieri**'sinden, Tardieu'nün **Makina**'sına kadar sekiz, on ayrı yazarın yapıtlarından seçilmiş, arka arkaya sahnelerin dizilmesiyle bir örgü yapmıştık.

Oralarda biraz sanki bir yandan bir şeyleri sahneleyip, hem de bütünü bir arada durmasının gerçekleşmesi için gayret sarfettiğimi hatırlıyorum. Şöyle diyebilirim ki konservatuarda tabii ki esas oyunculuk olan eğitim sürerken onun sonlarına doğru demek ki benim tercihim ve kararım oluşmuş.

Sonunda '69 Haziranında mezun oldum. O zaman, mezunlar otomatikman D.T.ye giriyorlardı. D.T.de stajyer olarak geçirdiğim ilk yılda da iki piyeste oynadım ama üç tane piyesin de asistanlığını yaptım. Birisi, Nihat Aybars'ın sahneye koyduğu **Midas'ın Altınları** idi. Birisi Haldun Marlalı'nın sahneye koyduğu **Pirinçler Yeşerecek** Diğeri de Mahir hocanın sahneye koyduğu **Kırgınlar Evi** idi sanırım. Demek ki tiyatroya geçince de, yani stajyerken de işin o cephesinden kopmamışım, ısrarcı olmuşum.

O.P.-Devlet bursu imkanı nasıl oluştu?

Y.E.-Mezun oldum, evlendim de. Stajyerim. İçimde böyle bir şeyler var, bir şeyler yapma isteği var, aşkı var. Ne bileyim, kendimi de yetiştirmiş gibi, yetiştirilmiş gibi hissediyorum filan. Fakat orada somut olarak pek bir olanak, pek bir ufuk olmadığını da gördüm.

O.P.-Devlet Tiyatrosunda mı?

Y.E.-Evet. Bir şekilde, buradan bir hayat olmaz, bir açar düşünmek, bir şey yapmak lazım diye hissettim. Şans yardım etti, iki yıl arayla Devlet Konservatuarı öğrencilerine, tabii sınavla, öğretmen yetiştirmek üzere burs açıldı ve sınavları yapıldı. İşte ilk yılında Can Gürzap, İngiltereye gitti. İkinci yılında da iki branşta tekrar burs sınavı açıldı. Birisi dekor-kostüm, diğeri de sahne tekniği ve makyaj. Yani gidilecek, ihtisas eğitimi görüp, dönüp konservatuarda hocalık yapılacak. Doğrusu şanstır. Çünkü ilk 35 yılda ve onu izleyen 35 yılda kaç defa böyle

bir imkan oluştu, bilmiyorum. Biz konservatuarımıza öğretmen yetiştirelim amacıyla. Bir daha yapıldığını sanmıyorum.

Bir anlamda yurt dışında bir şeyler öğrenmenin bir kurtuluş, bir çözüm olacağını düşündüğüm için her iki branşta da sınava girdim. şimdi hatırladım, Sönmez Atasoy girmişti, rahmetli Muammer Çıpa girmişti. Fakat onlardan biri bir branşa diğeri öteki branşa başvurmuştu. Ben ne olur ne olmaz diye, her iki branşa birden başvurdum, sınava girdim.

Biraz dedikodu faslına girer belki ama rahmetli Mahir hocanın öyle huyları vardı, “o hiç girmesin o sınava” gibisinden de bir haber göndermişti. Biraz sanki öğrencilerini seçmiş, alacağını biliyor, o anlama gelen bir şey. Belki bir yere kadar bir hocanın, oraya 35 yıl emek vermiş bir hocanın, belki de bir yere kadar hakkıdır

Neyse ben dinlemedim. Her iki branşta da girdim. Her iki branşta da diğeri adaylardan daha yüksek puan aldım. İşin yazılı olan kısmında. Mülakat kısmını şimdi o kadar hatırlamıyorum. Bir biçimde o yazılı sınav, sonucu zorladı ve ben dekor- kostüm branşında devlet bursunu aldım. Almanya'ya gittim.

O.P.- Almanya'yı siz mi seçtiniz?

Y.E.- İlginçtir. Benim çok sevdiğim ve saygı duyduğum bir insandır, sanat tarihçisi Murat Katoğlu. Bir gün Kızılay'da Muammer Sun ve Murat Katoğlu ile karşılaştım. Her ikisi de hem abim, hem hocam sayılırlar. Bende de bir sol eğilim, o sıralarda pek çok gençte olduğu gibi görülüyor. Murat Katoğlu sordu. Üç seçenek sunsam, tiyatro eğitimi için İngiltere'ye mi gidersin? Fransa'ya mı gidersin? Çin'e mi gidersin? Çin'e giderim diye bekliyor herhalde. Almanya'ya gitmeyi tercih ederim dedim. Neden dedi. Görebildiğim kadarıyla İngilizler hep kendi yazarlarını oynuyorlar. Çin, zaten aklımda öyle bir şey yok. Çin'de ne yapacağım? Çin operasına mı gideceğim? Fransızları da çekici buluyorum ama Almanlara bakınca, o kadar çok tiyatro var ki. Repertuarları, oynadıkları yazarlar bakımından o kadar geniş bir tiyatro hayatı var ki. Orası yararlı olur diye düşünüyorum, dedim. Aferin aldım. Yani gerçekten de öyle düşünüyorum. Bakıyorsun Almanya'da, Güney Afrikalı yazardan,

Türk yazarına kadar, her türün o tiyatrodaki yeri var. Gerçekten çok köklü bir tiyatro hayatı vardır.

Gittim, Almanca öğrendim. Fakat gitmezden önce Mahir hoca ile bir buluştuk. Meramımı anlattım. Yani hocam dedim, tamam gidiyorum, şimdi dil okuyacağım ve bir okulda ihtisas öğrenimimi yapacağım. Ama takdir edersiniz ki ben oyunculuk okudum, rejjiye meraklıyım. Şimdi gidip de bir akademi de dekor yahut kostüm tasarımcısı olarak yetişmek gibi bir yolu tercih etmem. Tabii ki okuyacağım okul bir tiyatro okulu olacaktır. O da uygun karşıladı bu söylediğimi. Ben bir yandan dil öğreniyorum. Bir yandan okuyacağım okulları araştırıyorum.

O.P.- Almanca biliyor muydunuz?

Y.E.- Hayır.

O.P.- Sıfırdan öğrendiniz yani.

Y.E.- Sıfırdan denecek kadar. İngilizce biliyordum. İkinci yabancı dil vardı lisede. Orada işte 'Hier ist eine Landkarte' diye başlayan bir şey vardı. 'Duvarında bir harita var' diye. Kime ne lazımsa? Yani işte günaydın, allahısmarladık bile bilmiyordum. Tabii o devirde devlet bursunun büyük avantajı var. Altı ay Goethe Enstitüsünde, devlet ödüyor gidiyorsun, öğreniyorsun. Ailenin uzun boylu bir katkısı gerekmeden. Ailenin de öyle bir katkıyı koyacak durumu yoktu zaten.

Diyeceğim, araştırdıkça gördüm ki oyunculuk okullarında dekor-kostüm, sahne tekniği gibi dersler pek yok. İhtisas öğrenimi yapabilecek bir şey okul yok. Akademiler var. Akademiler de güzel sanatlar akademileri. Tasarımcı yetiştiren yerler. Tamam, tiyatro tasarımcısı yetiştiriyorlar ama sonuç olarak akademi. Dekor, kostüm kreatörü yetiştiriyorlar.

Sonra Essen'deki Folkwang Yüksekokulu'nu keşfettim. Orada tiyatro bölümünde üç sınıf var. Reji bölümü, oyunculuk bölümü ve pandomim bölümü. Reji bölümünde, dekor-kostüm, sahne tekniği gibi dersler var. Onun üzerine bir sevince kapıldım. Gittim sınavlarına girdim. Sınavı da yaklaşık 300 aday vardı, onların arasından bir tek ben kazandım.

O.P.-Kontenjan mı bir kişiydi, yoksa bir kişi mi almaya layık buldular?

Y.E.- Yok öyle kontenjanları yok. Gerçi reji sınıfına bir yılda 2-3 öğrenciden fazla almıyorlardı. Verimlilik bakımından. Ama bir tek ben kazandım. Başım döndü, uçacak gibi oldum. Derslere de başladım. Sonra gördüm ki Almancam yetersiz kalıyor. Goethe Enstitüsünün dil kursları iki aylık dönemler şeklindedir. Ben üç kurs yapmıştım, dördüncüsüne de hakkım vardı. Ama sınavı kazanınca koştura koştura tiyatro okuluna gittim tabii. Okulda durumuma baktım, dil açısından zorlanıyorum. Bölümün profesörüne gittim. Dedim ki Almancamı yeterli bulmuyorum. İki ay daha hakkım var bana izin verir misiniz? Tabii git, dedi. Bir dönem daha gittim ve döndüm.

Folkwang Yüksekokulunun bir de şöyle bir kuralı vardı. Reji bölümüne alırken ya oyunculuk bölümünde ya da pandomim bölümünde de okumasını şart koşuyorlardı. İki tarafta da okuyacak ve başarılı olacak. Yine benim şansım diyelim, Dionysos yüzüme güldü. Sınavda ben bir Woyzeck oynadım, Almanca. “Başka Almanca hazırlayamadım” dedim. “Bir de Hamlet oynayacağım” dedim “ama Türkçe”. Neyse beğendiler. Ve şuna da olanak sağladılar: “toplu oyunculuk derslerine gireceksin ama diksiyonda, rol dersiydi falan bunları almaya gerek yok, zaten 5 yıllık bir eğitimin var biz onu gördük” biçiminde. Oyunculuk derslerini almaya gerek yok dediler ama ben o emprovizasyon, ensemble, hareket, akrobasi, eskrim, chanson gibi derslere girdim. Sadece birebir derslere girmedim.

Neyse bu bulunmaz nimeti öğrenci müfettişliğine anlatmaya çalışıyorum. Bana burada dekor-kostüm konusunda diploma veremezler ama ben burada reji bölümünü kazandım, burada öngördüğünüz şu şu dersler var. Bu dersleri falanca falanca veriyorlar. Bana bu konuda bir şey sağlayın, branşın adını mı değiştirirsiniz, orada yapman uygundur mu dersiniz? Tabii ki öğrenci müfettişliği, konservatuara soruyor. Konservatuarın verdiği cevaba göre bana resmi yazı geliyor. Şöyle dediler, profesör Max Meinecke, Türkiye'den ayrılıp Viyana'ya dönmüştür. Gidip onun yanında ihtisas yapın, diye saçma sapan bir yazı geldi. Prof. Max Meinecke toprağı bol olsun, konservatuarda benim beş yıl hocam oldu. Dekor-kostüm, sahne tekniği, makyaj, sahne dersleri. Şimdi benim onun yanında ihtisas yapmam için, ya onun

Türkiye'ye gelmemesi lazımdı ya benim Almanya'ya gitmemem lazımdı. Düpedüz bir saçmalık. Beş yıl onunla yetiştiğim bir hocanın yanına gideceğim.

Tekrar anlattım falan. Sonunda kesin bir yanıt geldi. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda reji alanında ihtisas yapmış elemana ihtiyaç bulunmadığından, talebiniz reddedilmiştir. Ya dekor-kostüm alanında ihtisas yapacağınız bir okul bulun ya da Türkiye'ye dönün askere gidin falan gibisinden bir şey. Tabii dehşet bir düş kırıklığı oldu bende. O kadar çok şeyi başarmışken birden bire hepsi kafamdan aşağıya göçmüş gibi oldu.

O.P.- Oradaki durumunuzun anlaşılmadığını düşünmüyorsunuz değil mi?

Y.E.- Pekala anlaşılan bir şey. Kuruluşundan beri konservatuvarın yasasında vardır reji bölümü. O reji bölümü açılmamıştır. O zaman demek ki 35-37 yıl yıl geçmiş açılmamış, bugün de hala açılmamıştır. O bölüm açılmamış, o alana özen gösterilmemiş. Şimdi biri çıkıyor bu imkanı yaratıyor. Buna ihtiyaç yoktur deniyor. Sanki Türkiye'de rejisör yetiştiren okullar var da, eğitim görmüş rejisörler var da, ihtiyaç yok gibi bir cevap geliyor. Bu bakımdan gerçekten üzücüdür. Mahir hocayı çok sevdim. Gerçi çok kavga ettik ama çok saygı duyduğum, etkilendiğim bir hocam olmuştur. Çok şey öğrenmişimdir. Ama yöneticilik başka bir şey. Yönetici konumunda onun böyle bir cevap göndermesi, göndertmesi çok ağır bir düş kırıklığı oldu.

Bir cesaret gittim, hocama, profesöre anlattım. Kırk yılın rejisörü. İsviçreli. O sıralarda işte, 55-60'lı yaşlarda olsa gerek. Durum budur budur dedim. Okuyamıyorum, döneceğim askere gideceğim. O sıra 12 Eylül dönemi. Türkiye'deki darbe rejimi Avrupa'da hoş karşılanmıyor. Şöyle bir durdu, düşündü. "Faşistlere pabuç bırakmayız" dedi. "Ben burada sana sınıf açacağım" dedi. Açtı telefonu, sahne tekniği derslerini veren Otto Brüdgam, Gelsenkirchen Tiyatrosunun Sahne Teknik Direktörü, onunla konuştu. Açtı telefonu Pitt Fischer ile konuştu, Düsseldorf Tiyatrosunun başdekoratörü. Zaten onlar okulda reji bölümünde ders veriyorlar. Dedi ki, "bu delikanlıya bir ihtisas programı hazırlıyorsunuz, altını imzalıyorsunuz. Sınıf açıyorum, o sınıfta okuyor. Dolayısıyla reji bölümünde de devam etmesini istiyorum" dedi. Sınıf açtılar. O programı tamamladım, belgemi aldım. Yanı sıra reji

bölümünü bitirmiş oldum. Hem de mezuniyet sahneleyişimle ödül alarak. Folkwang Ödülü her yıl çok başarılı birkaç öğrenciye verilen bir ödül. Bizim konservatuar gibi müzik bölümleri, dans bölümü, çeşitli bölümler olduğu için, çok başarılı bir kemancı, çok başarılı bir dansçı falan okuldan o ödülle uğurlanıyor. O güne kadar da tiyatro alanında o ödül verilmemiş. İlk kez bana verdiler. Bu ödülle öğrenimimi tamamladım.

O.P.- Hocanızın adı neydi?

Y.E.- Prof. Werner Kraut. Sevilen bir yönetmendi. Çok sevilen bir hocaydı. Yedi yabancı, bir İsviçreli adam, memleketteki acımasız tutumun karşısında bir şekilde, durumu kurtardı. Artık ona ne diyeyim, can kurtaran simidi mi diyeyim? Dolayısıyla ben o süre içinde hem reji bölümünden diplomamı aldım, hem de Doktorvater denirdi o zaman, iki Doktorvater'in hazırlamış oldukları dekor-kostüm dalındaki ihtisas programını tamamladım.

O.P.- Yani özgeçmişinize baktığımızda orada yazan dekor-kostüm alanında ihtisas yapmıştır' ibaresinin arkasındaki hikaye bu.

Y.E.- Türkiye'deki küçük çekişmelerin, gündelik didişmelerin arasında beni hırpalanmaktan koruyan, bir bakıma başka türlü bir anlayışa, platforma taşıyan bir beş yıl oldu, dört buçuk yıl. Hatta sonra hocam okulda asistan olarak kalmamı istedi. Reji sınıfında kendisine asistanlık yapmamı istedi. Bunun için yeniden Türkiye'ye başvuruda bulundu. "Biz burs vereceğiz, bir yıl, mümkünse iki yıl daha kendisine izin verebilir misiniz?" diye. Ona da red cevabı geldi.

O.P.- Askerlik nedeniyle mi? Yoksa bursun geri dönüşü olarak, gelip görevinizi yapınız diye bir sebeple mi?

Y.E.- Tam hatırlamıyorum. Tabii ki bir mecburi hizmet vardı. Ama mecburi hizmet yapılacak. Dört buçuk yıl beklemişsin, bir yıl daha gerekirse beklersin. Onu da mecburi hizmete eklersin. Sonuç: Hayatımı değiştiren bir olaydır.



**YÜCEL ERTEN İLE KABATAŞ'TAKİEVİNDE 25.01.20007  
TARİHİNDE YAPILAN SÖYLEŞİ**

Onur Pelister- Sayın Erten, rejisör olarak oyun seçimindeki kriterleriniz nelerdir?

Yücel Erten- Bir oyunu sahnelemem için bir kere aşk olması lazım. Aşk olmadan meşk olmaz. Öyle, beğenmediğim, hayran olmadığım oyunu sahneye koymam. Mecbur bırakılmadığım bir durum dışında. O da bir defa olmuştur, Devlet Tiyatroları'ndaki ilk sahneleyişimdir benim.

**O.P.- Parkta bir Sonbahar Günüyü.**

Y.E.- Evet. Recep Bilginer'in **Parkta bir Sonbahar Günüyü**. Onun dışında yapmadım. Yapmayı bir kere, bir tırnak içinde aydın olarak, iki sanatçı olarak hiçbir zaman kendime yakıştırmadım. Belki tek tük, yüz görümlüğü olarak yaptığım şeyler olmuştur. Yani bir oyun önerilmiştir, yapsak çok iyi olur denilmiştir. Bakmışım benim seçimlerime aykırı bir tarafı yok, tabii onu da yapmışımdır. Yaparım.

Ama bir kere, dediğim gibi, beni sarıp sarmalaması, karşıma ödevler koyması, aramızda bir tür bir aşk doğması kaçınılmaz bir şey.

İyi ama, şimdi aşk niye o taraflara doğuyor da, öbür taraflara doğmuyor? O da büyük ölçüde şuradan kaynaklanıyor: Bir tiyatronun yahut her tiyatronun, varlık nedenine ilişkin temel sorudan. Tiyatro ne için var? Bir şey söylemek için var. Bir şey “demek” istiyoruz. Demek ki insanın bir meramı olacak, muradı olacak, bir derdi olacak, bir şeysi olacak. Bir şey söyleyecek. Söylem, mesaj filan dediğimiz zaman, onu tırnak içinde kullanmak lazım. Ben tiyatroya, gündelik politikaların mesajlarını taşımak gibi bir görevi hiçbir zaman biçmedim. Yani tiyatro siyaset kürsüsü değil, vaaz yeri de değil. Bir öykü mü anlatacaksınız? Bir demet mi sunacaksınız? Bir şarkı mı söyleyeceksiniz? Bir sorunun ardına mı düşeceksiniz? Bir tarihin ardına mı düşeceksiniz? Sonunun sonunda tiyatro bir yeniden yaratma çabası

olduğu için, bir çeşit tanrılığa soyunmak olduğu için, dünyayı, hayatı yeniden yaratma çabası olduğu için orada bu meram kısmı önemli olmuştur hep.

Şuna benzetiyorum ben onu: bir yerde herkes otururken birisi birdenbire oturduğu iskemlenin üstüne çıkıp, bir dakika arkadaşlar bir şey söyleyeceğim diye herkesi sustursa, herkes döner bakar. Bir söyleyeceği var demektir. Yani tiyatro yapmak bir bakıma onun gibi bir şey.

Tabii ki çok bireysel durumları, insanın bireyci ve bireysel çelişkilerini, sancılarını, durumlarını sorgular ama sonunun sonunda bir şey demek isteyeceksiniz. O demek istediği şey, tiyatronun varlık nedenlerinden birincisi.

İkincisi de onu yaparken ne gibi sanatsal tercihlere yaslanıldığı, ne gibi estetik tercihler ortaya konduğu. Onları nasıl bütünleştirdiği sorusu. Bu iki sorudan baktığımız zaman, görüyorum ki biraz benim literatürümde, -bu güne kadar 55 oyun sahneye koymuşum galiba- Brecht'ler, Nazım'lar, Aziz Nesin'ler, Haldun Taner'ler, Güngör Dilmen'ler bir çizgi oluşturuyor. Ne bileyim? Şu dünyadan geçip gidiyoruz. Ama bu yaşadığımız kesitte dünyanın durumuna, Türkiye'nin durumuna, toplumumuzun durumuna, geleceğine sırt çevirerek de sanat yapmak mümkündür. Öyle yapanları da hiçbir zaman için kınamadım. Ama bu bir bakıma bende bir dürtüdür. Toplumun geleceği, çocuklarımızın nasıl bir toplumda yaşayacağı sorusu burada rol oynadığı için tercihlerim, biraz o aydınlatma, aydınlık akımlarının ustalarına, biraz aydınlık savaşçılarına, genellikle de tabii siyasal görüşüm solda durduğu için oldum olası, o ışığın altında ışıldayan yazarlara dönmüş. Bakınca öyle görünüyor. Tabii ki öbür türlüünü kınamıyorum ama bu sorulara yanıt aramadan yapılan tiyatro bazan şöyle der gibi oluyor: “biz devletin okullarında okuduk, mezun olduk, bu kadar başarılıyız, bir araya geldik gayet güzel de tiyatro yapıyoruz, daha ne istiyorlar?”... Bu yeterince anlamlı mı?... Tiyatrocuların zaman zaman, “Bizim yeteneğimiz her şeyden yukarıdadır. Dolayısıyla herkes bizi izlemek mecburiyetindedir” gibi bir duyguya kapıldığını görürüz. Bu bence bir gaflet hali oluyor. Bir çeşit Kendini beğenmişlik. İnsan sanatta tabii ki kendini beğenecek. Sanat iddia sorunudur. Ama salt kendini beğenmeye dayalı bir meydan okumanın da kolayca iflas edebildiğini yahut iz bırakmadığını yahut insanların ilgisini

çekmediğini de görüyoruz.

Burada öyle katı kalıpcı bir şey kastettiğim de sanılmasın. Sanat, konstrüktif, yapıcı olabileceği gibi destrüktif de olabilir. Yani yıkıcı da olabilir. Tırnak içinde felsefi bir anarşizm, sanatın tamamıyla kapılarını kapatabileceği bir şey değildir. Dolayısıyla o yeni bir dünya yaratma çabası, ağır eleştiri, parçalarına ayırıştırma, çözeltme yoluyla çözümleyicilik sağlama şeklinde de olabilir; kendinize göre bir iyimserlik, yapıcılık da taşıyabilir tabii ki.

Bilmiyorum ben genellikle, ben yaptım olduculardan değilim. Gerçi yaptığım zaman oluyor ama öyle de bakmıyorum. Hep tiyatro yaparken duygum şu oldu; hangi olanaklarla yaparsam yapayım, insanlar tiyatroya gelsinler, hoşlansınlar, buradan hoşnut olarak çıksınlar ve o hoşnutluğu etraflarına taşınsınlar, daha fazla insan tiyatroya gelsin gibi bir şey. Altı tane Brecht sahneleyişim var benim. Bir biçimde, bir dönemde Türkiye'de seyirciyle buluşmadığımı gözlemliyorum. Neden? Canım, hani “devrimciyim” derken, insanları tiyatro yapıyorum diye karşına toplayıp da hakaret etmenin, aşağılamanın, tükaka etmenin de pek bir alemi yoktur. İliğine, kemiğine kadar eleştirirken de sonunun sonunda, tiyatrodan bir hoşnutlukla ayrılmasını sağlamak gerekir. Yoksa, “bir daha gitmeyeceğim, gidiyoruz para veriyoruz, üstüne bir de azar işitiyoruz”, şeklinde bir sonuç sağlıklı bir ilişki değil tiyatro için.

Tabii bir faktör daha var. Ben genelde ödenekli tiyatrolarda çalıştım. Nedir o? Halkın vergilerinden oluşan kaynaklarla tiyatro yapıyorsun. Onun halka dönüş biçimlerini de iyi tartmak lazım. O cephede de “valla ben sanat yaptım anlamadılar”ın, bir anlamı yoktur. Yapılmalı ve karşılığını bulmalı, benimsenmeli, tiyatro salonları dolmalı, seyirci hoşnut ayrılmalı. Bir ara sözünü etmiştin. Özel tiyatrolarda pek uzun boylu bir çalışman yok diye. Evet yok. Ben olanakları sınırlı bir memur ailesinden geliyorum. Konservatuvarda beş yıl yatılı okudum. Sonra dört buçuk yıl devlet bursuyla yurtdışında okudum. Bu arada bende öyle bir huy oluşmuş ki, öyle bir kavrama biçimi gelişmiş ki; kendimi bu topluma, bana verdikleri için borçlu sayıyorum. İşte iki defa atıldım, bir defa ayrıldım falan ama, Devlet

Tiyatrosu'nda olduğum sürenin içinde, yani hizmet verdiğim 31 yıllık sürede, uzun boylu “sağa sola gideyim, dışarıda iş yapayım, özel tiyatrodaki çalışayım” gibi bir şeye yeltenmedim. Gelen pek çok öneriyi de reddetmişimdir. Ha, o nasıl bir şey? Bu devlet bizi yatırdı, yedirdi, içirdi. Her ay bir kalıp sabunumuzu verdi, her yıl takım elbisemizi, iç çamaşırımızı, pijamamızı verdi. Bu bende bir duygu oluşturmuştur. “Benim bu topluma bir borcum var” diye. Tabii ki kendi kariyerini düşünebilirsin, geçim olanaklarını düşünebilirsin falan, ama işte bende bunlar hep ikinci planda durdu. Hep kurumsal çalışmaya, sadece rejî çalışmalarını kurumda yaparak değil, elimin erdiği aklımın yettiği kadarıyla yönetici olarak da kurumsal çalışmaya, kuruma önem verdim. Gelişmesi için katkıda bulunmaya çalıştım, gayret gösterdim. Tartışmalar yaptım, bildiriler hazırladım, seminerler, açık oturumlar, derken bir kitap da yazdım. Doğrusu eğilimim biraz o tarafa oldu. Öyle bir borçluluk duygusuyla yaşadım.

O.P.- Madem öyle bir kurum var, öyleyse en iyi şartlarda çalışın kaygısı.

Y.E.- Evet. 1936'da temeli atılmış. Konservatuvarı ile sonra savaş sonrasında yokluk yıllarında tiyatrosu, operası kurulmuş. Ne büyük öngörü sahibi insanlarmış. Ne geniş ufukları varmış. Ne büyük bir duyarlılık taşıyorlarmış. Bu topluma onları kazandırmışlar. Gel gelelim zaman içinde bazı aşınmalara uğramış. Bir takım sorunlar, hastalıklar türemiş. Bu gözbebeği kurumları ileriye taşımak, yeniden hayata kazandırmak, rejenere etmek tabii ki önemli bir ödev oldu benim için.

Sahneleyişlerimle belki Devlet Tiyatrosunu uluslararası festivallerde, yurtdışında görücüye çıkarmış oldum. Muhtemelen yurtdışında da iyi bir şekilde temsil etmiş olmasını sağladım. Bu konuda katkıları olduğumu düşünüyorum. Ama bu, hep kurumun altyapısı ile birlikte düşünülerek, birlikte davranılarak yapılmış bir şeydi.

O.P.- Sahnelemelerinizdeki estetik tercihleriniz, kriterleriniz hangi temellere dayanmaktadır?

Y.E.- Ona zaman içinde ben de bakıyorum ki bir kere epik biçimi hep

önde tutmuşum. Açık biçimi hep tercih etmişim. Galiba buradaki temel duygu şu; önünde sonunda biz insanları toplayıp bir öykü anlatıyoruz. Bu öykü anlatımını oluşturan parçalardan her hangi bazılarını, yeryüzünün absolut değerleriymiş gibi algıladığımız zaman kendi kendimize çelme takmaya başlıyoruz. Dolayısıyla, insanlara tiyatrodaki olduklarını ve bir öykü izlemekte olduklarını zaman zaman hatırlatarak ilerlemenin daha sıcak olduğunu gördüm. Bu tabii benzetmecî tiyatroya karşı duruş yahut Stanislavski yöntemine karşı çıkış gibi algılanmamalı. Tiyatronun her ne türlüünü, her ne zaman yapıyorsanız yapın; temeldeki duygu, temeldeki gerilim, temeldeki dram var olmak zorunda. Sonra onun, yani asal olanın sunulma biçimleri üstüne düşünülebilir. Yerine göre dipnotlar koyulabilir, göndermeler yapılabilir, parantezler açılabilir vs. Ben Çehov bile sahnelesem, (**Martı** İstanbul D.T.) yine bir yerlerinden biçimi açmaya, başına ve sonuna bir parantez koymaya; yani başta bir parantez açıp, ortada hatırlatıp, sonunda kapatmaya gayret gösterdim. Ön oyun ve son oyun yazanlardan değilim. Onu sevmem. Çok zorunlu olmadıkça öyle şeylere başvurmam. O anlamda söylemiyorum. Ama burada bir öyküyü yansılıyor, hep birlikte bir öyküyü belki de irdeliyoruz. Hatta Seyirciyle birlikte irdeliyoruz. “Şöyle olabilir miydi acaba?” sorusunu unutmadan bunu yaparsak; yapmış olduğumuz şeye absolut bir hayranlıkla bakmamayı becerebilirsek daha iyi sonuç veriyor gibi geldi hep bana.

O.P.- Bu estetik yaklaşımlarınız ile geleneksel tiyatromuzun ilişkisi nasıl olmuştur? Açık biçimi kulanma, seyirciye 'oyun oynuyoruz' duygusunu hatırlatma gibi tercihlerde geleneksel tiyatromuzun motiflerine, çözümlenmelerine nasıl bakıyorsunuz?

Y.E.- Gelenekselden yola çıkarak oyun yazma işinin çok büyük bir gelecek taşıdığını düşünmüyorum, sanmıyorum. Çok iyi örnekleri var. Haldun Taner var, Turgut Özakman var, Murathan Mungan var. Ama o Karagöz-Hacivat, orta oyunu muhtevastan ilerleyerek çok evrensel şeylere varılabileceğini düşünmüyorum. Çok iyi örnekleri Haldun Taner ve Turgut Özakman tarafından yapılmış olsa bile. Orada beni daha çok ilgilendiren, tiyatro yaparken takınılan temel tutum. Ne Karagöz-Hacivat beni o kadar ilgilendiriyor, ne orta oyununun atışması. Ama oyun çıkarma durumu ve o naivite, yani seyirciyi karşılıklı bir naiviteye davet

etme durumu bana çok değerli görünüyor. Buradan ilerlenebilir. Örnekleme gerekirse, Kafkas Tebeşir Dairesi'ni sahnelediğim zaman bir anlamda Türk gelenekselinin o tutumundan yararlandım. Adam sırtında çingirakla orada duruyor. Kadın geliyor, o çingırağı çaldığı zaman evin kapısını çalmış oluyor. Sonra adam, “gaaarç” diye dönüyor, kapı açılmış oluyor. Konuşuyorlar, sonra kapıyı “gaaarç” diyerek suratına kapatıyor. Bakarsak bu Türk gelenekselindeki sayıntılardan bir şey. Bu ve benzeri pek çok şeye yaslandım. Sonra gördüm ki Brecht, uzakdoğu tiyatrosunun konvansiyonlarından yararlanmış ya, bence zaten işte kastı buymuş. Bu nedenle o kadar uzaklara gidip oradan bir şeyleri ödünç almama gerek yok. Kaldı ki oradan da alalım, zenginleştirelim, ayrı konu. Ama işte bizde de vardır. O duruş, o tavır, o yürüme biçimi çok verimli bir şey. Bu anlamda seyirciyi hoşnut kılmak için de uygun bir yöntem olduğunu düşünürüm.

O.P.- Dramaturgi, dramaturg ve reji dramaturgi üzerine düşünceleriniz nelerdir? Bir rejisör olarak çalışmalarınızdaki yerleri nelerdir?

Y.E.- Önce beş yıl Ankara Devlet Konservatuvarı'nda okudum, sonra da dört buçuk yıl Almanya'da reji öğrenimi gördüm ya, orada “dramaturgi” eğitimin önemli bir parçasıydı. “Reji” dersinin yanı sıra “reji-dramaturgi” dersi vardı. O reji-dramaturgi dersinin, karşılaştırmalı oyun eleştirisi diye bir uzantısı vardı. Aynı oyunun değişik sahnelerde sergilenişlerini izleyip karşılaştırarak üzerinde tartışmak gibi. Ve diyelim bir trilogyayı tek geceye indirecek şekilde budamak, yahut bir yazarın iki ayrı piyesinden veya iki ayrı yazarın aynı tematik üzerindeki oyunlarından bir kolaj yapmak gibi ödevler vardı.

Ben oldum olası çok okudum. Herhalde üniversitelerimizin tiyatro bilimi mezunları ne kadar okuyorlarsa, ben de o kadar okumuş olduğumu düşünüyorum. Bir işe yaradı mı, ne kadar yaradı; o konuda ukalalık etmek istemem. Ama Almanya'da reji bölümündeki uygulamalı durum, dramaturgi kavrayışımı iyice geliştirdi diye düşünüyorum. O kadar ki küstahlık sayılmazsa şöyle diyeceğim: Benim dramaturga ihtiyacım yok. Ama dramaturgun önemine inanıyorum. Özellikle de prodüksiyon dramaturgisinin önemine inanıyorum. Zaten bu görüşlerime uygun davrandım. Öyle sanıyorum ki Devlet Tiyatroları'nda ilk defa, bir dramaturgun prodüksiyonda

görevlendirilmesi, 1979 yılında benim sahnelediğim **Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı**'dır. O gün bu gündür de tiyatronun tutumuna, isteğine, ihtiyacına, dramaturg arkadaşların uygun olup olmadığına bakarak mümkün olduğu kadar hep yanımda bir dramaturg bulundurmak istedim. Doğrusu, “dramaturga ihtiyacım yok” deyince çok kaba ya da kabadayı tınlıyor. Herkesin herkese ihtiyacı var bir başka bakımdan. Nedir? Bir oyuna yaklaşırken dönemle ilgili elime ne geçerse okurum. Mümkünse yazarın bütün yapıtlarını bir kere daha gözden geçiririm. Oyuna ilişkin, başka sahneleyişlere, yorumlara ilişkin ne bulursam toparlarım. Hepsini bir harmanlarım. Ama bir dramaturgun hem bu alanda büyük yardımları olur, hem bütün bunların içinden önemli saydığımız şeylerin seçilip ekibin bilgilendirilmesinde çok büyük yardımı olur. Dramaturgun, somut olarak sahneleyiş sırasında dişe dokunur önerileri olabilir. Orada kendi adıma bir kompleks taşımam. Her türlü öneriyi dinlerim. Beğenirsem bir kadeh bir şey ısmarlarım. Beğenmezsem, yılbaşı armağan paketine koyun derim.

Tabii dramaturgun bir başka katkısı bildiği yabancı dil oranında yabancı kaynaklara ulaşabilmektir. Yanısıra içerikli ve kalıplı bir program dergisinin hazırlanması, giderek oyun sahneye çıktıktan sonra da bir anlamda basın, halkla ilişkiler kısmında da bazı görevler üstlenmesi, ürünün sonradan tanıtımı gibi gerekli bazı şeylerin yapılması gibi önemli yararları olur. Okuma provaları sonunda beni kendisine uygun bulmayıp, “hadi allahaısmarladık” deyip gitmiş dramaturg arkadaşlarım da olmuştur ama; neredeyse eksiksiz her provayı izleyip canla başla oradaki ortak yaratmaya katkıda bulunan dramaturglarım da olmuştur.

Reji dramaturgisi dediğimiz kavrama dönecek olursak orada da iki ana taşıyıcı görüyorum. Bunlardan birisi yazarın önermeleri. Bu önermeler nelerdir? Bunları iyi analiz etmek, iyi kestirebilmek. İyi ama sahneye koyarken belki de bütün bu önermeleri eş değerde tutmayabilirim. Onların arasında önem sırlaması yapabilirim, yoruma ilişkin olarak. Kaldı ki bazılarını bile bile saf dışı etmeye yeltenebilirim, görmezden gelebilirim. Bazılarının karşısına çıkabilirim hatta. Yazarın bazı önermelerine, metne rağmen, ters düşebilirim, aykırı durabilirim. Çıkmıtlık olsun diye değil. Derdim nedir? Meramım nedir? Onunla ilgili. İlginçtir, bazı önemli sahneleyişler, salt yazarın bazı önermelerine karşı çıktığı için önemlidir.

Çünkü yönetmenlerin, alelusul sıralayabileceğimiz önermeleri beylik bir şekilde yerine getirmesi, ille de sonuçta iyi bir sahneleyiş olacağı anlamına gelmez. Biraz kör değneğini bellemiş gibi arka arkaya birbirini andıran, her hangi bir iddiası olmayan sahneleyişler ortaya çıkar.

Yani ille de aykırılık etmeli, öküz altında buzağı aramalı demiyorum. Ama söz gelimi Shakespeare, **Hırçın Kız**'da seksist bir tutum içindeyse; ben de kadını ikinci sınıf bir mahluk sayan, aşağılayan, kadına gereken özgürlüğü tanımamış bir toplumda yaşıyorsam; burada bir tavır takınmak zorundayım. “Nerden çıktı şimdi bu?” diyeceksin. Hiç unutmam, Turgut Özakman genel müdüdü. “**Hırçın Kız**'ı sahneye koyar mısınız?” dedi. Şimdi “koymam” diyeceğim ama, Shakespeare. Profesyonel bir rejisörsem, ben nasıl Shakespeare sahneye koymam? Bir tuhafılık var o işte. Elbette koyarım dersem, bu saydığım şeyler var. Kadın sorunuyla zaten çamurlaştırılmış bir toplumda yaşıyoruz. Hangi ortamda, hangi gerekçelerle öyle oluşmuş bilmiyoruz ama; sanki **Hırçın Kız**'da Shakespeare, erkeğin üstünlüğünü savunur gibi bir tutum takınıyor. Orada işte çare düşünmeye başladım. Shakespeare'in oyununa “hayır” demek benim profesyonelliğime yakışmayan bir şey olur. Peki, bir düşünelim bakalım. Ne yaptım orada? Metinde herhangi bir değişiklik yapmadım. Ama Biraz timsahın ağzını açıp, elini sokup, kuyruğundan tutup ters çevirir gibi bir yaklaşım oldu. Pek de sevilen, çok tartışılan bir sahneleyiş oldu. Hatta Londra'da bile tartışılmış. İngiliz yazarların Shakespeare ile ilgili kitaplarına falan girmiş konu.

Diyeceğim o ki reji-dramaturgisi, bir anlamda bu önermelerin, benim çağımdan, benim günümünden, benim dünyamdan, benim toplumumdan, benim tiyatromdan, hatta benim ekibimden etkilenerек geçirdiği süreçtir. Burada her zaman bir dramaturgun öncülük etmesi beklenemez. Böyle bir tutum takınılmışsa, böyle bir yola çıkılmışsa, orduyu dağlarda kırdırmayıp, deniz kıyısına, nehir kıyısına indirmeyi başarabilmek için orada bir bakıma öncülük gerekir. Dramaturg da büyük bir olasılıkla bunu kavrayıp, buna yardımcı olabilecek malzemeyi, görüşleri, eleştiriyi getirir.



Bir başka örnek benim için Nazım Hikmet'in **Ferhad ile Şirin**'idir. Şimdi ben 1976'da Başar Sabuncu'nun İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sahnelediği **Ferhad ile Şirin**'i izledim. Ergin Orbey'in Ankara Sanat Tiyatrosu'nda sahnelediğini izledim. Diyarbakır'da bir genç arkadaşın sahneye koyduğunu izledim. Ergin Orbey'in Devlet T.'nda sahneye koyduğunu izledim. Belki başka izlediğim de olmuştur. Yurtdışında, yine bir Türk topluluğun oynadığını izledim. Bakıyorum bakıyorum, kuşkulaniyorum, o piyes onu söylemiyor diye. Onu söylemiyor! Oryantalist bir masal anlatmıyor Nazım Hikmet. Bana öyle görünüyor. Atlılar, saraylılar, mızraklar, kılıçlar, sarıklar, güzeller, çirkinler, nakışlar ve daha daha bir şeyler. Kuşkulaniyorum. Yani o oryantalist masal gibi görünen oyun, aslında başka bir şey diye kuşkulaniyorum. İşte bazan yeni bir sahneleyiş yahut yeni bir dramaturgi çalışması bu kuşkulardan kaynaklanır. Birisi, başka bir şey dediğini düşünerek, metni başka türlü okumaya başladığı zaman çıkar bazen bir yorum. Bir kere dünyanın en güzel kadını Mehmene Banu orada. Dünyanın en güzel kızı, kız kardeşi Şirin orada. Sonra dünyanın en çirkin adamı geliyor bir şeyler yapıyor. Dünyanın en güzel kadını dünyanın en çirkin kadınına dönüşüyor. Dünyanın en güzel nakışlarını Ferhad işliyor. Dünyanın en güzel, en çirkin şeyleri arasında, süperlativleri arasında bir piyes. Zaten, öyle birebir algılayıp yapmaya kalkınca bir şey olmuyor. Dünyanın en güzel şeyini yapamıyorsun. Bulamıyorsun çünkü. Bu bir soyutlama. Oradan baktığımız zaman, biraz ezber bozan bir yola girdiğin zaman, öyle bir serüvene kalkıştığın zaman; bakıyorsun ki belki de ya da büyük olasılıkla kuşkularında haklıymışsın. Dolayısıyla bir kör sadakat biçiminde görmüyorum dramaturgiyi. Öyle uygulamıyorum. Tabii ki tuttuğum yolda dramaturg da bana yardımcı olursa, katkıda bulunursa bundan sevinç duyuyorum.

Diğer taşıyıcı da tabii yine sahne dramaturgisinden söz ediyorsak, orada bir karar vardıktan sonra uygun göstergeleri bulmaktır. Uygun göstergeler deyince ne anlıyoruz? Ne yapacağız şimdi? Yeryüzünde güneşin altında yapılmamış şey yok ki. Her şey yapılmış. Demek ki mesele çağrışımlar oluşturabilmekte. Bir seçme yapabilmekte. Söz gelişi **Ferhad ile Şirin** sahneleyişinden gidelim. Ferhad'ın nakışları, yine piyesin içinden aldığımız Nazım'ın bazı cümlelerinin duvar yazısı gibi duvara yazılmış şekli ise ve bunu rejisördeki diğer göstergelere bakarak dramaturg görebiliyorsa tabii ki teşekkür ederim, kucaklarım. Ama bunu zaten bir oyuncu da

getirebilir. Dekor, kostüm kreatörü de getirebilir. Koreograf, besteci de getirebilir. Zaten o reji ekibinin, yaratıcı ekibin çalışması da öyle bir halkalanma halinde yürüdüğü zaman iyidir.

Mesela şöyle bir örnekten söz etmekte yarar vardır. **Ferhat ile Şirin**'i yaparken ben, Nazım'ın bütün oyunlarını, bazı dönem şiirlerini bir kere daha yukarıdan aşağıya geçtim. İstanbul'da otel odasında kırk cilt Nazım ile yaşadım. Müzik konusunda da Nazım'a yaslanalım istedim. Mektuplarında, şiirlerinde sözünü ettiği sarkılar, türküler. Oyunun müzikleri bunlardan oluşsun, bunların varyantlarını oluşturalım diye düşündüm. Böyle ilerledik. Sonra, ben sanıyordum ki ulaşabildiğim her şeyi okudum. Ne mümkün? Rahmetli Mümtaz Sevinç aradı, bir heyecan bir telaş içinde. Bir mektuba rastlamış. Yanlış hatırlamıyorsam, Nazım'ın Vala Nurettin'e yazdığı bir mektup. Mektupta bazı şarkıların mısralarını alt alta dizmiş. Bundan bir şiir oluşturmuş. Altına da "Nakkaş Ferhad" diye imzalamış. E yani tabii ki bu, bizim bütün heyecanımızla ezber bozma savaşımızın, bir anlamda sağlamasını getirmiş oldu.

O.P.- Yazara yaklaşmışsınız.

Y.E.- Düşün: Yaklaşabilmek için her şeyi okudum sanıyorsun. Her şeyi gözden geçirdim sanıyorsun. Bir tanesi gözden kaçabiliyor. Orada işte ekip, -tiyatroyu böyle anlıyorum ben-; aksesuvarcısından oyuncusuna kadar, o anlayışa doğru bir güç birliğine girerse, kol kola girip bir enerji halkası oluşturabilirse, iyi tiyatro oluyor. İşte dramaturgi konusunda heyecan verici örneklerden, göstergelerden birisidir bence.

## **YÜCEL ERTEN İLE KABATAŞ'TAKİEVİNDE 09.06.2007 TARİHİNDE YAPILAN SÖYLEŞİ**

Onur Pelister- Devlet Tiyatroları'nın (D.T.) yeniden yapılanma çalışmaları sırasında gerek sivil toplum kuruluşlarında ve Genel Müdürlük döneminizde, gerekse İzmit BBŞT Genel Sanat Yönetmeni olduğunuz dönemde, sanat üretimi yapan ödenekli kurumların daha akılcı bir yönetime kavuşması ve özerklik kazanması için çaba sarf ettiniz. Nitelikli sanat üretimi için, kurumların yeniden ihtiyaçlarını gözden geçirmeleri ve bu doğrultuda gerekli yasal düzenlemelerin yapılması gerektiğini söylediniz. Bu doğrultuda çalışmalar yaptınız. D.T. Genel Müdürlüğünüz sırasında da İzmit BBŞT Genel Sanat Yönetmenliğiniz sırasında da görevinizin bir şekilde yarıda bırakıldığını ya da çalışmalarınızın sonuçlanmasına olanak sağlanmadığını görüyoruz. Bunca çalışma sonrasında bu durum sizde bir kırgınlık ya da kızgınlık oluşturdu mu?

Yücel Erten- Çok kafa yordum, konuştuk, söyleştik, tartıştık. Seminerler, konferanslar, kurultaylar, kongreler falan. Epeyce oraya emek verdim. Hatta sonuç olarak bir de kitap yazdım. Ödenekli tiyatro olur mu? Nasıl olur? Bu konuda düşüncelerimi açıklayan. Fakat bu tabii çok zaman alan yıpratıcı da bir şey. Bir başka tarafı da o doğruları savunduğun zaman D.T.'ndeki iktidarın da zaman zaman karşısında durmuş oluyorsun. Bir çeşit karşı çıkış ifade ediyor bu. Bu da yine dönüp sanatçı olarak üretimini etkiliyor. Susulmak, gömülmek, itilmek falan gibi bir takım sonuçları doğuruyor. Dolayısıyla, doğrudan sanat üretimine ayırabileceğim zamanları sanat siyasetine ayırmış olduğumu görüyorum. Pişman mıyım? Değilim. Birilerinin, bu konuda düşünmesi, yazması, düşünce üretmesi gerekir. Ama vardığımız noktaya baktığımız zaman, biraz kızgınlık gibi bir duygu var içimde.

Vardığımız nokta derken ne demek istiyorum? Doğruları insanlarla paylaşmak için emek veriyorsun. İnsanları belli doğruların etrafında buluşturmak ve tokalaşp, sözleşip el birliğiyle o doğruları korumalarını sağlamak için girişiyorsun. Gelgelelim, o cephede çok az gelişme olduğunu görüyorsun. Ödenekli tiyatro cephesinde, parantez içinde D.T. diyelim buna. Çünkü ödenekli tiyatrolar içinde en büyük dilim orası. Orada insanların bir türlü yeterince aydınlanmadıkları yahut yeterince aydınlık davranmadıkları gibi bir sonuçla karşı karşıya kalıyoruz. Üzerinde mutabakata varılmış doğruların savunulması yerine bireysel ilişki ile hayatını devam ettirmek; tiyatronun bir bütün olarak geleceğini düşünmek yerine, bireysel çıkarlarını gözetmek gibi bir yol seçildiğini görüyoruz. İkili ilişkilerle hayatı idame ettirmek diyelim onun adına. Genel Müdür ile iyi geçinirsen rahatın yerindedir. Yahut o bölgenin tiyatro müdürüyle ilişkilerin iyiye istediğini yaparsın, istemediğini yapmazsın. Yok efendim, bir yerden yönetime katılma yahut görüş belirtme olanağını kazanırsın. Yahut falanca piyesi yaparsın. Yahut falanca piyeste oynamazsın, benim dizim var bana dokunmayın dersin. Bunları genel olarak söylüyorum. İnsanların gündelik ve bireysel çıkarlarının ağır bastığı bir biçimde yürüdüğüne tanık oldum. Sözleşmelerin çok çabuk çiğnendiğini, çok çabuk unutulduğunu gördüm. O bakımdan biraz kızgınlığım var.

O.P.- Yeniden yapılanma çalışmalarınızın ana çerçevesini, izelen yolu biraz açıklarmısınız.

Y.E.-D.T.nın bir yeni yapılanmaya ihtiyacı olduğu apaçık. En önemli şey bunun yasal dayanaklarının oluşturulması. Bunun için, bir Tiyatro Kanunu mu olur? Bir Ödenekli Tiyatro kanunu mu olur? Devlet Tiyatroları Kanunu mu Olur? Her ne ise, bu yönde bir ilerleme kaydedilmesi kaçınılmaz. Mevcut durumda artık kendi kendine çelme takar haline geldi. Biz burada, sivil toplum kuruluşlarında, sonra benim genel müdürlük yaptığım on altı ay içinde, Tiyatronun kendi bünyesi içinde, esasta iki yol tutmayı öngördük. Daha doğrusu temel şey şudur; onlarca tiyatro bir yerden, bir merkezden, bir kişi tarafından yönetilemez. Her tiyatro kendini yönetmelidir. Her bir tiyatronun kendini yönetebilir hale gelmesi için yasal dayanaklara ihtiyaç vardır. Bu, tamamıyla yeni bir yasa olabileceği gibi, belki işi kolaylaştıracak bir şekli de göz önünde tuttuk. O da şuydu; birkaç maddenin

değiştirilmesiyle, sanıyorum altı, yedi madde civarında bir şey, mevcut kanunun her bir tiyatromuzun emrine verilmesi üzerine çoğaltılması gibi bir yöntem de geliştirdik. Doğrusu ben muhalefette bir nefer gibi, bir sanatçı, bir rejisör olarak mücadele ederken de sonra Genel Müdürlük görevini üstlendiğim zaman da hep bu doğrultuda çalıştım.

Genel Müdürlük dönemimin en önemli girişimlerinden bir tanesi yasaya artık son şeklinin verilmesi çabasıydı. Orada, sağolsun Emre Kongar hocanın, o zaman müsteşardı, onun destek ve katkılarıyla çok önemli bir yol aldık. Hatta D.T. Yasası'nın kardeş kurumlar olan Devlet Opera ve Balesi ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası yasalarıyla denkliliği, paralelliliği de bir ölçüde sağlandı, o iş olgunlaştırıldı. Fakat memleketteki partici anlayış yahut siyasilerin sorumsuz davranışları orada çok fazla bir yol almaya izin vermedi.

Ama, hadi yasa yapacağız, kurumu değiştireceğiz, tarih yapacağız derken o görüş doğrultusunda davranmaktan da geri durmadım. Yani her tiyatro kendini yönetir anlayışına uygun olarak kendi yetkilerini kullanıp bazı konularda yol almaya çalıştım. Nedir? Herkes bütçesini bilsin, anlamına gelir bu. Herkes kadrosunu bilsin. Herkes özgürce repertuarını ve o repertuarı uygulayacak iş bölümünü yapabilsin anlamına gelir. Ben var gücümle bunları gerçekleştirmeye çalıştım Genel Müdür olarak. Orada, yetkilerimi paylaştım. Herkesin dilediği gibi repertuar yapmasına olanak tanıdım. Öneriler üzerinde tartışmadık mı? Tartıştık tabii ki. Görüşlerimizi belirttik. Ama sonunun sonunda herkes özgürce repertuarını yaptı. Çalışmak istediği yönetmenlerle çalıştı.

Hatta bir aşamada bölgelerin bütçelerini de belirledik. Yani geçmiş yıllara ait mizan çetvellerini karşılaştırdık. Orada kaç koltuğumuz var? Doluluk oranı nedir? Hangi kentte ne kadar seyirciye hizmet veriliyor gibi soruları göz önüne alıp, tiyatrolarımıza dedik ki bakın önümüzdeki sezon bütçeniz budur. Bunu, tahtaya beze mi harcayacaksınız? Oraya bahçeye fayans mı yaptıracaksınız yoksa, konuk sanatçılara mı? Hepsini bir tartın, biçin düşünün, buna göre davranın diye. Gelgelelim, benim ayrılmamın hemen ardından bütün bu alanlarda yeniden eski pozisyonlara döndü, geri çekildi.

O.P.- Peki, işin bir de diğer tarafından, sanatçılar, çalışanlar tarafından bakıldığında durum nedir? Bu tip değişimler birilerinin öncülük etmesi, yol açması, fikir üretmesiyle ilerliyor. Ancak çalışanların kendi varoluş sebeplerini sorgulaması ya da sorgulamaması konusunda ne düşünüyorsunuz? Çalıştıkları kuruma ve sorunlarına sahip çıkmaları konusundaki tavırlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Y.E.- Biraz önce söylediğim gibi bir aymazlık söz konusu. Şimdi sanatçı, biraz da böyle sırcadan bir yaratıktır. Çabuk heyecanlanır, çabuk kırılır, çabuk başkaldırır. Öyle biraz saman alevi gibi bir yaradılış egemendir. Biraz o tür bir davranış biçimi egemendir sanki. Ben hep şeyi gördüm; "Tamam, o piyesi yapacak mıyız?" yahut, "Falanca rolü ben oynuyor muyum?" gibi bir cümlenin bir anda bu heyecanlarla, önümüzdeki elli yılı, yüz yılı etkileyecek olan kararların ve tercihlerin önüne geçebildiğine tanık oldum. Biraz, sanki bizim evlatlarımız, çocuklarımız, torunlarımız nasıl bir Türkiye'de yaşayacaklar? O Türkiye'nin sanat ortamı nasıl olacak? Orada tiyatro yapmak nasıl bir anlama gelecek? Bu gibi sorular sanki genel olarak sanatçılara biraz gelecek müziği, uzun vadelerin hayalleri gibi görünüyor. Hemen önümüzdeki sezon falanca piyesi sahnelemek, oynamak sanki birden bire daha bir heyecanlarını kabartıyor ve unutkanlığa yol açıyor.

O.P.- İzmit BBŞT'nda Genel Sanat Yönetmeni olarak göreve geldiğinizde bir takım yasal düzenlemeler yaptınız. O düzenlemeler yeterli olmadı mı? Tabii ki orada başka bir durum vardı. Tiyatro, yerel yönetime bağlıydı. Ve şimdi duyuyoruz ki oradaki düzenlemeler de Belediye Meclisi kararıyla değiştiriliyor, eski haline dönüyor. Bu düzenlemelerin kalıcı olmasının yolu nedir?

Y.E.- Kalıcı olması için yasa düzleminde hareket etmek gerekir. İzmit BBŞT'nın bir yönetmeliği vardır. Belediye Meclisi onayıyla yürürlüğe girer. Belediye Meclisi istediği zaman toplanır, istediği şekilde değiştirir o yönetmeliği. Zaten son olarak tanık olduğumuz şey de budur.

Bizim İzmit BBŞT'nda yaptığımız ilk çalışmalardan biriydi. Yazın behrinde toplanıp daha mantıklı, rasyonel olan, daha işlek, daha tiyatroya uygun olan bir yönetmeliği nasıl yaparız ve burada da başkalarına referans olabilecek bazı ilerlemeleri nasıl sağlarız diye düşündük. Bunları da yaptık. Ama görüldü ki bir

biçimde yerel yönetimde iktidar değişikliği, bunların hepsini elinin tersiyle masanın üzerinden itip, eskiye hatta belki daha geriye, daha kötüsüne döndürebiliyor. Onun için burada şeye bakmak lazım. İzmit BBŞT genç bir tiyatro. Yüz yaşına yaklaşan İhtiyar dedeye, İstanbul BBŞT'na bakalım. O da yine bir yönetmelikle yönetilir. Dolayısıyla bütün bu çalkantılara, oradaki siyasilerin yahut siyasi kümelerin etki alanına fevkalade açıktır. O yüzden de bir türlü iki yakası bir araya gelmez. Yasa dediğimiz zaman iş değişir. Yasalar kolay kolay değişmez. Yani D.T'nın yasası bütün aşınmışlıklara bütün eksikliklerine rağmen yine de hala bazen hepimiz için bir çok noktada dayanaktır. Dolayısıyla yerel yönetim tiyatrolarının yönetmelik düzeyinde çalışıyor olmaları, onları, tamamiyle siyasilerin bireysel ve topluca düzeylerine, beğenilerine, birikimlerine, iyi niyetlerine, akıllarına emanet etmek olur ki niye siyasiler boyuna böyle bir şeyin üzerinden oynasınlar. Bir kuralını koyalım. Ondan sonra kuralına göre işlesin.

Bu kurallardan birincisi, her tiyatro kendini yönetmelidir ise; ikincisi de yönetim görevlerinin süreli olması ve bu süre içinde güvenceli olmasıdır. Şimdi son on yılı aşkın bir sürenin karakteristik durumu şu, iktidar değişiyor D.T. Genel Müdürü değişiyor. Bakan değişiyor, Genel Müdür değişiyor. Bir şey oluyor, Bakanlık'ta esen havaya göre Genel Müdür değişiyor. Aynı şekilde alt kademelerdeki Bölge Sanat Yönetmeni ya da Müdürleri de iki satır yazıyla, kaşının üstünde gözün var, ben ötekini tayin ettim şeklinde değişir. Burada ne o Sanat Yönetmeni ne de kurumun başındaki Genel Müdürün, Başrejisörün bir sanat siyaseti geliştirmesi ihtimali vardır. Doğruların ve gereksinimlerin ardına düşme ihtimali zayıflar. Pozisyonunu koruma ihtiyacı baş gösterir. Dur, ne yapayım da görevde kalayım, durumuna kilitlenmiş olurlar.

Dolayısıyla o iki ana şeyi; birincisi "her tiyatro kendini yönetmelidir", her bir tiyatro, bence. Hani bazen, her kent, bile değil. Çünkü, Ankara'yı ele alalım; üç yüz tane sanatçısı var, yedi tane sahnesi var. O bile kendi içinde ucu bucağına ulaşamayan, her birimde kimin ne yapacağına tek elden karar verilmesi yerine, orada da pozitif bir yarış içinde ilerlemenin sağlanması doğru olandır. O zaman da bir sanat siyaseti geliştirmeleri için her bir tiyatronun ne için yola çıkacağı, nasıl bir yol tutacağı ancak süreli görevlendirmeler ve o süre içinde güvenceler yoluyla olur.

Ha deyince insanları görevden alma aculluğunu göstermemek gerekir.

O.P.- 1970 sonrasında ÷lkemizde tiyatro alanında yazılan, tartışılan konulara baktığımızda bir kaç konunun tekrar tekrar gündeme geldiğini görüyoruz. Devlet Tiyatroları'nın durumu, yasal düzenlemeler gibi. Bunlarla birlikte sıkça gündeme gelen bir diğer konu da Türkiye'de bir Sanat Kurulu ya da Konseyi'nin gerekliliği. Bu konuda neler düşünöyorsunuz?

Y.E.- Olur. Olmaz değil. Sanat konseyi olur, adının şu yahut bu olması fark etmez. Buna bağlı bir konu da Türk Tiyatro Kanunu'dur. Bu bir yasa yoluyla olabilir; bir kuruluş, konsey aracılığıyla olabilir. Oradaki ana konu şudur: Halkın vergilerinden oluşan kaynaklarla bazı kurumlar sanat yapıyorlar, sanat üretiyorlar. Burada, o vergilerden oluşan ve sanata düşen dilimin kendi içinde nasıl paylaştırılacağı da ciddi bir sorudur.

Yani, ben öyle demiyorum ama, birisi kalkıp diyebilir ki; bir dakika, operaya ayrılan dilim, tiyatroya ayrılan dilim karşısında oransız bir biçimde büyüktür diyebilir. Bir başkası diyebilir ki; bir dakika, bu toplumun esenliğine katkıda bulunan özel tiyatrolara ayrılan dilim, bunun içinde o oranda değil de bu oranda olmalıdır yahut o biçimde değil de bu biçimde yer almalıdır. Burada tabii temel soru, vergilerden oluşan kaynağın nasıl dilimleneceği konusudur. Buna çözüm oluşturmak için bir kuruluşa gereksinim duyulabilir. Sonra o dilim belirlendikten sonra; diyelim ki Türkiye'deki tiyatrolara şu dilim belirlenmiştir yahut sahne sanatları diyelim adına, orada kendi iç dilimlenmesi söz konusu olur. Sonra da söz gelimi D.T. Genel Müdürlüğü yıllık bütçesi budur denildiği zaman, onun her bir tiyatronun arasında ne biçimde üleştirileceği gündeme gelir. Yani böyle bir mekanizma biraz şeyden de kurtarır insanları, özel tiyatrolar yardım yönetmeliği. Ona verdin, bana vermedin. Hangi ölçüye göre verdin? Hak etti, hak etmedi. Peki ötekine niye vermedin? Gibi. Bu biraz ÷lkemizde siyasete bakışla ilgili bir şey. Bu memlekette siyasiler, siyaseti bireysel güçlerini arttırmak ve genişletmek şeklinde algılıyorlar. Özel tiyatrolara iane gibi bir miktar yardımda bulunulacak, bunun bile oluşan komisyonun çoğunluğu ve ağırlığı bakanlık görevlilerinde yahut bakanlık tarafından tayin edilmiş bir takım kişilerde. Nedir? Üç kuruç bir yardım yapılacak. Orada bile, dur bakayım, bir dakika



onu ben dağıtayım. Kimin hakettiğine ben karar vereyim der gibi. O yüzden o dağılımı doğruca, hakkaniyetli bir biçimde yapacak insanlardan bir mekanizma oluşturursun, emanet edersin. Sonra orada töhmet altında kalmazsın. Ona verdi, buna vermedi, falan gibi. Şimdi sadece özel tiyatroların mı bu kaynaklara ihtiyacı var? Eğitimin de ihtiyacı var, amatör tiyatrların da ihtiyacı var, üniversite tiyatrolarının da ihtiyacı var. Dolayısıyla o pastadaki dilimler üzerine faaliyet gösterecek bir kuruluş gereklidir bence.

O.P.- Artık serbest rejisör olarak çalışıyorsunuz. Geriye dönük bir muhasebe yaptığınızda idari işlere ve işin siyasi kısmına harcadığınız enerjiyi düşündüğünüzde, bu zamanı, sanatsal çalışmalara ayırsaydım gibi bir hayıflanmanız oluyor mu? Daha çok oyun yapsaydım gibi bir düşünce oluşuyor mu?

Y.E.- Doğrusu, orada bir pişmanlığım yok. Belki şimdi enerjimi, çalışmalarımın ağırlığını biraz başka türlü bir şekle sokmuş oldum. Ama geçmişteki işlere, çabalara, harcanan zamana dair bir pişmanlık duygusu yok. Keşke öyle yapsaydım ya da böyle yapsaydım gibi bir şey pek aklımdan geçmez. Biraz da, çünkü tiyatro öyle bir şey ki yahut yönetmenlik öyle bir şey ki her yaptığın iş yeni bir sınav. Daha önce bunları bunları yapmıştın, şöyle şöyle de beğenilmişti, ödüller almıştın şimdi onlara sığınarak orta karar bir şey yapabilirim diyemez insan. Tam tersine onların yüklediği bir çeşit sorumluluk vardır. Dolayısıyla o referansların, yeni yapacağın işler için bir kurtarıcı olmaz. Dolayısıyla her defasında, diyelim ki konservatuvar sınavına giren öğrenci gibi yahut prömiyer yapan sanatçı gibi bir yeni sınavla karşı karşıyadır insan. O anlamda zaten bir hayıflanmanın gereği yoktur. Bir bakıma, kemik çorbası yapmak da iyidir. Kemikten çorba olmaz ama yoksul ne yapsın? Bir şey olmayınca kemiği kaynatıp çorba gibi bir şey çıkarmaya çalışır. Hayatın o tür şeylerinin de kemik çorbası yapmak, azla yetinmek, başka şeyleri biriktirmek, belki bir aydın ahlakı, belki bir siyaset bilinci, o kadar ağır laflar olmasın da ufkunu genişletmek anlamında katkıları olmuştur. Dolayısıyla hiç hayıflanma duygusu içinde değilim.

O.P.- Özellikle sahnelemek istediğiniz bir oyun var mı?

Y.E.- Bir **Hamlet** yapmak istiyorum. Mesela benim için, ya şu oyunu ah

bir yapsam, olmadı. Şu oldu; o oyunun öyle değil de öbür türlü olduğundan şüphelendiğim için, bir kuşkuyla yapmak istedim. Baktım, baktım, seyrettim, o yapmış, öteki yapmış. Ya burada bir yanlışlık var. O, öyle değil, biraz başka türlü okumak lazım duygusu beni oyuna yöneltti. Eğer o şey yeteri kadar içimde beslenmemişse, orada söylecek şey var daha, bu duygu yeteri kadar içimde beslenmemişse o, Shakespeare de olsa Schiller de olsa öyle bir kenarda herhangi bir oyun olarak durdu benim için. İşte bir çok oyunumda da o şey vardır, başka türlü yapmak lazım. Yahut ille de başkasının yaptığını beğenmemek anlamında söylemiyorum da bunu. Burada söyleyecek söz var daha, başka türlü söyleme imkanı var duygusu, bana dürtü olmuştur. O anlamda mesela **Hamlet**'in kafamda biriktiğini sanıyorum. **Hamlet**'te kendimi bir sınamak iyi olabilir diye düşünüyorum

O.P.-Bizim için de iyi olur. Hocam vakit ayırdığınız için teşekkürler.

Y.E.-Bir şey değil.

## YÜCEL ERTEN İLE SÖYLEŞİ

- Devlet Tiyatroları'ndan emekliliğinizi istediniz?

• Devlet Tiyatroları benim evimdir, ocağımdır, yuvamdır, yurdumdur. 1969'da adımımı attım, demek ki 30 yılı aşkın bir süre! Gidişlerim gelişlerim oldu. Bu kurumda nefer olarak da görev yaptım, Genel Müdür olarak da. 10 yıl daha hizmet verme imkânım vardı. Ama emekliliğimi istedim. Çünkü yurttaş olarak, aydın olarak, sanatçı olarak katlanamayacağım davranışlarla karşılaştım! Bu baskılara boyun eğmemek için ayrıldım! Günün birinde Devlet Tiyatroları yüzünü aydınlığa çevirirse, o zaman dönerim belki.

- Bir rejisör için olgunluk çağı denilebilecek yaşta, o kadar emek verdiğiniz kurumdan ayrılmak nasıl bir duygu?

• Bunca yıl sonra dönüp bakıyorum, arkamda neler bırakmışım diye. Gönlüm, vicdanım rahat. İnsan olarak onurlu ve dürüst bir çizgim, aydın olarak küçük ve gündelik hesaplara göre değişmeyen bir duruşum olduğunu düşünüyorum. Düşüncelerimi savunmuş, gerekli emeği vermiş, açıklamış, yazmış, belgelemişim. Bu açıdan iktidarlar ile çatışmaktan da kaçınmamışım.

- Devlet Tiyatroları üzerine bir de kitap yazdınız.

• İlginçtir, Devlet Tiyatroları üzerine yazmış olduğum kitap, tam emekli olduğum sırada kamuoyunun değerlendirilmesine sunuluyor. Aslında ben o kitabı

biraz "vaziyet etmek" için yazmıştım. Ama şimdi "vasiyet etmek" gibi oldu galiba...

- Demokratikleşme ve yeniden yapılanma mücadelesi bir yana, sanatçı olarak?

- Tabii ki sanatsal açıdan da Devlet Tiyatroları'na olağanın üstünde katkıları var. Bir nokta gelir, birileri sizi, aile terbiyesi olarak edindiğiniz tevazuyu bir kenara itmek zorunda bırakırlar. Şimdi o tevazuyu bir yana bırakıp açık biçimiyle söyleyeyim: Sanatçı olarak da pırlanta gibi bir kariyerim var. Devlet Tiyatrolarına sayısız ödül taşıdım. Oyunlarım ikide birde gömülüp yokedilse de, hiç yılmadan sahneleyişlerimle Devlet Tiyatroları'na akın akın seyirci taşıdım. Devlet Tiyatroları benim sahneleyişlerimle dünyanın dört bir tarafında festivallerde boy gösterdi. Ayrıca Türk tiyatro sanatını, önüm kesilmediği, kuyum kazılmadığı ölçüde, uluslararası alanda rejisörlüğümle de başarılı biçimde temsil ettim. Neferliğimde de, kurmaylığım da Devlet Tiyatrolarına katkım oldu. Hiç bir işimde, kurumu mahcup etmedim. Ama şimdi çok sevdiğim, bireysel çıkarlarımı gözardı ederek çok emek verdiğim, dolayısıyla çok da savaştığım kurumumdan ayrılmak zorunda bırakıldım.

- Bu "ayrılmak zorunda bırakıldım"ı biraz açalım mı?

- Şu son bir yılda tepeden tırnağa bir saçmalıklar dizisi ile karşı karşıya kaldım. Makedonya'nın en önde gelen tiyatrosunda Nazım Hikmet'in oyununu sahneledim biliyorsunuz. Lemi Bilgin döneminde onaylanmış olmasına rağmen, Bakanlıklar arasında yazılmalar yapılmış olmasına rağmen; İ. Rahmi Dilligil, bunu benim özel bir işimmiş görmekte ısrar etti. İkili ilişkilerde kural olan yol ücreti ve yasal harcırahı ödemedi. Parasal yönü belki o kadar önemli değil. Buradaki anlayış eksikliği ve kasıt çok önemli.

- Biraz açalım mı?

- Bu konuda Dramski Teatar'a ve tarafıma bildirilen gerekçe, anlaşılması olanaksız bir sorudan oluşmaktaydı: "Dramski Teatar bunun karşılığında ne yapacak?"... Buyrun bakalım! Dramski Teatar bir Türk yönetmeni, bir Türk oyununu sahnelemek üzere davet etmişse; bu ülkemiz, sanatımız ve kurumumuz

açısından ancak sevinilecek, kıvanç duyulacak, teşekkür edilecek bir durum değil mi? Daha ne yapmalarını isteyeceğiz ki? İ. Rahmi Dilligil Genel Müdür olmuş ama, şunun bilincinde değil: Uluslararası ikili kültür anlaşmalarına, karşılıklılık ilkesine ve uluslararası geleneklere göre; bu durumda kurumun yapabileceği iki şey vardır. Bir: Davet edilen kurum mensubu rejisöre yasal harcırahı ile yol parasını ödemek. İki: "Karşılıklılık ilkesi" korunmak isteniyorsa, karşılık olarak bir Makedon oyununu sahnelemek üzere, bir Makedon yönetmeni aynı koşullarla Devlet Tiyatroları'na davet etmek... Neyse efendim, ödemesin varsın! Ben işin orasında değilim. Uluslararası bir çerçevede verilmiş bir sözdür dedim ve gittim. Ama gittiğim zaman oradaki kültür ataşemizin ve çevirmen-asistanımın yanında, Dramski Teatar'ın direktöründen öğrendiklerim; Devlet Tiyatroları adına utanç vericiydi. Çünkü Genel Müdür olacak İ. Rahmi Dilligil, karşı tarafa akıl almaz, terbiye dışı bir teklifte bulunmuş!

- Nasıl bir teklif?

• "Rejisör olarak bana sıcak bakmadıklarını, önce başrejisörü Ferdi Merter'i gönderip bir inceleme yaptıracağını, sonra da kendilerinin bir başka rejisör göndereceklerini" belirtmiş! Gereken cevabı almış tabii ama, olan olmuş bir kere. Şimdi, bu kadar cehalet şart mıdır Allahaşkına? Uluslararası ilişkilerde karşı tarafa rejisör tayin edildiği nerde görülmüş? Be adam, sen orayı Haymana mı sandın? Eskiden İngilizlerin Hindistan'a vali gönderdikleri gibi rejisör mü göndereceksin? Makedonya, başarılarımla beni bilir, beni tanır, beni beğenir. Beni istemişse, başkasını da kabul etmez. Sen kendini Balkanların ve Ortadoğunun genel müdürü mü sanıyorsun? Yoksa padişah sanıyorsun da, orayı da vilayetin mi belledin? Yalnız, nerenin kendi vilayeti olduğunu, nerenin olmadığını bilmeyen padişaha ne yaparlar, onu ben burada söylemeyeyim!

- Bu konuyu Kültür Bakanlığı'na yansıtmayı düşünmediniz mi?

• Ben hiç bir zaman bir sorunum için Bakanlığa başvurmadım. Tiyatronun bağımsızlığını örseleyeceğim düşüncesiyle bundan hep kaçınmışımdır. Genel Müdürlüğe yazdım. Ama tek satır mantıklı bir cevap alamadım. Onun için anlatmakta sakınca görmüyorum. Hemen ardından Yunanistan konusunda, sonra da Kıbrıs konusunda yine benzeri davranışlarla karşılaştım.

- Terbiye dışı başka teklifler de mi var?

• İzmir'de Aristofanes'in "Barış" uyarlamasını sahnelemiştik. Festival çerçevesinde Efes'teki antik Celcius kitaplığının önünde oynadık, çok da yakıştı doğrusu. Celcius'daki oyunu Yunanistan'ın İzmir Başkonsolosu Bayan da izledi. Çok heyecanlandı ve o zamanki İzmir Müdürü Önder Alkım ile bana güzel bir öneride bulundu. Atina Devlet Tiyatrosu da aynı oyunu sergilemekteydi. İzmir ve Atina'nın karşılıklı temsiller vermesini önerdi.

• İki ülke arasında yakınlaşma ve dostluk havası doğmuşken, iyi bir katkı olurdu.

• Şüphesiz! İzmir Müdürü Önder Alkım bu konuyu genel müdürüne açtığı zaman, İ. Rahmi Dilligil ne dese beğenirsiniz? "O adamın piyesini hiç bir yere göndermem!"... Hoppalaa!... Adama sorarlar: "Sen kim oluyorsunuz beyefendi?" diye. Hani ne diyorlardı ona? Kağnı gölgesinde yürürmüş de kendi gölgesi sanırmış?...

- Sabote eder gibi bir tutum yani?

• Evet! Burada bilgi olarak şunu ekleyeyim: Benim bu uyarlamamın Lefkoşa'nın Rum kesimindeki sergilenişi, iki toplum arasında 18 yılın en önemli olayı olarak Birleşmiş Milletler gözlemcisinin raporuna girmiş; daha önceki bir "Barış" sahneleyişim de, Yunanistan'da yayınlanan bir gazetede, bir Yunanlı yazar tarafından, şu sözlerle değerlendirilmiştir: "Aristofanes'in nasıl oynanması gerektiği konusunda, Türklerden öğrenecek çok şeyimiz var"...

- Bunu da yazdınız mı?

• Evet. Genel Müdürlüğe yazıp bunu soruyorum. Ama İ. Rahmi Dilligil, verdiği uyduruk cevapta, şecaat arzederken, sirkatini söylüyor. Atina Devlet Tiyatrosu, Genel Müdürlüğün isteği ve baskısı ile davet edilmişmiş de, tarihler uymadığı için turne gerçekleşmemişmiş! Peki Yücel Erten'in "Barış" sahneleyişinin karşılık olarak Atina'ya turne yapması? Ondan hiç söz edemiyor, çünkü bu olasılığı tümüyle dışlamıştır! Sayın Bakan dara düştükçe Genel Müdür'ün başarılarından söz ediyor ama; ortada bir başarı filan göremiyoruz. Olsa olsa, başarının karşısında pusuya yatmış bir yönetim görünüyor.

- Bir de Kıbrıs dediniz?

• O da başka bir komedi. Ama gayriihtiyarî mizah! Şu memlekette Başbakan, Başbakan yardımcıları, sıra sıra siyasiler bas bas bağıyorlar: "Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti bağımsız bir devlettir" diye. Ama bu İ. Rahmi Dilligil, orayı da eyaleti sanıyor anlaşılan! Lefkoşa Belediye Tiyatrosu, büyük çabalarla, büyük emeklerle başarısını perçinlemiş bir tiyatrodur. Örneğin şu arada Kıbrıs Devlet Tiyatrosu, uykuya yatmış bulunuyor ama Lefkoşa Belediye Tiyatrosu, 20. sanat yılını devirmiş bulunuyor. Bu tiyatronun sanat yönetmeni, dostum ve eski öğrencim, İ. Rahmi Dilligil'in de sınıf arkadaşı olan Yaşar Ersoy, sezon başında bir oyun sahnelemek üzere davet etti. Ama yine aynı hikaye! Hemen alaturka bir manevra yapılıyor ve benim yerime bir başkası kakalanmak isteniyor!

- İnanılacak gibi değil!

• Yaşar Ersoy'un beyanları ve yazıları ortada. TC Kıbrıs Büyükelçiliği'nin yazısı ortada. İ. Rahmi Dilligil'in yazdığı yazı ortada... Ama işte demek ki sabotaj hırsı sınır tanımıyor. İ. Rahmi Dilligil, yine alaturka bir manevraya başvuruyor. Rejisör olarak adımları aradan çıkarıyor ve yerime bir başka sanatçıyı görevlendiriyor! Cevabını da alıyor tabii! Yaşar Ersoy, bu tutum ve tavrın, sanatın evrensel etik ve estetik değerlerine, tiyatro sanatının disiplinlerine ve işleyişine ters düştüğünü belirterek, bu anlayışı ve uygulamayı kabul etmeyeceğini yazıyor. Al sana bir uluslararası rezalet daha! Adam, şu kadarlık şeyden habersiz: Uluslararası tiyatro çevresinde, rejisör "gönderilmez". Bir rejisör çalışmaları ile tanınmış, ilgi ve saygı uyandırmışsa, "davet edilir"... Bunun dışında, yardım amacı ile isim belirtmeden bir rejisör istenmişse; Genel Müdürlük ancak o durumda, -yine de karşı tarafla mutabakat halinde- tercihini kullanabilir.

• Anlaşılan İ. Rahmi Dilligil, Yücel Erten'in sanatını yapmasından hoşnut değil ki; ardarda böyle manevralar yapmak ihtiyacını hissediyor.

• Adam sanat düşmanı mıdır, nedir? Oysa 92-93'te Genel Müdürlüğüm sırasında, kendisini Kıbrıs Devlet Tiyatrosu'na oyun sahnelemek üzere gönderen benim. İyi halt etmişim! Çünkü gitmiş oralarda, oyun sahneleyeceğim diye bankalardan yüklü paralar almış ve sonra da ortadan kaybolmuş! Derginizin geçen sayısında anlatılıyordu bu. Herhalde şimdi bu adam karşımızda bir iyiniyet abidesi

olarak durmuyor, değil mi?

- Başarıyı engellemekte başarılı olduğu anlaşılıyor.

• Dahası var! Daha bir Makedonya turu daha var. Geçen sezon sahnelediğim "Ferhad ile Şirin" sezon sonunda 3 temsil yaptı ve tiyatro tatile girdi. Bu Ekim'de oyunu tazelemek için prova yapmam gerekiyordu. 3 hafta öncesinden yazarak bir haftalık izin istedim. Lânet olsun, bu defa para pul da istemiyorum! İnanmayacaksınız ama, bunlar 3 haftada izin başvuruma bir cevap vermeyi bile beceremediler! Gidersem, izinsiz yurtdışına çıktığım için suç işlemiş olacağım. Akılları sıra suçlu duruma düşürmek mi istiyorlar, ben ne bileyim? Bu kadar artniyetli davranıştan sonra, ben o pusuya düşer miyim? Gitmedim. Sonuçta ne oldu? İ. Rahmi Dilligil, bir yabancı ülkenin tiyatro çevrelerinde yeni bir skandal yaratma becerisini göstermiş oldu!

• Kurumun bir rejisörünün, yabancı bir ülkede sahnelediği oyunun provalarına gitme isteğine, 3 haftada -izin bir yana- cevap bile vermeyi başaramıyorlar, öyle mi? Bu nasıl yönetim?

• Ne yönetimi canım? Şimdi yurtdışında insanlar, Türkiye'deki Devlet Tiyatroları'nı ulusal düzeyde bir tiyatro örgütlenmesi olarak değil de, bakkal dükkanı savrukluğu içinde çalışan bir şahıs şirketi gibi algılasalar haksızlar mı? Türkiye'nin Devlet Tiyatroları Genel Müdürünü, tiyatro sanatını sabote etmekle suçlasalar, ne cevap vereceğiz?... Kültür Bakanı bütün bunların, uluslararası düzeyde yalnızca beni değil, ülkemizi ve kurumumuzu da küçük düşüreceğini hesabedebilmekte midir, bilmiyorum? Bakanların, bir devlet kurumunun başına birini getirirken, biraz dikkatli olması gerekiyor. Siz bu İ. Rahmi Dilligil'i Devlet Tiyatroları'nın başına, Türkiye'yi uluslararası planda sürekli mahcubetsin diye mi getirdiniz? Yoksa piyasalarda mahcuz etsin diye mi?

- Galiba bir de Konya meselesi var?

• O Konya meselesi tabii hepsinin üzerine tüy dikti! Önü ardı belirsiz, eğrik büğrük bir genelge yayınlanmış. İlkesi yok, ölçütü yok, kapsamı yok, amacı yok. Aslında örtük bir amacı var tabii: "Bana boyun eğmeyenleri bir güzel sürgün ederim" genelgesi. İlk açılacak davada iptal edilir, hiç kuşkunuz olmasın! Kerameti



kendinden menkul bu genelgeye dayanıp, eski genel müdür Lemi Bilgin'i Trabzon'a gönderiyorlar, falan piyeste falan rolü oynayacaksın diye! Feyha Çelenk bilmem nereye, Yücel Erten de haydi Konya'ya! İtiraz mı etti? Bas cezayı, gitsin aylarca mahkemelerde sürünsün!

- Nasıl oluyor bu işlem?

- Sözümona Konya Müdürü talepte bulunuyor. "Ben Yücel Erten'i isterim" diye. Sözümona Ankara Müdürü de "Buyur tepe tepe kullan" diyor. Sözümona Genel Müdür de "Vaciptir" diyor. Yücel Erten'in ise sözümona bir kez itiraz hakkı var, ikincisinde itiraz da edemiyor... Taif'de de bir müdürlük açsınlar bari de tam olsun. Çömezlerin, hiç mektep medrese görmeden çömez olduğu bir ülke varsa, orası Türkiye'dir sanırım. Yücel Erten'e bir açıp sormak yok mu? 35 yıldır bu mesleğin içinde yerini tutmuş Yücel Erten'i tesisatçı mı sandınız? Boru mu döşeyecek yani?... Bölgelerde müdürlük yapan bu çocuklar, böyle bir ilkelliğe alet olmaktan hiç utanıyorlar mı, bilmem? Ya da aynı işleme ortak olan Ankara Müdürü? Ben şimdi bunlara "kapıkulu" desem, haksız mı olurum?

- Daha çok Genel Müdürün tercihi gibi görünmüyor mu?

- Tabii ki İ. Rahmi Dilligil'in tezgâhıdır. İyi de Genel Müdürlük makamını işgal eden bu şahıs, bu hakkı nereden buluyor? Ne sanıyor kendini canım? Otursun bir düşünsün: Yücel Erten kim, sen kimsin? Her türlü meslek adabını çiğneyeceksin; kendini padişah sanıp "O gitsin, falan yerde, filan oyunu sahneye koysun" diye gark-gurk yapacaksın; Yücel Erten de buna boyun eğecek, öyle mi? Avucunu yalarsın! Şimdi avurt zavurt ediyor ama, o makamdan indiği zaman, kantine girebilecek mi bu adam? İnsanların yüzüne bakabilecek mi? Yoksa Amerika'ya mı gidecek? Eyvah, dil de bilmez zaten! Baksana o oyunu da meğer hem çalmamış, hem yazmamış, hem uyarlamamış da, İngilizce bilen gizli bir arkadaşı ile çevirip şey etmiş. Ne etmişse artık?...

- Peki bütün bunlara ne gerekçe gösteriliyor?

- Ne gerekçesi canım? Adam mahalle bekçisi oldum diye birdenbire kendini bizatihi devlet sanırsa, mantık falan kalır mı? Haklı soruları cevapsız bırakmayı kendilerine hak sayıyorlar! Yazdığı şu cümleye bir bakar mısınız:

"Sözkonusu saptamalar; çalışma yönetim ve görevleri bakımından sizinde yakından tanıdığınız kurumumuzda Genel Müdür görevi yapmanın, kurum mensuplarının ve değerli rejisörlerimizin sürekli eleştiri ve sorgulanmalarına muhatap olmak zorunda olmadığı da yasal olduğu kadar kurumsal işleyiş açısından da garip bir durumdur."... Hakkı Bey'in Radikal'deki "dil yâresi"ne bir haftalık malzeme! Bence Sayın Bakan, Genel Müdürünü acilen bir okuma-yazma kursuna göndermeli! İ. Rahmi Dilligil'in bir sanatsal kariyeri var mı, bilmem. Ama benim sanatçı onurum, kariyerim, bu tür hor görmelere izin vermez. Hepsinin hesabını sordum. Yazdıklarım bir dosya oluşturur. Orada düzinelerle soru var ki, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü cevaplayamamıştır. Gözüne fener sıkılmış tavşan gibi kalakalmışlardır. Ha, yazılarımdan sonra akıl edebildikleri tek şey ne oldu biliyor musunuz? Tüm birimlere yazı gönderdiler.

- Nasıl bir yazı?

- İşte: **"Verilecek olan dilekçelerde TC Kültür Bakanlığı'nda kabul edilen normlar dışında farklı normlarda hiçbir dilekçe kabul edilmeyecektir. Bu işlemi yapmayıp, farklı normdaki dilekçeyi kabul edenler hakkında işlem yapılacaktır."** İmza: **İ. Rahmi Dilligil**. Bu şimdi, Devlet Tiyatroları gibi bir kurum için, o kurumun sanatçıları için, bir utanç belgesi oluşturmuyor mu? Bunların vatandaşın dilekçe verme hakkından bile haberi yok! Sayın Bakan şu Kültür Bakanlığınca kabul edilen normları bir açıklasın da öğrenelim. Aydınlatın bizi. Çünkü belli olmaz, bakarsınız vatandaş olarak şimdi dilekçe vermeye başlayabilirim. Kurumumun bağımsızlığını gözettiğim için ben Bakan'lara hiç dilekçe vermemiştim. Ama şimdi verebilirim. Onlar da cevap vermek zorunda!

- Başarılı bir şekilde yürüyen oyunlarınızı da kaldırdılar sanırım?

- E işte böyle bir saçmalık olur mu? Daha geçtiğimiz sezon, benim Devlet Tiyatrolarında hepsi de büyük seyirci ilgisi ile süren 5 tane sahneleyişim vardı. Ankara'da "Azizname 95" ile "Mutlu Son", İstanbul'da "Ferhad ile Şirin" ve "Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı", İzmir'de de "Barış". Şimdi, bir yönetim olduğu zehabı içindeki bu yıkım ekibi, bu sezonda bunların hepsini kaldırıyor. Sonra da diyor ki: "Sizin göreviniz yok. Gidip Konya'da oyun sahneleyeceksiniz." Diyorsun ki "Bunları ceffelkalem yok edip, sonra görev yapmamışsın demek, saçma! Ben

şimdi size yeni bir piyes sahnelesem, bu mantıkla siz onu da kısa sürede kaldırır, sonra da yeniden görevim olmadığını öne sürersiniz!" Yalandan kimse ölmemiş! Mantıklı bir cevap yok! Neymiş "zaman zaman, kalabalık kadrolu bazı oyunlar kaldırılabilmemiş"... Bir kere bu zaman zaman kaldırmak değil, topyekûn imha hareketi!... Üstelik şu şu oyunlar kalabalık kadrolu değildi, niye kaldırdın?... Cevap yok. Arturo Ui'yi kaldırdın, AKM Büyük Salonda temsil yapamaz oldun. Kamu yararı bu işlemin neredesinde? Cevap yok. Hemen oraya başka bir sahneden ilgisiz bir temsil taşıyorlar ki, gafları ortaya çıkmasın. Oyunun rejisörü de şaşırıyor: "Ben o oyunu Büyük Sahne için sahnelememiştim ki! Neden birden Büyük Sahne'ye aldılar acaba?"... "Mutlu Son'un Ekim'de oynanacağını ilan ettiniz. Orkestra sorununu ben kendi elimle, Ankara Müdürü Murat Atak'ın ve yardımcılarının yanında çözdüm. Niye vazgeçtiniz? Yücel Erten'in repertuvarda hiç oyunu kalmasın diye mi?"... Cevap: "Yukarıdan talimat öyle!"... Ne yukarısı yahu? Siz kimsiniz? Kapıkulu musunuz? Ne diye burayı işgal ediyorsunuz?

- Yöneticiler ipe un sermekle görevlendirilmiş sanki!

• Ağzınıza sağlık! İşte size son bir saçmalık daha: Hayati Asilyazıcı'ya selam söyleyin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğüne bu başarısı için de bir ödül versin: Bir özel tiyatrodan oyun sahnelemek üzere 11 Eylül'de izin istemiştim. Cevap yok... Tam beş hafta sonra 18 Ekim'de görev yazısı gönderdiler. 19 Ekim'de yani ertesini gün de, "göreviniz olmadığı için dışarıda oyun sahnelemenize izin verilmemiştir" diye yazdılar. Hani dün görevlendirmiştiniz?... Bunlar Yücel Erten kâbusu görmekten uyku uyuyamıyor galiba. Sonra da uykusuzluktan sairfilmenam gibi gezinip, sayıklıyorlar! Neden yahu? Yücel Erten muhterem annelerine mi sövdü? Hayır! Ne yaptı? Onurlu, dürüst ve başarılı bir biçimde kuruma hizmet verdi! Kuruma ve meslektaşlarına başarılar armağan etti! Ama işte Yücel Erten hiç bir şey yapmasa, yine de karşılarında vicdan azabı gibi duruyor da, galiba ondan.

- Devlet Tiyatroları'nın gidişi gidiş değil galiba?

• Vallaha şimdi açık konuşmak gerekirse; aptallığın lüzumu yoktur! Devlet Tiyatroları Sanatçıları da ekmek yedikleri kurumun varlık nedenini bir düşünsünler. Demokratik yeni yapılanma önerisine sahip çıkmadan, çarşambaları çamaşıra gider gibi sanat yapılamayacağını; o zaman da bu kurumun birileri tarafından

göçertileceğinin bilincinde olsunlar. Cehalete, komplekse, kendini beğenmişliğe ve oportünizme prim vermemeyi öğrensinler! Devlet Tiyatroları Sanatçıları artık bir rol için, bir rejî için, dışarda çalışma izni için, tayin için, karısına-kocasına-sevgilisine-oğluna-kızına iltimas için, makam-telefon-koltuk-iskemle-tabure için kurumun ve sanatın geleceğini satmamayı öğrenmek zorundalar. Yoksa sonucu yıkım olur.

- Bu konuda sanatçıların yeterince duyarlı olduklarını söylemek zor. Böyle giderse, ne olacak bu Devlet Tiyatroları'nın hali?

- Ne olacak? Devlet Tiyatroları'nı İ. Rahmi Dilligil'in beybabasının çiftliği, abone yazarların da arpalığı haline getirmiş olurlar.

- Abone yazarlar deyince çağrışım yaptı. Refik Erduran?

- Biliyorsunuz oyun yazarı Refik Erduran, Devlet Tiyatroları'nda Edebi Kurul Başkanı ve Yönetim Kurulu Üyesi. Bu adama, hem yarışmacı, hem de hakem olmanın, ahlâklı bir davranış olmadığını bir türlü anlatamıyoruz. Adam pişkin! Bu arada, kendi kabahatini örtmek için olsa gerek, benim hakkımda sağda solda üfure üfure yazıyor. Yok ben şu kadar telif almışım, yok bilmem daha ne türlü uydurmalar! Yalanlarını yüzüne vuruyorum, bu sefer de şöyle diyor: "Tiyatro muhasebesinin verdiği rakamlarla Yücel Erten'inki farklı". Sonunda artık Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğüne bir yazı yazdım. Dedim ki, sizin bir yöneticiniz, hem beni töhmet altında bırakıyor, hem ONK Ajansı, hem de Devlet Tiyatrolarını. Adamın söylediği gibi telif haklarımda benim lehime bir fark varsa, bu farkı ödeyin! Yok ise, benim söylediğimin doğru olduğunu, bana, ajansıma ve Erduran'ın kendisine yazılı olarak bildirin. Bu takdirde Erduran hakkında gerekli işlemi de yapın! İki ay geçti üzerinden. Ne yaptılar sanıyorsunuz? Hiç! İ. Rahmi Dilligil dut yemiş şişman bülbül gibi susuyor!

- Özetle: Devlet Tiyatroları'nın geleceği iyi görünmüyor sanırım?

- Devlet Tiyatroları eskimiş bir yasayla, yarım yüzyıldır şöyle ya da böyle ayakta durmayı başarmıştır. Yöneticileri şöyle olmuştur, böyle olmuştur. Bu arada görünmez kazalar da olmuştur. Ama bugünkü durum, görünür kazadır! Göz göre göre, bilgisizlik, yeteneksizlik, özensizlik ve kıskançlık şaha kaldırılmıştır! Sanatta

kendini kanıtlayamamış, doyuma ulaşamamış birileri, Bakanın ve bu eskimiş yasanın düdüğünü ve değneğini kullanıp; akıllarına eseni yapıyorlar. Bunu da bir marifet sanıyorlar. Kafa kafaya vermiş geriye doğru bir koşu tutturmuşlar! Ne yazık ki Kültür Bakanı da bu koşunun hakemi! Ben bu geriliğin ortağı olmam! Yalandan yüzlerini geleceğe çevirmiş gibi duruyorlar, ama kışın kışın ortaçağa varmaya çalışıyorlar. Ben de ortaçağa koşan bu insanlarla, 21. yüzyıla girmem!...

## ANTİK OYUNLARIN SAHNELENMESİ ÜZERİNE

Bu bildiri,  
22-27 Eylül 1980 tarihleri arasında İzmir'de  
Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde düzenlenen;  
ancak gerçekleşmeyen  
I. Uluslararası Tiyatro Bilimi Kongresi'ne  
sunulmak üzere hazırlanmıştır.

Konumuz, "Antik Oyunların Sahnelenmesi". Ben konuya burada özellikle rejisörün bakış açısından yaklaşmak niteyindeyim. Bilinen bir gerçeği bir kez daha anımsatarak başlamak istiyorum söze: Her yerde ve her zaman olduğu gibi, eski Yunan'da da, tiyatro olayının grafığı, gelişmesi ve doruklaşması, toplumdaki dünya

görüşüne, politik yapıya ve dinsel inançların etkilerine bağlıdır.

100-150 yıl gibi kısa bir sürede, iki kuşağın yaşamını kapsayacak bir zaman süreci içinde görülen bu sanatsal tırmanış, bu doruklaşma, toplumsal gelişimle koşut; içiçe ve yanyanadır.

Eski Yunan'da tiyatro, her şeyden önce, devletin desteğinde gelişen bir olaydır. Kent-devlet "Polis", tiyatro olayını birtoplumsal örgenlik biçiminde ele almış, şenliklerin düzenlenmesiyle "Archon"ları görevlendirmiş, oyun yazarları ve oyuncular için yapılacak harcamaları yüklenmiş, ödülleri parasal yükümlülüğünü üstlenmiştir. "Chorege" diye adlandırılan zenginler, koroyu oluşturan kişilerin harcamalarıyla, dekor, kostüm ve benzeri yatırımları karşılamaktadır. Hepsi bir yana, "Polis", oyunları izleyebilecek ekonomik rahatlığı olmayan vatandaşların giriş ücretlerini bile karşılamaktadır. Bu gelişimin kökeninde yatan dinsel boyutların kavrayıcı, bütünleştirici etkisini ayrıca uzun uzun anlatmaya gerek yok.

Özetle söylemek gerekirse: Eski Yunan'da tiyatro, devletin en geniş desteğiyle halkın en geniş kesimini kapsayan dinsel kökenine rağmen giderek politize olan ve sonuçta dinsel bağlamından sıyrılacak boyuta varan bir toplumsal şenlikhelezonudur.

Eski Yunan'da seyirci de, bu yapının doğal sonucu olarak, tiyatro olgusunun en başat belirleyici unsuru durumundadır. İnançları, önbilgisi, beğenisi, tepkisi ve hatta jürisiyle seyirci, bu koşunun önde gidenidir. En azından, birlikte koşanıdır. Geriden gelmesi, sürüklenmesi söz konusu değildir; çünkü eski Yunan'da seyirci, olayları bilir, oyun kişilerini tanır, gelişmelere egemen olan mantık silsilesinin ve denge unsurunun yabancısı değildir. Kısacası tiyatro olayını izleyen ya da katılan seyirci, kendi kültürünün, kendi inançlarının ve kendi sorumluluğunun kıyılarında dümen tutmaktadır.

Bugün antik oyunların sahnelenmesi söz konusu olduğu zaman ise, seyirci bütünleşmesinin yokluğu ve seyircinin orantısız uzaklığı çoğu kez en önemli engellerden birini oluşturuyor. Seyircinin gerekli ön bilgileri edinmiş olarak tiyatroya gelmesini beklemek düşünülmemeyeceğine göre, tiyatro, gereken bağı sağlıklı bir biçimde kurmak göreviyle karşı karşıya kalıyor. bunun başarısız olduğu durumlarda da, komik mi yoksa acıklı mı olduğuna bir türlü karar veremediğim bir çırpınmadır sürüp gidiyor. Bir küçük anekdotla pekiştirmek istiyorum bunu:

Olay Paris'te, Devlet Tiyatrolarımızın "Oidipus" temsili sırasında geçer.

Yunanlı meslektaşımız Takis Mouzenides, Ankara Devlet tiyatrosu'nda "Kral Oidipus"u sahneye koymuş ve bu sahneleyiş Paris'teki "Milletler Tiyatrosu"na götürülmüştür. (Odeon Tiyatrosunda olacak sanıyorum), gündüz bir prova yapılmış, akşam olup oyun saati gelip çatmıştır. Uluslararası bir platformda oyun sergilemenin heyecanı ile oyun sürüp giderken, Oidipus'u oynayan Cüneyt Gökçer'in karşı kulise geçmesi gerekir. Gündüz yapılan provada, prospektin, yani arkadaki fon perdesinin ardından dolaşarak geçmiştir karşı kulise. Ama temsil sırasında "arkadan, sahne dışından dolaşayım" diye düşünür Gökçer. Öyle ya, arkadan geçerken fon perdesi dalgalanacak olursa, bu seyirci açısından hoş bir şey olmayacaktır. Böylece Gökçer kulisteki kapıdan çıkar, önüne gelen koridoru geçer, sonra bir kapı daha, derken bir merdiven, bir koridor daha... Ama bir türlü öteki kulisi bulamaz. Geriye dönüp yine bildiği yoldan geçmeye karar verir baş oyuncu. Ama bu kez geldiği yerin yolunu da bulamayacaktır. Koridorlar, merdivenler, kapılar, kapılar... Bu arada sahnede oyun sürmektedir. Antresini kaçırmak kaygısıyla pürtelaş kendini oradan oraya atarken, sonunda bir kapıya gelir, kapıyı açınca kendini tiyatronun yan sokağında caddenin ortasında bulur. Oyunun dekoratörü Tarık Levendoğlu da, görevini yapmış insanların huzuru içinde, oyun başlayınca tiyatrodan çıkmış, hemen yandaki kahvehaneye oturmuş, şarabını yudumlamaktadır. Keyifle Paris havasını teneffüs ederek şarabını yudumladığı sırada, birden bire sokağın ortasında pilili etekliğiyle dolaşan Oidipus'u gördüğünde, dekoratörümüzün aklından neler geçmiştir, tahmin edersiniz. Neden sonra, şarabın etkisiyle düş görmediğini anlayan dekoratörümüz Gökçer'e seslenir, o da "aman beni sahneye götür" diye ağlamaklı bir sesle yanıt verince, ikisi birden koştura koştura son anda yetişirler sahneye.

İşte, tiyatrolarımız antik oyunların sahnelenişinde gerekli köprüyü kurmayı başaramadıkları zaman, ortaya çıkan iş. Paris sokaklarında Oidipus kılığında koşuşturan o insanı anımsatıyor. Seyircinin gözünde, ayağında Kothurnos, omuzunda Himathyon ile sokakta kalmış oyuncu kadar yadırgatıcı, garip ve yabancı kalıyor. Gerek öykünün, gerekse öykünün simgelediği durumun, acıklı mı yoksa gülünç mü olduğuna varın siz karar verin...

Ama benim bundan çıkardığım sonuç o ki, Kothurnos ile Himathyon bir yana olayın özü, toplumsal ve bireysel çelişkilerin boyutları, günümüz insanına seslenmez olabiliyor. Seyircimiz, antik oyun kişilerinin acısını ve yazgısını, coşkusunu ve

kavgasını benimsemeye yanaşmıyor. Önüne antik heykeller müzesini andıran bir duygular ve görüntüler dizisi koyduğumuz zaman, seyirci, ilgisini çeken birkaç görüntüden sonra yoruluyor ve ipin ucunu kaçırıp kendisine dinlenebileceği gölelik bir yer aramaya başlıyor.

Antik bir oyun izlerken, seyircide, şuna benzer düşüncelerin uçuşmadığını kimse garantilemeyecektir sanırım: "Şu eski insanlar da pek tuhafmış canım. her şeye bir tanrı uydurmuşlar. Yok efendim Bolluk Tanrısı, yok Savaş Tanrısı, yok Şarap Tanrısı... O siyah şarap da bayağı susuzluk yaptı. Fazla bir şey içmedim ama yine de susadım. Ara ne zaman olacak acaba? Daha yeni başladı... Zeus'un oğlu mu dedi? Yahu bu Zeus da maşallah damızlık boğa gibiymiş. Osmanlı padişahlarından beter Uçkur düşkünü mübarek tanrı. Hoş bunlarda filan da yokmuş, baksana eteklik giyiyorlar. rahat bir şey olsa gerek. Yalnız, bunlarda ne çorap varmış ne pantolon. Kışın fena üfürür herhalde... Zeus deyince aklıma geldi: Allah selame versin, bir hocamız vardı, pek çelebi bir adamdı. Ne zaman söz Zeus'un gönül maceralarına gelse, 'ulu tanrı zeus'un ilahi işfaline maruz kalan' derdi... Ulu tanrı Zeus'un ilahi işfaline maruz kalan Leda, Io ve benzerleri..."

Kolaylıkla görülebileceği gibi, bu kopukluk tek yanlı olarak sahneden kaynaklanan bir sonuç da değildir. seyirci açısından da olay, çok çok kültürel alanda bir zorunluluktan öteye bir kullanım bulmaktadır.

Yazgısını bugün parayla ya da özel ilişkiler sarmalıyla değiştirebileceğini, köşeleri dönmenin belli formülleri olduğunu bilen, bilmese de sezen günümüz insanı, ilgisini başka düğümlere yöneltme eğiliminde. Daha doğrusu, sarı - dünyanın azgın dalgaları, günümüz insanının fındık kabuğunu andıran varlığına dilediğince yön vermek peşinde. Bu yöneltmenin doğal bir sonucu olarak da, antik oyunların dinsel kaynaklı özü, ritüel kavramlarla yüklü pathetismi, mantıksal kurgu ve dengesi çoğu kez kendiliğinden çekip kavramlarla yüklü pathetismi, mantıksal kurgu ve dengesi çoğu kez kendiliğinden çekip kavramaya yetmiyor seyirciyi.

Demek oluyor ki, bizler için bugün sorunun özü, gelip şu noktada toplanıyor: Köprüler nasıl kurulacak?

Seyircinin ilgisini derleyecek, sahnenin olanaklarını geçmişin görkemine yakışır biçimde seferber edecek ve seyirciyle oyunu buluşturacak köprü nasıl oluşturulacak.



Hemen belirtmeliyim ki, bu soruyla karşı karşıya kalan yalnızca bizler değiliz. 2400 yıllık bir süreç içinde antik oyunların sahnelenmesi söz konusu olduğunda, her defasında bu soru gündeme gelmiş olsa gerek. Şundan emin olmalıyız ki, daha önceleri de insanlar bu köprüyü kurma zorunluluğunu duymuşlar ve kendilerine bir yol, bir yöntem bulmuşlardır.

Değil mi ki, antik Yunan'ın doğal bir uzantısı olan Roma bile bu mirası kendince yeniden yoğurmuş, biçimlendirmiştir. Yozlaşma sorunu bir yana, Roma uygarlığı, olayı kendince yeniden boğumlandırmış, yeniden artiküle etmiştir.

Reinach'tan öğreniyoruz ki, Bizans dönemine ait bir mimus, Dionysos törenlerini alaya almakta, -alay etmek için de olsa- Aphrodite'i, Kore'yi, Frigya törenlerini, Dionysos inançlarını sahneye getirmektedir. İlgisiz kalmak, unutulmaya terketmek yerine, alaya alma yolunun seçilmiş olması "deforme etmek" anlamına gelir. Ama bu bir bakıma, bir "kendince yeniden biçimlendirme" çabası değil midir?

Ortaçağdaki kilise törenleri, bu mirasın olabildiğince uzağına gitmeye çabalarken, neredeyse tam bir çember çizip hemen yakınlarındaki bir yerlerden başlamamış mıdır? Gerhard Nebel ve Jan Kott, buradaki şaşırtıcı yakınlığı ortaya koymuş bulunuyorlar.

Ya Rönesans, ya Corneille, ya Racine? Daha yakınlara gelelim: Gireaudoxus, Anouilh, O'Neill, Sartre, Brecht ve daha başkaları, hep kendi seçimleri doğrultusunda yeni armonik düzenler kurmuşlardır. Buraya iki saat mesafede Efes'te yaşamış olan düşünür Herakleitos'un diliyle söylemek gerekirse, antik Yunan'dan gelen kültür mirası da "Durmadan devinmiş, hiç durmamış, hep akmıştır." Yani sürekli değişime uğramıştır.

İşte bu gözlemlerden yola çıkarak ilk saptamayı yapmak istiyorum. biz de kendi köprümüzü kendimizce kuracağız. Sağlıklı olanı bu. İçinde yaşadığımız bölgesel, ulusal ve uluslararası gereksinimler doğrultusunda bir seçme yaparak, bu doğrultuda yaratmaya ve üretmeye çalışarak, kendimizce uygun akorları ve tempoları geliştirmeliyiz.

Aslında bu ilk saptama, kanımca öze yönelik ilk ve son saptama olarak da kalmalı. Çünkü bundan ötesi, tutulacak yöntemlere ve tekniklere ilişkin konulara girer ki, bu konularda önermelerle yetinmek daha doğru olur. O halde, konuşmanın sonunda yeniden bu saptamaya dönmek üzere, önermeler düzeyine geçeyim.

Niyetim, yönergeler öne sürmek ya da reçeteler yazmak değil. Ama kısaca, tutulabilecek yollara değinip yukarıdaki saptamanın olumlu ve olumsuz izdüşümlerini çıkarmaya çalışacağım.

Antik oyunların yeniden kalemme alınarak, malzemenin sahneye ulaşmazdan önce yeniden biçimlendirilmesi olasılığını, konu dışı saydığımından bir kıyıya bırakıyorum. O zaman, bize gerekli olan yeni armonileri kurmak için geriye iki yol kalıyor. Müzeli bir öz-biçim kaygısı ile sahnelemek ya da Kronos'un gazabından korkmaksızın anakronizmalara gitmek... Bir müzeci titizliği, kuşkusuz, yola çıkarken son derece yararlı ve verimli bir tutum olacaktır. Bazen özel koşullar, müzeci anlayışla yapılacak bir sahneleyişi gerekli bile kılabilir. Örneğin, özün çevresinde oluşmuş kabukları kırmak, şablonları parçalamak, antik oyunların üzeirne yine tiyatrocuların marifeti ile yerleşmiş küf tabakasını temizlemek için. Yani söz gelimi, antik oyunlar uzun süre belli şemalara uydurulmuş ve yıpratılmış ise, salt bu şematikliği kırmak için, kısacası bir tazelik adına bu yola gidilebilir. Ne ki, bu yol "doğru yoldur" diye bellenip, kendini yinelemeye başladığı anda aynı küflenmenin, aynı kalıplaşmanın yeniden başgösterdiği açıktır. Kaldı ki, otantik olma çabası bir yanıyla büyük özveri isteyen bir iştir. "Belli bir noktaya kadar otantik kalalım, ama o noktadan sonra kendi bildiğimiz gibiyapalım" dersiniz, zaten aslına uygun l bir konstrüksiyonu gerçekleştirme amacından uzaklaşmış olursunuz. "Belli bir noktaya kadar" müzecilik yapılamayacağı açık. Müzecilikte, aslına olabildiğince yaklaşmak gerek.

Peki, bu ne demektir? Salt teknik açıdan alalım: Bir kez antik tiyatrolardan birinde sahneleyeceksiniz oyunu. İki: Kadın oyuncu kullanmayacaksınız. Üç: Koronun karşısında bütün rolleri yalnızca üç oyuncu oynayacak...Varın gerisini siz düşünün.

Böyle diyorum ama, keşke bu da denense... Kim bilir belki o zaman gerçekten yeni boyutlar açılırdı önümüzde. Ama bugün görebildiğim kadarıyla, gerçek anlamda bir otantizm için gereken yüreklilik gösterilememektedir. Çoğu kez aslına sadık kalma kaygısı, işin aslıyla ilgisi kalmamış uygulamaları tekrarlama biçiminde bir tutuculuğa dönüşmektedir. Sözelimi, klasizmin ya da romantiklerin yaklaşımı, hatta elli yıl öncesinin sahneleme tarzı, sanki otantikmiş gibi korunmakta ve yinelenmektedir. Gelenekçilik ve tutuculuk, otantizm adına sığınarak sahnelerde

boy göstermektedir. İşte böyle "üslûplaştırılmış", dolayısıyla paketlenmiş sahneleyişler karşısında, seyircinin ilgisiz kalmasını doğal bir sonuç olarak karşılamak gerek.

Müzelik yaklaşımların dışındaki sahneleyişler ise, ister istemez anakronizmalar taşıyacak ya da anakronizmayı yöntem olarak benimseyecektir. Oyunu, müzelik çehresinden sıyrıp, tümüyle ya da kısmen başka bir döneme, başka bir tarih kesitine aktarmak mümkün olabileceği gibi, tümüyle soyutlaştırmaya yönelmek de bir yol olarak karşımıza çıkıyor.

Bir örnekle pekiştirmeye çalışalım: Aiskhylos'un "Persler" tragedyası, Persler'in Yunanlılar'a yenilgisini anlatmaktadır ama, dilerseniz oyunu emperyalist bir monarşinin demokrasi güçlerinin birliğine yenilgisi olarak da oylumlandırabilirsiniz. Persler'in yerine Amerika Birleşik Devletleri'ni, Yunanlılar'ın yerine de Vietnam halkını yerleştirmek üzere yola çıkan bir sahneleyişe, sonucu görmeden karşı çıkmak için ortada hiçbir neden olmadığına inanıyorum. Köprüleri kendince yeniden kurmak adına, "Persler" faşist Almanya'nın Stalingrad önlerindeki yenilgisini neden anlatmasın? Daha da yakınlara gelelim: "Persler", farısı Rıza Şah Pehlevi monarşisinin yıkılışını anlatmıyor mu? Bu doğrultudaki örnekler çoğaltılabilir. Federal Almanya'daki bir uygulamada, Aristophanes'in "Kadınlar Devleti" oyununun başkişisi, zenci kadın lider Angela Davis'e benzetilmişti. Jean Vilar'ın yine Aristophanes'ten sahnelediği "Barış"ta, tereddüde yer bırakmayacak biçimde, Cezayir'de barışın gerekliliğini vurguladığını da biliyoruz.

Ne var ki, bu yöntemin ilk bakışta görülen en önemli sakıncalarını da hemen terazinin öteki kefesine koymak gerek: Bu tür deneyler, kolaylıkla yüzeysel bir modernizmin tuzağına düşmekte, moda çalkantılarının kısır ve yalınkat estetiğine sarılmakta sık sık da "tarihin bir tekrardan ibaret olduğu" tezine bilerek ya da bilmeyerek altlık etmektedir. Peki ama, aynı tehlikeler sadık ve gelenekçi uygulamalarda, tarihe uygun olma kaygısıyla yapılan düzenlemelerde yok mudur? Tabii ki vardır. Demek oluyor ki, tiyatro sanatı için varolan bu sorunlar, verdiğimiz örneklere özgü değildir. Ancak bu örnekleri de kapsamaktadır.

Uygulamada tutulabilecek bir başka yol da, tarihsellik kaygısı gözetilmeksizin oyunun genel bir soyutlamaya götürülmesidir demiştik. Bir başka deyişle, kişileri, olayı ve çevreni, gerçeküstücü diyebileceğimiz bir yaklaşımla

"bilinmeyen bir zamana, bilinmeyen bir yere" kaydırmak. Sözelimi, "Promethus" gibi bir oyunu, ya da Aristophanes'in "Barış"ını, "Kuşlar"ını yeryüzünden koparıp uzaya itmek, bilim-kurgu estetiğinde soyutlaştırmak mümkündür. Ya da yine aynı oyunları, manege'e indirip clownesque bir çerçevede bir sirk numarası olarak sergilemek bile düşünülebilir. Düşüncenin kemiği yoktur.

Doğal ki, bu tür yaklaşımlar da kendi sakıncalarını ya da sorunlarını birlikte getireceklerdir. Örneğin, insanın ilişkilerinde eski çağlardan bu yana sürüp gelen bazı süreçler, bu durumda bilim-kurgu edebiyatının bilinmezlik ve sonsuzluk konusundaki blöflerine teslim edilmiş olabilecektir. Demek istediğim o ki, her tür sahne çalışmasının olduğu gibi, böylesi anakronistik çalışmaların da kendine özgü tuzakları, sakıncaları, sapa ve çıkmaz yanları olabilir. Ama bütün bunlar, günümüz insanına antik kültür mirası için bir köprü kurma yolunda bizleri ürkütmemeli, ayakbağı olmamalı. Tersine, günümüz tiyatrosunda antik kültür mirasının gerçekçi bir kullanıma kavuşabilmesi için, şimdiye kadar olduğundan daha atak, daha yürekli davranılması yanlısıyım. Soruları şöyle koymak pekala mümkün:

Bugün Troyalı Kadınlar yeryüzünün hangi köşesinde, neden halâ ağlıyorlar? Sözelimi Kıbrıs'ın bu yanında mı, öte yanında mı? Yoksa her iki yanında birden mi? Yoksa Kamboçya'da mı?.. Promethus'u halâ zincirde tutan kim? Güney Afrika'nın azılı ırkçıları mı? Yoksa faşist Pinochet çetesi mi? Promethus'un zincire vurulduğu yer, Kaf dağında mı, yoksa Kap burnunda mı? Kim bu Hephaistos? Karaların ve denizlerin petrol tanrısı mı? Philoktetes'in o ünlü silahı ne ola ki? adlarını öğrenmeye bile fırsat kalmadan yenileri üretilen nükleer silahlar mı? Hidrojen mi, atom mu, nötron mu?.. kim bu savaş tanrısı? Necidir, nerede oturur? telefonu kırmızı mı? Silindir şapka mı giyer? Yoksa televizyonlarımızın içinde mi saklanır?

İşte böylece uzar gider sorular. Yanıtlarını aramak, bulmak, sahenin diline döküp sergilemektir işimiz. Artistik kaygılara düşüp yanılmak, yüzeyselleşmek de işin rizikosu. Ama bu rizikolardan kaçınıp sokakta kalmaktansa, rizikoyu göze alıp bacadan da olsa içeri girmeyi denemek gerekir diye düşünüyorum.

Doğal ki, antik oyunların sahnelenişinde, gerekli köprüyü kurabilmek için her defasında yeniden düşünmemiz, yeniden çalışmamız, bakışımızı yeniden kontrol etmemiz, bir kez daha denememiz ve yeniden düşünüp bir kez daha gözden geçirmemiz gerekecektir. Bir bakıma, sabahtan akşama taşı dağın tepesine çıkarmak

için didinen ve ertesi günü taşı yeniden dağın eteğinde bulan Sisyphos'u anımsatacakır bu çalışma. Ama Sisyphos'u yaratan bir kültüre de bu kadarcık şeyi çok görmemek gerekir sanırım.

İşte bu bağlamda, kısacık da olsa teknik bazı önermelere değinmeden geçemeyeceğim. Şöyle ki:

1. Antik oyunların sahnelenişinde, ritüel kavramların çağımızdaki uzantıları araştırılmalı, minimal bir ortaklaşalığın yolları denenmelidir. Su, süt, kan, şarap, sperma, toprak, defne dalı ve benzeri ritüel nesnelerin, ölü gömme, adak adama, kurban sunma gibi, ritüel olguların yaşayan etkinliğinden yararlanma yoluna gidilmelidir.

Örneğin, kanımca Anadolu kültüründe hâla kutsal bir boyut taşıyan toprak, hiçbir zorlamaya gerek kalmadan, Türkiye'deki bir "Antigone" sahneleyişi için başlı başına taşıyıcı bir unsur olabilecektir. Köylük yerlerde görülen, çocukların altına toprak bağlamaktan tutun da, toprakla abdest almaya, ölünün üstüne toprak serpmenin sevabına kadar Türk toplumunun yaşamına öylesine sinmiş, düşünce ve duygu dünyasını belirlemiş, verimi ve bereketiyle, kuraklığı ve çıplaklığıyla üretim ilişkilerini belirlemiş bir unsurdur toprak. "Toprak başına", "Gözünü toprak doyursun", "Kara toprak", "Toprağı bol olsun", "Toprağına yüz sürmek", "Toprağa düşmek", "Topraktan fışkırmak", "Eski toprak", "Toprak olmak", "Toprak ana"... gibi deyimlerle "çiiğ toprak", "et toprak", "pekmez toprak"... gibi yüzlerce sıfatın, Türk dilinde ve düşüncesinde kaynaşmaları, bu ritüel kaynağın zenginliği hakkında bir fikir vermeye yeter sanırım. Toprağın bugün de yaşayan kutsal, tanrısal boyutu, üretim ilişkilerini belirleyen başat varlığı, "Antigone"nin tüm ritüel yükünü kaldırabilecek ve bunu her kesimden seyirci karşısında taşıyabilecek güçtedir.

Ancak bu doğrultuda verimli bir düzeye ulaşmak mümkün olamıyorsa, ritüel olanın dışa itilip ayıklanmasından da kaçınılmamalıdır. Tanrıların uzaklaştırılıp, ritüel olanın geriye itilmesiyle, insanlar arasında analitik bir sürece, bir ayırtırmaya gidilebilir.

2. Dinsel ve ritüel kavramlarla yüklü sahnelerin tümüyle ayıklanıp budanması, oyunun yapısı gereği gerçekleştirilemiyorsa, aynı kültür mirasına ait malzemedan yapılacak montajlarla aydınlatılabilir. Belli bir noktaya aydınlatabilmek için, Homeros'tan Euripides'e ya da Euripides'ten Sophokles'e bir

aktarma yapmanın zararlı olabileceğini sanmıyorum.

Sözgelimi, "Oidipus" efsanesinde, Laios soyunun lanetli olduğunu biliriz, ama bu lanetin nereden kaynaklandığı hakkında bilgimiz yoktur. Tanrı Apollon, Laios soyunu niçin lanetlemiştir? Öyle ya, Laios'un bir suçu olmalı ki, Apollon gazaba gelip tüm Laios soyunu lanete bulasın. Burada karşımıza, Euripides'in yitmiş bir oyunundan aktarılan bir bilgi çıkıyor: Kral Laios, konduğu Pelops'un oğluna aşık olmuş ve onunla cinsel ilişki kurmuştur. İnsanlar arasında eşcinsel ilişkinin başlangıcını oluşturan bu olay sonucu, Pelops'un genç oğlu, utancından kendini öldürecek, Pelops da Laios'a lânet edecek, kendi oğlunun eliyle ölmesi için ilenecektir. Bu bilgiyi ve buna ilişkin malzemeyi "Oidipus"a katmakta yarar görüyorsak, bunu fazla bir eziklik duymadan yapabilmeliyiz.

Ya da şöyle bir örnek vereyim: Aiskhylos'un hangi oyunundan kaldığını bile seçemediğimiz bir cümlesi var: "Zeus'un yasaları, suçlulara ve haksızlık edenlere işlemiyor"... Yerini bulduğumuz zaman bu cümleyi herhangi ama herhangi bir antik oyuna monte etmekten bizi kim alıkoyabilir? Aristophanes'in "Kadınlar Devleti" oyununun koro parçaları kısmen kaybolmuş. "Lysistrata"dan niçin aktarma yapmayalım?

3. Eski Yunan'da seyirci olayları, efsaneleri bilir, kişileri tanırdı. Bugünün seyircisine, akustik ve optik yollardan, gerekli asgari bilgiler yansıtılabilir. Bu konuda, örneğin Homeros'un ya da çağdaşlarının tanıklığına bavurmaktan tutun da, karmaşık mitolojik ilişkileri açıklayacak şemalara, eski Yunan'daki sosyo-ekonomik yapıyı yansıtacak açıklamalara ve hatta ara oyunlara varıncaya dek çok çeşitli yollar denenebilir. Film, fotoğraf, saydam fotoğraf, yazı, resim ve benzeri teknikler kullanılabilir.

4. Koro parçaları, ayrıştırılıp yeniden düzenlenebilir, yeniden yazım ve uyarılama yapılabilir; budama, kolaj, yer değiştirme ve başka kaynaklardan aktarma teknikleri kullanılabilir. On iki - on beş kişilik bir koro düşünün. Antik tiyatro yapılarında, orchestra denilen alanın varlığıyla, bütünün içinde yerini bulmuş bir ögedir bu. Ama antik tiyatro yapısına hiç mi hiç benzemeyen kutu-sahne üzerinde bir koroyu ne yaparsınız? Bütün oyun boyunca sahne tutmaya kalkarsanız, işiniz var demektir. Yok eğer her koro parçasından önce sahneye sokup sonra yine çıkarmaya kalkarsanız, bu kez de tren istasyonuna dönecektir ortalık. Çözüm bulmak

zorundasınız. Koroyu seyircinin yanına, arasına ya da arkasına mı oturtursunuz, yoksa sahnenin arkasına mı, yoksa, altıya, dörde, hatta bire mi indirmek isteyeceksiniz sayıyı? Koro kimi parçaları şarkı ile söyler, dansedermiş. Nasıl bir şarkı olmalı bu? Coşkulu ya da üzünçlü oluşuna göre, swing ve blues tarzında mı? Rumeli türkülerinin coşkusundan ve Anadolu ağıtlarının acısından yola çıkılmaz mı? Yoksa Gregorien ve Orff'vari müzik arasında bir seçme mi yapmalı?

Ya dans?.. Halikarnas Balıkçısı Cevat Şakir Kabaağaçlı, efelerle zeybeklerin eskiden "İbakki" diye adlandırıldığını belirtiyor. İbakki, Şarap Tanrısı Bakko'nun, yani Bakhus'un tayfası demekmiş. Balıkçıya göre, zeybek dansı da "Bakkik" ve "Dionizyak" bir dans türü. Bu ve benzeri gözlemler, olasılıklar, bizim için bir çıkış noktası oluşturamaz mı?

Diyesim o ki, temelde koronun varlığı ve işlevi bir bütün olarak yeniden gözden geçirilmeli; dinsel, toplumsal, felsefi, dramaturjik ve mimari açılardan dünü ve bugünü karşılaştırılarak, günümüz gereksinimlerine uygun bir öz-biçim dayanışmasına kavuşturulmalıdır.

5. Seyircinin estetik plandaki güncel beklentileri ve önyargıları da gözönüne alınmalı, gereğinde bunları okşayıcı bir tavır geliştirmekle birlikte, yararlı olacaksa bu beklentilere tümüyle kontra girmekten, kedinin tüylerini de tersine tersine okşamaktan kaçınmamalıdır.

Yine Halikarnas Balıkçısı, "Anadolu İnsanları"nda şöyle bir sav öne sürüyor: "Anatanrıça Kybele'nin en eski rahibelerine Dafoene denilirdi: Defne yaprağında Ciyanure de Potassium vardır. Rahibeler onu çiğnerler ve abuk sabuk konuşurlardı. O zaman onların dili ile tanrıça konuşuyor sanılırdı." Bu savın bilimsel anlamdaki geçerlilik ve doğruluk oranını bilemiyorum ama, "Defne yaprağıyla geviş getirerek abuk sabuk konuşan bir yaşlı kadınlar korosu" bir rejisörün dağarcığında, avının üzerine atılacağı anı bekleyen bir yırtıcı hayvan gibi pusuda bekliyorsa, buna arka çıkmak istiyorum.

Bu önermeler dizisini Aristophanes'in "Barış"ına ilişkin bir güncel paradoksla bitirmek istiyorum. Bilindiği gibi bu oyunda Trygaios, "Barış"ı kurtarmak için gökler katına çıkacak, göğe varmak için de pislikle beslenen bir bok böceğinin sırtına binecektir. Oyun, iki kölenin bokböceğini beslemek için çırpındıkları bir sahne ile başlar ve Trygaios'un böceğin sırtında gökler katına varışıyla devam eder. Metne

bakacak olursak, bir süre sonra bu böcek unutulur işlevini oyun süresince koruyan bir öge değildir. Gerçi bu motifi, ikinci-üçüncü plana alarak, oyun boyunca kontrapunktif bir unsur olarak korumak düşünülebilir. Ama, sonuç olarak bir espriden ibarettir. İşte geçenlerde gazetelerde yer alan bir haber, bu espiriyi anımsattı bana. Haber şöyleydi: "Şili'de diktatör Pinochet yönetimine karşı direniş, rejimin bütün sertliğine rağmen, gücünden hiç kaybetmeden sürüyor. Son olarak başkent Santiago'nun elli kilometre kuzeyindeki Santa Augustino kasabasında sabahleyin gözlerini açanlar, belediye binasının önündeki meydana Devlet Başkanı Pinochet'nin tezekten yapılmış bir heykeliyle karşılaşmış donakaldılar. Santiago'daki yabancı çevrelerin bildirdiğine göre, olaya hemen siyasi polis el koydu, işçi liderleri ve sanatçılar arasında geniş tutuklamalara girişti."

Kanımca, Aristophanes'in bokböceği, tarihte hiçbir zaman, bugün Şili'de olduğu kadar güncel bir paradoksa uzanmamıştır. bir rejisör olarak paradoksu nasıl kuracağınız, araştırılmaları ne yönde kullanacağınız ayrı bir konu. Ama bu paradokstan yararlandığımız zaman, bugün Şili'de dikta yönetimine karşı direnen geniş halk kitleleriyle, antik bir yazarın arasına gereken köprüyü kurma yolunda o yürekli adımı attınız demektir. Bu adımın atılabilmesi için, ille de Şili'de tiyatro yapmak şans -ya da şanssızlığı- gerekli olmayabilir. Bu düşüncelerde, bir anti-rönesansçılık tadı bulan, ya da destrüktif, bozucu yıkıcı bir tavır sezenler olabilir. Ama, gerçek sanatsal yaratma; konstrüktif, yapıcı, derleyici, onarıcı bir tavrın üzerinde yeşerebileceği kadar; destrüktif, bozucu, parçalayıcı, ve tersine okyaşıcı bir yaklaşımla da gerçekleştirilebilir. Burada ölçüt, bakış açısının tutarlılığıdır.

Buraya kadar söylediklerimi özetlemeye çalışayım: Amacımız, antik oyunları kendimizce yeniden anlamak ve yorumlamak ise; yavaş devinen, soğumak bilmeyen ve kendini kolay teslim etmeyen bu "hamursu akkor" kütlesiyle başa çıkmak, ona yaşadığımız dünyaya uygun bir yön vermek zorundayız. Bunun ancak tutarlı bir bakış açısı ve ona uygun estetik bir yaklaşımla gerçekleştirilebileceği açıkk. Tutarlı bir bakış açısı ve ona uygun anlatımı kurabilmek için, iki aşama söz konusu:

İlk aşamada, bir arkeolog titizliğiyle bir toplum bilimcinin analiz ve sentez yetisiyle otantik olana, müzelik olana yaklaşmak ve bu malzemeyi elden geldiğince iyi tanımak gerekiyor. Bu özümleme olmadan, moda deyimiyle "modenleştirme"ye kalkmak; ticari ve kariyerist spekülasyonlarla ya da en azından orijinallik hevesiyle



davranmak olacaktır. Biçimselliklere, yüzeyselliklere ve indirgemelere gebe kalacaktır.

İkinci aşama ise, müzelik olanı temizleme, budama, netleştirme, güncelleştirme ve gerekiyorsa ters yüz etme çabalarından oluşmaktadır. Oyuna asal gücünü yeniden kazandırmak; seyircinin bilincine ve beğenisine köprüler kurmak; inandırıcı, kavrayıcı, çağın gerçekleri ile kavuşan bir boyut oluşturmaktır bu ikinci aşama.

İşte işin bu safhasında da fazla ürkek davranmamak gerektiği kanısındayım. Başlangıçta yaptığım saptamaya dönerek bitireyim konuşmamı: Eski çağları bütün yapıtları gibi, antik dönemin alımlı, görkemli ve coşku dolu oyunları da doğdukları dünya ile birlikte değişime uğramış; kimi kıvrımları puslanıp kararırken, kimi yanları da yeni çağrışımlara, yeni odaklara uzanmıştır.

Genelde varlığını ve etkisini korumuş bu kültür mirasını, çağımız gereksinimleri doğrultusunda akmaya hazır bir magma" olarak görmek değerlendirmek gerekecektir. Bu hamursu akkorun akacağı yönü belirlemeye kalkışınca elimiz yanabilirmiş; yansın... Bu da sanatın cilvesi... O kadar kolay olsa, sanat sanat olmazdı da zenaat olarak kalırdı zaten.

Yücel Erten

Eylül 1980

**EK 2**  
**OYUN BROŞÜRLERİ**