



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**MEHMET ULUSOY'UN YÖNETMENLİK ANLAYIŞINDA SEMBOLİZM VE
BİR ÖRNEK OYUN: BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ?**

**Özlem KARATAŞ
TİYATRO ANASANAT DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN
Prof. Dr. Çiğdem KILIÇ**

İSTANBUL - 2025



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**MEHMET ULUSOY'UN YÖNETMENLİK ANLAYIŞINDA SEMBOLİZM
VE BİR ÖRNEK OYUN: BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ?**

**Özlem KARATAŞ
TİYATRO ANASANAT DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN
Prof. Dr. Çiğdem KILIÇ**

İSTANBUL - 2025



T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
TEZ/PROJE SAVUNMASI
TUTANAK FORMU

DOKÜMAN NO: ENS.FR.007

İLK YAYIN TARİHİ:

REVİZYON NO:

REVİZYON TARİHİ:

SAYFA NO: 2 / 3

Özlem Karataş tarafından hazırlanan "MEHMET ULUSOY'UN YÖNETMENLİK ANLAYIŞINDA SEMBOLİZM VE BİR ÖRNEK OYUN: BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ?" adlı tez çalışması, aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tiyatro Ana Sanat Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Ünvanı, Adı-Soyadı Prof. Dr. Çiğdem KILIÇ,
Haliç Üniversitesi, Konservatuvar, Tiyatro Bölümü

İmza

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.

İkinci Danışman (varsa): Ünvanı, Adı-Soyadı
Ana Bilim Dalı, Üniversite Adı

İmza

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.

Üye: Ünvanı, Adı-Soyadı Prof. Dr. Süreyya TEMEL,
Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

İmza

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.

Üye: Ünvanı, Adı-Soyadı Dr. Öğr. Üyesi Tufan ÖZTÜRK,
Haliç Üniversitesi, Konservatuvar, Tiyatro Bölümü

İmza

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.

Tez Savunma Tarihi: 22.01.2025

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Nihat İNANÇ

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

9% Genel Benzerlik

Her veri tabanı için çakışan kaynaklar da dâhil tüm eşleşmelerin kombine toplamı.

Ön Sıradaki Kaynaklar

- 9% İnternet kaynakları
- 4% Yayınlar
- 3% Gönderilen çalışmalar (Öğrenci Makaleleri)

Bütünlük Bayrakları

İnceleme için 0 Bütünlük Bayrağı

Herhangi bir şüpheli metin manipülasyonu belirlenmedi.

Bütünlük bayrakları, bir metnin benzerlik oranının belirli bir eşiği aştığında otomatik olarak ayarlanabilir. Bu eşiğin otomatik olarak belirlenmesi, farklı bir yazı formatı veya farklı bir kaynak kullanımı nedeniyle olabilir.

Bir bayrak, bütünlük oranının düşük olduğunu gösterir. Ancak, bayraklar sadece bütünlük oranının düşük olduğunu gösterir.

24.01.2025

TEZ ETİK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “MEHMET ULUSOY’UN YÖNETMENLİK ANLAYIŞINDA SEMBOLİZM ve BİR ÖRNEK OYUN: BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ?” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Prof. Dr. Çiğdem Kılıç’ın sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, deneyleri/analizleri ilgili laboratuvarlarda yaptığımı/yaptırdığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.

Özlem KARATAŞ

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hazırlanmasında emeği geçen tüm kişi ve kurumlara teşeekkrlerimi sunarım. Öncelikle, henüz bir lisans öğrencisiyken beni Mehmet Ulusoy ile tanıştıran tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Çiğdem Kılıç'a, değerli rehberliği, sürekli desteği, yönlendirmeleri, sabrı ve anlayışı için teşeekkr ederim. Onun katkıları, bu çalışmanın kalitesini büyük lde artırmıştır.

Ayrıca, bu tezi yazarken bana ilham veren ve destekleyen aileme, arkadaşlarıma ve tüm sevdiklerime teşeekkrlerimi sunarım. Özellikle Arkadaşım Ercan şekerci'ye sabrı ve anlayışı için teşeekkr ediyorum.

Son olarak, bu tezde kullanılan kaynakları sağlayan tüm yazarlar ve yayınevlerine de teşeekkr ederim.

Ocak, 2025

Özlem KARATAş

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

TEZ ETİK BEYANI	i
ÖNSÖZ	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ŞEKİL LİSTESİ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Konusu ve Amacı	1
1.2. Tez Çalışma Planı.....	2
2. SEMBOLİZM	4
2.1. Sembolizm ve Göstergibilim	5
2.2. Sembolizmin Dünyadaki Etkileri	7
2.2.1. Fransa’da Sosyal ve Ekonomik Durum	9
3. EDEBİYATTA SEMBOLİZM	11
3.1. Sembolizm Akımı’nın Yaratıcısı Baudelaire ve Temsilcileri	13
3.2. Sembolizm Akımının Felsefeye Etkisi	15
4. TİYATRODA SEMBOLİZM	18
4.1. Maurice Maeterlinck ve Sembolik Tiyatro.....	19
5. TÜRK TİYATROSU’NDA SEMBOLİZM	27
6. TÜRK TİYATROSU’NDA BİR YÖNETMEN: MEHMET ULUSOY	34
6.1. Hayatı	34
6.2. Eğitimi	35
6.3. Tiyatroda Mehmet Ulusoy	42
7. BİR ÖRNEK OYUN: BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ?	54
7.1. Oyundaki Sembolizm Etkileri	56
8. SONUÇLAR	63
KAYNAKLAR	65
EKLER	67
ÖZGEÇMİŞ	70

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 4.1. Çağrılmadan Gelen-İstanbul Devlet Tiyatrosu	22
Şekil 4.2. Pelléas ve Mélisande'nin Çeşme Başındaki Tasviri	23
Şekil 6.1. 1950'li yıllar Adapazarı Gümrükönü	34
Şekil 6.2. Joseph Fransız Lisesi, 1922	36
Şekil 6.3. Joseph Fransız Lisesi 1922	36
Şekil 6.4. Galatasaray Lisesi 1940	37
Şekil 6.5. Villeurbanne Şehir Tiyatrosu, 1955	40
Şekil 6.6. Marie Tudor oyununda Savaş Manço ve Fusün Erbulak	42
Şekil 6.7. Mehmet Ulusoy'un Sahneye koyduğu Marie Tudor oyunu	43
Şekil 6.8. İstimlak edilmesi planlanan bir mahallede yapılan ajitasyon çalışması, 1968	44
Şekil 6.9. Mehmet Ulusoy Sokakta Tiyatro Festivali	45
Şekil 6.10. 'Gelecekte Destanlar' adlı oyundan gölge tiyatrosu örneği	46
Şekil 6.11. 'Buzlu Suların Bencil Hesapları' adlı oyundan	47
Şekil 6.12. İBB Şehir Tiyatrosu 2001 Mehmet Ulusoy'un yönettiği Woyzeck adlı oyundan	48
Şekil 6.13. 'Kafkas Tebeşir Dairesi –Dostlar Tiyatrosu' adlı oyundan	50
Şekil 6.14. Dostlar Tiyatrosu'nun 'Sevdalı Bulut' adlı oyundan bir fotoğraf	51
Şekil 6.15. Genco Erkal ve Sevgili Dostu Mehmet Ulusoy	52
Şekil 7.1. 'Benerci Kendini Niçin Öldürdü?' adlı oyundan bir fotoğraf	57
Şekil 7.2. 'Benerci Kendini Niçin Öldürdü?' adlı oyundan bir fotoğraf	58
Şekil 7.3. 'Benerci Kendini Niçin Öldürdü?' adlı oyundan Roy Dranad karakteri kulis fotoğrafı	59
Şekil 7.4. 'Benerci Kendini Niçin Öldürdü?' adlı oyundan bir fotoğraf	60
Şekil 7.5. Mehmet Ulusoy Benerci Kendini Niçin Öldürdü? Paris Turnesi	61
Şekil 7.6. Benerci Kendini Niçin Öldürdü? Oyun afişi ve broşürü	62

ÖZET

MEHMET ULUSOY'UN YÖNETMENLİK ANLAYIŞINDA SEMBOLİZM VE BİR ÖRNEK OYUN: BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ?

Tiyatro, toplumların kendilerini ifade etme ve eleştirel düşüncülerinde önemli bir yer tutan sanat dallarından biridir. Yönetmen, bu sanatı kendi estetik anlayışlarıyla şekillendirerek uygulamaya yeni bakış açıları sunar. Türk tiyatrosunun önde gelen isimlerinden Mehmet Ulusoy, hem Türkiye’de hem de Fransa’da birçok yaratıcı çalışmaya imza atmış, kendine özgü yönetmenlik anlayışıyla dikkat çeken sanatçılardan biridir. Ulusoy, eserlerinde sembolizme ve çok kültürlüğe büyük önem veren ve bu anlayışla sahneye farklı bir derinlik kazandıran bir yönetmen olarak tanınır.

Mehmet Ulusoy, Türkiye’de temellerini attığı tiyatro eğitimine Fransa’da yaptığı çalışmalar ile pekiştirmiş batı tiyatrosunun modern tekniklerini, doğu tiyatrosunun geleneksel ritüel unsurlarını birleştirerek kendine özgü bir tiyatro anlayışı oluşturmuştur. Bu dil, özellikle semboller ve göstergeler aracılığıyla derin anlamlar yaratmaya dayalıdır. Mehmet Ulusoy'un yönetmenlik anlayışında semboller, sadece estetik değil, aynı zamanda oyunların ana temalarını derinleştiren ve izleyiciyi yansıtmayı yönlendiren önemli araçlardan biridir.

Tezin ilk bölümünde sembolizm akımının ortaya çıkışı dünyada var olan etkileri ve Türk Tiyatrosuna yansımaları ele alınacaktır. İkinci bölümünde ise; Mehmet Ulusoy’un hayatı, eğitimi, yaptığı çalışmaları , yönetmenlik anlayışı ile birlikte ‘‘Benerci Kendini Niçin Öldürdü?’’ adlı oyunun sembolik düşünce bağlamında incelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?, Sembolizm, Mehmet Ulusoy.*

ABSTRACT

SYMBOLISM IN MEHMET ULUSOY'S DIRECTING APPROACH AND A SAMPLE PLAY: WHY DID BENERCİ KILL HIMSELF?

Theater is one of the art forms that plays a significant role in enabling societies to express themselves and engage in critical thinking. Directors shape this art with their aesthetic perspectives, offering new approaches to theatrical practice. One of the prominent figures in Turkish theater, Mehmet Ulusoy, has carried out numerous creative works both in Turkey and France. He is recognized as a director who emphasizes symbolism and multiculturalism in his productions, bringing a unique depth to the stage.

Mehmet Ulusoy strengthened the foundations of his theater education in Turkey with his studies in France. By blending modern techniques of Western theater with the traditional ritual elements of Eastern theater, he developed a unique theatrical language. This language primarily relies on creating profound meanings through symbols and signs. In Mehmet Ulusoy's directorial approach, symbols serve not only as aesthetic elements but also as tools that deepen the central themes of the plays and guide the audience toward reflection.

The first part of this study examines the emergence of the symbolism movement, its global impact, and its reflections in Turkish theater. In the second part, Mehmet Ulusoy's life, education, directorial approach, and works are explored. Additionally, "**Why Did Benerci Kill Himself?**" is analyzed within the context of symbolic thought.

Keywords: *Symbolism, Mehmet Ulusoy, Why Did Benerci Kill Himself?.*

1. GİRİŞ

Tiyatro, insanlık tarihinin en eski ve en güçlü anlatım biçimlerinden biri olarak, bireylerin ve toplumların duygu, düşünce ve ideallerini sahne üzerinde ifade etmelerine olanak tanımaktadır. Tiyatronun estetik ve düşünsel boyutları, tarihsel süreç içinde farklı sanat akımlarının etkisiyle değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Bu akımlardan biri olan sembolizm, özellikle 19. yüzyılın sonlarında edebiyat ve tiyatro sahnesinde etkili olmuş, gerçekliğe doğrudan karşı çıkmış soyut imgeler ve semboller aracılığıyla derin anlamlar yaratmayı amaçlamıştır.

Sembolizm, tiyatro sanatına sadece estetik bir boyut kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda yönetmenlerin sahneleme anlayışlarını da derinden etkilemiştir. Avrupa sahnesinde Maurice Maeterlinck ve August Strindberg gibi isimler bu akımın öncüsü olurken, Türkiye’de tiyatro sanatını biçimlendiren yönetmenlerden biri de Mehmet Ulusoy olmuştur. Mehmet Ulusoy, tiyatro anlayışında doğu ve batı sanat geleneklerini harmanlayarak sembolizmi kendine özgü bir biçimde yorumlamış ve sahne dilinde derinlik yaratmıştır.

Bu çalışma, Mehmet Ulusoy’un yönetmenlik anlayışında sembolizmin yerini, sahneleme pratikleri üzerindeki etkilerini ve bu bağlamda ele aldığı "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" adlı oyununun sembolik analizini içermektedir. Çalışmada öncelikle sembolizmin tarihsel gelişimi ve tiyatro sahnesindeki yeri ele alınacak, ardından Türk tiyatrosundaki sembolist eğilimler değerlendirilecektir. Tezin temel odağı, Mehmet Ulusoy’un sanat anlayışını ve yönetmenlik tarzını sembolizm perspektifinde detaylı bir şekilde incelemektir. Bu bağlamda çalışma, hem Türk tiyatro tarihi açısından önemli bir yönetmenin sanat anlayışını anlamlandırmak hem de sembolizmin tiyatro üzerindeki etkilerini ortaya koymak açısından değerli bir kaynak oluşturmayı amaçlamaktadır.

1.1. Tezin Konusu ve Amacı

Bu tez, Türk tiyatrosunun önemli yönetmenlerinden biri olan Mehmet Ulusoy’un yönetmenlik anlayışı içerisinde sembolizmin nasıl bir yer edindiğini ve bunun sahneleme anlayışına nasıl yansıdığını incelemektedir. Özellikle Nazım

Hikmet'in Benerci Kendini Niçin Öldürdü? adlı ırmak şiirini sahneye uyarlarken ve yönetirken başvurduğu sembolik anlatım teknikleri ile bu tekniklerin sahneleme pratikleri üzerindeki etkileri araştırılmaktadır.

Mehmet Ulusoy, tiyatro anlayışını doğu ve batı tiyatro geleneklerini harmanlayarak oluşturmuş, sahnelerinde sembollere geniş yer vererek izleyiciye çok katmanlı anlam dünyaları sunmuştur. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, Mehmet Ulusoy'un yönetmenlik anlayışını, sembolizmin tiyatro sahnesindeki kullanımı çerçevesinde değerlendirmektir.

Çalışma, öncelikle sembolizm akımının ortaya çıkışı ve dünya tiyatrosundaki etkilerini ele almakta, ardından Türk tiyatrosundaki sembolist eğilimler ve Mehmet Ulusoy'un bu bağlamdaki konumu incelenmektedir. Son olarak "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" adlı oyunun Ulusoy tarafından sahnelenişi, sembolizm bağlamında detaylı bir şekilde analiz edilmektedir.

Bu tez, tiyatrodaki sembolizmin işlevini ve yönetmenlik anlayışına etkilerini ele alarak, Mehmet Ulusoy'un tiyatro sanatındaki özgün yorumunu ortaya koymayı ve bu bağlamda Türk tiyatro tarihi açısından önemli bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Sadece Mehmet Ulusoy'un tiyatrosunu incelemekle kalmayıp, aynı zamanda sembolizmin Türk tiyatrosundaki yerini akademik bir tartışma çerçevesinde ele alarak bu alandaki eksikliklere katkı sunmayı hedeflemektedir.

1.2. Tez Çalışma Planı

Bu çalışmada, Mehmet Ulusoy'un yönetmenlik anlayışındaki sembolizmin yerini ve uygulamalarını ortaya koymak için kapsamlı bir araştırma yöntemi izlenmiştir. Tezin yapısı şu şekilde belirlenmiştir:

Giriş bölümünde tezin konusu, amacı, kapsamı ve yöntemi açıklanmaktadır. Sembolizmin genel çerçevesi ve tiyatro sanatındaki yeri hakkında kısa bir giriş yapılmaktadır.

Sembolizmin tarihsel gelişimi ele alınarak, edebiyat ve tiyatrodaki yeri incelenmektedir. Özellikle 19. yüzyıl sonlarında Fransa'da ortaya çıkan akımın tiyatro sanatına etkileri değerlendirilmektedir.

Tiyatrodaki sembolizm ve Türk tiyatrosu başlığı altında, sembolizmin sahneleme pratiklerine etkisi incelenmekte, önemli yönetmenler ve tiyatro eserleri üzerinden

değerlendirme yapılmaktadır. Türk tiyatrosundaki sembolist yaklaşımlar irdelenmektedir.

Mehmet Ulusoy'un tiyatro anlayışı ve yönetmenlik tarzı detaylandırılmaktadır. Onun doğu ve batı tiyatro geleneklerini nasıl sentezlediği ve sembolizmi nasıl yorumladığı ele alınmaktadır.

"Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" oyunu üzerine yapılan inceleme kapsamında, Mehmet Ulusoy'un sahneleme anlayışı ve sembolizm bağlamındaki uygulamaları analiz edilmektedir. Oyunda kullanılan sahneleme teknikleri, dekor, ışık, oyunculuk tarzı ve anlatım dili detaylı olarak ele alınmaktadır.

Sonuç ve değerlendirme bölümünde elde edilen bulgular özetlenerek Mehmet Ulusoy'un tiyatro anlayışının Türk tiyatrosundaki önemi vurgulanmakta ve sembolizmin tiyatro sanatına olan katkıları değerlendirilmektedir.

Bu plan doğrultusunda hazırlanan tez, hem tiyatro sanatına ilgi duyan akademisyenler ve öğrenciler için hem de yönetmenlik üzerine araştırma yapan sanatçılar için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

2. SEMBOLİZM

Sembolizm XIX. yüzyılın sonlarında Fransa'da Realizm (gerçekçilik), Natüralizm (doğalcılık) ve Parnasizm¹'e tepki olarak Fransa'da ortaya çıkmış bir akımdır. Avrupa 1789 Fransız İhtilali'ne kadar birçok olaylarla sarsılır, 1815'te Napolyon²'un İngiliz ve Purusya kuvvetlerine yenilmesi, 1830 ve 1848 devrimleri, III. Napolyon'un 1853 gerici Emperyalizmi, 1870'de bir yandan Paris Komünü olayı (1870-1871), diğer yandan da Almanların Fransızlara karşı zaferi ile (1871) sonuçlanan, zafer sonrası burjuvazinin aşırı baskısıyla karşılaşan insanlar bu durumdan çok fazla rahatsız olur ve bu duruma karşı gelmek, içindeki duyguları dışarıya çıkarabilmek için, 1886'da Sembolizm³ akımını ortaya çıkarmışlardır.

19. yüzyılın ortalarında Avrupa, sanayileşme ve devrimlerin etkisiyle büyük toplumsal değişimlere sahne olmuştur. Özellikle 1848 devrimi ve sonrasında Fransa'da İkinci İmparatorluk Dönemi'nin başlaması, hem toplumda hem de sanat dünyasında bir kırılma noktası oluşturmuştur. Soyluların geleneksel sanat anlayışı ve beğenisi, toplumsal değişimler sonucunda sorgulanmaya başlanmıştır. Burjuvazi, güç kazandıkça kendi sanat ve beğeni anlayışını oluşturmuş, sanat ve edebiyatta bu değişimlerin etkisi hızla görülmeye başlamıştır.

Klasizm, soyluların beğenisini yansıtan bir sanat anlayışı olarak uzun süre baskın kalmış, düzen, uyum ve akılcılık gibi değerlere önem vermiştir.

Ancak, genç nesiller bu katı kurallara karşı çıkarak, duyguları ön plana alan bir başkaldırı başlatmışlardır. Romantizm, bu gençlerin duygu ve bireyselliğini ön plana çıkaran bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Romantik şairler, bireysel duygulara, doğaya

¹ Parnasizm: Realizm ve natüralizm akımlarının sentezlenerek şiirde biçimsel mükemmeliyete ulaşma arzusuyla ortaya çıkan edebiyat ve sanat akımıdır. (Durukoğlu 2009, s.49).

² III. Napolyon: 1848-1852 yılları arasında Fransa'nın Cumhurbaşkanı ve 1870'e kadar Frans İmparatoru.

³ Sembolizm (Fransızca da symbolisme, Yunanca'da symbolon-ışaret, sembol) XIX. yüzyılın son çeyreği XX.yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan dönemde etkili olan sanatsal, felsefi ve estetik bir akımdır.

ve insani deneyimlere daha fazla önem vermiş, sanatı toplumsal ve kişisel bir özgürleşme aracı olarak görmüşlerdir.

19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Romantizm de yerini yavaş yavaş yeni bir arayışa bırakmaya başlamıştır. Toplumsal yapıdaki değişimler, özellikle burjuvazinin soylularla yakınlaşmaya başlaması, Romantik akımın etkisini zayıflatmıştır. Burjuva aydınları, soyluların sanatsal beğenilerine ilgi göstermeye başlamış ve **Klasizm**'in değerlerine geri dönme eğilimi göstermişlerdir. Ancak bu süreçte bazı sanatçılar, Romantizmin aşırı duygusallığına ve birey merkezli anlatımına karşı bir tepki geliştirmişlerdir. Bu tepki, **Parnasizm** olarak adlandırılan bir akımın ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Parnasizm, bir akım olmaktan ziyade, Romantizm ile Sembolizm arasındaki geçiş sürecini ifade eder. **Parnassus Şairleri**, şiirde biçim ve estetik kusursuzluğuna odaklanmış, sanatın “sanat için sanat” anlayışıyla yapılması gerektiğini savunmuşlardır. Parnasizm, duygusal aşırılıklardan kaçınmış, şiirin plastik güzellik ve nesnellik üzerine kurulması gerektiğini ileri sürmüştür. Ancak, bu akım da kısa süre sonra eleştirilmiş ve daha derin anlam arayışlarına yönelen sanatçılar tarafından aşılmıştır.

2.1. Sembolizm ve Göstergebilim

Göstergebilim (semiotik) göstergelerin yerini tutan kendisinden başka bir şeyi anlatan her türlü nesne veya olguyu işleyen bir disiplindir. Başka bir ifadeyle göstergeler zihnimizde yer alan bir düşüncenin yerini alan eylem, durum ya da varlık anlamını da taşımaktadır.

Göstergebilim diğer disiplinler arasında uzun zamandır kullanılıyor olsa da ilk olarak dilbilim ile anılmış ve strüktüralizmden beslenerek onu geliştirmiştir. Daha sonra ise; toplumbilim, ruhbilim, felsefe ve iletişim bilimlerinde kendine yer bulmuştur. (Başbüyük, 2004, s.46).

Gösterge, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit, biçim nesne, olgu vb. olarak tanımlanır. (Rıfat,2009 s.11).

Günlük yaşamımızda çevremizde doğrudan ya da dolaylı bir çok uyaran ile karşılaşırız. Bizi uyaran göstergelerin bazılarını bilinçli olarak kendimiz ulaştırırız bazılarını ise zihnimiz farkında olmadan maruz kalabilir.

Reklamlar, çevremizde ve hayatımızın her alanında karşımıza çıkan görseller, günümüz dünyasında sosyal medya da maruz kaldığımız video ve görseller, gazete ve dergiler zihnimiz bunların hemen hemen hepsiyle iletişim halinde kalmaktadır. Göstergebilimin amacı, dilin, imgelerin, sembollerin ve diğer iletişim unsurlarının yapılarını ve işlevlerini inceleyerek, toplumdaki anlam üretme süreçlerini açıklamaktır.

Ayrıca; Göstergebilim sayesinde insan, içinde yaşamış olduğu dünyayı anlamaya ve anlamlandırmaya çalışır. Çevresini anlamaya çalışan herkes aslında bir ‘gösterge avcısı’dır.

Göstergebilim, özellikle medya, edebiyat, sanat, reklamcılık, moda ve dilbilim gibi alanlarda kullanılarak, toplumda ve kültürde nasıl anlamların oluşturulduğunu incelemeye olanak tanır. Kültürlerin birbirlerini ve sembolik dillerini kültürel farklılıklarını, benzerliklerini nasıl bir biçimde ilettiklerini anlamak için de göstergeler kullanılabilir. Göstergebilim anlam ve dil üzerine kurulmuş bir disiplin gibi görünse de felsefe, sosyoloji, psikoloji, sanat tarihi ve diğer bilimlerle de yakından ilişkilidir. John Berger’e göre ise; “Göstergebilim; diller, düzgüler, belirtkeler, vb. gibi gösterge dizilerini inceleyen bir bilim dalıdır.” (Berger,1999, s.129).

Sembolizm ise; Semboller ve imgeler aracılığıyla insan ruhunun gizemli yönlerini keşfetmeye çalışmış ve tıpkı “Göstergebilim” gibi hayatı anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmıştır. Hem sembolizm hem de göstergebilim dilin ve ifadenin anlamını araştıran disiplinlerdir. Her ikisi de sembollerin nasıl işlev gördüğünü ve anlam oluşturduğunu incelerken, aynı zamanda sembollerin sadece yüzeydeki anlamlarının ötesine geçerek derin anlamlarını keşfetmeye çalışır.

Sembolizm ve Göstergebilim sembollerin kültürel ve toplumsal bağlamlarını anlamak için çalışır. Sembollerin nasıl kullanıldığı ve nasıl algılandığı konularında benzer araştırma alanları vardır.

Hem sembolizm hem göstergebilimin arasında, benzer ve ortak noktalar olsa da birbirinden ayrıldığı noktalar da vardır. Sembolizm genellikle edebiyat ve sanat gibi estetik alanlarda, sembollerin derin anlamlarını araştırırken ve anlamlandırırken, göstergebilim ise daha geniş bir perspektifle dilin ve sembollerin işlevini inceleyerek iletişim süreçlerini analiz eder.

Göstergebilim aslında dilbilimciler tarafından keşfedildiği için, genellikle daha dilsel ve kalıcı analizlere yer verirken, sembolizm daha çok sembollerin psikolojik ve kültürel varlığını sürdürülebilmek için sembolik yorumlamalara yönelir.

Bulduğumuz dünya düzeninde göstergelerden ve sembolik ifadelerden kaçışımız pek mümkün değildir. İnsan olarak temel isteğimiz ise dünyaya geldiğimiz günden öleceğimiz güne kadar hayatı anlamlandırmak, anlamlandırırken sorgulamak ve keşfetmektir. Sembolizm ve Göstergebilim aralarında benzerlik ve farklılıklar olsa da bize hayat yolculuğunda hep eşlik etmiştir, etmeye de devam edecektir.

2.2. Sembolizmin Dünyadaki Etkileri

Her akımın oluştuğu ortamda dönemin siyasi düşünce yapısı, sosyo-ekonomik durumu ve askeri koşulları önemli bir rol oynamaktadır. Sembolizmin ortaya çıktığı yer olan Fransa'nın siyasal olarak zor ve içinden çıkılmaz süreçlerden geçmesi halkı yeni bir arayışa sürüklemiştir. Halkı bu duruma sürükleyen sebeplerden biri ‘‘1870 Savaşı⁴’’ adı verilen Fransızlar tarafından yapılan askeri bozundur. Bu savaş sonrasında güç ve toprak kaybeden Fransa, III. Napolyon⁵'un güç kaydedip, düşüşüne kadar Üçüncü Fransız Cumhuriyeti'nin kuruluşuna şahit olmuştur. Halk bu durumun farkına varıp, içten içe karamsarlığa kapılmıştır savaşın getirdiği bu durum insanlar üzerinde sorgulamaya, isyana ve yeni bir arayışa yönelmesine neden olmuştur.

Fransız İhtilali'nin (1789) değişen dinamikleri, Fransa'nın siyasi ve toplumsal açıdan etkileyen derin krizleri, devrimi takip eden süreç içerisinde, ülkede sular bir türlü durulmamıştır. Mutlak monarşiyi sona erdiren bu devrim, başlangıçta siyasi ve ekonomik alanda bazı başarılar getirse de halkı rahat ettirip, refah düzeyinin yükseldiği düşünülse de aslında aşırı burjuvazi ile işçi sınıfı arasındaki gerilimi giderek arttırmıştır. Paris'teki işçiler, o dönemde hızla modernleşen şehirle birlikte isteklerini net bir şekilde dile getirememişlerdir. Bu nedenle ne istediklerine tam olarak karar verememiş, Yine de bu karmaşıklık içinde ortak oldukları tek bir nokta vardı: İşçi sınıfıyla kapitalistler arasında insanların birbirine olan gerekliliği. Burjuva sınıfı ise, kendi başına yeterince güce sahip olmadığı için işçi sınıfıyla iş birliği yaparak iktidara ulaşma çabasına girmiştir. Bu gerilimin en önemli sebeplerinden biri, Dışişleri Bakanı Polignac'ın meclisi feshedip üç yeni kararnameyi devreye sokmasıydı. Bu

⁴ Fransa'nın 1870 Savaşı: İkinci Fransa İmparatorluğu ile Prusya Krallığı arasında gerçekleşen ve güç kaybettiği savaştır.

⁵ III. Napolyon: 1848-1852 yılları arasında Fransa'nın Cumhurbaşkanı ve 1870'e kadar Fransa İmparatoru.

kararnemeler basına ağır kısıtlamaların getirilmesi, yeni bir meclisin kurulması ve seçmen bölümlerinin yüz binden yirmi beş bine düşürülmesi öngörülmekteydi. 1830'da gerçekleşen bu darbe girişimi, tarihteki “Polignac Darbesi” olarak geçti (Marx 2016a, ss.33-44).

İşçiler, devrim hareketleri sırasında güç ve istikrar kazanmış olsalar da hakları için yeniden mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Cumhuriyetin ilanından sonra işçi sınıfının yönetiminde daha aktif bir rol oynaması sırasında, halkın içinde bulunduğu sorunların çözümüne yönelik reformlar geride kalmıştır. Bu durumdan yararlanan III. Napolyon, siyasi ve ekonomik çevreleri kendine çekerek yeniden güç kazanmış ve 1852'de İkinci İmparatorluk'u kurarak Cumhuriyet rejimini ortadan kaldırmıştır. (Duclert 2010).

Fransa, iç karışıklıklar nedeniyle zayıfladıkça dış güçler için bir hedef haline gelmiştir. Özellikle Napolyon Savaşları'nda Fransızlara yenilen Prusya için bu durum önemli bir fırsat yaratmıştır. Devrimi sırasında Fransız ulusçuluk fikriyle tanışan Prusya, adeta Fransızları kendi yöntemleriyle yenmek için hazırlık yapmış ve halkını tek bir ideoloji etrafında birleştirerek halkı saldırıya hazır hale getirmiştir. (Niewyk 1993, s.292-293).

Fransa-Prusya Savaşı (1870-1871) sırasında, Fransız işçileri her ne kadar hükümete karşı olsalar da, vatanlarını savunmayı tercih etmişlerdir. İşçi sınıfı, tüm gücüyle topraklarını savunmasına rağmen, hükümetle olan anlaşmazlıkları tekrar su yüzüne çıkmaya başlamıştır. Ancak savaşın yıkıcı etkilerinin sonucu olarak, yoksulluk ve açlık kapıya dayanmış zenginlerle zayıflar arasındaki uçurum derinleşmiştir. Vatanları için mücadele eden işçiler, hükümetten destek görmemek bir yana, kendilerinin gözden çıkarıldığını hissetmeye başlamıştır.

Krizin bir türlü sona ermemesi üzerine, hükümetin yerel yönetimleri arasında bir anlaşma zemini aranmış, ancak bu girişim olumsuz sonuçlanmıştır. Bunun üzerine işçi sınıfı ve komünler, halkın büyük bölümünden destek alarak “La Sociale!” sloganıyla yeni bir devrim hareketi başlatmıştır. Prusya'nın saldırılarına karşı kararlılıkla direnen ve top ile silahları düşmanın eline geçirilen, önleyen “Ulusal Muhafızlar”, işçi sınıfının ve yerel yönetimlerin yanında yer almıştır.

Ulusal Muhafızlar, 28 Mart'ta yapılan seçimlerle “Paris Komünü”nü ilan etmişlerdir.

Paris Komünü zamanında önlem almadığı Versay Ordusu'na büyük kayıplar vererek yenilmiştir. Versay ordusu ise fırsatı iyi değerlendirerek hemen hemen Avrupa'daki bütün burjuvaları bünyesine katmıştır. Versay Ordusu o kadar hırslanmıştır ki daha birkaç ay önce savaştığı Almanlardan bile Paris Komünü'nü alt edebilmek için destek almışlardır . (Davies 2006, s.831-832).Komünler Versay Ordusu'na sonuna kadar direnmişlerdir ve bu direnişin bedelini elli bin kayıpla ödemişlerdir. Hatta Komünler bu acı olayın yaşandığı 28 mart haftasına "kanlı hafta" adını vermişlerdir. Bu olayların ardından üçüncü cumhuriyet ilan edilmiş ve Fransa 1870 yılından itibaren bu rejim ile tam elli yıl yönetilmiştir. Fransa'nın içinde bulunduğu bu kaos ortamı sanatçılar üzerinde ruhsal bir çöküntüye, tükenmişliğe neden olmuştur bu tükenmişliği dışa vurabilmek için sanatçılar Sembolizm düşünce yapısının ilk temellerini atmışlar.

2.2.1. Fransa'da Sosyal ve Ekonomik Durum

19.yüzyılın sonları, Sanayi Devrimi'nin etkisiyle büyük ekonomik dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Fransa'da sanayileşme, şehirleşme ve nüfus artışı önemli boyutlara ulaşmıştır. Bu dönemde kentleşme hızlanmış ve büyük şehirler özellikle işçi sınıfıyla dolmuştur. İşçi sınıfı, zorlu çalışma koşulları, düşük ücretler ve uzun çalışma saatleri nedeniyle ağır bir hayat sürerken; zengin burjuva sınıfı sanayiden büyük kazançlar sağlıyordu. Bu nedenle toplumda ciddi bir sınıf ayrımı ve adaletsizlik algısı ortaya çıkmıştır. Sosyalist hareketler, işçi sendikaları ve grevler bu dönemde yoğunlaşarak yaygın hale gelmiştir.

1871'deki Fransa-Prusya Savaşı'nın ardından Üçüncü Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte, Fransa'da göreceli bir istikrar dönemi yaşanmıştır. Özellikle 1890'lı yıllardan 1914'e kadar uzanan bu döneme "Belle Époque" adı verilir. Belle Époque, Fransa'da göreceli bir barış, refah ve kültürel canlılık dönemi olarak bilinir. Ancak bu barışçıl atmosfer, daha çok burjuva sınıfının ayrıcalığıydı; işçi sınıfı ise yoksulluk ve ağır çalışma koşullarıyla mücadele ediyordu. Bu dönem, sanatta ve edebiyatta büyük bir hareket getirmiştir. Cafeler, sanat galerileri, tiyatrolar ve edebiyat çevreleri bu dönemin karakteristik özelliklerindedir. Kentleşmenin hızlanması, geleneksel yaşam tarzlarının çözülmesine ve modern bir yaşam anlayışının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanayi Devrimi'nin yarattığı hızlı değişim, bireyde yabancılaşma, yalnızlık ve anlam arayışına sebep olmuştur. Bu yabancılaşma duygusu,

sembolizmin en temel temalarından biri olarak sanatçılar tarafından işlenmiştir. Sanatçılar, modern yaşamın yüzeyselliğine karşı, derin ve soyut anlamlar aramaya yönelmişlerdir.

19.yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da sanayileşme hız kazanmış tekstil, demir-çelik ve kimya gibi endüstriler büyük gelişme göstermiştir. Bu dönemde köylerden şehirlere büyük bir göç dalgası yaşanmıştır. Paris gibi büyük şehirler hızla büyümüş ve nüfusu artmıştır. Bunun sonucunda kentsel sorunlar, yoksulluk, konut yetersizliği ve işsizlik gibi problemler ortaya çıkmıştır. Sanayileşme ile birlikte işçi sınıfının sorunları daha belirgin hale gelmiştir. Çalışma koşulları genellikle kötüydü, iş saatleri uzun ve ücretler düşüktü. Bu koşullar, işçi hareketlerinin ve sosyalist düşüncelerin yükselmesine yol açmıştır. 1880’ler ve 1890’lar, grevlerin ve sosyal reform taleplerinin yoğun olduğu bir dönemdir.

Sanayileşmeyle birlikte kapitalist ekonomi modeli güç kazanmıştır. Burjuva sınıfı sanayiden elde ettiği kazançlarla zenginleşmiş ve toplumda etkisini artırmıştır. Fransa’da bu dönemde kapitalizmin yarattığı eşitsizlikler ve adaletsizlikler, özellikle sembolist sanatçılar tarafından eleştirilmiştir.

Sembolizm, bu toplumsal ve ekonomik koşulların bir yansıması ve tepkisi olarak ortaya çıkmıştır. Sembolistler, modern toplumun yüzeysel, maddiyatçı ve rasyonalist yapısına karşı durarak, bireyin iç dünyasını, ruhsal deneyimlerini ve sezgisel bilgiye olan inancı ön plana çıkarmak istemişlerdir. Onlar için gerçek, yalnızca görünen dünya ile sınırlı değildi; görünenin ötesindeki soyut ve ruhsal boyutlar da önemliydi.

Sanatçılar, sanayileşmenin getirdiği materyalist değerlerden ve kentleşmenin yarattığı yabancılaşma duygusundan kaçmak için mistisizm, mitoloji ve doğaüstü temalara yönelmişlerdir. Ayrıca, sembolistler toplumu eleştirirken bireysel ruhun, hayal gücünün ve duyguların derinliğini vurgulayan bir dil ve imge geliştirmişlerdir.

Sonuç olarak, sembolizm akımı, Fransa’daki bu hızlı sosyal ve ekonomik değişimlerin, modernizmin ve yabancılaşmanın bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, materyalist dünyanın yüzeysel gerçekliğine karşı daha derin ve soyut anlamlar aramaya yönelmişlerdir.

3. EDEBİYATTA SEMBOLİZM

Sembolizm, 19. yüzyılın sonlarında Fransa'da ortaya çıkan bir edebi ve sanatsal akımdır. Edebiyat üzerinde derin etkiler bırakmış ve şiir başta olmak üzere pek çok edebi türde kendine yer bulmuştur.

Sembolizm, Romantizm akımının bir devamı olarak ortaya çıkmış, romantizm akımındaki duygusal patlamalar, kişisel dışavurumları ve doğrudan anlam arayışlarını aşmaya çalışmıştır. Romantizmin kendisini yüceltmesine karşın, Sembolizm daha soyut ve gizemli bir ifade aramıştır. Sembolizmde, gerçeklik sadece görünen yüzeylerle sınırlı değildir; Onun ötesinde, daha derin, dürüst bir hakikat aranır.

Bu akımın varoluşunda, Fransız şair Charles Baudelaire'in büyük etkisi vardır. Onun şiirlerinde, özellikle de "**Les Fleurs du Mal**" (**Kötülük Çiçekleri**) adlı eserinde, doğrudan ifade edilmeyen, dolaylı anlatımlarla var olan soyut bir dünya meydana gelmiştir. (Baudelaire, 1857).

Baudelaire'nin "Eş Duyumlar (*Correspondances*)" şiirinde geçen 'sembol (symbol)' kelimesinden esinlenmesiyle ortaya çıkmıştır.

Şiirin sözü edilen mısrası ve kullanılan "sembol" kelimesi şu şekildedir:

"Nature is a temple in which living pillars Sometimes give voice to confused words; Man passes there through forests of symbols Which look at him with understanding eyes." (Baudelaire, 1857, s. 52).

Baudelaire'in şiirinde geçen "sembol" kelimesinden büyük bir ilham alan Jean Moreas, bu sözün kendisinde derin bir anlam oluşturduğunu fark ederek, 1886'da sembol kelimesine "-izm"ini takıp "**Sembolizm Akımı**" bildirisini yayınlamıştır. Bu durum da bir sembolün ortaya çıkışını, kişinin yaşayacağı içsel deneyimlerin ve ruhsal yolculukların, sıradan kelimelerle tam anlamıyla ifade edilemeye yetmediği anlarda ortaya çıktığını göstermiştir.

Duygular, çoğu zaman kelimeler ve bu noktada semboller, bir işaret ya da bir benzetme olarak zihnimize girer. Sembol, tek bir şekilde anlaşılabilir; aksine, herkes ona farklı anlamlar yükleyebilir. Sembolizmdeki, bu çok anlamlı yapı, onun temel

gücünü oluştur. Bir yandan belirli bir anlamı temsil ederken, öte yandan onun üzerinden bireylerin, hissettiklerini deneyimlemesine olanak tanır.

Sembolizm, dıştaki somut gerçekliğin bütünlüğünü aşmayı ve daha derin, ruhsal gerçeklikleri keşfetmeyi amaçlar. İçinde sembol barındıran her şey, dünyanın arkasında yatan soyut ve mistik olan durumları, semboller aracılığıyla ifade etmeye çalışırlar. Bu nedenle, doğrudan anlatımdan kaçınır ve okuyucunun hayal gücünü harekete geçirecek, çok kapsamlı anlamlar taşıyan semboller kullanmayı amaçlarlar. Sembolizmde kullanılan imgeler genellikle soyut kavramları temsil eder. Bir sembol, aynı ve birden fazla anlam içermez. Örneğin, gece, ölümün ya da bilincin sembolü olabilirken, gül, aşk, güzel veya geçiciliğin temsili olabilir. Bu çok anlamlılık, sembolist edebiyatın anahtarıdır.

Sembolizm, bilinçaltına, rüyalara ve sezgilere büyük önem verir. Sembolist yazarlar, insanın ruhunun bilinmeyen yönlerini açığa çıkarmak amacıyla bu imgelerden yararlanırlar. Stéphane Mallarmé ve Arthur Rimbaud şiirleri buna örnek verilebilir.

Sembolizm, şiir dilini zenginleştirerek anlamın tek boyutluluğunu kırmıştır. Şiir, sembolistlerle birlikte yüzeysel bir anlatım aracından sıyrılmış, çok katmanlı ve derin bir anlama bürünmüştür. Özellikle Charles Baudelaire, sembolist şiirin göstergesi olarak kabul edilir. Baudelaire'in "*Kötülük Çiçekleri*" adlı eseri, sembolist akımın temel yapıtlarından biri olarak kabul edilir. Sembolizm, edebiyat tarihindeki modernist hareketin de öncülerindedir. Şair ve yazarların dil ve gerçeklik algısını sorgulamalarına ve yeni ulaşım yollarını aramalarına olanak sağlanmıştır. Özellikle 20. yüzyılın başında ortaya çıkan modernist edebi eserler, sembolistlerin yaygınlaştığı, fikir analizleri ve çok anlamlılık gibi anlatım biçimlerine başvurmuşlardır.

Sembolistler, bireyin içsel dünyasını, bilincini ve bu bütünlüğün ruhsallığını ve özgürlüklerin yollarını semboller aracılığıyla diledikleri gibi dile getirirler. Böylece edebiyat, yüzeysel bir hikaye anlatımından kurtulup, varoluş, ölüm, aşk, korku ve bilinmezlik gibi derin meseleleri irdelemeye başlamıştır. Sembolizm, edebiyatta sadece bir akım olarak kalmamış, edebi anlatımın derinleşmesine ve çeşitlenmesine büyük katkılarda bulunmuştur. Günümüzde hala varlığını sürdüren sembolizm, edebiyatın yalnızca gerçekliği yansıtan bir araç olmayıp, aynı zamanda insanın ruhunun derinliklerine ulaşan ve çok kapsamlı anlamlar yaratabilen güçlü bir ifade biçimi sergilemeye devam etmektedir.

3.1. Sembolizm Akımı'nın Yaratıcısı Baudelaire ve Temsilcileri

Charles Baudelaire, sembolizmin edebi temellerini atarak modern şiire önemli katkılarda bulunmuştur. Baudelaire'in ardından gelen şairler, özellikle Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé ve Paul Verlaine, bu yolun zenginleşmesine yardımcı olmuşlardır.

Charles Baudelaire, 1821 yılında Paris'te doğmuş ve sanat ve edebiyat alanında yaşam boyunca önemli bir figür olmuştur. Eğitim hayatı boyunca hukuk eğitimi almasına rağmen, sanatla olan ilgisi onu edebiyat olaylarına yönlendirmiştir. Baudelaire'in en bilinen eseri "*Kötülük Çiçekleri*" (*Les Fleurs du Mal*), sembolizmin ilk ve en etkili örneklerinden biri olarak kabul edilir. Bu eser, sadece Baudelaire'in kişisel deneyimlerini değil, aynı zamanda çağının ruhunu ve sosyal gücünü de yansıtır.

Baudelaire'in şiirlerinde kullandığı semboller, genellikle karmaşık ve çok katmanlı anlamlar taşır. Güzellik, ölüm, melankoli, aşk ve günah gibi temalar, onun eserlerinde yaygın olarak bulunur. Baudelaire, dış dünyanın doğrudan anlatımından kaçınarak, semboller aracılığıyla duygusal ve ruhsal derinliklere inmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda, "*Kötülük Çiçekleri*" eseri, bireyin içsel çatışmalarını ve varoluşsal kaygılarını yansıtan bir yapı taşını temsil eder. Baudelaire, sanatın amacı olarak yalnızca estetik bir deneyim sunmayı değil, aynı zamanda insanın ruhunun karanlık ve karmaşık bakımını araştırmayı da savunmuştur.

1875 ile 1880 yılları arasında edebiyat dünyasında etkili olan birçok şair ve sanatçı, Baudelaire'i kendilerine bir üstat olarak görmüştür. Onun şiirinde biçimsel mükemmeliyetine verdiği önem kadar, kendi içsel anılarını eserlerine yansıtması diğer şairlere ilham olmuştur. Kelimelerin anlamlarıyla doğrudan ifade vermek yerine, ifadelerle hissettirmeye çalışması, Baudelaire'i sembolizmin güçlü isimlerinden biri yapmıştır.

Sembolizm akımının bir diğer yenilikçi şairi ise; Arthur Rimbaud, 1854 yılında doğmuş ve yalnızca kısa bir süre içinde büyük bir edebi etki yaratmış bir şairdir. 20 yaşına kadar aktif bir şekilde şiir yazan Rimbaud, ardından edebiyattan uzaklaşarak zamanının geri kalanını farklı bir yaşam tarzı içinde sürdürmüştür. Rimbaud'un eserleri, sembolizminin radikal örneklerini anlatmaktadır. Ona göre "Duyuların birleşimi" olarak bilinen bakış açısı, gerçekliği aşmayı ve bilinçaltı imgeleriyle soyut kavramları keşfetmeyi hedefler.

Rimbaud'un bilinen eseri olan "Sarhoş Gemi" (Le Bateau Ivre) , bir özgürlük arayışını ve içsel bir yolculuğun sembolü, dilekler aracılığıyla gelir. Bu şiir, Rimbaud'un doğal dünyasında, bireysel yetenekleri ve toplumsal eleştiriyi bir araya getirerek şiir dünyasında devrim yaratılmasını sağlar. Rimbaud, şiirin sınırlarını zorlamış, geleneksel anlatım biçimlerinden sıyrılarak yeni bir ifade dili geliştirmiştir.

Sembolizm akımının estetik anlamda gelişmesine katkıda bulunan Stéphane Mallarmé, şiirlerinde, anlam, bazen soyut ve kapalı bir şekilde sunulurken, dilin müzikal biçimini de yansıtır. Mallarmé'nin "Bir Zar Atımı" (Un Coup de Dés) adlı eseri, şiire bakış açısının bir örneği olarak gösterilebilir.

Duygusal ve müzikal bir üslup geliştiren, Paul Verlaine, ise; 1844 yılında doğmuş ve sembolist şiirin önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Verlaine, özellikle içsel duyguların ifadesine büyük önem verir. Rimbaud ile karmaşık ilişkisi, onun sanat anlayışını da etkilemiştir. Verlaine, şiirlerinde müziksel öğelerin ön planını çıkararak, okuyucuya derin duygular sunmayı amaçlamıştır.

Verlaine'in şiirlerinde, ses ve ahenk ön planıdır, en bilinen eserlerinden biri olan "Melankoli Romantik Şiirleri" , melankoli, aşk ve doğa temalarını semboller aracılığıyla işler.

Son olarak; Verlaine'in şiirlerinde, ses ve ahenk ön planıdır; bu da onun eserlerine müzikal bir derinlik kazandırmaktadır.

Charles Baudelaire ve onun ardından gelen şairler edebiyatının sadece bir anlatım aracı olmayışını, aynı zamanda insanın ruhunun derinliklerine inen, varoluşunu sorgulayan bir şey olduğunu kanıtlamıştır. Sembolizm akımı, edebiyatın sınırlarını genişletmiş, şiiri başka bir yere taşımış ve estetik bir deneyime dönüştürmüştür. Baudelaire'in öncülüğünde başlayan bu akım, Rimbaud, Mallarmé ve Verlaine gibi isimlerle daha da derinleşmiş ve modern edebiyatın temel taşlarını oluşturmuştur. Bu şairlerin eserleri, yalnızca kendi dönemlerinin değil, aynı zamanda sonraki edebi akımların da şekillenmesinde büyük bir rol oynamıştır. Sembolizm, okuyucuya karmaşık anlatımlar ve deneyimlerin anlaşılmasında yeni bir bakış açısı sunarak, edebiyatın evrensel dilini zenginleştirmiştir.

3.2. Sembolizm Akımının Felsefeye Etkisi

Sembolizm, yalnızca edebiyat ve sanat alanında değil, felsefede derin etkiler yaratmış bir akımdır. 19. yüzyılın sonlarına doğru bu akımın, özellikle gerçekliğin doğrudan algılanamayacağını anlayıp hakikatlerin sembollerle ifade etmesi düşüncesini benimsemiştir. Sembolist sanat ve edebiyat, ekonomik düşüncelere çeşitli açılardan yeni bir bakış açısı kazandırmış, hakikat ve anlam arayışında farklı yollar açmıştır.

Sembolizm, gerçekliğin doğrudan algılanabilir bir olgu olduğunu savunur. Filozoflar genellikle insanın duyu organları ve aklıyla çevresini ve evreni anladığını düşünür. Fakat sembolizmin varlığı insanın kendi içsel yolculuğuna ve anlam arayışına yeni bir boyut kazandırmıştır.

Platon'un "idealar dünyası" benzer şekilde, fiziksel dünyanın ötesinde, yalnızca sembollerle anlaşılabilir bir hakikatin savunulduğu bir görüştür. Platon bunu mağara örneğiyle açıklar; Platon'un mağara alegorisi, insanın bilgi ve gerçeklik algısını anlatan ünlü bir hikayedir. Alegoride, bir grup insanın doğduğu andan itibaren karanlık bir mağarada zincirlenmiş halde yaşar ve sadece mağaranın duvarına yansıyan gölgeleri görürler. Bu gölgeler, mağaraların dışındaki gerçek dünyadan gelen ışın yansımalarıdır, ancak mağaradakiler yalnızca bu gölgeleri tanırlar ve onları gerçeklik olarak kabul ederler.

Bir gün içlerinden biri güneşi ve gerçek dünyadaki mağaralarda görülenlerin yalnızca birer yansıma olduğunu fark eder. Mağarayı terk eden bu kişi mağaranın dışında bir gerçeklik ile tanışır. Duvarda gördükleri nesnelere gerçek olmadığının farkına varır döndüğünde bunu mağaradaki arkadaşlarına anlatır fakat mağaradakiler oranın dışında başka bir gerçekliğin olduğuna inanmamışlardır. (Platon, 2020, s. 57).

Bu alegori, insanın duyu dünyadan alternatif akıl yoluyla hakikate ulaşabileceğini, gizli gölgelerden gerçekliğe doğru bir ilerleyiş olduğunu simgeler. Platon'a göre, mağaranın dışı "gerçek bilgi"yi, mağara içi ise "yanılsama"yı temsil eder. Bu da özgür düşüncede çok katmanlı ve bilinemez nitelikteki tartışmalara neden olmuştur. Örneğin, Alman filozof Arthur Schopenhauer'in dünyadaki bir yanılsamalarla bütünüyle olan ilişkisi, sembolistlerin dünyaya bakışıyla örtüşmektedir. Schopenhauer, insanın fenomenlerinin dünyasıyla sınırlı olduğunu ve hakikatin bu dünyanın ötesinde yattığını savunmuştur. (akt. Saraçoğlu ve Atayman, 2020).

Sembolizmin felsefeye etkilerinden bir diğeri de insan bilincine yönelik tedaviler üzerinde olmuştur. Sembolistler, bilinçaltının ve insanın ruhunun derinliklerinin ancak semboller aracılığıyla ifade edilebileceğini düşünmüşlerdir. Bu tedavi, 20. yüzyılın başında psikoloji de ve felsefede kendine önemli bir yer bulmuştur. Özellikle Sigmund Freud ve Carl Jung'un bilinçaltı kuramları, sembolizmden etkilenmiştir.

Freud, rüyaların ve bilincin sembolleri aracılığıyla ifadeyle savunulurken, Jung bu sembollerin kolektif bilincin bir parçası olduğunu öne sürmüştür. Jung'un "arketipler" kavramı, sembolist düşüncelerin özgürlüklerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Sembolizmin felsefeye en önemli katkılarından biri de varlık ve hakikat üzerine olanlardır. Sembolistler, insanın varoluşunu anlamlandırmak için sembollere başvurulması gerektiğini savunur. Bu düşünce, 20. yüzyıl varoluşçu felsefesinin destekçilerinden biri olan Martin Heidegger'in varoluş anlayışına da yansımıştır.

Heidegger (1817), varlık ve varoluş felsefesi üzerinde çalışmalar yaparken, insanın irade sahibi bir varlık olduğunu ve varlığını bu irade sayesinde duygusuyla merakından ayrıldığını savunur. İnsan, bu süreçte olayların arkasında yatanları keşfetme isteğine ihtiyaç duyar.

Bu durum, sembolizm sürecinin üstü kapalı anlamlar ve yarattığı duygu dünyasındaki bireysel farklılıklarla da örtüşmektedir; bu da insanın varoluş amacına hizmet etmektedir. Ayrıca; Heidegger'in "zaman içindeki varlıklar" (Sein und Zeit) anlayışı, sembolizmin insanın varoluşunun derinliklerine yönelik arayışına benzer bir yön taşır. *'Her soru sorma bir arayıştır. Her arayış, aranılardan gelen kendi öncel kılavuzuna sahiptir. Soru sormak, varolanı nedeni ve söyleliği içinde bilmek için arayışta bulunmaktır.'*... (Heidegger, 2009, s. 23).

Heidegger, varlığın tam olarak kavranamaz ve insanın dünyayla olan ilişkisi yoluyla sınırlı olarak açığa çıkarılabileceğini savunur. Bu sembolizmin yüzeydeki gerçekliğin ötesinde daha derin anlamlar arayan estetik yaklaşımla uyum gösterir. Heidegger, varlığının kendisinin tam olarak gözlerinin önünde sermediğini, daima bir "örtülülük" (Verhüllung) durumu olduğunu ileri sürer.

Sonuç olarak sembolizm sadece sanat ve edebiyat alanını etkilememiş felsefe dünyasında derin etkiler bırakmış filozofların bakış açısının şekillenmesine de katkı sağlamıştır. Dönem ve akım farketmeksizin, Platon’dan, Schopenhauer’e psikoloji alanına büyük katkı sağlamış olan Frued ve Jung’ın tedavilerini şekillendirmiş, Heidegger’in varlık kavramını açıklamasına katkıda bulunmuştur.



4. TİYATRODA SEMBOLİZM

Sembolizm akımının birçok alana yayıldığı ve bulunduğu her alana derin etki bıraktığı yeniliklere yol açtığı görülmektedir. Sembolizm kuşkusuz tiyatro alanına da yeni bir bakış açısı kazandırmış ve hem seyircinin hem de yönetmenin yarattığı dünyayı anlamlandırma ve sorgulamasına neden olmuştur. Sembolizm akımı tiyatro da “simgeci tiyatro” ya da “sembolist tiyatro” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Simgeci Tiyatro; klasik dramatik yapıdan belirgin bir kopuş sergiler. Geleneksel tiyatrodaki olay örgüsü belirli bir dağılıma ve sona ulaşırken, sembolist tiyatrodaki olay örgüsü genellikle sıradanlaşır. Olaylar arasında doğrudan izlemez veya belirli bir amaca hizmet etmez; bunun yerine izleyiciye daha çok bir atmosfer, ruh hali ya da varoluşsal bir deneyim sunmak amacı taşır. Bu yaklaşım, izleyicinin dikkat olaylarından çok, karakterlerin ruh hallerine ve semboller aracılığıyla ifade edilen derin anlamlar aramasına neden olmuştur.

Akımın en etkili olduğu dönemde sanatçılar, dünyalarını yönlendirmeyi denerken aynı zamanda gizemleri ve mistik kavramları sahneye aktarma yönünde çeşitli arayışlarda bulundular. Estetik kaygılardan tamamen uzak durmakla birlikte, anlamı derinleştirme çabalarını öne çıkarmışlardır. Yazarlar, izleyiciye gizemli ve kapalı bir kutuyu sunarak, bu kutunun içinde saklı olan hakikate ulaşmayı hedeflemişlerdir. Asıl amaç, seyircinin gizli kutuda sunulan gerçekliğe ulaşmasını sağlamaktır. Bu hakikat izleyicinin ruhuna işleyecek, düşüncesini şekillendirerek bir bakış açısı kazanmasını sağlayacaktır.

Sembolizm yalnızca bir sanat akımı değil, aynı zamanda bir düşünce sistemi ve felsefe olarak da önem taşır; Richard Wagner'in çalışmaları bu anlayışı ortaya koymada etkili olmuştur. Wagner, “birleşik sanat” ya da “ortak sanat yapısı” teorisi ile dramatik yapıyı ve müziği bir araya getirerek dünyanın her yerinde gerçeklik amacı gütmüştür. Estetik açıdan romantizmin etkisinde, özellikle de Hegel⁶'in görüşlerinden etkilenmişse de, bu etkilenme, onun soyutluk arayışını aktarmak için kullandığı bir

⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: 1770-1831 yılları arasında yaşayan idealist Alman filozof.

olgudur. Wagner, soyut ve somut unsurların bir bütün halinde var olduğunu benimsemiştir; hayatı, aynı anda hem soyut hem somut olarak var olan, sonsuzluk içeren bir süreç olarak görmüştür. Ona göre sanat, bu hayatın yansıtıldığı sürece kalıcı hale gelir. Wagner, bu yaklaşımdan hareketle, sembolizmi bir ifade biçimi olarak benimserken ortak sanat anlayışını da geliştirmiştir.

Bu düşüncenin tiyatroya katkısı oldukça büyük olmuştur. Ses ve hareketin uyum içinde kullanılması, sinemada yerleşik salonun önünü açmıştır. Wagner, ritmin sahnedeki metinle uyum içinde olması gerektiğini savunmuş, böylece anlam bütünlüğünün sağlanabileceğini ileri sürmüştür.

Wagner, bu düşüncesini hayata geçirmek için ‘‘Periler’’ (1834) operasını yazıp, bestelediği fakat sahnelemediği bilinmektedir. Daha sonra Shakespeare’nin ‘‘Kısasa Kısas’’adlı eserini ‘‘Yasak Aşk’’ operasına uyarlayarak, birleşmiş sanat düşüncesini aktarmıştır. Wagner’in sanat adına yaptığı yenilikler adeta bir çığır aşmış, onun sembolist bir sanatçı olmasından ziyade akımın öncüsü olarak anılmasına neden olmuştur. (Uslu 2017, ss.13-44).

Sembolik tiyatro da sahne, genellikle karanlık, kasvetli ve mistik bir atmosfer yaratmak için kullanılır. Sahnede gerçekçi bir dekor yerine, soyut semboller ve ışık oyunları ile ruhun varoluşunu yansıtan bir çevre yaratılır. Sembolist tiyatrodaki diyaloglar, normal konuşma tarzından farklıdır; daha çok şiirsel ve dolaylı bir anlatımla, doğrudan değil, ima yoluyla ifade edilir. Bu sayede izleyicinin anlam arayışına girmesi amaçlanmaktadır. Sembolist oyunlarda sıklıkla kullanılan ölüm, aşk, kader, yalnızlık, insanın içsel çatışmaları gibi temalar, insanın ruhunun derinliklerine inerek evrensel duyguları ortaya çıkarır.

4.1. Maurice Maeterlinck ve Sembolik Tiyatro

Sembolik tiyatro denilince ilk akla gelen yazar kuşkusuz Maurice Maeterlinck’tir 1862-1949 yılları arasında yaşamış olan Maeterlinck sembolizm’in altın çağında Paris’te bulunmuş olması onu sembolizm konusunda etkilemiş ve bu alana yönelmesine neden olmuştur.

Maeterlinck, sembolizmi ‘‘sadece görünenin geçişi’’ olarak değil, aynı zamanda görünmeyeni sezdirme çabası olarak görüyordu. Eserlerinde karakterlerin ruhsal derinlikleriyle ilgilenen yazar, insanoğlunun varoluşsal endişelerini, korkularını ve bilinmeyenle olan ilişkilerini incelikli bir dil kullanarak anlatmıştır. Ona göre hayatın

gidişi, ne tamamen doğaüstüdür ne de yalnızca maddeseldir; hem somut hem de soyut boyutları barındırır. Yazar, büyük bir gürültü yerine sessizliklerin barındırdığı derin anlamın gücüne inanır ve bazen sessizliğin, yüksek seslerden çok daha güçlü bir “gürültü” olduğunu savunur.

Maeterlinck'in sembolist tiyatroya katkıları, yalnızca eserlerinin içeriğiyle sınırlı değildir; aynı zamanda sembolist tiyatronun gelişimini şekillendirilmiştir. Sembolizmin kökeninde, dış dünyanın görünen yanıyla yetinmemek, onun ötesinde bir anlam arayışı bulunmaktadır. Maeterlinck'de, hayatın görünen boyutu ve psikolojik boyutuyla ilgilenmiş, “görünmeyi” tiyatronun hissedilmesi yoluyla savunmuştur. Ona göre sahnedeki gerçekliğe, dış dünyanın aynası ve insanın ruhunun yansımalarını taşıyan bir semboller bütünü olarak ele alınması gerekmektedir.

Maeterlinck, hayatın gündelik gerçeklerinin de büyük olaylardan bir farklılık olmadığını düşünür. Ona göre asıl ortaya çıkan, olağanüstü olaylar değil, insanın kendi içsel dünyasında yaşadığı acılardır. Bu bakış açısı, sembolist tiyatronun günlük yaşamın dramatik bir biçimde değişen bir alan olarak ele alınmasını sağlamış ve tiyatrodaki "derinlik" yeniden tanımlanmıştır. Maeterlinck, karakterlerin kendi iç çatışmalarını özgürlüklerini, sembolizmin diliyle ifade edilmesinin daha etkili olduğuna inanmıştır. Sessizliği derinleştiren atmosfer, karakterlerin içsel monologları ve simgesel öğeleri, Maeterlinck'in tiyatrosunun temel yapı taşlarını oluşturur.

Maeterlinck'in eserlerinde, izleyiciyi sır perdesinin ardındaki sürece yaklaştırma arzusu, dramatik etkiler ve söylemlerle sağlanmaya çalışılır. Ona göre kelimeler, yalnızca gösterdikleri anlamlardan ibaret değildir ve bir düşünceyi doğrudan ifade etmek, o düşüncenin açıklanması için yeterli değildir. Bu yaklaşımı, yazarın *Körler* (*Les Aveugles Aveugles , 1955) isimli eserinden anlayabiliriz.

“... ”

GENÇ KÖR KADIN: ... Büyük bir vekarla gülümsediğini duyuyordum; gözlerini kapadığını ve susmak istediğini duydum...

...

ÜÇÜNCÜ ANADAN DOĞMA KÖR: Fakat göğe bakın, belki orada bir şeyler görürsünüz (yere bakmakta devam eden üç anadan doğma kör müstesna hepsi başlarını semaya doğru kaldırır).

...

GENÇ KÖR KADIN: Göz kapaklarım kapalı ama gözlerimde hayat olduğunu hissediyorum.

...

EN İHTİYAR KÖR KADIN: ...İnsan daima anlamıyor ...Hiçbir zaman anlamıyor!...Haydi etrafında dua edelim; diz çökün...'' (Maeterlinck, 1955, s. 53).

Burada da görüldüğü gibi 'Körler' adlı eserde görünenin ardındaki gerçekliğe erişme arzusu ve içsel bir derinleşme çabası dikkat çekmektedir. Yazar, bu vurguya katkıda bulunmak için karakterleri "kör" olarak kurgulamış, onların deneyimlerini, hayallerini ya da hislerini diyaloglar aracılığıyla ifade etmiştir. Ayrıca, insanların anlama eksikliğinden kaynaklanan seçimlerine işaret eden bir isyan cümlesi de oyunda yer bulur. Metinde sıklıkla kullanılan üç nokta (...) ise, oyun içinde sık sık sessizlik vurgusunun yapıldığına işaretir.

Bir diğer önemli konu ise ölümün gerçeğidir. Maeterlinck, oyunlarında ölüm kaçınılmaz bir son olarak ele alındığından, sadece maddi gerçekliğe bağlanmanın ne kadar anlamsız olduğunu vurgulamıştır. Ölümün varlığıyla yüzleşmek, karakterlerin maddi dünyaya olan bağlılıklarının son bulacağı bir sınır olarak belirtilmiştir. Bu da izleyiciye, yaşamın yüzeysel gerçeklerine bağlanmanın ne kadar anlamsız olduğunu anlatmaktadır.

Ölüm temasını en yoğun işlediği oyunlarından biri olan 'Çağrılmadan Gelen' adlı oyunudur. Maeterlinck'in tüm oyunları kukla oyunu olarak yazılmıştır. İçlerinde bir tek 'Çağrılmadan Gelen' adlı oyunu kukla oyunu olarak yazılmamıştır. Oyunda; Ölümün kaçınılmazlığı ve onun kendini yer zaman farketmeksizin insana her an hissettirmesi anlatılmaktadır.

Oyunda dikkat çeken bir diğer sembolik belirsiz, ışık ve gölge oyunlarıdır. Maeterlinck, ölümün varlığını hissettirmek için belirsiz ve kasvetli bir ortam yaratır. Işığın kademeli olarak artması veya azalması, bilinmeyen evin içinde belirmesi gibi anlatım biçimleri, ölümün yavaş yavaş yaklaşan bir misafir olarak geldiğini anlatır. Ailenin kasvetli bekleyişi, giderek daha fazla artan sessizlik ve oyundaki çeşitli semboller, seyircide tedirgin edici bir etki uyandırır.

Şekil 4.1'de görülen fotoğraf 'İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun 2023-2024 sezonunda sahnelemiş olduğu Maeterlinck'in 'Çağrılmadan Gelen' adlı oyuna aittir. Fotoğrafta da görüldüğü gibi kasvetli bir ortam yaratılmış dekor, kostüm ve ışık tasarımı

ile bu seyirciye aktarılmaya çalışılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi Maeterlinck'in tek kukla olmayan oyunu "Çağrılmadan Gelen" adlı oyunudur fakat yönetmen tercihi olarak, İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda oyun beden kuklaları ile sahnelenmiştir.



Şekil 4.1. Çağrılmadan Gelen-İstanbul Devlet Tiyatrosu⁷

Pelléas ve Mélisande, Maeterlinck'in en tanınmış eserlerinden birisidir. 1892'de yazdığı Sembolist akımın başyapıtları arasında kabul edilen bu oyun, dramatik yapısı, gizemli atmosferi ve derin sembolizmiyle hem edebiyat hem de müzik dünyasında iz bırakmıştır. Oyun, aşk, kader, ölüm ve gizem gibi temaları işler; metni, soyut ve rüya gibi bir hava taşır. Claude Debussy'nin aynı isimle bestelediği opera (1902), eserin ününü artırmış ve Maeterlinck'in eserini farklı bir sanat formunda geniş bir kitleye ulaştırmıştır.

Oyun, gizemli ormanların ve büyüleyici sarayların yer aldığı hayali bir krallık olan Allemonde'da geçer. Öykü, yaşlı kral Arkel'in torunu Prens Golaud'un, ormanda kaybolmuş ve üzgün halde bulunduğu Mélisande'ı evine götürmesiyle başlar. Golaud, Mélisande'a aşık olur ve onunla evlenir, ancak Mélisande, Golaud'un erkek kardeşi Pelléas'a karşı derin bir çekim hissetmeye başlar. Oyun boyunca, Pelléas ve Mélisande

⁷ Devlet Tiyatroları Oyun Belgeliği Websitesi (2024).

<https://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/tr/oyundetay/> İndirilme Tarihi:05.10.2024

arasındaki gizli duygular gittikçe yoğunlaşır, ancak bu aşk kaçınılmaz bir trajediye doğru ilerler. Karakterlerin kaderin ellerinde oyuncak olduğu hissedilir. Kadere bir

bakış açısıyla, karakterler kendi tutkularının ve arzularının kurbanı olurlar. Maeterlinck, insanların kontrol edemeyeceği bir gücün varlığına vurgu yapar.

Maeterlinck, çevreyi karakterlerin içsel duygularını yansıtan bir araç olarak kullanır. Oyun, sık ormanlar, karanlık saray odaları ve ürkütücü su kaynakları gibi sembolik mekanlarda geçer. Doğa, hem güzelliği hem de korkutucu yanıyla, karakterlerin ruh hallerini yansıtır.

Maeterlinck oyunlarında sessizlik en iyi iletişim dilidir. "Pelléas ve Mélisande" ise; karakterler çoğu zaman doğrudan değil, dolaylı olarak iletişim kurarlar. Konuşmalar, kısa ve belirsizdir; çoğu zaman tam anlamıyla ne hissettiklerini ifade edemezler. Bu sessizlik ve iletişimsizlik, karakterler arasındaki mesafeyi daha da artırır ve duygusal gerilimi derinleştirir.



Şekil 4.2. Pelléas ve Mélisande'nin Çeşme Başındaki Tasviri 8

Şekil 4.2'de görüldüğü gibi Pelléas ve Mélisande'nin ormanın içinde çeşme başında gizlice buluştukları bir an tasvir edilmiştir. Mélisande'nin uzun saçları, oyun

⁸ Resmusica Websitesi (2017). <https://www.resmusica.com> İndirilme tarihi: 20.10.2024

boyunca hem güzelliği hem de tehlikeyi temsil eder. Saçlarının Pelléas'a ulaşması, aralarındaki bağın ifadesi olarak yorumlanır.

Ayrıca; Orman, bir yandan korunaklı bir alan sunarken diğer yandan kaybolma tehlikesi barındırır. Bu sembol, karakterlerin kendi iç dünyalarında kaybolmalarını ve bilinçaltındaki duygularla yüzleşmelerini temsil eder.

Claude Debussy, Maeterlinck'in oyunundan etkilenerek Pelléas et Mélisande adlı bir opera besteledi ve bu eser 1902'de sahnelendi. Debussy, operanın müziğinde sembolist öğelere uygun olarak atmosfer yaratmaya odaklanmıştır. Müzik, karakterlerin ruh hallerini ve oyun boyunca süregelen gizemli atmosferi yansıtır; bu özellikleriyle, opera modern müzik tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Debussy'nin uyarlaması, oyun metnini olduğu gibi korumakta, diyalogları neredeyse konuşma tarzında işleyerek atmosferi kuvvetlendirmektedir.

Maeterlinck'in Pelléas ve Mélisande eseri, sembolist tiyatronun başyapıtlarından biri olarak kabul edilir. Eser Anton Çehov, Henrik Ibsen ve August Strindberg gibi modernist oyun yazarlarını da etkilemiştir. Maeterlinck, yüzeydeki olaylardan çok karakterlerin içsel dünyalarına ve bilinçaltına odaklanarak tiyatrodaki yeni bir anlatım biçimi yaratmıştır. Bu yönüyle de modern tiyatrodaki psikolojik derinliğin ve atmosferin önemini ortaya koymuştur. Sanatçının diğer önemli eserleri; "Mavi Kuş, Evin İçi, Rahibe Beatrice" simgeci tiyatroya katkı sağlamıştır.

Sembolik tiyatronun gelişimine katkı sağlayan bir diğer isim ise; August Strindberg'dir İsveçli oyun yazarı, ressam ve romancı olarak tanınan yazar, modern tiyatronun gelişimine katkı sağlayan önemli isimlerden biri olmuştur.

İlk dönem eserleri daha çok naturalist bir tarzda yazılmış olsa da, zamanla sembolizme yönelmiştir. Strindberg'in sembolik tiyatro ile olan ilişkisi, yalnızca oyun yazarlığında değil, aynı zamanda tiyatronun estetiği ve işlevi hakkındaki görüşlerinde de önemli bir değişim ve dönüşümü yansıtır. Sembolik tiyatro, onun için gerçekliğin ötesine geçme, insanın iç dünyasını ve bilinçaltını derinlemesine inceleme yolunda güçlü bir araç haline gelmiştir.

Strindberg'in erken dönem çalışmaları, özellikle "Baba" (1887) ve "Matmazel Julie" (1888) gibi eserleri, naturalist tiyatronun izlerini taşır. Ancak yaşamının ilerleyen yıllarında, kişisel krizleri ve ruhsal bunalımlarıyla birleşen mistik ve metafizik ilgileri onu sembolist bir tarza yönlendirmiştir. Strindberg, bu dönemde

insanın ruhsal dünyasını, karmaşık bilinçaltını ve evrenin gizemlerini anlatabilmek için doğrudan gerçekçi bir yaklaşımdan uzaklaşarak daha sembolik ve soyut bir tiyatro dili geliştirmeye başlamıştır.

Strindberg'in sembolist tiyatroya olan ilgisini belirgin hale getiren faktörlerden biri de, Fransız Sembolizmi ve özellikle Maurice Maeterlinck gibi yazarların etkisidir. Strindberg, gerçekliğin yüzeyinde duran olaylardan çok, içsel, ruhsal ve sembolik katmanları yansıtan bir anlatıma yönelmiştir. Ona göre gerçek, sadece maddi dünya ile sınırlı değildir; asıl gerçeklik, insanın iç dünyasında ve bilinçaltında gizlidir.

Strindberg, sembolik tiyatro aracılığıyla insan ruhunun derinliklerine inmiştir. Kalan Rüya, halüsilasyon, içsel monolog gibi tekniklerle karakterlerin bilinçaltı çatışmalarını yansıtır. Strindberg, böylece doğal gerçekçiliğin sınırlarını aşarak içsel gerçekliğin peşine düşmüştür. Oyunlarında sembolizmle birlikte insanın kendi yazgısına karşı olan güçsüzlüğünü de işler. Özellikle Cehennem ve Rüya Oyunu gibi eserlerinde, kadere bir yaklaşımla insanların bilinmeyen güçlerin oyuncuğu olduğu fikri işlenir. Strindberg için insan, evrenin gizemli ve çoğu zaman kontrol edilemez güçleri karşısında çaresiz kalan bir varlıktır.

Rüya Oyunu (Düş Oyunu) yazarın sembolizmi en yoğun işlediği oyunlarından biridir. Strindberg'in sembolist tiyatroya olan ilgisinin en açık örneği olan bu oyun, dramatik yapısıyla geleneksel tiyatro normlarını yıkar. Oyun, bir Hindu tanrıçasının dünyaya inerek insanlığın çektiği acıları deneyimlemesi üzerine kuruludur. Olaylar doğrudan bir anlatı yapısına sahip değildir; bunun yerine, tıpkı rüyalardaki gibi zamansal ve mekânsal geçişler, simgesel olaylarla dolu bir kurguyu ortaya koyar. Rüya Oyunu, gerçekliğin ötesindeki derin bir metafiziği ve sembolik bir anlam arayışını yansıtmaktadır.

Rüya Oyunu (Düş Oyunu)'nu Maeterlinck'in etkisinde kalarak yazan Strindberg bu oyunda her şey olası ve olanıktır, gerçek ve düş bir aradadır. Karakterlerin hepsi bir araya da gelebilir bir anda ortadan kaybolabilir. Fakat bunların hepsinde bir bilinç hüküm sürer bu bilinç ise; Hayalin bilincidir. Rüya Oyunu (Düş Oyunu)'nda Strindberg gerçekliği kendi bakış açısına göre şekillendirmiştir. (Brockett, 2016, s. 510).

August Strindberg, sembolizmi kullanarak tiyatroya önemli yenilikler getirmiştir. Strindberg'in sembolik tiyatroya katkısı, insan ruhunu yansıtan bir olgu olarak değerlendirilebilir. Strindberg geleneksel tiyatronun ötesine geçerek, seyirciye

insan doğasının gizemli, karanlık ve karmaşık yanlarını gösterme arzusundan dolayı, modern tiyatrodaki psikolojik ve sembolik anlatının öncülerinden biri olarak anılmaktadır.

Sembolist eserleri, daha sonra sürrealizm ve ekspresyonizm gibi tiyatro akımlarına ilham vermiştir. Strindberg, insanın iç dünyasını, rüyalarını, bilinçaltını ve psikolojik çatışmalarını sahneye taşıyarak modern psikolojik dramın temellerini atmıştır. Sembolist tiyatrodaki katkıları, Antonin Artaud'un "Vahşet Tiyatrosu" ve Bertolt Brecht'in "Epik Tiyatrosu" gibi yenilikçi tiyatro akımlarına da esin kaynağı olmuştur.



5. TÜRK TİYATROSU'NDA SEMBOLİZM

Türk tiyatrosunda sembolizm, Avrupa'daki sembolist hareketin etkisiyle gelişmiş, özellikle 20. yüzyılın başlarında kendini hissettirmeye başlamıştır. Sembolizm, edebiyat ve sanatta gerçekliği olduğu gibi değil, semboller ve imgelerle temsil ederek, insanın ruhunu yansıtmaya çabasını ön planda tutmuştur. Avrupa'daki gibi Türkiye'de de sembolizm, gerçekliğe daha mesafeli ve soyut bir bakış açısı getirerek insanın iç dünyasını, ruhsal çatışmalarını, bilinmeyen güçlerin etkisini vurgulamış, bu anlayış Türk tiyatrosunda da özellikle bireyin içsel çatışmalarını, toplumsal ve ahlaki değerlerin ötesinde evrensel insan deneyimlerini keşfetme düşüncesine dönüşmüştür.

Türkiye'de sembolizm, Tanzimat Dönemi'nde Batı'ya açılmayla birlikte ortaya çıkan tiyatro kültüründe baş gösteren bir eğilimdir. Tanzimat Dönemi'nde genellikle toplumcu ve didaktik temalar ağırlıktaydı. Ancak II. Meşrutiyet Dönemi'yle birlikte bireyin iç dünyasına yönelik daha derinlikli çalışmalar baş göstermiştir. Bu dönemde Batı'daki sembolist ve ekspresyonist akımlar Türk edebiyatçı ve tiyatro yazarlarını da etkilemeye başlamıştır. Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati topluluklarının da katkısıyla, edebiyat ve tiyatrodaki sembolizm ilk defa gerçek anlamda varlık göstermeye başlamıştır.

Sembolist yazarlarda önemli bir yere sahip olan Halit Ziya Uşaklıgil Türk Edebiyatında sembolizmin ilk temsilcileri arasında yer almaktadır. Halit Ziya, tiyatro eserlerinde sembolik unsurlara yer vererek bireyin içsel yolculuğunu ve yalnızlığını işlemiştir. Özellikle romanlarında psikolojik tahlillerle ön plana çıkan yazar, tiyatrodaki karakterlerin ruhsal dünyasına eğilmiş ve sembolizme öncülük etmiştir.

Mai ve Siyah Halit Ziya Uşaklıgil'in sembolizmi en iyi temsil eden eseridir. Romanın adında yer alan "Mai" (mavi) ve "Siyah" (kara) renkleri, karakterlerin duygusal ve düşünsel dünyalarını sembolik olarak ifade etmektedir. "Mai", romanın baş karakteri Ahmet Cemil'in ideallerini, hayallerini ve geleceğe dair umutlarını simgeler. Genç bir şair ve edebiyat tutkunu olan Ahmet Cemil, yaşamında daha yüksek bir anlam ve güzellik arayışındadır. Mavi, bu idealist arayışın ve gençlik hayallerinin rengi olarak öne çıkar. "Siyah" ise, gerçek hayatın acımasızlığını, hayal kırıklığını ve

ölüm gibi karanlık duyguları temsil eder. Romanın sonunda Ahmet Cemil'in hayallerinin yıkılması, hayatının "siyah" bir gölge ile kaplanmasıyla sonuçlanmaktadır. (Özgür, 2003, s.75).

Romanın ana eksenini, Ahmet Cemil'in maviyle simgelenen idealleri ile siyahla simgelenen gerçekler arasındaki çatışma oluşturur. Tanzimat dönemi Osmanlı toplumunda Batılılaşma çabaları ve yenilik arayışları genç kuşağa bir umut verirken, bu umutların çarpık sosyal yapının içinde boşa çıkması sembolik olarak işlenir. Ahmet Cemil'in edebiyat dünyasına girmesi, Batılı bir yazar ve sanatçı olma hayali, Osmanlı toplumunun katı ve dar kalıpları içinde imkansız bir hale gelir. Bu durum, bireyin kendini ifade etme arzusunun toplumsal sınırlara takılmasını sembolize eder.

Halit Ziya, burada bireysel hayal kırıklıklarının ötesinde, toplumsal yapının katılığına ve gençlerin yaratıcı enerjilerini boğan baskılara da sembolik olarak dikkat çeker. Ahmet Cemil'in hayalleri, yalnızca kendi başarısızlıklarının sonucu değil, aynı zamanda Osmanlı toplumunun yeniliklere ve bireysel özgürlüğe kapalı yapısının bir sonucudur. Bu sembolik çatışma, bireysel ve toplumsal gerçekliklerin uyumsuzluğunu ve bu uyumsuzluğun birey üzerindeki yıkıcı etkilerini gözler önüne serer.

“O zaman iki eliyle defteri ortasından ayırdı, evvela bir yaprak kopardı, bunu soktu, kâğıt bir müddet kızgın güllerin üzerinde tereddüt ediyor gibi durdu, ora yer yer sarardı, birdenbire sararmış bir acı ile kıvrandı. Daha sonra o sarı kıvrıntılardan bir ateş dalgası geçti, kâğıdın her tarafından bir küçük alev çıktı. Ahmet Cemil acı bir gülüşle bakıyor, şimdi esmer bir kül tabakası şeklinde duran bu kâğıdın üzerinde bir beyazlıkla beliren yazılara bakıyordu. Bir iki satırını okudu, ‘Ah yalan şeyler!... Ah sahte şiirler!...’ diyordu.” (s.383).

Ahmet Hamdi Tanpınar, "kitabı yakma eyleminin bir hayalin sona ermesini simgelediğini" belirtir (2010: 43). Sanatı, "bir varoluş arayışı" olarak değerlendiren, Ahmet Cemil'in eserini yakması, bir bakıma sanatın kendisini reddetmesi olarak yorumlanabilir.

Mavi ve Siyah, bireyin kendi iç dünyası ile dış dünyadaki gerçeklik arasında yaşadığı çatışmaları, sembolizm aracılığıyla başarılı bir şekilde yansıtır. Halit Ziya Uşaklıgil, bu romanda mavi ve siyah renkleri, gece, hayal kırıklıkları, yalnızlık gibi sembollerle, bireyin içsel dünyasını ve hayallerin gerçeklikle çatışmasını anlatır. Böylece sembolizmin insan ruhunu derinlemesine anlatabilme gücünü Türk edebiyatına taşır. Roman, Türk edebiyatında bireyin iç dünyasına yönelik

derinlemesine bir analiz yaparak, sembolizmin içsel çatışmaları anlatmada ne denli etkili bir yöntem olduğunu ortaya koymaktadır.

Onu hayal dünyasına taşıyan Haliç'in sularındaki "mavi" tonlar, romandaki sembolik yapının kilit unsurlarından biridir. "Ölüm, kötülük ve yok oluşu temsil eden siyaha karşı, aşkınlık ve ruhsallığı simgeleyen 'mavi', Halit Ziya ve Tanpınar'da hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleşemeyen, ancak vazgeçilmesi de mümkün olmayan bir 'estetik ideal'dir" (Parla, 2012: 63).

Nazım Hikmet Ran'ın 1948 yılında Bursa Cezaevi'nde yatarken yazmış olduğu Anadolu ve Azerbaycan'da geçen ünlü hikaye "Ferhat ile Şirin" adlı oyunda da sembolizm öğeleri görülmektedir.

Nazım Hikmet, Ferhat ile Şirin hikâyesini geleneksel anlatım kalıplarından çıkararak daha toplumsal ve ideolojik bir çerçeveye taşır. Oyun, Ferhat'ın aşkı için Şirin'e kavuşma mücadelesini konu alsada, Nazım Hikmet'in kaleminde bu mücadele bireysel bir sevda öyküsü olmaktan çıkar ve toplumsal eşitlik, adalet ve emek temalarına dönüşmektedir. Ferhat, yalnızca aşkı için değil, aynı zamanda halkının refahı için mücadele eden bir kahramana dönüşür.

Hikayenin orijinal halinde var olan Hüsrev ve Hüzmüle ilgili olaylar Nazım Hikmet Ran'ın yazmış olduğu oyunda yer almaz olaylar Ferhat, Şirin ve Mehmene Banu üçgeninde kendini göstermektedir. (Kavas, Ebru 2007)

Nazım Hikmet'in "Ferhat ile Şirin" oyunu, halk hikâyesinin sınırlarını aşarak daha evrensel mesajlar içerir. Aşk, bireysel bir duygu olmanın ötesine geçerek toplumsal adalet arayışının bir metaforu hâline gelir. Ferhat'ın emeği ve mücadelesi, bireysel mutluluğun ancak kolektif bir kurtuluşla mümkün olabileceğini göstermektedir.

Oyunun en önemli karakterlerinden biri Mehmene Banu'dur. Kız kardeşi Şirin'in kurtuluşu için aşık olduğu Ferhat'tan vazgeçen Mehmene Banu, Ferhat'a olan aşkını vezir dışında hiç kimseye söyleyemez ve oyunda Ferhat'a olan aşkını şu dizelerle dile getirmektedir;

"Vücudum hala yirmi yaşında. bacaklarım, karnım, memelerim, kollarım, boynum...(bileklerine bakar.)

bileklerim beyaz güvercin yavruları gibi hala... onları tutabilir, esmer, iri ellerinle onları

okşayabilir, kırabilirdin, Ferhad... Ferhad... yarabbi, nasıl seviyorum...yalnız bileklerimden tutması,

yalnız başını memelerimin üstüne bastırması için değil... isteyen, konuşan, deliren yalnız etim

değil... yüreğim, kafam, hasretim... sesini duymak... seyretmek yüzünü... yarabbi nasıl seviyorum. hele

şimdi, hele şimdi... hiçbir ümit yokken artık... belki de hiçbir ümit olmadığı için... nasıl çaresizim...

yüreğim cılk yara gibi... nasıl dayanabilirim bu kadar acıya... nasıl kışkırtıyorum... gebereceğim. beni

azgın bir köpek gibi öldürün... öldürün beni, yoksa ben onları öldüreceğim... şirin'im, bir tanem,

kardeşim, öldüreceğim seni... Ferhad sevgilim, Ferhad, her şeyim, kanını dökeceğim senin. insanlar

acıyın bana... yarabbi, aklımdan neler geçiyor... ben neler düşünüyorum? düşünmemek, düşünmemeyi bile

düşünmemek... karşı duvardaki ışık ne? güneş vurmuş olacak? hiçbir şey düşünmemek, duvara vuran

güneşi bile. Ferhad... Şirin... Şirin'im, kardeşim, bir tanem ölecekti. ben kurtardım onu. ben

kurtardım, ben kurtardım, ben kurtardım, ben, ben... pişman mıyım? hayır. yine o kadar güzel olsam,

yine benden aynı şeyi yapmamı isteseler, şirin'in kurtulması için ben yine... pişman mıyım? karşı

duvardaki ışık yayılıyor. duvarın üstünde çilek şurubu gibi... sana şerbet getireyim, sen ahududu

şerbetini seversin... pişman mıyım? pişman mıyım?" (Ran, 2002, s. 47).

Mehmene Banu'nun monoloğunda sembolizm öğeleri kendini şu şekilde göstermektedir;

‘‘Bileklerim beyaz güvercin yavruları gibi hala...’’ "Beyaz güvercin yavruları gibi" ifadesi, bileklerin kırılğanlığı, saflığı ve masumiyeti ile ilişkilendirilir. Güvercin

yavrusu, aynı zamanda barış ve temiz duyguların sembolüdür. Bu, karakterin Ferhad'a olan teslimiyetini ve kırılğan ruh halini yansıtmaktadır.

Mehmene Banu bu saflığın ve kırılğanlığın tehdit altında olduğunu hissetmektedir. ve Ferhad'a olan tutkusu ile bu masumiyet arasında bir çatışma yaşamasına sebep olmaktadır.

“Karşı duvardaki ışık ne? güneş vurmuş olacak? hiçbir şey düşünmemek, duvara vuran güneşi bile...” Güneş ve onun duvara yansıyan ışığı, umut ve aydınlanma sembolüdür. Ancak burada, karakterin ümitsizliği ve çaresizliği ile tezat oluşturur. Güneşin duvardaki ışığa dönüşmesi, bir şeyin asıl gücünün ya da anlamının eksik, yansıtılmış bir hali gibi algılanmaktadır.

Mehmene Banu'nun monoloğunun sonunda söylediği; *‘Karşı duvardaki ışık yayılıyor. duvarın üstünde çilek şurubu gibi... sana şerbet getireyim, sen ahududu şerbetini seversin...’* repliklerinde yer alan, çilek şurubu, duygusal yoğunluğu ve tutkuyu sembolize etmektedir. Kırmızı rengi, aşk, şehvet ve kıskançlık gibi güçlü duygularla ilişkilidir. Şerbet ise, geçmişteki sıcaklık ve bağların bir hatırlatıcısıdır. Çilek şurubu, karakterin Ferhad'a duyduğu hem fiziksel hem duygusal bağlılığın derinliğini ve bunun yarattığı karmaşık duyguları temsil etmektedir.

"Kanını dökeceğim" ifadesi, şiddet, tutku ve kıskançlık duygularını yansıtmaktadır. Kan, hem yaşamın hem de yıkımın sembolü olarak kullanılmaktadır.

Mehmene Banu'nun, Ferhad'a duyduğu tutkulu sevgi, yıkıcı bir hâl almıştır ve hem Ferhad'a hem de kendisine zarar verme düşüncesine kadar ilerlemektedir.

"Yalnız etim değil, yüreğim, kafam, hasretim" replikleri bedensel arzularla duygusal ve zihinsel bağlılığın iç içe geçtiğini gösterir. Bu, karakterin duyduğu tutkunun hem fiziksel hem de ruhsal boyutunu ifade etmektedir. Delilik derecesine varan bu tutku, karakterin sevgi, kıskançlık ve pişmanlık arasında sıkışmışlığını simgelemektedir.

"Beni azgın bir köpek gibi öldürün" ifadesi Mehmene Banu'nun kendine duyduğu nefreti ve kontrol edilemez duygusal durumunu temsil etmektedir. Bu benzetme, karakterin kendi tutkularından ve kıskançlıklarından duyduğu utancı ve bunların yıkıcı gücünü sembolize etmektedir.

Ferhat ile Şirin oyununda Nazım Hikmet Ran, Mehmene Banu karakteri üzerinden oyun boyunca derin bir tutku, kıskançlık ve pişmanlık anlatısını semboller

aracılığıyla çok katmanlı bir şekilde işler. Bileklerin güvercin yavrusuna benzetilmesi, güneşin umudu ve aynı zamanda ulaşılamazlığı sembolize etmesi gibi unsurlar, karakterin iç dünyasındaki çelişkileri güçlü bir şekilde vurgulamaktadır. Bu semboller, metni yalnızca bir monolog olmaktan çıkarıp, duygu ve düşüncelerle yüklü bir sanatsal anlatıya dönüştürmektedir.

Türk tiyatrosunda sembolizmin en önemli temsilcilerinden biri olarak Necip Fazıl Kısakürek, eserlerinde metafizik temaları, içsel ve ruhsal çatışmaları, sembollerle işleyerek, bireyin manevi arayışına odaklanmıştır. "Tohum" (1935), "Bir Adam Yaratmak" (1937) gibi oyunlarında sembolizmin etkilerini görmek mümkündür. Özellikle Bir Adam Yaratmak oyununda, ana karakterin kendi ruhsal arayışını ve yaratıcılık korkularını sembollerle ifade eder.

Sembolizmi temsil eden bir diğer yazar ise; Haldun Taner'dir. Oyunlarında da sembolizmin izleri görülür. Haldun Taner, Batılı tiyatro formlarını geleneksel Türk tiyatrosu ile harmanlayarak sembolizmi çağdaş bir yapıda sunmuştur. "Keşanlı Ali Destanı" gibi eserlerinde gerçekçilik ağır bassa da, yer yer sembolizme başvurduğu diğer eserlerinde bireyin ve toplumun içsel çatışmalarını sembolik anlatımlarla sahneye taşımıştır.

Sabahattin Kudret Aksal "Evin Üstündeki Bulut" ve "Tersine Dönen Şemsiye" adlı oyunlarında sembolizm temasını işlerken, Güngör Dilmen ise;" Midasın Kulakları" adlı oyununda mitoloji ile birlikte sembolizme de yer vermiştir. Turgut Özakman "Duvarların Ötesi" adlı oyununda toplumsal sorunları sembollerle ifade etmiştir.

Sembolist tiyatro, toplumun normlarını ve bireyin bu normlar içindeki yalnızlığını ve çaresizliğini anlatmak için bir araç olarak kullanılmıştır. Haldun Taner ve Turgut Özakman gibi yazarlar, sembollerini işledikleri eserlerinde toplum eleştirisini dolaylı ve derinlemesine bir şekilde sunmuşlardır. Türk sembolist tiyatrosunda, özellikle Cumhuriyet sonrasında, mitolojik unsurlar sembolizmle birleşmiştir. Güngör Dilmen'in "Midas'ın Kulakları" gibi eserlerinde antik mitolojiden alınan temalar, modern toplum eleştirisine ve bireysel çatışmalara yönelik sembolik bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır.

Strindberg ve Maeterlinck gibi sembolist yazarlardan esinlenen Türk oyun yazarları, olayların geçtiği zamanı ve mekanı belirsizleştirerek, evrensel bir deneyim

sunmaya çalışmışlardır. Bu teknik, bireyin zaman ve mekandan bağımsız bir varoluşu olduğunu vurgular ve izleyiciye soyut bir deneyim sunmaktadır.

Devlet Tiyatroları'nda 2015 yılında sahnelenen Heiner Müller'in yazdığı Ayşe Emel Mesçi'nin yönettiği 'Hamlet Makinesi' sembolik anlatımı ve oyunculukları ile günümüz sembolizm tiyatrosuna örnek gösterilebilir. Müge Gürman'ın 2012 yılında yönetmiş olduğu 'Çehov Makinesi'de içinde bulundurduğu avangart ve sembolik ifadeler ile Türk sembolist tiyatrosuna katkıda bulunmuştur.

Günümüzde Türk tiyatrosu, çok çeşitli üslupları ve akımları barındıran bir yapıya sahiptir. Sembolist tiyatro, modern ve postmodern anlatılarla harmanlanarak varlığını sürdürmektedir. Özellikle bağımsız tiyatro toplulukları ve deneysel sahnemelerde sembolizm, güncel konuları ele almak, bireyin iç dünyasını keşfetmek ve toplumsal eleştiriyi daha dolaylı yollarla ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu yönüyle sembolizm, Türk tiyatrosunda yeni ifade olanaklarına ve zengin anlatım biçimlerine ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

6. TÜRK TİYATROSU'NDA BİR YÖNETMEN: MEHMET ULUSOY

6.1. Hayatı

Mehmet Ulusoy, Türkiye'nin en önemli tiyatro yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen, 20. yüzyılın ikinci yarısında hem Türkiye'de hem de yurt dışında özgün projeleriyle çalışan bir sanatçıdır. Özellikle tiyatro ve sahneleriyle öne çıkan Mehmet Ulusoy, Fransız tiyatrosuna önemli katkılarda bulunmuş, yaptığı çalışmalarla önce Fransa'nın ardından Türkiye'nin hala en önemli yönetmenlerinden biri sayılmaktadır.

Mehmet Ulusoy maddi olarak güçlü bir aileden gelen, Kafkas kökenli bir yönetmen/oyuncudur. 30 Mart 1942'de İzmir'de doğmuştur. Abisi piyanist Alp Ulusoy, babaları ise gümrük müdürü Ali Cevat Ulusoy'dur. 2. Dünya Savaşı sırasında İzmir Limanı'nda düzenlemeler yapmak için İzmir'e tayin olmuş, savaş bittikten sonra Adapazarı'nın Maşukiye köyüne dönmüşlerdir.



Şekil 6.1. 1950'li yıllar Adapazarı Gümrükönü⁹

Mehmet Ulusoy'un annesi Suat Hanım, çok yönlü bir entelektüel biri olarak aile yaşamında önemli bir rol oynamıştır. İngilizce, Fransızca ve Almanca dillerinde okuma ve konuşma becerisine sahip olan Suat Hanım, aynı zamanda amatör bir ressam

⁹ Sakarya Şehir Hafızası Websitesi(2024). <https://sehirhafizasi.sakarya.edu.tr/> İndirilm e tarihi: 20.10.2024

olup şiirle de ilgilenmiştir. Çocuklarının kültürel gelişimlerine büyük önem veren Suat Hanım onları resim, klasik müzik ve edebiyat gibi alanlara yönlendirmiştir. Örneğin, Mehmet Ulusoy'un dokuz yaşında attan düşerek bir kaza sonucu üç ay boyunca yatakta yattığı dönemde, onun başucunda Turgenyev, Dostoyevski ve Tolstoy gibi önemli Rus yazarlarını okumuş, onun entelektüel gelişimine fazlasıyla katkı sağlamıştır.

Mehmet Ulusoy'un kardeşi Alp Ulusoy, ailedeki bu sanatsal ortamı detaylandırarak, kendisi ve ablası Tülin Ulusoy'un küçük kardeşleri Mehmet Ulusoy ile birlikte keman ve piyano dersleri aldığını ifade etmektedir. Ancak yıllar içinde Mehmet Ulusoy' un müzikten çok edebiyata yöneldiğini, buna karşın kendisinin ve ablasının ise edebiyat yerine müzikle daha derin bir bağ kurarak profesyonel piyanist olduğunu belirtmiştir. Bu durum, Ulusoy ailesinin sanata olan derin bağlılığını ve kendi yetenek ve ilgileri çerçevesinde farklı alanlarda uzmanlaşmalarını gözler önüne sermektedir.

6.2. Eğitimi

Saint Joseph Fransız Lisesi

Osmanlı Devleti'nin Tanzimat ve Islahat fermanı ile birlikte gayrimüslimlere her alanda fazlasıyla hak tanımıştır. Bu tanınan haklar eğitim alanında da kendini göstermiştir.

Fransa'nın Reims şehrinde 1684 yılında kurulan Hristiyan Okulları Rahipleri Enstitüsü'ne (Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes) bağlı olarak, 1857 yılında Beyoğlu'nda temelleri atılan Saint Joseph Okulu, Fransızca eğitim veren bir kurumdur. Kuruluşunun ardından bir süre Moda'ya taşınan okul, özgürlükle ilgili sorunlar nedeniyle tekrar Beyoğlu'na dönmüş, ancak burada yaşanan büyük bir yangının ardından, Sultan Abdülaziz'in 1870 yılında verdiği fermanla Moda'daki yeni binasında eğitim faaliyetlerini sürdürmüşlerdir.



Şekil 6.2. Joseph Fransız Lisesi, 1922¹⁰

Mehmet Ulusoy, on yaşında yatılı olarak kabul edildiği Saint Joseph'te eğitim alırken, edebiyata olan ilgisini keşfetmiştir. Özellikle yazar François Rabelais'nin Fransız eserlerini gizlice okumak, onun en büyük meraklarından biri haline gelmiş ve edebi dünyasının şekillenmesine katkı sağlamıştır.



Şekil 6.3. Joseph Fransız Lisesi 1922¹¹

¹⁰ Levantine Heritage Websitesi, <https://www.levantineheritage.com/stjoseph.htm> İndirilme Tarihi: 30.10.2024

¹¹ Levantine Heritage Websitesi, <https://www.levantineheritage.com/stjoseph.htm>, İndirilme Tarihi: 31.10.2024

Saint Joseph Fransız Lisesi'nde yatılı olarak okurken , okula ilgisi büyük ölçüde azalmış görünmekteydi. Mehmet Ulusoy sık sık hafta sonlarını okulda geçirme cezasıyla karşı karşıya kalmasına rağmen, bazı rahipler onu özellikle edebiyat yoluyla etkilemeyi başarmıştı. Bu süreçte, sanatsal gelişiminde önemli bir rehber haline gelecek isimlerden biri olan Rabelais, onun edebiyata olan ilgisini derinleştiren figürlerden biri olmuştur. Rabelais'in bu etkisi, ilerleyen yıllarda onun sanatsal yaşamında bir yol gösterici olarak belirgin bir yer edinmiştir. (Bablet, 1984, ss.229).

Galatasaray Lisesi

Mehmet Ulusoy on beş yaşında Saint Joseph Koleji'nden ayrılmasının ardından, ortaöğrenimini Fransızca eğitim veren Galatasaray Lisesi'nde sürdürmüştür (Bablet, 1984: 229). Galatasaray Lisesi'nde geçirdiği dört yıl boyunca, bu dönemin kendisinde oldukça olumlu izler bıraktığını ifade etmiş; özellikle bazı öğretmenlerinin yönlendirmesiyle, dramatik yazarlara dair eserler okumanın kendisinde büyük bir heyecan uyandırdığını belirtmiştir (Rencontre avec Mehmet Ulusoy, Lubin, 1977).

Galatasaray Lisesi, zengin kütüphanesi ve entelektüel birikime sahip okul arkadaşlarıyla birlikte, onun edebi dünyasını şekillendiren önemli bir döneme zemin hazırlamıştır. Bu süreçte Shakespeare ve Dante gibi dünya edebiyatının önde gelen isimlerinin yanı sıra, gelecekte tiyatro metinlerinde yer vereceği Aziz Nesin ve Yaşar Kemal gibi Türk edebiyatının önemli yazarlarının eserlerini inceleme fırsatı bulmuştur (Abirached, 2010: 10).



Şekil 6.4. Galatasaray Lisesi 1940¹²

¹² Şekil 7.4.: Tarih Vakfı Websitesi (2022) <https://tarihvakti.com/galatasaray-lisesi/> İndirilme Tarihi: 15.11.2024

Tiyatroyla ilk ciddi temasını, okulun tiyatro kolunda gerçekleştirmiş; bu süreçte, ileride “Ortadirek” adlı yapımda birlikte çalışacağı okul arkadaşı Ayberk Çölok’un yönlendirmesi etkili olmuştur.

Lise öğreniminin son yılında ise profesyonel oyunculuk kariyerine adım atmıştır. Bu dönemde, akşamları yatılı okuldan gizlice çıkarak, Ulvi Uraz’ın “Dost Oyuncular” adını verdiği tiyatro topluluğunda sahneye çıkmıştır (Candan, 2010: 146)

Mehmet Ulusoy, lise yıllarında tiyatroya olan tutkusunu gizleyerek akşamları okuldan kaçarak sahne almaya devam etmiştir. Ancak bir akşam, sahnede performans sergilerken izleyiciler arasında okul müdürünü gördüğünde büyük bir şaşkınlık yaşamış ve ne yapacağını bilemez bir hale gelmiştir. Ertesi gün kendisini müdürün odasında bulmuş; ancak beklediği gibi bir ceza ile karşılaşmamıştır. Aksine, müdür, onun sahip olduğu yeteneği fark etmiş ve bundan sonraki süreçte tiyatro oyunlarına katılması için akşamları özel izinli sayılmasını sağlamıştır.

İstanbul Belediye Konservatuvarı

Mehmet Ulusoy, Galatasaray Lisesi’nden mezuniyetinin ardından, 1962 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda Yıldız Kenter’in öğrencisi olarak eğitimine devam etmiştir. Bu süreçte aynı zamanda Sermet Çağan ve Muhsin Ertuğrul gibi tiyatro dünyasının önemli isimleriyle çalışma fırsatı bulmuştur.

(Tiyatrolar, 2017: 1)

Henüz 19 yaşındayken, sahnede altmışlı yaşlardaki karakterleri başarıyla canlandıran Mehmet Ulusoy, Samuel Beckett ve Eugène Marin Labiche’in eserlerinde rol almış; bu süreçte Bertolt Brecht’in eserleri ve tiyatro kuramlarıyla tanışmıştır. Brecht’in düşüncelerini anlamak için yoğun bir çaba harcamış ve tiyatro alanındaki kuramsal birikimini derinleştirmiştir. Ayrıca, Stanislavski ve Meyerhold gibi tiyatro tarihine yön veren kuramcıların yaklaşımlarını da ayrıntılı bir şekilde incelemiştir (Bablet, 1984: 229).

Paris Sorbonne Nouvelle Üniversitesi

Sorbonne Nouvelle Üniversitesi (Université Paris 3), Fransız akademik dünyasında performans sanatları ve tiyatro eğitim alanında merkez kurumlardan biridir. Üniversite, tiyatro disiplinleri arası bir yaklaşımla benimseyerek, teorik ve pratik bir eğitim sunmaktadır. Mehmet Ulusoy’un üniversiteden aldığı eğitim Batı tiyatrosu performans bölümüne kadar geniş bir yelpazede dersler sunmaktadır.

Mehmet Ulusoy'un Paris Sorbonne Nouvelle Üniversitesi'nde aldığı tiyatro eğitimi, hem sanat pratiğini hem de teorik altyapısını şekillendirmiştir. Bu süreç yalnızca sanat eğitimi değil, aynı zamanda 20. yüzyılın ikinci yarısında Fransız tiyatrosunun yoğun bilgi birikimiyle tanışmasına sebep olmuştur.

20. yüzyılın ortalarındaki Fransız tiyatro ortamında, özellikle Jean-Paul Sartre, Albert Camus ve Eugène Ionesco gibi düşünür ve oyun yazarlarının derinliğine sahiptir. Ayrıca, Antonin Artaud'un “Vahşet Tiyatrosu” ve Jerzy Grotowski'nin “Yoksul Tiyatro” anlayışları, performans sanatlarında bir devrimi ifade eder. Sorbonne'da bu teoriler üzerine çalışmak, Mehmet Ulusoy'un sahneleme ve oyunculuk anlayışına derin etkiler bırakmıştır. Özellikle Artaud'un “beden” ve “ritüel” vurgusu, Mehmet Ulusoy'un daha sonra Türk tiyatrosu ile Batı'nın modernist perspektifini birleştirmesine neden olmuştur.

Sorbonne'daki eğitimi sırasında Mehmet Ulusoy, Batı tiyatrosunun teorik temellerini öğrenirken, aynı zamanda kendi kültürel kökenlerini yeniden yorumlama fırsatı bulmuştur. Fransız tiyatro ortamının Batı-merkezci yaklaşımlarına karşı, Anadolu ve Doğu Tiyatrosunun zengin ritüelistik tarzını buluşturmayı hedeflemiştir. Özellikle meddah, Karagöz-Hacivat, köy seyirlik oyunları gibi geleneksel Türk tiyatrosunu modern tiyatronun araçlarıyla yeniden canlandırma fırsatı yakalamış çokkültürlü bir tiyatro anlayışını geliştirmiştir.

Mehmet Ulusoy, Sorbonne'da edindiği bilgi birikimini sadece bir teorisyen ya da oyuncu olarak değil, aynı zamanda bir yönetmen ve yaratıcı olarak sahneye taşımıştır. Batı tiyatrosunun kuramsal çerçevesini, Anadolu tiyatrosunun yerel unsurlarıyla harmanlayarak özgün bir tiyatro dili geliştirmiştir.

Villeurbanne Şehir Tiyatrosu

1963-1964 yılları arasında Mehmet Ulusoy, Lyon'a sık sık seyahat ederek dönemin ünlü Fransız yönetmeni Roger Planchon'un kurucusu olduğu Villeurbanne Şehir Tiyatrosu'nda (Théâtre de la Cité de Villeurbanne) bulunmuştur. Bu süreçte, Planchon'un oyunlarını hem izleme hem de teknisyen olarak yanında çalışma fırsatı bulmuştur (Candan, 2010: 147).

Mehmet Ulusoy Roger Planchon'un yönetimindeki Villeurbanne Şehir Tiyatrosu'nda önemli bir eğitim ve deneyim süreci yaşamıştır. Mehmet Ulusoy, Fransa'ya gittiğinde modern tiyatro akımlarıyla tanışma fırsatı bulmuş ve Planchon'un

disiplinlerarası tiyatro anlayışıyla etkili bir şekilde bağ kurmuştur. Villeurbanne'deki çalışmaları, onun tiyatrodaki görsel ve fiziksel performansa olan ilgisini geliştirmiştir.



Şekil 6.5. Villeurbanne Şehir Tiyatrosu, 1955¹³

Mehmet Ulusoy, mesleğinin inceliklerini öğrenme sürecinde Roger Planchon'un rehberliğinde önemli deneyimler kazanmıştır. Bu süreçte Planchon'un yönettiği O'Man Chicago adlı oyunun provalarını izleme şansı bulmuş, ayrıca Alexandre Dumas (Baba)'nın Üç Silahşörler ve Molière'in Tartuffe ile Georges Dandin adlı klasik oyunlarının yanı sıra Jacques Rosner'in sahneye koyduğu Michel Arnaud'nun Yazlık (La Villégiature) adlı oyununda teknisyen olarak görev almıştır. (Bablet, 1984: 230-231). Tüm bu süreç, Mehmet Ulusoy'un Villeurbanne'deki tiyatro anlayışını ve işleyişini anlamasını sağlamıştır (Picon-Vallin ve Soudée, 2010: 24).

¹³ Şekil 7.5.: Villeurbanne Şehir Tiyatrosu (2024). <https://www.geneanet.org> İndirilme tarihi 20.11.2024

Mehmet Ulusoy ve Berliner Ensemble

Mehmet Ulusoy, tiyatro kariyerinin önemli bir evresinde, Almanya'nın prestijli tiyatro topluluklarından Berliner Ensemble ile çalışmalar yapmıştır. Berliner Ensemble, 1949 yılında Bertolt Brecht tarafından Berlin'de kurulan ve epik tiyatro anlayışının dünyaya yayılmasında büyük rol oynayan bir tiyatro topluluğudur. Mehmet Ulusoy'un burada geçirdiği dönem, Brecht'in estetik ve politik tiyatro anlayışını derinlemesine öğrenmesi ve kendi sanatsal vizyonun gelişmesi açısından önemli bir rol oynamıştır.

Shakespeare'in Coriolanus eserinin sahnelendiği bu dönem, topluluğun tarihi açısından önemli bir dönüm noktası niteliğindedir. Bu oyun, aynı zamanda topluluğun Brecht'in etkisi altında olduğu son eserlerden biri olarak değerlendirilmektedir (Barnett, 2015: 171-172).

Mehmet Ulusoy, bu tarihi dönemde, neredeyse her gün provalara katılmış ve gösterileri defalarca izleme fırsatı bulmuştur. Bunun yanı sıra arşiv çalışmalarına yoğunlaşmış ve Helene Weigel ile Manfred Wekwerth gibi önemli isimlerle fikir alışverişinde bulunmuştur. Ancak en etkileyici deneyimi, uzun zamandır merak ettiği Brechtian oyunculuk tarzını kendi sahnesinde canlı olarak gözlemleyebilmesi olmuştur. Özellikle Ekkehard Schall'ın oyunculuğu ve Brecht'in eserlerindeki mizahi üslup, Mehmet Ulusoy üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır (Bablet, 1984: 231).

Berliner Ensemble'da kazandığı deneyimler, Mehmet Ulusoy'un daha sonra kurduğu Théâtre de Liberté (Özgürlük Tiyatrosu)'na doğrudan yansımıştır. Özellikle tiyatrodaki toplumsal ve politik içerikleri sahneye taşıma tutumu, bu deneyimden derin izler taşır. Berlin'de edindiği disiplin ve estetik anlayış, onun sadece bir yönetmen olarak değil, aynı zamanda bir eğitmen olarak tanınmasına da katkıda bulunmuştur.

Mehmet Ulusoy kendisiyle yapılan bir röportajda Berliner Ensemble ile ilgili şu cümleleri kurmuştur; “Aslına bakarsanız büyük hayallerle gittiğim Berliner Ensemble'da şüphesiz tiyatro pratiğine dair çok şey öğrendim, ancak orada aradığımı bulduğumu söyleyemem.” *Rencontre avec Mehmet Ulusoy* (Lubin, 1977).

6.3. Tiyatroda Mehmet Ulusoy

Mehmet Ulusoy Oyunlarında Sembolizm

Mehmet Ulusoy ilk tiyatro çalışmalarına Galatasaray Lisesi'nde başlanmıştır. Orada okuduğu sürede okul arkadaşı Ayberk Çölok'un teşviki ile okulun tiyatro kolunda yönettiği oyunlarla oyunculuğu ve yönetmenliği deneyimlemiştir.

Galatasaray Lisesi'nde okurken, yönettiği oyunlar arasında Gogol'un "Kumarcılar" Marie Tudor, Alfred Jerry'in Kral Übü oyunlarında başrolleri canlandırmış. Oyun Sonu'nda Hamm rolü ve Beckett onu çok etkilemiştir. (Bablet: 1984:229).

Mehmet Ulusoy'un yönettiği oyunlarda Türk Tiyatrosu'nun gelecekte önemli oyuncularından olacak olan Şevket Altuğ, Ferhan Şensoy, Füsün Erbulak, Çetin İpekkaya ve Atila Alpöge oyunlarında rol almış ve dönem arkadaşı olmuştur. (Ergir,2005:1).



Şekil 6.6. Marie Tudor oyununda Savaş Manço ve Fusün Erbulak¹⁴

Mehmet Ulusoy'un yönettiği ilk oyunlarda sembolizm etkileri görülmemektedir. Fakat Galatasaray Lisesi'nde aldığı Fransızca eğitimi okulun zengin

¹⁴ Mehmet Ulusoy Kendini Niçin Öldürdü? (2020) <https://www.ergir.com> İndirilme tarihi: 21.11.2024

kütüphanesinden okuduğu kitaplar onun düşünce yapısını şekillendirmiş olup ve gelecekte yapacağı oyunları doğrudan etkilemiştir. (Yassitepe Ayyıldız, 2017).



Şekil 6.7. Mehmet Ulusoy'un Sahneye koyduğu Marie Tudor oyunu¹⁵

Sokak tiyatrosu Mehmet Ulusoy'un hayatında önemli bir yere sahiptir ve Sokak tiyatrosu yapmak için Mehmet Ulusoy birçok mücadele vermiştir. 1968 yılında Mehmet Ulusoy, Fransa'dan İstanbul'a döndüğünde ise, Türkiye politik olaylarla sarsılmaktadır. Tüm dünyanın etkisi altında alan 68 Kuşağı Hareketleri, Türkiye'de de yer bulmuştur. Sevda Şener, Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu adlı kitabında o dönemi şöyle anlatır; "1968'de Fransa'da birbirinden farklı Avrupa ülkelerine de yayılan öğrenci hareketleri geçmişten de sıçramıştır. Sendikal hakları savunan işçiler, solda örgütlenmeye çalışanın baskıcı iktidara karşı bir mücadele içine girmişlerdir." (Şener, 1999: 143).

Bu dönemde, dünya çapında sömürgecilik, özgürlük düşüncesi her yerde var olurken, Türkiye'de de "68 Kuşağı" olarak bilinen gençlik hareketi toplumsal ve ekonomik olarak başlamıştır. Özellikle üniversite öğrencileri toplumun sorunlarıyla derinden ilgilenip, işçi sınıfının haklarını savunarak onları her konuda yönlendirmişlerdir. Çalışma saatleri, grev hakkı gibi konular bu dönemin önemli tartışma başlıkları haline gelmiştir. İşçi sınıfı, bu mücadelelerle bilinçlenmeye başlarken, işçiler ve köyden kente göç etmek zorunda kalan köylüler ve üniversite öğrencileri dayanışma içinde olup, grevlere başlamışlardır. Ayrıca bu dönemde kurulan tiyatrolar halkı bilinçlendirme çabası içerisine girmişlerdir. İnsanlara kurslar vererek onları bu mücadele yolunda yönlendirmişlerdir. 1969 yılında kurulan Dostlar

¹⁵ Mehmet Ulusoy Kendini Niçin Öldürdü? (2020) <https://www.ergir.com> İndirilme tarihi: 22.11.2024

Tiyatrosu ve Ankara Sanat Tiyatrosu bunlara örnek gösterilebilir(Yassıtepe Ayyıldız, 2017).



Şekil 6.8. İstiklak edilmesi planlanan bir mahallede yapılan ajitasyon çalışması, 1968¹⁶

Mehmet Ulusoy, 1972 yılında arkadaşlarıyla birlikte “Devrim İçin Hareket Tiyatrosu”nu kurmuştur. Bu topluluğa Mehmet Ulusoy’un yanı sıra, Nejat Feruz, Ali Özgentürk, Işıl Özgentürk, Seçkin Selvi, Cüneyt Türel ve Can Yücel gibi isimler katkı sağlamış, bir çok faaliyette yer almışlardır. Ayrıca; bazı günlerde Selahattin Hilay, Fethi Naci, İdris Küçükömer ve Vasıf Öngören’in hazırladığı seminerler, halkı bilinçlendirmiş ve onlara katkı sağlamıştır. (Üzümkesici, 2016: 6).

Mehmet Ulusoy, sokak tiyatrosu yaparak toplumsal sorunları halkın sanat yoluyla ortaya çıkarmasını sağlamıştır. *"amacı sokak tiyatrosu yapmaktır. Anadolu seyirlik oyun geleneğinden beslenerek önündeki üç yıl boyunca gerçekleştireceği ajitprop tekniğini geliştirir."* (Candan, 2010: 147).

İstanbul'un gecekondu mahallelerini gezerek bu yaşamların gerçeklerini tiyatroya taşımıştır. Aynı zamanda İstanbul Sokak Oyuncuları ve buna bağlı İşçi Tiyatroları'nı kuran Mehmet Ulusoy, bu tiyatrolarda “*Grev ve Vatan Yahut Amerika*” oyunlarını yönetmiştir.

Mehmet Ulusoy ve arkadaşları, işçi sınıfının yaşadığı zorlukları anlatmanın en iyi yolunun tiyatro olduğunu ifade ederler ve işçi sınıfına bu konuda sürekli eğitim

¹⁶ A. Pınar (2018), Mehmet Ulusoy Tiyatrosunda Çokkültürlülük Yüksek Lisans Tezi.

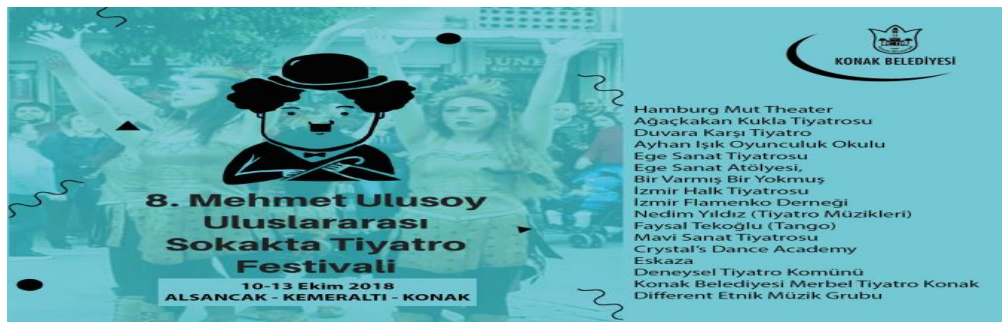
verirler. Eğitimler yalnızca tiyatro salonlarında değil, sokaklarda, gecekondularda, grev alanlarında ve fabrikalarda faaliyet göstermektedir. Ancak Mehmet Ulusoy, bu çalışmalara başlamadan önce, insanların ve köylülerin yaşadığı mahallelerde zaman geçirerek onları daha yakından tanımaya çalışmıştır.

Mehmet Ulusoy'un bu konuda gözlemleri, mahalle sakinlerinin ve işçi sınıfının hayata bakış açısını, günlük yaşam biçimini ve örf ve adetlerine kadar uzandı. Hatta onların yeme içme kültürünü çay içme tarzına kadar gözlemler bu durum Mehmet Ulusoy'un bakış açısını ve sanatının gelişmesine katkı sağlamıştır. (Yassıtepe Ayyıldız,2017).

Sokak tiyatrosu yaptığı dönemi Fransa'da verdiği bir röportajda şu şekilde dile getirmektedir; "Yılda iki kez oynayan insanlar gördüm ama o zamanlarda birdenbire olağanüstü oyunculara dönüşüyorlar, bu muhteşem. Mesela bir köyde oynamadan önce bir aileye kabul edildik. Orada çorbasını tahta kaşıkla içen yaşlı bir adam vardı. Aniden durdu ve kaşığına muhteşem bir fantezi, hassasiyet ve mizahla kullanarak bize bir masal, bir hikaye anlatmaya başladı. Kaşık muhteşem bir şeye dönüştü, hayrete düştüm. Bu beni çok etkiledi" (Thibaudat, 2010).

Mehmet Ulusoy'un Sokak Tiyatrosu'nda yönettiği oyunlarda sembolik ifadelere yer vermiştir. Oyunlarda işçiler ve halk maske, davul kullanarak yaşadıkları zorlukları ve mücadeleyi, bu şekilde ifade etmişlerdir.

Günümüzde her yıl İzmir'in Konak ilçesi Belediyesi Mehmet Ulusoy adına "Mehmet Ulusoy Sokakta Tiyatro Festivali"ni düzenlemektedir.



Şekil 6.9. Mehmet Ulusoy Sokakta Tiyatro Festivali¹⁷

12 Mart 1971 Darbesi sonrasında artan politik baskılar nedeniyle Mehmet Ulusoy, Paris'e yerleşerek burada yaşamını sürdürmeye karar verir. Paris'te Fransız,

¹⁷ Mehmet Uusoy Sokakta Tiyatro Festivali Konak Belediyesi Websitesi (2018).<https://www.konak.bel.tr/etkinlikler/etkinlik/8-mehmet-ulusoy-uluslararası-sokakta-tiyatro-festivali>, İndirilme tarihi: 23.11.2024

Türk ve farklı milletlerden oyuncularla bir araya gelerek “Théâtre de Liberté” (Özgürlük Tiyatrosu) adlı bir topluluk kurar ve yönetmenliğini üstlenir. (Picon-Vallin ve Soudée, 2010) Burada yönettiği ‘‘Gelecektekten Destanlar’’ büyük beğeni kazanır. Oyun Fransa dışında İtalya ve İsviçre’de temsil edilir. (Candan 2010: 148).

Mehmet Ulusoy'un yönettiği ‘‘ Gelecektekten Destanlar’’ adlı oyun köyden kente göç etmek zorunda kalan, işçilerin ve köylülerin hikayelerinden oluşur. Anadolu geçen gerçek hikayelerden oluşan bu oyun işçi sınıfının kendini ifade etmesine bir araç olmuştur. Paris’te 1972 yılında sahnelenen oyunun afişini Abidin Dino tasarlamıştır.

Abidin Dino’nun tasarladığı afişte darağacında kısırılmış deseni camii mücadele eden işçilerini sembolik olarak temsil etmiş ve Paris sokaklarında bu afiş büyük ses getirmiştir. (Özgüden, 2020).



Şekil 6.10. ‘Gelecektekten Destanlar’ adlı oyundan gölge tiyatrosu örneği¹⁸

"Gelecektekten Destanlar" adlı oyun, bir iç düşman olarak tasvir edilen ejderhaya karşı köylülerin mücadelesi sergilenmektedir. Gölge tiyatrosunun bu sahnesinde, köylülerin ellerindeki sopa ve çatallarla ejderhaya karşı koymaları sembolik bir dille ifade edilmektedir.

Bu oyun, Doğu ve Batı kültürlerini bir araya getirerek kırsal ile kent yaşamını aynı sahnede buluşturur. Oyunda yarına dair umutlar ve hayatın dinamiği şiirsel bir

¹⁸ Oral Z. (1994), İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi

üslupla anlatılır. Geçmişle geleceği, gerçekle hayali bir arada sunan ‘Gelecektek Destanlar’ oyuncuyu sözün, hareketin, dansın ve şarkının bir parçası haline getirir. Oyunda kullanılan maskeler özellikle metal olanlar, sosyal sınıfı ve gücü simgeler. Mehmet Ulusoy bu oyunda Fransa’ya baskı altında kalan Türk halkını tanıtmak istemiştir.

Mehmet Ulusoy, Karl Marx’ın Das Kapital adlı eserini sahneye uyarlama gibi zorlu bir göreve kalkışır. Bu süreçte, daha önce Das Kapital üzerine resimler yapmış olan ünlü ressam Yüksel Arslan, dramaturji açısından kendisine destek olur. Ortaya, pek çok yazardan alıntılarının yer aldığı ilginç bir metin çıkar. Sahne tasarımında ise Metin Deniz’in beyaz eşya ve sanayi artıklarından oluşturduğu dekorlar ile Arslan’ın ‘‘Arture’’ olarak adlandırdığı görseller kullanılır. Sonuç olarak, Ulusoy’un ‘‘Buzlu Suların Bencil Hesaplarında’’ adını verdikleri bu oyun, Avignon Festivali’nde Papalık Sarayı’nda sahnelenerek, Mehmet Ulusoy’un ününü tescillendirir. (Candan, 2010: 149).



Şekil 6.11. ‘Buzlu Suların Bencil Hesapları’ adlı oyundan¹⁹

‘‘Buzlu Suların Bencil Hesapları,’’ 1970’lerin toplumsal, politik, ve ekonomik yapısını ele alan sembolik ve absürd bir oyundur. Oyun, sistem eleştirisini

¹⁹ A. Pınar, (2018) Mehmet Ulusoy Tiyatrosunda Çokkültürlülük Yüksek Lisans Tezi.

derinlemesine işlerken, sembolik ögeler aracılığıyla kapitalizm, bireysel çıkarlar ve toplumun yabancılaşmasını gözler önüne sermektedir.

Oyunda sembol olarak dikkat çeken kadın oyuncuların ellerinde taşımakta oldukları hastane lazımlıkları oyunun kapitalist ve bireysel çıkar temasına uygun olarak “saf olmayan” veya “kirlenmiş” bir dünya imgesini sembolize etmektedir. Bu nesnelere, modern toplumda insanları belirli kalıplara sokan, onları makineleştiren ve insani değerlerden uzaklaştıran materyalist sistemin bir parçası olarak görülebilir. Lazımlıklar, aynı zamanda bireylerin temizlenme ve arınma ihtiyacını, fakat bunu başaramadıklarını ima eden bir metafor olarak da yorumlanmaktadır.

Sahne üzerinde olan dağınık kağıt parçaları, kaybolmuş değerleri veya unutulmuş, terkedilmiş idealleri simgeler. Bu, insanların çıkar ilişkilerinde kendilerini kaybettikleri, değerleri bir kenara attıkları veya her şeyin birer materyal tüketim aracı haline geldiği mesajını vermektedir.

Oyuncuların bir arada ve sıkı bir şekilde dizilişi ise; bireylerin toplumda birbirlerine benzeşmeye zorlandıklarını, bireysel özgürlüklerinin kısıtlandığını sembolize eder. Bu, bireylerin toplumsal kalıplara sıkıştırılmasını ve özgür iradelerinin yok edilmesini temsil etmektedir. 2001 yılında Mehmet Ulusoy İBB Şehir Tiyatrosu’nda Georg Büchner’in Woyzeck adlı oyununu sahneye koyar.



Şekil 6.12. İBB Şehir Tiyatrosu 2001 Mehmet Ulusoy’un yönettiği Woyzeck adlı oyundan²⁰

Mehmet Ulusoy' un Şehir Tiyatroları'nda sahnelediği Woyzeck, bir bataklıkta geçmektedir. Buğulu bir bataklık gölünün, kıyısında karanlık kuleleriyle bir belirti gibi

²⁰ Nurullah Tuncer arşivinden.

yükselen Kont Drakula'nın şatosunu görür gibi oluyorsunuz. Oysa bolca paraşüt bezinden başka, hiç bir şey yoktur sahnede. Bütün sahneyi kaplayarak tam ortadan sarkan, bir amip ya da denizanasına benzeyen biçimsiz bir figür, tehditkar bir ifadeyle insanların tepesinde salınmaktadır. Oyundaki her şey gibi o da sürekli hareket halinde. Canlı bir organizma gibi oyuna katılan bu dev yaratık, neredeyse üçüncü gözünüzle gördüğünüz şatonun bıraktığı belli belirsiz kötülük hissini cisimleştiriyor ve görünür kılıyor. Kötülük insanların tepesinde bir tehdit gibi durmakta her şeyi denetlemekte ve yönlendirmektedir.

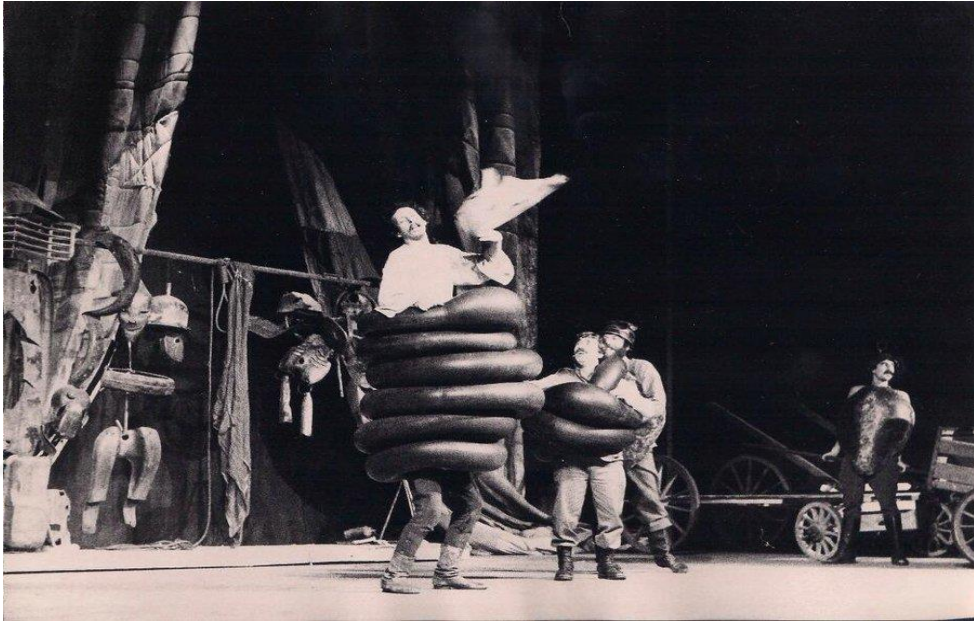
Mehmet Ulusoy'un rejilerinde sıklıkla rastlanan yoğun hareket ve enerji dinamiği, Woyzeck oyununda da bizi karşılamaktadır. Sahnenin ritmik yoğunluğu, hem oyuncuların hem de seyirciyi bir tür baskı altında tutarak, sıkışmışlık hissini ve gerilimi artırmaktadır. Enerjinin sürekliliği, yalnızca fiziksel bir dinamizm sunarak, aynı zamanda oyunun tematik derinliğine de hizmet etmekte, Woyzeck'in içinde bulunduğu varoluşsal çıkmaz, toplumsal baskı ve içsel süreçte, bu dinamik enerji aracılığıyla fiziksel bir boyut kazandırmaktadır. Seyirci, yalnızca izlemekle kalmayıp, bu sıkışmışlığı kişisel olarak deneyimlemektedir. Mehmet Ulusoy'un rejisi anlayışı, burada estetikle anlatımı iç içe geçirerek görsel bir şölen sunmaktadır (Ateş,2012).

Woyzeck oyununda bulunan diğer sembolik öğeler ise; Sahnedeki yoğun mavi ışık, melankoli ve derin bir huzursuzluk hissini simgelemektedir. Zeminde görülen sıcak turuncu ışık, soğuk maviyle kontrast oluşturmakta, oyundaki karakterlerin zihinsel karışıklıklarını, ve yoğun duygusal gerilimlerini sembolize etmektedir.

Mehmet Ulusoy ile yapılan bir röportajda şunu dile getirmektedir; "Büchner, 1834'te bir bildiri yayımlıyor: 'Almanya'da adalet prenslerin orospusudur.' O zamanlar Almanya'da köylüler hem toprak ağalarına hem de dükalarına para veriyorlar. Bu, çok önemli bu bildiri. Bunu koydum oyuna. Yazarın dilinde söylemeye çalıştıklarını bulmaya çalıştık tüm ekip. Yoksa bu oyun 1 saat 20 dakikada da biter. Ama biz alt metinleri aradık."

Korap, (2000)'e göre, Woyzeck için; "Televoleciler bu oyuna gelmesin. Televizyon bizi mahvetti. Oysa tutup yukarı çekmesi gerekirdi. Televoleciler için oyun yapamam." cümlesini oyunu zor bulanlar için kullanmış aynı zamanda Türk tiyatrosuna gereken desteğin verilmemesini şu cümlelerle eleştirmiştir; "Ahlaksız bunlar! Türkiye'yi Avrupa'ya nasıl tanıtacaklarını şaşırıyorlar, ama Avrupa'nın en iyi tiyatrolarından birinin, bir Türk tiyatrosunun yok oluşunu seyrediyorlar." Mehmet

Ulusoy her ne kadar Fransa öncelikli olup, yurtdışında çalışmalar yapsa da temeldeki isteği kendi ülkesinde kendi tiyatro anlayışını uygulayıp, Türk Tiyatrosu'nu her zaman daha ileriye taşımak olmuştur.1980 yılında Mehmet Ulusoy Türkiye'nin önemli tiyatrolarından biri olan, Dostlar Tiyatrosu'nda Kafkas Tebeşir Dairesi'ni sahneye koyar. 1974 yılında Fransa'da sahnelenen oyun bu kez farklı kadro ile aynı şekilde sahnelenmiştir. Mehmet Ulusoy Kafkas Tebeşir Dairesi'nde yine diğer oyunlarında olduğu gibi maskelerden faydalanmıştır. Oyunun maske tasarımı Kuzgun Acar'a ait olmakla birlikte, 14 oyuncu için tam 140 maske tasarlamıştır. Metin Deniz ise sembolik bir dekor tasarımı ile oyunu başka bir noktaya taşımıştır.



Şekil 6.13. 'Kafkas Tebeşir Dairesi –Dostlar Tiyatrosu' adlı oyundan²¹

Kafkas Tebeşir Dairesi'nde var olan sembolik öğeler ise kendini şu şekilde göstermektedir; Sahnede ki dekor tasarımı gündelik hayatta karşımıza çıkan nesnelere grotesk bir biçimde sahneye taşımaktadır. Duvara bağlı maskeler, çeşitli araç ve gereçler oyunun sembolik yapısını ve Brecht'in tiyatro anlayışında var olan yabancılaştırma düşüncesini seyirciye vurgulamaktadır.

Ortada görülen, büyük katmanlı yapı (yılanı andıran şekil), sembolik olarak hem baskıyı hem de yozlaşmayı temsil etmektedir. Bu yapı, güç ve otoritenin

²¹ Genco Erkal X Hesabı (2014). <https://x.com/DOSTLARTIYATRO>, İndirilme Tarihi: 24.11.2024

insanların üzerinde yarattığı fiziksel ve psikolojik baskıyı görüntü olarak simgelemektedir. Ayrıca, bu yılan benzeri form oyunun temel meselesi olan adalet ve ahlak kavramlarıyla ilişkilendirilebilir.

Brecht'in çalışmalarında güç ilişkileri ve çıkar çatışmaları sıklıkla vurgulanır; bu şekil de ezen-ezilen arasındaki mesafenin görsel bir temsili olarak seyirciye yönetmen tarafından aktarılmaktadır.

Yıl 1991 gösterdiğinde Mehmet Ulusoy Dostlar Tiyatrosu'nda "Sevdalı Bulut"u sahnelemeye karar verir. Nazım Hikmet Ran'ın bir çok dile çevrilen kitabı "Sevdalı Bulut", masalsı bir hikaye üzerinden sevgi, fedakarlık, doğa-insan ilişkisi ve toplumsal adaletsizlik gibi evrensel temaları işlemektedir.

Fransa'da 1973 yılında sahnelenen "Sevdalı Bulut" Avingon Festivali ve Venedik Bineali olmak üzere Avrupa'nın çeşitli sahnelerinde 167 temsil gerçekleştirmiş ve büyük beğeni kazanmıştır.



Şekil 6.14. Dostlar Tiyatrosu'nun 'Sevdalı Bulut' adlı oyundan bir fotoğraf²²

Sevdalı Bulut sahnelenirken sadece masallardan yola çıkılmamış, Mehmet Ulusoy "Kuvayi Milliye'den, "Şeyh Bedrettin Destanı'nından ,"Taranta Babu'ya

²² Zeynep Erkekli Arşivi

Mektuplar’’dan ve Memleketimden İnsan Manzaraları’’ndan kolaj bir çalışma olarak sahnelenmiştir.

Mehmet Ulusoy 1992 yılında Cumhuriyet Gazetesi’ne verdiği bir röportajda şunu söylüyor; ‘Eskiye Dönmedik’’ oyunu 1973 yılında Fransa’da sahnelense de, Dostlar Tiyatrosu’nda oyunu yeniden inşa ettiğini dile getirmektedir.

Sevda Bulut’ta kendini gösteren sembolik öğeler ise şu şekildedir; Oyunda kullanılan variller, oyunun en büyük sembolik ögesi olarak değerlendirilebilir. Varillerin yer değişimi, oluşturduğu mekanlar bazen dağ, bazen, deniz, bazen ise; sırtta yük olup oyun içinde sürekli aktif olarak yer almaktadırlar.

Oyuncuların variller ile alışverişi kolay olmamıştır. Henüz prova sırasında varillerin içerisindeki yağdan dolayı kayıp ayağını sakatlayan Zeynep Erkekli; ‘İlk provada başıma böyle bir şey geldi fakat ben Mehmet Ulusoy beni, oyundan çıkarmasın diye sakat ayağımla her gün provaya gidip geldim onunla çalışmayı çok istediğim için asla vazgeçmedim’’



Şekil 6.15. Genco Erkal ve Sevgili Dostu Mehmet Ulusoy²³

Oyundaki diğer önemli sembolik öğe Mehmet Güteryüz’ün tasarladığı gölgelerdir. Gölge yer yer bulut, yer yer kalp, gözyaşları ve çiçek olmaktadır. Mehmet Ulusoy, Sevdalı Bulut’ta da masklardan ve onların yarattığı sembolizm’den fazlasıyla faydalanmıştır.

²³ Milliyet Sanat Websitesi (2024) <https://www.milliyetsanat.com/haberler/diger/genco-erkal-in-hayat-ve-sanat-hafizasi> İndirilme Tarihi:30.11.2024

Sevda Bulut sahnelendiği dönemde Dostlar Tiyatrosu için yeni bir anlatım biçimi yaratmış ve Mehmet Ulusoy'un sanatsal vizyonu, ileri grüşlölüğü herkes tarafından takdir edilmiştir.



7. BİR ÖRNEK OYUN: BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ?

“Benerci Kendini Niçin Öldürdü?” 1932 yılında Nazım Hikmet tarafından yazılmış olan Irmak şiirden oyunlaştırılmıştır. İngiliz Emperyalizmine karşı gelen, Kalküta’da yaşayan insanların başlarından geçen olayları anlatır. Mehmet Ulusoy tarafından oyunlaştırılıp, 1980 yılında “ Le Theatre de Liberte- Özgürlük Tiyatrosu”yla Fransa’da daha sonra ise; 2002 yılında İstanbul Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenmiş ve uzun süre büyük ilgi görmüştür.

Benerci Kendini Niçin Öldürdü? Türkiye Komünist Partisi içindeki zor günleri ve iç çekişmeyi anlattığı kadar Nazım Hikmet Ran’ın sinema ile tanışıklığını ve uğraştığını da gösterir (Makal, 2003).

Nâzım Hikmet tarafından kaleme alınan ırmak şiir Hintli bir devrimcinin İngiliz emperyalizmine karşı yürüttüğü mücadeleyi anlatır. Eserin başkahramanı Benerci, hayatının tümünü Hindistan’ın mücadelesine adanmış bir halk kahramanıdır. Marksist şair, bu eserde ihanet, sadakat ve inanç kavramlarını Benerci’nin yaşadıkları üzerinden işler. Hikâyede, Benerci’nin serbest bırakılması dava arkadaşları arasında şüpheye yol açar. Kimi yoldaşlar onu işbirlikçi ve ajan olarak suçlar. Bu duruma karşı büyük bir üzüntü yaşayan Benerci, bir noktada intihar etmeyi düşünse de Hindistan’ın mücadelesi için hayatta kalması gerektiğini düşünür.

Ancak kısa bir süre sonra ihbarı yapan kişinin istihbarat için çalışan sevgilisi olduğunu öğrenir. İngiliz yönetiminin karşı faaliyetlerini sürdürmeye devam eden Benerci, bir süre sonra tekrar tutuklanarak cezaevine gönderilir. Hapishanede yaşadıkları davayı yakın arkadaşı Somadeva’ya anlatır ve onun güvenini kazanır. Böylece Benerci dava arkadaşları arasında eski saygınlığını yeniden kazanır. Hindistan’ı İngiliz emperyalizminin boyunduruğundan kurtarmaya çalışan kişiler Benerci’yi tekrar mücadelecisi olarak görmek isterler.

Ancak Benerci’nin geleceğe dair umutları tükenmiş, yaşananlar karşısında direnme gücünü kaybetmiştir. Üstlendiği sorumlulukların yerine getirememenin üzüntüsü onu buhrana sürükler. Nihayetinde, Benerci kendi iradesine hakim olamaz ve intihar eder.

Benerci, bağımsızlığı için mücadele eden idealist bir devrimcidir. Ancak bu mücadele, onun hem kişisel mutluluğunu hem de ruhsal dengesini kaybetmesine neden olmuştur. Oyunda, Benerci'nin idealleri uğruna tüm hayatın feda etmesi ve bu süreçte yaşadığı ihanet, yalnızlık , hayal kırıklıkları ele alınır. Benerci, kendi inançları doğrultusunda bir yandan ilerlemek için savaşırken, diğer yandan bireysel olarak geri plana atılır . Bu durum, onun kendisini kötü hissetmesine ve sonunda intihar etmesine yol açar. Benerci'nin intiharı, sadece kişisel bir durum değil, aynı zamanda bireylerin ideallerine olan bağlılığıyla toplumdaki seçenekler arasında sıkışıp kalmasının bir yansımasıdır.

Benerci Kendini Niçin Öldürdü? Nazım Hikmet Ran'ın Benerci'yi İlkçağ Filozofu Herakleitos'u (M.Ö. 535?-475) düşünürken sembolize ettiği şu dizelerle başlar;

Şehir uzakta.

Genç adam

ayakta. Akıyor şehirden geçen nehir

genç adamın ayakları dibinden.

Genç adam

piposunu çıkartıyor cebinden

aranyor kibriti.

Bakıyor akar suya

düşünüyor Heraklit'i,

düşünüyor büyük hakîm Heraklit'i genç adam...

Kim bilir belki böyle bir akşam,

böyle bir akşam,

Heraklit alını

yeşil gözlü zeytinliklerde akan

suya eğdi ve dedi:

«— Her şey değişip akmada,

bu hâl beni hayran bırakmada...»

Heraklit, Heraklit; ne akıştır bu!

ne akıştır ki bu, dalgalarında...²⁴

Şiirin ilk dizelerinde şu görülmektedir ki Nazım Hikmet Ran, Herakleitos üzerinden kendi dünya görüşünü, sembolize etmektedir. Herakleitos'un değişime, akışa karşı olan ideasını şiirselleştirerek okuyucuya aktarmıştır.

Nazım Hikmet Ran'ın 1925 yılında yazdığı "Moskova'da Heraklit'i Düşünüş" adlı lirik şiirinde, Moskova'da nehir kenarında suya bakarken Heraklit üzerine yazdığı dizeler, neredeyse hiç değişmeden "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" eserinin ana karakterine uyarlanmıştır. Bu durum, Benerci'nin, şairin düşüncelerinin bir araç olarak sakladığını ve bağımsız bir karakter olarak kendisine yakın hissettiğini göstermektedir. Eser, epik olarak kaleme alınmıştır. Bu form, Nâzım Hikmet'in hem edebi anlayışını hem de ideolojik bakış açısını yansıtmaktadır. Şiirin ritmik yapısı ve sinematografik anlatımı, okuyucuyu baştan sona içine çeker ve adeta bir tiyatro ya da film izliyormuş hissini yaratmaktadır. Bölümlere göre olan yapısı, Benerci'nin ruhsal açıdan ve mücadelesini, çatışmalarını okuyucuya dinamik bir şekilde aktarmaktadır.

Nâzım Hikmet Ran'ın dil ve üslup bakış açısıyla etkileyici bir anlatım yaratması okuyucunun hem hikâyeye duygusal olarak bağlanmasını hem de düşünsel bir yapı inşa etmesini sağlamaktadır.

Eserin teması, dönemsel ve politik koşullarla doğrudan bağlantılıdır. Hindistan'ın İngiliz sömürge yönetiminin durumu, eserin kültürel arka planını oluşturur. Ancak bu durum yalnızca bir işletme veya mali sermayeyle sınırlı değildir. Nâzım Hikmet, sömürgeciliğin mücadelesini evrensel bir özgürlük arayışı olarak ele alır. Bu kısımda eser, yalnızca Hindistan'da değil, dünyanın dört bir yanındaki sömürgeciliği ve ötekileştirmeyi yansıtmaktadır.

7.1. Oyundaki Sembolizm Etkileri

Benerci Kendini Niçin Öldürdü? Adlı oyunda Mehmet Ulusoy uzun yıllar konuşulacak ve sembolizm açısından fazlasıyla etkileyici bir oyun sahneye koymuştur. Oyun; önce Fransa'da daha sonra ise; 2002 yılında İstanbul Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenmiş ve uzun süre büyük ilgi görmüştür.

Oyunda Benerci karakterine hayat veren Hakkı Ergök'e göre (2023) Mehmet Ulusoy şiiri, "şiir" gibi değil, oyunlaştırarak gerçek kılmayı yeğlemiş ve oyun

²⁴ Ran, N. (Kasım 2019, İstanbul) Yapı Kredi Yayınları

boyunca bu tutumunu korumuştur. Oyuna seçilen oyuncularını audition ile seçen yönetmen, Devlet Tiyatrolarında uzun süren okuma provalarını tercih etmeyip, birkaç kez okuma provası yaptıktan sonra oyuncuları hem sembolik öğeler içeren, hem de seyirci ve tiyatro camiası tarafından uzun yıllar konuşulacak olan dekor ile buluşturmayı tercih etmiştir.

Ergök'e göre (2023) Mehmet Ulusoy ile çalışmak kolay olmayıp, her oyuncu tarafından kabul edilebilecek bir durum değildir. Çünkü duyguları ile hareket eden Mehmet Ulusoy istediği şeyleri teorik değil, duygularıyla dile getiren bir yapıya sahipti. İçindeki çocuğu hiçbir zaman kaybetmeyen Mehmet Ulusoy'un bu kadar başarılı bir yönetmen olmasının sebeplerinden biri de bu durum olabilir.

Sembol olarak birçok şeyi anlatan oyunun dekoru ise yerden altı metre yükseklikte olan bir çark şeklindedir. Büyük çarkın içerisinde ayrıca iki metre yüksekliğinde küçük çark yer alır. Mekanik olmayan bu çarklar insan gücüyle manuel bir şekilde oyun esnasında gösterge biçimine göre yer değiştirmektedir. Çarklardan biri sağa dönerken, öteki sola dönmektedir.



Şekil 7.1. 'Benerci Kendini Niçin Öldürdü?' adlı oyundan bir fotoğraf²⁵

Sembol olarak Mehmet Ulusoy tarafından büyük çark dünya, küçük çark ise Hindistan ya da güneş sistemi olarak düşünülmüştür. Hatta Mehmet Ulusoy, oyunun tekstinin üstüne şöyle bir not almıştır. 'En büyükten daha büyük, en küçükten daha

²⁵ Devlet Tiyatroları Belgeliği, İndirilme Tarihi:01.12.2024

küçük tüm kozmos içimizde içimize yansması olur dışımız.”(Ergök, röportaj, Mayıs 2023). Dekorun önünde duran yürüme şeridi ise oyunda Nazım’ı oynayan oyuncunun alanı olarak kullanılarak epik bir anlatım sağlamaktadır.

Oyunda Nazım Hikmet Ran’ı oynayan ve oyun boyunca tek kostüm giyen oyuncu (Celal Kadri Kınoğlu) giydiği kostümle saflığı ve masumiyeti temsil etmektedir. Nazım Hikmet Ran ömrü boyunca ötekileştirilmiş ve kendi masumiyetini, suçsuzluğunu sürekli kanıtlamaya çalışmıştır. Bu nedenle Benerci Kendini Niçin Öldürdü? Adlı oyunda seçilen kostüm bilinçli bir tercihle seyirciye sembol olarak aktarılmıştır.

Dekorun önündeki çizgili platform: Ahşap zemindeki çizgiler ya da şeritler, bir yolculuğu, yön arayışını ya da hapsolmuşluk hissini yansıtmaktadır.



Şekil 7.2. ‘Benerci Kendini Niçin Öldürdü?’ adlı oyundan bir fotoğraf²⁶

Çarkın içinde yer alan oyuncular, sisteme uyum sağlama çabası içinde olup aynı zamanda sistemi sorgulamaktadırlar.

Michel Launay’ın tasarladığı dekor felsefi bir sembol olarak incelendiğinde bazen varoluşu bazen hiçliği, sonsuz döngüyü ve zaman kavramını simgelemektedir. Benerci’nin kendi içine döndüğü anlar ise yine küçük çarklar ile gösterilmiş, yer yer

²⁶ Devlet Tiyatroları Belgeliği, İndirilme Tarihi:01.12.2024

oyundaki küçük çark bazen bir buluşma alanı, bazen Benerci'nin hapiste kaldığı yer olarak seyirciye aktarılmıştır.



Şekil 7.3. 'Benerci Kendini Niçin Öldürdü?' adlı oyundan Roy Dranat karakteri kulis fotoğrafı²⁷

Mehmet Ulusoy çoğunlukla oyunlarında maske kullanan ve sembolik olarak maskelerin diline inanan bir yönetmendir. Benerci Kendini Niçin Öldürdü? Adlı oyununda ise maske figürü, oyunda Roy Dranat karakterini oynayan Yurdaer Okur'un sırtına çizilmiş ve onun karakteri tarafında seyirciye sembolik bir aktarım gerçekleştirilmiştir.

Roy Dranat karakteri oyun esnasında sırtında Hindistan'a özgü bir motif ile yine onların kültürünü yansıtan bir şekilde dans etmektedir. Etkileyici ve uzun süren bu dans karakter sembol olarak Hindistan'ın var olan kast sisteminin fakir ve ezilen halkı temsil ederken, aynı zamanda sınıfsal bir anlatımın varlığını da seyirciye aktarmaktadır.

²⁷ Hakkı Ergök Arşivinden (2023). İndirilme Tarihi:01.12.2024

Motifte kullanılan kırmızı renk tutku, mücadele ve aynı zamanda tehlike veya çatışmayı temsil etmektedir. Roy Dranat'ın sistemle olan çatışması ve içsel karmaşıklığı, kırmızı rengin bu yoğun anlamıyla ifade edilmektedir.

Siyah renk; Belirsizlik, korku ve baskıyı çağırır. Siyah çizgiler, karakterin içinde yer alan baskıcı sistemi veya onun bireysel özgürlüğünün vuran unsurlarının sembolünü temsil etmektedir.



Şekil 7.4. 'Benerci Kendini Niçin Öldürdü?' adlı oyundan bir fotoğraf²⁸

Fotoğrafta çarka asılı olan oyuncular; Benerci(Hakkı Ergök) ve İngiliz Kız (Hülya Çelik Kalebayır) çarkın içinde, sistemin birer parçası olarak hareket etmek zorunda kalmaları ve kendi iradeleri dışında yönetilip kontrol edildiklerini sembolize etmektedir.

Karakterlerin çarkta bağlı bulunduğu yerde, onların özgür iradelerinden tamamen yoksun bırakıldığını simgeler. Nazım Hikmet Ran'ın eserinde bireyin toplumsal, ekonomik ve politik yapılar tarafından kontrol edilme süreci bu sahnede güçlü bir şekilde görülmektedir. Bu durum, bireyin içinde bulunduğu sistemden kurtulma çabasını ve bu çabanın sürekli olarak engellenmesini göstermektedir.

²⁸ Devlet Tiyatroları Belgeliği, İndirilme Tarihi:01.12.2024

Fotoğraftaki iki karakterin birbirinden farklı yönleri hareket etmesi, bireylerin arasındaki iletişimsizliği ve uzaklaşmayı ifade eder. Aynı çark içinde olmalarına rağmen, farklı yönleri gitmeleri onların kendi hayat mücadelelerini sembolize etmektedir.

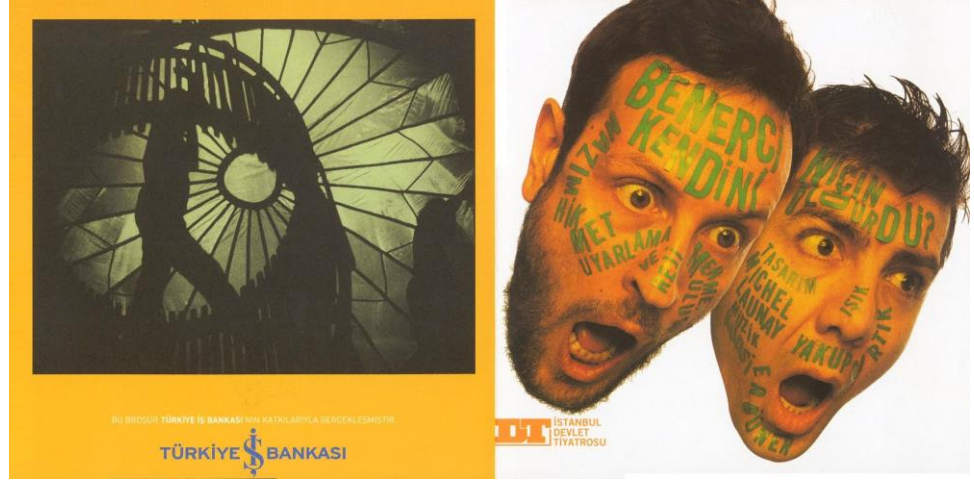
Sahnede var olan ışık tasarımı; Bireyin varoluşunun karanlığını ve belirsiz yanlarını temsil etmektedir. Sanat hayatı boyunca sahneye her koyduğu oyunda, sembolik anlatımdan yararlanan Mehmet Ulusoy “Benerci Kendini Niçin Öldürdü?” Fransa turnesine gittiğinde ise oyunu ikinci dünya savaşı sırasında bir silah fabrikası olarak kullanılan alanda oynatmıştır. Türkçe oynanan oyun Fransızca alt yazılı olarak sahnelenmiştir ve festivalin en beğenilen oyunu olmayı başarmıştır



Şekil 7.5. Mehmet Ulusoy Benerci Kendini Niçin Öldürdü? Paris Turnesi²⁹

Mehmet Ulusoy’un hayatında daimi olarak var olan sembolü ise; Boynundan bir an bile çıkarmadığı kırmızı atkıdır. Hakkı Ergök ve Zeynep Erkekli’ye göre yer zaman, durum ne olursa olsun Mehmet Ulusoy boynundaki kırmızı atkıyı asla çıkarmazmış hatta hem İstanbul’da hem de Fransa’da rahatsızlanıp hastaneye kaldırıldığında yanında olmasını istediği tek şey kırmızı atkısıymış.

²⁹ Hakkı Ergök arşivinden (2023), İndirilme Tarihi:05.11.2024



Şekil 7.6. Benerci Kendini Niçin Öldürdü? Oyun afişi ve broşürü ³⁰

Oyunun afişinde merdivenlerden inen veya çıkan bir kişinin silüeti gösterilmiş. Bu figür, belirsizliği, insanın kendi yolculuğunu veya seçimlerini sembolize etmektedir. Arka plandaki dairesel yapı, geometrik bir simgeyi çağrıştırmaktadır. Bu tür motifler genellikle özgürlük, koruma veya sınırlanmışlık anlamı taşımaktadır. Gölge ve ışık, dramatik bir etki yaratmak için kullanılmış ve tema olarak insanın içsel çatışmasını, sistem içerisinde var olma çabasını sembolize etmektedir. Her iki afiş de soyut ve sembolik öğeleri birleştirerek izleyiciyi düşündürmeye, merak uyandırmaya çalışılmıştır. Bu tasarım Benerci Kendini Niçin Öldürdü? adlı oyunun ana temasını izleyiciye hissettirme amacı taşımaktadır. Bu afişlerde bireysel sorgulama, kimlik, insanın içsel yolculuğu ve toplumsal mesajlar öne çıkmaktadır.

³⁰ Devlet Tiyatroları Belgeliği, İndirilme Tarihi: 07.11.2024

8. SONUÇLAR

Mehmet Ulusoy, hem Türk tiyatrosu hem de 20. yüzyıl Fransız tiyatrosunun geleneksel ve modern öğelerinden yararlanarak bu iki dünyayı sahnede ustaca birleştiren önemli bir yönetmendir. Bu tez çalışmasında, Mehmet Ulusoy'un sanat anlayışında önemli bir yer tutan sembolizmin, hem bir düşünce biçimi hem de estetik bir araç olarak kullanımı, yönettiği oyunlar üzerinden incelenmiştir.

Özellikle Nazım Hikmet'in "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" adlı oyunu üzerine yapılan analizler, Mehmet Ulusoy'un sembolist yaklaşımının sahnelemedeki

Yapılan analizler sonucunda, Mehmet Ulusoy'un rejisinde sembollerin sadece estetik bir unsur değil, aynı zamanda derin bir anlatı aracı olarak kullandığını göstermektedir. "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" oyununda yer alan semboller, bireyin özgürleşme arayışını, toplumsal baskıları ve bireyin kendini anlamlandırma çabasını metaforik bir dille ifade etmektedir. Bu durum, izleyicinin sadece oyunu izlemekle kalmayıp, derin bir anlam yolculuğuna çıkmasını sağlamaktadır. Mehmet Ulusoy'un sahnelemesinde semboller, seyirci ile sahne arasında bir köprü kurarak izleyicinin oyunu daha derinden deneyimlemesine olanak tanımaktadır. "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" oyunundaki semboller, izleyiciyi sürekli sorgulatan ve düşünmeye sevk eden bir atmosfer yaratmaktadır.

Mehmet Ulusoy, sembolizmi kullanarak oyunlarına yalnızca estetik bir değer katmakla kalmamış, aynı zamanda toplumsal ve politik mesajlarını da derinleştirerek sunmuştur. "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" oyununda bireyin öznel gerçekliği ile toplumsal gerçeklik arasındaki çatışma, semboller aracılığıyla çok boyutlu bir şekilde işlenmiştir. Bu, Mehmet Ulusoy'un sanat anlayışında bireyin, toplumun ve sanatın birbiriyle sürekli bir etkileşim halinde olduğunu göstermektedir. Ayrıca, çok kültürlülüğe verdiği önem sayesinde Mehmet Ulusoy, hem Türk hem de Batı tiyatrosunun öğelerini birleştirerek evrensel bir tiyatro dili oluşturmuş ve sembolizm aracılığıyla izleyicilere kültürler arası bir bağlantı kurma imkânı sağlamıştır.

Sonuç olarak, Mehmet Ulusoy'un sanat anlayışında sembolizm, hem bir anlatı aracı hem de estetik bir zenginlik olarak yer almaktadır. "Benerci Kendini Niçin

“Öldürdü?” oyunu özelinde yapılan incelemelerde, semboller aracılığıyla bireyin ve toplumun çatışmasının derinlemesine ele alındığı ve seyircide kalıcı bir etki bırakacak şekilde sunulduğu görülmüştür. Mehmet Ulusoy’un tiyatrosu, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya sevk eden bir alan yaratarak, hem bireysel hem de toplumsal anlamda dönüşüme olanak tanımaktadır. Bu yüzden, Mehmet Ulusoy’un tiyatro anlayışının ve sembolizm üzerine kurduğu sanatsal vizyonun, gelecek kuşaklar tarafından incelenmesi, akademik çalışmalar ve uygulamalar yapılması büyük bir önem taşımaktadır.



KAYNAKLAR

- Baudelaire, C.** (2011). *Kötülük çiçekleri* (S. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berger, J.** (1999). *Görme biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Brockett, O.** (2016). *Tiyatro tarihi* (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Davies, N.** (2006). *Avrupa tarihi* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Duclert, V.** (2010). Cumhuriyet ve demokrasi, 1870'ten 1914'e
- Fransa'da III. Cumhuriyet tarihinden çıkarılması gereken dersler (C. Çağla, Dü.). *İdea İnsan (Bilim Dergisi)*, 2(2), 55-80.
- Durukoğlu, S., & Toprak, A. S.** (2019). Şiirde biçim bağlamında yenilik-mükemmellik arayışları ve parnasizmin kısa tarihi. *AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 7, 47-59.
- Heidegger, M.** (2009). *Varlık ve zaman* (5. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Makal, O.** (2003). *Beyazperde ve sahnede Nazım Hikmet*. İstanbul: YGS Yayınları.
- Maeterlinck, M.** (1955). *Körler (Les Aveugles)* (Ö. A. Vedia Tataragaşı, Çev.). İstanbul: Maarif Basımevi.
- Marx, K.** (2016). *Fransa'da iç savaş* (E. Özalp, Çev.). İstanbul: Yordam Kitabevi.
- Niewyk, D. L.** (1993). *Grolier International Americana Encyclopedia: Almanya, Tarih 1* (M. Holding, Çev.). Danbury, Connecticut: Grolier Incorporated.
- Parla, J.** (2012). *Türk romanında yazar ve başkalaşım* (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Platon.** (2020). *Devlet* (C. Saraçoğlu & V. Atayman, Çev.). İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Rıfat, A.** (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Tanpınar, A. H.** (2010). *Türk edebiyatı üzerine araştırmalar* (8. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z.** (2003). *Mai ve siyah* (E. Doğan, Çev.). İstanbul: Özgür Yayıncılık.
- Uslu, A.** (2017). Richard Wagner'in Siyasal Düşünceleri: Modernite Eleştirisi ve Ulusal Sanat Anlayışı. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 37(1), 13-44.
- Candan, A.** (2010). Mehmet Ulusoy Tiyatrosunun Geneline Bakış. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 29(1), 145-157.
- Yassitepe Ayyıldız, E.** (2017). İki politik tiyatro yazarı: Aimé Césaire ve Mehmet Ulusoy. *International Journal of Language Academy*, 5(8), 103-110.

- Özgüden, D.** (2020). Sürgünde Direnen Bir Devrimci: Mehmet Ulusoy. [Akademik Makale]. Retrieved from [Academia.edu](https://www.academia.edu)
- Başbüyük, F.** (2004). *Tiyatroda Göstergebilim* (Yüksek Lisans Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Kavas, E.** (2007). *Ferhad ile Şirin Öyküsünden Uyarlanan Oyunlar* (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Pınar, A.** (2018). *Mehmet Ulusoy Tiyatrosu'nda Çokkültürlülük* (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ergir, Y.** (2005). Mehmet Ulusoy Kendini Niçin Öldürdü? [Çevrimiçi Makale]. *Ergir*. Retrieved from [Ergir.com](https://www.ergir.com)
- Üzümkesici, B.** (2016). Köksüz Bir Estetiğe Karşı Devrim İçin Hareket Tiyatrosu. *E-Skop Sanat Tarihi Eleştirisi*. Retrieved from [E-Skop](https://www.e-skop.com)
- Thibaudat, P.** (2010, May 3). Mehmet Ulusoy: La Vie Légendaire d'une Belle Tête du Théâtre Turc. *Le Nouvel Observateur*. Retrieved from [NouvelObs](https://www.nouvelobs.com)
- Ateş, Ş.** (2012). *Woyzeck – İstanbul Şehir Tiyatrosu*. Retrieved from [Tiyatro Online](https://www.tiyatroonline.com)
- Korap, E.** (2000, Mart 10). Bir Tiyatro Yok Oluyor [Röportaj]. *Milliyet*. Retrieved from [Milliyet](https://www.milliyet.com.tr)
- Gürün, D.** (1991, Aralık). Sevdalı Bulut Üzerine Bir Değerlendirme. *Cumhuriyet*. Retrieved from [İKSV Tiyatro](https://www.iksv.com.tr)
- Lubin, R.** (1977). *Rencontre avec Mehmet Ulusoy* [Film]. Fransa: Centre National de Recherches Scientifiques (CNRS).
- Ergök, H.** (2023). Hakkı Ergök ile Röportaj.
- Erkekli, Z.** (2024). Zeynep Erkekli ile Röportaj.

EKLER

EK-1: RÖPORTAJ



EK-1: RÖPORTAJ

ZEYNEP ERKEKLİ

Özlem Karataş: Zeynep hanım merhaba siz uzun yıllardır, Devlet Tiyatroları'nda çalışan bir sanatçısınız Mehmet Ulusoy ile yollarınız nasıl kesişti?

Zeynep Erkekli: 1989 yılında Devlet Tiyatroları'ndan istifa ettim ve Dostlar Tiyatrosu'nda gelen bir teklifle ''Aslan Asker Şvayk'' oyununda oynamaya başladım. Daha sonra Mehmet Ulusoy'un geleceğini duydum ve onunla çalışmak öğrenciliğimden beri hayal ettiğim bir şeydi ve bir gün ''Sevdalı Bulut'' oyunuyla yollarımız kesişmiş oldu.

Ö.K: Mehmet Ulusoy ile çalışmak nasıl bir duygu?

Z.E: Çok yaratıcı bir insan , oyunlarında hem aklın hem safiyetin peşinde koşan bir yönetmendi benimle aynı pencereden baktığı için çok önemli bir yere sahipti, böyle olmaya da devam edecektir.

Ö.K: Sevdalı Bulut aslında çocuklar için yazılan bir masal kitabı fakat Mehmet Ulusoy bu kitabı önce Fransa'da ardından Türkiye'de Dostlar Tiyatrosu'nda sahneye koymuştur. Bu masalı dram olarak nasıl sahnelediniz?

Z.E: Canınızı sıkan ve sizi rahatsız eden bir şey varsa, toplumda bunu aktarmak için kitabın masal kitabı olmasına gerek yok her şey olabilir şiir olabilir, masal olabilir herhangi bir kitap olabilir ateşleyici bir unsur için türe gerek yok. Ayrıca ''Sevdalı Bulut'' hem masal kitabından hem de Nazım Hikmet Ran'ın şiirlerinden kolaj bir çalışmadır.

Ö.K: Mehmet Ulusoy yönettiği oyunlarının hepsinde sembolizm'den faydalanmaktadır. Sizce ''Sevdalı Bulut''ta hangi sembolik öğeleri kullanmıştır.?

Z.E: Oyunda kullanılan variller ve varillerin çıkardığı sesler, oluşturduğu mekanlar oyunun en büyük sembolik ögesidir variller ''Sevdalı Bulut''un süsüdür. Oyundaki diğer önemli sembolik öge ise; Mehmet Güteryüzün yapmış olduğu gölgelerdir gölgelerin kullanım biçimi oyundaki önemli sembollerden biridir.

Ö.K: Zeynep hanım bir oyuncu olarak Mehmet Ulusoy ile çalışmak zor mu? ve oyuncuya neler kattığını düşünüyorsunuz?

Z.E: Genç bir oyuncu olarak onunla çalışmak çok güzeldi konservatuarda öğrenciyken onun yönettiği ‘‘Kafkas Tebeşir Dairesi’ni’’ duymuş ve sanat dergilerinden herkes gibi Mehmet Ulusoy’u takip ederdim O zamanın bütün konservatuar öğrencileri gibi benimde hayalim Mehmet Ulusoy ile çalışmaktı .Herkes onun nasıl tiyatro yaptığını merak eder onunla çalışmak için can atardı. Konservatuardan mezun olduğum yıl (1987) İstanbul Tiyatro Festivali’nde ‘‘ İhtiyar Adam ve Deniz’’i yönetmişti provalarında kendisiyle tanışmak istedim fakat olmadı başka bir yerde ve başka bir zamanda ,yollarımız kesiştiği için, kendimi çok şanslı hissediyorum.

Mehmet Ulusoy oyuncuyu zenginleştiren bir yönetmendi onun gibi entelektüel birikimi yüksek biriyle çalışmak beni çok geliştirdi evet zordu, onunla çalışmak ama aynı zamanda şaşırtıcı ve fazlasıyla geliştiriciydi.

Ö.K: Mehmet Ulusoy çağının ötesinde bir yönetmen onun sanat anlayışını ve bakış açısını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Z.E: Fazlasıyla yaratıcı bir yönetmendi kesinlikle çağının ötesinde olduğunu düşünmekteyim. Mehmet Ulusoy Türk Tiyatrosu’nu her zaman ileriye taşımak isteyen bir yönetmendi ve bütün oyunlarında Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun öğelerinden fazlasıyla yararlanmıştı.

Ö.K: Bana vakit ayırdığınız için çok teşekkür ederim Zeynep hanım.

Z.E: Rica ederim ne demek.

ÖZGEÇMİŞ

Özlem KARATAŞ

Oyunculuğa olan ilgisi, çocukluğundan itibaren varlığını belli etti. 2009 yılında Sefaköy Kültür Merkezi'nde oyunculuk eğitimi almaya başladı. Ardından 2011-2013 yılları arasında, Küçükçekmece Belediyesi Gösteri Sanatları Akademisi'nde "Oyunculuk" bölümünden eğitim aldı ve buradan mezun oldu.

2011 yılında girdiği İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nden 2015 yılında mezun oldu. 2016 yılında İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi Sahne Sanatları "Oyunculuk" Bölümü'ne kabul edilerek eğitimine devam etti ve 2020 yılında bu bölümden başarı bursu ve onur derecesiyle mezun oldu.

2022 yılında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro (Tezli Yüksek Lisans) programına kabul edildi.

2020 yılından itibaren çeşitli devlet okulları, özel kolejler, Gençlik ve Spor Bakanlığı projeleri ve Galatasaray Spor Kulübü'nde Yaratıcı Drama, Diksiyon ve Oyunculuk dersleri vermektedir. 2015 yılından bu yana İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda oyuncu olarak görev yapmakta, aynı zamanda çeşitli projelerde seslendirme çalışmaları gerçekleştirmektedir.

Çeşitli sahne çalışmalarında oyuncu, dansçı, solist ve eğitmen olarak yer almış; Tiyatro, yaratıcı drama ve sahne sanatları alanlarında deneyim kazanmıştır. Eğitim alanındaki katkıları ve sanatsal çalışmalarıyla profesyonel kariyerini sürdürmektedir.