

**T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**EDITH PIAF'IN SOKAK TECRÜBESİ
BAĞLAMINDA KALDIRIM SERÇESİ OYUNU**

Yüksek Lisans Tezi

REVŞAN ÇELİKER

İSTANBUL, 2017

**T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK PROGRAMI**

**EDITH PIAF'IN SOKAK TECRÜBESİ
BAĞLAMINDA KALDIRIM SERÇESİ OYUNU**

Yüksek Lisans Tezi

REVŞAN ÇELİKER

Tez Danışmanı: GÜROL TONBUL

İSTANBUL, 2017

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Tezin Adı: " Edith Piaf'ın Sokak Tecrübesi Bağlamında Kaldırım Serçesi Oyunu"

Öğrencinin Adı Soyadı : Revşan Çeliker

Tez Savunma Tarihi : 22.05.2017

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Yrd. Doç Dr. Burak KÜNTAY
Enstitü Müdürü
İmza

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylarım.

Ali Düşenkalkar
Program Koordinatörü
İmza

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Tez Danışmanı
Gürol Tonbul

Üye
Ali Düşenkalkar

Üye
Doç. Dr. Kaya Özkaracalar

İmzalar

.....
.....
.....

ÖNSÖZ

Müzik pratikleri ile ilgili olarak; caz müziğinden halk müziğine, rock müzikten klasik müziğe kadar birçok farklı müzik pratiğinde aktif bir müzisyen olarak yer aldım. Edith Piaf'ın sokak ile olan ilişkisi ve gerek yaptığı müzik, gerek tiyatro alanındaki üretimlerinin sokaktan besleniyor olma hali beni bu çalışmaya en çok motive eden nokta oldu.

Tezimi hazırlarken yardımlarını esirgemeyen, sürekli yeni sorular sormamı sağlayarak alan açan ve motivasyonumu yüksek tutmamı sağlayan tez danışmanım Gürol Tonbul'a, seçtiğim tez konusunu başarı ile hazırlayabileceğime inanan saygıdeğer hocam Ali Düşenkalkar'a, engin birikimiyle her zaman her biçimde yanı başımda olup çalışmama yön veren Melkan Dara'ya, tezin özet kısmını İngilizceye çeviren Heja Türk'e, oyunun sahnelenme sürecinde müzikal kısımlarına destek olan Vartkes Keşiş'e, tez yazım süreci boyunca kalacak yer problemimi çözen Sadık Çayan Mulamahmutoğlu'na, tezin yazım kuralları konusunda destek veren Onurcan Ceyhan'a, oyunun sahnelenme aşamasında oyuncu olarak yanımda yer alan Ayça Yavuzok, Utku Ateş, Serkan Sortaç ve Mustafa Halezeroğlu'na, bu süreçte bana yoldaşlık yapıp moral veren Başak Gürer'e, sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tez çalışmamın ileride bu konuda araştırmalar yapacak olan arkadaşlara faydalı olmasını umarım.

ÖZET

EDITH PIAF'IN SOKAK TECRÜBESİ BAĞLAMINDA KALDIRIM SERÇESİ OYUNU

Revşan Çeliker

İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Bölümü

Tez Danışmanı: Gürol Tonbul

Mayıs, 2017. Bu tez toplam 82 Sayfadır.

Bu tezde, yaşadığı dönemin Fransa'sında çok sevilen sokak sanatçılarından biri olan Edith Piaf; bir kamusal mekân olarak sokak ve sokak performansları özelinde araştırılmıştır. Çalışmada kullanılan kamusal alan, mekân, sokak, sokak performansı gibi kavram ve terimler Edith Piaf'ın üretim noktalarını saptamak bakımından önemli ayrımlara işaret etmeleri bakımından ele alınmıştır. Tezde incelenen konu, sokak tecrübelerine sahip Piaf'ın sokaktan edindiği geleneği bir yaşam biçimi olarak benimsemesinden ziyade, bu geleneği bir şarkıcı ve oyuncu olarak sanatını icra ederken kullanma biçimidir.

Tez beş ana bölümden oluşmaktadır. İkinci bölümde; kamusal alan olarak sokak ve sokak performansları ele alınmıştır. Piaf'ın sanatını kavramak ve onun hakkında değerlendirme yapabilmek için sokağın bir kamusal alan ve mekân olarak ne ifade ettiğine bakılmıştır. Sokağın kapalı bir alan olmamasına rağmen bir mekâna işaret

etmesinden hareketle, önce mekân'ın ne olduğuna bakılmıştır. Bu bakış, sokak sanatının icra alanını belirlemek anlamında da önemli görünmektedir. Sokağın anlamını kavramak için ise öncelikle onun tarihçesine bakılmıştır. Bu kapsamda tiyaro ve müzik başta olmak üzere sokak performanlarının kökenlerine, beslendikleri kaynaklara ve tarihsel süreçte halk arasında köklü bir geleneğe dönüşmesi üzerinde durulmuştur. Daha sonra ise Piaf'ın sokak tecrücesine giriş niteliğinde sokak müziğine değinilmiştir. Üçüncü bölümde, Piaf'ın hayatının önemli görülen noktalarına değinilmiştir. Piaf'ın sokak tecrübesine, bu tecrübenin sanatına yansımalarına bakılmış, buradan hareketle; müzikal kariyeri incelenmiş, aynı zamanda tiyatro ve sinema alanında da çalışmış Piaf'ın oyunculuğu üzerinde durulmuştur. Dördüncü ve beşinci bölümde ise; *Kaldırım Serçesi* oyununun yazılma ve sahnelenme sürecine yoğunlaşmıştır.

Anahtar Kelimeler: Edith Piaf, Sokak Tecrübesi, Sokak Müziği, Kaldırım Serçesi Oyunu.

ABSTARCT

IN THE CONTEXT OF EDITH PIAF’S STREET EXPERIENCE THE PLAY LA MÔME

Revşan Çeliker

Postgraduate Advanced Acting Department

Thesis Supervisor: GürolTonbul

May, 2017. This thesis consists of 82 pages.

In this thesis Edith Piaf who was a popular street musician during the years when she was in France has been studied in the context of street as a public sphere and street performance. In this study the terms like public sphere, space, street performance have been applied to determine Edith Piaf’s production points. The subject that is being examined here is not the fact that Edith Piaf adopted the street tradition as a life style; but rather she has used this tradition as a part of her performance as a singer and actress. This thesis consists of five parts. In the second part; street as a public sphere and street performances has been studied. In order to grasp Piaf’s art and be able to make a remark about her, the meaning of street as a public sphere and space has been examined. Although the street is not a closed area it indicates a space, therefore the meaning of the space has been examined first. This attitude is also important to determine the zone of street art performance. In order to grasp the meaning of the street, its history has been carved into. In that context, music and acting being in the first place, the roots, sources of street performances and its historical processes of establishment among the folk has

been carefully researched. After that Piaf's street experience has been touched on. In the third part, important points in Piaf's life has been touched on. Her street experience, the reflections of that experience on her art has been studied; which has allowed this text to examine her musical and theatrical carrier alongside her acting experience in cinema. In the fourth and fiveth parts; the thesis concentrates on the writing and staging process of the play La Môme

Key words: Edith Piaf, Street experience, Street music, The play La Môme



İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER	ix
1. GİRİŞ	1
2. KAMUSAL ALAN OLARAK SOKAK VE SOKAK PERFORMANSLARI	3
2.1. MEKÂN VE KAMUSAL ALAN	3
2.2. KAMUSAL ALAN OLARAK SOKAK	5
2.3. SOKAK PERFORMANSINDA MÜZİK VE TİYATRO	8
2.4. SOKAK MÜZİĞİ	13
3. EDİTH PIAF	15
3.1. HAYATI	15
3.2. PIAF'IN SOKAK TECRÜBESİ	20
3.3. MÜZİKAL KARIYERİ	24
3.4. OYUNCULUĞU	33
4. KALIRIM SERÇESİ OYUNU	36
4.1 BAŞAR SABUNCU	36
4.2 GÜLRİZ SURURİ	37
4.3. OYUNUN TÜRKİYE'DEKİ YOLCULUĞU	37
4.4. KALDIRIM SERÇESİ OYUN METNİ.....	40
4.4.1. Konusu	40
4.4.2. Teması	40
4.4.3. Türü	41
4.4.4. Biçimi	41
4.4.5. Özeti	41
4.4.6. Karakter Analizi	43
5. KALDIRIM SERÇESİ OYUNUNUN DRAMATURJİSİ VE REJİ YORUMU	52
6. SONUÇ	64

KAYNAKÇA.....	65
ÖZGEÇMİŞ.....	70



ŞEKİLLER

Şekil 2.1: Fransız Komediyeenler	11
Şekil 3.1: Edith Piaf ve Simone Berteaut Sokakta İken	24
Şekil 3.2: Edith Piaf 1936	26
Şekil 4.1: Kaldırım Serçesi Oyunu Afiş i	38
Şekil 4.2: Kaldırım Serçesi Oyunu Kadrosu	39

1. GİRİŞ

Bazı sanatçılar tecrübelerinden ve yaşadığı acılardan beslenerek üretimde bulunur. Yaşadığı dönemin Fransa'sında en sevilen sokak sanatçılarından biri olan Edith Piaf; bu isimlerin en önemlilerinden biridir. Bu tezde bir kamusal mekân olarak sokak ve sokak performansları Edith Piaf özelinde araştırılacaktır. Çalışmada kullanılan kamusal alan, mekân, sokak, sokak performansı gibi kavram ve terimler Edith Piaf'ın üretim noktalarını saptamak bakımından önemli görünmektedir. Tezde, sokak tecrübelerine sahip Piaf'ın bu tecrübeyi bir yaşam biçimi olarak benimsemesinden ziyade; sanaticra etme pratiklerinin bir parçası olarak nasıl kullandığı üzerinde durulacaktır. Bu tezde, Piaf'ın hayatını konu edinen ve ülkemizde sahnelenen Kalırım Serçesi adlı oyun incelenecek ve oyunun sokakta geçen sahnelerine yeni bir bakış açısı getirilecektir. Türkiye genelinde Piaf'ın yaşamıyla ilgili birkaç çeviri kitap haricinde literatürde herhangi bir kaynak bulunmamaktadır. Bu kaynaklar da daha çok biyografik nitelikte olup herhangi bir bağlamda ele alınmamışlardır. Bu açıdan bakıldığında, Piaf'ın, kamusal bir mekân olarak sokak bağlamında incelenmesinin literatüre katkı sağlayacağı ve ilerde bu konuyu çalışan araştırmacılara yol gösterebileceği düşünülmektedir.

Tez, dört ana bölümden oluşmaktadır. İkinci bölümde; kamusal alan olarak sokak, mekân ve sokak performansları ele alınacaktır. Bu kavramların sosyal bilimler alanındaki karşılıklarına kısaca değinilecektir.

Üçüncü bölümde, Piaf'ın hayatının önemli görülen noktalarına değinilecektir. Piaf'ın sokak tecrübesine, bu tecrübenin sanatına yansımalarına bakılacak, buradan hareketle müzikal kariyeri incelenecek, aynı zamanda tiyatro ve sinema alanında da çalışmış Piaf'ın oyunculuğu üzerinde durulacaktır. Piaf'ın sanatı ve sokak tecrübesi arasındaki bazı bağlantılar belirlenmeye çalışılacaktır.

Dördüncü bölümde ise ülkemizde 1982 yılında sahnelenen ve Piaf'ın sokak yaşantısıyla başlayıp tüm hayatını konu edinen *Kaldırım Serçesi* adlı oyunun yazarı Başar Sabuncu ve oyunda Edith Piaf karakterini canlandır: ülriz Sururi'ye değinilmiştir. Ardından, oyunun yazılma ve sahnelenme süreci çerçevesinde, Türkiye'deki yolculuğu

irdelenmiştir. Bir sonraki kısımda ise oyunun özetı ve oyunda var olan karakterlerin özellikleri analiz edilmiş, oyunun sokakta geçen sahnelerine yeni bir bakış açısı getirilmiştir.



2. KAMUSAL ALAN OLARAK SOKAK VE SOKAK PERFORMANSLARI

Hayatının ilk dönemlerinde zorlu bir sokak deneyimi yaşayan ve müzikal kariyerine sokakta başlayan Edith Piaf'ın sanatını kavramak ve onun hakkında yorumlar yapabilmek için sokağın bir kamusal alan ve mekân olarak ne ifade ettiğine bakmak gerekmektedir. Sokak, kapalı bir alanı ifade etmemesine ve belirli duvar veya sınırlarla örülü olmamasına rağmen bir mekân olarak değerlendirilebilmektedir. Bu bakımdan, bir kamusal mekân olarak sokağı anlatmadan önce mekân'ın ne olduğuna bakmak faydalı olacaktır. Bu, sokak müziğinin icra alanını belirlemek anlamında da önemli görünmektedir.

2.1. MEKÂN VE KAMUSAL ALAN

İnsanlar, korunma içgüdüsünden hareketle mekâna ihtiyaç duymaktadır. Mekân, bir anlamıyla, canlıyı çevreden ve dış dünyadan ayırma işlemidir, yani bir çeşit yalıtmadır. Mekân, özel ve de mimari bir kavram olarak, en geniş çerçeve ile insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan “boşluk” ve sınırları gözlemciler tarafından algılanabilen uzay parçasını yani, canlıyı içine alan, onu evrensel boşluktan ayıran alanı belirtmektedir. Mekân var olmadan mimari bir eserin varlığından söz etmek de mümkün olamayacaktır (Arabacıoğlu 2007, ss. 32-45).

Bu açıdan bakıldığında, sınırları belirli olmayan sokağın bir mekân ifade etmediği düşünülebilir. Sonuçta, mekân, mimari eylemin ilk basamağı olarak, yani insanın kendisini güvende hissettiği sınırlı bir hacim yaratma alanı olarak gösterilir. Bir başka yönden bakıldığında ise, bir mekânı oluşturmak için onun mutlaka her yönden kesin engellerle sınırlanmış olması gerekmediği görülür. Bu, mekânın kapalı bir hacme işaret etme zorunluluğunun olmaması anlamına gelmektedir. Böyle bir zorunluluğun olmaması, bizi, bir yerin mekân olarak değerlendirilmesi için somut (duvar veya tavan gibi), gözle görülebilir sınırlarla belirlenmek zorunda olmadığı sonucuna götürmektedir. Mekân teriminin etrafındaki tartışmalar sadece mimarinin alanında değil, sosyolojinin alanında da yürütülmektedir. Sosyolojinin alanındaki katkılarla, mekân teriminin anlamı

genişlemiştir. Bu durumu Günlü(2013, s. 23): “Genişleyen bu modern mekân tarifine göre; mekân, salt duvarlar ya da geometrik şekiller olarak değil, bunların dışında gözle görülür ya da hissedilebilir bir sosyal paylaşım bölgesi olarak ele alınmıştır.” şeklinde açıklar. Neticede sosyal paylaşım temelinde düşünüldüğünde, sınırları kesin bir şekilde çizilmeyen sokak bir mekân olarak değerlendirilebilmektedir.

Sokağın somut ve gözle görülür sınırlar veya duvarlarla belirlenmiş olmasa da bir mekâna işaret ettiği anlatıldıktan sonra, bir kamusal alan ve kamusal mekân olarak sokağın yapısına ve özelliklerine bakılması gerekmektedir. Kamusal alana dair tartışmalara, sosyal bilimlerin alanında ve akademide sıkça rastlanır. Tezde, hâlâ sürdürülen bu tartışmalara çok kısaca değinilecektir. Bu bölümde Habermas ve Arendt’in kamusal alan teorilerine yer verilecektir.

İlk önce, kamusal alanın ortaya çıktığı döneme değinmek önemli görünmektedir. Burjuvazinin bir sınıf olarak belirmesi süreci ile birlikte, siyasal ve toplumsal taleplerinin tezahür alanı olarak “burjuva kamusal alanı” da ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla kamusal alanın burjuva sınıfı ile bağları bulunmaktadır. 17. ve 18. yüzyıllarda, kamusal alan olarak ifade edilebilecek kurumlar ortaya çıkmaya başlamaktadır: Fransa’da salonlar, İngiltere’de kahvehaneler ve Almanya’da okuma odaları ilk kamusal alan kurumlarıdır. Bununla birlikte, kamusal alan daha sonraları başka kurumların eklenmesiyle genişlemiştir. Kamusal alana temel teşkil eden kurumlar ve mekânlar, biraraya getirdikleri insanların bileşimi ve büyüklüğü, davranış tarzı, akıl yürütme ortamı ve onlara yön veren konular bakımından birbirinden ayrılmakla birlikte Habermas’a göre benzer özellikler taşımaktadırlar. Benzerliklerden ilki, katılımcıların toplumsal ve ekonomik statüsünden kaynaklanan güç ve saygınlığı yok sayan bir toplumsal ilişkiler anlayışının var olmasıdır. Bu noktada, her türlü kamusal mevki, iktisadi bağımlılıklar ve yasal düzenlemeler devre dışı bırakılmaktadır. Böylece katılımcıların tartışmalara eşit bir biçimde katılabildiği düşünülmektedir. İkinci benzerlik noktası, felsefi ve edebi eserlerin mal değeri kazanması ile birlikte herkes tarafından ulaşılabilir olmasıyla, bu eserlerin geçmişte olmadığı kadar kamusal tartışmaya konu edilmesidir. Kitlelerin felsefi ve edebi eserlere ulaşabilmesini sağlayan bu gelişme ile birlikte kitleler, kamusal sorunlar hakkında konuşabilecek bir bilgisel

altyapıya sahip olmuştur. Bu durumdan hareketle, üçüncü özellik olarak, kamusal alanın ilkesel olarak herkese açık olması ortaya çıkmaktadır (Habermas 1997, ss. 98-107). Buradan, kamusal alanda edinilen deneyimlerin eşitlik ilkesine dayandığı ve insanlar arasında bir teması/diyalogu ortaya çıkardığı sonucuna varılabilecektir (Çetin, ss.22-23).

Kamusal alanla ilgili tartışmalara katılan düşünürlerden biri de Hannah Arendt'tir. Arendt, bu tartışmalarda özel alan ve kamusal alan ayırımına gitmektedir. Özel alan ve kamusal alan ayırımları konusunda Hannah Arendt, Antik Yunan'ın özel olan ve agoraya ait olan ayırmadan hareket eder. Bu noktada, onun genel tezi ve problem olarak gördüğü şey ekonomik olanın kamusal olanı işgal etmesidir; Arendt, özel alanı, bir haneyi oluşturan kadın, köle ve ekonomiden oluşan alan olarak tanımlar. Özel alan zorunlulukların hüküm sürdüğü bir alandır. Kadın, üreme yükümlülüğü dolayısıyla biyolojik bir zorunluluğu yerine getirdiği için; köleler ise özgür olmamaları dolayısıyla çalışmak zorunda olduklarından özel alana aittirler. Ekonomi sadece haneyi ilgilendirir. Kamusal alan, kadınlar veya kölelerin değil, özgür insanlar olan erkeklerin politika yaptıkları alandır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, erkeklerin ne kadınlar gibi üreme yükümlülüğü vardır ne de köleler gibi çalışmak zorundadırlar; hiçbir zorunluluğa tabi olmadıkları için özgürdürler ve politika özgür insanlara özgüdür. Zira özgür olmayan insanlar başkalarını düşünemezler. Kamusal alan özgür erkeklerin eşit biçimde katıldığı alandır. (Çetin 2006, s. 5-6, Arendt 2000).

Habermas'ın yukarıda aktarmaya çalıştığımız eşitlikle ilgili özelliğinden sonra, Arendt'te bu eşitliğin özgür erkekler arasındaki bir eşitlik olduğu ve kadını dışarıda bıraktığına dair bir eleştirisi olduğu söylenebilecektir. Bütün bunlar hesaba katıldığında, kamusal alanın sadece kurumsal boyutundan bahsedilemeyeceği iddia edilebilir. Kamusal alan, bu anlamda, toplumun her kesiminden tüm aktörlere ve sınıflara açık olan potansiyel bir alandır. Sonraki bölümde kamusal mekân olarak sokak konusu açıklanmaya çalışılacaktır.

2.2. KAMUSAL ALAN OLARAK SOKAK

Önceki bölümde, kamusal alan kavramını özetledikten sonra, sokakların da toplumun

tüm katmanları ve sınıfları tarafından yoğun bir şekilde kullanılan kamusal alanlardan biri olduğunu göstermeye çalıştık. İnsanlar kamusal mekânlarda birbiriyle temas kurar, ortak eylemlerde bulunur, gösteriler düzenler; bu kamusal alanların en önemlilerinden biri sokaktır. Burada, sokağın anlamını kavramak için onun tarihçesine bakmak faydalı olacaktır.

Sokakların tarihçesine yönelik bir araştırmanın değinmek zorunda olduğu kavramlardan biri *agoradır*; sokak terimine temel oluşturan agora; antik Yunan kentlerinde, şehirle ilgili politik, dini, ticari her türlü faaliyetin gerçekleştiği, tüm kamu binalarının etrafında sıralandığı halka ait geniş açık alan olup, Helenistik dönemde şekillenip Roma İmparatorluğu’nda ortaya çıkan “forum”ların öncüsüdür (Ersoy 1995).Şehirdeki kararlar agoralarda alınır ve eylemler bu kamusal mekânlarda gerçekleşirdi. Antik Yunan’dan Roma İmparatorluğu’na geçişte agoraların yapı ve işlevinde değişimler gözlenmektedir.(Günlü2013, ss.33-34) Forum daha kompleks bir mimari tasarıya işaret etmektedir. Forumlara kadınların da katılabiliyor olması önemli bir fark gibi durmaktadır.

Şehirle ilgili kararların alındığı kamusal mekânlar, tarih boyunca çeşitlilik ve değişim göstermektedir. Bu değişimi çoğunlukla sosyal ve ekonomik koşullar gerekli kılmıştır. Bu bakımdan, sokağın bir kamusal alan olarak oluşturulması ve düzenlenmesinde ortaçağda bir ekonomik ve toplumsal sınıf olarak ortaya çıkan burjuvazinin etkisi önemlidir. Ortaçağ’da ticaretin önem kazanması ile birlikte burjuvazi gelişmeye başlamaktadır, bunun sonucunda kilise ve feodal yapı güç kaybetmeye başlamıştır. Güç dengesindeki bu yeni durumun sonucu olarak, sokakların dönüşümü artık burjuvazi tarafından yapılmaya başlanmıştır. Bu dönüşüm, ekonomik beklentiden ötürü, duvarların vitrinlere dönüşmesi ile başlamış, sokaktaki insanların da “yurttaş”tan ziyade “müşteri” ye dönüşmeleri ile hızlanmıştır (Günlü 2013, s.34). Bu bağlamda, Sennet (2004, s. 173) sokağın yapısı ve ekonomik etkenlere bağlı dönüşümüne şöyle değinmektedir:

Sokak, insanlar hak ve güç talebinde ve gösterisinde bulunduktan sonra geri kalan mekân demektir. Sokak bahçe değildi, ortaklaşa çalışma yoluyla yaratılan bir yer değildi. Gelgelelim sokak, yerin bu niteliklerinden yoksun olsa da aynı zamanda

ekonomik bir mekân olarak da işlev görmesini sağlayan belli başlı özelliklere sahipti.

Ortaçağ'da, burjuvazinin yol açtığı bu hızlı değişim, sokağın artık Antik Yunan ve Roma'da olduğu gibi sadece yurttaşlar (köleler ve kadınları dışlayan bir yurttaşlık tanımı vardır) tarafından değil, tüm toplum tarafından kullanıma açılması sonucunu getirmiştir. Bu, aynı zamanda, bir kamusal alan olarak sokağın demokratikleşmesi anlamına gelmektedir. Günlü (2013, s.34), bu konuda “Tarihsel sıralamaya bakacak olursak günümüz modern sokaklarını, toplumun tamamının katılabildiği agoradan daha eşitlikçi, forum gibi görsellik ve devlet baskısı altında olmayan ve kalabalıkların eylem yapmayı öğrendikleri kamusal bir alan olarak tarifedebiliriz.” demiştir. Dolayısıyla, günümüzde kullanılan anlamıyla sokak kavramının, yapısında bu demokratikliği barındırdığı söylenebilir.

Sokak, gündelik hayatımızın kaçınılmaz bir parçasıdır. Bugün kullandığımız modern sokakların toplum tarafından kullanılmasının farklı sebepleri vardır. Bu kullanımlar kimi zaman zorunluluktan, kimi zaman da sokağın mekânsal boyutunun bir parçası olma çabasından kaynaklanmaktadır. Bu mekânsal kullanım, insanın toplum içinde edinmeye çalıştığı yer ile ilgilidir (Günlü 2013, s.34).

Neticede, bir kamusal mekân ve alan olarak sokak, kökensel olarak agoralara dayanmaktadır. Agoralar Roma İmparatorluğu'na geçişte değişimlerden geçmiş ve yerini forumlara bırakmıştır. Ortaçağ'da burjuva sınıfının ortaya çıkması ile sokağın yapı ve işlevinde dramatik dönüşümler gözlenmiştir. Bugünkü kullanımında da (dünyanın başka bölgelerinde ve başka tarihlerde farklılıklar gösterse de) sokak; insanın politik, ekonomik veya sosyal sebeplerle kullandığı bir mekândır. Hem politik, hem ekonomik hem de sosyal temelleri olan sanatsal performansların icra edildiği mekânların en önemlilerinden biri de sokaktır. Sonraki bölümde, sokak performanslarının kökenleri ve tarihçesine odaklanılacaktır. Bu performanslar içerisinde, daha çok, tiyatro ve müziğe yer verilecektir. Böyle bir araştırmanın, tezimizin konusu olan Edith Piaf'ın sokak müzisyenliğini ve *Kaldırım Serçesi* oyununu kavramamıza yardımcı olacağı düşünülmektedir.

2.3. SOKAK PERFORMANSLARI OLARAK MÜZİK VE TİYATRO

Antik Yunanda ilk tiyatronun gösterim mekânına baktığımızda; çıplak bir dağ eteğinin yokuşuna oturmuş seyircileri kapsayan bir “theatron” ile oyun için düzeltilmiş bir düzlükle karşılaşırız. Tiyatro sözcüğünün kökeni ise, sanılanın aksine ne tiyatro binası ne de sahnesidir, yalnızca “seyir yeri” anlamına gelir (Nutku 2000, s.65).

Tiyatronun kökenleri antik zamanlara dayanmaktadır ve bu kökenlerin müzikle güçlü bir bağı vardır. Binlerce yıl önce yüzlerine maske geçirip ellerinde ok ve yaylarla, ateşin çevresinde dans eden insanlar, avlarının başarısını dile getiren şarkılar söylemişlerdir. Dans eden insanların çevrelerinde ise daha kalabalık bir köylü topluluğu vardır. Oyuncular ve seyirciler arasında hiçbir sınır yoktur, çevrelerini saran tehlikelere karşı aynı duyguları taşımaktadırlar. Oyuncular önceleri maskeler takarak ve el çırpıp ayaklarını yere vurarak bir ritim bulmuş, sonra da bu ses ve şarkılara; ritüeller, dinsel danslar, büyü, kült oyunları, törenler, şenlikler, soytarılar, gösteriler eşlik etmeye başlamıştır (Nutku 2000, s. 17).

Antik Yunan’da rastlanan *dithirambos* ve *komos* şarkılarının tiyatronun temelinde yer aldığı görülmektedir. Tragedyanın, tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen *dithirambos* şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. Tragedya kelimesinin kökenine baktığımızda Yunanca teke anlamına gelen *tragos* sözcüğü ile şarkı anlamına gelen *aoide* sözcüğünün birleşmesi sonucu doğan “konuşmalı şarkı” anlamına gelen *tragoidia* (tragedya) olduğunu görülür. Komedyaya ise, *komos* denilen yine Dionysos için düzenlenen bağbozumu törenlerinde yapılan açık saçık taklitlerin düzenli bir biçim kazanmasıyla oluştuğu varsayılmaktadır (Şener 1991, s. 16). Yunan dilinde komodia, “komos şarkısı” manasında kullanılır; komos ise curcuna, cümbüştür (Nutku 2000, s. 42). Aristoteles’e göre ise tragedya *dithirambos* şarkılarından, komedyaise *phallos* şarkılarından doğmuştur (Şener 1991, s. 26). Komediye sözcüğünün kökenine baktığımızda, Megara dilinde “köyler” anlamına gelen *komai* sözcüğü ile karşılaşırız. Komödiant sözcüğü, oyuncuların köy köy dolaşmalarından türemiş, komedyaya oynayanlara verilen ad olmuştur (Şener 1991, s. 27).

Roma Tiyatrosunun kaynağı da tarım tanrıçası Demeter adına düzenlenen şenliklerde söylenen şarkılara dayanmaktadır. Bu şenliklerde kaval çalınır, dans edilip şarkı söylenirdi. Düşünlerde dansların yanı sıra söylenen *fescennium* ezgileri; dramatik bir önemi olmamakla beraber, tiyatro oyunlarının kurulmasına etki etmiştir (Nutku 2000, s. 70).

Bu bilgilerden hareketle, bir sanat dalı olarak tiyatronun ve tiyatroya dair pek çok terimin belli bir biçim kazanması, bir sanat performansına dönüşmesi ve şiirsel bir nitelik kazanmasında Antik Yunan sokaklarında, köylerinde, kısaca tüm kamusal alanlarında halk arasında söylenen bu şarkıların büyük bir etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Müziğin alanına uzak olmayan ve tiyatro sanatını icra eden oyuncuların sokağı ve kamusal alanları kullanabildiklerini, toplumun değişip dönüşmesi noktasında oldukça önemli bir yerde durdukları görülür.

Ortaçağ'ın ilk dönemlerine baktığımızda ise, kilisenin tiyatroya açıkça cephe aldığı görülmektedir. Kilise babaları bu sanatın kaba, bayağı, işten ayartıcı, ruh dinginliğini bozucu etkileri olduğunu iddia etmişlerdir. Kilisenin diğer eleştiri noktaları ise; tiyatronun dinsel konuları yanlış ve kötüye kullandığı, toplum ahlakını bozucu olduğu, oyuncuların disiplinsizliği, seyircilerin taşkınlığı, seyir yerlerinde yasaya aykırı işler çevrildiği ve bu yerlerin sağlığa aykırı olduğu konuları çerçevesindeydi. Oysa ki Ortaçağın son dönemlerinde, kilise, tiyatroyu kendi alanı için kullanmış; Hristiyan felsefesini ve buyruklarını okuma yazma bilmeyen halka kolayca ulaştırabilmek için, kutsal kitapların bazı bölümlerini oyunlaştırmışlardır (Şener 1991, ss. 74-77).

Ortaçağda kullanılan tiyatro mekânlarına baktığımızda; oyunların oynandığı mekânların oldukça değişken olduğunu görmekteyiz. En başta kullanılan oyun mekânı kilisedir. Dinsel oyun, ilk kez kilise dışına çıkarıldığında oyun yerleri özellikle açık havalarda, pazar kurulan alanlarda mevcudiyetini sürdürür. Ayrıca Fransa'da oynanan *mystreium*'lar için her zaman sabit dekorlu oyun yerleri olduğu gibi, tekerlekli yükseltiler üzerinde oyun yerleri de vardır. Fransa'da dinsel oyun yerleri olarak ayakta kalmış bazı Roma tiyatroları kullanılırdı. Bu oyun düzeninde seyirci, ortaoyununda olduğu gibi oyun alanını çevreliyordu (Nutku 2000, ss. 91-92).

Bilindiği gibi, Ortaçağda bütün roller erkekler tarafından oynanırdı. Ancak Fransa’da bazen kadınların da oynadığını gösteren önemli belgelere ulaşılmıştır. 1468 yılında Ermiş Katherin adlı Fransız bir kadın oyuncunun 2300 satırlık bir metni ezberlemiş olduğu anlatılır (Nutku 2000, s. 96).

Ortaçağ süresince tiyatro ve gösteri sanatları, varlıklarını zor koşullarda sürdürmeye çalışmıştır. Antik Yunan geleneğinden çıkıp Ortaçağ’a can çekişerek giren müzik ve tiyatro gibi gösteri sanatları, gittikçe kamusal alanlara taşınmış, sokaklarda kurulan yapılar aracılığıyla halk arasında kendi varlığını sürdürebilmeyi başarmıştır. Yasaklarla dolu Ortaçağ’ın sonları ise, Rönesas’ın kısırtılarının hissedildiği dönemlerde, tiyatronun yeniden canlanması, kendi bağımsız varlığını oluşturması, kutsal öykülere halk öykülerinin de katılması; halkın bu oyunları kamusal alanlara taşınması ile yakından ilintilidir. Kent merkezleri ve sokaklar yoluyla insanlar, tiyatro ve sahne sanatları alanında kendini ifade etme fırsatı yakalamış ve varlığını sürdürebilmiştir.

Bir metne dayanmayan ve tamamen sözlü olan Geleneksel Türk Tiyatrosu ise, söz, müzik, dans, mimik ve tuluat (doğaçlama) üzerine kurulur (Ezilmez 2013). Bu noktada, ülkemizdeki Halk Tuluat Tiyatrosu gibi Commedia dell’ Arte’a bakmak, konumuzun kapsamı anlamında faydalı olacaktır.

İtalya’da Rönesans hareketiyle, tiyatro, saray ve akademi çevrelerinde amatör bir biçimde halktan uzak yapılırken; alanlarda, pazar yerlerinde kurulan halk tuluat tiyatroları, profesyonel tiyatro topluluklarını oluştururlar. Commedia dell’ Arte denilen bu halk tiyatrosunun kökenlerine baktığımızda Ortaçağ jonglörlerinin, hünerbazlarının bir devamı niteliğinde olduğunu görmekteyiz (Nutku 2000 s. 140).

1545’te Padua’da başlayıp, Gelosi, Confidenti ve Fedeli oyunları ile Avrupa’da gittikçe üne kavuşan ve özellikle Fransa’da¹ sanatçıların favori komedi gösterileri arasında yer

¹Watteau, A., 1720, *French Comedians*<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/49.7.54/art/49.7.54/> New York: The Metropolitan Museum of Art. [Erişildi: 29 04 2017].

alan Comedia dell'arte; altın çağını genellikle açık hava alanlarında yaptığı gösterilerle elde etmiştir (Meagher 2007).

Şekil 2.1 Fransız Komediyeenler



Kaynak: New York The Metropolitan Museum of Art

Her ortama uyum sağlayabilme becerisine sahip bu toplulukların, buldukları her mekânda oynadıklarını; kent meydanlarında, kapalı veya açık yerlerde, sabit ya da geçici platformlarda sanatlarını icra etme mücadelesi verdiklerini söyleyebiliriz.

Antik Yunan, Roma İmparatorluğu dönemi ve Ortaçağ'dan sonra Edith Piaf'ın performansını icra ettiği Paris sokaklarını da içine alan Fransız Tiyatrosu'nun daha yakın tarihine bakılabilir. Klasik akım tiyatro, en başarılı eserlerini 17. yüzyıl Fransız Tiyatrosunda vermiştir. Pierre Corneille, Jean Racine, Jean Baptiste Poquelin Molière gibi büyük oyun yazarlarının yetiştiği klasik dönem, Fransız Tiyatrosunun en parlak dönemidir. Bu yüzyılda Fransa'da; kurulu düzenden yana, ahlak açısından eğitici, ince anlatım tarzları arayan, dile özen gösteren, kesin biçim kuralları uygulayan, sade ve durgun bir tiyatro sanatı gelişmiştir (Şener 1991, s. 94).

Fransa’da, İtalya’da görülen Commedia dell’ Arte türünde bir halk tiyatrosu yoktu. Kral tarafından 1549’da çıkarılan bir kararnameyle “*Confrérie de la Passion*” adındaki dernek tiyatroyu tekeline almış, *Hôtel de Bourgogne*’da bir sahne ve seyirci yeri hazırlamıştır. Burası Roma İmparatorluğunun yıkılışından bu yana Fransa’da inşa edilen ilk tiyatro yapısıdır. Burada Fransız toplulukları kadar, İtalyan tulûat tiyatrosu toplulukları da oynamıştır. Daha sonra *Les Comédiens du Roi* adında tulûat tiyatrosu yapan bir Fransız topluluk kurulmuştur. Bu yıllarda çeşitli panayırlardan her yıl akrobatlar, ip cambazları, şarkıcılar ve çeşitli hüner sahibi sanatçılar gelmişlerdir. Tekelcilerin oyuncularla uğraşması hiç de kolay bir iş değildir. 1595’de büyük pazarlarda oynanan oyunları serbest bırakmak gereği duyulmuştur. On beşinci yüzyılda tenis oyununa duyulan ilgi azalmaya başlayınca, gezici kumpanyalar tiyatro olmaya elverişli tenis kortlarına yerleşmişlerdir (Nutku 2000, s. 148).

Confrérie’nin elindeki tekel yüzünden 1634’e kadar Fransa’da yalnızca bir tek tiyatro varlığını sürdürmüş, savaşların yanı sıra dar görüşlü bir anlayış ve dinsel yasaklar tiyatronun gelişmesine engel olmuşlardır (Nutku 200 s. 148).

Théâtre de Marais ise 1634 te Fransa’da kurulan ikinci resmi tiyatrodur. Bu dönem Fransız Tiyatrosu bir gelişim içerisinde ve bunun sonucunda Fransa, Corneille, Racine, Molière gibi oyun yazarlarının başı çektiği bir döneme girmiştir. Molière çeşitli tiyatrolarda çalışarak sahnenin özelliklerini yakından görmüştür. Oyun dağarcığı çeşitli komedilerle dolu olan *Illustre Theatre* adlı gezici toplulukla yıllarca Fransa’nın çeşitli kent meydanlarında gezmiştir. Çoğunlukla Fransız trajedilerini, İtalyan farslarını oynayan topluluk, 1645’den 1658’e kadar köy köy ve kent meydanlarında dolaşmışlardır (Nutku 200 ss. 210-214).

Molière’in; bir gezgin gibi, sanatını muhtelif sokak ve kent meydanlarında icra etmesinin yazarlığına yaratıcı etkilerde bulunduğu söz edilebilir. On üç yıl süren gezginliği sırasında *Illustre Theatre*’ın gelişmiş ve olgunlaşmış olduğu anlaşılmaktadır. Doğrudan izleyicilerle etkileşim halinde iken, komedi alanında neler yapılabileceğini idrak eden ve halkı gerçekte nelerin güldürdüğünü test etme imkânı bulan Molière, kamusal alan olarak sokaklarda edindiği tecrübelerle yazdığı oyunlarını Fransa’nın

saraylarında sergileme imkânı bulmuş, aynı zamanda oyunlarında Paris sosyetesini taşlamış ve yaptığı hicivlerle okları üzerine çekmiştir.

18. yüzyıla gelindiğinde, tüm Avrupa'da olduğu gibi Fransa'da da erkek sanatçıların yanı sıra kadın oyuncular da tiyatro dünyasında boy göstermeye başlamış, Paris'teki tiyatro yapısı sayısı elli bire çıkmıştır (Nutku 2000, ss. 239-240)

Sahne Sanatları kapsamında Türk Tiyatro tarihini incelediğimizde, Osmanlı'da 15. yüzyıldan 17. yüzyıl sonuna kadar; denizaltı gibi suyun altında ve üstünde yüzen canavarlar, kuleden uçan adamlar, riskli hareketler yapan akrobatlar, gözbağcılar, hokkabazlar, cambazlar, hünerbazlarla karşılaşmaktayız. Bu hünerlerin sergilendiği şenliklerde her sınıftan insanlar bir araya gelmiş, bu sanat gösterileri her inançtan insanı bir arada toplama gücüne sahip olmuştur. Padişahların tiyatro oyuncularını koruması, onlara para, ev, toprak vermesine rağmen genellikle Türk toplumunda oyuncular toplum-dışı, öteki, sınıfsız ve aşağılanan kimselerdir. Oyuncular çeşitli vesilelerle baskı altına alınarak ezilmişlerdir. 20. yüzyıl başlarında da bu genel kanı devam etmiş, oyunculara iyi gözle bakılmamış, pek çok oyuncu hastalık ve sefalet içinde yaşamını yitirmiştir (Nutku 2000, ss. 192-203).

Ortaoyunu, meddahlık, kukla gösterileri, gölge oyunu karagöz ve seyirlik oyunlar gibi sahne sanatlarının icra edildikleri kamusal alanlardan biri de sokaktır. Türk toplumunda oyuncuya bakış açısı çoğunlukla olumsuz olmuş ve toplum dışına itilebilmiştir. Bu durum, çoğu zaman, sanatçının icra yollarını engelleyebilmişse de; sanatçılar performanslarını sokakta sürdürebilmişlerdir. Belirli gezinti yerleri, çayırıklar ve kenar mahalleler arasındaki boş arsalar sanatçıların kullandıkları kamusal alanlar içerisinde sayılabilir. 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde ise batılı anlamda tiyatro gelişirken; geleneksel kaynakların da geliştirilmesi gerektiği idrak edilememiş, bu kaynaklar yeni bir senteze sokulmadan ihmal edilmiştir (Nutku 2000, s. 352).

2.4. SOKAK MÜZİĞİ

Bir kamusal mekân olarak sokağın yapısına ve tarihçesine baktıktan ve tiyatronun

sokakta ve salonlardaki gelişimini aktardıktan sonra, bu bölümde de, sokakta karşılaşılan bir icra ve performans olarak sokak müziğine odaklanılacaktır. İlk önce, sokak müziği ile ilgili yapılan tanımlara bakılacak; daha sonra da sokak müziğinin tarihçesine değinilecektir.

Sokak müziği ile ilgili çeşitli dönemlerde tanımlar üretilmiştir. Bir tanıma göre: Sokak müziği, sokak şarkıcılarının yaptığı müziktir. Bu tanımda, müziğin icracısına bir gönderme söz konusudur. Başka bir tanım şu şekildedir: Sokak müziği, sokakta yapılan, kendine özgü enstrümanları olan, toplumsal bir müzik reaksiyonudur. Başka bir tanım: Sokak müziği, genellikle dar bir bütçe ile açık havada yapılan müzikal icralardır. Son bir tanım: Sokak müziği, amatör bir müzik uygulamasıdır (Özden 2013, s. 17). Sokak müziğinin ekonomik boyutu göz önüne alındığında bu son tanımın bazı eksiklikler barındırdığı söylenebilecektir.

Sokak müziğinin kökeninin Ortaçağ'da, 1100 ile 1350 yılları arasında, *troubadour* olarak bilinen sokak müzisyenlerine dayandığı söylenebilir. Başka araştırmacılar ise; sokak müziğinin kökeni meselesinde Antik Yunan Tiyatrosuna işaret etmekte ve M.Ö 451 yılına kadar uzanmaktadır. Araştırmacıların çalışmalarına bakıldığında, bu müziğin başlangıcı konusunda ayrılıklar olsa da sokak müziğinin son yıllarda, popülerlik kazanarak tekrar modern toplumun bir parçası haline geldiği konusunda bir ayrılık bulunmamaktadır (Günlü 2013, s. 1).

İngilizce'de *busking* terimiyle ifade edilen sokak müziği pratikleri antik çağlardan beri dünya üzerinde neredeyse tüm kültürlerde görülmektedir. Örneğin; Ortaçağ'da salon müziğinin ortaya çıkmasından önce, müziğin bir meslek olarak yapılması sokakta gerçekleşen bir etkinlikti. Sokak müzisyenliği o dönemde yaşayan müzisyenler için hem temel ihtiyaçlarını karşılamak, hem de müzikten para kazanmak için en temel yoldu. İlk dönem sokak müzisyenleri, aynı zamanda mesaj taşıyan ulak görevini de üstlenebilmekteydiler. Ayrıca, yaptıkları gezintiler sırasında tanık oldukları ve yaşadıkları olayları bir başka yerde müzikal bir anlatıya dönüştürebiliyorlardı (Baird 2000). Farklı coğrafyalarda varlığını sürdüren sokak müzisyenleri, müzisyenlik ve ulaklığın yanında şifacılık görevine de sahiptiler (Günlü 2013, ss. 3-4).

3. EDITH PIAF

Bu bölümde bir sokak şarkıcısı olarak sanat kariyerine başlayan Edith Piaf'ın hayatının önemli görülen noktalarını değinilecektir. Daha sonra Piaf'ın sokak tecrübesine, bu tecrübenin sanatına yansımalarına bakılacaktır. Buradan hareketle; müzikal kariyeri incelenecek, aynı zamanda tiyatro ve sinema alanında da çalışmış Piaf'ın oyunculuğu üzerinde durulacaktır.

3.1. HAYATI

Edith Piaf, 19 Temmuz 1915 tarihinde, Fransa'nın Paris şehrinde dünyaya gelmiştir. Doğduğu mahalle Paris'in oldukça yoksul ve kenar mahallelerinden biridir. Bugün hâlâ; Paris 20. Bölge Belleville Sokak, numara 72'deki kapıda "Sesiyle dünyayı sallayan Piaf, yokluk içinde, bu evin basamaklarında dünyaya gelmiştir" yazan bir levhaya rastlanmaktadır. Sanatçı, geldiği yeri hiçbir zaman inkâr etmemiş, usta bir yaklaşımla doğuşunun beraberinde getirdiği mucizelerin ona yaşamsal deneyimler kattığını belirtmiştir (Brierre 2016, s.21).

Piaf'ın ailesi bu yoksul mahalledeki diğer aileler gibi ekonomik sıkıntılar yaşamıştır. Piaf'ın babası Louis Gassion bir sokak akrobatıdır, annesi Annetta ise içkili, müzikli, danslı yer anlamına gelen *balozadlı* eğlence mekânlarında şarkıcılık yapmaktadır. Louis'in babası bir at eğitmeni, iki kız kardeşi ise tıpkı kendisi gibi akrobatlık yapmaktadır. Ailesi gibi sirk hayatını seçen baba, bir akrobat ve sokak performansçısı olarak vücudunu ustaca kullanabilmektedir (Brierre 2016, s.21).

Piaf'ın annesi Annetta ise; sokaklarda şarkı söyleyerek ve bazen de ballı badem satarak geçimini sağlamaya çalışmaktadır. Piaf'ın doğumundan kısa bir süre sonra orduya katılan baba Louis, Paris'e dönünce, kızının sefalet içinde yaşadığını görür. Annetta, şarkıcılık yaparken Line Marsa takma adını kullanmış ve Piaf'ın bakımını hayvan terbiyeciliği yapan ve bir çocuk için sağlıklı koşulları olmayan bir evde yaşayan annesi

Emma'ya bırakmıştır. Louis, kızının bu koşullarda yaşayamayacağını düşünerek onu yanına alır. Fakat akrobasi hayatı kızıyla ilgilenmesine el vermeyince çareyi kızını Normandiya'da genelevde çalışan annesinin yanına göndermekte bulur. Bebekken getirilip üç yıl genelevde fahişelerle yaşayan Piaf; oradaki kadınlar tarafından sevilir ve bakımıyla ilgilenilir. Tek okul tecrübesini de bu yıllar içerisinde yaşar. Beş yaşındayken gözünün her iki korneasında da iltihaplanma olan Edith'e doktorlar keratit teşhisi koyar(Brierre 2016, s. 24). Berteaut (2007, s.11) Bu döneme dair Piaf'ın dilinden şu ifadeler yer verir:

Karanlıkta geçen bu sürenin, bana başkalarından değişik bir duyarlılık kazandırdığını düşünmüşümdür hep. Çok daha sonra, bir şarkıyı iyi işitmek, iyi 'görmek' istediğimde gözlerimi kaparım. Şarkıyı ta içimden, bağrımdan, karnımdan koparıp çıkarmak istediğimde, çığlığın çok uzaktan gelmesi gerektiğinde gözlerimi kapardım.

Karanlık dünyadan çıkan Piaf, babaannesinin çalıştığı genelevde, bir çocuğun gelişimi için uygun olmayan gösterilere tanıklık eder. Bu dönemde, babasına baskı yapan mahallenin papazı, altı yaşındak kızını “ahlaksızlıklarla dolu yer” olarak tanımladığı genelevden yanına alması konusunda uyarınca; 1922'de baba kızını yanına alır ve 1929 senesine kadar birlikte kalırlar (Brierre 2016, s. 25). Babası, Piaf'ın beşine kadmeyhaneden bara, kaldırımdan alana, şehirden köylere sürükleyip durur (Berteaut 2007, s.14).

Gezgin bir hayat süren Piaf, sanatçılığa dair bir takım bilgileri öğrenmeye başlar. Baba, Caroli sirkinde cambazlık gösterileri sergilerken Piaf da sirkin ayak işleriyle ilgilenir (Brierre 2016, s. 25). Babasıyla beş yılgeçiren Piaf, onu çok iyi taklit etmeye, gırtlığını temizleyip, sesini boğuklaştırıp tıpkı babası gibi konuşmaya başlar (Berteaut 2007, s.5).

Sirk hayatında bir takım sorunlar yaşamaya başlayınca, Louisakrobasiyetek başına devam etme kararı alır. Artık numaralarını yalnızca sokaklarda sergileyecek ve yaptığı gösteriden kazanacağı paraları da Piaf toplayacaktır. İş i hemen öğrenen Piaf, özellikle acıktığı zamanlarda ikna kabiliyetini kullanarak halkın ellerini ceplerine atmalarını sağlar. Buna rağmen Piaf'ın öğrettiklerini almadığını fark ettiğinde, rolünü iyi oynamadığı yada yanlış oynadığı vakit; sert bir baba olan Louis, fiziksel şiddete başvurur. Brierre'e (2016, s. 26) göre yetişkinlik yıllarında fiziksel şiddetle aşkı

bağdaştıran Piaf'ın ileride erkeklerle olan ilişkisindeki güvensizliğin temelleri bu dönemlerde atılmıştır.

Akrobat babası yine bir gösterisi sırasında para toplayan dokuz yaşındaki kızından şarkı söylemesini isteyince Piaf bildiği tek şarkı olan *La Marsellaise*'i(Fransız milli marşı) söyler ve sokaktaki dinleyicilerce beğenilip iyi para toplar. Bu deneyim ona hangi yönde ilerlemesi gerektiği hakkında fikir verir. Fransa'nın dört bir yanını birlikte gezdiği babası, bir kadına âşık olup Paris'te kalmaya karar verince, onbeş yaşındaki Piaf, babasıyla yollarını ayırıp kendi hayatını kazanmaya koyulur, şarkıcılığa burada Paris'in bu kenar mahallesinde başlar (Brierre 2016, s. 27).

1929'da anne babası boşanan Piaf, kendisini terk ettiği için sonraki yıllarda da annesine karşı hep mesafeli durmuş, içten içe öfke hissetmiştir. Bir dönem kimsesizler evi ve hapishaneler arasında sürekli gidip gelen anne, çoğu zaman Piaf'tan yardım istemiştir. Bonel'den (1993) anlaşıldığı üzere;1944 yılında annesi Piaf'ayazdığı bir mektupta: “Sokaklarda dilenmek istemiyorum, herkes gibi yaşamak istiyorum. Yakalanma korkusundan bıktım usandım çünkü yakalandığımızda iki üç ay cezalandırılıyor. Artık oraya geri dönmek istemiyorum” demiştir. Anne Line Marsa, 1945'te aşırı dozda uyuşturucudan hayatını kaybeder ve Thiais mezarlığına gömülür. Piaf kendisinin de nakledileceği Père-Lachaise aile mezarlığına annesinin naaşını getirtmeyi kabul etmez (Brierre 2016, s. 28).

Piaf'ın ilk eşi Louis Dupont'dur. Birlikte yaşayan Piaf ve Louis, Kuzey Pigalle'ye taşınırlar. Böylece genç kız ilk defa Paris 20. Bölgeyi terk eder. Piaf, kükürtüyle meşhur bir bölge olan Pigalle'de 1937 yılına kadar yaşar. Burada bambaşka dünyaları ve insanları tanıyan Piaf'ın yolu “kötü” eğlence mekânlarıyla, “berbat” otellerle ve “ahlaksız” adamlarla kesişir. Bütün bu sebeplerden ötürü uzun süre hapis bile yatar (Brierre 2016, s. 34).

Louis, Piaf'ın yaptığı işten hiç hoşnut olmamıştır.Louis'e göre, sokak şarkıcılığı saygın bir meslek değildir.Kendisinin ısrarı üzerine Piaf; vernik işiyle uğraşmaya başlamış ama yeni başlayan hamileliği de eklenince işinden istifa etmiştir.1933'te bir kız çocuğu

doğuran Piaf, teslimatçılıkla geçinemeyen Louis'in karşı çıkmasına rağmen, Marcelle Dupont adını verdiği bebeğini kucağına alır ve Momone ile birlikte yeniden Paris sokaklarında şarkı söylemeye başlar (Brierre 2016, s. 35). Bu dönemde kazandıkları paranın ancak ölmeyecek kadar doymalarına yettiğini söyleyen Piaf (1997, s. 100) neredeyse açlıktan ölecek halde olduklarını belirtmiştir.

Askeri kışlalarda şarkı söyleme işine giden Piaf'ın burada şarkı söylediği için Louis ile ilişkisi zedelenir. Tıpkı Piaf'ın babasının yaptığı gibi, Louis Dupont da kızına annesinin iyi koşullarda bakmadığını iddia ederek habersizce kızını yanına alır (Brierre 2016, ss. 35-37). 1935'te, çocuk, iki yaşında menenjitte vefat eder. Büyük bir yas sürecine giren, çocuğun cenaze masraflarını karşılayamayan, 10 frankı denkleştiremeyen genç şarkıcı; fahişelik yapmaya yeltenir, kendini içkiye verir (Brierre 2016, s. 38). Onsekiz yaşında ve toplumun sadece alt tabakasını bilen Piaf, kendini Pigalle'deki barların, pezevenklerin ve fahişelerin tam ortasında buluverir.

1935'te sokakta şarkı söylediği bir gün Gerny's kabarenin sahibi Louis Leplée, Piaf'ı şarkı söylerken dinler ve onu kabaresinde şarkı söylemeye ikna eder. "Kaldırım Serçesi Piaf" adıyla sahne aldığı bu kabarede başarıyı bir gecede yakalar. Kısa bir süre sonra Leplée şaibeli bir şekilde öldürülünce; Piaf, zan altında bırakılıp suçlanır ve sorgulamalara tâbitutulur. O dönem, Piaf için oldukça zorlu geçer, tüm popülaritesi yok olur, halkın nefreti ile karşılaşır. Bu zorlu döneminden Raymond Asso sayesinde çıkar. Asso'dan önce "Küçük Piaf" olarak bilinirken, profesyonel müzik hayatına başlayıp, Asso'dan eğitim alması sonrasında sahnelere Edith Piaf adıyla geri döner. Piaf, önce kabare ve varyetelerde, 1936'dan sonra ise radyo çalışmaları ve çıkardığı plaklarla ünlenir. 1940'lardan itibaren; yazar, şair, besteci, müzisyen, gazeteci kısaca ünlü insanlarla aynı çevrelere girip çıkmaya başlayan Piaf, 1944'te Yves Montand'ı keşfeden kişi olur. 1950'lerin başında ise Charles Aznavour'u kendisiyle turnelere çıkarır ve müzik dünyasına dahil eder. Başta New York olmak üzere pek çok şehirde turnelere çıkar. Piaf, resmi ilk eşi Jacques Pills ile 1953 yılının evlenip, 1957 yılında boşanmıştır. İkinci evliliği ise; 1962 tarihinde kendisinden 20 yaş küçük Yunan Theo Sarapo ile olmuştur (Berteaut 2007).

En çok etkilendiği erkek ise orta siklet dünya şampiyonu boksör Marcel Cerdan'dır.Üç çocuğu olan Cerdan başkasıyla evli ve Fransa'da tanınan biridir.Piaf'ın isteği üzerine buluşmak için 1949'da Paris'ten New York'a uçarken uçağı düşer ve kazadan kurtulan olmaz.Büyük bir ruhsal çöküntü yaşayan Piaf, 1949 yılında Marcel için, bestesini Marguerite Monnot'nun yaptığı *Hymne à l'amour*'un sözlerini yazar (Karabekir 2015):

Eğer hayat seni benden alırsa,/Eğer ölürsen, benden uzak kalırsan/ Beni seviyorsan sorun değil/Çünkü ben de ölürüm/ Sonsuzluk bizim olur/ Büyük enginliğin maviliğinde/ Cennette hiç bir dert kalmaz/ Sevgilim inan ki eğer birbirimizi seviyorsak./ Tanrı sevenleri kavuşturur.

Sokakta babasıyla yaşadığı yıllardan kalma alışkanlığı sebebiyle Piaf; hayatı boyunca eşyaya ve paraya çok kıymet veren biri değildir (Piaf 1997, s.98). Ünlü olduktan sonra, milyonlar kazanmasına rağmen; para ile olan ilişkisi bu yeni çevresinde edindiği hayranları, faydacıarkadaşları, gazeteci, sanatçı, besteci ve yazarların beklentileri ve istekleri doğrultusunda şekillenmemiştir. Piaf sokaktaki deneyim ve edimleri ışığında maddiyatla ilgili olanı tercih etmemiş; ünlü olmayı, para biriktirip sermaye edinmek olarak yorumlamamış ve sokak deneyimini çoğunlukla sanat eserlerini yaratmak üzerinden kurgulamıştır.

Piaf, hayatının iki farklı travmatik döneminde alkol tüketimini artırır ve uyuşturucuya başlar. Gerçek anlamda içmeye kızının ölümünden sonra başladığını dile getiren Piaf (1997, ss. 87-88) o dönemi şöyle dile getirir:

Bir meyhaneye gittim ve soluk bile almadan, birer dikişte dört koca bardak sulandırılmış pastis içtim. Bu bana hiç de olağandışı bir davranış gibi gelmiyordu.Orada, benim doğduğum yerde herkes içerdi. Anneannem bana küçükken her sabah bir şişe şarap ve biraz su verirdi.

Bir diğer travmatik dönemde ise sevgilisi Gerdan'ın ölümünden sonra ağrı kesici, alkol ve vücuduna enjekte ettiği morfinlerle bağımlılık sürecine giren Piaf, uyuşturucunun hayatının dört senesini cehenneme çevirdiğini ifade etmiştir.Bu dönemde yeterince para kazanmışsanatçı, uyuşturucu satıcıları tarafından sömürülmüş; morfin bulabilmek için bir servet harcadığını dile getirmiştir (Piaf 1997, ss.51-54).

Piaf'ın hayatı dikkatlice incelendiğinde döneminin birçok kadın sanatçısıyla benzerlik gösterir. Estés (2017); Janis Joplin, Edith Piaf, Marilyn Monroe gibi sanatçıların topluma “uymaya çalışma, ölçüsüzleşme, duramama” ve alkol, uyuşturucu gibi bağımlılıklarla mücadele ettiklerine değinir. Cahide Sonku, Afife Jale gibi sanatçılarımızın da bu durumla mücadele ettiklerini bilmekteyiz.

Yaşamı boyunca dört araba kazası geçiren Piaf'ın, kemik kırığı tedavileri sırasında ve ameliyat sonrasında aldığı morfinlere bağımlılığı gelişir. 1951'den 1963'e kadar Piaf, dört otomobil kazası, bir intihar teşebbüsü, dört uyuşturucu madde ve alkol kürü, bir uyku kürü, üç karaciğer koması, bir sinir krizi, iki delilik nöbeti, yedi ameliyat, iki zatürre ve bir akciğer ödemi geçirir. Yakalandığı karaciğer kanserine yenik düşen Piaf, 10 Ekim 1963 tarihinde Fransa'nın Grasse şehrinde 48 yaşında hayatını kaybeder. Yaşam biçiminden ötürü Katolik Kilisesi Piaf'a cenaze merasimi yapmayı reddeder. Yüzlerce şarkıya ses veren, sokakta doğan, ilk konservatuarı ve sahnesi sokak olan Piaf'ı, on binlerce seveni, yine Paris sokaklarından yolcu eder (Karabekir 2015)

3.2. PİAF'IN SOKAK TECRÜBESİ

Brierre (2016, s.63) Piaf için şu ifadelerde bulunmaktadır: “En büyük özelliklerinden biri de hayatı boyunca öğrenmekten hiç vazgeçmemiş olmasıdır. Tıpkı sirkte çalışan bir çocuk gibi genç yaşta çalışmaya başlamıştı. Dolayısıyla diğerlerine nazaran bir sıfır öndeydi.” Kuşkusuz bu öğrenme ısrarının, bir zorunluluğun üzerine temellendiği söylenebilir. Bu zorunluluk daha çocuk yaşta hayata sokakta idame etme zorunluluğudur. Ve öğrenme kapasitesinde, bir kamusal alan olan sokakta edindiği tecrübelerin payı büyüktür.

Burada, şahsi tecrübe ile sanat eseri arasındaki bağa işaret edilmektedir. Kuşkusuz yaşanmışlıklar ile meydana getirilen eser arasında oluşan bağ sanat ve hatta şarkılara işlemek oldukça zordur. Piaf'ın tecrübeyi sanat eserine dönüştürme noktasında kabiliyetli olduğu söylenebilir. Brierre (2016, s. 8) Piaf'ın dostu Jean Cocteau'ın bu konudaki ifadelerine yer verir:

Madam Edith Piaf (...) taklit edilemez, ne ondan önce ne de ondan sonra bir Edith Piaf gelmemiştir dünyaya (...) Çoğu kez Illie Holiday ile kıyaslansa da Piaf'ın ne yerine geçebilecek birileri ne de sesinin tınısını aktarabileceği bir mirasçısı olmuştur. O Fransız müziğinde hatta dünya müziğinde derin bir iz bırakır.

Onun taklit edilemez olması ve bir mirasçısının olmamasının kendi kişisel tecrübesini ve yaşadıklarını sanatın alanında temsil etme gücünden ileri geldiği iddia edilebilir.

Uluslararası alanda beğenilen bir müzisyen olan Patricia Kaas, 2012'de Piaf'a adadığı bir albüm çıkarmıştır. Piaf'a ait 20'den fazla şarkıda kendine has yorumunu ortaya koyan Kaas'ın, Piaf'ın müziğine dair ifadeleri de, yaşanmış tecrübe ile eser arasındaki bağa vurgu yapmaktadır²:

Piaf'ın şarkılarını söylemek önemli bir şeydir evet ama onları okumak için bir şeyler yaşamış olmak lazım. Ben de mütevazı bir aileden geliyorum, hayatla mücadele ettim, Piaf'ınki kadar karanlık bir hayatım olmasa bile ben de zor günler yaşadım (...) o yalnızlığını arkadaşlarıyla, eğlencelerle, alkolle bastırmaya çalıştı (...)20 yaşında bir insan Piaf söyleyebilir ama yaşadığımız kötü şeylerden tecrübe edinmek, bazı şarkıların yorumlanmasını kolaylaştırır.

Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse; Kaas, burada, ancak benzer ya da ortak bir tecrübeden hareketle Piaf'ın müziğinin yorumlanabileceğini düşündürmektedir. Onun taklit edilemez oluşunun temelinde de bu vardır.

Piaf'ın bir kamusal alan olarak sokak ile olan ilişkisi çok erken yaşlara dayanmaktadır. Babası akrobat olarak bir sokak performansçısı olduğu için bu alana hep yakın durmuş ve içinde yer almıştır. Babasının iki kız kardeşinin de akrobat olduğunu düşünürsek, sanat performanslarını kamusal alanlarda seyirciyle buluşturan bir aile geleneğinden söz edilebilir. Piaf, çok küçük yaşlardan itibaren önceleri gezici sirklerde, sonra da kamusal alanlarda babasının himayesinde dolaşmış, bu gösterilerin bizzat içinde yer almıştır. Önceleri, babasının çalıştığı gezici kumpanyalarda getir götür işlerini yapan Piaf, sokakta şovunu yapan akrobat babasının performanslarını dikkatlice izlemiş, taklit etmeye çalışmış, babasının kendisine öğrettiği numaraları yapmaya çalışmış, sokağı gözlemlemiştir.

²The Gay UK, Interviews met Patricia Kaas, 2012, <https://www.patriciaakaas.nl/english/interview7.php>

Simone Berteaut, Piaf'ın hayatında önemli bir yerde durmaktadır. Piaf'ın hayatı ve sokak deneyimi ile ilgili bilgilerin çoğuna kardeşi Berteaut'un biyografi eseri sayesinde ulaşılabilir. Piaf'ın belleği olarak nitelendirilebileceğimiz Simone; sokak deneyimi sırasında da hep yanındadır. Berteaut, kapıcı bir annenin dokuz çocuğundan biridir ve on üç yaşında iken Piaf'la tanışır. Piaf'ın "Momone" diye lakap taktığı bu genç kız, zamanla, sokaklarda Edith'in en yakın dostu olur. "Momone", otuz küsur yıl boyunca Piaf'ın dostu olarak zor zamanlarında ona yardımcı olmuş, sokak performansı sonrasında şapka gezdirmenin bütün inceliklerini öğrenmiş ve onu yalnız bırakmamıştır. Şarkıcının ölümünden birkaç yıl sonra Berteaut, bir konuşmasında onun için "kardeşim" der ve Piaf'ın gerçek kız kardeşi olduğunu idda eder (Brierre 2016, ss. 20-33).

O dönemde, gezgin sanatçılar ve müzisyenler sokakta çalışmaktadır. Fakat sokak sanatçıları için, performanstan sonra deyim yerindeyse "şapka açmak" kolay iş değildir. İşte bu yüzden birçok sokak cambazı ya da müzisyeni kendilerini dilenci gibi hissetmektedir. Tıpkı; Piaf'ın babasının şapka gezdirme işini kızına yaptırması gibi, müzisyenler de seyircilerden para toplanması için başka birini görevlendirmeyi tercih etmişlerdir (Brierre 2016, s. 32). Berteaut işte bu işi üstlenmiştir. Piaf sokakta performansını sergilemekte, zamanla bir kamusal alan olan sokaktaki işinde ustalaşan Berteaut ise sokaktaki dinleyicilerden para toplamaktadır.

Sokak, bir geçim kaynağı ve kamusal yaşam alanı olmasının yanında, bazı sıkıntıları da beraberinde getirmektedir. Şarkı söylemek için yeni bir mahalleye girildiğinde, önce polis memurunu bulmak ve mümkün olduğu kadar uzağında söylemek için karakolun yerini belirlemek gerekmektedir. O dönem, sokak müzisyenliği bir meslek olarak kabul edilmemekte ve toplu dilencilik maddesine girmektedir. Devletin kurumlarının sokak üzerindeki denetimi bu noktada hesaba katılması gerekmektedir. Ayrıca, iki çocuğun bütün gün sokakta dolanması yönetenler açısından ahlak yönünden pek "uygunsuzdur": Falaka ve kızcılık sopaları da erdemin bekçileridir (Berteaut 2007, s.25). Deneyimlerini şarkılara dönüştürme konusunda yetenekli olan Piaf; bu koşullarda, Belleville kaldırımlarında şarkı söylerken zabıtalara dolaşmadığı yerleri tercih etmiştir. Sesini uzaklara kadar duyurabilmek için de ayrıca çalışmıştır (Brierre 2016, s. 32).

Adı kötüye çıkmış Pigalle’de, müzisyenlerin dışında fahişeler ve hırpani adamlarla da sokağı paylaşan Piaf, bu zorluklara rağmen, en güzel anılarını Pigalle’deki çıraklık döneminde yaşadığını söylemiştir: “Acıktım, üşüdüm fakat özgürdüm. Kalkarken, yatarken, sarhoş olurken, hayal kurarken, umut bağlarken hep özgürdüm”demekte ve o zamanlarından hasretle bahsetmektedir. Piaf, cinsel hayatında da özgürdür ve bu dönemde genç kadının birçok aşk tecrübesi olmuştur (Brierre 2016, s. 38).

Piaf’ı sokaklardaki performanslarından sahneye taşıyan temas da yine sokakta gerçekleşmiştir.1935’te Edit ve Momone, Trovan Sokak’ta sanatlarını icra ederkenoldukça popüler biri olan Gerny’s Kabare’nin yöneticisi Louis Leplée sokak performansından etkilenir. Üç gün sonra Piaf’ı denemek için Gerny’s’e çağırır. Piaf’ı, Leplée ile karşıladıktan birkaç hafta sonra tüm Paris tanır(Brierre 2016, s. 40).Elbette bu çağrının sebebi yalnızca Leplée’nin “babacan” ve “korumacı” yapısından ileri gelmemektedir. O, Piaf’ın sokakta sergilediği performanstan etkilenmiş ve sahip olduğu potansiyeli görmüştür: bu aynı zamanda kabaresindeki müşterileri memnun etme girişimidir ve bunda başarılı da olmuştur.

Piaf’ın sokak müzisyenliği yaptığı yıllara ait bir tek fotoğrafa ulaşılabilmektedir. Bu fotoğraf Piaf’ın biyografisine dayanan Olivier Dahan’ın yönettiği *La Môme* (Kaldırım Serçesi) filmine de esin kaynağı olmuştur. Brierre (2016, s.213)

Şekil 3.1 Edith Piaf (solda) ve Simone Berteaut (sağda) sokakta iken³



Kaynak: nydailynews

3.3 MÜZİKAL KARIYERİ

Piaf'ın müzikal kariyerine bakmak için çocukluğundan itibaren aile geleneğine ve bir kamusal alan olarak sokaktan edindiği müzikal tecrübeye bakmak ve içinde yetiştiği sokak kültürünün sahne performansına nasıl yansıdığına değinmek gerekmektedir. Bu bölümde Piaf'ın sokakta şarkı söylemesini hazırlayan koşullara, ardından o dönemde sokaktan gelen şarkıcıların müzik icra ettikleri diğer mekânlara ve Piaf'ın sokak

³Edith piaf and simone berteaut c.1930. 2015. <http://www.nydailynews.com/entertainment/edith-piaf-back-life-100-gallery-1.2470524?pmSlide=1.2470508>[Erişildi 28, 04, 2017].

tecrübesinin repertuar seçimine etkisine değinilecektir. Bir sokak şarkıcısı olarak o dönem etkilendiği diğer sanatçıların özellikleri ve Piaf'la benzer ve ayrışan noktaları üzerinde durulacaktır. Piaf'ın dünyaca tanınan bir ses sanatçısı olmasında aldığı müzikal eğitim ve keşfedilme hikâyesine bu bölümde yer verilecektir.

Brierre (2016, s.10) Cezayir asıllı Fransız şarkıcı Enrico Macias'ın Piaf sesine dair düşüncelerine yer verir:

Varyeteye uygun bir sese sahip olan ve öldükten sonra hala yaşamaya devam eden çok az ses sanatçısı vardır. Fakat Piaf her zaman yaşamıştır. Her şeyden önce o, opera ve varyete arasında kalmış bir sese sahip. Bu inanılmaz bir şeydir.

Yine Brierre (2016, s. 32) Piaf'ı araştıran şarkıcı Serge Hureau'nun sokaklara hâkim olan usta sanatçının göğüs sesinin yanı sıra gırtlak sesini de kullanabildiğini söylediğini ifade etmiştir.

Dünya genelinde tanınan ve şarkıları pek çok dile çevrilen sesin sahibi Piaf'ın söylediği ilk şarkı; henüz çocukken babasının sokakta yaptığı gösterilere dek uzanır. Akrobat olan babası, gösterisini yaptıktan sonra, Piaf'ı seyircilerin arasında dolaştırarak para toplatır, ardından kızının kendilerine Orospu *Bacı* şarkısını söyleyeceğini bildirir: “Gideli üç hafta olmamış/ onun bütün dostlarıyla yatmışım/ ah, hak ediyorum kırbacı, orospu bacı.”Bu Piaf'ın dokuz yaşında iken sokakta söylediği ilk şarkıdır. Onu akrobat yapmayı düşünen baba: “bu kızın her şeyi gırtlığında, ellerinde iş yok!” der (Berteaut, 2007, s.16)

İlk sokak performansını dokuz yaşında gerçekleştiren Piaf, çevresindeki dinleyicilerin alkışları ve memnuniyetinden dolayı, bu alanda ilerlemesi gerektiğini kavrar. Babasıyla sokaklarda yedi yıl boyunca akrobasi gösterilerine katılan Piaf bu denemelerini sıklaştırır. Bir süre sonra tek başına sokaklarda şarkı söylemeye başlayan Piaf'a daha sonra Simone Berteaut da eşlik etmeye başlar.

Piaf'ın pek çok fotoğrafında elinde gördüğümüz akordionun yanı sıra, o sıra herkesin çaldığı günümüzün gitarı gibi bir banjosu da vardır. Banjoyu kötü çalmasına rağmen sokakta şarkı söylerken elinden bırakmamıştır. Piaf'ın ilk sokak repertuarı *Mavna*, *Çam*

*Ağacı, Arakçı ve Yoksul Çocuklar*adlı şarkılardan oluşmuştur. *Yolsuz çocuklarız biz/ avareyiz, gezeriz meteliksiz* (Berteaut 2007, s.25).

Şekil 3.2 Edith Piaf 1936⁴



Zengin mahalleler için daha iyi şeyler bulması gerektiğini bilen Piaf, daha kibar olduğu gerekçesiyle Tino Rossi'nin bütün şarkılarını da söyler. Mahallesine göre söylenecek şarkıları seçmek, aslında tıpkı müzikhol gibi ustalık isteyen bir konudur. Sokak iyi bir okuldur. Şarkının bitirme sınavı orda verilir. Dinleyici karşınızda, burnunuzun dibinde, göz önündedir, yüreğinin çarptığı duyulur, düşündüğünü söyler. Neyin hoşuna gittiği, neyi sevmediği bilinir. Eğer ağlarsa iyi para gelecek demektir. Bazı mahallelerde yalınayak yürüme alışkanlığı da edinen Piaf ve ona eşlik eden Berteaut, başka mahallelerde göze hoş gelmediği için pabuç giyerler. Pabuçları eskimesin diye bağcıklarını birbirine düğümleyip boyunlarına asarlar. Berteaut (2007, ss. 26-27)kendilerini ilk hippiler olarak tanımlar, gitar yerine banjolarıyla ve hippiler kadar pis yaşayarak yaşamlarında umut taşıdıklarını, gençlik yıllarını özgür yaşama isteği içinde olduklarını dile getirir.

⁴Edith piaf c.1936. 2015. <http://lo-pa.com/culture/return-of-la-mome-edith-piaf-centenary-exhibition-at-the-bnf-paris-until-august-23rd/>[Erişildi 29 04 2017].

Henüz çocuk yaşta sayılabilecek Piaf'ın ilerleyen zamanlarda dikkatini “Afyon çekenlerin ve kadın düşkünü olanların ruh halini anımsatan sönük şarkılar” çeker. Piaf, 1934'e kadar askeri kıışlalara düzenlenen turnelerde şarkıcı olarak yer almıştır. Turnelerin çeşitli nedenlerle son bulması üzerine çocukluğundan beri sokaklarda şarkı söyleyen Piaf, bu işi meyhanelere taşımıştır. Bugünkü meyhanelerden farklı olan şarkı söylediği bu mekânlar; Champs-Élysées'deki lüks barlardan çok Pigalle'deki, daha çok hayat kadınlarının bulunduğu barları andırır. Meyhaneden meyhaneye mekik dokuyan ve aynı zamanda sokakta da şarkı söylemeye devam eden Piaf, zamanla daha ustalaşmaya başlar. Piaf bu dönemde, mekâna ve zamana göre farklılaşan Huguette Elias ya da Denise Jay takma adlarını kullanır. Bu süreçte yaptığı müziğin teknik alt yapısı da gelişir; sokakta *a capella* söylerken artık meyhanede banjo çalan bir müzisyen kendisine eşlik eder(Brierre 2016, ss.30-37).

Piaf'ı 1935'te sokakta şarkı söylediği bir gün onu dinleyen Gerny's Kabare'nin sahibi Louis Leplée onun herkesten farklı bir sesi olduğunu anlar ve onu kendi kabaresinde şarkı söylemeye ikna eder. Brierre (2016, s.45) bu durumu şöyle anlatır: “Sesi işlenmemişti fakat insanın yüreğini söküp atıyordu. Fiziksel olarak Champs-Élysées'deki diğer muhteşem kadın şarkıcılardan farklıydı.”

O dönemde de günümüze benzer biçimde, repertuar seçiminde geçmişe özlem söz konusudur. Geleneksel şarkılara bağlı olan bu dönemde; makamlar bugünkü gibi biranda değişmediğinden, şarkılar güncelliklerini çabucak yitirmemektedir. Piaf, Leplée'nin karşısına sokakta söylediği üç şarkıyla çıkmıştır. Sonuncusu hariç söyledikleri en az otuz yıllık eski şarkılardır (Brierre 2016, s. 34). Bu şarkılar şu şekilde sıralanmaktadır:

Aristide Bruant'nun *Nini peau d'chien*adlı şarkısı; Bastille'deki bir hayat kadınından söz etmektedir. Kenar mahallelerdeki genç kızların yaptığı fahişeliğin normal olduğunu ve bunun kader kismetle ilgili olduğunu ifade etmektedir: “Küçükken/ akşamları/ gözünü açtığı/ Sainte-Marguerite'e giderdi/ şimdi de büyüdü/ bir grup insanla/ de Ricahrd-Lenoir'da/ yürüyor.”

İkincisi *La valse brune* adlı şarkıdır. Şarkı; karanlıkta hırsızlık yapan birinin dikkatleri nasıl başka tarafa çektiğini anlatır: “Aylak adam gece ava çıkar/ ve muhteşem bir evi soymaya koyulur/ birisi geçtiği an, sesleri bastırmak için/ az ötede duran dostları hemen/ birbirlerine sarılıp şarkı söylemeye başlar.”

Üçüncüsü, Vincent Scotta’ya ait olan *Les Mômes de la cloche*’ adlı şarkıdır. 1930’larda Decage tarafından yazılmış ve diğer şarkılara göre daha dramatiktir. İçeriği adeta Piaf ve onun gibilerinden bahsetmektedir: “Kenar mahallelerdeki bulvarlarda/ yüzlerce insanın kirli tozlukları ve aşklarıyla/ dolaştığını görüyoruz/ onların kadınlarıyız biz, serserilerin kadınları/ ceplerinde üç kuruşu olmayan serserilerin/ sefil, lanet olası sefilleriz biz/ bir akşam rastgele bir yerde sevilen kadınlarız.”

“Kaldırım Serçesi” adıyla sahne aldığı Garny’s Kabare’de başarıyı bir gecede yakalar. Kısa bir süre sonra Louis Leplée bir saunada şaibeli bir şekilde öldürülür. Piaf; bu zorlu dönemden kabarede tanıştığı Raymond Asso’dan destek alarak çıkar. Asso’dan önce “Küçük Piaf” olarak bilinirken, profesyonel müzik hayatına başlayıp, ondan eğitim alması sonrasında sahneler Edith Piaf adıyla geri döner. Asso, Piaf’a nasıl şarkı söyleneceğini, daha doğrusu bir şarkının teatral biçimde nasıl canlandırılacağını, bir başka deyimle nasıl “güfte anlatılacağını” öğreten kişidir.⁵

Bu bağlamda şarkı söylemenin inceliklerine ve teknik alıştırmaların önemine değinen Dolar (2013, s. 37) bu yeteneğin herkese nasip olamayacağını dile getirmiştir:

Şarkı söyleme, ses üzerine muazzam yoğunlaşarak, kendine özgü kod ve standartlar getirir. Dilsel kod ve standartlardan daha kaypaktır bunlar, ama yine de son derece yapılandırılmışlardır. Dilin ötesindeki ifade, son derece karmaşık başka bir dildir; edinilmesi uzun süren bir teknik alıştırma gerektirir, mutlu bir azınlığa ayrılmıştır, ama evrensel bir şekilde herkesi etkileme gücüne sahiptir.

Bu bakımdan, Piaf’ın sesinin müzikal eğitim ile bütünleşmesini sağlayan kişi Asso’dur. Piaf’ın sesine ve dinleyiciyi etkileme gücüne tanık olan Asso, sahne üzerinde şarkı söylemenin inceliklerini bilen bir şahsiyettir. Hiç kuşkusuz ses üzerine yoğunlaşmış,

⁵Bengi, D., 2015, *Piaf’ın içinde bütün şarkılar var*, <http://kulturservi si.com>

notaların kullanımı ve sesin etkin bir biçimde belli standartlarıyla işlenmesi konularında oldukça akademik ölçütler kullanmıştır.

Piaf “gerçek sanatçı” olarak tanımladığı müzikollerde söyleyen şarkıcıların afişlerinin önünde durur, bulvar kahvelerine girip makinelere para atarak Marie Dubas, Frêhel, Yvonne Georges ve Damia’yı dinler ve kulaklarıyla şarkı sözlerini çok kısa sürede adeta yutar (Berteaut 2007, s.36). Repertuarını oluştururken zamanının usta isimleri olan ve o dönemde kırkına yaklaşan Frêhel ve Damia’dan esinlenir.

O zamanlar güzel, genç bir kız olan Fransız şarkıcı Frêhel, iki savaş arası dönemin önemli müzik figürlerindendir. Babası, lokomotif çarpması sonucunda ölen bir demiryolu işçisi iken, annesi bir hizmetçidir. Frêhel üç yaşındayken pirelerin sebep olduğu kuşpalazı hastalığından dolayı ölüm tehlikesi geçirir. Beş yaşından itibaren sokaklarda şarkı söyleyen Frêhel’i saygın vodvil oyuncusu Belle Otero şarkı söylerken duyup, yapımcılarla tanıştırmasıyla hayatı değişen Frêhel, Pervenche (Cezair Menekşesi) takma ismiyle sahnelerde gündemdedir (Conway 2004). Piaf’ın etkilendiği şarkıcı Frêhel’in repertuar içeriğine baktığımızda, örneğin 1925’te *Comme un moineau* adlı şarkısı, bir anlamda genç Piaf’ın hayatını da anlatır niteliktedir (Brierre 2017, s. 31): “Görmemeye alışırız/ kaldırımdaki tozu/ her akşam uzandığımız/ paris sokaklarında/ iğrenç bir şekilde ekmeğimizi arıyoruz.”

Yetiştikleri çevre, kullandıkları kamusal alan olarak sokaklar ve edindikleri tecrübeler bağlamında hayatı Frêhel ile benzerlikler gösteren Piaf’ın yolu, sık sık gittiği Pigalle meyhanesinde, Frêhel’le kesişmiştir (Berteaut 2007, s.52). 1951 yılında hayatını kaybeden şarkıcıdan uzun süre haber alınamamış, on yıl sonra Fransa konsolosu onu aşırı derecede uyuşturucu bağımlılığından sınır dışı etmiştir (Conway 2004).

Piaf’ın kendisine örnek olarak aldığı bir diğer isim Damia’dır. Frêhel görüldüğü gibi ve dobra bir kişiliğe sahip iken Damia ise yapmacıktır. Sahnede adeta rol yapan sanatçı “Şarkıların trajedi oyuncusu” olarak tanımlanır. Damia’nın repertuarından çok güçlü iki parça seçer. *Les Deux Ménétriers* ve *La Mauvaise Prière*. Şarkı yelkenli bir gemideki bahriyeliye aşık olan ve acı çeken genç bir kızdan bahseder. Aşık olduğu adamın

kendisini her limanda aldattığına inanan ve kıskançlıktan çıldıran kadının gemiyi batırması için Tanrı'ya yalvarışını anlatır (Brierre 2017, s. 31).

Kamusal alan olarak sokakta, babasının akrobasi gösterilerinden edindiği becerilerden biri olan rol yapma becerisi gelişmiş olan Piaf'ın da, Damia'dakibu yetenekten faydalanabildiğini ve şarkı söylerken adeta şarkı sözlerini birtakım bedensel formlarla anlatma çabasına girdiğini söyleyebiliriz. Yetiştigi ve etkilendiği sokaklardaki sanat geleneği düşünüldüğünde, Piaf'ın da şarkı söylerken, aynı zamanda sahnede sanatını icra eden bir tiyatro oyuncusunun, bir akrobatın, bir ip cambazının ustalığına ve tekniğine başvurabildiği söylenebilir. Bu ustalık ve teknik; seyirci ile kurduğu iç-dış temas ve tiyatral estetik olarak belirtilebilir.

Piaf 1930'lu yılların başında, dönem müziğine yönelmiştir. 1925'te müzikal bir gösteriyle seslendirdiği *J'aideuxamours* adlı parçayla adını duyuran Josêphine Baker ve 1932'de *Le chalandquipasse* şarkısıyla başarı yakalayan Lys Gauty'den etkilenmiştir. Ayrıca özellikle ertesi yıl *Le Petit Chemin* ile akıllarda yer etmiş Mireille'den de etkilendiği görülmektedir. Piaf, tüm bu saydığımız sanatçıların içinden en çok etkilendiği ismin sokak şarkıcısı Maria Dubas olduğunu belirtmiştir(Brierre 2017, s. 32).

Bu bilgilerin ışığında, Piaf'ın içinde bulunduğu dönem içerisinde; sokak şarkıcılarının isimlerini duyurabildikleri ve bir tesadüf eseri bile olsa sokakta keşfedildikleri takdirde; şarkılarını kabarelerde, sahnelerde de söyleyebilme fırsatı yakaladıklarını görmekteyiz. Piaf'ın kendine model olarak seçtiği sanatçılar, tıpkı kendisi gibi, genellikle, kamusal alan olarak sokakta sanatını icra etmiş, sokaktaki yaşamı ve atmosferi çok iyi bilen kimselerdir.

Piaf, önceleri kabare ve varyetelerde, 1936'dan itibaren radyo çalışmaları ve çıkardığı plaklarla adından söz ettirir. 1940'lardan itibaren; yazar, şair, besteci, müzisyen, gazeteci kısaca ünlü insanlarla aynı çevrelere girip çıkmaya başlar. Fransa'nın kırsal kesiminde büyük ilgi ile karşılanan ve basit şarkılarıyla çok geniş kitlelere ulaşmış Yves Montand da 1940'ların başında Piaf tarafından keşfedilmiştir (Marshall 2005, s. 832). 1950 lere

kadar keşfedilmemiş olan Charles Aznavour'un şarkı yazarı, ev arkadaşı ve çanta taşıyıcısı olarak Piaf ile geçirdiği zaman, onun Fransız müzik dünyasına dahil edilmesini sağlamıştır (Chrisatis 2015).

2. Dünya Savaşı'nın başladığı yıllarda Alman ordusu Paris'i işgale başlar ve tiyatroların kapısı geçici olarak kapatılır. İşgal yıllarında sinema, tiyatro ve müzikaller Alman sansür ve baskılarına maruz kalır. Yahudi sanatçılar kovulur, bazı tiyatro oyunları yasaklanır, işgal kuvvetlerince sakıncalı görülen şarkılar da bu baskıdan nasibini alır. Piaf'ın en az üç şarkısı o dönemde yasaklanır: *Mon legionnaire*, Fransız ordusuna katılacaklar için söylenen *Le Fanion de la Légion* ve şarkının bestecisi Michel Emer Yahudi asıllı olduğu için *L'Accordéoniste* (Brierre 2017, ss. 75-84).

Piaf'ın yetiştiği sosyal çevre, geldiği kamusal alan, işçi sınıfıyla pek alakası olmayan "lumpen" proletaryası gibidir. Brierre (2017, s. 45), René Rouzaud'un bu durumu şöyle açıkladığını söyler: "Piaf serseri dünyasının bir parçasıydı. Proletaryayı bilmiyordu. Saygı duyuyordu ama bir yandan da çekiniyordu."

Piaf'ın sanat çıktılarına baktığımızda, şarkılarını doğrudan hayatından aldığı kesitlerden, acılardan, deneyimlerden oluşturduğuna tanıklık etmekteyiz. Herhangi bir politik kimliği olmamasına rağmen, Nazi işgali sırasında bu baskı ve diktatörlük rejimine karşı tıpkı sokakta olduğu gibi kendini var etme ve bir yer bulma mücadelesi vermiş, bunu kendine has bir tarzla, doğrudan yaşadıklarını sanat eserine dönüştürerek başarmıştır.

Şarkıcı, işgal yılları boyunca çeşitli turnelere çıkmış, 1942'de Paris'e geri döndüğünde bir otel odası kiralamıştır. Madam Billy'nin oteli oldukça özeldir çünkü lüks bir genelev olarak işletilmektedir. Piaf'ın burayı tercih etmesinin altında yatan sebep ise; bu genelevde savaştan uzak bir hayat yaşayabilmesidir. Savaşa rağmen, otel oldukça sıcak, hem yiyecek hem alkol bakımından oldukça zengindir (Brierre 2017, s. 81). Paris kuşatma altındayken Piaf'ın bu genelevde kalmasına; Belleret(2013) farklı bir bakış açısı getirir. Belleret, ünlü şarkıcının Gestapo'nun üst kademesinden isimlerin savaş yorgunluklarını atmak için uğradıkları şık genelevin üst katında şampanya ve havaryaların sunulduğu "lüks" bir yaşam sürdüğünü söyler. Paris halkı kıtlık içindeyken, Piaf'ın, bu sefil ve kasvetli ortamın iki yıl boyunca parçası olduğunu ifade eder.

Piaf'ın sokak deneyimlerini incelediğimizde, daha önce de değindiğimiz üzere, bu onun ilk genelev deneyimi değildir. Babası tarafından Normandia'daki babaannesinin yaşadığı geneleve bırakılan Piaf, orada uzun yıllar yaşamış, bu mekânı ve içindeki atmosferi deneyimlemiştir. Zor koşullarda sokak deneyimlerinden faydalanmış olan Piaf, hayatta kalma mücadelesi verdiği kuşatma yıllarında, yine sokağa sığınmıştır.

1943'te bir turne için Almanya'ya giden Piaf, oradaki kamplarda ve fabrikalarda çalışan Fransız mahkûmlara şarkı söylemiştir. Alman idaresinin bu turneleri finanse etmesindeki asıl neden Fransız mahkûmların moralini yükseltmekten çok onları çalıştırdıkları işlerine daha çok motive etmektir (Brierre 2017, s. 82). Bu konuda Belleret(2013) ise; Nazi Almanya'sında verdiği konserler esnasında Piaf'ın esirlerle çektiği fotoğraflardan elde ettiğini söylediği sahte kimliklerin, Fransız sanatçı ve esirin kaçırılmasına vesile olduğu ifadelerinin hayal ürünü olduğunu söyler. Belleret'e göre; bu hikâye, Piaf'ın savaş sonrası sorgudan kurtulmasını sağlamıştır ve kuşatma altındayken 200 adet sahte kimlik hazırlamak mümkün değildir.

Savaş yıllarının ardından müzik kariyerinde önemli başarılarla imza atan Piaf, *La Goualante du pauvre Jean* şarkısı vesilesiyle 1954 senesinde Fransa tarafından şeref ödülü alır. Bu şarkısı onun en önemli klasiklerindendir. Renê Rouzaud'nun sözlerini kaleme aldığı şarkı, ziyadesiyle argo sözcük içerir: “*esgourdes*-kulağını aç, *pionçait*-zıbarıyordu, *bectait*-zıkkımlanıyordu, *picaillons*-mangırlar” (Brierre 2017, s. 158). Piaf ne kadar ünlü olursa olsun, sokak ağzını bir tercih olarak bütünüyle terk etmemiş, bu kamusal mekândan aldığı dilsel geleneği, sokak edebiyatını ve birikimini estetik bir anlatım biçimi ile sanat eserlerine yansıtmayı başarmıştır.

Hayatının son yıllarında 30 kiloya kadar düşen 1.47 boyundaki bu eşsiz kadın, olağanüstü güçlü sesiyle, müzik kariyeri boyunca; toplam 435 şarkı seslendirmiştir (Brierre 2017, s. 12).

3.4.OYUNCULUĞU

Bu bölümde Piaf'ın müzik kariyeri ile paralel biçimde gelişen sinema ve tiyatro oyunculuğu üzerinde durulacaktır. Ayrıca, Piaf'ın geldiği sokak geleneğinin bir oyuncu olarak kariyerine etkileri ele alınacaktır.

Piaf sahnede, çok az hareket etmiş, sesi kadar bedeniyle de şarkılarını yaşamıştır. Bedensel anlatım gücü o kadar kuvvetlidir ki bunu plaklarını dinleyenlere bile hissettirebilmiştir. Brierre (2017, s. 72) Gözlem ve çalışma azmine bağlı olan sanatının hakkını her zaman vermiş olan Piaf hakkında Micheline Dax'ın şöyle söylediğinden bahseder: “Şarkıyla beraber jestler yapardı, kendi deyimiyle ‘jesti’ bulduğunda paçayı kıvrıyordu.” Bu doğrultudasöz yazarı Michel Rivgauche'in de Piaf'ın sahnedeki bir fotoğrafını gördüğünde onun hangi şarkıyı okuduğunu anlayabildiğini Brierre (2017, s. 173) şöyle betimler:

Birçok şeyi elleriyle anlatırdı. Yaptığı hareketlerle, bakışıyla, sesiyle ve anlatamadığımız birçok şeyle seyircisine istediğini veren Piaf salona adeta hükmediyordu(...) Elbette Edith perde bilincine sahipti. Yani seyircisini etkilemeyi kesinlikle onlara çaktırmadan yapıyor ve onlardan gelecek alkışları akışına bırakıyordu.

Bu noktadan hareketle, sanatçıda gözlemlediğimiz bedensel anlatım ve duygulanım hakkında Rousseau (2015, s. 57); öfkenin, dil ya da damağın eklemlediği korkutucu çılgınlıklar çıkardığını, oysa şefkatin sesinin daha yumuşak olduğunu ve güçlü duygulanımın bütün organları konuşturabilme gücüne sahip olduğunu ifade eder.

Sokak performansları anlamında olukça zengin bir gelenekten gelen Piaf, bedensel anlatım gücünün önemini çok küçük yaşlarda kavramış, seyirci ile olan etkileşimde birçok toplumsal sınıfın biraraya geldiği sokaktan gözlemlediği pek çok tiyatral formdan yararlanabilmiştir. Kariyerinde çok hızlı ilerleyen Piaf'ın tiyatral anlatım gücü çok kısa zamanda sinema ve tiyatro yönetmenlerinin dikkatini çekmiştir

İlk olarak 1936'da yönetmen Jean de Limur'ın filmi olan *La Garçonne*'da oynayarak kendinden söz ettirmiştir. Lezbiyen bir kadını konu edinen filmin konusu döneme göre

oldukça cesurdur Brierre (2017, s. 235). 1940'da Jean Cocteau; göz bebeği Piaf'ın gerçek yaşamından ilham alarak yazdığı *Le Bel Indifférent* adlı iki kişilik monolog oyunda rol alır. Sahne, Pigalle'de daha önce Piaf'ın da kaldığı karanlık otellerin birinde geçer. Oyun, yarım saatlik bir monologda bir kadının sevgilisini kıskanmasını anlatır. Brierre (2017, s. 74) Jean Cocteau'nun Piaf için "Nasıl ki bir cambaz bir trapezden ötekine uçarak korkmadan geçer, Edith de işte öyle rahattı, kuşkusuz ki bu rahatlığını yorucu şan öğrenimine borçluydu. Ama ne olursa olsun ilk oyunculuk deneyimiydi." söylediğini belirtir.

1941'de yönetmen Georges Lacombe'nin *Montmartre-sur-Seine* filminde kabare şarkıcılığından usta bir sanatçıya dönüşen Lily karakterini canlandırmış ve dört şarkı söylemiştir (Brierre 2017, s. 235). Yahudi düşmanı *Je suis partout* gazetesi, sanatçıyı bu film için aşağılar. Filmin gettonun taklidini bile yapamamış sıradan bir konusunun olduğunu, "çökük gözlü, ürkütücü büyük kafalı, iki omzunun arasındaki koca kamburuyla" Piaf'ın seyirciye zorla kabul ettirildiğini yazar. *Révolution Nationale* gazetesi ise şöyle yazar (Brierre 2017, s. 77). :

Kendisi son derece çökmüş olan bu dönemimizi temsil etmektedir(...) her şeyi adeta son bulmuş bir ırkı anımsatıyor. O bizim toplumumuza hakarettir(...) Piaf aslında sokaklarda ve fuarlarda temcit pilavı gibi sürekli aynı şeyleri söyleyen popüler bir şarkıcı, bir mucizeyle kaderi değişmiştir. Kendisini yalnız bırakmayan, onu hep alkışlayan ve her zaman destekleyen züppeler onu devleştirmiştir. Piaf plaklar kaydedip radyolarda şarkı söylemekle yetinmemiş müzikhole yönelmiştir(...) hatta hafızalara can sıkıcılığıyla kazınan Montmartre-sur-Seine filminde olmayı tercih etmiştir.

1943'te yönetmen André Hugon'un *Le Chant de l'exile* adlı filminde yer almıştır. Film; Cezayir'e göç etmek zorunda kalan bir gencin kanunlardan kaçarken kurbanıyla çölde karşılaşmasını anlatır.

1946'da Marsel Blistène yönetmenliğinde oynadığı *Etoile sans Lumière* filminde muhteşem bir sese sahip olan Madelaine karakterini oynamıştır. Film çok fazla ses getirememiştir.

1947’de Georges Freedland’ın yönetmenliğini yaptığı *Neuf Garçons, un Coeur* (dokuz erkek, bir kalp) Piaf’ın müzik kariyerinde birlikte çalıştığı ve tanınmaları için elinden geleni yaptığı Compagnons de la Chanson adlı grubu temsil etmektedir.

1951’de Pierre Montazel yönetmenliğinde senaryosu,aslında parlayan yıldız sanatçılara yer vermek amacıyla kaleme alınmış *Paris Chante Toujours* filminde rol alır. (Brierre 2017, ss. 236-237). Aynı yıl Marcel Achard, *La P’tite Lili* adlı müzikal komedisi ile Piaf’la çalışma fırsatı bulur. Piaf’ın ani rahatsızlığı yüzünden duran oyunda yer alan on şarkıdan beşinin sözlerini Piaf yazmıştır. Terzi çırağı ile kapıcı arasında doğan aşkı anlatan oyun, beğeniyle karşılanır. *C’est la vie* dergisi şöyle yazar: “Hiçbir şeye aldırmadan şarkılarında başarılarla imza atmış olan Edith Piaf, duygulu ve coşkulu komedyenlerimizden biri olmuştur.” Yazar Roger Nimier ise oyuncuya övgüler yağdırır: “Edith Piaf komedi oyununda çok başarılı. Konserlerinde yaptığı jestlerden böyle bir yeteneği olduğunu tahmin etmiştik. Piaf, sahnede Yunan tragedyasını andıran bir yüze bürünüyordu (Brierre 2017, s. 138).

1953’te yönetmen Maurice de Canonge’nin filmi *Boum sur Paris*’te yer alır. Polisiye öğelerin de olduğu filmin asıl amacı Fransız ve Amerika’lı yıldızları tanıtmaktır.

1954’te, Sacha Guitry’nin yönetmenliğini yaptığı *Versailles m’était conté* adlı filmin yalnızca bir bölümünde Piaf, *Ça ira* şarkısının biraz modernize haliyle yer almıştır. Piaf, aynı yıl, yönetmen Jean Renoir’ın filmi *French Cancan* filminde, dönemin ünlü şarkıcısı Eugène Buffet’i canlandırmıştır.Hastalığından dolayı oldukça zayıf düşen Piaf, 1958’e geldiğinde yine Marsel Blistène yönetmenliğinde son filmi olan *Les Amants de demain*’de rol alır (Brierre 2017, ss. 238-239).

4. KALDIRIM SERÇESİ OYUNU

Bu bölümde, ilk önce *Kaldırım Serçesi* oyununun yazarı Başar Sabuncu, ardından Edith Piaf karakterini canlandıran Gülriz Sururi'ye de değinilecektir. Ardından oyunun yazılma ve sahnelenme süreci çerçevesinde Türkiye'deki yolculuğu konu edilecektir. Bir sonraki kısımda ise oyun özeti ve oyunda var olan karakterin özellikleri analiz edilecektir.

4.1. BAŞAR SABUNCU

1943'de İstanbul'da doğdu. Tiyatro ve sinema uğraşına 1961 yılında oyunculukla başladı. Devlet Tiyatroları, İstanbul Şehir Tiyatrosu ve özel tiyatrolar tarafından sahnelenen 14 tiyatro oyunu yazdı. Oyunları yurt dışında da sahnelendi. Eserleri arasında 10 film senaryosu ve çok sayıda radyo oyunu uyarlaması da yer almaktadır. Shakespeare, Çehov, Gogol, Lorca, Brecht, Genet, Nâzım Hikmet, Orhan Kemal, Sabahattin Kudret Aksal, Oktay Arayıcı, Vasıf Öngören'in başyapıtlarının da bulunduğu 40'a yakın tiyatro oyunu ile 6 sinema filmi ve 100'ü aşkın radyo oyunu yönetti. Calderon, Marivaux, Racine, Brecht, Genet, Kovaçevic ve Ferris'den tiyatro oyunları çevirdi.

Tiyatro ve sinema alanında yazarlık, yönetmenlik ve tasarım çalışmalarıyla Londra 1969-1988, Bastia 1989, Ohrid 1997 olmak üzere uluslararası pek çok ödül aldı⁶. Yazar, sinema alanında önemli bir adım atarak; tiyatrodan sinemaya uyarladığı oyunları, bir tiyatro oyunu sahneler gibi tek mekanda çekmiş ve Kaldırım Serçesi oyununu aynı anlayışla televizyona uyarlamıştır.⁷ Yazar, 2015 tarihinde hayatını kaybetmiştir.

⁶İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, <https://www.iskulttur.com.tr/yazarlar/basar-sabuncu>

⁷G. TONBUL yazılı görüşme

4.2. GÜLRİZ SURURİ

1929 doğumlu olan oyuncusu, ilk kez 1942'de İstanbul Şehir Tiyatrosu Çocuk Bölümü'nde sahneye çıkmıştır. 1955'te Muammer Karaca Topluluğu'nda oynamaya başlamış, 1960'ta Dormen Tiyatrosu'na geçmiştir. 1962'de eşi Engin Cezzar ile birlikte kurduğu Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu'nda dünya tiyatro literatürünün önemli oyunlarına yer verdiği gibi; aralarında *Teneke*, *Kurban*, *Midas'ın Kulakları*, *Zilli Zarife*, *Canlı Maymun Lokantası* ve *Ferhat ile Şirin*'inde bulunduğu yerli tiyatro eserlerini ilk kez sahneleyerek Türk tiyatro tarihine önemli bir yer edinmiştir. Tiyatrodaki ününü *Sokak Kızı İrma*, *Kabare*, *Hair*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Kaldırım Serçesi*, *Direklerarası*ve kendi yazdığı *Söyleyeceklerim Var* gibi müzikallerle pekiştirmiştir. Tiyatroda olduğu kadar, yazdığı kitaplarla da ünlenen Sururi'nin; *Kıldan İnce Kılıçtan Keskince* (anı), *Bir An Gelir* (anı), *Seni Seviyorum* (roman), *Girmedğim Sokaklarda* (öykü), *Biz Kadınlar* (gazete yazıları) adlı kitaplarının yanı sıra, üç yemek kitabı, üç sahnelenmiş oyunu; *Tiyatrocu*, *Söyleyeceklerim Var*, *Ayşe Opereti* ve 2008'de yazdığı bir müzikali *Fosforlu Cevriye* oyunu bulunmaktadır.⁸

4.3. KALDIRIM SERÇESİ OYUNU'NUN TÜRKİYE YOLCULUĞU

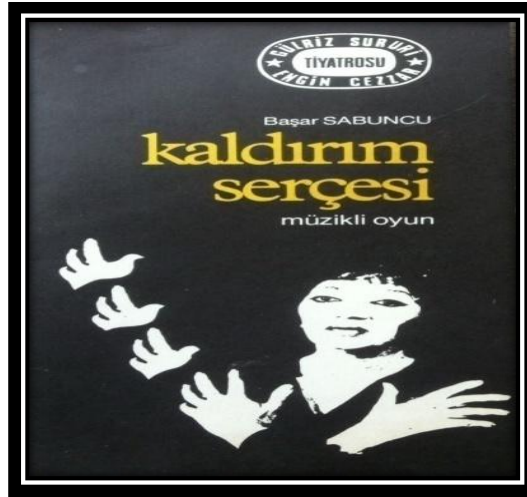
Edith Piaf'ın hayatını, ölümünden altı yıl sonra, 1969'da *Piaf* adlı biyografisiyle anlatan Simone Berteaut'a ait kitap, Aydın Emeç tarafından 1975 yılında *Kaldırım Serçesi* adıyla Türkçeye çevirilmiştir. Başar Sabuncu, işte bu kitaptan yola çıkarak *Kaldırım Serçesi* adlı bir tiyatro oyunu yazmıştır. Meriç (2015) oyununun, yazılma ve sahnelenme sürecinin 1981 yılında, Zeynep Oral'ın, Sururi'ye konuyu önermesiyle başladığını, Ali Poyrazoğlu'nun katkısıyla işin hızlandığını ve Londra'dan Piaf'la alakalı bir oyun tekstinin getirildiğini ifade eder. Çeviri için gittikleri Sevgi Şanlı, farklı ve yeni bir oyun önerisinde bulununca, neden Berteaut'un kitabından yararlanarak yeni bir oyun yazmayalım fikri doğmuştur. Can Yücel projeye dâhil olmuş ve fikir; dönemin başarılı yönetmeni Başar Sabuncu'ya emanet edilmiştir. Oyunu aceleye getirmek

⁸İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2017, <http://tiyatro.iksv.org/tr/oduller/onurodulleri/94>

istemeyen Sabuncu hummalı bir çalışmaya girişmiştir. Can Yücel, tek şarkıyı çevirdikten sonra ekipten ayrılmak durumunda kalmış, *La Goualante du Pauvre Jean*, onun elinde, “Gariban Jean’ın Düttürüsü”ne dönüşmüştür. Diğer sözler, Başar Sabuncu ve Engin Cezzar’ın çevirileriyle müzikale hazırlanmıştır. Yalnızca *Non, Je Na Regrette Rien*’in çevirisinde zorlanan ustalara Gülriz Sururi katkıda bulunmuş, Türkçe sözleri bizzat kendisi yazmıştır.

Oyununun yaratım sürecinde Sabuncu; çıkış noktasını; papalığın Piaf ile ilgili koyduğu cenaze yasağından çıkararak kavradığını dile getirmiş, genelgeçer ahlakın sahteliği, ikiyüzlülüğü üzerinde durmak zorunda kaldığını ifade etmiştir. Aslında yerleşik küçükburjuva ahlakın sevda dolu bir ömre düşman olduğunu, böyle bir ömrü sergilemenin bir bakıma bu ahlakın içyüzünü de ortaya çıkaracağını belirtmiştir (İleri 1983)Şarkılar, dönemin en büyük stüdyolarında kaydedilmiş, 5 Kasım 1982’de perde açılmıştır.

Şekil 4.1. Kaldırım Serçesi Oyun Afışı⁹



Erdal Özyağcılar, Nefrin Tokyay, Mustafa Alabora, Sevil Üstekin, Yılmaz Zafer gibi oyuncular birden fazla rol sırtlanırken, müzik Esin Engin’e emanet edilmiştir. Oyun İstanbul’da 100’den fazla kez perde açmış, ayrıca Ankara, İzmir ve Paris’te de sahnelenmiştir.

⁹Sururi, G., 2016. Bir an gelir

Şekil 4.2. Kaldırım Serçesi Oyunu Kadrosu¹⁰



Kaldırım Serçesi oyunu büyük ses getirmiştir. Melih Cevdet Anday, Cumhuriyet’te, “Gülriiz Sururi bir tansık gibiydi sahnede” diye yazmış, Selim İleri, yine Cumhuriyet’te şu ifadelerle oyunu yüceltmıştır: “İnsan olmanın onurunu duyuyoruz” (Sabuncu 2010). 1982-1983’te *Kaldırım Serçesi* adlı müzik oyunundaki Edith Piaf yorumuyla Avni Dilligil En İyi Kadın Oyuncu Ödülü’nü, İzmir Gazeteciler Derneği’nin Altan Artemis Ödülü’nü ve Milliyet Gazetesi’nin 1983 Süperstar Tiyatro Oyuncusu Ödülü’nü kazanan Gülriiz Sururi başarısının sırrını şu sözlerle dile getirmiştir (Sururi 2016, s. 45):

Ben artık Piaf yiyor, Piaf içiyor, Piaf yaşıyorum. Şarkılarda ise, Piaf’ı bir an bile taklit etmeyi düşünmedim. Çok komik olurdum böyle bir saçmalık yapsaydım. Ben sadece, şarkıları kendi sesimle iyi söyleyebilmek için çok çalıştım ve oldu. Herkes ‘Piaf’ı çok güzel söylüyor’ dedi. Yoksa o benzersiz sesi, o benzersiz gırtlığı taklit etmek çok büyük hata olurdu.

Ülkemizde reklam şarkısı olarak “karam karam karam, karam yağların güzeli” diye hafızalara girmiş olan 1951 tarihli *Padam Padam* şarkısı; 1968’de *Seviyor Sevmiyor* adıyla kariyerinin başındaki Kamuran Akkor tarafından plak yapılmış, “neden neden” nakaratlı şarkı pek tutmamıştır. Bir başka Piaf şarkısı, *La Vie en Rose*, 2003 yılında

¹⁰Sururi, G., 2016. Bir an gelir

Candan Erçetin'in *Chante Hier Pour Aujourd'hui* albümünde yer almıştır (Erçetin 2003). *Jezebel* şarkısı ise; Piaf hayranı Attilâ İlhan'ın *Üçüncü Şahsın Şiiri*'ne de girmiştir: "Akşamlar bir roman gibi biterdi/ jezebel kan içinde yatardı/ limandan bir gemi giderdi/ sen kalkıp ona giderdin." (Bengi 2015).*Kaldırım Serçesi* oyunu, 1989 yılında TRT tarafından dizi haline getirilmiştir. Oyunun şarkılarını, ince bir araştırma yaparak bulmak mümkündür ama oyunun görüntülerine ya da TRT tarafından çekilen diziye ulaşmak maalesef mümkün olamamıştır. Claude Lelouch, 1983'te bu kitaptan yola çıkarak Edith et Marcel filmini yapmıştır. Oliver Dahan'ın yönettiği *La Môme / La Vie en Rose* ise, 2007'de Marion Cotillard'ı devlettirmiştir (Meriç 2015).

4.4. KALDIRIM SERÇESİ OYUN METNİ

4.4.1 Konusu

Ünlü Fransız şarkıcı Edith Piaf'ın hayatını konu alan *Kaldırım Serçesi* oyunu, şarkıcının çocukluğundan ölümüne kadar olan sürede, başarılarını, özel hayatındaki çöküşleri ve hayal kırıklıklarını ele almaktadır.

4.4.2 Teması

Aşk, yalnızlık, tutku

4.4.3 Türü

Oyundaki durumlar, kullanılan şarkılar ve diyaloglar göz önünde bulundurulduğunda; oyun klasik bir müzikal-melodram özelliği taşımaktadır.

4.4.4 Biçimi

Oyun; sahnede gösterilenlerin gerçek yaşamdan farklı olmadığını anlatması, seyircileri sahnede gördüklerinin yaşamlarından bir kesit olduğu düşüncesine götürmesi, oyuncuların, sahnede rol yaparken sanki hiç seyirci yokmuş gibi davranmaları göz önünde bulundurulduğunda; Benzetmeci Tiyatronun özelliklerini barındırmaktadır.

4.4.5 Özeti

Piaf'ın gerçek yaşam öyküsünden hareketle yazılan oyun, iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm dört kısımdan oluşmaktadır. Oyun “Bugünden Düne” adlı kısımla başlar, bu kısımda Piaf'ın cenaze törenine katılan arkadaşları Henri, Momo, Yves, Teo, Guite, Paul, Georges ve Piaf'ı seven hayranları vardır. Papanın; Piaf'ın cenazesine Hristiyan kilisesinde dini tören yapılmayacağını söylemesi üzerine Piaf hayranları yuhalamaya başlar.

“Yavru Kuşun Dünyası” olarak adlandırılan ikinci kısımda, anne Edith'i kaldırırda doğurur, baba çaresizce polislerden yardım ister. Anne ve baba Piaf'ın bakımıyla ilgilenemeyince; baba çareyi “süflî bir kârhâne”de çalışan Mama'ya teslim etmekte bulur. Piaf burada sekiz yıl geçici bir körlük yaşar. Baba Gission kızını okula kaydetmek ister fakat okul müdiresi bu yaşına kadar kârhânde büyüyen bir çocuğun diğer çocuklar için risk teşkil edeceği gerekçesiyle kabul etmez. Baba sokak cambazlığı yaparken Piaf da gösterilerde ona yardımcı olur. Bir gösteri sırasında babasının dürtmesiyle çocuk Edith, Pigelle şarkısını söyler ve büyük beğeni toplar.

“Kaldırım Serçesi” olarak adlandırılan üçüncü kısımda, çocuk Edith; bir önceki kısımda söylediği şarkıyı, genç Edith olarak sürdürür. Babasından ayrılıp sokaklarda şarkı söyleyen Edith, karıştığı bir sokak kavgasında hayat kadını Momo ve ilk eşi Louis ile tanışır. Beraber yaşamaya başlayan üçlü, geçim sıkıntıları yaşarken Edith hamile kalır. Bir kız çocuğu dünyaya getirir, geçim sıkıntısı yaşamalarına rağmen kocası şarkı söylemesine izin vermeyince, bebeği babasına bırakıp sokağa çıkar. Sokakta *Milord* şarkısını söylerken ünlü gece kulübünün sahibi Louis Leplée Edith’i dinler, kendi kulübünde şarkı söylemesini ister ve adını Edith Piaf olarak değiştirir. Bu esnada kocası Louis, bebeği alıp gitmiştir. Bunu öğrenen Piaf, çaresizce sahneye çıkar, büyük alkış alır. Piaf’ı dinleyenlerden biri de Raymond’dur. Sahneden inen Piaf, bebeğinin hasta olduğunu, ardından öldüğünü öğrenir. Kızının cenaze masrafını karşılamak için Piaf sokakta bedenini satmaya çalışır. Bu esnada cinayet sonucu Leplée öldürülür. Piaf polis tarafından sorgulanır ve suçlanır. Onu sorgudan Raymond kurtarır. Piaf’ı himayesine alır ve zaman zaman fiziksel şiddete de başvurarak müzik eğitimi verir, ünlü bir gece kulübünde sahne alması için sahibi menejeri Walter’ı ikna eder. Raymond’a âşık olan Piaf *La vien rose* şarkısını bu sahnede söyler. Burada Jean Cocteau ile tanışır.

Oyunun dördüncü kısmında, Nazi işgali sırasında Fransız esirlere milli marş olan *La Marseillaise* şarkısını söyler, bu nedenle SS subayları tarafından sorguya çekilir. Esirleri kaçırma planına destek adına, konser için gittiği bir kampta esirlerle fotoğraf çektirir. Şehir işgalden kurtulurken Piaf, *La Foule* şarkısını söyler.

İkinci bölümde ise, Walter’ın kulübünde şarkı söylerken Yves Montand ve onun kovboy tarzı şarkıcılığı geniş yer tutar. Piaf ona âşık olur ve müzikal kariyeri için elinden tutar, müzikal ve sahne duruşu konularında eğitim verir, onun müzik tarzını, repertuarını bütünüyle değiştirir. Bu çalışmaları sırasında *Padam Padam* şarkısını söyler. Oldukça yakışıklı olan ve ülke genelinde başarı elde eden Yves’in artık kendisinden uzaklaştığını düşünüp kıskanan Piaf, turne dönüşü onu terk eder.

Piaf için New York’ta bir turne düzenlenir, yolculuk esnasında hayatının aşkı boksör Marcel Gerdan ile tanışır. Bir yandan konserlerini verirken, diğer yandan onun turnuva ve antrenmanlarına katılır. Piaf’ın isteği üzerine Dünya Şampiyonluğu rövanşı için

aldığı uçak biletinin saatini değiştiren Gerdan'ın uçağı kaza geçirir ve kazadan kurtulan olmaz. Piaf, *La belle histoire d'amour* şarkısı acı içinde söyler. Kederli olduğu bir gün araba süren Piaf kaza geçirip ağır yaralanır. Ağrılarını dindirmek için morfin verilir. Bir süre sonra, bir hastabakıcı kendisine para karşılığında aşırı dozda morfin satmaya başlar. Uyuşturucu bağımlısı olarak gazetelerde adı geçmeye başlar. Bağımlılıktan kurtulmaya çalışan Piaf, tekrar sahnelere döner ve *Mon Manège a moi* şarkısını söyler. Sağlığı iyice bozulan Piaf, tekrar hastaneye kaldırılır ve burada Teo adlı kendisini ziyarete gelen bir hayranı ile tanışır. Kendisinden yirmi yaş küçük olan Teo onu ailesiyle tanıştırır, yeniden hayata bağlar, beraber sahnede *A quoi ça sert l'amour?* adlı şarkıya düet yapan Piaf, Teo ile evlenir. Oyun *Hiç mi hiç pişman olmadım* şarkısı eşliğinde birinci sahnedeki Piaf'ın cenaze töreni sahnesine bağlanarak son bulur (Sabuncu 2010).

4.4.6 Karakter Analizi

Bu bölümde, Kaldırım Serçesi adlı müzikli oyunda yer alan karakterlerin Başar Sabuncu tarafından değinilen özellikleri belirlenip karakter analizi yapılmaya çalışılacaktır. Ayrıca Piaf'ın biyografisinden hareketle, karakterlerle ilgili oyunda yer almayan ve önemli görülen detaylar bu bölümde irdelenecektir.

Edith Piaf (Kaldırım Serçesi): Oyunun ilk sahnelerinde üstü başı dökülen bir sokak şarkıcısıdır. Babası Paris'te bir sokak cambazı, annesi ise bir sokak şarkıcısıdır. Annesi onu kaldırımda doğurmuştur. Yaşadığı ilk evin bir genelev olmasının nedeni; ekonomik nedenlerden ötürü anne ve babasının onu “ayak bağı” olarak görmesidir. Henüz bebekken bir körlük geçirmiş ve sekiz yaşına kadar gözleri görmemiştir. İlk bölümde çocuk olarak gördüğümüz karakter; babasına sokak gösterilerinde eşlik edip seyircilere şapka tutar, babasının dürtmesi ile sokakta şarkı söylemeye başlamıştır. Giriştiği bir sokak kavgasında kendisini “ben bir orospudeğilim, sanatçiyim!” diyerek tanıtan Piaf, bir sokak sanatçısı

olarak varlığını oyunun daha ilk sahnelerinde duyurmaktadır. Oyun boyunca karakterin sokak jargonuna, küfürlere ve argo kullanımına sıkça rastlanmaktadır.

*Şu bok çuvalını da unutma giderken!
Kimseye bir bok soramazsın pis pezevenk!
Cehenneme kadar yolunuz var!Eşşeoğlu!
Ananın örekesi! Sırt ulan itoğlu it!*

Haksızlık karşısında susmayan, buna karşı tavır alan bir yapısı vardır. Çoğu zaman hakkında bilgi sahibi olmadığı konularda, bilmediğini ifade etmekten çekinmeyen açık sözlü bir tutum içindedir.Cinselliği erken yaşta deneyimleyen Piaf; aşkın, sevginin varlığını oyun boyunca önemser, hissettiği duygunun harekete ve deneyime dönüşmesi konusunda oldukça cesur adımlar atar.Sosyal ilişkilerini önemseyen ve arkadaşlarına her koşulda sahip çıkan Piaf'ın, aynı zamanda kendine güveni de oldukça sağlamdır.Fakat yalnızlığa dayanamaz.Her zaman yanında birilerinin varlığına ihtiyaç duyar.

Sahne de iken sade siyah elbiseleri tercih eder ve gösterişt en kaç ın ır. Piaf, müzikal kariyeri boyunca pek çok şarkıcının elinden tutmuş, bu kişilere diksiyon ve beden kullanımından tutun da repertuar seçimine kadar pek çok alanda destek olmuş, müzikal bilgi ve birikimini paylaşmıştır. Oyunda, bu şarkıcılardan Yves Montand ele alınmıştır.Aynı zamanda Piaf'ın sevgilisi olan Yves'in bu eğitim sonrasında yakaladığı başarı karşısında Piaf'ın kıskançlık hisleriyle boğuştuğu ve bu nedenle bu ilişkinin bir çıkmaza girdiğini görmekteyiz.

Hastalık belirtilerine ilk olarak sevgilisi Yves ile ayrıldığı beşinci sahnede rastlamaktayız. Geçmişindeki çamurlu kaldırımların mirası olarak tanımladığı romatizmalarının azdığı gerekçesiyle bir avuç hapi aynı anda içmeye kalkışır.İlaç ile birlikte içki kullanımı da artmış, büyük bir kayıp ve yas sürecine girmiştir.Yine sevgilisi Marcel'in kaza sonucu ölümüyle beraber içki ve hap kullanımını oyunda sıkça görmekteyiz.Marcel'in ölümünden dolayı hem basın tarafından suçlanan hem de kendini suçlayan Piaf, yoğun bir suçluluk duygusu hisseder, yaşadığı yas ve kayıp; onun psikozun eşiğine gelip birtakım sanrılar görmesine neden olur. Piaf uzun süre morfin kullanır, sahnede artık şarkı söyleyemeyecek halde krizler geçirmeye başlar.Bir süre “tımarhane”de uyuşturucu bağımlılık tedavisi görür.

Oyunda,Piaf'ın fiziksel özelliklerine değinilmemiştir.Piaf; 1.47 boyunda ve ileri yaşlarında kamburlaşan, dış görünüşü dönemin estetik standartlarına göre “güzel” sayılmayan bir kadındır.Piaf (1997, s. 63) aynı anda pek çok kişiyle aşk yaşamasıyla ilgili şunları söyler: “Sorun, ruhumun şeytana esir düşmesi değildi; sadece, bendeki hastalık derecesinde sevilme arzusu, kendimi ne kadar çirkin ve değersiz bulursam o kadar çok sevmek isteyiydi.”

Momo (Simone Berteaut):

Sözünü sakınmayan, otoriteye boyun eğmeyen bir yapısı vardır. Oyunun Piaf'ın genç yetişkinliğe adım attığı yıllarını anlatan üçüncü sahnesinde Simone bir “fahişe” yada “sermaye” olarak karşımıza çıkar.Uzun yıllar sokakta yaşam mücadelesi vermiş, ekmek kavgasına tutuşmuştur.Sokakta birbaşına kalmamak ve

dışarıdan gelebilecek zararlara karşı korunmak için belalı erkeklerin varlığına ihtiyaç duymuştur.Oyun boyunca Piaf'a eşlik edecek olan Momo, Piaf'ın erkeklerle olan ilişkileri, müzikal kariyeri ve ekonomik durumuyla ilgilenir ve kritik noktalarda Piaf'ın kariyerini ön planda tutması için telkin ve tavsiyelerde bulunur.Piaf'ın gerçek yaşam hikayesinde Berteaut bir fahişe değil, otuz küsur yıl Piaf'a yoldaşlık eden en yakın çocukluk arkadaşıdır.Ölümünün altı yıl sonra; Berteaut (2007 s. 3) Piaf'ın gerçek kız kardeşi olduğunu dile getirmiştir.

Gassion Baba (Louis Gission): Piaf'ın babası ve usta bir sokak cambazıdır.Tüm semt tarafından tanınan baba, alkolik düzeyde şarap içmektedir.Karısı Lina'nın kendisini ve kızını terketmesine büyük bir öfke duymakta, "Anası olacak kaltak da... takıldı gitti ensesi kalın bir deyyusun peşine!" sözleriyle aynı zamanda onu kıskanmaktadır.Piaf için iyi bir gelecek tahayyül etmiş fakat başaramamıştır.Oyun boyunca elinde çingırağı ve çingırdaktan çıkan sesler mevcuttur.Kaldırımında parende atmaya çalışırken düşer ve ölür.

Henri:

Orta yaşlı bir mahalle kabadayısıdır.Piaf'ın kıyakçısıdır.Piaf'ı sokakta iken koruyan, ona belalılar karşısında sahip çıkan kişidir.Sokak kültürünü sahiplenen ve bununla gurur duyan biridir.Bebeğinin doğumunda, Piaf'ın ilk sahne ve sonraki büyük müzikhol deneyimlerinde bir dost olarak yanında olur. İlerideki sahnelerde; Piaf'ın uyuşturucu bağımlılığı

sırasında tekrar gördüğümüz Henri, sokak tecrübesini var olan problemin çözümünde bir kabadayı tavrıyla ortaya koyar.

Pierrot:

Yaşlı ve zengin kadın avcısıdır. Piaf'ın kıyakçısıdır. Tıpkı Henri gibi, Piaf'ı sokakta iken koruyan, ona belalılar karşısında sahip çıkan kişidir. Sokak kültürünü sahiplenen ve bununla gurur duyan biridir. Bebeğinin doğumunda, Piaf'ın ilk sahne ve sonraki büyük müzikhol deneyimlerinde bir dost olarak yanında olur. İlk sahnelerde Leplee'nin eşcinsel olması durumuna karşı ona yakınlık duymakta, temasa girmeye çalışmakta, onun bu durumunu aynı zamanda alaycı bir tavırla karşılamakta, bu konuda başkalarıyla dedikodu etmekten geri durmamakla beraber, aynı zamanda ekonomik bir çıkar da elde etmeyi ummaktadır. Daha sonra Leplée'nin sevgilisi olur.

Louis (Louis Dupont):

Edith'in ilk kocasıdır. Piaf'a göre gözleri mavidir. Askerliği henüz bitirmiştir. Annesi ve Piaf ile olan yaşamı arasında gelgitler yaşamakta, annesinin baskı ve ısrarcı yönlendirmelerinden etkilenmektedir. Önceleri işsizlikle boğuşurken, daha sonra cenaze çelenkleri boyama işine başlar. Piaf'ın sokak şarkıcısı olarak varlığını sürdürme tutumu Louis'i öfkeliendirmekte, bebeğin bakımı ve evin sorumlulukları gibi konularda Piaf'a kadının geleneksel rollerine dair toplumsal algıya dayanarak yüklenmeye çalışmaktadır.

Leplee (Louis Leplée):

Ünlü Gece Kulübünün sahibidir. Silindir şapkalı, siyah pardösülü, boynunda beyaz ipek atkı vardır. Müziği, dansı ve şarkı söylemeyi seven bir karakterdir. Edith'i sokakta şarkı söylerken dinler ve sesine hayranlık duyar. Bir kamusal alan olarak sokaktaki duygunun kapalı bir mekan olan gece kulübünde de korunması gerektiğine inanmaktadır.

Sokakta nasıl söylüyorsan, sahnede de öyle şarkı söyleyeceksin!

Bugünse, madalyonun öteki yanını göstermek istiyoruz sizlere. Hincin öfkenin, yoksulluğun sesini duyurmak istiyoruz.

Oyun boyunca Piaf'a karşı babacan bir tavır içerisindedir. Aynı zamanda eşcinsel olan Leplee'nin oyunda Piaf'ın kıyakçısı Pierrot ile ilişkisi vardır, sokağa ve altkültüre yabancı biri değildir.

Raymond (Raymond Asso):

Yetenekli bir empozaryodur. İyi bir şarkı sözü yazarıdır. Geçmişte Cezair Lejyonunda asker olarak görev yapmıştır. Resmi kurumlarda güçlü bağlantıları olan bir karakterdir. Piaf'ı yönlendirmek, sözünü geçirmek ve itâat altına almak için zaman zaman fiziksel şiddete başvurmaktadır. Piaf'ın sesine güvenen ve ilerde çok başarılı bir şarkıcı olacağına inanan Raymond, Piaf'ın müzikal eğitimi ile ilgilenir, ona notaları öğretir, onu en iyi şarkı sözü yazarları ve besteciler ile tanıştırır, ona yepyeni bir repertuar hazırlar. Piaf'ın iyi gece kulüplerinde sahne alması için mücadele eder. Dünyaca ünlü *La vien rose* şarkısını, Piaf ona duyduğu aşktan ilham alarak besteler. Savaş döneminde orduya katılır fakat dönünce Piaf'ın

başkasına aşık olduğunu farkeder ve ondan uzak durmaya karar verir.

Marcel Gerdan:

Dünya şampiyonluğu için dövüşen Fransız boksördür ve oyunda amacına ulaşır. İnsanlarla olan ilişkilerinde ve sosyal yaşamında oldukça yufka yürekli ve utangaç iken, ringde yırtıcı bir hayvan gibi dövüşebilmektedir. Yaşamın yalnızca bokstan ibaret olmadığını düşünen Gerdan, Piaf'a aşıktır. Başka insanlara yardım etmeyi seven Gerdan, yoksul düşmüş eski boksörlerin yararına yapılan turnuvaya büyük bir istekle katılır. Kafasını dinlendirdiği için resimli roman okumaktan hoşlanır. Bir uçak kazası sonucu hayatını kaybeder. Öte yandan Başar Sabuncu'nun bu karakter hakkında değinmediği bir diğer önemli özellik de, gerçekte başka bir kadınla evli ve üç çocuk babası olmasıdır.

Lucien:

Gerdan'ın menejeridir. Gerdan'ın Piaf ile olan ilişkisinden hoşnut değildir ve Piaf'ın seçimlerini rüküş bulmaktadır. İşinde oldukça disiplinli ve kurallara bağlıdır.

Guite (Marguerite):

Piyanist ve bestekârdır. Piaf'a karşı hoşgörülü bir tavır içerisinde, onun ihtiyaç duyduğu bilgi ve görgü birikimine sahip, oldukça yetenekli bir kadındır.

Teo (Theophanis Lambrikas): Yunanistanlıdır. Bir kenar mahallede kadın berberidir. Piaf'ın kendisinden oldukça küçük son kocasıdır. Anne

ve babasıyla birlikte Yunan geleneklerine bağı, mutlu bir aile hayatına sahiptir. Piaf'a karşı sevecen ve merhametlidir. Piaf ile birlikte şarkı söyler. Piaf'ın ölümüne kadar ona eşlik eder.

Walter:

Paris'in en gözde gece kulübünün yöneticisidir. Dönemin müzikalle uğraşan tüm insanlarını tanımaktadır. Piaf'ın, Leplee cinayetinden sonra düşüşüne tanıklık etmiştir. Müşterilerinin memnuniyetine oldukça önem vermekte, başlangıçta Piaf'a önyargıyla yaklaşmakla beraber, yapılan ısrarlara dayanamayarak, kulübünde Piaf'a yer vermiştir. Diğer sahneler boyunca, uzun yıllar Piaf'ın menejerliğini yapar.

Jean Cocteau:

Şair, oyun yazarı, ressam ve sinemacıdır. 50 yaşlarındadır. Basılı pek çok kitabı vardır, bunları okuması için Piaf'la paylaşır ve şairane konuşmasıyla, gösterdiği şefkat ve ilgiyle onu etkiler. Tüm önemli günlerinde Piaf'ın yanındadır ve onu asla yalnız bırakmaz.

Georges:

Guite'in arkadaşısıdır. Kendini Piaf'a fotoğrafçı olarak tanıtır. Fransız Esir Kamplarına düzenlenecek olan turnede, Piaf'ın emrezaryosu olarak Nazi askerlerine tanıtılır. Gerçekte; genç Fransız direnişçilerinden biridir.

Ivo / Yves Montand:

Ivo olarak başlayan oyun karakterinin adı, Piaf ile çalışmaya başladıktan sonra Yves Montand olarak değişir.İtalyan asıllı şarkıcıdır.Babası faşistlerden dolayı ailesini de yanına alarak; Fransa'ya kaçmıştır.Floransa yakınlarında bir köyde doğan Ivo, savaş sonrası Amerikan kovboy şarkılarını söyler ve dans eder. On beş yaşında çalışmaya başlamış ve garsonluk, fırıncılık, dok işçiliği gibi pek çok işte çalışmıştır. Yakışıklı, sahneyi dolduran, sıcak bir sese sahip bir erkektir. Uzun süre Marsilya'da şarkı söylemiş, Marsilyalılar tarafından beğeniyle karşılanmıştır. Konuşurken ve şarkı söylerken İtalyan şivesi dikkat çekmekte, sözcükleri yutarak kullanmaktadır. Oldukça hırslı ve gözü yükseklerde, aynı zamanda dikbaşı ve alıngandır.

5. KALDIRIM SERÇESİ OYUNUNUN DRAMATURJİSİ VE REJİ YORUMU

Kaldırım Serçesi oyunu Edith Piaf'ın gerçek yaşam öyküsünden esinlenerek yazılmış olmasına rağmen, yazarın tercihi olarak karşımıza çıkan uyarlama tekniği; daha çok Türkiye kültürüne ait sınıfsal öğeler barındırmaktadır. Oyunun genelinde kullanılan sokak ağzı, karakterlerin belli bir jargonla oyunda varolmaları, Piaf'ın varoluş mücadelesindeki durakları buna işaret gösterilebilir. Oyunda; özellikle tezin konusu olan Edith Piaf'ın sokak tecrübesinin sahnelendiği sahneler seçilmiş, bu sahnelere tezin bağlamında bakılmaya çalışılmıştır.

Oyun Kişileri :

EDITH GASSION

LOUIS

HENRI

MOMONE/FAHİŞE

BELALI BİR ERKEK

LOUIS LEPLÉE

BİRİNCİ SAHNE

(Edith boynuna astığı banjosu ile sahnenin ortasında şarkı söylemektedir. Para atılması için şapkası hemen önündedir, tüm oyun kişileri sahnede donuk, sokakta yaptıkları işle uğraşmakta, bir yandan şarkıya uygun postür almaktadır. Şarkıda her sokak kelimesi kullanıldığında oyun kişileri yeni bir postür almaktadır.)

EDITH:

Çarşı, pazar, fabrika, atölye

Gün boyu kan kusar bizim semt!

Kıyı köşe, meyhane, kârhane

Canlanır her gece bizim semt!

Cambaz, falcı, sokak şarkıcısı

Gariban yuvası bizim semt!

Hırlı, hırsız, esrarkeş, serseri

Kucaklar hepsini bizim semt!

BELALI: Yosması da o biçim kırıtır, der: Hadi cicim!

MOMO: Gözü hep sermayesinde, pezevengi erketede.

KORO :

Çarşı, Pazar, fabrika, atölye

Gün boyu kan kusar bizim semt!

Kıyı köşe, meyhane, kârhane

Canlanır her gece bizim semt!

LOUIIS: *(Edith'e hayran bakar, cebindeki son parayı şapkaya atar)*

EDITH:

Ağlar, güler, kâh sever, kâh söver

Başka bir alem bizim semt!

Kulak verme kim ne derse desin

Dünyada bir tane bizim semt!

(Şarkının bitiminde, Edith, Louis ile gözgöze gelmiştir. Louis alkışlar. Karşılıklı, öylece dururlar bir an.)

LOUIS: Merhaba. Benim adım...*(Louis'in kendini tanıtmaya fırsat kalmadan, Fahişe, Edith'e laf atar.)*

FAHİŞE: Bana baksana sen! Bu köşede iş utmana kim izin verdi ha?

EDITH: Kendine gel, bir kere ben orospu değilim, sanatçiyım kızım!

FAHİŞE: Anandır orospu! (*Edith'i saçından yakalar. Boğuşma başlar.*)

HENRI: Bastır Edith! (*Edith Fahişe'yi saçından sürükler.*) Dert etme delikanlı. Bizim ufaklık işini bilir.

BELALI: (*Edith'in üzerine yürür, Edith Louis'in önüne savrulur*) Ulan ayağımın altına alırsam...

HENRI: (*Araya girer*) Höst! (*Belalıyı kolundan kavrar*) Bırak da kızlar efendi efendi kozlarını paylaşsınlar!

EDITH: Kimin anasıymış orospu? Kimin?

FAHİŞE : (*Edit'e bağırır*) Kimin olacak! Senin!

HENRI: İkinizi bir daha bu sokakta görürsem ayaklarınızı kırarım!

BELALI: Babanın malı mı bu sokak?

HENRI : (*Edith'i gösterir*) Onun babasının malı... Tamam mı? Sekiz yaşından beri bu kaldırımların tozunu yutar. Kıdemden kazanıyor yani. Şimdi yürü de ense traşını görelim!

(*Henri çıkarken, Edith arkasından bağırır*)

EDITH: Şu bok çuvalını da unutma giderken!

FAHİŞE: (*Bağırır*) Ay vurma! Ayy..

BELALI: Kes zırvalamayı kaltak! (*Kadını kolundan fırlatır*)

EDITH: İtoğlu it! Ne vuruyorsun be kızcağıza?

BELALI: Sermayem değil mi?

FAHİŞE: Sermayeysek, insan değil miyiz?

BELALI: Yürü! Ben sana sorarım sonra.

EDITH: *(Araya girer)* Kimseye bi bok soramazsın pis pezevenk!

(Belalı kuyruğunu kıstırıp gider)

EDITH : Yürü.. anca gidersin..ahahha.. *(Fahişeye döner)* Canını çok yakmadım ya?

FAHİŞE: Sağ ol... Bizimki ekmek kavgası, n'aparsın?

EDITH: Belalın da pek kansızmış be! *(Cebindeki çakıyı göstererek)* Çekiver kuyruğunu gitsin.

FAHİŞE: Bu sokaklarda bi başına yaşatırlar mı adamı?

EDITH: Niye? Ben pekala yaşıyorum işte... *(Henri 'yi göstererek)* Arkadaşlarım sağolsun!

FAHİŞE: Öyle. Ama kimin kimsen olmadı mı?

EDITH: Bak! Benim tavan arasında bir odam var. Birlikte otururuz istersen. Kimseye eyvallahın olmaz.

FAHİŞE: Ciddi misin?

EDITH: Tabii...*(Sarılırlar, Edith'in gözü Louis de kalır. Louis'e doğru)* Adın ne senin?

FAHİŞE: Simone.

EDITH: Ben de Edith! Tanıştığımıza memnun oldum... *(Fahişeye döner)* Momo.

FAHİŞE: Simone

EDITH: Ee uzatma ya. Momo dedimse adın Momo'dur bundan böyle.

(Kadınlar kucaklaşırken; Henri, güçlkle yerden doğrulup üstüne başına çeki düzen veren Louis'i alaya alır)

HENRI: Eee Edith? Kahramanına teşekkür etmek yok mu?

EDITH: (*Louis'e doğru koşup, biranda duraklar.*) Aaa, senin gözlerin mavi.

LOUIS: (*Kekeler*) Şey.. Adım Louis. (*Edith'in bakışından heyecenlanır.*)
Yani..şimdilik işsizim ama... askerliğimi yeni bitirdiğimden..

EDITH: Gözleri ne kadar da mavi değil mi Henri?

EDITH: (*Damdan düşer gibi*) Bizimle birlikte yaşamak istemez misin?

LOUIS: Üçümüz mü?

EDITH: Neden olmasın? İki kadın çalışır bakarız sana. Sen de bizim erkeğimiz olursun. Ha Momo?

MOMONE: Bakarız ya..

LOUIS: Ben, yani...

EDITH: (*Sözünü bitirmeden Edith Louis'i öper*)

HENRI: Bu kız adam olmaz!

EDITH: (*'Erkeğim' – C'estmonhomme- şarkısı başlar*)

Hem çirkinsin, hem fakir
Olsun be! Sen benimsin, erkeğimsin!
Giydirdim, kuşattım.
Yakışıklısın artık, sen benimsin!

Bundan sonra ne varsa,
Hepsi senin! Sen benimsin, erkeğimsin!
Seni ben istedim, erkeğim ol dedim
Kaçma benden, sen benimsin!

İKİNCİ SAHNE

(Edith, yorgun argın işten dönen Momone'a sarılıp havalarda döndürür)

EDITH: Momo! Düşün! Bir çocuğum olacak! Üçümüzün bir çocuğu olacak. Ne güzel değil mi?

MOMONE: *(Keyifsiz)* Hıı..

EDITH: Nen var senin? İşler kesat mı gitti?

MOMONE: Hıı..Ayaklarıma kara sular indi köşebaşında beklemekten, bir Allahın kulu müşteri çıkmadı.

EDITH: *(Leğeni alır, Momonun ayaklarını ovmaya başlar)* Ben bugün işçi mahallelerinde turladım biraz. Hangi pencerenin altında şarkı söyledimse, boş dönmedim. Ama üç kuruş, ama beş kuruş. Fukaranın gönlü daha mı zengin oluyor ne? Cebimi doldurur doldurmaz da eve döndüm. Bebeğimi yormamalıyım değil mi?

MOMONE: Louis nerde?

EDITH: İş bulacağım diye taban tepiyor sabahtan akşama. Oysa ne gereği var değil mi Momo? Benim kazandığım ikimize de yeter.

MOMONE: *(Soyunup dökülür)* Bu erkek milletin işine akıl erdirememişimdir oldum olası.

EDITH: Göreceksin günün birinde ünlü bir şarkıcı olacağım Momo. Zengin olacağız, bembeyaz bir otomobilimiz olacak..Momo.. *(Duraklar)* bebeğe nasıl bakılır?

MOMONE: Bilmiyorum

EDITH: Ben de bilmiyorum Momo!

(Louis girer, keyifli; beline bağladığı boyacı çantasıyla)

LOUIS: Merhaba kızlar!

EDITH: Sevgilim!..*(sarılırken belindekini farkederek)* o da nesi?

LOUIS: Harika bir iş buldum... Bundan böyle sokaklarda şarkı söylemek zorunda değilsin canım.

EDITH: *(Duraklar)* Nasıl yani?

LOUIS: *(Onun duraklamasını fark etmeden, ayaklarını Momo'nun çıkardığı leğene sokar, heyecanla anlatmaya girişir)* Bak şimdi! Bu çelenklerden günde iki düzine boyadık mı... Bayağı iyi para veriyorlar ha! Taş atıp da kolun yorulmadan.. Otur evinde, al fırçayı eline, paralar gelsin tıkır tıkır ayağına.

EDITH: *(Louis'in belinden kaptığı fırçayı eline alarak)* Duydun mu Momo? Boyacılığa başlıyoruz!

MOMONE: Beni bu işe karıştırmayın! *(Homurdanarak çıkar)* Eyvallah!

LOUIS: *(Arkasından)* İşte.. Sokak kızı ne de olsa!

EDITH: *(Gergin)* Ben de sokak şarkıcısıyım Louis!

LOUIS: Canım.. Yani.. Karnın iyice şişince, değil mi? Öyle sokak sokak..bebeğini düşünmelisin. Bak bu ne kadar temiz iş!

EDITH: Bebek doğana kadar belki.. Ama sonra...

LOUIS: Sonra da bakmışsın alışverişmişsin..yani hoşuna gitmiş!

EDITH: Louis... Canımı sıkıyorsun!

LOUIS: *(Kandırıcı)* Artık sevmiyormusun beni? *(arkasını döner)*

EDITH: *(Durgun)* Çocuğumun babasısın..*(Ansızın Louis'in beline sarılır)* Sana aşığım!

LOUIS: *(Rahatlar, yeniden heyecanlı, Edith'i kandırmak için espri yapmaya çabalar, Louis keyifle gülerken, Edith ondan uzaklaşmaya başlar)* Harika bir iş bu Edith! Oturduğun yerde tıklar tıklar.. Hem de ne yazı var ne kışı. Allahın günü yığınla adam ölüyor nasılsa!

ÜÇÜNCÜ SAHNE

(yeni doğmuş bir bebeğin ilk ağlaması duyulur. Momo girer; karşı yandan da, elinde şarap ve kadehlerle Henri girer)

HENRI: Eee ?

MOMONE: Kız !

HENRI: Ne zaman oldu bu iş?

MOMONE: Haftasını doldurdu dolduracak...

HENRI: *(kadehlere şarap doldurur)* Ayıptır yahu! Amca olmuşuz, haberi bir hafta sonra geliyor. Edith! Edith!

(Edith kucağında bebekle girer, Louis de arkasından tedirgin)

EDITH: Henri! *(Kucaklaşırlar)* Ne cehennemdeydin be bunca zamandır?

HENRİ: Haydaa hem suçlu hem güçlü!

EDITH: Gözümde tütüyordun valla... Yeminle. Şuna bak Henri! Taş bebek... Hıı? Şu güzelliğe bak. İki karış büyüsün, heriflerin yüreğini yakan bir şıllık olmazsa namussuzum!

HENRI: Islatalım! *(şarabı kadehe doldurur)*

LOUIS: *(Edith'e usulca)* Edith... Yavrumuz için böyle uygunsuz sözler kullanmanın olur.

EDITH: Aman be! Tatsız herif...

HENRI: İlk yudumunu Henri amcasının elinden...

LOUIS: *(Engeller)* Henri! Lütfen...

EDITH: N'olmuş? Ana sütünden önce şarabı tatmayan adamdan saymazlar bizim mahallede.

LOUIS: İşte bu yüzden de, ilk fırsatta doğru dürüst bir yere taşınmayı düşünüyoruz.

HENRI: Doğru... Ölü yıkayıcılığı bile şarkıcılıktan daha şerefli bir meslektir değil mi sence?

LOUIS: Elbette. Alın teriyle...

EDITH: Louis! Kes artık!

(Gergin bir suskunluk olur. Önce Henri harekete geçer)

HENRI: Eyvallah!

EDITH: Henri... *(gidişini engellemek ister)*

HENRI: Boşver! *(Rejitatif şarkı söyler)* Eski bir dostumuz vardı... Koca yürekli bir sokak şarkıcısı. Onun sağlığına iki kadeh çekmeye gidiyorum. *(Henri çıkar, Momo da arkasından yürür)*

EDITH: Sen kal Momo... Lütfen. *(Louis'e bakar yiyecekmiş gibi, omuzlarından hızla iter, bu esnada Momo bebeği kucağına almıştır)* Ne yaptın yani şimdi. Erkekliğini mi ispat ettin böylece? Ha?

LOUIS: *(Edith'e tokat atar)*

MOMONE: Eeee! Allahın günü sizin dalaşınızı mı dinleyeceğim be!

EDITH: *(Gitmesini engeller)* Bu son! Söz.*(Louis'e)* Sütlerin parasını ödedin mi Momo'ya?

LOUIS: Yarın... Haftalığımı alınca..*(çıkmaya çalışır)*

EDITH: *(Burnundan solur)* N'oldu Buraya kadar mı erkeklik taslaman? *(üzerindeki sabahlığı çıkarıp fırlatır)* boyacılık fazlı kapandı tamam mı? Ben kızıma her şeyin alasını alacak kadar mangır kazanırım evelallah... Kızım sana emanet Momo.

LOUIS: Edith! Unutma... Sen de bir annesin artık her şeyden önce..

EDITH: Ben, benim... O kadar!

LOUIS: *(içerden Edith'in önüne bozuk para fırlatır)*

(Edith sahnede birbaşına kalır, bozuk paraya bakar, sokağı ve yaşantısını izler gibi)

DÖRDÜNCÜ SAHNE

(Millord – 'Cici Bey' ezgisiyle, sokağın ortasında Edith, şarkısıyla müşteri toplamaya çabalar, sesi titrek ve kederlidir)

EDITH :

Haydin cici beyim, kapım açık buyurun
Üşüme sokakta, sıcak benim koynum
Hiç kasılma beyim, yaklaş hele şöyle
Keyif senin keyfin, neymiş derdin söyle
Tanırım ben seni, Sorma nerden diye
Kalantor beyleri, tanır sokak kızı

*(Lepleê girer; Silindir şapkalı, siyah pardösülü, boynunda beyaz ipek atkı.
Şarkıyla ilgilenir.)*

Süründüm omzuna, daha dün sokakta
Ama kim farkında, burnun Kaf Dağı'nda
Elinde bastonun, bir afra bir tavra
Şu alçak dağları, sanki sen yarattın

Umurunda mı dünya? Kolunda bir hanım
Ne de güzeldi tanrım!
Kıskandım mı yoksa...

(Edith şarkının sonunda üşümüş bir halde elinde şarap şişesiyle banka uzanır ve uyur)

LEPLÊE : *(Bankın çevresinde dolanır, paltosuyla Edith'in üstünü örter, bankın kenarına ilişir, elini cebine atar bir kartviz çıkarır, Edith'i uyandırıp kartviziti uzatır)* Benimle gelir misiniz küçük hanım?

EDITH: *(şapkasına sarılır, Leplêe'nin paltosunu fırlatır)* Höst! Orospuluk yapmıyoruz biz burada, sanatımızı gösteriyoruz. Anlaşıldı mı kart zampara?

LEPLÊE: Güzel... Ben de zamparalık etmeye kalkışmıyorum zaten.

EDITH: Eee?

LEPLÊE: Leplêe Gece Klubünü bilir misiniz? Şurada az ileride..

EDITH: Bildim. Kalantör beylerle süslü kokonaların müdavim olduğu bi batakhane değil mi?

LEPLÊE: (Güler) Tamam... Orda şarkı söylemek ister miydiniz?

EDITH: Nasıl yani?

LEPLÊE: Basbayağı... Her gece.

EDITH: Benimle dalga mı geçiyorsun kodoş?

LEPLÊE: Kartımı okumadınız ki...

EDITH: (Okur) Louis Leplêe... Haydaa! Yani sen?

LEPLÊE: (Kolunu uzatır) Geliyor musunuz?

EDITH: (Koluna girer büyülenmiş gibi) Hııı.. Seni Allah mı gönderdi be...
(birkaç adım atarlar) Bana bak! Eğer beni işletiyorsan, namussuzum..

LEPLÊE: Foyam hemen ortaya dökülür... Buyrun

6. SONUÇ

Tez kapsamındaki araştırmalardan hareketle, bir kamusal mekân olarak sokağın, toplumun her kesiminden aktörlere ve sınıflara açık olan potansiyel bir alan olduğu söylenebilir. Sokak politik, ekonomik, sosyal temelleri olan ve sanatsal performansların icra edildiği mekânların en önemlilerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kapsamda, sanata dair pek çok terimin biçim kazanması ve performansa dönüşmesinde; sokaklarda, köylerde, kısaca tüm kamusal mekânlarda halk arasında söylenen şarkıların büyük rolü olduğu görülmüştür. Ortaçağda kilisenin yasaklarına ve devlet sansürüne tanık olunan dönemlerde bile sokağın, sanat performanslarına ev sahipliği yaptığı ve insanların kendilerine yer edinme çabasına karşılık verdiği anlaşılmıştır. Fransa'nın o dönemde güçlü bir sokak geleneğine sahip olması, Piaf'ın ailesinin sokak performansçısı olmasıyla birleşince; ortaya, Piaf'ın sokakla temasının çok güçlü olduğu bir tablo çıkmıştır. Edith Piaf'ın bir kamusal mekân olarak sokak ile olan ilişkisinde, şahsi tecrübesi ile sanat eseri arasında güçlü bir bağa rastlanmıştır. Piaf'ın sanat kariyerinde, sokakta edindiği tecrübelerin payının büyük olduğu ve biriken tecrübeleri çoğunlukla sanat eserlerini yaratmak için kullandığı sonucuna varmak yerinde olacaktır. Bu kapsamda, sokakla ilişkilene halinin şarkı sözlerine yansıdığı, sanatını doğrudan hayatından aldığı kesitlerden, acılardan, deneyimlerden yarattığı ve bu nedenle şarkılarını daha “içten” söylediği anlaşılmaktadır. Piaf'ın aynı zamanda; sokak performansçılarının, sanatını icra eden bir tiyatro oyuncusunun, usta bir akrobatın tekniğine başvurabildiği görülmüştür. Bu ustalık ve teknik; seyirci ile kurduğu iç-dış temas ve teatral estetik olarak belirtilebilir. Tez çalışması boyunca sokaktaki şahsi tecrübe ile sanat eseri arasındaki bağlar belirlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlar, Başar Sabuncu'nun *Kaldırım Serçesi* adlı oyununun sahnelenmesi sırasında oyundaki pek çok sahnenin alt metninin oluşturulmasına zemin hazırlamıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Arendt, H.Ç.,(2009). *İnsanlık durumu*. A.Berktaş (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, (orijinal basım 1958).
- Belleret, R., 2013.*Bir fransız miti: piaf/ un mythe français*. Paris: Fayard Yayıncılık
- Berteaut, S., 2007. *Kaldırım serçesi edith piaf*. A.Emeç (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı (orijinal basım tarihi 1969).
- Bonel, M & Bonel, D., 1993. *Edith piaf, bir hayat hikayesi/ le temps d'une vie*. Paris: Fallois Yayınevi.
- Brierre, J.D., 2016.*Aşk olmadan hiçbir şeyiz*. E.Y. Ergezen (Çev.), Ankara: Cümle Yayınları (orijinal basım tarihi 2016)
- Conway, K., 2004, *Chanteuse in the city: the realistic singer in french film*. London: University of California Press.
- Dolar,D., 2013. *Sahibinin sesi: psikanaliz ve ses*. B.E.Aksoy (Çev.), İstanbul. Metis Yayınları (orijinal basım tarihi 2003)
- Estés , C.P., 2017.*Kurtlarla koşan kadınlar: vahşi kadın arketipine dair mit ve öyküler*. H.Atalay (Çev.), İstanbul. Ayrıntı Yayınları (orijinal basım tarihi 2003)
- Günay, E., 2011. *Müzik sosyolojisi-sosyolojiden müzik kültürüne bir bakış*.2. Baskı. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Habermas, J., 2012. *Kamusal yaşamın yapısal dönüşümü*. T.Bora&M.Sancar(Çev.),İstanbul: İletişim Yayınevi (orijinal basım tarihi 2010)
- Marshall, B., 2005, *France and the americas, culture politics and history: A Multidisciplinary Encyclopedia Volume I*. Santa Barbara: ABC-CLIO Inc.
- Nutku, Ö., 2000. *Dünya tiyatrosu tarihi I*. 3. Baskı. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Piaf, E., 1997. *Hayatım*.Ö.Güneş (Çev.), İstanbul. Arion Yayıncılık (orijinal basım tarihi 1963)
- Rousseau, J.J. 2015. *Dillerin kökeni üstüne deneme*. Ö.Albayrak (Çev.),İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (orijinal basım 2007).
- Sabuncu, B., 2010. *Kaldırım serçesi*. 1.Baskı. İstanbul: Mitos Boyut Dizisi.
- Sennet, R., 2016. *Kamusal insanın çöküşü*. A.Yılmaz&S.Durak (Çev.), İstanbul: Agora Yayıncılık (orijinal basım tarihi 1992)
- Sururi, G., 2016. *Bir an gelir*. 6.Baskı. İstanbul: Doğan Yayıncılık.

Şener,S., 1991. *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*.2. Baskı. Eskişehir: A.Ü.D.K Yayınları.



Sürekli Yayınlar

Arabacıoğlu, B.C., 2007. Mimarlıkta Mekân Analizi İçin Bulanık Çıkarım Sistemi Temelli Bir Model Önerisi. *Arkitekt.* **74** (512/513), ss. 32-45

Ezilmez, H., 2013, *Geleneksel kıbrıs türk tiyatrosu. Motif akademi halkbilimi dergisi*.2013-1 (Ocak- Haziran) (Kıbrıs Özel Sayısı-I), ss. 79-103

İleri, S., 1983. Kaldırım Serçesi'nin Yaratıcılarıyla Konuştum. *Hürriyet Gösteri*,3 Ocak. s. 26



Diğer Yayınlar

- Baird, S., 2000. Street Performers AndBuskers Advocates. Buskers Advocate,[çevirimiçi] 2000, <http://www.buskersadvocates.org/>[erişildi 30 Mayıs 2017].
- Bengi, D., 2015, *Piaf'ın içinde bütün şarkılar var*, 18 Aralık 2015,<http://kulturservisi.com/p/piafin-icinde-butun-sarkilar-var>.[Erişildi: 28 04 2017].
- Çetin, A., (2006). Kamusal alan ve kamusal mekan olarak “sokak”. *Yüksek Lisans Tezi*.Ankara: Ankara Üniversitesi SBE.
- Chrisatis, A., 2015, *Charles aznavour: ‘i want to break every taboo’*. TheGuardian,. 21 Haziran 2015, <https://www.theguardian.com/music/2015/jun/19/charles-aznavour-i-wanted-to-break-every-taboo> [Erişildi: 28 04 2017].
- Erçetin, C. (Yapımcı), 2003. Candan Erçetin (Solist). *Chante Hier Pour Aujourd'hui*[CD]. İstanbul: Topkapı Müzik.
- Ersoy, A., 1995. Agoralar ve Bir Ticaret Yapısı Örneği: Agora Stoaları. *Ege Mimarlık*, [çevirimiçi] 1995, 15 (1), <http://egemimarlik.org/15/index.php>[erişildi 30 Mayıs 2017].
- Gay UK,Interviews met Patricia Kaas,2012, <https://www.patriciakaas.nl/english/interview7.php>[erişildi 30 Mayıs 2017].
- Günlü, E., (2013). Mekân-müzik ilişkisi bağlamında izmir’de sokak müziği.*Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi GSE.
- İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, <https://www.iskulttur.com.tr/yazarlar/basar-sabuncu>[erişildi 30 Mayıs 2017].
- İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2017, <http://tiyatro.iksv.org/tr/oduller/onurodulleri/94>[erişildi 30 Mayıs 2017].
- Karabekir, J., 2015, *Kaldırım serçesi istanbul’da: edith piaf 100 yaşında*, 04 Ekim 2015, <https://yesilgazete.org/blog/2015/10/04/kaldirim-serces-i-istanbulda-edith-piaf-100-yasinda-jale-karabekir/> [Erişildi: 29 04 2017].
- McQueen, P., 2016, *Edith piaf: the little sparrow of belleville*, 1 Aralık 2016, <https://theculturetrip.com/europe/france/paris/articles/edith-piaf-the-little-sparrow-of-belleville/>.[Erişildi: 28 04 2017].
- Meagher, J., 2007, *Commediadell’arte.” in heilbrunn timeline of art history*, Temmuz 2015, http://www.metmuseum.org/toah/hd/comm/hd_comm.htm. New York: TheMetropolitanMuseum of Art.[Erişildi: 28 04 2017].
- Meriç, M., 2015, *Kaldırım serçesi’nin türkiye macerası* , 18 Aralık 2015, <http://kulturservisi.com/p/kaldirim-sercesinin-turkiye-macerasi>.[Erişildi: 28 04 2017].

Özden, İ.F., (2013). Kültür yönetimi bağlamında sokak müziği ve sokak müzisyenleri
.Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi SBE

Return of La M me:18 Mayıs 2015 <http://lo-pa.com/culture/return-of-la-mome-edith-piaf-centenary-exhibition-at-the-bnf-paris-until-august-23rd/> [erişildi 29 Mayıs 2017].

Watteau, A.,1720,French, *The French Comedians*
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/49.7.54/> New York: The Metropolitan Museum of Art. [Erişildi: 29 04 2017].



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Revşan Çeliker

Sürekli Adresi: İstanbul-Teşvikiye

Doğum Yeri ve Yılı: Tatvan 1980

E-mail : rewsanceliker@hotmail.com

Yabancı Dili: İngilizce, Kürtçe

Orta Öğretim: Mersin Salim Yılmaz Lisesi 1997

Lisans: Ankara Üniversitesi Psikolojik Danışmanlık ve Rehberlik 2003

Yüksek Lisans: Bahçeşehir Üniversitesi 2017

Enstitü Adı: Sosyal Bilimler Enstitüsü

Program Adı: İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı